

ЗАПИСКИ

ИМПЕРАТОРСКАГО

НОВОРОССИЙСКАГО УНИВЕРСИТЕТА.



12

ТОМЪ ДВѢНАДЦАТЫЙ,

изданный подъ редакціею ордин. проф. А. С. Павлова.



ОДЕССА,

въ типографіи Ульриха и Шульце.

1874.

СО Д Е Р Ж А Н І Е.

страи.

Часть оффициальная:

Протоколы засѣданій совѣта съ 6-го сентября по 5-е декабря 1873 года	153—219
Программа курса церковнаго законовѣдѣнія, одоб- ренная юридическимъ факультетомъ новорос- сійскаго факультета (Приложеніе къ ст. 14-й протокола 2-го ноября)	1—8

Часть ученая:

Памятникъ гарпій изъ Есаеа въ Ликии. Опытъ исторической характеристики. <i>Н. Кондакова.</i>	1—234
Записка объ ускореніяхъ высшихъ порядковъ въ движеніи неизмѣняемой системы	235—257

ПАМЯТНИКЪ ГАРПІИ ИЗЪ КСАНОА ВЪ ЛИКІИ.

ОПЫТЪ ИСТОРИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ.

Знаменитые надгробные рельефы, известные в истории греческого искусства под именемъ «Памятника Гарпій», выделяются среди многочисленныхъ произведеній античной пластики какъ глубоко-интереснымъ содержаніемъ, такъ и крайне странною въ наукѣ судьбою. Памятникъ этотъ, открытый въ эпоху наибольшаго оживленія классической археологіи (найденъ впервые англійскимъ путешественникомъ С. Ч. Феллоусомъ въ 1838 г., въ ликійскомъ городѣ Ксанѣ, въ видѣ высокаго четырехугольнаго столба, или обелиска, украшеннаго по сторонамъ иррациональными рельефами; въ 1841 году скульптуры помѣщены въ Британскій Музей), былъ встрѣченъ общимъ вниманіемъ ученыхъ, единогласно признавшихъ, что со времени открытія Этнскихъ статуй не было найдено болѣе замѣчательнаго произведенія. Это былъ, прежде всего, памятникъ надгробнаго назначенія и характера, и содержаніе его поэтому уже безусловно должно было имѣть значеніе для науки, которая отъ прежняго увлеченія одною внѣшностью, перешла теперь къ изученію внутренняго смысла произведеній. Памятникъ далѣе запечатлѣвъ былъ оригинальнымъ характеромъ архаическаго стиля и на почвѣ чуждой являлся произведеніемъ чистаго греческаго искусства. Обильныя данныя по художественной мифологіи и символикѣ, казалось, должны были не только входить въ установившіяся уже формы характеристики, но и по своей древности, послужить краеугольнымъ камнемъ для герменевтики надгробныхъ памятниковъ. Съ одной стороны ясно представлялась при нер-

вомъ взглядѣ вся оригинальность характера памятника, не находившая себѣ ничего подобнаго между извѣстными античными скульптурами, съ другой, содержаніе его, повидимому, такъ легко уяснялось при помощи различныхъ частныхъ греческой мифологіи, дотолѣ еще неизвѣстныхъ въ пластическомъ воспроизведеніи. Главное вниманіе по этому исключительно обратилось на содержаніе произведенія, что будетъ еще понятнѣе, если припомнимъ, что памятникъ сталъ извѣстенъ въ началѣ въ такихъ рисункахъ, которые не позволяли никакихъ заключеній о стилѣ. Но этотъ интересъ къ содержанію не только не умалился со временемъ, а, напротивъ того, усиливался, по мѣрѣ неудовлетворительности предъидущихъ толкованій; какъ сильно было общее увлеченіе и интересъ, вызванные этимъ памятникомъ, такъ незначительны и неуспѣшны были результаты научнаго его изученія. Въ самомъ дѣлѣ, всѣ изслѣдованія о памятникѣ Гарпій съ самаго начала и доселѣ ограничиваются лишь краткими журнальными статьями или даже мелкими замѣтками,¹⁾ которыя вовсе не соответствовали самому значенію памятника, какъ признавали и сами изслѣдователи; но одни изъ нихъ не находили нужнымъ особенно останавливаться надъ толкованіемъ того, что имъ казалось извѣстнымъ, обыкновеннымъ; другіе-же не считали возможнымъ въ свое время изслѣдовать памятникъ въ цѣломъ, и касались лишь частныхъ.

Однако, въ этихъ краткихъ замѣткахъ и статьяхъ сосредоточивались главнѣйшія силы науки въ данную эпоху: статьи эти принадлежатъ первостепеннымъ нѣмецкимъ археологамъ: Панофьѣ, Гергарду, Брауну, Курціусу, Овербеку, Брунну, Велькеру и др., трудами которыхъ урывается наука классической археологіи; онѣ носятъ сами по себѣ характеръ тѣхъ строгихъ работъ, которыя мы привыкли вообще встрѣчать въ этой области; обширная и многосторонняя эрудиція соединяется въ этихъ статьяхъ съ остроуміемъ изслѣдователей, привыкшихъ вращаться въ сферѣ художественныхъ произведеній древняго греческаго искусства. И между тѣмъ какъ труды этихъ ученыхъ увѣнчались положительными результатами въ другихъ областяхъ классическаго искусства, лишь шаткія и колеблющіяся данныя достигнуты въ истолкованіи внутренняго значенія нашего памятника.

Въ дальнѣйшемъ изложеніи литературы памятника Гарпій, мы увидимъ, какъ сами собою устранялись одно за другимъ толкованія изслѣдователей, какъ слабы и спорны оказывались даже общія мнѣнія и взгляды, которымъ многіе рѣшались слѣдовать только потому, что нужно было выбрать что-либо положительное. Общая характеристика, условно принятая, мало помогала и изслѣдователю, и тѣмъ, кто принималъ его мнѣнія, въ толкованіи частныхъ; условливались въ общемъ и полемизировали въ такихъ частностяхъ, которыя служили основаніемъ общаго. Чѣмъ далѣе шло изслѣдованіе, тѣмъ менѣе и менѣе цѣльности, общности могъ вложить изслѣдователь въ свое толкованіе, то останавливаясь, какъ на исходной точкѣ, на одной изъ деталей памятника, какъ наиболѣе характеристичной, то раскрывая, на основаніи аналогическихъ данныхъ, лишь общій его смыслъ и отказываясь отъ объясненія частныхъ. Если прежде содержаніе памятника представлялось какъ-бы сборникомъ всевозможныхъ данныхъ миеологическихъ и художественныхъ, то подъ конецъ своего литературнаго поприща памятникъ казался уже какою-то странной загадкой, брошенной рукой неизвѣстнаго творца въ темномъ уголку древняго міра, чтобы испытывать напрасно ученое любопытство критиковъ. Иные изъ археологовъ за лучшее считали и совсѣмъ отказать отъ объясненій, чѣмъ, напрасно расточая свое остроуміе, пытаются проникнуть въ этотъ неизвѣстный міръ, явленія котораго наука могла лишь проникать, но не знать. Первая попытка опредѣлить внутреннее значеніе памятника принадлежитъ самому Феллоусу (собственно говоря, общій взглядъ былъ сообщенъ ему другимъ англійскимъ археологомъ Гибсономъ). Его взглядъ, не затемненный лишними для путешественника археологическими мелочами, искалъ возрѣнія цѣльнаго, въ которомъ открывался бы общій смыслъ факта. Какъ циклопическія стѣны Ксанескаго акрополя, памятникъ Гарпій представлялъ путешественнику, первому свидѣтелю изъ новыхъ временъ историческихъ судьбъ древней Ликіи, данныя ея исторіи миеической. Припоминная поэтическій разсказъ Пенелопы о похищеніи Гарпіями любиминыхъ богами сиротъ-дочерей Ликійскаго героя Пандара изъ

Одиссеи XX, 66 слд., Феллоусъ видѣлъ непосредственное воспроизведеніе этого миеологическаго факта въ четырехъ женскихъ птицеобразныхъ фигурахъ — Гарпіяхъ, изображенныхъ на памятникѣ уносящими дѣтей; по этимъ формамъ и памятникъ получилъ свое единственное названіе (Нагру Tomb). Это объясненіе сюжета по первому впечатлѣнію, носящее на себѣ характеръ первой, наскоро сдѣланной замѣтки путешественника, имѣло однакоже по своей цѣльности такъ много за себя, что, несмотря на видимую несостоятельность, нашло продолжателей и между учеными, особенно англійскими, изъ которыхъ Бёрчъ пытался даже поддержать его разборомъ частныхъ. Но неизвѣстный памятникъ былъ обнародованъ въ рисункахъ, хотя и неудовлетворительныхъ, и для него началась новая, ученая жизнь.

Первая постановка пала сама собою, не выдерживая прикосновенія критики; ее должно было замѣнить толкованіе научное, которое было бы основано на точныхъ данныхъ миеологическаго анализа и стояло бы на высотѣ современнаго развитія науки классической археологіи. Такое толкованіе и не замедлило явиться въ Германіи, гдѣ выше стояла эта наука, и исполнителемъ этой задачи былъ извѣстный ученый археологъ Панофка. Обладая обширной эрудиціей, основанной на многочисленныхъ работахъ по художественной миеологіи, онъ совмѣщалъ въ своихъ изслѣдованіяхъ многостороннее знаніе греческой миеологіи и древностей и способность до самымъ мелкимъ указаніямъ открывать новые неизвѣстныя типы, наполняя обширную область греческаго художественнаго міровоззрѣнія. Но вмѣстѣ съ тѣмъ его изслѣдованія отличались крайней слабостью гадательныхъ выводовъ, приверженностью къ излишнимъ гипотезамъ, произвольнымъ натяжкамъ и, что всего вышнѣ, наука классической археологіи, только что освободившаяся тогда отъ гнетущаго вліянія теорій, построенныхъ на антикварскомъ изученіи Римскихъ древностей, и греческое искусство еще не выдвинулось окончательно, какъ и подобало ему, на первое мѣсто. Этотъ послѣдній недостатокъ сильнѣе всего долженъ былъ отражаться на почвѣ изслѣдованій художественно-историческихъ; отдѣлъ художественной миеологіи еще не былъ обработанъ

научно, еще не выяснился законъ, по которому культъ божества за все вѣковое протяженіе своего развитія могъ сочетать въ себѣ множество разнообразнѣйшихъ чертъ, могъ варіироваться во всевозможныхъ комбинаціяхъ, но всѣ различныя формы божества, иль проходима въ историческомъ развитіи, должны были представлять отдѣльныя цѣлыя типы. Художественное представленіе божества, переданное намъ известной эпохой, должно было всегда поэтому отличаться той цѣльностью и единствомъ идеологическаго воззрѣнія, которыя требовали отъ изслѣдователя строгаго ограниченія, опредѣленія характеристическихъ чертъ на исторической основѣ. Представимъ примѣръ изъ того же памятника Гарпій. На Восточной его сторонѣ изображенъ мальчикъ, подносящій пѣтуха божеству Зевсова типа. Въмѣстѣ съ тѣмъ известны позднѣйшія греческія вазы, на которыхъ Зевсъ изображаетъ преслѣдующимъ юному Ганимеда, держащаго въ полѣ платья пѣтуха (объ этихъ изображеніяхъ мы будемъ также говорить дальше); большая часть изслѣдователей видитъ здѣсь изображеніе любовныхъ отношеній Зевса къ Ганимеду, а въ пѣтухѣ — символическій подарокъ зрѣнна своему возрасту, — если это толкованіе и есть только гипотеза, то гипотеза вѣроятная. Въ самомъ дѣлѣ, въ эпоху преобладающаго господства афродизическаго культа различныя животныя и птицы получали въ глазахъ древнихъ характеръ символа эротическихъ отношеній; явился обычай дарить своего зрѣста пѣтухомъ, и затѣмъ обычай повелъ къ указанной выше композиціи въ изображеніи божества. Но ничто не указываетъ намъ существованія подобнаго обычая въ эпоху созданія памятника Гарпій (считается относящимся къ VI вѣку), ничто не даетъ намъ поэтому права въ изображеніи верховнаго божества искать чертъ несомнѣнно позднихъ и отождествлять сходныя лишь по внѣшности изображенія этого памятника и упомянутыхъ вазъ, какъ дѣлаетъ Панофка. Отправляясь отъ точки зрѣнія на памятникъ, какъ надгробную стѣлу, Панофка, однакожъ удерживаетъ прежній взглядъ, который видитъ во всѣхъ фигурахъ ея скульптурнаго фриза изображенія божества. Мы не будемъ передавать тѣ различныя имена, которыми

надѣляетъ онъ гадательно каждую фигуру, а коснемся лишь главныхъ пунктовъ его толкованія. На трехъ сторонахъ скульптурнаго памятника видны три фигуры божествъ, всѣ приблизительно старческаго, даже дряхлаго возраста; онѣ сидятъ на тронахъ, принимая приходящихъ къ нимъ поклонниковъ. Миеологическія данныя, собранныя Панофкой, указывали ему на существованіе триады единаго верховнаго бога въ трехъ различныхъ образахъ или типахъ. Между тѣмъ по самому характеру представленія фигуры болѣе всего напоминали для Панофки типъ Зевса, а миеологія греческая троила по преимуществу это божество; его божественная сущность содержала въ себѣ множество разнообразныхъ потенцій, по которымъ богъ представляетъ въ одномъ своемъ лицѣ властителя трехъ царствъ — небснаго, морскаго и подземнаго. Съ этой стороны, собственно, и образовалась троичность Зевса, представлявшая возвращеніе къ прежнему единому Зевсу отъ совершившагося обособленія, шедшее уже путемъ рационалистическаго мышленія и философскихъ опредѣленій. (2) Слѣдовательно, триада составлялась изъ божествъ, носившихъ общій характеръ Зевса и не отличавшихся специфическимъ характеромъ мѣстныхъ культовъ. Между тѣмъ триада, изображенная на памятникѣ Гарпій, оказывалась обставленною весьма разнообразными атрибутами, которые никакъ не укладывались подъ извѣстное миеологическое опредѣленіе. Приходилось или жертвовать имъ, или закрывать глаза передъ тѣмъ, что настойчиво просилось на объясненіе. Полагая возможнымъ соединить то и другое, Панофка направился въ своемъ толкованіи отъ общаго къ частному, но напрасно пытался онъ накинуть общую схему на неподатливый сюжетъ: ошибочный путь внесъ лишь произвольную путаницу опредѣленій, отразившуюся и на дальнѣйшихъ изслѣдованіяхъ. Предположивши по одному указанію Павзанія, что триада должна состоять изъ Зевса высочайшаго, Зевса подземнаго или хтоническаго и третьяго — собственно Зевса, котораго Панофка считалъ почему-то Плутономъ, авторъ описанія рельефовъ искалъ подходящихъ изображеній въ этихъ трехъ фигурахъ. И вотъ въ то время, когда Панофка видѣлъ Зевса высочайшаго въ

Фигурѣ Восточной стороны, Гергардъ искалъ его на Южной сторонѣ, а Курціусъ вновь приходилъ къ взгляду Панофки и т. п. Другіе, какъ Браунъ, останавливались на триадѣ братьевъ властителей міра Зевса, Посидона и Анда, и должны были придумывать небывалыя въ Ликіи разновидности этихъ божествъ, чтобы помирить предположеніе съ очевидными фактами. Нѣкоторый видъ согласія мнѣній оказывался только по отношенію къ фигурѣ Сѣверной стороны. Этотъ проблематическій, гадательный характеръ изслѣдованія, лишеннаго тѣхъ основаній которыя даетъ только подробный анализъ, былъ причиною крайнихъ натяжекъ, къ которымъ долженъ былъ поневолѣ притти изслѣдователь, утратившій подъ ногами своими историческую почву. Такова была напримѣръ попытка Панофки разсмотрѣть содержаніе памятника съ точки зрѣнія аллегорической: руководствуясь изображенными на всѣхъ четырехъ сторонахъ животными и птицами, этотъ изслѣдователь пришелъ къ мысли, что единство, общій смыслъ изображенія заключается въ аллегорическомъ представленіи суточного движенія: пѣтухъ на Восточной сторонѣ олицетворяетъ утро, голубь на Южной — жаръ полудня, корова на Западной, какъ символъ луны — вечеръ, а свинья (явившаяся на памятникѣ по ошибкѣ рисовальщика) на Сѣверной — ночь. Но это аллегорическое покрывало, наброшенное на живыя представленія глубокихъ народныхъ вѣрованій, такъ противно было духу древняго памятника, отзывалось такою искусственностью, что было брошено безъ вниманія послѣдующими толкователями и оставлено безъ критики. При такомъ характерѣ миеологическаго анализа, само собою разумѣется, оказывались бесплодны и неприложимы и свѣдѣнія по ликійской миеологіи и исторіи; онѣ играютъ въ изслѣдованіи Панофки роль ненужнаго балласта и не имѣютъ силы вліять на ходъ объясненій.

Но вѣстѣ съ тѣмъ мы вовсе не думаемъ, чтобы недостатки разобраннаго нами изслѣдованія зависѣли исключительно отъ дурныхъ приѣмовъ самого автора, хотя эти приѣмы рѣзко видны и въ настоящемъ случаѣ: ³⁾ причина этихъ недостатковъ была болѣе глубокая и лежала въ самомъ характерѣ науки художе-

ственной миеологіи. Доказательствомъ служитъ то, что слѣдующій по времени за Панофкою толкователь памятника, первостепенный ученый археологъ Гергардъ оставилъ безъ возраженія толкованіе своего предшественника и счелъ нужнымъ лишь исправить нѣкоторыя мелочныя ошибки, зависѣвшія отъ неправильности рисунка, по которому судилъ его предшественникъ. Между тѣмъ Гергардъ въ своей замѣткѣ держался уже объясненія, предложеннаго Эмилемъ Брауномъ. Мнѣніе этого ученаго, о памятникѣ, какъ видно изъ указаній перечня въ прил. I, наложено почти одновременно въ двухъ редакціяхъ: итальянской и нѣмецкой, при чемъ послѣдняя представляетъ также анализъ и оцѣнку другихъ ливійскихъ скульптуръ, привезенныхъ въ Лондонъ Феллоусомъ, а итальянская касается лишь памятника Гарши.

Взглядъ Брауна на памятникъ представляетъ уже новый методъ изслѣдованія, основанный, главнымъ образомъ, на художественномъ анализѣ представленій. Внутренняя сторона художественнаго произведенія, какъ оно понимается археологической наукой, складается изъ двухъ составныхъ элементовъ: содержанія и представленія. Въ критикѣ произведеній оба эти элемента часто незамѣтно сливаются какъ бы въ одно: археологъ, трактующъ о вновь найденной статуѣ Венеры, не считаетъ иногда нужнымъ объяснять предварительно, по какимъ признакамъ представленія онъ видитъ въ статуѣ эту богиню,—за это ручаются извѣстныя общія черты изображенія; но затѣмъ, давая ей такое имя, онъ старается въ манерѣ изображенія открыть и объяснить такія детали, которыя позволили бы ему въ данномъ произведеніи видѣть какой либо частный или мѣстный типъ богини. Трактатъ, такимъ образомъ, соотвѣтственно самому произведенію, въ которомъ тотъ и другой элементъ слиты неразрывно, и самъ незамѣтно совмѣщаетъ ихъ въ одномъ анализѣ. Но такъ бываетъ только тогда, когда типъ изображенія предполагается заранѣе извѣстнымъ, когда всѣ, такъ сказать, заранѣе условились, что извѣстныя черты миеологическаго представленія принадлежатъ тому или другому божеству: всѣмъ извѣстная форма должна заключать въ себѣ опредѣленное содержаніе. И

между тѣмъ всѣмъ спеціалистъ знаетъ, сколько произвола скрываетъ въ себѣ номенклатура художественныхъ памятниковъ даже такой эпохи, какова напр. эпоха греческаго искусства въ римскій періодъ, когда развитіе типовъ, давно уже окончившееся, выработало неизмѣняемыя, такъ сказать, казенные образцы ииоологическихъ лицъ и сюжетовъ. И тутъ нерѣдко отсутствіе атрибута бываетъ причиною опредѣленій ошибочныхъ, или, не крайней иѣры, шаткихъ и смутныхъ. Нево поэтому, что подобная шаткость должна быть уже обычнымъ явленіемъ на такой почвѣ, гдѣ слишкомъ мало извѣстныхъ, опредѣленныхъ типовъ изображенія, гдѣ самая незначительность числа памятниковъ не дозволяетъ помощью сравненія умозаключать твердо и необходимо. А такова именно почва искусства архаическаго.

Исслѣдованіе Брауна, основанное на непосредственномъ разсмотрѣніи ливійскихъ памятниковъ въ Британскомъ Музеѣ, и появившееся затѣмъ (въ итальянской редакціи) съ приложеніемъ болѣе или менѣе вѣрнаго рисунка, прежде всего обратило вниманіе на принадлежность памятника древней, архаической эпохѣ греческаго искусства. А по этому и главнѣйшій интересъ исслѣдованія представлялся въ подробномъ анализѣ изображеній, въ описаніи художественно-историческомъ. На этомъ началѣ сложилось и все исслѣдованіе Брауна, стремившагося прежде всего выставить и объяснить превосходную композицію сюжета, данную въ оригинальныхъ формахъ истиннаго, неподдѣльнаго архаическаго искусства. Эта композиція затѣмъ сама собою указывала на надгробный характеръ сюжета: всѣ изображенія должны были сводиться къ одной общей мысли, развитой въ различныхъ деталяхъ культа. Западная сторона памятника, обращенная къ той странѣ свѣта, которая, по общепринятому народному вѣрованію, была мѣстомъ вѣчнаго жилища умершихъ, становилась главнѣйшею стороною памятника и въ смыслѣ развитія сюжета; дверь, на ней сдѣланная и служившая входомъ въ гробницу, была изображеніе двери Анда и должна была служить исходнымъ пунктомъ объясненія. Изображенныя на этой сторонѣ богини были божества смерти и жизни; атрибуты въ рукахъ ихъ — символы жизни и безсмертія. Рядомъ съ фигурами божествъ въ актѣ поклоненія.

изображены были и сами умершие, и воинъ, подающій богу свой шлемъ, не есть уже аллегорическое изображеніе война или ликійскаго мифическаго героя, держащаго шлемъ Анда, какъ думалъ Панофка, а непосредственное изображеніе одного изъ умершихъ. Всѣ представленія сводятся, такимъ образомъ, къ культу мертвыхъ; ихъ коренной смыслъ заключается въ противоположеніи міра здѣшняго и загробнаго и вмѣстѣ яснымъ выраженіемъ тѣхъ надеждъ, которыя, утѣшая смертнаго человѣка, представляютъ простому уму глубокую, но наглядную символику жизни природы.

Такъ должны мы понимать ходъ разработки предмета, развившейся въ изслѣдованіи Брауна, хотя самъ изслѣдователь, оставляя поле критики, и не считалъ нужнымъ объяснить избраннаго имъ пути: онъ былъ указанъ ему его прежними работами по надгробнымъ памятникамъ Рима. Но если эти работы способствовали ему отыскать вѣрную точку зрѣнія на общій смыслъ вѣщности памятника, то они же привели его къ различнымъ затрудненіямъ и ошибкамъ во взглядѣ на внутреннее значеніе представленій. Видя нѣкоторую аналогію между изображеніемъ на римскихъ саркофагахъ двери ада, по обѣ стороны которой развивается мифологическій сюжетъ, и настоящею дверью на западной сторонѣ памятника Гарцій, Браунъ задался напередъ мыслью отыскать художественное движеніе композиціи въ сюжетахъ этого памятника, начиная съ двери, какъ исходнаго пункта. Другіе римскіе же саркофаги съ фигурами геніевъ смерти и сна по сторонамъ умершаго, изображеннаго по поясъ въ медальонѣ, побудили изслѣдователя искать въ сюжетѣ памятника Гарцій выраженія контраста, полярности между изображенными двумя божествами, какъ общей мысли сюжета. Первое привело его къ ошибочному пониманію композиціи, второе — къ натяжкамъ въ толкованіи. Художественный анализъ представленій, положенный исключительно въ основу изслѣдованія, отстранялъ вполнѣ всякія историческія данныя: мѣсто находженія памятника становилось фактомъ ровно ничего не значущимъ; фигура съ собакою, изображенная рядомъ съ мальчикомъ, получила странное названіе педагога. Тріада божествъ опредѣлялась вѣщнымъ об-

азомъ по примѣтамъ; двѣ фигуры по символамъ принимались а Нептуна и Плутона (вторая лишь гадательно), третью излѣдователь уже принужденъ принять за Зевса и подыскать ей шитеть. Самыя оригинальныя стороны памятника по этому терян и наиболѣе значенія въ общемъ содержаніи. Въ виду этихъ и ругихъ неудачъ, тѣмъ замѣчательнѣе одно общее мѣсто изъ нѣецкой редакціи толкованія: говоря о томъ, что въ основѣ изображеній памятника лежатъ ликійскіе обычаи и обряды мѣстныхъ культовъ, Браунъ предрѣшаетъ дальнѣйшія объясненія лѣдующими словами: «но кто можетъ разумно итти дальше и къ этимъ формамъ новаго міра памятниковъ прилагать неологическія опредѣленія? Не путаемся ли мы даже въ олкованіи надгробныхъ стелъ Греціи, возвращаясь однако въ ругу идей, знакомыхъ намъ уже изъ литературы?» Значеніе гихъ словъ, вызванныхъ сравненіемъ съ другими памятниками Ликии, въ итальянской редакціи толкованія ограничено же отношеніемъ лишь къ одной небольшой части композиціи: почва, добытая художественнымъ анализомъ, здѣсь казалась уже настолько тверда, чтобы выдержать всѣ догадки, мѣлыя умозаключенія и произвольную номенклатуру. Тѣмъ же менѣе, толкованіе Брауна, въ силу самой естественности этого, имѣло въ литературѣ гораздо болѣе значенія и спѣха.

Тотъ же методъ непосредственнаго художественнаго анализа представленій положенъ въ основу статьи Курціуса, появившейся спустя десять лѣтъ послѣ изслѣдованія Брауна. За это десятилѣтіе, т. е. промежутокъ отъ 1845 по 1855 годъ, въ наукѣ исторіи древняго искусства совершилась видимая перемѣна. Колоссальныя результаты раскопокъ Ниневіи, открытіе назвалинъ древней Халдеи и дворцовъ Персеполиса, успѣшныя изслѣдованія на почвѣ древнихъ поселеній Малой Азіи и Сиріи, Іиренаики и Киреатена и начало непосредственнаго знакомства археологій съ Кипромъ, Родосомъ и другими островами Средиземнаго моря, — все это, расширяя горизонтъ науки, способствовало рожденію новыхъ въ ней интересовъ и новыхъ взглядовъ. Изслѣдованія на почвѣ собственной Греціи открываютъ памят-

ники восточнаго характера и искусства, — рядъ любопытнѣйшихъ данныхъ для археолога. Музеи наполняются невиданными, во многомъ непонятными предметами древности, которые, видимо, назначены въ будущемъ разъяснить, дополнить, освѣтить въ цѣломъ то, что доселѣ оказывалось жалкими фрагментами. Мысль новыхъ, хотя и проблематическихъ данныхъ, наполнивши теперь область художественной миеологии, требовала распределения, научной группировки. И если подобныя попытки съ трудомъ могли появиться въ германской наукѣ, въ которой еще законодательна была сила научной традиціи, установленной филологическою школою: то онѣ пріобрѣтали рѣшающее значеніе въ научной дѣятельности тѣхъ странъ, гдѣ эту традицію зѣняли богатныя коллекціи новыхъ древностей, во Франціи и Англии, страннымъ образомъ уживаясь тамъ наряду съ чисто схоластическими понятіями и пріемами. Эти попытки изслѣдованія или размыканія первоисточниковъ, первичныхъ формаций въ сферѣ науки художественныхъ древностей, безъ сомнѣнія, должны были часто идти путемъ гипотезъ; съ одной стороны, онѣ переполнялись лишнимъ, съ другой были лишены многихъ важныхъ данныхъ. Но изслѣдователи были проникнуты одною цѣлью, разрабатывали одну задачу хотя и темную, но высокую и плодотворную, — до ея исполненія они намѣрены были, но крайнее мѣрѣ, воспользоваться тѣмъ, что само бросалось въ глаза. Тѣловы были труды знаменитыхъ археологовъ своего времени Рудъ Рошетта и Лажара, въ особенности послѣдняго. (4) Въ эту эпоху положенъ первый краеугольный камень будущей наукѣ сравнительнаго изученія древностей античныхъ и восточныхъ. Нужно имѣть, что это сравнительное изученіе памятниковъ не имѣло еще никакой научной основы, что нерѣдко приходилось сравнивать неизвѣстное съ такимъ же неизвѣстнымъ или, по крайней мѣрѣ, неопредѣленнымъ, — опыты сравненія интересовали всѣхъ даже тѣхъ строгихъ знатоковъ античной древности, которые, напрасно борясь съ широкимъ потокомъ, стремились удерживать прежній испытанный методъ, ограничивать предметъ его собственной сферой. (5).

Разрозненныя миеологическія системы пріобрѣли твердыя

пунктъ примиренія і сліянія. Греческая міеологія не нуждается уже съ указаніи своихъ источниковъ въ Египтъ, Финнікіи, Персіи и Індіи; общее происхожденіе міеологіи въ одухотвореніи или божественіи природы у арійскихъ народовъ есть фактъ доказанный, и религіи Персіи и Індіи — ручьи, текущіе изъ того же источника. Міеологія есть общее отложеніе исторіи религіи, ея евоваго развитія; но какъ міеи группируются около извѣстныхъ мѣстностей, такъ и религія страны образовывалась и развивалась одновременно въ различныхъ мѣстахъ, развѣтвляясь въ локальныхъ культахъ. Въ этихъ мѣстныхъ культахъ, религія въ одно и тоже время обособлялась самостоятельными элементами и проникалась родственными чертами другихъ культовъ и религій чуждыхъ. Фригія и Лидія, Дакія и острова Средиземнаго моря представляютъ своими культами рядъ историческихъ фазисовъ, (6) которыми проходила греческая религія въ своемъ длинномъ пути къ единству и гармоніи.

Этотъ особенный интересъ къ историческимъ путямъ греческой религіи, къ тѣмъ мелкимъ, но разнообразнымъ памятникамъ духовной жизни греческаго народа въ различныхъ мѣстностяхъ его раскинушагося міра, къ эпохѣ самостоятельнаго развитія этихъ мѣстностей, не могъ не выразиться въ особенномъ вниманіи къ тѣмъ произведеніямъ античнаго искусства, которыя, не блестя изяществомъ совершенной формы, отличались глубокимъ религіознымъ содержаніемъ, — не могъ, слѣдовательно, обойти и памятникъ Гарцій.

Еще болѣе замѣчательно то обстоятельство, что сказать о немъ новое слово, вновь поднять о немъ вопросъ досталось не долю извѣстнаго историка Курціуса. «Чѣмъ яснѣе для насъ, говоритъ онъ въ началѣ своей статьи, тотъ фактъ, что исторія Греціи имѣетъ свои начала въ Малой Азіи, тѣмъ болѣе растеде въ насъ желаніе изучить малоазійскіе народы въ ихъ памятникахъ». Этими словами Курціусъ съ одной стороны намекаетъ на проводимую имъ въ исторіи Греціи іоническую гипотезу, съ другой — рѣзко становится на сторону защитниковъ самостоятельнаго развитія областей древней Греціи. Каковы бы ни были затѣмъ воззрѣнія автора историческія,

за памятниками Малой Азии признается высокая степень оригинальности или самобытности: по нимъ должны мы изучать и самыя народности этой страны.

Это положеніе, слѣдовательно, понуждало автора обратить вниманіе на пренебреженную историческую основу памятника, воспользоваться свидѣтельствами по исторіи и мифологіи Ливіи, какъ бы они ни были скудны. Что касается приемовъ изслѣдованія, то путь, проложенный въ толкованіи памятника Брауномъ, былъ единственно возможнымъ, и чтобы добиться какихъ нибудь результатовъ, Курціусъ долженъ былъ пойти по этому пути. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, неудача Брауна въ достиженіи прямыхъ результатовъ толкованія была слишкомъ ясна, чтобы вновь повторять всѣ его приемы, а Курціусъ, по указанному плану, имѣлъ намѣреніе добыть какіе-либо положительные историческіе факты. Не будучи записнымъ археологомъ, историкъ чувствовалъ необходимость ограничить задачу изслѣдованія и въ началѣ своей статьи заявлялъ, что его цѣль лишь нѣкоторыми указаніями по архитектурѣ памятника и его художественному языку содѣйствовать пониманію произведенія. Общая мысль изслѣдованія, добытая такимъ путемъ, указываетъ глубоко символическій характеръ изображеній памятника; этимъ характеромъ запечатлѣна каждая деталь сюжета, развивающая въ символическихъ чертахъ основное содержаніе — вѣру въ безсмертіе. Искусство Ливіи, на сколько оно познается въ памятникѣ Гарцій, представляетъ собою ту ступень художественнаго творчества, когда глубокая мысль не нашла себѣ еще яснаго выраженія въ пластическомъ образѣ; это искусство, какъ выражается Курціусъ, «глубокомысленно въ ущербъ красотѣ.» Памятникъ важенъ не своей мифологической подкладкой, но этою внутреннею стороною своихъ сюжетовъ, и для его объясненія болѣе значенія имѣетъ атрибутъ божества, нежели само божество. Курціусъ поэтому считалъ себѣ въ правѣ ограничить свою задачу изслѣдованіемъ только части сюжета — а именно западной стороны, а нѣкоторыя замѣтки о другихъ сторонахъ не прибавляютъ ничего новаго къ прежнему.

Большая часть барельефов оставлены, такимъ образомъ, безъ вниманія: они оказывались какъ бы лишними въ памятникѣ; ихъ толкованіе могло имѣть цѣлью только дать названіе изображенныхъ божествамъ, а имена при толкованіи памятниковъ, по мнѣнію Курціуса, уже самое последнее дѣло. Но принципъ, положенный въ основу изслѣдованія, составлялъ и самъ по себѣ важное приобрѣтеніе: съ одной стороны, онъ помогалъ опредѣленію характера темнаго памятника, съ другой — способствовалъ образованію историческаго взгляда. Поэтому, оставляя въ сторонѣ разборъ указаній Курціуса на почвѣ художественнаго толкованія, гдѣ онъ лишь повторяетъ Брауна и Панофу (контрастъ или полярность въ сюжетѣ западной стороны, верховная триада и пр.), остановимся на этомъ принципѣ. Курціусъ взглянулъ на памятникъ Гарпій, какъ на важнѣйшій историческій фактъ въ ходѣ религиозныхъ идей Греціи. Зерно этого факта составляютъ оригинальныя вѣрованія въ загробную жизнь, выраженіе его — самобытная глубокая символика. Но всякій историческій фактъ понятенъ только въ связи съ другими, въ кругу другихъ однородныхъ фактовъ. Требовалось, слѣдовательно, указать, какой именно фазисъ греческой религии представляютъ ликійскія вѣрованія въ безсмертіе, на какой почвѣ коренится ихъ оригинальная символика. На все это статья Курціуса не даетъ намъ яснаго отвѣта, его объясненія только гаданіе, не подчеркнутенное никакими данными. Изъ нѣкоторыхъ подробностей, касающихся первобытнаго аргивскаго трехглазого божества, указаній на возможность существованія ликійскаго Писона — Беллероса и оригинальнаго типа Леды въ видѣ ликійской Леды — Афродиты или Латоны и пр., можно заключить, что Курціусъ какъ бы считалъ необходимымъ разсматривать Ликію, какъ одинъ изъ центровъ первичнаго образованія греческой религии. «Ликія, говоритъ онъ, своею религіею и искусствомъ составляла въ древности переходъ отъ Азіи къ Элладѣ». Спрашивается: гдѣ же искать точки исхода и основанія для изученія этого неизвѣстнаго элемента, получившаго названіе ликійскаго, — на Востокѣ или въ Греціи? Если на примѣрѣ Курціусъ.

видитъ въ изображенныхъ Гарпійяхъ таинственныхъ ливійскихъ геніевъ смерти, то гдѣ искать оправданія этому толкованію? Что даетъ право въ символахъ этого памятника видѣть выраженіе извѣстныхъ глубокихъ идей, тогда какъ тѣ же самые символы въ другихъ случаяхъ, по мнѣнію археологовъ, не имѣютъ этого содержанія?

Итакъ задача Курціуса установить историческій взглядъ на памятникъ не только не представлялась рѣшешюю, но послала вновь хаосъ и смуту въ критикѣ памятника, становившаяся теперь какою-то загадкой. Въмѣсто того, чтобы твердой постановкой вопроса способствовать дальнѣйшей его разработкѣ, изслѣдователь полагалъ предѣля питавости своимъ пріемомъ объяснять всѣ явленія самобытностью Ликии въ религіи и искусствѣ и избѣгать всего чуждаго ливійскому. Иначе говоря, тамъ, гдѣ только путемъ сравненія аналогическихъ данныхъ, привлеченія родственныхъ элементовъ со всѣхъ возможныхъ сторонъ, можно было достигнуть какихъ нибудь результатовъ, авторъ почему то видѣлъ необходимость до крайней степени ограничить поле изслѣдованія, лишивъ себя и послѣдней помощи. Мы увидимъ въ скоромъ времени, что Курціусъ впоследствии какъ бы созналъ этотъ недостатокъ и счелъ нужнымъ повернуть на другую дорогу. Когда онъ въ одномъ изъ женскихъ божествъ западной стороны памятника Гарпій думалъ видѣть изображеніе Ляды — гадательнаго ливійскаго первообразнаго типа Ляды, то всѣ послѣдователи не иначе могли относиться къ этому замѣчанію, какъ вида въ самомъ памятникѣ воспроизведеніе пермичной религіи, предшествовавшей окончательному образованію греческой миеологии. Послѣдователи Курціуса принимали исполнѣ его общій взглядъ, но, не имѣя достаточныхъ данныхъ объ этой религіи, они предпочитали отказываться отъ толкованія памятника въ частности, которыхъ наука, по ихъ мнѣнію, нигде не будетъ въ состояніи объяснить исполнѣ удовлетворительно и безспорно.

Одно изъ послѣднихъ по времени мнѣній о памятникѣ, слѣдующее взгляду Курціуса и принадлежащее извѣстному историку искусства Овербеку ⁷⁾ сводится къ такому заключенію: «ли

можемъ болѣе или менѣе остроумно толковать символику этого круга идей, специфически ливійскаго (авторъ не исключаетъ и сюжета Западной стороны, который самому Курциусу казался вполне яснымъ), можемъ даже созавать ея сущность (аппен), — но не можемъ знать». Такимъ образомъ въ конечномъ результатѣ изслѣдованій по пути, указанному Курциусомъ, получалось лишь полное отрицаніе и сомнѣніе: то неизвѣстное, что прежде ограничивалось лишь нѣкоторыми деталями, стало теперь весь памятникъ.

Пособить такому положенію можно было только однимъ путемъ: отыскавши какія либо данныя, оправдывавшія общій взглядъ. Это именно и пытался сдѣлать Курциусъ въ своихъ позднѣйшихъ замѣткахъ, написанныхъ спустя четырнадцать лѣтъ послѣ первой статьи. Но такъ какъ внѣшнимъ, по крайней мѣрѣ, мотивомъ ихъ появленія служили возраженія противъ его общаго взгляда, то умѣстнѣе считаемъ предварительно рассмотреть эти возраженія. Они были представлены извѣстнымъ археологомъ, специалистомъ по греческой пластикѣ, Карломъ Фридрихомъ, въ первый разъ въ видѣ краткаго реферата въ Берлинскомъ Арх. Обществѣ⁽⁸⁾ а затѣмъ въ указанномъ описаніи слѣпковъ Берлинскаго Музея. Сущность мнѣнія Фридрихса состояла въ отрицаніи общаго символическаго характера памятника, изображенія котораго, представляя надгробный сюжетъ, будто бы прямо индивидуальны. Многія детали памятника не имѣютъ во-всѣ значенія символическаго и играютъ роль простыхъ орнаментовъ. Въ памятникѣ нѣтъ никакихъ ясныхъ указаній на идеи о загробной жизни, и сущность его композиціи не есть глубокая тема безсмертія души, какъ поставилъ Курциусъ. Затѣмъ объясненіе памятника должно ограничиваться лишь указаніемъ дѣйствія и смысла въ цѣломъ, оставляя подробности, какъ элементъ темный. И, дѣйствительно, должно сознаться, что въ предѣлахъ установленной такимъ образомъ задачи Фридрихсъ сталъ на твердую ногу и, слѣдуя приему Брауна, исправилъ много ошибокъ въ самомъ описаніи сюжетовъ. Что касается опредѣленія сюжетовъ, то онъ дозволилъ себѣ его только по отношенію къ Западной сторонѣ, а всю оригинальность памятника видѣлъ

только въ изображеніи Гарпій и въ томъ, что характеристической чертой представленія умершихъ было выраженіе ихъ благочестія.

Но, отдавая справедливость послѣдовательности въ проведеніи общаго взгляда и точности анализа въ описаніи Фридрикса, нельзя не сказать, что этотъ ученый отнесся къ вопросу недостаточно внимательно и съ предвзятой мыслью. Недостатки изслѣдованія его предшественника Курціуса не подверглись у него должной критикѣ, а основаніе этого изслѣдованія признано ложнымъ безъ всякихъ достаточныхъ доводовъ. Въ самомъ дѣлѣ, мы встрѣчаемъ въ описаніи Фридрикса слѣдующую краткую замѣтку по вопросу о символическомъ значеніи сюжетовъ памятника: «украшенія на креслахъ божествъ могутъ имѣть символическій смыслъ, но не должны имѣть его непременно». Замѣчаніе совершенно справедливое, но оно вовсе не опровергаетъ изслѣдованія Курціуса въ общемъ принципѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ не даетъ Фридриксу права окончательно порѣшить съ этимъ вопросомъ, пренебрегая другими подробностями сюжетовъ, очевидно, символическаго характера. Нельзя не сказать по этому, что историкъ отнесся съ большимъ вниманіемъ къ художественному памятнику, чѣмъ археологъ, явно не желавшій отрѣшиться отъ обычныхъ представленій аттическихъ надгробныхъ памятниковъ, имъ изученныхъ.

Новая замѣтка Курціуса, появившаяся, какъ мы уже сказали, спустя четырнадцать лѣтъ послѣ первой статьи о памятникѣ, представляетъ по внѣшней формѣ лишь продолженіе прежняго и почти исключительно относится къ вопросу объ одной детали памятника, а именно яйцевидной формѣ тѣла изображенныхъ на памятникѣ Гарпій. Авторъ, повидимому, только подтверждаетъ свою символическую теорію сюжетовъ памятника новымъ доказательствомъ, которое и было потомъ опровергнуто вполне справедливо Коэнце. Но интересъ и значеніе этой замѣтки лежитъ для насъ въ настоящемъ случаѣ не въ этомъ частномъ вопросѣ, но въ тѣхъ общихъ положеніяхъ, которыя его сопровождаютъ. Авторъ начинаетъ свою замѣтку, служившую торжественною рѣчью на празднествѣ Вингельмана 1868 года,

съ указанія на то, какъ мало успѣла наука классической археологiи со временъ Винкельмана въ отдѣлѣ толкованiя памятниковъ. Причину этого неуспѣха Курціусъ видитъ въ характерѣ античной скульптуры, въ наиболѣе оригинальныхъ своихъ произведенiяхъ выражавшейся лишь символическими знаками и въ самой наукѣ, которая со временъ Винкельмана и его важнаго посмертнаго произведенiя «Опытъ объ аллегорiи», не выработала еще истиннаго воззрѣнiя на художественный языкъ древняго искусства. Этотъ художественный языкъ, какъ сказано было Курціусомъ прежде, характеризуется, главнымъ образомъ, символикой, и потому на ея непосредственное изученiе на памятникахъ и должны обратиться усилiя науки; въ частности же между ними изученiе памятника Гарпiи и другихъ ему подобныхъ должно быть положено въ основу этой разработки. Нельзя не признать этого взгляда вполне справедливымъ въ общемъ отношенiи къ древнему искусству, но какъ принципъ, установленный а рiогiи, и не провѣренный пока на памятникахъ греческаго искусства, онъ допускаетъ и крайнюю односторонность пониманiя, и произволь субъективныхъ мнѣнiй. Прежде утвержденiя подобнаго принципа слѣдовало строго различить могущественный элементъ религiознаго искусства, — символъ отъ общаго способа представленiя, называемаго аллегорiей, чего не сдѣлалъ Винкельманъ. Символъ не произволенъ, онъ заключенъ глубоко въ религiозномъ вѣрованiи; аллегорическая же форма, хотя и создается художникомъ, подъ условiемъ соблюденiя общаго характера, выработаннаго временемъ, но мотивируется личнымъ вкусомъ и пониманiемъ автора. Поэтому въ истолкованiи символическаго содержанiя памятника самое важное было изслѣдовать первообразы символическихъ типовъ, данныхъ на почвѣ религiозной. Это и пытался сдѣлать Курціусъ по вопросу объ указанной детали. Тема памятника — вѣра въ безсмертiе — указывала ему на Египетъ, какъ на родину этихъ типовъ, и на орфическое ученiе, передававшее глубокiя вѣрованiя Египта Грекамъ и Римлянамъ. Оставалось только доказать, что въ Ликии, странѣ, пограничной съ Сирией и близкой къ Египту, господствовала орфика, — но этотъ шагъ уже былъ сдѣланъ на другой почвѣ Бахофе-

номъ. Такимъ образомъ, путь къ истолкованію казался найденнымъ и расчищеннымъ, — слѣдовало только продолжать идти далѣе. Правда, признавая памятникъ воспроизведеніемъ орфическихъ ученій, «которыми проникнута была вполнѣ Ликия», Курціусъ становился въ противорѣчіе съ прежнимъ своимъ взглядомъ, какъ бы отерывавшимъ въ памятникъ первичное мнѣологическое содержаніе малоазійскихъ религій, но новое манило своею опредѣленностью. Что же было результатомъ этой попытки? Толкованіе формы Гарпій, какъ религіознаго символа, на основаніи египетскихъ памятниковъ оказалось вполнѣ неудачнымъ; попытки отыскать символическое выраженіе идеи безсмертія въ аттическихъ надгробныхъ сюжетахъ оказывались ни на чемъ не основанными, а результаты ихъ прямо отвергнуты специалистомъ по аттическимъ памятникамъ — Конце. Нельзя думать также, чтобы кто либо, слѣдуя Бахофену и Курціусу, могъ увлечься ихъ орфической гипотезой, — по крайней мѣрѣ, ни въ одномъ изъ сочиненій по исторіи искусства, принявшихъ объясненіе Курціуса, не видно желанія воспользоваться ею, и всѣ, видимо, предпочитаютъ держаться прежняго толкованія, привлекая къ нему нѣкоторые данныя изъ второй замѣтки.

Для насъ въ особенности замѣчательно поэтому, что на основѣ толкованій Курціуса, какъ бы нечувствительно для изслѣдователей, сформировался въ общемъ новый взглядъ, который видѣлъ въ данномъ вопросѣ свѣтъ не въ ухищреніяхъ аллегорическихъ комбинацій и не въ предположеніи какого то темнаго, изолированнаго элемента ликійскихъ сказаній, но въ обширной области искусства древней эпохи, которое можетъ быть названо греко-восточнымъ. Къ этому приходилъ и Курціусъ, ища наприимѣръ вполслѣдствіи защиты своего символическаго толкованія тѣла Гарпій въ фигурѣ женскаго окрыленнаго божества съ пчелинымъ тѣломъ на чеканной золотой пластинкѣ изъ Родоса ⁹⁾. Краснорѣчивая, написанная по Курціусу, характеристика памятника Гарпій у Морица Каррьера ¹⁰⁾ приурочиваетъ его къ тѣмъ вообще памятникамъ, въ которыхъ семитическое или восточное въ идеяхъ и символахъ сочетается съ арійскимъ въ исполненіи, — область искусства, гдѣ семитическое представленіе (символь) об-

лекается въ греческую форму лишь вѣншиимъ образомъ, храня по прежнему свой символическій принципъ и смѣшивая, ради своихъ внутреннихъ цѣлей, неорганически формы дѣйствительности. Рассмотрѣнія памятника на основѣ древностей Ниневіи требовалъ уже Деярдъ, внесшіи его въ свой краткій очеркъ ассирійской скульптуры: по своимъ символамъ памятникъ представлялся Деярду прямо произведеніемъ восточнаго искусства ¹¹⁾. Всѣми этими замѣчаніями, какъ бы кратки и даже безсодержательны они ни были, памятникъ вдвигался въ широкую область тѣхъ произведеній древнѣйшаго греческаго искусства, которыя въ послѣднее время, постоянно умножаясь, привлекають къ себѣ особенно интересъ археологовъ, и которыхъ характеристическія формы сами по себѣ побуждаютъ искать объясненія ихъ внутренняго значенія въ памятникахъ Востока. Это тѣ произведенія, которыя назначены современемъ образовать собою особую главу исторіи древняго искусства — отдѣлъ переходной ступени между искусствомъ Востока и собственно греческимъ. До сихъ поръ эти произведенія, наполнившія коллекціи первыхъ европейскихъ музеевъ, часто загадочны столь же по своему содержанию, сколько по времени происхожденія и характеру стиля. Поэтому и разработка этихъ памятниковъ отрывочна, представляетъ результаты неопредѣленные, основанные на простомъ аналогическомъ наблюденіи, и держится въ предѣлахъ простаго описанія и сравненія фактовъ, о которыхъ не время еще дѣлать умозаключеній. Между тѣмъ сравнительный методъ, за отсутствіемъ историческихъ данныхъ, оказывается здѣсь не только могущественнымъ, но и единственнымъ орудіемъ познанія, хотя доселѣ для пользованія имъ нѣтъ твердой основы въ изученіи предметовъ сравниваемыхъ: болѣе или менѣе выяснено значеніе скульптурныхъ памятниковъ, украшавшихъ дворцы Ниневіи и Персеполиса, но обширная область религіознаго искусства Востока, сохранившаяся въ его рѣзныхъ цилиндрахъ, доселѣ во многомъ совершенно темна. Тѣмъ не менѣе, какъ легко замѣтить всякому, періодъ антиварскаго отношенія къ древностямъ Востока уже прошелъ безвозвратно. Для науки теперь не существуетъ опасности превратиться въ разрозненный хаосъ всевозмож-

ныхъ мелочей, и настаетъ моментъ опытовъ классификаціи и историческаго изложенія, а въ виду неопредѣленнаго пока и хаотическаго состоянія тѣмъ желательнѣе широкое пользованіе фактами, уже уясненными путемъ комбинированія и сравненія.

Въ этомъ смыслѣ и нашъ памятникъ получаетъ первенствующее значеніе. Поставить его въ центрѣ аналогическихъ данныхъ, представляемыхъ искусствомъ Востока и Греціи, — значитъ фактически показать связь между ихъ художественной культурой и религіозными идеями. Эту общую цѣль, т. е. показаніе на непреложныхъ фактахъ духовной зависимости древнѣйшаго греческаго искусства отъ восточнаго, не только вполне уместно, но и при современномъ состояніи археологіи, естественно преслѣдовать путемъ анализа единичнаго, основаннаго на разборѣ одного памятника. Наша задача поэтому, представивъ въ предъидущемъ всю шаткость толкованій памятника, доказавшую недостаточность научныхъ основаній, съ одной стороны собрать данныя для этого истолкованія, съ другой, идя отъ частнаго къ общему, провѣрить указанный путь изслѣдованія духовной стороны древняго греческаго искусства. Имѣя въ виду преимущественно внутреннее содержаніе памятника, мы оставляемъ поэтому до времени въ сторонѣ вопросъ о его стилѣ, тѣмъ болѣе, что со времени изслѣдованія Брунна научная постановка этого вопроса настолько уже тверда, что позволяетъ считать дѣло въ общей характеристикѣ почти рѣшеннымъ. Ставя такимъ образомъ нашу задачу, мы подчинились мотивамъ и условіямъ, такъ хорошо объясненнымъ археологомъ Гейзе въ слѣдующихъ словахъ: ¹¹⁾ « Въ изображеніяхъ античнаго искусства есть типы освященные, которые узнаются при первомъ взглядѣ, съ атрибутами столь ясными, что служатъ этикетками и стоятъ надписей, которыя живописецъ вазъ такъ щедро чертитъ возлѣ всѣхъ фигуръ. Но есть и сюжеты, и типы иного рода, которые представляются намъ при первомъ взглядѣ какими то загадками, и только самое мелочное изслѣдованіе, и рядъ различныхъ сопоставленій и комбинацій могутъ дать намъ надежду проникнуть въ ихъ загадочный смыслъ. Передъ памятниками этого рода изслѣдователь долженъ обуздывать свое нетерпѣливое любопытство.

подавить въ себѣ то спѣшное стремленіе угадать, которое почти всегда отнимаетъ правильность взгляда и необходимое чутье, чтобы схватить языкъ жестовъ и положеній. Передъ такимъ памятникомъ изслѣдователь долженъ остановиться въ нѣмомъ созерцаніи, какъ искусный критикъ текста предъ темнымъ мѣстомъ писателя». Между тѣмъ, какъ изъ нашего литературнаго очерка видно, всѣ изслѣдованія по памятнику Гарпій представляють работы исключительно спѣшныя. За исключеніемъ Брунна и его статьи о стилѣ, каждый изслѣдователь принимался за разборъ памятника съ готовою болѣе или менѣе высокою эрудиціею по классической древности, внося въ изслѣдованіе готовые рамки и классификацію. Но памятникъ не поддавался сразу этимъ попыткамъ опредѣленія, и статьи ученыхъ остались только свидѣтельствомъ важности памятника и его оригинальности. Тотъ, кто начиналъ свое изслѣдованіе съ признанія этой оригинальности, успѣвалъ болѣе другихъ, какъ Курціусъ, потому что на его сторонѣ полагалась большая степень вѣроятности, но такъ какъ этимъ признаніемъ и заканчивалась почти разработка, то вопросъ оставался въ той же стадіи. Мало по малу и памятникъ Гарпій, и другія древности Ливіи перестали уже возбуждать прежній интересъ новизны и пришли въ нѣкоторое забвеніе. Каждый могъ судить, какъ хотѣлъ, и не далеко было уже до того мнѣнія, которое отводило этимъ памятникамъ мѣсто среди тѣхъ остатковъ доисторической древности, которыхъ пониманіе потеряно, утрачено навсегда. Такія и подобныя мнѣнія распространены напримѣръ въ Англіи. Этому положенію памятника могло помочь только изслѣдованіе, такъ сказать, его обстановки, образуемой рядомъ архаическихъ произведеній, нынѣ хранящихся въ Британскомъ Музеѣ. Со временъ Брауна, разсматривавшаго ихъ, впрочемъ, только мимоходомъ, этихъ произведеній не касался ни одинъ ученый до самаго послѣдняго времени, когда явилось краткое, но живое и ясное описаніе ихъ, съ превосходными рисунками, принадлежащее г. Прахову. (12) Хотя въ этомъ разсмотрѣніи ливійскихъ скульптуръ авторъ имѣлъ въ виду совершенно иную задачу, анализируя исключительно особенности ихъ стиля, въ связи съ общимъ движеніемъ греческаго искусства въ

арханческую эпоху, тѣмъ не менѣе положительные результаты, этимъ путемъ добытые, весьма важны и для памятника Гарпій.

Возобновляя теперь въ предлагаемомъ разсужденіи вновь вопросъ о памятникѣ Гарпій, который, по нашему окончательному убѣжденію, еще долго будетъ занимать науку, мы не имѣемъ претензіи представить разсужденіе всестороннее, тѣмъ менѣе результаты окончательные и характеристику рѣшающую. Тамъ, гдѣ ошибались ученые съ такими знаніями, какъ у Гергарда и Ланофики, и такими блестящими талантами, какъ у Бахофена, простительно заблуждаться всякому. Нѣкоторые пункты памятника Гарпій и вообще не могутъ быть вполнѣ объяснены при современномъ положеніи науки древнѣйшаго греческаго искусства по недостатку аналогическихъ указаній въ памятникахъ, и мы поэтому за лучшее считали ограничивать попытки разъясненія такихъ пунктовъ предѣлами, за которыми начинаются лишь бесполезныя и бесплодныя гаданія. Основною задачею нашею былъ анализъ содержанія памятника въ его собственной сферѣ и историческая характеристика его отношеній къ аналогическимъ явленіямъ греческаго искусства вообще.

Самому разсмотрѣнію памятника предпосылаемъ поверхностный обзоръ мѣологии Ликіи съ цѣлью подготовить предварительно ту почву, на которой должно быть построено толкованіе, ограничиваясь исключительно тѣми ея сторонами, которыя приходятъ такъ или иначе въ соприкосновеніе съ памятникомъ Гарпій.

I

Ликія, т. е. страна съ этимъ географическимъ терминомъ въ римскую эпоху, есть полуостровъ на южномъ берегу Малой Азіи, между Каріей, Фригіей, Пизидіей и Памфиліей, какъ Киликія связана съ Кипромъ, такъ географически Ликія съ Родосомъ: ея горы, оканчиваясь на С. З. хребтомъ Дедала, имѣютъ продолженіе вдоль острова Родоса. Страна представляетъ мѣстность, отрѣзанную высокимъ горнымъ хребтомъ Тавромъ отъ внутреннихъ странъ Малой Азіи. Горы эти идутъ многочисленными развѣтвленіями на Югъ, въ своемъ расположеніи

способствуя связи береговой страны съ внутренней и, доходя до моря, образуютъ богатныя бухты и гавани. Между двумя главными отрогами этихъ горъ, изъ которыхъ восточный носитъ названіе Массицита, лежитъ высокоцѣвившаяся въ древности по своему плодородію, долина судоходной рѣки Ксаноса — центръ ликійской цивилизаціи, сохранившій многочисленныя развалины городовъ и обширныя некрополи (1). Эта долина, съ прилегающими къ ней горными спусками и южной покатостью Массицита, и была Ликіей въ тѣсномъ историческомъ смыслѣ, т. е. страной, населенной развитымъ племенемъ, носившимъ названіе Ликіянъ. Въ эпоху Троянской войны Ликіянне дѣлились на два племени: Тремиловъ на Югѣ и Тросовъ или Тросовъ на сѣверѣ; оба бились подѣ Троею на сторонѣ Пріама. Изъ нихъ Тремилы, повидимому, пришли съ Крита, и Геродотъ указываетъ, что въ древнюю эпоху сама Ликія была извѣстна сосѣдямъ подѣ именемъ страны Тремиловъ. Но до поселенія послѣднихъ, эту мѣстность или, можетъ быть, часть ея занимало племя Солимовъ, исчезнувшее или оттѣсненное на сѣверъ пришельцами. Позднѣе пришелъ въ страну Ликъ изъ Атики, и отъ него прозвались Ликіянне. Вотъ въ существѣ все, что доподлинно, какъ историческіе факты, передано намъ о заселеніи Ликіи древними писателями. Но къ этимъ извѣстіямъ, носящимъ историческій характеръ, присоединяется много данныхъ разнаго рода. Мы стараемся разобрать ихъ въ предѣлахъ нашей задачи, не входя въ подробный историческій анализъ.

Прежде всего, кто были эти Ликіянне — Тремилы и Тросы? Изъ свода всѣхъ данныхъ о ихъ происхожденіи, по Геродоту, съ Крита; о ихъ вождѣ Сарпедонѣ, герояхъ Главкѣ, Пандарѣ, слѣдуетъ самое естественное заключеніе, что это были Греки. Такъ какъ при новомъ наплывѣ или колонизаціи, шедшей уже прямо изъ Греціи, видимо, родственное населеніе слилось съ новыми пришельцами, то опять можно думать, что и первая колонизація была греческая. Колонизація изъ Крита засвидѣтельствована также существованіемъ въ Ликіи города Критополиса, положеніе котораго опредѣлилъ Шенборнъ въ своемъ путешествіи. По этому происхожденію съ Крита первая колонизація

считается дорической. Эти древніе поселенцы застали уже на мѣстѣ какихъ то туземцевъ, которые, быть можетъ, всё, а можетъ быть, лишь въ одной части, упоминаются подъ именемъ Солимовъ. Это имя сохраняется и впоследствии на западѣ Ликіи, и потомки Солимовъ указываются Страбономъ въ Милійцахъ, жителяхъ области Милуас и Діодоромъ въ Пизидійцахъ и Исаврійцахъ, хранившихъ въ его время свое національное нарѣчіе, но затѣмъ и вообще существованіе даже въ историческую эпоху первобытныхъ поселенцевъ въ ея горныхъ мѣстностяхъ не подлежитъ сомнѣнію. Кто же были эти аборигены Ликіи? По созвучію имени Солимовъ съ Негосолума, по краткому указанію Херила на жителей горъ Солимскихъ, говорившихъ по финиійски и служившихъ въ войскахъ Ксеркса, еще нельзя доказывать вмѣстѣ съ историками начала нынѣшняго столѣтія (2) семитическаго происхожденія этихъ аборигеновъ, точно также какъ на основаніи того, что они ходили коротко остриженные въ кружокъ, или были по Херилу *τροχοκοφδες*, нельзя и отрицать этого. Важнѣе гораздо свидѣтельство Херила, что самая страна Солимовъ называлась Финикія, и Плутарха, что они чтили преимущественно Кроноса-Сатурна, потому что отсюда мы можемъ прямо заключить о непосредственныхъ сношеніяхъ Ликіи съ финикіянами и господствѣ финиійскаго вліянія. Это подтверждается и существованіемъ на южномъ берегу Ликіи гавани подъ именемъ Финикійской. (Слѣды финиійскихъ поселеній видятъ затѣмъ и въ именахъ городовъ—Патара (низменность), даже имени рѣки Ксаноса, какъ Инда въ Каріи (3), въ имени чудовища Химеры—и т. д.). Затѣмъ все остальное представляется крайне темнымъ, и заключеніе Моверса, (3) что Солими были Семиты, преждевременно. Кромѣ этихъ историческихъ данныхъ, Ликія владѣетъ живымъ и непосредственнымъ свидѣтельствомъ своихъ надписей. Но языкъ этихъ надписей доселѣ неизвѣстенъ, и проблематическія ихъ толкованія не привели еще къ положительному заключенію о характерѣ языка. Тѣмъ не менѣе уже присутствіе надписей на языкѣ не греческомъ указываетъ на существованіе племенъ туземныхъ, оттѣсненныхъ, но не исчезнувшихъ, и это обстоятельство, важное само по себѣ, много

вліяло на разрѣшеніе вопроса объ исторіи Ликій. По этому, не вдаваясь въ подробности, которыя были бы въ данномъ случаѣ неумѣстны, уважемъ существенные взгляды по этому вопросу.

Характеристика племенъ, населявшихъ Малую Азію, и доселѣ представляетъ много темнаго и гадательнаго, и разногласіе ученыхъ языковѣдовъ въ данномъ случаѣ есть обыкновенное явленіе: причина этого лежитъ столько же въ отсутствіи историческихъ данныхъ, сколько въ обильномъ смѣшеніи народностей, имѣвшемъ мѣсто въ этой странѣ. Лишь сомнительныя данныя, сохранившіяся въ немногихъ собственныхъ именахъ, должны руководить изслѣдователя въ его попыткахъ опредѣлить происхожденіе аборигеновъ Фригій, Каппадокіи, Карій и другихъ мѣстъ. Тѣмъ болѣе важности по этому пріобрѣтаютъ тѣ сравнительно многочисленныя остатки неизвѣстнаго языка Ликійанъ, которые рано обратили на себя вниманіе ученыхъ. И тѣмъ значительнѣе то согласіе въ общихъ результатахъ, которое оказывается въ данномъ случаѣ. Въ самомъ дѣлѣ, кромѣ С. Мартена ⁽⁵⁾ и другихъ, впервые по немногимъ даннымъ и съ предвзятыми теоріями изучавшихъ языкъ Ликій, почти все изслѣдователи признаютъ его за языкъ индоевропейскаго корня. Въ своей широкой семитической теоріи племенъ Малой Азіи Лассенъ ⁽⁶⁾ дѣлаетъ опять таки исключеніе для Ликійанъ. На этой общей основѣ затѣмъ одни изслѣдователи предпринимали попытки различныхъ сближеній ликійскаго языка съ древнеперсидскимъ, или съ Зендомъ, или съ тѣмъ и другимъ вмѣстѣ; другіе довольствовались общими указаніями и теоріями; такъ Бирчъ причислялъ Ликійанъ къ большой скинской расѣ, населявшей внутреннюю Азію, но наиболѣе научнаго значенія имѣетъ теорія сближенія съ Зендомъ, принадлежащая Морицу Шмидту ⁽⁷⁾. Онъ доказываетъ, что ликійскій алфавитъ заимствованъ отъ малоазійскихъ грековъ, составленъ изъ 20 буквъ финикійскихъ, 3 греческихъ и только 2 специально ликійскихъ, что языкъ принадлежитъ къ арійской отрасли индоевропейскихъ языковъ, помѣщаясь между греческимъ и иранскимъ, и далѣе, что самое племя должно принадлежать къ индоевропейской народности, населившей Малую Азію въ доисторическую эпоху. При этомъ

также онъ указывалъ, имѣя въ виду Геродота, на возможность сближенія ликійскаго языка съ языкомъ древнихъ критскихъ надписей.

Оріенталистъ д-ръ Блау (8) предложилъ теорію сближенія Ликійцевъ съ Пеллагами, а черезъ нихъ съ нынѣшними Албанцами; основанія этого сближенія онъ почерпнулъ въ сопоставленіи 8 ликійскихъ нарицательныхъ и нѣсколькихъ собственныхъ именъ съ современными албанскими; далѣе въ нѣкоторыхъ признакахъ сходства алфавита и ученія о звукахъ и формахъ, и въ различныхъ указаніяхъ бытовыхъ сходныхъ чертъ. Мы не станемъ разбирать справедливости сближеній перваго и втораго рода, которыя представляютъ лишь гипотезу, но замѣтимъ только одно обстоятельство важное для насъ. Если авторъ этихъ сближеній указываетъ на слѣды гинайкократіи или материнскаго быта у горныхъ Албанцевъ, то этимъ лишь отмѣчаетъ оригинальную черту сохранившейся отчасти въ ихъ жизни древнѣйшей бытовой формы, о которой лишь смутныя воспоминанія находимъ мы у другихъ цивилизованныхъ народовъ. Между тѣмъ Ликійне какъ бы переживали эту древнѣйшую бытовую форму даже въ историческое время, и извѣстное изслѣдованіе Бахофена о материнскомъ правѣ приводитъ много частныхъ указаній изъ надписей для доказательства существованія этой формы у нихъ даже въ позднѣйшее время (9). Итакъ Ликійне видимо отличались приверженностью къ старинѣ, храненіемъ традиціи, что должно было отчасти зависѣть отъ реакціи туземнаго населенія пришлому элементу. Но, вслѣдствіе этого, мы получаемъ особенное право на сличеніе и сравненіе ликійскихъ религіозныхъ и художественныхъ формъ съ данными болѣе ранняго времени и разнообразными остатками старины въ различныхъ наиболѣе глухихъ мѣстностяхъ древняго греческаго міра. Поэтому самый важный результатъ всѣхъ подобныхъ изысканій есть подтвержденіе факта существованія первобытнаго племени аборигеновъ, пранарода въ Ликіи. Это населеніе, весьма вѣроятно, сосредоточивалось въ древнѣйшую эпоху, какъ въ главномъ пунктѣ, въ извѣстной уже центральной западной долигѣ рѣки Ксаноса, или по крайней мѣрѣ, имѣло здѣсь свои города. По богато расче-

нелному побережью широко разбросались поселения Финикиянъ, которыхъ религиозное вліяніе мы увидимъ впоследствии. Первая греческая колонизація происходила изъ Крита, по выраженію Геродота, еще варварскаго въ то время, конечно, по быту, религіи, но не по народности. Она принесла съ собою, какъ должно думать, новыя культы, но въ тоже время была способна къ духовному сближенію съ расой туземной по своей культурѣ. Въ самомъ дѣлѣ, если только мы положимъ, какъ необходимое, что такъ называемый языкъ Ликіянъ принадлежалъ именно этимъ аборигенамъ, то нахожденіе надписей на этомъ языкѣ въ Ксанѣ заставляетъ предположить, что первое населеніе оставалось жить въ Ксанѣ и послѣ колонизаціи этого города Греками. Исслѣдователи ликійскихъ памятниковъ не могли еще указать такой надгробной надписи на ликійскомъ языкѣ, которая относилась бы къ памятнику архаическому, и древнѣйшая надпись или считаемая таковою есть двуязычная надпись Ксанеа, которую иные исслѣдователи относятъ даже ко времени Пелопоннесской войны, а болѣе или менѣе всѣ къ эпохѣ послѣ завоеванія персидскаго. Было ли появленіе этихъ надписей на туземномъ языкѣ вызвано этимъ самымъ завоеваніемъ, т. е. обуславливалось ли оно какими либо политическими цѣлями Персовъ, старавшихся поднятіемъ завоеванной расы упрочить свое положеніе, мы не знаемъ, но фактъ поздняго существованія этого языка въ наиболѣе огреченныхъ мѣстностяхъ Ликии несомнѣненъ. Иной вопросъ, почему Геродотъ не говоритъ ничего объ этомъ языкѣ, и было ли это туземное племя тѣ самыя Термилы и Тросы, которыхъ обыкновенно считаютъ за Грековъ, — и не намъ разрѣшать этого вопроса. Возможно также, что колонизаторы усвоивали себѣ также, по крайней мѣрѣ, отчасти языкъ и обычаи: древнія или первоначальныя имена городовъ сохранялись до послѣднихъ временъ ликійской самостоятельности, а въ эпоху Плутарха Ликіянне могли уже не отличать между собою пришлаго элемента. Что значитъ напр. общее указаніе о Ликіянахъ, какъ народѣ, упорно хранившемъ обычаи, проистекающіе изъ материнства?

Новая колонизація, шедшая уже изъ Греціи, быть можетъ,

въ эпоху извѣстнаго переворота на греческомъ материкѣ и отмѣченная въ преданіяхъ именемъ Лика, совпадаетъ съ общими колонизаціоннымъ движеніемъ въ Малой Азіи, и потому предполагаетъ водвореніе уже чисто греческихъ нравовъ, обычаевъ и языка. Эта колонизація распространяется на большую часть полуострова, такъ какъ Миры и другіе города восточной ея части развились позднѣе Ксаноса. Она прославила страну богатствомъ торговыхъ сношеній, мудростью союзнаго устройства и городскаго управленія и геройскою защитою противъ Персовъ. Намъ нѣтъ нужды говорить о дальнѣйшемъ историческомъ движеніи въ Ликии и ея судьбахъ въ эпоху Александра Македонскаго и Римскаго могущества. Несмотря на всѣ превратности историческихъ судебъ, оригинальный характеръ Ликии удерживался до послѣднихъ временъ существованія античнаго міра. И этотъ характеръ героизма, завѣщаннаго стариною, и чувства самостоятельности отличалъ собою не Грековъ только, значительная часть которыхъ была, по Геродоту, истреблена во время вторженія Персовъ,—онъ принадлежалъ всему Ликійскому народу. Итакъ отмѣчаемъ два важные для насъ пункта: существованіе въ Ликии оригинальнаго племеннаго элемента, въ извѣстной степени культурованнаго и родственнаго съ племенами иранскими, и двукратную колонизацію страны Греками, слившуюся съ этимъ элементомъ.

Приступая теперь къ характеристикѣ религіознаго движенія въ Ликии, къ обзорнiю ея мифологiи, полагаемъ самымъ лучшимъ начать съ тѣхъ словъ, которыми Лукіанъ (10) въ бѣглецкѣмъ разсказѣ характеризуетъ страну въ свое время: «затѣмъ побывали мы въ каждомъ городѣ Ликии, гдѣ много получили удовольствія, выслушивая многочисленныя мѣны: *ибо* нигдѣ уже въ городахъ не видно прежняго благосостоянія.» Въ эту позднюю эпоху античнаго міра могущество Ликии исчезло вѣстѣ съ богатствомъ. Но народная традиція по прежнему продолжала свято хранить богатство народной мифологiи. Если старовѣръ Павзаній съ уваженіемъ заноситъ въ свое описаніе Аттики, что ея жители лучше всѣхъ другихъ умѣютъ объяснять древніе памятники и знаютъ болѣе другихъ по мифологiи, то насмѣшливый Лукіанъ

издѣвается надъ обѣднѣвшими Ликіями, которые въ старыхъ басняхъ и воспоминаніяхъ о быломъ искали себѣ утѣшенія.

Въ сожалѣнію, отъ всѣхъ этихъ многочисленныхъ мифовъ, мы владѣемъ въ разказахъ древнихъ писателей лишь очень немногимъ: Ликія, къ несчастію, не видала у себя Павзанія. Но въ то же время мы неоднократно встрѣчаемъ въ самой греческой мифологіи указаніе на Ликію, какъ на родину нѣкоторыхъ греческихъ культовъ, на страну, всегда стоявшую въ тѣсномъ религіозномъ общеніи съ собственною Греціею; самая культура Ликіи представляется древнѣйшею, и циклопы Ликіи строятъ свои громадныя стѣны въ древнемъ Аргосѣ. Почва поэтому была богата мифами древнѣйшаго склада, которые отложились еще въ эпоху доисторическую. Сказаніе о выходѣ изъ Ликіи жреца Олена — этого втораго Орфея, будто-бы перенесшаго культъ Аполлона и Артемиды въ Грецію, указываетъ также на самостоятельность религіознаго развитія въ древнѣйшую эпоху. Гиганты были автохтонами въ Ликіи также, какъ на Родосѣ и въ Милетѣ; по Гезихію, самое имя Ликіи есть «Гигантія.» И со временъ Крейцера, выведившаго изъ Ликіи азіатскій культъ Аполлона, бога солнца, въ древнѣйшей его формѣ ⁽¹¹⁾, всегда находилось много ученыхъ, преслѣдовавшихъ ту же самую мысль. Разсмотрѣніе подобныхъ и противоположныхъ тезисовъ образованія греческихъ вѣрованій не лежитъ, понятно, въ нашей задачѣ, но тѣмъ не менѣе, для нашей цѣли необходимо указать существенные пункты этого вопроса по отношенію къ ликійскимъ культамъ. Извѣстно, что въ послѣднее время научная разработка греческой религіи направляется по принципу натурального происхожденія мифовъ и вѣстѣ національнаго ихъ развитія изъ общеарійскаго корня. Теорія заимствованія потеряла свой смыслъ и право примѣненія, синкретизмъ ограниченъ извѣстными эпохами, и сравнительная мифологія опредѣлила отнынѣ разработку отдѣльныхъ религіозныхъ системъ, преслѣдуя важнѣйшій фактъ, — ихъ общность и единоначаліе. Но подобная разработка не должна быть единственною, исключительною, и теорія, ее произведшая, не должна примѣняться какъ безусловно вѣрная, когда вопросъ идетъ о сложеніи самой религіозной системы, о ея исто-

рическомъ составѣ и соотношеніи ея частей. Греческая религія развивалась съ самаго начала и до окончательнаго паденія во множествѣ отдѣльныхъ культовъ, выработывавшихся въ областяхъ Греціи, Малой Азіи и на островахъ Средиземнаго моря, но всѣ эти большіе и мелкіе ручьи стремились, по мѣрѣ своего образованія и развитія, къ сліянію. Эти отдѣльные культы развивали какую-либо особую сторону религіознаго сознанія, но находились въ постоянномъ взаимодействіи и отлагали міеологическія формы въ общую сокровищницу. Въ вопросѣ объ этихъ культахъ теорія естественнаго роста и теорія заимствованія, такимъ образомъ, не должны уже стоять въ видимомъ противорѣчій другъ съ другомъ. Самостоятельное развитіе съ одной стороны, раздробившееся на самыя мелкія подраздѣленія, и постоянное общеніе, общеніе съ другой, — вотъ что должно имѣть въ виду, чтобы сознать ходъ историческаго движенія. Тогда только уясните вполне значеніе принципа *potina — pinina*, когда сознается, что каждый эпитетъ божества есть отложившійся слѣдъ культа божества, создававшегося или выработавшагося подъ своими особыми условіями. Не переносъ началъ греческой міеологіи съ Востока, изъ Сири или съ Евфрата и Тигра, будемъ мы видѣть въ извѣстныхъ сторонахъ культа Афродиты, Геракла, Артемиды и пр., но сочетаніе ихъ съ культами Астарты, Мелькарта, Таналсъ, происшедшее подъ условіемъ отдѣльной разработки этихъ культовъ въ мѣстностяхъ близкихъ къ Финикіи и Ассиріи. Безчисленныя по разнообразію потенціи верховныхъ божествъ будутъ казаться не плодомъ философскихъ и космологическихъ измышленій, но указаніемъ различныхъ пережитыхъ формъ религіознаго сознанія. ⁽¹²⁾ Между тѣмъ очевидно, что наиболѣе ясный общій мѣстныхъ культовъ и богатство сочетаній, принадлежатъ той мѣстности, гдѣ раздробленныя племена индо-европейскаго происхожденія сталкивались съ колонизаторами Финикіи и Греціи. А таково было положеніе Малой Азіи, преимущественно же ея южныхъ и побережныхъ областей, какъ то Каріи, Фригіи, Ликіи, Лидіи и Кидикіи.

Разнообразные культы этихъ областей могутъ быть сведены къ двумъ типамъ: въ одномъ отмѣчается характеръ міеологіи

арійской, другой отличается чертами, свойственными мифологіи семитической, а въ иныхъ пунктахъ представляетъ полное съ нею тождество. Первый проявляется, главнымъ образомъ, въ преобладаніи или главенствѣ мужескихъ солярныхъ божествъ, второй — въ хтоническихъ силахъ божествъ женскихъ и женственныхъ. Эти два типа, однакожъ, не существуютъ особнякомъ, — они сливаются и сочетаются постоянно, не наполняя при томъ вполнѣ религіи извѣстнаго племени, но представляя лишь извѣстную ея отличительную черту. Такъ культъ Фригіи въставляетъ поклоненіе матери землѣ Реѣ-Кибелѣ и Атису, Діонису Сабацию и богу мѣсяца Фарнаку Понта или фригійскому Мену; Лидія является съ культомъ женственнаго т. наз. лидійскаго Геракла — Сандана; Іонія имѣла свою Артемиду Эфесскую, восточное происхожденіе которой доказывается ея культемъ; наконецъ Кипръ представилъ обширный культъ Афродиты. Въ предѣлахъ этихъ культовъ съ древнѣйшихъ уже временъ проходило въ Малую Азію вліяніе сиро-финикійское, а въ позднѣйшее время и церсидское черезъ сліяніе съ Митрою (13). Наоборотъ, Карія съ своимъ Зевсомъ, богомъ битвъ (Стратіосъ или Арейосъ (14), поклоненіемъ Зевсу-Осого или Посейдону — Зевсу, Родосъ съ культомъ бога солнца, Киликія съ пантеономъ Тарсоса изъ Зевса, Геркулеса Персея, Митры и Бахуса (15), Критъ съ разнообразными мѣстами о Зевсѣ и солнечномъ героѣ Талосѣ и др. мѣстности, почитавшія Зевса и Аѣину, относятся ко второму типу, который, выдѣляясь своимъ болѣе чистымъ арійскимъ характеромъ, тѣснѣе примыкаетъ къ обще-греческому типу (съ отбѣнкомъ доризма). Нельзя, однакоже, повторять, видѣть въ этомъ разграниченіи полной разрозненности; напротивъ того, культы Киликіи въ позднѣйшее время приняли божествъ Фригіи, и между терракотами Тарсоса также часто фигурируетъ Атисъ, какъ и Адонисъ, перенесенный вмѣстѣ съ культомъ Семирамиды — Афродиты изъ Финикіи (16); но это принадлежитъ уже эпохѣ синкретизма, и рядомъ съ Адонисомъ являются тамъ и Горусъ, Ануписъ и пр. египетскія божества. Понятно также, что сочетанія или даже смѣшеніе божествъ обуславливались самою неопредѣленностью божескаго типа. Если въ самой Греціи правдивный типъ всѣхъ

божество сложился окончательно лишь между VII и VI вв. до н. э., то, надо думать, тоже самое было и в религиях Малой Азии, которая прямо отличалась сохранением натуралистического характера. Полное же и окончательное обособление божества совершается лишь тогда, когда оно получает известную нравственную физиономию: припомним для примера, как трудно бывает и при атрибутах различать изображения божеств в архаическую эпоху, как почти невозможны попытки между безформенными и безобразными идолами, находящимися в известностях финикийских поселений, отличить изображение Беа или Мелькарта или Астарты: здесь нередко только общее наименование мужского и женского божества руководит описанием. Ко второму типу, как окажется впоследствии, принадлежит и Ликия с своими культами. Мы характеризовали этот тип указанием в нем общегреческих черт, проявляющихся, главным образом, в поклонении солнечным божествам или вообще божествам света и неба. Между тем в частности культы Ликии имеют много общего с основным культом Дорян и их главным божеством Аполлоном. И вот в то время, когда одни ученые признают за ливийскими божествами право первородства и самобытности, другие считают их прямым перенесением из Греции вместе с дорическими колониями. Вопрос о религиях Малой Азии и вообще доселѣ имеет много смутного: такъ, например, Швенкъ рассматривалъ культы Малой Азии въ отдѣлѣ мифологіи семитовъ (IV томъ его известнаго сочиненія), заботливо очищая мифологию Грековъ отъ всякихъ чуждыхъ примѣсей; Мори, наоборотъ, присоединяетъ изложеніе этихъ культовъ въ исторіи греческой религіи, — взглядъ, принадлежащій известному Лобеку. Темъ болѣе споренъ вопросъ о культѣ Ликии, который, имѣя видимое сходство съ греческимъ, доселѣ не былъ изученъ вполне и допускалъ всевозможныя догадки и гипотезы. Одинъ изъ известныхъ путешественниковъ по Ликии, а именно Спраттъ, увлекшись теоріею Шарпа и нѣкоторыми мелкими данными въ памятникахъ, заключилъ даже, что не только характеръ стіля, но и внутреннее содержаніе ливийскихъ памятниковъ представляется прямо персидскимъ. Такимъ образомъ для

Ликійи одни предполагали культы семитическіе, другіе ограничивались общимъ признаніемъ первобытной оригинальности ея мифовъ, а большая часть изслѣдователей, такъ сказать, заранѣе отказывались отъ рѣшенія вопроса, находя, что онъ не заслуживаетъ особеннаго разсмотрѣнія, такъ какъ ликійская религія ничѣмъ не отличается отъ греческой. Послѣдующія замѣчанія укажутъ сами собою степень основательности первыхъ двухъ взглядовъ; послѣднее же мнѣніе составилось, главнымъ образомъ, на отрицательныхъ данныхъ, а именно: древніе писатели, какъ извѣстно, а изъ нихъ особенно Геродотъ, почти ничего не говорятъ о поклоненіи въ Ликіи чуждымъ негреческимъ божествамъ (17). Продолжая держаться пути, указаннаго въ историческомъ обзорѣніи племени, мы надѣемся доказать, что всѣ поименованные взгляды представляютъ крайности возрѣнія, но прежде предложимъ нѣсколько предварительныхъ замѣчаній. Ликія, какъ и вообще южныя провинція Малой Азіи должна была жить нѣкоторое время подъ вліяніемъ семитическаго Востока, отчасти шедшимъ черезъ Критъ и Родосъ, отчасти распространявшимся изъ финикійскихъ колоній на ея берегахъ; въ то же время туземное ея населеніе имѣло, вѣроятно религіозныя преданія и обычаи арійскаго корня, хотя, можетъ быть, издревле уже усвоивало религію греческую. Но если греческая первая колонизація и принесла съ собою съ Крита или Родоса свои собственные культы и свою мифологію, то во всякомъ случаѣ не настолько уже выработанные и опредѣлившіеся, чтобы чувствовалась рѣзкая разница съ туземною религіею, а потому не могло бы произойти и сліянія родственныхъ элементовъ. Придя въ соприкосновеніе съ иранскимъ племенемъ и семитическимъ, Греки, наоборотъ, живѣе должны были почувствовать свою связь съ Востокомъ, и вотъ почему на памяти ихъ самихъ религіозное движеніе, видоизмѣнившее представленіе Гомера, совершилось въ Ликіи, на Кипрѣ, Критѣ и пр.; здѣсь сами Греки полагали центры организаціи своихъ отечественныхъ культовъ. Вслѣдствіе этого, греческіе культы, развившіеся на почвѣ Востока, получали уже готовый матеріалъ въ обрядахъ и символахъ родственныхъ или сродныхъ божествъ Финикіи и Месопотаміи, Персіи и Арменіи. При этой ассимиля-

ціи божествъ, понятно, самое развитіе обуславливалось присутствіемъ родственнаго элемента, и поэтому напримѣръ культъ Рен укрѣпился въ Троядѣ, гдѣ слился съ поклоненіемъ малоазійской Кибелѣ, Зевса въ Каріи и на Критѣ и Аполлона въ Ликии.

По преданію, старѣйшимъ по времени богомъ въ Ликии былъ Кроносъ; Ликияне рассказывали Плутарху, что было когда-то время, когда страна ихъ поклонялась Кроносу, но это было давно, и онъ рано удалился изъ Ликии въ неизвѣстную страну. Къ этому свидѣтельству прибавимъ, что въ настоящее время въ наукѣ мифологіи почти считается доказаннымъ фактъ, что поклоненіе Кроносу въ Критѣ и другихъ мѣстностяхъ было безусловно въ связи съ распространеніемъ культа Финикійскаго Молоха или Сатурна. Но Кроносъ, какъ и Уранъ, считался древнѣйшимъ богомъ вовсе не потому, чтобы онъ въ греческой религіи предшествовалъ Зевсу: послѣдній былъ всегда главнымъ божествомъ греческихъ племенъ и въ эпоху доисторическую. Кроносъ же явился въ эпоху начинавшейся культуры, притомъ подъ чуждымъ вліяніемъ; по этому онъ могъ и исчезнуть впоследствии; «старымъ» же, «древнимъ» богомъ онъ казался именно потому, что его почитаніе было пережито Греками. Замѣтитъ кстати, что почитаніе Кроноса въ Ликии есть фактъ весьма оригинальный, въ виду отсутствія этого поклоненія въ сосѣдней Фригии и Лидіи; можетъ быть, объяснить это должно перенесеніемъ культа изъ Крита. Поклоненіе Кроносу исчезаетъ въ самомъ началѣ эллинской эпохи и вообще у всѣхъ Грековъ, уступая мѣсто болѣе человѣчнымъ божествамъ, но въ Ликии, по мѣстнымъ причинамъ, оно могло развиться и держаться дольше. Эти причины стоятъ въ связи съ преданіемъ о существованіи въ Ликии гигантовъ, олицетворявшихъ вулканическіе ея огни, и въ отношеніяхъ страны къ Криту, гдѣ почитаніе Бела-Итаны, кажется, замѣнило Кроноса. Сколько можно судить по мелкимъ указаніямъ писателей, слѣды этого поклоненія въ Ликии остались затѣмъ въ героизированной личности Брагоса (горный хребетъ Ликии) смѣшавшагося съ «прежде бывшимъ» свирѣпымъ богомъ, и почитаніи дивныхъ божествъ стихійнаго характера (*ἄντρα θεῶν ἀγροῶν*) живущихъ въ горахъ Брагоса. Если поклоненіе Посейдону и

существовало въ Ликіи, то оно или имѣло обычный характеръ, заимствованный отъ Іонянъ, или не пользовалось особымъ первѣствомъ надъ другими, потому что мы не имѣемъ никакихъ сказаній, относившихся къ нему; и оно не было во всякомъ случаѣ мѣстнымъ. Мѣстечко Сирра между Мирами и Феллосомъ, какъ упоминается у Эліана, ⁽¹⁸⁾ славилось гаданьемъ по рыбамъ, но трудно согласиться съ Бахофеномъ ⁽¹⁹⁾, что рыбные оракулы близъ Патары, въ болотистомъ озерѣ Латоны, указываютъ на важную роль Посейдона въ Ликійскихъ культахъ. На сколько опять таки вѣроятно отнесеніе къ Ликіи Карійскаго бога Зевса Осогоса, или Огоя, сопоставляемаго съ именемъ титана Огигеса, или океана, трудно судить за отсутствіемъ всякихъ данныхъ. Понятно также, что и почитаніе Гермеса не было туземнымъ — оно шло, вѣроятно, изъ Коринѳа. Что касается Гэфеста, то мы не имѣемъ данныхъ о поклоненіи ему какъ древнѣйшему божеству огня, но онъ является въ Ликіи уже какъ первый художникъ, искусный мастеръ въ металлическомъ производствѣ, и представителемъ бога въ Патарскомъ храмѣ служила кратера его работы. Поклоненіе Зевсу въ Патарѣ оставило по себѣ лишь развалины храма его съ остатками колоссальной статуи, а поклоненіе ему же у Солимовъ въ горныхъ мѣстностяхъ Ликіи только одинъ составной эпитетъ Зевса Солиискаго ⁽²⁰⁾ Если по преданію, Діоскуры явились въ Пелопоннесъ изъ Ликіи ⁽²¹⁾, тогда какъ они, по всей вѣроятности, явились въ Ликію уже изъ Спарты, то основаніемъ служило, вѣроятно, происхожденіе ихъ отъ Леды, которая, играла важную роль въ мѣстныхъ культахъ. Если далѣе въ надписяхъ читаемъ имена Ареса, великаго бога и Артемиды, въ типахъ монетъ находимъ изображеніе Гермеса съ Аѳиною, Геркулеса, головы Ликійскаго Пана, Кабиръ съ сѣкирой во фригійскомъ колпакѣ, по сторонамъ фригійской Діаны на монетахъ Миръ, Зевса въ лавровомъ вѣнчѣ, Геліоса, Зевса съ орломъ, Діониса, Немезиду съ грифономъ, голову Юпитера Аммона и пр. и пр., то всѣ эти изображенія или представляютъ типы божествъ, перешедшихъ изъ Фригіи въ восточную область Ликіи, или указываютъ на перенесеніе самихъ типовъ монетъ Родоса, въ эпоху зависимости Ликіи отъ

этого острова, или же свидѣтельствуютъ о почитаніи въ Ликіи божествъ общеэллинскихъ. Но, по отсутствію (по крайней мѣрѣ, доселѣ) какихъ бы то ни было свидѣтельствъ, по самой обидности изображенія, ничѣмъ не разнижагося отъ типовъ монеты Родоса и вообще острововъ Средиземнаго моря, мы должны прямо заключить, что не эти божества составляли оригинальную сторону ликійской религіи, и не о нихъ рассказывались многочисленные мѣны.

Главнѣйшее божество, почитавшееся въ Ликіи, былъ Аполлонъ. Свидѣтельство Гомера представляетъ намъ этого бога пекровителемъ ликійскихъ героевъ, бывшихъ подъ Троею; другіе писатели указываютъ намъ на распространеніе его культа въ Ликіи; общегреческая миеологія ищетъ тамъ самой родины божества. По преданію, Латона, мучась родами и блуждая по разнымъ странамъ отъ Крита до Фракіи, пришла въ Ликію и была приведена волками въ мѣсто близъ рѣки Ксаноса, отстоявшее на 10 стадій отъ моря, гдѣ и родила Аполлона и Артемиду. Храмъ Латоны, основанный на этомъ мѣстѣ, приписывался миеологическому колонисту Тельхину Ливу, пришедшему будто бы изъ Родоса и чтившему Аполлона. Этотъ храмъ, находившійся, по словамъ Страбона, 60 стадій ниже города Ксаноса, былъ найденъ, какъ кажется, въ новѣйшее время Феллоусомъ (22). Тамъ же находилась и священная роца Аполлона, гдѣ держали священныхъ богульвовъ, тамъ то пребывалъ богъ зимою. Мы знаемъ также, что Аполлонъ носилъ въ Ликіи прозвище *πάτριος* — отечественный, что его главный оракулъ находился въ Патарѣ, что обычай этого оракула носилъ отчасти характеръ восточный. Но этимъ и ограничиваются всѣ свѣдѣнія о культѣ Аполлона въ Ликіи, представляемыя древними писателями. Отсюда ученымъ миеологамъ предстоятъ еще рядъ вопросовъ для разрѣшенія, а во главѣ ихъ вопросъ отношеній этого культа къ почитанію Аполлона съ прозваніемъ Ликійскаго въ Греціи. Культъ этого божества встрѣчается въ Атикѣ, Сивіонѣ, Фивахъ, Дельфахъ и древнемъ Аргосѣ; отличительной особенностью изображенія бога служило присутствіе символа его — волка. Такимъ образомъ задача объясненія этого типа Аполлона сводится къ

слѣдующимъ вопросамъ: какое значеніе имѣлъ этотъ культъ въ ряду другихъ поклоненій Аполлону; какое отношеніе имѣетъ эпитетъ къ имени страны Ликии; какое значеніе представляетъ символъ волка. Разнообразіе мнѣній, въ данномъ случаѣ оказавшееся, таково, что не можетъ быть вполне разобрано нами, и мы постараемся указать только главные пункты, свѣдя въ логическомъ анализѣ всѣ детали. Со временъ Отфрида Миллера въ наукѣ установилось твердое положеніе о принадлежности культа Аполлона дорическому племени; по этому положенію, распространеніе этого культа въ Малой Азійи приписывается дорической колонизаціи. Слѣдовательно, и водвореніе Аполлона въ Ликию обязано греческой колонизаціи, и лишь древность этого водворенія была причиною распространившагося еще у древнихъ мнѣнія о происхожденіи культа божества въ Ликию. Понятно, что и эпитетъ «Ликійскій» получаетъ второстепенное значеніе, и имя Ликии можетъ происходить или отъ этого уже эпитета, или отъ имени Лика. Прямо противоположнаго мнѣнія держался лишь Шенборнъ, который въ сочиненіи своемъ «о существѣ Аполлона» пытался доказать, что богъ этотъ восточнаго, а именно семитическаго происхожденія, что поэтому культъ его въ Ликии есть первоначальный и оттуда уже перенесенъ въ Грецію. Другіе изслѣдователи, воплѣвъ отрицая историческую сторону дѣла, считали главнымъ вопросомъ происхожденіе эпитета и занялись его разборомъ. Имѣя въ виду почитаніе Аполлона съ этимъ прозвищемъ въ древней Аргосѣ, они считали необходимымъ признать эту форму культа древнѣйшею или первоначальною, господствовавшею не только въ Ликии, но и въ древней Греціи и въ Троѣ; съ этой точки зрѣнія имя Ликійскаго производили отъ корня *λοχ* что значить «свѣтъ»; такой эпитетъ опредѣлялъ существо свѣтлаго божества солнца, и имя Ликии должно было быть произведено уже отсюда, или потому, что въ ней рано утвердился культъ божества съ этимъ первоначальнымъ характеромъ, или вслѣдствіе забвенія этимологическаго происхожденія имени отъ подставнаго, такъ сказать, героя — колонизатора Лика. Но кромѣ эпитета культъ представлялъ еще и символическаго спутника божества — волка (*λύκος*), и такъ

какъ символъ этотъ принадлежитъ древней эпохѣ, то и нельзя было считать его появленіе результатомъ забвенія этимологіи. Отсюда изслѣдователи, удерживая этимологическое значеніе эпитета бога въ смыслѣ «свѣтлаго», искали въ символѣ внутренняго къ нему отношенія. Различныя толкованія, здѣсь предложенныя, могутъ быть сведены въ общемъ слѣд. образомъ (23): по своимъ природнымъ качествамъ и образу жизни волкъ или символизируетъ идею зима и мрака, противуборствующую свѣтлой силѣ бога; или изображаетъ собою бѣглеца преступника, ищущаго защиты и убѣжища у Аполлона; своего дикою и свирѣпою натурою нравственно соотвѣтствуетъ мстителю губительному Аполлону или физически своими огненными глазами и дальновзростью солнцу (смѣшеніе разныхъ корней *λοχ* свѣтъ и волкъ). Къ этимъ главнымъ мнѣніямъ присоединяются уже странныя замѣчанія о томъ, что сѣрый волкъ и своимъ цвѣтомъ символизировалъ сумерки разсвѣта — *λοχη* (Аполлонъ, которому молится Пандаръ, въ *Ил* 4, 10; 1, 119 называется *λοχηγενής*; и занимаетъ такимъ образомъ средину между другими символами божества: бѣлымъ лебедемъ и коршуномъ (24): неудачная попытка внести аллегорію. Изъ всѣхъ этихъ мнѣній, по нашему мнѣнію, должно избрать первое, такъ какъ оно одно, дѣйствительно, трактуетъ о древнемъ символѣ и не приѣмливаетъ къ вопросу позднѣйшихъ идей и толкованій, предложенныхъ греческими поэтами въ эпоху забвенія первоначальной символики. Какъ кажется далѣе, сильное подтвержденіе этому объясненію можно предложить въ слѣдующемъ мифѣ, сообщенномъ Павзан. кн. 2; 19, 5, 6: передъ древнимъ храмомъ Аполлона Ликійскаго въ Аргосѣ, основанномъ, по преданію Данаемъ, Павзаній видѣлъ рельефъ изъ бронзы, изображавшій битву волка и быка, а около животныхъ дѣву, поражающую быка камнемъ; Павзанію сказали, что дѣва — Артемида, а рельефъ принесенъ въ даръ храму самимъ Данаемъ. Впоследствии прибавилось объясненіе, что этотъ рельефъ аллегорически изображаетъ битву Даная и Геланора, пришельца — волка и туземца быка. Но уже Велкеръ видѣлъ въ быкѣ символъ Діониса, а въ обозрѣніи животной символики Грековъ противопоставлялъ волка и быка.

Вопросъ такимъ образомъ сводится прямо къ изслѣдованію внутренняго значенія этого изображенія. Веѣмъ извѣстно символическое изображеніе льва, терзающаго быка: отъ древнихъ рельефовъ Ниневіи и Халдеи и скульптуръ Персеполиса до храмовыхъ барельефовъ и надгробныхъ памятниковъ Малой Азіи (въ Ликии Fellows, pl. 25), изображеній на греческихъ монетахъ и многочисленныхъ рисунковъ древнихъ вазъ идетъ непрерывно этотъ сюжетъ, то сохраняя вполне свое внутреннее значеніе, то служа привычнымъ орнаментомъ. Мѣсто быка занимаетъ иногда баранъ, котораго держитъ левъ между передними лапами, — переводъ сюжета, замѣчательный между прочимъ тѣмъ, что встрѣчается на золотыхъ пластинкахъ Керчи. Извѣстно также, какъ со временъ Лажара установилось толкованіе этого сюжета: левъ символизируетъ собою палящій жаръ лѣтнаго солнца, убивающій жизнь природы — быка; левъ, какъ символъ астрономической, поэтому соответствуетъ вообще божеству солнца въ его губительномъ дѣйствіи. Самый сюжетъ далѣе часто употреблялся для надгробныхъ памятниковъ и тогда пріобрѣталъ значеніе символа губящей смерти. Этому сюжету изъ животной символики соответствовали прямо изображенія Митры, поражающаго въ мистическомъ смыслѣ быка въ гротѣ, и самъ Митра представлялся съ львинымъ обликомъ лица. Почитаніе льва, какъ представителя Аполлона, мы находимъ въ обычаяхъ содержать ручныхъ львовъ въ роцѣ Патарской, и если на древнихъ ликійскихъ монетахъ встрѣчаемъ почти постоянное изображеніе льва, но не встрѣчаемъ Аполлона, то прямо можетъ видѣть соотношеніе между этимъ символомъ и господствующимъ культомъ. Такимъ образомъ, переходъ символики къ сюжету изображенія волка, убивающаго быка, представляется, по нашему мнѣнію, самъ собою. Иной вопросъ, почему именно волкъ, а не другое дѣйствительное или фантастическое существо, какъ напр. грифонъ, заступилъ роль льва, и съ какими именно измѣненіемъ въ символическомъ значеніи (25) Для насъ важно въ этомъ случаѣ то обстоятельство, что этотъ символъ волка, по всему судя, принадлежитъ, главнымъ образомъ, лѣснымъ и гористымъ мѣстностямъ Греціи — Парнассу, внутренней Аркадіи, Аргосу, что онъ

является именно на древнѣйшихъ монетахъ городовъ собственной Греціи, и, напротивъ того, не оказывается ни на одной изъ извѣстныхъ доселѣ монетъ Ликій. По этому не будетъ смѣлнѣ утверждать, что и культъ Аполлона въ Ликіи, по крайней мѣрѣ, въ первое время ничего не имѣлъ общаго съ культомъ такъ наз. Аполлона Ликійскаго.

Взамѣнъ этого трудно было бы отрицать азіатскія, а именно иранскія черты въ божествѣ Ликіи; самая общность характера солнечныхъ божествъ побуждаетъ къ сліянію ихъ культовъ. Гигантскій образъ Милетскаго великана Астеріуса, котораго символическій образъ видятъ въ львѣ на монетахъ Милета, и Талосъ, Бритскій великанъ, ежедневно обходившій островъ, суть несомнѣнно азіатскія формы греческаго божества. Мы могли бы указать далѣе много памятниковъ и монетъ Малой Азіи, изображающихъ Аполлона — Митру въ видѣ юноши съ головой въ лучевомъ нимбѣ виѣстѣ съ богомъ луны; Аполлона-Ваала окрѣпленнаго и стоящаго на львѣ съ символами плодородія и пр. (26) Известный мнѣологъ Швенкъ (27) прямо отождествляетъ персидскаго Митру съ Аполлономъ Ликіи по ихъ общему символу (на монетахъ Патары)—вѣщей птицѣ коршуну. Въ странѣ, чтившей Аполлона какъ главнѣйшаго верховнаго бога, и вообще понятно потенциальное расширеніе понятія этого божества: такъ Ликійскія надписи ищутъ для мертваго покровительства у Латоны и ея сыновей. Ликійскія монеты изображаютъ намъ льва, то крылатаго и выступающаго величаво, то въ воинственной позѣ присѣвшаго на землѣ, то льва, который пожираетъ вола; далѣе кабана или въ обычной дѣйствительной формѣ, или окрѣпленнаго или въ фантастическомъ сочетаніи двухъ кабановъ въ одно тѣло; онѣ же изображаютъ оленя и грифона (28). Если на множестве сходныхъ чертъ, открывающихся въ Аполлонѣ и Митрѣ, мы должны смотрѣть, какъ на общій результатъ одинаковаго религіознаго представленія солнца у индо-европейскихъ народовъ, то мы не въ правѣ отрицать въ частности особенное сближеніе этихъ божествъ, открывающееся въ одинаковыхъ символахъ. Велькеръ (29) считаетъ символъ льва въ Греціи заимствованіемъ изъ Малой Азіи, а именно Лидіи, гдѣ онъ явился подъ асси-

рійскимъ вліяніемъ, но приурочиваетъ его страннымъ образомъ къ Діонису, въ общемъ же перечнѣ символическихъ животныхъ Греціи и совсѣмъ опускаетъ. Гергардъ въ своей Греч. Миеологіи пересчитываетъ символическія отношенія животнаго къ различнымъ божествамъ, но исключаетъ Аполлона. Швенкъ въ области персидской миеологіи признаетъ льва символомъ свѣта для Митры также какъ и для Геракла, но не переноситъ на Аполлона. (30) Но какъ бы то ни было, фактъ символическаго отношенія этого животнаго къ культу Аполлона въ Ликии необходимо признать, чтобы объяснить себѣ многообразное участіе этого символа на памятникахъ Ликии и вообще Малой Азіи; иначе изображеніе льва на гробницѣ придется постоянно понимать въ смыслѣ аллегорическаго указанія на геройство умершаго или апотропеона, если изображена не полная фигура льва, но или передняя его часть, или одна голова и маска. (31) Но и при этомъ засушенномъ пониманіи древней символики всегда будетъ представляться вопросъ, — откуда же это изображеніе, подобно Медузиной головѣ, получило значеніе апотропея, т. е. оберегательнаго талисмана. Между тѣмъ изъ вышеприведенныхъ данныхъ ясно, что левъ, какъ обычный символъ героя, легко могъ стоять въ связи съ культомъ солнца побѣдителя и героя, а этимъ характеромъ, напоминающимъ иранскую миеологію, и долженъ былъ именно отличаться культъ Аполлона въ Ликии. Что касается культа близкой къ Аполлону Латоны, то кромѣ указаннаго выше мы не имѣемъ никакихъ данныхъ ни у писателей, ни на памятникахъ (положительныхъ изображеній, а не гадательныхъ), ни на монетахъ, и самое сближеніе этой богини съ Ледой, а черезъ нее съ именемъ женщины на ликійскомъ языкѣ Ладой (рус. Лада, Ладъ, Ладю), не идетъ далѣ лингвистическихъ наблюдений.

Но оригинальность култовъ Ликии подтверждается еще и другими данными, которыя относятся уже къ героическому культу этой страны. Именно эта вѣтвь миеологіи была наиболѣе обширна и многочисленныя мѣны, о которыхъ упоминаетъ Лукіанъ, принадлежать къ этимъ героическимъ сказаніямъ, которыя за

одно представляют и историческія данныя, и формы древняго богопочитанія. Всѣ эти періоды древней исторіи Ликіи, отмѣченные именами пришельцевъ, колонизаторовъ, героевъ: Лика, Сарпедона Критскаго, Сарпедона Илиады, Беллерофона и пр., несомнѣнно, играютъ столько же роль фазисовъ быта и религіознаго развитія, сколько и исторіи движенія племенъ. Героическіе культы, видимо, привились въ Ликіи въ очень раннее время и долго тамъ сохранялись. Въ городѣ Ксанеѣ чтился «богъ отечественный» этого же имени, которое прочтено въ надписяхъ и на базисѣ статуи его жреца — гимнасіарха ⁽³³⁾: возникло ли это имя изъ эпитета Аполлона «бѣлокурый», обозначало ли оно имя божества рѣки ликійской долины, сказать трудно, но ясно, что это было божество, героизированное лишь впоследствии въ качествѣ основателя города — пришельца изъ Крита или Египта. Отъ великаго Тремила, родоначальника ликійскаго племени, и нимфы Огигии произошли дѣти рушители, дикіе боги (Θεοὶ ἄγριοι): Глосъ, Ксанеѣ, Пинаръ и Крагосъ «грабитель», превратившіеся потомъ въ морскихъ разбойниковъ. Но мы оставимъ всѣ эти и имъ подобныя имена въ сторонѣ, такъ какъ въ приданныхъ имъ роляхъ оказывается слишкомъ много позднѣйшей примѣси, а нѣкоторыя, какъ напр. имя героя Килабраса, чтившагося въ Фазелисѣ, совершенно темны, по отсутствію какихъ бы то ни было указаній, и остановимся только на трехъ мифическихъ герояхъ Ликіи: Сарпедонѣ, Ликѣ и Беллерофонѣ. Имя Сарпедона специально присуще Ликіи: это видно какъ изъ преданія о Критскомъ Сарпедонѣ, такъ и рассказъ Илиады о Ликійскомъ героѣ этого имени, погибшемъ отъ руки Патрокла, а еще болѣе изъ надписей ликійскихъ, на которыхъ оно является то въ обычной мужской формѣ, то въ формѣ женскаго производнаго имени Сарпедонисъ ⁽³⁴⁾. Изъ древнихъ писателей намъ извѣстно о святилищѣ Сарпедона въ Ксанеѣ, а изъ средневѣковаго житія, разобраннаго Келлеромъ ⁽³⁵⁾ оказывается существованіе особеннаго поклоненія демону Сарпедону въ Селевкии, Ликіи и Киликии; отъ этого демона получилъ наименованіе одинъ мифъ Киликии, а впоследствии Ликія чтитъ героя въ сочетаніи съ греческимъ Аполлономъ и Артемидою. Если на этомъ

основани и нельзя еще отождествлять героя съ Аполлономъ, то съ другой стороны здѣсь ясно выступаютъ слѣды древнѣйшихъ мѣстныхъ культовъ, измѣнявшихъ греческую принятую религію. Сарпедонъ былъ родомъ съ Крита, сынъ Зевса и Европы, имѣлъ братомъ Миноса, а этотъ Миносъ былъ также божество, имѣвшее храмъ въ Антиохіи, — все это подало мысль Моверсу искать производства имени Сарпедона въ еврейскомъ языкѣ, отъ Сарфаданъ — господь равнины, богъ земли (36). И, дѣйствительно, финиійское происхожденіе культа демона на побережныхъ мѣстностяхъ Малой Азіи, болѣе нежели вѣроятно.

Замѣчательное соотвѣтствіе найдемъ и въ исторіи миеологическаго героя Лика. Опять извѣстны два Лика: одинъ явился въ Ликию съ Родоса, другой изъ Аенія, какъ позднѣйшій греческій колонистъ. Извѣстно, что имя Ликъ въ античной древности придавалось множеству рѣкъ, отъ Ассиріи, Финиіи и Малой Азіи до Европейской Сарматіи, и это имя думали производить отъ греческаго названія волка, — животнаго, котораго быстрый бѣгъ уподобляется теченію воды (37). Имя Ликъ упоминается между Родосскими Тельхинами, первобытными жителями острова, водными духами, бѣшеными демонами, врагами Геліуса. Это же имя отиѣчаетъ миеологическихъ царей, какъ напримѣръ одного царя скийскаго (38), а въ производной формѣ множество миеическихъ личностей, сгруппированныхъ около представленій времени грубаго, отличавшагося человѣческими жертвами и человѣкоубійствомъ (39). Переводя эту миеологическую характеристику на почву Ликии, миеологи видятъ въ Ликѣ олицетвореніе зими, а въ борьбѣ его съ Зетосомъ и Амфіономъ борьбу и чередованіе временъ года: весны, лѣта и зимы, или же олицетвореніе зимнихъ наводненій (40). Другіе, исходя изъ противоположнаго производства имени Ликъ отъ корня съ значеніемъ «свѣтъ», видятъ въ имени этого героя замѣну имени Аполлона, также какъ въ Автоликѣ, основателѣ Синопа, чтившемся тамъ какъ божество и оракулъ, соотвѣтствіе съ мѣстнымъ культомъ божества свѣта. Держась мнѣнія что имя Ликии происходитъ отъ укореившагося тамъ въ древности культа родст-

веннаго иранскому божеству солнца, мы считаемъ героя Лику обычнымъ отвлеченіемъ отъ имени Ликіянъ или Ликин; это отвлеченіе вмѣстѣ съ тѣмъ сочеталось съ преданіемъ о приходѣ Грековъ изъ Аттики и можетъ быть, рано создало уже культъ героя, заимствовавшій формы отъ почитанія Аполлона. Следовательно, въ этомъ пунктѣ мы присутствуемъ при повтореніи основнаго культа въ лицѣ героя аттическаго, въ противоположность первому Лиду, представляющему собою эпоху грубую, но явившемуся въ народной памяти позднѣе; иначе говоря, приращеніе аттическаго Лика къ странѣ имѣетъ связь съ ея религіей и оно древнѣе; что касается другаго, то его имя, какъ характеристическое для древнѣйшихъ миѳическихъ временъ, присоединено къ судьбамъ Ликии уже по рефлексіи. Но на этой характеристикѣ и должны остановиться всѣ заключенія, такъ какъ остальные догадки будутъ представлять уже ни на чемъ не основанныя гипотезы. Такими считаемъ мы домыслы Бахофена⁽⁴¹⁾, который, заключая о господствѣ въ Ликии орфико-мистическаго ученія, ставитъ Лика во главѣ особаго культа, носившаго будто бы характеръ мистерій⁽⁴²⁾ Кабировъ, отправлявшихся жрецескимъ родомъ Ликомидовъ. Центромъ этихъ мистерій Бахофенъ считаетъ культъ Деметры и Керы и мужскаго божества Аполлона — Лика. Пользуясь съ удивительнымъ искусствомъ малѣйшими указаніями, онъ въ самой исторіи вражды Лика съ Эгеєю, которая была причиною переселенія перваго изъ Аттики, открываетъ борьбу двухъ религіозныхъ началъ — чистаго культа Деметры и оргіастическаго поклоненія Афродитѣ.

Менѣе темноты и спорныхъ пунктовъ представляетъ мѳологическая личность специально ликійскаго героя Беллерофона и къ превосходно составленной характеристикѣ Преллера⁽⁴³⁾ трудно прибавить что нибудь новое. Тѣмъ не менѣе, для насъ особенный интересъ представляетъ отрывающіяся и въ этомъ героѣ божествѣ черты, которыя несомнѣнно содержатъ древнѣйшій аріискій символизмъ⁽⁴⁴⁾. Культъ этого солнечнаго героя и бога свѣта Аполлона отгнѣсидъ другіе древніе культы, и герой превратился въ бога громовержца: страна перенесла божественныя свойства Зевса на новыхъ боговъ. Такъ объясняетъ Преллеръ

мнѣ о громовомъ конѣ Беллерофона Пегасѣ, перешедшій и въ Коринѣ, гдѣ Геліосъ почитался какъ Зевсъ *ἡραβίος*. Мы прибавимъ, что то же самое явленіе замѣчается и въ Родосѣ, а именно: изображеніе перуна на извѣстныхъ монетахъ этого острова, изображающихъ голову Геліоса и розу, должно принять за символъ бога, отождествленнаго съ Зевсомъ, а вовсе не за знакъ какого то магистрата. Но если новые культы и овладѣвали религіозными представленіями страны, то, по естественной причинѣ, тѣмъ болѣе дорожилъ народъ воспоминаніями о своихъ прежнихъ богахъ. Эти-то старозавѣтныя преданія и обычаи Ликіянъ тѣсно связались съ появленіемъ новаго бога, и заслуга ихъ вскрытія принадлежитъ почти цѣликомъ талантливому автору «Материнскаго права» Вахофену. Съ точки зрѣнія, имъ установленной, раскрываются любопытнѣйшія данныя. Смерть страшной Химеры была не только избавленіемъ страны отъ чудовища, но и отъ первобытнаго обожанія огня, которому Ликіянне поклонялись въ вулканическихъ изверженіяхъ (⁴⁵). Аполлонъ и Беллерофонъ своимъ появленіемъ отмѣчаютъ въ Ликіи новую эру жизни и быта: прекращается гивайократія, материнство, и начинается право отцовское, вмѣсто прозванія по имени матери сынъ получаетъ отчество. Однако и прежнее не только живетъ въ памяти народной, но и хранится свято какъ неписанный обычай, и надписи подтверждаютъ существованіе въ Ликіи обычая, упомянутаго Геродотомъ, именоваться по матери. Самъ Беллерофонъ долженъ былъ отступить передъ грубими, наивно-циническими нравами женщинъ, пристыдившихъ его своего наготой, и оставить намѣреніе за свою обиду покарать Ликію наводненіемъ (⁴⁶). Народъ, обожавшій бога стрѣлка, бога воителя, подобно Спартанцамъ, отступилъ отъ быта предковъ и зато символическимъ образомъ лишился участія въ самыхъ священныхъ для него обрядахъ. Такъ понимаемъ мы извѣстное мѣсто Плутарха въ *Consolatio ad Apollonium* гл. XXII, гдѣ онъ рассказываетъ, что неизвѣстный законодатель Ликіи постановилъ, чтобы граждане во время траура облакались въ женскія одежды, потому что горе не мужское дѣло, а женское: *οὐκ ἀρσίντων ἀνδράσι κοσμίως καὶ παιδείας ἐλευθέρων μεταστροφόμενος*. Вахофенъ во

многихъ мѣстахъ упомянутого сочиненія возвращается къ этому обычаю Ликіянъ облачаться во время траура въ женскія одежды, приписывая его остатку материнства и культа женскихъ божествъ-матерей. Только женщина могла являться въ погребальныхъ церемоніяхъ, такъ какъ эти церемоніи сами по себѣ культъ матери земли, а участвующіе въ церемоніи мужчины должны хоть внѣшностью уподобиться женщинѣ. Мысль весьма остроумная и вполне справедливая, но не исчерпывающая всего факта. Несомнѣнно, что идеи загробной жизни всегда тѣсно связывались съ культомъ матери земли Деметры и находили себѣ оправданіе въ мифической исторіи Керы; умирающая и вновь оживающая природа олицетворялась въ Адонисѣ, любимцѣ Афродиты, и женственномъ Атисѣ. Но если въ культурахъ Малой Азіи, особенно Фригіи, мы видимъ сильное и одностороннее развитіе этихъ культовъ, то въ Ликіи ихъ поступательное движеніе было прервано. Явленіе солярныхъ героевъ есть второй фазисъ религіознаго развитія; первоначальный культъ земледѣльческаго быта держится круга бога громовержца и богинь природы; на мѣсто ихъ поступаютъ новые идеалы, но они въ народномъ представленіи уже не достигаютъ мѣста высшихъ боговъ, они герои, ихъ мифологія несетъ уже характеръ сказочный. Преніе боги удаляются отъ человѣка, старающагося сблизиться съ ними въ таинствахъ мистерій; истинное пониманіе бога становится достояніемъ лишь посвященнаго и скрывается въ обрядахъ. Мужественная храбрость Ликіянъ, обезжавшая побѣдителя Аполлона съ его символомъ гордаго льва, стала въ чуждыя отношенія съ прежде бывшими богами и искала приблизиться къ нимъ вновь въ религіозныхъ обрядахъ. Вотъ почему въ дальнѣйшихъ болѣе умозрительныхъ заключеніяхъ Бахофена (47) о внутренней связи культа Аполлона съ идеями о смерти и безсмертіи, и о господствѣ мыслей о смерти въ мифѣ о Беллерофонѣ, утратившемъ дѣтей своихъ отъ гнѣва боговъ, мы видимъ прямое противорѣчіе его же собственнымъ взглядамъ. Эти комбинаціи лишены совершенно почвы и даютъ слишкомъ тонкія соображенія, какъ напр. Одиссей, приплывшій ночью въ Итаку во снѣ и пробудившійся при лучахъ восхода

щаго солнца, — есть образъ воскресенія, безсмертія, которое да-
еть Аполлонъ, такъ какъ для Ликіянъ образъ смерти и сна
суть два близнеца, упоминаемые въ Илиадѣ. Находясь, видимо,
подъ обаяніемъ мысли о памятникѣ Гарпій, выработалъ Бахо-
фенъ и упомянутое уже мнѣніе о господствѣ въ Ликіи орфическихъ
ученій, такъ какъ только изъ нихъ, казалось ему, можно было
почерпнуть объясненіе памятника. Однако всѣ основанія этой
гипотезы заключаются только въ нѣсколькихъ строкахъ, про-
извольно вѣрванныхъ Бахофеномъ изъ 12 двустипній финевской
надписи.

Но кромѣ этихъ именъ мифическихъ героевъ, занесенныхъ
на страницы сочиненій по мифологіи, мы встрѣчаемъ въ ликій-
скихъ преданіяхъ, осколки которыхъ сохранились у древнихъ
писателей, еще одинъ мифологическій фактъ, весьма важный для
вопроса о ликійской мифологіи и преисполненный особеннаго
интереса для насъ. Мы сообщали уже свидѣтельство Плутарха
о поклоненіи Ликіянъ въ древнюю эпоху Кроносу и о томъ, что
это поклоненіе исчезло у нихъ будто бы вмѣстѣ съ самимъ
Кроносомъ, неизвестно куда переселившимся. Мотивы этого ис-
чезновенія объяснены нами съ установленной нами мифологиче-
ской точки зрѣнія, но вотъ какъ объясняли себѣ это сами
Ликіянне, по свидѣтельству Плутарха. Въ его сочиненіи *De de-
fectu oracul* XXI, 9, читается слѣдующее: 'Ἐπεὶ καὶ Σολύβριος
πυνθάνομαι τοὺς Λυκίων προσαγορεύουσιν ἐν τοῖς μάλιστα τιμᾶν τὸν
Κρόνον; ἐπεὶ δὲ ἀποκτείναντες τοὺς ἄρχοντας αὐτῶν: Ἄρσαλον καὶ
Δρύον καὶ Τρωσοβίον, ἔφυγε καὶ μεταχώρησεν ὁποιδήποτε (ταῦτο
γὰρ οὐκ ἔχουσιν εἰπεῖν), ἐκείνον μὲν ἀμάληθῆναι, τοὺς δὲ παρὶ
τὸν Ἄρσαλον ἐκλήρους θεοὺς προσαγορεύεσθαι, καὶ τὰς κατάρτας
ἐπὶ τούτων ποιῆσθαι δημοσίᾳ καὶ ἰδίᾳ Λυκίους. Мѣсто это есть
вставка въ разсужденіе о геніяхъ боговъ, принимающихъ боже-
скія имена. Сколько мнѣ известно, этого мѣста коснулся только
Бахофенъ: разсуждая о троячности въ представленіи теллури-
ческой природы, онъ указываетъ эту форму у Ликіянъ въ трехъ
сынностяхъ Веллерофона (?), въ имени Тремилловъ и въ трехъ
ликійскихъ катахтоническихъ дэмонахъ *жизни* и *смерти* (?),
указываемыхъ этимъ разсказомъ. Анализируя сначала мифологи-

ческий фактъ въ предѣлахъ его содержанія, мы замѣчаемъ, что три имени эти отнесены къ временамъ Солимовъ и Кроноса, ихъ главнѣйшаго бога, иначе ко времени Тремиловъ и прихода Сарпедона. Этотъ Кроносъ убилъ трехъ ливійскихъ царей: Арсала, Дріоса и Трособіа и затѣмъ ушелъ изъ Ликии, а Ликияне стали съ тѣхъ поръ чтить этихъ царей, какъ божествъ жестокихъ, и клятвы изрекали ихъ именомъ всенародно и частно. Три царя были обожествлены послѣ ихъ насильственной смерти, т. е. культъ мертвыхъ, обогатившійся героическими сказаніями, создалъ культъ, мѣстныхъ божествъ. Жизнь героя, благодѣтеля земли продолжается за гробомъ, въ землѣ и оттуда участвуетъ въ жизни потомковъ. Какъ всякій умершій превращается въ подземное божество, такъ три ливійскіе царя стали хтоническими божествами Трамеловъ или Тремиловъ. Ихъ смерть была насильственная, кровавая, какъ смерть героевъ, о которой повѣствуютъ мѣстныя саги, — припомнимъ сказанія о Неоптолемѣ и гробницѣ его въ Дельфахъ. Но смерть царей была таинственная, отъ руки бога, а такая смерть сама по себѣ уже есть миеологическая черта обожествленія; люди, исчезавшіе съ лица земли или съ похищенные, превращались въ демоновъ, божествъ, которыхъ оравуль считался наравнѣ съ высшими. Въ данномъ случаѣ, миеологическая форма разсказа представляетъ смерть, последовавшую отъ руки Кроноса, бога насилія и человѣческихъ жертвъ, но это была его послѣдняя жертва, — онъ ушелъ, и его смѣнили другіе боги, т. е. у Ликиянъ Аполлонъ съ его свѣтлымъ культомъ. Это тотъ же самый Кроносъ, который напрасно пытался удержаться на тронѣ греческаго Олимпа насильственнымъ превращеніемъ своего рода, когда, лишенный всякихъ родительскихъ чувствъ, глоталъ своихъ собственныхъ дѣтей. Но и на трехъ обожествленныхъ царей кровавая смерть наложила свою печать: они стали демонами, посылающими гибель врагамъ Ликии: ихъ именомъ налагалось проклятіе; ихъ прозвище *σκληροί* (⁴⁸), тождественное съ прозвищемъ демона у Гомера *χαλεπός. σκληρός* (⁴⁹), указывало въ нихъ боговъ — истителей, тѣ хтоническія силы, пребывающія во мракѣ, которыя всегда были предметомъ страха; ихъ гнѣвъ обнаруживался всеми ужасами без-

нодія въ пораженній проклятію странѣ; ихъ имя стало
рашною, окончательною, высшею всенародною клятвою, какъ
и адскихъ ѱѣкъ; именемъ трехъ царей клялись Дикіане также,
и Аеніане должны были по закону Солона клясться именемъ
ихъ божествъ (50). Наконецъ, самое важное обстоятельство въ
данномъ сообщеніи то, что божественные герои представляютъ
рядъ, известную форму мифологической систематики греческихъ
боговъ. Чтобы опредѣлить значеніе этой формы въ данномъ слу-
чѣ, мы позволимъ себѣ сдѣлать небольшое отступленіе, оп-
редѣляемое значеніемъ этого вопроса для самаго памятника.
Форма какъ называемой триады можетъ представлять слѣдующія
важныя сочетанія: 1) соединеніе трехъ верховныхъ божествъ,
ужескаго пола, на примѣръ самая известная триада Зевса, По-
йдона и Плутона, 2) утроеніе одного верховнаго божества или
божества ниснаго, на примѣръ три Зевса, три Гекаты, Горы и т.
., и 3) троничное соединеніе отца, матери и сына, на примѣръ
Зарисъ, Изиды и Горусъ, Зевсъ, Деметра и Кора. Ясно, что
наиболѣе интереса въ мифологическомъ отношеніи представляетъ
первой видъ триады, такъ какъ остальные два относятся къ
эпикамъ, и тогда какъ другіе виды насчитываютъ множество
разнообразныхъ сочетаній, второй видъ встрѣчается сравнительно
редко въ примѣненіи къ высшему верховному божеству, да и случаи
того рода, засвидѣтельствованные мифологіею или памятниками,
подвергаются еще сомнѣнію. Такъ на примѣръ известный археологъ
Лажаръ полагалъ видѣть въ изображеніи известной ассирійской
персидской эмблемы (такъ называемый Ферверъ) верховнаго
божества — символъ верховной триады или тріединого бога: эмбле-
ма эта на памятникахъ Персіи составляется изъ круга, бюста
человѣческой фигуры, крыльевъ и хвоста птицы; въ первой
части, этотъ археологъ видѣлъ символъ персидскаго бога беско-
нечнаго времени или вѣчности, во второй — Ормузда, въ треть-
ей по крыльямъ и хвосту голубя — Митру. Подтверженіемъ ему,
повидимому, служила и заподлинно троничная эмблема верховнаго
бога Ассиріи на цилиндрѣ царя Сеннахериба (51), которая по
сторонамъ божества въ кругѣ представляетъ изображеніе на крыль-
яхъ двухъ головъ — также бородатыхъ, какъ и срединное бже-

ство, и кромѣ того изображенія другихъ цилиндровъ, представляющихъ три божества совершенно одинаковаго вида или два тамъ же по сторонамъ эмблемы или подъ нею (52). Лажаръ все эти формы относитъ къ триадѣ Митры, верховнаго божества солнца, и ни дѣйствительно, знаемъ что въ мисологическихъ представленіяхъ Персовъ Митра троился, какъ олицетвореніе трехъ небесныхъ круговъ и вмѣстѣ съ тѣмъ дѣленіе дня на утро, полдень и вечеръ. Другіе считаютъ подобныя умозаключенія чистой ошибкой, дѣтскимъ мистицизмомъ, пустымъ желаніемъ усмотрѣть триединое божество тамъ, гдѣ много триадъ, и ни одной троицы. И то, и другіе мнѣніе, какъ вѣжета, есть крайность. Искать въ народномъ представленіи издревле существованія триединаго божества, хотя бы въ персидской религіи, значитъ ошибаться въ самомъ пониманіи ея корней, явно носившихъ характеръ чистаго политеизма, — но это не могло явиться путемъ естественнаго развитія народной религіи, то могло быть создано умозрѣніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, чертъ единой триады солнца, можно легко усмотрѣть въ триадѣ Тарсуса: она состояла изъ Геракла, Аполлона и Персея, сближавшихся даже другъ съ другомъ, а въ эпоху религиознаго синкретизма составлявшихъ даже одно лицо (53). Ту же троицность въ представленіи божества солнца видитъ Моверсъ въ Ваалѣ Финикійцѣ и Вавилоняцѣ и Гераклѣ съ его тремя гесперидскими яблоками (54). Божество природы мужское и женское въ троицномъ дѣленіи или таковомъ же сочетаніи представляютъ намъ далѣе любопытныя, но совершенно загадочныя пока для точнаго опредѣленія фигуры финикійскихъ идоловъ, найденныхъ въ Сардиніи: божество гермафродитическаго характера съ бородой и головой съ рогами, имѣетъ наприѣръ руки, оканчивающіяся двумя головами и т. п. (55); иногда фигура идола имѣетъ три головы, и въ ней археологи видятъ Бритискаго троицнаго Талоса какъ героическое олицетвореніе Молоха, чтившееся въ Сардиніи (56). Триады хтоническихъ божествъ съ подраздѣленіемъ одного божества представляются въ любопытномъ изображеніи трехголоваго Ваала-Плутона съ вилами, подпоясаннаго змѣями, несомнѣнная аналогія чудовищу Церберу (57). Переходя затѣмъ на почву Греціи, мы оставимъ въ сторонѣ рассмотрѣніе тѣхъ

мифологическихъ триадъ, которыя здѣсь представляются въ саморазскихъ мистеріяхъ, въ видѣ орфической триады отвлеченныхъ понятий (58), троячномъ существѣ Діониса (59), образѣ Гермеса двойного и троякаго Меркурія Этрусковъ (60) трехъ Геракловъ, грехъ отцовъ-владыкъ или тритопаторовъ (61), тѣмъ болѣе, что мифологи предлагаютъ крайне разнообразныя о нихъ мнѣнія: одни выводятъ всѣ эти формы изъ умозрительныхъ системъ мифологии, списавшихъ число три въ различныя сочетанія, какъ выраженіе понятія развитаго вполне и всесторонне; другіе относятъ эти формы спеціально къ мистеріямъ, но также считаютъ триаду выраженіемъ идеи феномена, какъ формы естественнаго размноженія и т. п. Что бы ни усматривала мифология въ такомъ предпочтеніи числа три въ этихъ комбинаціяхъ, самое важное, конечно указать пункты древнѣйшаго примѣненія этой формы и характеръ ея. Гергардъ, задавшись мыслью, что форма триады сообщена греческой мифологии культурами Самотраке и Лемноса, рассматриваетъ эту форму, какъ явившуюся исключительно въ силу различныхъ родственныхъ отношеній, способствовавшихъ троячнйо группировкѣ, слѣдовательно, не видитъ на почвѣ Греціи примѣненія втораго типа триады. Между тѣмъ, этотъ типъ очевиденъ въ культѣ Зевса. Павзаній въ кн. II, гл. 28 говоритъ о видѣмыхъ имъ трехъ статуяхъ этого бога, которыя изображали собственно Зевса, безъ прозвища, Зевса Хтоніоса — земнаго или подземнаго и Высочайшаго Зевса; всѣ эти статуи находились подъ открытымъ небомъ; понятно, поэтому, что главный между ними былъ Зевсъ высочайшій, алтарь котораго никогда не ставили въ храмѣ. Но эта форма — несомнѣнно поздняя, возникшая, уже изъ простаго умозрѣнія, подобно тому какъ и влстители моря и пресподней, Посейдонъ и Плутонъ какъ верховные боги царствъ, братья Зевса, могли называться также Зевсами, ибо верховность Зевса въ нихъ открывалась. Древнее явленіе этой формы представляетъ культъ Зевса Триопаса или трехглазаго; мифологи считаютъ этотъ культъ остаткомъ поклоненія тому Зевсу, который еще не имѣлъ въ религиозномъ представленіи двухъ братьевъ, раздѣлившихъ съ нимъ міръ (62); деревянная статуя его въ Аргоеѣ

происходила изъ древней Трои. Но хотя всѣ миеологи и причисляютъ тоже указанное толкованіе умозрительнаго характера Павзанія, тѣмъ не менѣе азіатскій характеръ божества виднѣтъ бы даже Велькеру, помѣтившему его въ разрядъ тѣхъ символическихъ образовъ, которыхъ противуестественныя формы зывали на Востокъ; другіе почему-то считали нужнымъ искать аналогіи съ солярнымъ божествомъ Ведъ; третьи ограничивали указаніемъ на принадлежность іоническому племени. Особымъ подтвержденіемъ служить также существованіе въ Каріи трехъ Зевсовъ, правда, раздѣленныхъ эпитетами, въ которыхъ ученые тщетно ищутъ повторенія триады братьевъ.

И вотъ въ этомъ то даннымъ миеологии присоединилось археологическое указаніе нашего памятника, который такъ представляетъ изображеніе триады мужскаго верховнаго божества. Не входя въ разсмотрѣніе этого самаго изображенія, о чемъ будетъ идти рѣчь въ своемъ мѣстѣ, замѣтимъ, что оно получило въ этомъ миеологическомъ вопросѣ важное значеніе. Самые осторожные изслѣдователи должны были, признавъ существованіе культовъ троякаго Зевса на берегахъ Малой Азіи, допустить еще новую своеобразную форму культа въ Ливіи. Этимологическая игра именами побудила даже Паукера отождествить Зева троякаго (*τρίκερῆς*) съ Термеромъ — морскимъ разбойникомъ Ливіи, имя котораго тождественно съ Тремпами, и видѣть самую триаду въ сыновьяхъ этого Термера или Термила: Тлосъ, Ксанеъ, Пинаръ и Крагосъ, носившихъ въ Ливіи прозваніе *θεοὶ ἄγριοι* «дикихъ боговъ». (63) Если эта попятка и называется неудачною, въ виду разныхъ противорѣчій, то древняя триада, упомянутая Плутархомъ, какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ этимъ непонятнымъ пока явленіямъ греческой миеологии, и въ ней именно и должны мы искать ливійской своеобразной формы Зевса троякаго. На это намекаетъ уже и враждебное отношеніе Кроноса къ тремъ новымъ божествамъ и особенности высокаго почитанія ихъ, и отчасти отсутствіе какихъ бы то ни было чертъ поклоненія Зевсу въ Ливіи. Можно думать, что это поклоненіе рино было вытѣснено культомъ младшаго бога Аполлона, и божества уцѣлѣли только въ именахъ царей. Что

представляют теперь эти имена сами по себе? Известный Швенк, приведя в своей мифологии Семитовъ в главѣ о Кроносѣ рассказъ Плутарха, не нашелъ для себя никакихъ новыхъ данныхъ и замѣтилъ только, что имена эти у Евсевія читаютъ иначе, а именно: Арсалосъ, Аритосъ и Тозибиъ, а что Свидесъ объ имени этого послѣдняго говоритъ, что Тозибиъ былъ богъ, но чей, неизвѣстно, такъ какъ въ текстѣ имя племени утрачено; объ именахъ этихъ, говоритъ Швенкъ, сказать нечего, кромѣ того, что мы ихъ не понимаемъ (64). Такъ какъ Евсевій взялъ рассказъ у Плутарха, то имя *Argyros* вмѣсто *Arbos* считаемъ ошибкою, а имя Тозибиъ именемъ неизвѣстнымъ, подставнымъ вмѣсто Трособій, а поэтому принимаемъ формы именъ, данныя Плутархомъ. Между ними первое имя Арсалосъ оказывается ликійскимъ, и притомъ иранскаго происхожденія. Корень его оказывается въ персидскихъ собственныхъ именахъ: Арсакиды, Арсамъ; Арсамъ, именахъ Арменіи: Арсамосата; Карійскомъ имени царя Арселісъ, именахъ рѣкъ и озеръ: Арсенъ, Арсіасъ, Арсія въ Арменіи. На известной двуязычной надписи стѣлы Ксанова, въ 10-й строкѣ читается имя Арсадасъ (65) и демоса Ликии Арсадейцевъ, что дѣлаетъ вѣроятнымъ существованіе города съ именемъ Арсада и племеннаго героя Арсаъ; по атласу Кшиерта, городъ Арса лежалъ въ долинѣ Ксанова; кромѣ того въ Ликии было имя Арсасисъ, и собственное женское имя Арсисъ читается въ одной изъ ликійскихъ надписей (66). Предоставляя остальные соображенія лингвистамъ, замѣтимъ, что корень этихъ именъ отрывается въ зендскомъ имени *aršad* — въ значеніи мужскаго рода, самца, отъ *arš* — течь, и въ санскритскомъ *varsh* — дождить. Итакъ, представляетъ ли имя Арсалосъ божество рѣчное или вообще водное, или имя царя этого уже есть производная форма отъ имени рѣки, иранскій корень его ясенъ (67).

Имя Дріосъ (*Drōs*), несомнѣнно производное отъ *drōs* — дубъ, священнаго дерева глубокой греческой древности, котораго листья играли роль древнѣйшаго оракула и служили жертвеннымъ приношеніемъ ему; это дерево являлось въ формѣ окрыленной τ ; *δρόπτερος* *drōs*, — дубъ который Ферекидъ сопостав-

леть съ священнымъ дравомъ Гомъ⁽⁶⁸⁾; судя по употребленію у древнихъ писателей Гомера и Гезіода, дрѣс представлялъ именно ту породу дуба, котораго жолуди были съѣдобными⁽⁶⁹⁾. Поэтический же пріемъ по символамъ изъ міра животнаго и растительнаго давать имена людямъ весьма извѣстенъ въ древности въ Египтѣ, въ Греціи, у Римлянъ и пр. Но мы легко можемъ набрать также нѣсколько мифическихъ именъ, произведенныхъ отъ имени дуба: пастыря народовъ Дріанта — исполина Лапита, упоминаемаго въ рѣчи Нестора Ил. 1,260 и Дріадъ, нимфъ лѣсовъ, и Дріоповъ, народъ первобытный, съ его темными культомъ хтоническихъ божествъ, Фракійскаго происхожденія; припомнимъ также демоническое дерево дубъ Форбаса — жестокаго флегійскаго владыки — въ Беотіи по священной мифической дорогѣ, увѣшанный человѣческими головами — *Δρὸς κεφαλαι*⁽⁷⁰⁾. Высшая клятва жонъ Пріены *τοῦ παρὰ δρὸς αὐχέτων*, при чемъ дубъ священный представлялся матерью природы, по Плут. Qu. gr. 20.⁽⁷¹⁾ По Павзанію 5, 20, 3 деревья имѣли такое же священное значеніе въ погребальномъ культѣ, какъ и дубъ, окружавшій гробъ Озириса въ Виблосѣ⁽⁷²⁾. Превращеніе людей въ деревья тождественно съ представленіемъ апотеозы, обожествленія; они возраждаются къ новой жизни милостью божества. Личность человѣческая, превращаясь въ дерево священное божеству, пріемлетъ самизъ божествомъ, становится соучастникомъ его культа — *qui coluere, coluntur*, говоритъ Овидій Метал. 8,724⁽⁷³⁾. Намъ нѣтъ также нужды помощью сравнительной мифологіи объяснять происхожденіе всѣхъ этихъ именъ изъ первоначальнаго грубаго культа природы, и мы ограничимся только замѣчаніемъ, что, на приведенныхъ основаніяхъ, становится возможнымъ даже сопоставленіе этого царя Дріоса съ Зевсомъ, чтившимся въ Додонѣ.

Имя Трособіосъ — ливійское туземное; припомнимъ имена Тросовъ или Глосовъ, города Глоса въ долинѣ Кеанеа, связь Ливіянъ съ Троей, мифическаго царя Троса, отца Ганимеда и пр. Итакъ одно изъ именъ (Дріосъ) завѣдомо греческое, другое (Арсалосъ) — иранскаго кося, третье (Трособіосъ) неизвѣстнаго происхожденія. Это расцредѣленіе очень характеристично

въ виду молчаливаго въ основу Ликійской исторіи сибшенія ранней греческой колонизаціи съ туземной расой иранскаго племени. Далѣе, второе изъ этихъ именъ прилагается къ племени Арсадейцевъ и городу Арсада, а третье къ жителямъ сѣверной части Бсанеской долины и городу Тросу. Не естественно ли поэтому предположить, что и всѣ три имени относились къ тремъ племенамъ, названія которыхъ, можетъ быть, скрылись въ родовомъ имени Трениловъ? Тогда эти три царя, являющіеся одновременно въ миеологическомъ повѣствованіи, были бы тремя царями — родоначальниками трехъ древнихъ ликійскихъ трибъ.

Оканчивая этии замѣтками разсужденіе о Ликійской триадѣ, считаемъ теперь возможнымъ сказать, что, на общей миеологической основѣ, сопоставленіе этой триады съ тронными Зевсомъ отрывается само собою; этому не мѣшаетъ ни демоническій характеръ поклоненія, ни героическія имена туземнаго происхожденія. Что касается сопоставленія въ частности, то, за отсутствіемъ другихъ подробностей, кроиъ этимологическаго значенія именъ, всякія догадки должны оставаться пока на почвѣ чистой гипотезы, и мы притомъ встрѣтимся съ Ликійскою триадою еще разъ въ области археологической, гдѣ уже, по самому характеру памятникѣвъ, данныя представляются болѣе точными.

Въ заключеніе же миеологическаго очерка считаемъ нужнымъ оговориться, что его единственная цѣль — вообще характеризовать Ликійскую миеологию — не могла и не должна была охватить всевозможныхъ данныхъ, ею представляемыхъ, и что, преслѣдуя эту цѣль, мы имѣли въ виду лишь установить точку отправленія для дальнѣйшихъ соображеній археологическихъ, такъ сказать, приготовить себѣ въ будущемъ пособіе и руководство.

II.

Начнемъ съ внѣшняго описанія памятника Гарпій и его скульптуръ. Архитектурная форма памятника, несмотря на точное и подробное описаніе, сдѣланное Курціусомъ, нуждается еще въ

нѣкоторыхъ объясненіяхъ по различнымъ пунктамъ, которые не въ правѣ обойти, хотя и не надѣемся рѣшить по нимъ вопросъ окончательно. Эта форма представляетъ четырехугольный столбъ изъ монолита высотой въ 17 ф., помѣщенный на базѣ и увѣнчанный на верху покрывкой въ видѣ нѣсколькихъ плитъ выдвигающихся одна надъ другой и сверху нагнетенныхъ центральной болѣе высокою плитою, вдвое уже, по діаметру. Столбъ, база и самая покрывка или шапка рублены порознь изъ цѣльныхъ кусковъ. Въ верхней части памятника, подъ самымъ карнизомъ свѣшивающихся плитъ, имѣется выдолбленная въ столбѣ комната, дверь въ которую приходится на западной сторонѣ.

Первое затрудненіе, представившееся при характеристикѣ архитектурной стороны памятника, была эта дверь. Она такъ высоко помѣщена и такъ узка, что не могла служить входомъ въ склепъ: отсюда родилось два предположенія: Панофка думалъ, что и самая комната была не оригинальная античная часть памятника, а вырублена какимъ либо подвижникомъ, последователемъ Симеона Столпника, на что указываютъ и слѣды религиозной живописи и монограммъ на стѣнахъ комнаты. Это обстоятельство отчасти побудило Панофку и наименовать самъ памятникъ *сталою* или *столбомъ*, отвергнувъ названіе «обелискъ» предложенное Феллоусомъ. Курціусъ усвоилъ своему описанію то же названіе, но комнату считалъ оригинальнымъ античнымъ произведеніемъ и цѣль ея устройства видѣлъ въ помѣщеніи въ ней погребальныхъ урнъ съ пепломъ. Но такое совиѣщеніе заключаетъ въ себѣ противорѣчіе: греческая *стела* есть только четырехугольный пилластръ, поставленный надъ могилою, съ надписаніемъ имени умершаго для памяти, и никогда не заключаетъ въ себѣ тѣла или остатковъ умершаго; *стела* только знакъ мѣста погребенія или факта смерти, и потому соответствуетъ слову *στῆλα*, *στῆλεῶν*, употреблявшемуся въ смыслѣ *кеностафій*. И если стоящій рядомъ съ памятникомъ столбъ съ двуязычною надписью носитъ названіе *стелы* въ самой надписи, то это одно еще не даетъ права перенести названіе на памятникъ Гаршіи иначе, какъ въ общемъ смыслѣ столпообразнаго памятника съ изображеніемъ или надписью. Точно также мало идетъ къ этому па-

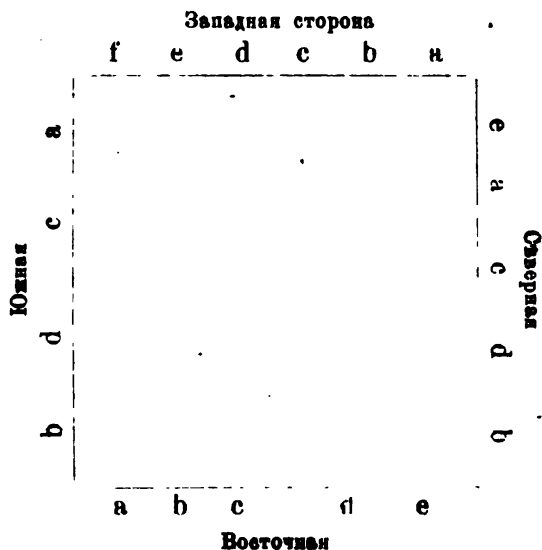
мятнику и названіе *μνημα* monumentum — памятникъ въ собственномъ смыслѣ и *μνημαίον* (терминъ позднѣйшій). Что касается спеціальнаго названія, то, судя по надгробнымъ ливійскимъ надписямъ, памятникъ врядъ ли также могъ носить имя башенки — *πυργίσκος* (2), названіе, прилагаемое въ высокимъ саркофагамъ т. наз. готической архитектуры; комната же могла называться *δοσολήκη* — если служила для помѣщенія трупа, или *σωματολήκη* или *σορός*, что собственно значить «непловая урна» — нашъ гробъ, а потомъ обычный саркофагъ; самый же столбъ, какъ явленіе туземное, долженъ былъ имѣть и названіе мѣстное, на туземномъ нарѣчій. Вопросъ о названіи важенъ, однакоже, не самъ по себѣ, но по отношенію къ архитектурной формѣ памятника, которая въ самой Ливіи встрѣчается очень рѣдко, а именно, путешественники насчитываютъ всего три такихъ памятника кромѣ нашего; (3) въ другихъ же странахъ древняго міра мы не встрѣчаемъ этой формы въ приложеніи къ надгробнымъ памятникамъ (4). Между тѣмъ мы видимъ прямую аналогію формъ нашего памятника въ храмовой утвари, — такъ, прототипъ этой формы оказывается въ изображенныхъ на скульптурахъ Ниневіи персидскихъ или, быть можетъ, ассирійскихъ алтаряхъ; они имѣютъ видъ маленькаго столба, очевидно каменнаго, увѣнчаны такими же плинтусами въ видѣ опрокинутой ступенчатой пирамиды и стоятъ обыкновенно на трехступенчатой террасѣ. Сходные съ нашимъ памятникомъ столбы Ливіи также имѣютъ вмѣсто простой базы террасу въ двѣ и три ступени. Мы не будемъ поэтому далеки отъ истины, если, на основаніи общепринятой со временъ Веттихера характеристики, увидимъ въ памятникѣ воспроизведеніе формъ храмовой утвари въ колоссальныхъ размѣрахъ надгробнаго памятника. Но если мы и признаемъ возможною подобную формацию, въ смыслѣ переноса сакральныхъ формъ архитектуры на надгробные памятники, то, напротивъ было бы явнымъ заблужденіемъ видѣть въ этихъ ливійскихъ памятникахъ персидскіе алтари огня, какъ то дѣлаетъ Форбесъ на основаніи замѣченной имъ въ одномъ столбѣ оконной ниши. Между тѣмъ признаніе указаннаго нами происхожденія имѣетъ значеніе также и для рѣшенія будущаго вопроса о сюжетѣ: въ самомъ дѣлѣ, сакральныя

формы надгробнаго памятника допускають и въ скульптурномъ сюжетѣ, его украшающемъ, другіе мотивы, болѣе широкаго и высокаго содержанія; на фронтонахъ гробницы, сдѣланной въ видѣ храма, могутъ быть представлены и боги Олимпа, но ихъ изображеніе невозможно на обыкновенной надгробной стѣлѣ. Наконецъ форму нашего памятника должно признать уже потому оригинальною, что она вовсе не подходитъ подѣ установленнаго опредѣленіе ливійскихъ надгробныхъ памятниковъ, какъ формъ перенесенія древостроительства на архитектуру въ камнѣ (5), — опредѣленіе, впрочемъ, слишкомъ обобщенное, такъ какъ оно касается лишь одного рода гробницъ, вырытыхъ въ скалѣ въ видѣ коннаты со всѣми деталями деревянной постройки, и такъ называемыхъ готическихъ саркофаговъ. И потому, если мы согласимся видѣть въ тѣхъ специально ливійскихъ гробницахъ арийскую традицію, состоящую въ усвоеніи каменному строенію, и преимущественно гробницъ, формъ деревяннаго дома (припомнимъ архитектуру персидскихъ дворцовъ и гробницъ), то въ формахъ нашего памятника и подобныхъ ему придется отиѣтитъ вліяніе архитектуры семитической, работающей въ камнѣ (6).

Памятникъ нашъ поставленъ былъ на акрополѣ, въ Вышгородѣ, въ наиболѣе посѣщаемомъ мѣстѣ; возлѣ находилса театръ и столбъ съ знаменитою двуязычною надписью. Такое помѣщеніе памятника имѣло цѣлю оказать особенный почетъ умершему, какъ герою, чѣмъ-либо заслужившему передъ городомъ. Но въ глазахъ древнихъ и вообще памятники ихъ предковъ были предметомъ достойнымъ уваженія и перваго мѣста. Паваній вв. I, гл. 43,3 рассказываетъ, что Мегаряне и сенатъ свой выстроили среди гробницъ героевъ, по совѣту Дельфійскаго оракула, съ тѣмъ, чтобы въ большемъ числѣ думать о пользѣ отечества. Между тѣмъ понятно, что это положеніе памятника на акрополѣ, въ священномъ участѣ, также должно было имѣть значеніе въ дѣлѣ выбора сюжета для барельефовъ, его украшавшихъ, къ содержанію которыхъ мы теперь и переходимъ.

При первомъ взглядѣ, который мы бросаемъ на эти барельефы, распределенные по четыремъ сторонамъ памятника, намъ ясно представляется чередованіе фигуръ стоящихъ и сидящихъ:

первыя подносятъ разныя приношенія, вторыя ихъ принимаютъ или встрѣчаютъ приносящихъ, держа въ рукахъ подобныя же дары. При этомъ изображенія фантастическихъ птицеобразныхъ фигуръ и водъ одной изъ нихъ представленіе плачущей женщины указываютъ въ сюжетъ характеръ изображенія надгробнаго. Согласно съ этимъ общими очеркомъ, представляемъ формальное описаніе скульптурныхъ сюжетовъ, отдѣляя до времени внутреннее ихъ соотношеніе и художественныя свойства, и для того, чтобы легче было ориентироваться въ композиціи сюжетовъ и ихъ распредѣленіи по четырёмъ сторонамъ, предлагаемъ слѣдующій планъ:



Начиная съ Западной стороны, т. е. съ той, на которой находится дверь, ведущая въ усыпальницу, мы прежде всего замѣчаемъ изображенную надъ дверью корову (b), кормящую теленка. Слева отъ двери женская фигура (a), сидящая на тронѣ, ручка котораго опирается на сфинкса, держитъ въ правой опущенной на колѣна рукѣ чашу; лѣвая поднята съ жестомъ adoracіи; ноги фигуры покоятся на подножии. Противъ нея, на другомъ краю, на тронѣ, ручка котораго украшена на концѣ головкою барана, а задокъ или спинка выгнута въ видѣ лебединой шеи и головы, сидитъ другая женская фигура (f), положе

возрастомъ; въ правой рукѣ держитъ она цвѣтокъ, приближъ его къ лицу, въ лѣвой плодъ гранаты; ноги также покоются на подножїи. Передъ этой фигурой стоятъ три женщины: первая (e), лѣвой рукой отводя отъ лица покрывало, правую принимаетъ платье; вторая (d) держитъ цвѣтокъ въ лѣвой рукѣ у лица, а въ правой гранату; третья (c) лѣвой рукою поднимаетъ падающее на ноги платье и въ правой держитъ яйцо. Слѣдующая левая сторона содержитъ по угламъ два изображенїя такъ называемыхъ Гарцій (a, b), уносящихъ маленькія человѣческія фигурки: въ срединѣ фигуры мужчины (c), со скипетромъ, похлывъ возраста, но безбородаго, сидитъ на табуретѣ, держа въ лѣвой поднятой рукѣ и правой, положенной на колѣна, по гранатѣ. Стоящая передъ мужчиною фигура также мужская, юнаго возраста (d), держитъ въ опущенной лѣвой рукѣ голубя, правую же подымаетъ съ жестомъ адораціи. Противуположная правая сторона сѣверная содержитъ по угламъ тѣже самыя изображенїя Гарцій (a, b), но подъ однимъ изъ нихъ представлена нмущая женщина (e) въ малыхъ размѣрахъ; въ срединѣ мужская фигура (c), съ клинообразною бородою, сидитъ на табуретѣ и правую рукою принимаетъ отъ отъ противустоящаго воина (d) со щитомъ его шлемъ, лѣвою же придерживаетъ длинный скипетръ; подъ табуретомъ изображенъ медвѣдь. Восточная сторона представляетъ въ центрѣ старческую фигуру (e) мужчины съ длинной бородой, сидящаго на тронѣ; ручка его опирается на подпорку въ видѣ тритона; ноги фигуры покоются на подножїи; она держитъ въ правой рукѣ поднесенный къ лицу цвѣтокъ, тогда какъ лѣвая рука покоится на скипетрѣ. Передъ этою фигурою мальчикъ (d) въ протянутыхъ рукахъ держитъ пѣтуха и гранатовый плодъ. Края плиты представляютъ позади сидящей фигуры двухъ мужчинъ, изъ которыхъ одинъ (b) держитъ гранатовый плодъ въ лѣвой, цвѣтокъ въ правой у лица; второй (a) лѣвою рукою приподнимаетъ платье, а правую съ плодомъ или яйцомъ подноситъ къ лицу. Помимо мальчика мужская фигура (e), лѣвой опираясь на палку, правую руку подымаетъ съ жестомъ адораціи (по сохранившемуся на ладони нѣкоторому то возвышенїю, думали, что рука держала

то предметъ; вѣрнѣе считать это недостаткомъ въ рубкѣ мрамора, не вполне какъ бы оконченной въ нѣкоторыхъ мѣстахъ; такъ напр. между ступней стоящей фигуры на Южной сторонѣ есть кусокъ мрамора не высѣченный); возлѣ фигуры собака смотритъ вверхъ на хозяина, повернувъ голову.

Въ силу надгробнаго назначенія этихъ рельефовъ, уже при этомъ первомъ взглядѣ представляются вопросы: гдѣ и какъ изображены на этихъ рельефахъ тѣ, въ память которыхъ этотъ памятникъ поставленъ; кого изображаютъ фигуры стоящія и сидящія, и какая мысль заключается въ этомъ противоположеніи, замѣчаемомъ на всѣхъ четырехъ сторонахъ; какой наконецъ, смыслъ тѣхъ дѣяній, которыя представлены въ обихъ различныхъ предметахъ между этими фигурами? Мы уже прежде видѣли, что именно въ разрѣшеніи этихъ общихъ вопросовъ, по мнѣнію изслѣдователей, оказывалась темнота внутреннего содержанія памятника, которое не подходило подъ извѣстныя рамки, требуя болѣе подробнаго анализа всѣхъ частности художественнаго выраженія. И въ то время, какъ одни причину этой темноты, неопредѣленности видѣли въ богатствѣ миеологическаго неизвѣстнаго намъ содержанія, которое тотчасъ разъяснилось бы, еслибы были надписи, — другіе считали памятникъ художественнымъ воспроизведеніемъ обрядовъ особаго опять таки намъ неизвѣстнаго ливійскаго культа мертвыхъ. Одни затѣмъ искали источника познанія въ персидской миеологій, полагая необходимымъ происхожденіе памятника приписать Персамъ, другіе, какъ Бахофенъ, относили его содержаніе къ орфическимъ мистеріямъ. Изъ всѣхъ подобныхъ мнѣній самымъ сильнымъ, повидимому, было послѣднее, и къ нему, какъ мы уже указывали, обратился подъ конецъ Курціусъ. Но, не говоря уже о томъ, что это послѣднее указаніе основано было лишь на одной детали памятника, оно имѣло вообще характеръ мнѣнія, заранѣе составленнаго по другимъ источникамъ; всякому археологу извѣстны надгробныя памятники, носящіе характеръ Орфико-Діонисова культа, особенно многочисленныя въ періодъ упадка греческаго искусства; извѣстно также, что содержаніе ихъ сюжетовъ никогда не предлагало той загадочности, какую мы ви-

димъ въ памятникѣ Гарпій. Отсюда понятно, что никто изъ ученыхъ не рѣшился воспользоваться открытіемъ Бахофена для цѣлей истолкованія, а кто пользовался имъ для частностей, впадалъ въ ошибки (?). Если же Бахофенъ прибавлялъ къ своему мнѣнію, что орфизма въ Ликии могла создать какія-либо особыя мистеріи, послужившія содержаніемъ памятнику, то эта прибавка никакъ не могла руководить археолога, привыкшаго уже къ атрибутамъ этихъ мистерій на другихъ памятникахъ. Можемъ ли мы также согласиться со всеми послѣдствіями, которыя связаны съ мнѣніемъ, что неопредѣленность, темнота содержанія заключается въ неизвѣстныхъ намъ малоазійскихъ культурахъ, въ отсутствіи миеологическихъ данныхъ? Въ своемъ очеркѣ ликійскихъ миеологическихъ сказаній мы отиѣтили то обстоятельство, что Ликия долго сохраняла древнія туземныя вѣрованія, что эти вѣрованія слились съ греческими и хотя отчасти, но передали намъ писателями. Въ эпоху созданія памятника, признавшаго греческимъ произведеніемъ, Ликия имѣла уже культуры греческія, засвидѣтельствованныя монетами. Но если бы мы и согласились съ этимъ существованіемъ неизвѣстныхъ культовъ, то прихѣръ ассирійскихъ скульптуръ не доказалъ ли бы намъ всетаки неосновательности мнѣнія тѣхъ изслѣдователей, которые находили возможнымъ истолкованіе. Много ли знаемъ по ассирійской миеологій, кромѣ именъ боговъ и краткихъ эпитетовъ, а между тѣмъ никто не отступался отъ объясненія релігіозныхъ изображеній Ассиріи, какъ отъ задачи невозможной. Наконецъ тѣ, которые утверждаютъ невозможность толкованія памятника, изображающаго чуждые греческому міру иконы, признаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ, что барельефы работаны греческимъ художникомъ. Спрашивается: какъ же понимать подобное сочетаніе? Думаютъ ли, что жители Ксанова — варвары призывали нарочно греческихъ художниковъ изъ за моря работать имъ надгробные памятники? Но такое предположеніе, умѣстное во время Мавзола, непонятно въ эпоху процвѣтанія греческой культуры въ Малой Азійи и Ликии до Персовъ. Очевидно, что нужно признать существованіе въ Ликии художественной греческой школы, можетъ быть, сосредоточившейся именно въ Ксановѣ (откуда и вывезено Фоллоусенъ

большая часть архаических скульптур),—а гдѣ греческое искусство, тамъ въ эту эпоху и греческое населеніе. Въ прочихъ архаическихъ памятникахъ Ливіи мы не находимъ съ другой стороны ничего столь загадочнаго, небывалаго, что предполагало бы неизвѣстную мѣологію, неизвѣстный культъ мертвыхъ. Требуется ли поэтому въ памятникѣ Гарпій видѣть фактъ исключительный, единичный?

Но, и идя далѣе, мы постоянно встрѣчаемъ различныя сомнѣнія и недоумѣнія. Почти все исследователи полагаютъ видѣть въ сидящихъ фигурахъ изображенія божествъ, а именно троичнаго Зевса на основаніи противоположенія ихъ другимъ фигурамъ, ихъ позы и пр. Но не странно ли видѣть подобное сопоставленіе боговъ и смертныхъ? Еще сомнительнѣе изображеніе Зевса на надгробномъ памятникѣ. Что мѣшаетъ наконецъ видѣть здѣсь изображеніе такихъ же людей? Вѣдь многіе памятники представляютъ намъ въ этомъ положеніи самихъ умершихъ: на креслахъ, нерѣдко богато украшенныхъ, съ подножіемъ, сидитъ мать семейства, окруженная своими домочадцами; голова ея, покрытая покрываломъ, опущена въ знакъ горя о вѣчной разлукѣ, и на лицахъ приближенныхъ выражается тоже чувство потери дорогаго существа. Это не сцена прощанія, но изображеніе прошлаго счастья, помраченнаго смертью. Археологія привыкла къ такимъ сюжетамъ на аттическихъ рельефахъ и она въ правѣ предположить, что существенныя черты греческихъ надгробныхъ памятниковъ воспроизводились вездѣ, гдѣ были Греки, а слѣдовательно и въ Малой Азіи. Барельефъ, изображенный въ нишѣ скалы въ Киликіи (8) представляетъ намъ двѣ фигуры старика и жены его сидящими на возвышеніи; въ сторонѣ четыре лица въ позахъ, выражающихъ печаль, изображаютъ семью умершей четы. На надгробномъ рельефѣ изъ Митилены, привезенномъ Ньютономъ (въ Британскомъ музеѣ), умершій изображенъ лежащимъ на постели; передъ нимъ стоятъ его ближніе съ различными приношеніями. Не падаютъ ли поэтому все эти предположенія о неизвѣстныхъ богахъ, изображенныхъ на памятникѣ (9)? Нѣтъ нужды, что подобный реализмъ возрѣній такъ же мало даетъ для пониманія памятника, какъ и указанна выше пред-

положенія, что онъ не замѣчаетъ существенной разницы между содержаніемъ аттическихъ рельефовъ, изображающихъ горущее семейство, и нашимъ памятникомъ, двѣ стороны котораго отличены фантастическими Гарпіями, и что никакими ухищреніями нельзя объяснить себѣ при этомъ предположеніи фигуры медвѣди подъ сѣдалищемъ и т. п.

Наконецъ, въ чемъ заключается общая мысль памятника и гдѣ искать ее, — вопросъ, который раздѣлилъ толкователей на два лагера: одни искали ее въ символикѣ сокровенныхъ вѣрованій, связанныхъ съ идеею безсмертія; другіе (Фридрихъ), отвергая вполнѣ это мнѣніе, какъ умствование, всю оригинальность памятника полагали зѣ томъ, что характеристическою чертою умершихъ представлено благочестіе, чего притомъ будто бы не встрѣчается нигдѣ, кромѣ памятника Гарпій.

Мы намѣренно представили сводъ всѣхъ этихъ вопросовъ, сомнѣній и недоумѣній, возникавшихъ у изслѣдователей: нашею цѣлью было показать, что при этомъ разногласіи возрѣній только путемъ анализа всѣхъ подробностей возможно будетъ установить общій взглядъ на памятникъ. Но, предварительно разсмотрѣнія различныхъ частныхъ по порядку ихъ слѣдованія, поищемъ въ памятникѣ той путеводной нити, которая должна руководить въ этомъ разсмотрѣніи. Этою путеводною нитью служить, во первыхъ, композиція памятника: это первый элементъ, замѣчаемый зрителемъ въ пластическомъ изображеніи; съ разсмотрѣнія композиціи начинается изслѣдователь, когда смыслъ изображеній для него не ясенъ или вполнѣ неизвѣстенъ. Предположимъ, что миеологическій сюжетъ группы Лаокоона совершенно неизвѣстенъ изъ классической литературы: сила драматической концепціи одна уяснила бы намъ сюжетъ во всѣхъ частностяхъ и указала отношеніе изображенныхъ лицъ, хотя бы и не назвала именъ. Какъ часто одни данныя композиціи опредѣляютъ содержаніе античныхъ памятниковъ миеологическаго и реального смысла! И тѣмъ важнѣе ея изученіе въ дѣлѣ разсмотрѣнія надгробныхъ памятниковъ, въ которыхъ нерѣдко вся мысль ограничивается выраженіемъ родственно-близкихъ отношеній изображенныхъ фигуръ. Итакъ, что же представляетъ

въ общемъ композиціи памятника Гарпій? Изъ какихъ данныхъ, иначе, складывается ея общая характеристика? Прежде всего замѣтимъ, что отвѣты на эти вопросы давались изслѣдователями весьма различныя, смотря по тому, какъ смотрѣли они на самое содержаніе памятника. Первый опытъ толкованія, видѣвшій въ рельефахъ его представленіе мѣа о дѣтяхъ Пандара, предполагалъ развитіе этого мѣа на всѣхъ четырехъ сторонахъ; всѣ фигуры памятника считались изображеніями разныхъ божествъ, участвовавшихъ въ мѣологическомъ событіи, а центромъ композиціи ставилось изображеніе Гарпій, уносящихъ дѣтей. Грубыя ошибки, къ которымъ повело подобное толкованіе, показывали, что пониманіе композиціи было совершенно ложно. Затѣмъ Панофка, замѣтивъ рѣзкую изолированность всѣхъ группъ, на которыя дробится изображеніе, пытался соединить ихъ въ сочиненной имъ самимъ аллегорической комбинаціи, о которой мы уже говорили, но при этомъ онъ долженъ былъ исказить самое значеніе символовъ для поддержки придуманной, натянутой и сухой систематизаціи; такъ изображеніе коровы, кормящей теленка, ему пришлось связать съ Іо и отдаленной Изидой, и въ тоже время считать небывалой эмблемой вечера. Художественный анализъ изображеній въ изслѣдованіи Брауна мало помогъ ему, какъ и всѣмъ его послѣдователямъ, освободиться отъ ложной точки зрѣнія на композицію: обращая все вниманіе лишь на мѣологическую сторону памятника и забывая въ немъ его надгробный характеръ, этотъ ученый настоятельно искалъ *движенія* композиціи, какъ бы въ эпическомъ разсказѣ; точкою отправленія этого движенія онъ считалъ дверь на западной сторонѣ и оттуда слѣдовалъ черезъ южную, восточную и сѣверную къ изображенію плачущей женщины — концу этого движенія. Не говоря о томъ, что это движеніе прерывалось Гарпіями и пр., укажемъ только одинъ интересный фактъ: идя отъ западной стороны къ южной и восточной, Браунъ замѣтилъ, что сидяція фигуры этихъ сторонъ (с и с) обращены лицомъ по направленію принятаго имъ движенія, т. е. слѣва направо, но фигура (с) сѣверной стороны обращена лицомъ на встрѣчу этому движенію, — признакъ, по которому ученый археологъ готовъ былъ въ этой

фигуръ видѣтъ бога Анда, который изображается на памятникахъ, отвернувшись отъ другихъ свѣтлыхъ боговъ олимпійскаго. Но не вслѣдствіе этого одного примѣра натяжки отвергаемъ и приемъ Брауна въ изслѣдованіи композиціи, а въ силу другихъ соображеній.

Прежде всего мы видимъ, что рельефы расчленены въ рядъ группъ: на первый взглядъ этихъ группъ четыре по числу сторонъ. Если мы примемъ даже это число, то противоположеніе сторонъ приведетъ насъ прямо къ открытію, что и между изображениями существуетъ полная симметрія, заключающаяся въ противоположеніи; это замѣтно уже въ числѣ фигуръ: пять на В. и пять на З.; четыре на Ю. и четыре на С., такъ какъ эти стороны уже разнѣрами. Идя далѣе такимъ путемъ, мы приходимъ къ предположенію, что въ рельефахъ памятника дана на мѣренно полная симметрія, выраженная въ параллелизмѣ самихъ рельефовъ и всѣхъ отдѣльныхъ изображеній. Г. Праховъ въ своемъ изслѣдованіи: «о композиціи фронтонныхъ группъ Эгипскаго храма» (10) принимаетъ, что въ памятникѣ Гарпій явно по крайней мѣрѣ, желаніе устроить параллелизмъ изображеній. что оно видно въ соотвѣтствіи восточной и западной сторонъ. но еще болѣе южной и сѣверной, что эти послѣднія вполнѣ параллельны «въ частяхъ», «но, прибавляетъ онъ, параллельны въ планѣ, какъ это и слѣдуетъ ожидать отъ всякаго архитектурнаго украшенія (т. е. что на одной сторонѣ находится направо, то на противоположной должно находиться налѣво, и обратно)». Это заключеніе г. Прахова о такой формѣ параллелизма основывается, видимо, на мнимомъ несоотвѣтствіи сидящихъ фигуръ Ю. и С. стороны, которыя, и по словамъ прежнихъ описателей, обращены въ разныя стороны. Между тѣмъ,— странный фактъ — и эти фигуры *вполнѣ* параллельны: мѣста, ими занимаемыя, противоположны, и онѣ сами обращены въ одну сторону. т. е. лицомъ къ Восточной сторонѣ: чтобы въ этомъ убѣдиться. стоитъ только посмотреть на то, какъ сами рельефы располагаются на памятникѣ (въ планѣ буквы с и с). Такой же *полный* параллелизмъ замѣчается въ фигурахъ Гарпій, изъ которыхъ двѣ изображены летящими по направленію къ Западу, а другія двѣ

къ Востоку; но симметричность изображенія на этомъ не останавливается: она переходитъ и на такія мелочи, въ которыхъ художникъ легко могъ бы дозволить себѣ полную свободу. А именно: дѣти, несомня Гарпіями, протягиваютъ къ нимъ руки, выражая этимъ довѣріе и любовь. Но мотивъ этотъ разнообразенъ слѣдующимъ образомъ: на южной сторонѣ только одна рука ребенка протягивается, касаясь лица Гарпій, и то, что дѣлаетъ на одной сторонѣ правая рука, дѣлаетъ на другой лѣвая, устанавливая соотвѣтствіе угловъ; на сѣверной же сторонѣ обѣ руки охватываютъ и у той, и у другой фигуры, грудь Гарпіи съ болѣе полнымъ выраженіемъ дѣтскаго страха и довѣрія. Г. Праховъ достаточно разобралъ причины, заставившія художника пожертвовать строгимъ соотвѣтствіемъ между фигурами В. и З. стороны, чтобы параллелизмъ этихъ сторонъ нуждался еще въ доказательствахъ. Но мы, отвергая предложенный имъ архитектурическій параллелизмъ, или соотвѣтствіе въ планѣ, въ обратномъ расположеніи, убѣждаемся также и въ томъ, что художникъ, работавшій рельефы памятника, имѣлъ въ виду не одинъ внѣшній параллелизмъ, но и строгое внутреннее соотвѣтствіе изображеній, соотвѣтствіе по мысли. Известно, что на подобномъ внутреннемъ соотвѣтствіи сюжетовъ, параллельно взятыхъ изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, художники средневѣковой эпохи строили свою задачу образнаго поясненія евангельскихъ событій (11). Если мы, при теперешней постановкѣ вопроса, еще не въ правѣ дѣлать умозаключеній о внутреннемъ соотвѣтствіи изображеній нашего памятника, то по крайней мѣрѣ, можемъ указать это соотвѣтствіе, насколько оно отражается въ распредѣленіи атрибутовъ. На В. и З. сторонахъ троны украшены сфинксомъ, головой барана, лебеда, тритономъ; напротивъ того, сидѣнья на Ю. и С. представляются въ видѣ простыхъ табуретовъ (хотя это и обусловлено меньшими размѣрами среднихъ плитъ этихъ сторонъ). Двѣ фигуры мужскія съ атрибутами на В. сторонѣ соотвѣтствуютъ двумъ женскимъ стоящимъ фигурамъ съ такими же атрибутами на З. Еще болѣе: рассматривая внимательно составъ памятника, мы легко замѣтимъ, такъ сказать, переходы внутреннего содержанія изображеній: углы В. и З. стороны, примы-

кающіе къ Ю., и сама эта сторона представляютъ изобиліе атрибутовъ извѣстнаго характера: цвѣтка, граваты; напротивъ того, углы В. и З. сторонъ, примыкающіе къ С. сторонѣ, и сама эта сторона лишены этихъ атрибутовъ. Не ясно ли намѣчена здѣсь общая мысль, направлявшая внѣшнимъ распредѣленіемъ изображеній, — какова бы она ни была. Самый памятникъ представляетъ четырехсторонній столбъ, обелискъ; скульптуры, его украшакція, проходятъ по всѣмъ этимъ сторонамъ, соотвѣтственно четыремъ странамъ свѣта. Уже это одно обстоятельство составляетъ оригинальный мотивъ, не повторяемый античными гробницами, и напоминаетъ намъ формы азіатской архитектуры. Если стороны памятника противоположны, то возможно, что эта внѣшняя противоположность переходитъ во внутреннюю въ содержаній скульптуръ противоположащихъ сторонъ. Всѣ эти черты характера вскроются лишь послѣ окончательнаго разсмотрѣнія, но и теперь уже мы можемъ указать подтвержденіе нашему предположенію. Непосредственное указаніе погребальнаго назначенія находится на западной сторонѣ въ видѣ двери, ведущей въ погребальную камеру. Это реальное указаніе совершившагося превращается въ мистическое изображеніе того, что послѣдовало за смертью съ душами умершихъ, на сторонахъ южной и сѣверной въ видѣ Гарпій, уносящихъ души по направленію къ Востоку и Западу, но только на сѣверной сторонѣ представлено выраженіе горя у близкихъ о потерѣ. Всѣ остальные стороны чужды этого выраженія горя, а восточная сторона по преимуществу, такъ сказать, удаляется отъ изображеній смерти. Гдѣ же и какъ изображены умершіе? При такихъ мистическихъ сторонахъ представленія, каковы Гарпіи, понятно, неестественно было бы изображеніе умершихъ въ ихъ жизненной обстановкѣ, на пиру или среди родственниковъ, — они уже выдѣлены смертью изъ ряда людей, общеніе съ которыми продолжается у нихъ только в таинственныхъ обрядахъ культа мертвыхъ. Но нельзя такъ, с другой стороны, по принятой характеристикѣ считать всѣ фигуры стояція изображеніемъ умершихъ. Въ этомъ случаѣ помощь намъ представляетъ то указаніе на параллелизмъ, симметричность изображенія, о которыхъ мы говорили выше. Если мы

приемъ, что сидящія фигуры представляютъ божествъ, то фигуры, непосредственно къ нимъ приближенныя, должны изображать умершихъ. Тогда окажется, что эти изображенія на всѣхъ четырехъ сторонахъ занимаютъ среднюю часть украшенной скульптурами стороны, или среднюю плиту. Такими фигурами будутъ: несомнѣнно, стоящія фигуры южной и сѣверной стороны, мальчикъ восточной и, можно полагать также, передняя женская стоящая фигура западной. Симметрия укажетъ намъ параллельность въ двухъ стоящихъ женскихъ фигурахъ (d и c) западной и таковыхъ же восточной стороны (a и b). Соответствие будетъ нарушено лишь фигурой съ собакой (e) восточной стороны, которая занимаетъ здѣсь мѣсто изображенія сидящей фигуры (a) божества на западной. Самое естественное предположеніе позволяетъ въ этихъ послѣднихъ фигурахъ видѣть родственниковъ умершихъ, и оно подтверждается аналогичностью ихъ атрибутовъ, которые носятъ, такъ сказать, обще-погребальный характеръ, въ отличіе отъ тѣхъ особенныхъ символическихъ приношеній, какими надѣлены сами умершіе, какъ-то голубь, пѣтухъ и племъ.

При такомъ положеніи, исходъ общаго толкованія сюжета долженъ признать, что всѣ сидящія фигуры памятника изображаютъ божествъ. Изъ нашего очерка литературы памятника Гаршіи видно, что это признаніе полагалось въ основу толкованія, что оно, въ глазахъ изслѣдователей, не нуждалось даже въ оправданіи. Но мы указали также, что возможны были и иныя мнѣнія, а именно Юлія Брауна, который въ описаніи малоазіатскихъ памятниковъ коснулся и нашихъ скульптуръ; по его мнѣнію, всѣ фигуры изображаютъ умершихъ. Итакъ, какія данныя въ самомъ изображеніи говорятъ за предположеніе въ этихъ формахъ божествъ и говорятъ ли какія либо другія противъ этого предположенія? Предварительно замѣтимъ, что сидящія фигуры западной стороны всѣми признаются за двухъ богинь, и всякое другое мнѣніе прямо невозможно, такъ какъ иначе памятникъ представлялъ бы крайній хаосъ совершенно непонятныхъ формъ. Но если божественный характеръ этихъ фигуръ прежде всего запечатлѣнъ въ ихъ торжественныхъ позахъ на

высокихъ украшенныхъ тронахъ, то не ясно ли представляется тотъ же характеръ въ подобной же восточной фигурѣ, а отъ нея уже, какъ естественный переходъ, въ фигурахъ южной и сѣверной стороны, хотя эти послѣднія и сидятъ не на тронахъ, а на табуретахъ. Что можетъ говорить въ пользу предположенія триады божествъ и что въ пользу триады умершихъ? Начнемъ съ перваго.

1) Фигуры наши держатъ въ рукахъ длинныя, въ ростъ человѣческой, скипетры, какъ подобаешь верховнымъ божествамъ; эти скипетры прислонены спокойно къ плечу. На другихъ памятникахъ умершіе также держатъ палки, но это уже не скипетры, а болѣе или менѣе короткіе посохи, на которые опирается умершій, и этотъ посохъ служитъ для него символическимъ изображеніемъ далекаго путешествія, которое онъ предпринимаетъ, или же заимствованъ изъ обыкновенныхъ привычекъ умершаго.

2) Всѣ фигуры сидяція принимаютъ различныя приношенія, которыя, какъ увидимъ, равно относятся къ символамъ божествъ, какъ и къ культу погребальному, но сѣверная сторона въ числѣ этихъ приношеній представляетъ племъ, а на южной сторонѣ божество отвѣчаетъ своему адоранту символическими дарами.

3) Гораздо естественнѣе видѣть символическое сочетание умершихъ съ божествами, нежели живыхъ съ умершими въ актѣ надгробнаго культа.

4) По всѣмъ примѣтамъ именно въ предстоящихъ фигурахъ должны мы видѣть умершихъ.

5) Въ отношеніяхъ фигуръ предстоящихъ и сидящихъ нигдѣ не видимъ мы какого-либо намека на родственныя связи.

6) Самое разнообразіе представленій, заложенное въ эти фигуры и выраженное въ атрибутахъ, отсутствіе необходимой общности въ символахъ и манера изображенія указываетъ на божествъ, не на умершихъ.

7) Полная невозможность объяснить атрибутъ сѣверной стороны въ видѣ медвѣдя по отношенію къ человѣческой личности.

Какія данныя говорятъ за изображенія умершихъ?

Панофка въ началѣ своего изслѣдованія выражаетъ ту мысль, что изображеніе смертнаго въ непосредственной близости къ божеству нуждается всегда въ извѣстномъ художественномъ различеніи, — ученый разумѣлъ, очевидно, при этомъ тѣ вотивныя скульптуры, на которыхъ смертный, предстоящій божеству, является въ видѣ маленькой фигуры. И такъ какъ этого различенія не сдѣлаю на нашемъ памятникѣ, то Панофка полагалъ необходимымъ, для устранения представлявшейся неловкости, предположить, что и стоящія фигуры изображаютъ лицъ миеологическихъ. Но мы не разъ будемъ имѣть случай указывать на памятники преимущественно Востока (восточные цилиндры полны сопоставленій божества и смертныхъ), и именно Малой Азіи, въ которыхъ о подобномъ различеніи нѣтъ и рѣчи; слѣдовательно, нѣтъ нужды и требовать его отъ памятника Гарпій.

Изслѣдованія и замѣтки по стилю этого памятника, принадлежащія Брауну и Прахову, указывали слишкомъ часто на реальность въ изображеніи этихъ фигуръ, чтобы можно было обойти этотъ общій вопросъ о типѣ божествъ. Въ самомъ дѣлѣ, типъ этотъ на столько характеристиченъ и даже оригиналенъ, что мы при всѣхъ розысканіяхъ не найдемъ его на античныхъ скульптурахъ (аналогическія формы только на вазахъ архаическаго періода). Возрастъ, приближающійся къ старческому, приниженность, сутуловатость и даже сгорбленность, видимое отолщеніе членовъ, все это какъ-то мало идетъ къ божеству, идеальныя черты котораго стремится, хотя въ предѣлахъ своего разумѣнія и познаваемой дѣйствительности, создать изначала греческое искусство, гдѣ бы оно ни являлось. И, конечно, эти черты типа, а не что-либо другое заставили г. Прахова сблизить данныя фигуры съ такъ называемымъ рельефомъ фронтона, — также памятникомъ изъ Ксанеа (12), изображающихъ двухъ стариковъ, сидящихъ по сторонамъ колонны, на которой изображена Сирена. Плита эта, закрывавшая фронтонъ гробницы, имѣетъ въ вышину 1 ар. 2 вер., шир. 1½ ар. и около ¼ ар. въ толщину (этотъ послѣдній размѣръ указываетъ на принадлежность плиты къ гробницѣ, вырубленной въ скалѣ, а не свободно стоящей, такъ какъ

фронтонныя плиты ликійскихъ саркофаговъ въ Британскомъ Музеѣ гораздо тоньше). По аналогіи съ другими фронтонами ликійскихъ гробницъ, рельефъ, вѣроятно, содержитъ изображеніе умершихъ. А именно въ то время, какъ вѣшная поверхность этихъ гробницъ указываетъ на крышѣ напр. изображеніе Беглерофона, преслѣдующаго Химеру, на конькѣ—сцены битвы, шра въ обычной обстановкѣ со слугами, а на фризѣ внизу такія же сюжеты реального содержанія: мужская фигура вѣвчаетъ атлета; женская фигура въ бесѣдѣ съ мужскою; мужчина пожимаетъ руку у другаго; разговоръ двухъ мужскихъ фигуръ, все сюжеты аттическихъ стѣлъ, — инныя задачи предоставлялись челу гробницы — фронтону, скрытому нависшею крышею. Изъ памятниковъ древнѣйшихъ, описанныхъ г. Праховымъ, два содержатъ во фронтонѣхъ изображенія сфинксовъ, но эти фронтонны, по всей вѣроятности, были и единственными украшеніемъ гробницы, высѣчаной въ скалѣ, и украшенной этими плитами, тогда какъ подъ ними (или между ними) должна была непосредственно находиться дверь, ведущая въ гробницу. Два большихъ саркофага Британскаго Музея сочетаютъ эту древнѣйшую форму съ новыми требованіями, а именно: фронтонъ ихъ дѣлится на 4 поля; на одномъ саркофагѣ, въ верхнихъ двухъ поляхъ находятся изображенія сфинксовъ, а въ нижнемъ — двухъ сидящихъ фигуръ: одна изображаетъ бородатаго мужчину на табуретѣ, покрытомъ матеріею; лѣвая нога положена на правую (поза, выражающая, вѣроятно, успокоеніе); правая рука поднята въ смыслѣ обращенія къ другой фигурѣ; слѣва женская фигура, съ головою, закутанной въ покрывало. На другомъ саркофагѣ также мужъ и жена во фронтонѣ, но болѣе юнаго возраста; въ позднѣйшихъ готическихъ гробницахъ фронтонны содержатъ прямо изображеніе такъ называемаго прощанія, въ видѣ двухъ стоящихъ фигуръ мужа и жены — какъ копія съ аттическихъ стѣлъ (13). На фронтонѣ особенно позднемъ (нум. 160, слѣпокъ въ Британскомъ Музеѣ) мѣсто древнихъ сфинксовъ заняли уже двѣ фигуры танцорокъ въ короткихъ дорическихъ хитонахъ съ тростяниковою корзинкою на головѣ, — изъ эпохи оргіастическаго служенія Діонису и Артемидѣ. Итакъ фронтонны эти изображаютъ умершихъ,

въ типахъ фронтона, описаннаго г. Праховымъ, замѣчается сходство съ типами сидящихъ фигуръ восточной и южной стороны. Но, вопервыхъ, самъ же г. Праховъ очень удачно доказалъ, что по стилю этотъ рельефъ гораздо позднѣе памятника Гарпій, — слѣдовательно, прямое сопоставленіе по типамъ не можетъ еще рѣшать вопроса, а пункты сходства въ изображеніи, указываемые г. Праховымъ, не существенны: такъ называемый жестъ адораціи столько же отличаетъ фигуру умершаго, съ мольбою обращающагося къ богу, сколько и фигуру божества, благосклонно приѣмлющаго моленія и просьбы. И всѣ ли фигуры нашего памятника носятъ общія черты описаннаго старческаго типа? Фигура южной стороны безбородая, но она, замѣчаютъ многіе, поэтому еще не моложе фигуры восточной стороны, — это видно по ея одутловатости. Эта одутловатость, дѣйствительно, существуетъ, — она особенно замѣтна въ шеѣ и плечахъ, но эта черта не одно то же съ обрюзглостью той фигуры фронтона, которая представляетъ намъ беззубаго, дряхлаго старика. Различіе этой старческой фигуры съ божествомъ южной стороны, лицо котораго носитъ положительно характеръ молодости, не можетъ быть оставлено безъ замѣчанія. А если обратить вниманіе на то, какое положеніе имѣлъ художникъ въ виду для своихъ рельефовъ, т. е., что на значительной высотѣ самая одутловатость должна была сильно скрадываться, ясное доказательство чего можно видѣть въ той стройности фигуръ, какая отмѣчаетъ собою рисунокъ, сдѣланный впервые Феллоусомъ, то и самое сопоставленіе не будетъ имѣть мѣста. Быть можетъ, далѣе, это отолщеніе имѣло цѣлью не только реалистически выразить возрастъ божества, но и приблизиться къ той искомой характеристикѣ важнаго, степеннаго, которая отличаетъ собою изображенія божествъ въ древнюю эпоху, особенно на греческомъ востокѣ. И наконецъ, положительнымъ опроверженіемъ этихъ умозаключеній можетъ служить та фигура сѣверной стороны, которая, отличаясь стройностью въ позѣ и пропорціяхъ, представляетъ мужчину въ порѣ крѣпкой мужественности, а, короче сказать, совершенно въ извѣстномъ типѣ архаическаго Гермеса. Что касается несомнѣннаго старчества восточной фигуры,

то степень его не такова, чтобы мы не могли найти подобных типовъ божества въ греческомъ искусствѣ архаической эпохи: на нихъ указываютъ вазы, и если мы не видимъ ихъ въ скульптурахъ, то, очевидно, потому, что въ этой области искусство на греческой почвѣ уже рано искало идеальныхъ мужественныхъ формъ, — таковъ, на примѣръ, метопъ Селинунта съ изображеніемъ Зевса и Геры. Намъ нѣтъ нужды припоминать Барійскаго льсаго Зевса, чтобы варварскимъ вліяніемъ оправдать подобное изображеніе божествъ. Гораздо позднѣе и подъ вліяніемъ новыхъ нравовъ и измѣнившейся жизни стали Греки видѣть въ старости періодъ разрушенія тѣлеснаго и духовнаго, тогда какъ Гомера старость есть возрастъ, обладающій духовными преимуществами (14). Наконецъ замѣтимъ вообще, что мы слишкомъ мало знаемъ архаическихъ произведеній, чтобы имѣть возможность судить безусловно о типахъ божествъ этой эпохи, а между ними совсѣмъ не знаемъ типовъ Зевса, какъ говоритъ Овербекъ въ своемъ специальномъ сочиненіи объ этомъ божествѣ (стр. 10 слѣд.). Припомнимъ, далѣе, общую неопредѣленность нравственнаго типа божествъ даже въ періодъ окончательнаго образованія греческой мифологіи, и ту свободу, которою художникъ пользовался въ этотъ періодъ, стремясь къ совершенной общей идеальности, сначала въ высшихъ образахъ этой мифологіи, потомъ въ болѣе низшихъ, изображая бога то съ бородой, то безъ нея, извлекая для божества всю красу дѣйствительности, покрывы нагую финикійскую Афродиту изящными гофрированными складками богатаго платья, чтобы потомъ вновь обнажить ее.

Наконецъ, еслибы мы рѣшили отказаться отъ желанія видѣть въ этихъ трехъ фигурахъ непременно триаду божествъ Зевсова типа, то мы этимъ выиграли бы значительно въ дѣлѣ характеристики божествъ, отличающихся такимъ оригинальнымъ типомъ и, какъ увидимъ, отмѣченныхъ атрибутами, носящими характеръ символическаго культа мертвыхъ.

Мы рассмотрѣли вкратцѣ пункты внѣшняго проявленія или въ формахъ изображенныхъ лицъ и концепціи содержанія. Но что же связываетъ все эти фигуры въ композиціи, въ чемъ выражены внутреннія ихъ отношенія? Разсматривая вновь нашъ

памятникъ, мы замѣчаемъ, что почти всѣ фигуры снабжены какими либо предметами, которые они и держатъ въ рукахъ. Эти знаки — языкъ памятника, ими говоритъ онъ зрителю, и ими говорятъ также фигуры другъ съ другомъ. По глубокому заключенному въ нихъ содержанію они носятъ названіе *символовъ*. И такъ какъ памятникъ Гарпій, при сравненіи съ другими надгробными памятниками, наиболѣе представляетъ этихъ знаковъ, то изслѣдователь совершенно въ правѣ заключить, что характеръ его изображеній отличенъ символизмомъ, который и составляетъ существенную, основную черту художественнаго языка этого памятника. Поэтому, прежде нежели примемъ за разборъ самыхъ знаковъ, мы должны рассмотретьъ ихъ совокупность какъ оригинальную черту памятника.

По обыденному представленію термина, символъ (въ словѣ или изображеніи пластическомъ) есть единичное выраженіе, понятіе чувственное или конкретное, вещественный знакъ, внутренняя природа котораго прообразуетъ собою понятіе общее, отвлеченное. Связывая міръ идей съ міромъ чувственнымъ, символъ назначенъ представлять безконечное въ конечномъ и ограниченномъ кругѣ вещей, но, не покрывая вполне общаго понятія, становится лишь намекомъ на него: отсюда темнота значенія этого знака, отсюда его мистическій характеръ. Таково общее опредѣленіе термина съ точки зрѣнія, такъ сказать, риторической, подобнымъ же образомъ опредѣляющей и другія формы рѣчи. Въ этомъ опредѣленіи символъ отрывается отъ почвы, на которой онъ родился и возросъ, — онъ разсматривается какъ голая фигуральная схема. Почва же эта — религія. Символъ какъ историческая форма принадлежитъ ей нераздѣльно; его рожденіе, развитіе и паденіе опредѣляется религіозною жизнью. Религіозный взглядъ древняго человѣка обожествилъ поразительныя явленія міра: солнечный дискъ, рогъ луны, зигзагами бѣгущую молнію. Явился рядъ знаковъ, вполне выразившихъ собою божественныя потенціи міра; для созданія ихъ послужили и формы міра растительнаго и животнаго, и самъ человѣкъ. Эти знаки въ словѣ сами создали впоследствии миры, въ пластической же формѣ обусловили изображеніе божества. Религія, развившаяся до антропоморфизма, удержала

эти знаки, потому что только они одни отличали собою божественный характер изображенія. Символь пересталъ быть полнымъ выраженіемъ божества, сталъ атрибутомъ; знакъ причислялся къ известному божеству, но, сохраняя свое прежнее значеніе, онъ могъ выражать собою лишь известную потенцію божества, и потому могъ служить атрибутомъ многимъ божествамъ, имѣвшимъ эту потенцію. А такъ какъ каждая потенція есть особенное божество, то символъ, такимъ образомъ, становился съ одной стороны знакомъ дальнѣйшаго дробленія божествъ, съ другой, непрестанной связью ихъ въ общемъ отношеніи къ міру физическому. Чѣмъ далѣе развивалась религія, тѣмъ менѣе имѣла она нужды въ символическомъ выраженіи, тѣмъ болѣе утрачивался физическій характеръ божества и выигрывала нравственная, человѣческая его личность. Въ эту эпоху и искусство пренебрегаетъ символомъ для изображенія божества, оно ищетъ выразить его сущность въ типѣ, стараясь видимо освободиться отъ атрибута. Символь утрачиваетъ поэтому свое высокое значеніе въ глазахъ развитаго художника и скрывается въ таинственныхъ обрядахъ мистерій, гдѣ и прилагается широко какъ представитель физическихъ силъ природы. Въ эпоху религіознаго синкретизма символъ опять занимаетъ, повидимому, свое мѣсто, но живое пониманіе его утратилось, и символическая тенденція рождастъ только хаотическій конгломератъ аллегорическихъ представленій, которыя нуждаются въ подробномъ комментарий. Символь не произволенъ: онъ данъ въ религіозныхъ вѣрованіяхъ, какъ живой образъ, аллегорія же принадлежитъ художнику. Примеры аллегорій, замѣняющихъ символъ въ позднее время классической жизни, многочисленны; они покрываютъ собою римскіе апогеи и саркофаги. Какъ изображаетъ напр. римскій художникъ заветную мысль, что человѣкъ, изъ земли происходитъ и въ нее же возвращается? Онъ представляетъ аллегорическую фигуру юной женщины въ распростертомъ положеніи; возлѣ нея четыре колоса — четыре возраста жизни; къ ней опускаются окрыленные фигуры умершихъ ⁽¹⁵⁾. На урнѣ, скрывшей тѣло матери, онъ изображаетъ гнѣздо съ птенцами, которымъ родители несутъ кормъ, козъ, кормящихъ козлятъ и т. п. ⁽¹⁶⁾ Аллегорія поль-

зуется преимущественно миромъ человѣческимъ, символъ — явленіями міра животнаго и растительнаго. Но символъ, главнымъ образомъ, есть элементъ, характеризующій собой строгое религіозное искусство, и какъ такой, онъ приобретаетъ еще большую важность въ глазахъ нашихъ, если мы сознаемъ, что въ обихѣ символовъ открывается общность различныхъ религіозныхъ системъ древняго міра. А въ вопросѣ объ этой общности для греческой религіи на первомъ планѣ стоитъ ея связь съ Востокомъ. Мы не можемъ приводить много примѣровъ въ доказательство того значенія, какое получаетъ символъ для послѣдняго вопроса, такъ какъ это опредѣляется дальнѣйшимъ изложеніемъ, и укажемъ ближайшіе. Известно, что древнѣйшія монеты греческихъ городовъ, раннія произведенія керамики и металлическаго производства въ Греціи часто представляютъ божества въ видѣ окрыленныхъ фигуръ (17). Слѣдовательно, въ известномъ періодѣ искусство отиѣчаетъ изображеніе божества особымъ символическимъ придаткомъ, — такъ умозаключаетъ Винкельманъ по памятникамъ Этрускаго искусства. Новая задача — объяснить возникновеніе и мотивы этого придатка, далѣе истолковать его приложеніе къ характеристикѣ различныхъ мѣологическихъ типовъ. Между тѣмъ вопросъ разрѣшался бы проще и естественнѣе, если бы подойти къ этой характеристикѣ въ принципѣ, въ существѣ художественнаго воззрѣнія. Крылья въ указанныхъ случаяхъ имѣютъ оригинальную форму, — они загнуты на концѣ въ обратномъ положеніи. Много пришлось бы археологамъ толковать о значеніи крыльевъ, смыслѣ этой формы (предлагалось даже мнѣніе, что она изображаетъ собою лунный серпъ, — слѣдовательно, всѣ эти божества боги и богини луны), если бы памятники Востока, а именно скульптуры Персіи не указывали постоянно на происхожденіе этой символической формы: на Востокѣ, стало быть, и въ восточныхъ религіяхъ нужно искать и объясненія смысла ея. Еще доселѣ многіе археологи отказываются видѣть на древнихъ вазахъ, изображающихъ фантастическихъ животныхъ, сфинксовъ, грифовъ, сиренъ, кентавровъ, что либо иное, кромѣ орнамента, которую Греки черпикали безъ смысла у Финикіянъ

Разумѣется, при этой точкѣ зрѣнія и обширная область фантастическаго элемента въ искусствѣ и обрядоваго въ религіи останется на произволъ субъективныхъ мнѣній. Также точно миеологи готовы искать соответствія греческимъ религіознымъ обрядамъ у сѣверныхъ народовъ, Китайцевъ, дикарей сѣверной Америки, повсюду, и обходятъ ближайшій къ Грекамъ Востокъ. отсюда вмѣстѣ съ культурными растениями и домашними животными приходили и элементы религіозной символики.

Съ своей стороны, мы полагаемъ, что символика памятника Гарпій не можетъ быть разсматриваема безъ извѣстнаго пособія памятниковъ искусства восточнаго, хотя бы эти памятники и не представляли по сущности своей и роду ближайшей аналогій, какъ напримѣръ ассирійскіе, вавилонскіе и персидскіе цилиндры и рѣзные камни. Если изображеніе греческой геммы есть часто копія, легкій сколокъ произведенія, первоначально созданнаго въ бронзѣ и мраморѣ, то иной, какъ кажется, порядокъ вещей встрѣчаемъ въ искусствѣ восточномъ. Здѣсь религіозные сюжеты сравнительно рѣдко являлись въ видѣ обширныхъ скульптурныхъ работъ; лишь важнѣйшіе опредѣлившіеся типы съ любовью повторяетъ ниневійскій скульпторъ. За то обильнѣйшій складъ сюжетовъ религіозныхъ доселѣ еще очень, впрочемъ, темныхъ, предлагаютъ намъ эти мелкіе памятники. Самою главною чертою этихъ изображеній служитъ обиліе символовъ, подавляющихъ образъ; нѣтъ нужды разсматривать самую фигуру божества: она однообразна, художникъ не ей ввѣряетъ влагаемую въ сюжетъ мысль: черта общая для самыхъ грубыхъ ремесленныхъ работъ и для самыхъ лучшихъ; специализація божества совершается путемъ присоединенія символовъ, какъ въ характеристикѣ устной рядомъ эпитетовъ. Памятникъ Гарпій далеко отъ этого хаотическаго искусства: символика не только здѣсь умѣрена, она приурочена: фигура или держитъ символъ въ рукѣ, или принимаетъ его какъ форму почитанія, ей воздаваемаго въ этомъ знакѣ. Но при сравненіи съ искусствомъ временъ Персея, символика памятника, конечно, даже слишкомъ обильна: мы уже говорили, что почти каждая фигура держитъ символическій знакъ; при первомъ взглядѣ, брошенномъ на памятникъ.

мы видѣли и повтореніе символовъ; Конце называетъ эту символику «оперирующею вѣдѣнными прибавленіями». Быть можетъ, поэтому справедливо мнѣніе Курціуса, что памятникъ этотъ, несмотря на греческій стиль своихъ изображеній, чуждъ, въ основѣ, характера греческаго представленія и принадлежитъ еще тому искусству, которое не творитъ, а только намекаетъ; что, выражаясь словами этого ученаго, изображенія памятника «глубокомысленны въ ущербъ красотѣ», что они лишены истинно греческой гармоніи формы и содержанія? Излишне, стало быть, изслѣдователю и разсматривать типы памятника: они ничего не скажутъ ему саму по себѣ, они лишены мысли, потому что они плодъ того азіатскаго искусства, которое характеризуется не ниневійскими скульптурами, но восточными цилиндрами? Отсюда понятно, какое противорѣчіе возникаетъ между выводомъ изъ основнаго положенія Курціуса, (а этотъ выводъ необходимо изъ него слѣдуетъ, хотя и не сдѣланъ авторомъ, см. впрочемъ, замѣтку Каррьера, нами выше приведенную) и существующими воззрѣніями всѣхъ другихъ изслѣдователей на памятникъ, какъ на произведеніе чистаго греческаго искусства хотя архаической эпохи. И это противорѣчіе неминуемо, если мы удержимъ указанный выше взглядъ на символику, какъ на элементъ дѣтскаго состоянія искусства, съ которымъ спѣшить оно разстаться на пути къ своему совершенству. Но самъ же Курціусъ признаетъ, что символика памятника Гарпій по существу своему носитъ характеръ надгробный или погребальный. Что же такое надгробная символика и почему она выдѣляется изъ общаго понятія? Для того, чтобы разъяснить эти вопросы, позволимъ себѣ сдѣлать нѣкоторое отступленіе.

Погребальные обряды всякаго народа суть хранители древнѣйшихъ его вѣрованій: первый обрядъ похоронный и первая гробница, говоря словами Штапельберга, представляли пробужденіе человѣка къ новой жизни нравственной и религіозной и выходъ изъ первобытнаго дикаго состоянія; смерть была первымъ учителемъ и воспитателемъ человѣчества. Какъ слѣды древнѣйшаго культа мертвыхъ и обожанія ихъ какъ подателей земныхъ благъ отлѣчены Ведами, такъ и древнѣйшая

Греція въ эпоху Пелазговъ и племена Италиі обожили своихъ мертвыхъ, и это поклоненіе было основнымъ элементомъ религіи (18); оно навсегда запечатлѣлось въ символическихъ обрядахъ приношенія даровъ, возліянія и сожженія, коренившихся въ основномъ древнѣйшемъ вѣрованіи въ загробную жизнь; мертвые были первые боги земные, боги хтоническіе; общеніе съ умершимъ продолжалось и за гробомъ; мертвый оставался жить въ своемъ родѣ и своей семьѣ, онъ былъ божественнымъ покровителемъ ихъ и всего города. Такъ и позднѣйшія хтоническія божества эпохи цивилизованной подлежатъ смерти, но и по смерти продолжаютъ они жизнь, благотворную для людей; они становятся спасителями феноменального бытія природы и человѣка, сокровеннымъ источникомъ жизненнаго обновленія природы. Идеи безсмертія тѣсно приурочились къ почитанію этихъ божествъ, разрѣшавшихъ задачи жизни и тайны природы въ мистеріяхъ. Во время наибольшаго совершенствованія древняго міра, въ эпоху развитія нравственнаго типа религіи, создавшей вѣчные идеалы, этотъ широкій потокъ древнѣйшихъ народныхъ вѣрованій не умалялся, и когда эти идеалы перестали быть божествами, человѣкъ съ удвоенной симпатіей отнесся къ тѣмъ темнымъ культамъ, которые онъ считалъ передъ этими слишкомъ грубыми для себя, тѣмъ болѣе привязался къ оставленнымъ обрядамъ отцовъ. Павзаній II, 17, 4 рассказываетъ о статуѣ Геры, изваянной Поликлетомъ въ Аргосѣ, что она держала въ рукѣ гранатовое яблоко, но не хочетъ говорить о значеніи этого символа, ибо это неудобьсказасмо (разумѣется, для него, Павзанія, и для вѣрующаго его времени *ἀπορρητότερος γὰρ ἔστιν ὁ λόγος*). Многие критики находятъ страннымъ это замѣчаніе описателя, потому что слишкомъ извѣстна степень распространенности этого символа у древнихъ, но оно станетъ вполне яснымъ, если мы представимъ себѣ всю ту суевѣрную боязнь, съ которою человѣкъ необходимо долженъ отнестись къ покинутымъ и вновь ему возвращеннымъ въ тайнствахъ богамъ. Такимъ образомъ и та первобытнаго характера символика, создавшаяся въ средѣ древнѣйшаго загробнаго культа и развившаяся въ культѣ божествъ хтоническихъ, всегда была въ древности насущнымъ элементомъ религіи; потокъ ея

могъ перемежаться отъ времени до времени, но никогда не прекращался, и чѣмъ шире былъ этотъ потокъ, тѣмъ дальше нужно было искать его источниковъ. Мисологъ послѣ изученія свѣтлыхъ культовъ божествъ олимпійскихъ, археологъ отъ своихъ занятій художественными произведеніями Фидія и Поликлета, должны равно обратиться къ изученію той темной, повидимому, оборотной стороны религиозной жизни древнихъ Грековъ, которая представитъ изслѣдователю область утѣшенія и надежды, сохраненную народомъ издревле. Доселѣ изслѣдованія по погребальной символикѣ могутъ считаться лишь начатками; почва, на которой стоятъ они, пуста, и чѣмъ болѣе сужены одними горизонтъ, тѣмъ смѣлѣе является гипотеза. И если въ известномъ сочиненіи Штакельберга «Гробницы Эллиновъ» эта символика предстаётъ намъ лишь въ видѣ немногихъ чертъ, нарушающихъ однообразную характеристику, то въ сочиненіи Бахофена «Погребальная символика» она потопляетъ собою всё другіе интересы и проявленія мысли, выразившіяся въ надгробныхъ памятникахъ. Слѣдуя теоріи Бахофена, (19) пришлось бы даже сюжеты Троянской войны и героическихъ сказаній считать непосредственнымъ откровеніемъ орфическаго ученія о Діонисѣ, глубокимъ символическимъ выраженіемъ идей материнства и загробной жизни. Но мы не будемъ слѣдить за этими блестящими гипотезами и укажемъ только, на какой точкѣ зрѣнія стоитъ въ настоящее время наука о данномъ предметѣ.

Болѣе по вѣшнимъ примѣтамъ, нежели по духу изображеній опредѣлилось отношеніе надгробныхъ сюжетовъ къ культу Діониса: многочисленные памятники изображаютъ умершаго возлежащимъ съ чашею или гроздью виноградной въ рукѣ; но и доселѣ никто не рѣшилъ, какой прямой смыслъ имѣетъ эта сцена, слышущая подъ именемъ «погребальнаго пира» (20).

Со временъ Штарка и керченскихъ раскопокъ символическое значеніе сюжета Ніобидъ, поражаемыхъ Аполлономъ и Артемидою, опредѣлено слишкомъ ясно, чтобы можно было сомнѣваться, но если изслѣдователь встрѣчаетъ рельефъ саркофага, изображающій Аполлона, который нападаетъ на воина, то считаетъ это изображеніе только крайне страннымъ. (21)

Изображеніе всадника на сталѣ или фигуры, держащей подъ уздцы лошадь, или вообще присутствіе лошади въ сюжетахъ церемоніальнаго характера одни считаютъ символическимъ представленіемъ перехода въ загробную жизнь подъ видомъ путешествія, — другіе не видятъ здѣсь ничего, кромѣ изображенія чисто реальнаго.

Сюжетъ льва, терзающаго быка, еще соглашаются признать символическимъ, надгробнымъ на памятникахъ Ликии (22) и острововъ Эгейскихъ, принимая притомъ; по монетамъ и терракотамъ Тарсосоа восточное его происхожденіе, но при переходѣ его на почву Греціи въ рисункахъ вазъ и барельефахъ (23) отказываются видѣть символическое значеніе. Тотъ же сюжетъ видѣть съ изображеніемъ двухъ сфинксовъ встрѣчаемъ мы на восточныхъ конусахъ, несомнѣнно, имѣвшихъ погребальное значеніе (21), но также лишь немногіе соглашаются въ сфинксахъ на греческой почвѣ видѣть общій погребальный символъ. Изображенія львиныхъ масокъ на гробницахъ Ликии считаютъ простымъ апотропеемъ, а другихъ животныхъ обыкновенно относятъ къ изображеніямъ реальнаго назначенія; спрашивается, какой же смыслъ будутъ имѣть скульптуры ликійскаго саркофага, описаннаго Шенборномъ (23): чела балокъ раздѣланы въ видѣ бычачихъ головъ; между изображеніями Медузиной головы, цвѣтами, вѣнками, видны животныя, птицы, кони и пр. Аналогіи этимъ скульптурамъ представляютъ этрусскіе и римскіе саркофаги и урны, нагроможденные орнаменты которыхъ должны также имѣть смыслъ. Но, благодаря трудамъ Вахофена, мы можемъ теперь утверждать навѣрное, что символическій элементъ присущъ настолько же древнѣйшимъ надгробнымъ памятникамъ, насколько и позднѣйшимъ, что, кромѣ того, онъ всегда составлялъ жизненную сторону этихъ памятниковъ, ихъ существенный интересъ. Въ самомъ дѣлѣ, если мы бросимъ взглядъ даже на архитектурную форму этихъ памятниковъ, мы невольно заметимъ присутствіе глубокой, руководившей этою формою мысли. Свообразная красота ликійскихъ гробницъ, несомнѣнно воспроизводящая въ камнѣ до мельчайшихъ деталей конструкцію деревянныхъ построекъ, не есть только пустая внѣшняя оболочка:

эта красота черпаетъ свою силу въ мысли, стремившейся къ вѣстности успокоенія мертвыхъ придать полный видъ жилища живыхъ людей. Не въ правѣ ли мы сказать, что и форма памятника здѣсь символическая? Правда, изящная, строгая греческая стѣла аттическаго происхожденія, IV—III ст., не представляетъ символическаго элемента, это только знакъ памяти объ умершемъ, передающій въ характерномъ и поэтическомъ изображеніи своего рельефа дорогіе «смычан и обычан» умершаго. Но за то, говоря словами Фридрихса (26), исследователя, истинно понимавшаго греческое искусство, эти памятники «говорятъ только о прошедшемъ, ничего о будущемъ, ибо народной массѣ (въ эту эпоху) недоставало радостнаго увѣренія, попирающаго смерть, а основное настроеніе ихъ композиціи поэтому горе, не надежда». Однако же, благодаря новѣйшимъ изслѣдованіямъ греческихъ вазъ на собственно греческой почвѣ въ трудахъ Гейдемана и Бенндорфа (27), мы отрываемъ, что и въ данную эпоху этотъ характеръ надгробныхъ памятниковъ не былъ исключителенъ. Самый многочисленный родъ сосудовъ, встрѣчающійся въ греческихъ гробницахъ, принадлежитъ къ разряду такъ называемыхъ лекиеовъ, сосудовъ несомнѣнно и исключительно погребальнаго назначенія; притомъ наиболѣе часто встрѣчаются тамъ лекионы древнѣйшаго рисунка, грубаго исполненія: ихъ, очевидно, предпочитали новымъ издѣліямъ, и они то наиболѣе содержатъ въ себѣ намековъ на будущую жизнь. Намъ придется со временемъ указывать на мелькающія здѣсь символическія сцены и детали. Еще болѣе замѣчательнымъ образомъ раскрывается символическій элементъ въ терракоттахъ, тѣхъ мелкихъ, но нерѣдко высокохудожественныхъ издѣліяхъ изъ обожженной глины, которыя мы получаемъ главнымъ образомъ изъ древнихъ гробницъ. Скульптурное произведеніе въ мраморѣ или бронзѣ работаетъ художникомъ, оно назначено стремиться къ совершенству въ духѣ времени. Терракотта дѣлается болѣею частью ремесленникомъ, она держится старато, давно извѣстнаго оригинала, она не назначена для публичнаго восхищенія, для обсужденія; если она и слѣдовала все таки художественному движенію вѣснихъ сферъ, то не такъ скоро отрѣшалась отъ старины. Крутой по-

воротъ, поэтому, отъ стиля архаическаго въ извѣстномъ здѣсь замѣтенъ гораздо рѣзче, онъ не ослабленъ переходами, которыхъ не чувствовалъ ремесленникъ; весьма естественно, если изъ эпохи Фидіа происходятъ терракоты самаго грубаго исполненія. Но мысль вскрыть погребальную символику въ греческихъ терракотахъ пока только въ зародышѣ: съ одной стороны, это была сфера, которую ученые эксплуатировали всегда лишь для работъ въ другихъ областяхъ искусства; съ другой, эти предметы, разбѣянные по разнымъ музеямъ, оказывались столь многочисленны, что невозможно было для одного лица разсмотрѣніе ихъ въ цѣломъ. Но и отдѣльныя уже собранія, разсмотрѣныя учеными (Панофа, Біардо, Гергардъ, Стефани и др.) дали твердое указаніе того, какую обширную дѣятельность духовно-художественной жизни находимъ мы въ этихъ издѣліяхъ. Здѣсь то, кромѣ разнообразныхъ статуэтокъ божествъ, непосредственно близкихъ съ вѣрованіями въ загробную жизнь, привлеченныя сліяніемъ различныхъ культовъ Греціи и Финикіи, Египта, Персіи и Малой Азіи, мы встрѣчаемъ и обширную погребальную символику въ предметахъ животнаго и растительнаго міра, орудіяхъ и инструментахъ, фантастическихъ образахъ и генихъ. Оставляя въ сторонѣ затѣмъ Этрусскія погребальныя урны и ихъ оригинальную символику, раскрывающуюся даже въ героическихъ наиболѣе любимыхъ сюжетахъ, и надгробные памятники римскіе, разсыпанные по всѣмъ странамъ, и въ холодныхъ аллегорическихъ комбинаціяхъ гордо отмѣчающіе званіе и состояніе умершаго, предметы богатства страны и гражданина и т. п., укажемъ на тѣ позднѣйшіе римскіе саркофаги, которые явились уже въ эпоху паденія религіи и античнаго искусства. Кто не рѣшится признать за ихъ глубокомысленными сюжетами, хотя аллегорическаго характера, но основанными на древнѣйшей символикѣ, гораздо большаго интереса, чѣмъ за многими колоссальными статуями римской работы? И не замѣчательно ли, что талантливое изслѣдованіе Бахофена «о погребальной символикѣ» внушено непосредственнымъ интересомъ символическихъ сюжетовъ, уяснившихъ стѣны поздняго римскаго колумбарія? Какъ бы то ни было, символическая традиція, идущая издревле,—вотъ что дол-

жно руководить исследователя надгробныхъ памятниковъ древняго міра.

Обращаясь вновь къ скульптурамъ памятника Гарпій, мы замѣчаемъ, что каждая изъ сторонъ его отиѣчена, такъ сказать, своимъ особеннымъ символическимъ знакомъ, а именно: зап.—коровою съ теленкомъ, вост. — пѣтухомъ, южн.—голубемъ, и сѣв.—медвѣдемъ. Легко возможно, слѣдовательно, что въ этомъ распредѣленіи есть намѣренность, есть мысль, которая наводитъ на исканіе связи этихъ символовъ и съ общимъ содержаніемъ скульптуръ. Эти символическіе знаки относятся къ символикѣ міра животнаго. Велькеръ (28) пытается объяснить возникновеніе этой символики путемъ естественныхъ сближеній: близостью животныхъ къ человѣку въ первоначальномъ пастушескомъ бытѣ, силою и ясностью ихъ инстинктовъ, ихъ неизмѣняемой природою, не подчиненной въ такой силѣ, какъ человѣческая, законамъ индивидуальности и пр. Но всѣ эти признаки объясняютъ лишь то, почему именно образъ животнаго годился въ извѣстныхъ случаяхъ для символизаціи силъ природы, и оставляютъ въ сторонѣ то обстоятельство, что самая символизація не подыскивалась намѣренно, но являлась какъ результатъ поэтическихъ воззрѣній на животное, какъ на существо таинственное, въ которомъ открывается божеское свойство. Не желаніе найти аллегорическій знакъ создало Минотавра, а почитаніе божества въ образѣ быка. Иначе говоря, не подъ условіемъ этой символики обожествлены были животныя, какъ старинные идола, а самая символика зависѣла отъ этого обожествленія. Ища рационализма въ первобытныхъ культахъ, безъ сомнѣнія, къ египетскому почитанію животныхъ должно отнести какъ къ обычаямъ совершенно противнымъ здравому смыслу, но этимъ еще не рѣшается научный вопросъ. Напротивъ того, обширныя развѣтвленія животной символики во всѣ періоды греческаго искусства стремились какъ бы вознаграждать утраченное поэтическое представленіе природы, проявляющееся въ сказаніяхъ животнаго эпоса у сѣверныхъ народовъ. Обильная номенклатура бакхическихъ, афродизическихъ животныхъ и пр. есть прямая замѣна прежняго жизненнаго представленія, и было бы заблужденіемъ думать, что эти формы

не идутъ далѣе вѣшности. Правъ ли поэтому Велькеръ, гмд, что животная символика въ греческомъ искусствѣ была явнымъ чуждымъ по существу Эллинскому духу, что она отиъчаетъ обою лишь грубѣйшіе культы первобытныхъ Пелазговъ и т. д. и опускаетъ въ своемъ очеркѣ животной символики орла, голуба, барана, льва, оленя, вепря, собаку и всѣ тѣ созданія фантасмагоричныя изъ смѣшенія животныхъ и человѣческихъ формъ, какъ напр. Кентавровъ, Сиренъ и пр. Рѣшить этотъ общій вопросъ о значеніи животной символики въ греческой мифологіи и искусствѣ на частномъ фактѣ изслѣдованія памятника Гарпій едва возможно вполнѣ, но самое обиліе внутренняго содержанія памятника указываетъ намъ, что рѣшеніе въ данномъ случаѣ частныхъ вопросовъ можно будетъ считать уже извѣстнымъ наведеніемъ, которое позволитъ заключить объ общихъ законахъ жизни. Руководствуясь, такимъ образомъ, съ одной стороны предпринятымъ нами дѣломъ истолкованія памятника, а съ другой, общецѣлью уясненія вопросовъ по символикѣ древняго искусства, постараемся слить эти задачи воедино, на сколько это будетъ позволять область содержанія нашего памятника, и держась въ ти, указываемаго его изображеніями, прослѣдимъ вопросы о символикѣ въ связи съ ними.

III.

Имѣя въ виду принятый порядокъ изложенія, начнемъ западной стороны, которая, какъ мы уже говорили, считается археологовъ первымъ звеномъ въ томъ ходѣ мыслей, который представляетъ памятникъ Гарпій. Этотъ взглядъ, какъ мы уже сказали, мотивируется тѣмъ, что дверь, ведущая въ гробницу, находится именно на этой сторонѣ, и, какъ основной мотивъ, въ изслѣдованіи Курціуса играетъ видную роль въ общемъ опредѣленіи сюжета зап. стороны. Мы знаемъ, что древніе греки полагали мѣстопробываніе мертвыхъ на западѣ, той сторонѣ,

скрывается отъ міра заходящее — умирающее солнце. Обычай располагать самыя гробницы на западъ отъ города, на покостности горъ, съ запада къ нему подходящихъ, наблюдался также строго въ Ликии, какъ и въ Египтѣ. Отсюда уже, помимо всякихъ дальнѣйшихъ соображеній, понятно, почему и памятникъ Гарпій сохранилъ этотъ мотивъ. Но, говорить Курціусъ, надъ самою дверью изображенъ символъ: корова, питающая своего теленка, а этотъ знакъ долженъ выражать собою идею питательной и живительной силы природы, и если дверь въ гробницу есть образъ вратъ Аида, то это сочетаніе представляетъ символическій контрастъ. Этотъ контрастъ, какъ художественный принципъ, проходитъ у Курціуса и во всемъ сюжетѣ западной стороны: онъ образуетъ собою, такъ сказать, двѣ картины, мысль которыхъ заключается въ изображеніи двухъ фигуръ богинь: мрачной богини смерти, зныи и радостной богини жизни и плодородія; первая одна сидитъ у двери, вторая принимаетъ поклоненіе; этотъ контрастъ выраженъ будто бы въ костюмѣ и типѣ богинь и орнаментахъ троновъ ихъ. Но не видимъ ли мы въ этой характеристикѣ ту же аллегорическую подкладку, которую такъ усердно старался навязать памятнику Гарпій Панофка? Не страдаетъ ли эта характеристика тою же придуманностью и, насилуя простую мысль художника, не ищетъ ли она опоры въ искусствѣ иного строя, иного времени! Въ самомъ дѣлѣ, только на надгробныхъ памятникахъ этрусско-римскихъ находимъ мы *изображеніе* двери въ смыслѣ представленія вратъ Аида, и этотъ смыслъ, согласный вообще съ мрачнымъ направленіемъ этрусскаго погребальнаго культа, тамъ обозначенъ особыми миеологическими деталями, какъ напримѣръ изображеніемъ страшныхъ демоновъ смерти, везущихъ умершаго въ область Аида. Этотъ придуманный контрастъ уничтожается, какъ аллегорія, и единствомъ мысли, присущимъ сюжету западной стороны также, какъ и всемъ остальнымъ сторонамъ, и выраженнымъ въ символахъ, и самою невозможностью къ богинѣ смерти подыскать богиню жизни въ греческой миеологіи.

Въ сюжетѣ западной стороны нѣтъ двухъ картинъ, и его нѣтъ нужды разбивать на двѣ части, такъ какъ онъ предста-

вляеть единое цѣлое. Это цѣлое заключается въ поклоненіи, воздаваемомъ двумъ богинямъ тремя стоящими женскими фигурами. По причинамъ чисто реальнымъ, обусловленнымъ необходимостью помѣстить на западной сторонѣ входъ въ гробницу, художникъ долженъ былъ одну фигуру богини выдѣлнить изъ общей композиціи и, сохраняя симметрію, помѣстить на крайней плитѣ. Если бы онъ вздумалъ соблюсти мысль изображенія во всѣхъ деталяхъ, тогда онъ долженъ былъ бы помѣстить одну фигуру за другою, что было бы безобразно, или дѣйствительно разорвать сюжетъ на двѣ половины, отдѣливши двѣ стоящія фигуры для богини правой и обернувши третью лицомъ къ той, которая сидитъ налѣво; тогда бы онъ и дверь долженъ былъ помѣстить въ самой срединѣ. Но, избѣгая подобныхъ рѣзкихъ мѣръ, художникъ нашелъ иное средство сохранить красоту композиціи и вмѣстѣ выразить мысль: въ позѣ одиноко, повидному, сидящей фигуры онъ сумѣлъ выразить жестомъ богини, что и она принимаетъ такое же участіе въ поклоненіи, какъ и другая богиня. Не противоположеніе, а родство и близость связываетъ такимъ образомъ обѣ эти фигуры, которыя, кромѣ родственности своихъ отношеній, близки другъ къ другу и по сходству ихъ божественнаго существа, довольствующагося однимъ и тѣмъ же поклоненіемъ. Кто же эти двѣ богини, которымъ подобаеть совмѣстное поклоненіе? Одна изъ нихъ — та, которая сидитъ около двери — представляетъ, видимо, нѣсколько иной характеръ типа; ея лицо, не смотря на извѣстную архаическую улыбку, строже, серьезнѣе въ своемъ выраженіи, самыя черты его крупнѣе, тогда какъ вторая богиня моложе, фигура ея положительно стройнѣе, черты лица тонкія и нѣжныя, а улыбка озарившая все лицо, придаетъ ему какъ бы дѣтское простодушное выраженіе. Эта характеристика, основанная на разсмотрѣніи памятника, дана была уже въ общихъ чертахъ всѣми исследователями, и если кто не искалъ навязать памятнику своихъ оригинальныхъ предположеній, тотъ прямо долженъ былъ поэтому назвать этихъ богинь именами матери и дочери — Деметры и Коры. А между тѣмъ нельзя не признать, что разница въ типахъ богинь, замѣчаемая въ возрастѣ ихъ, не такъ велика, какъ

должна быть между матерью и дочерью, — въ первой не на столько матрональнаго, во второй не настолько дѣтскаго. Но во первыхъ мы знаемъ, что типъ Деметры, какъ матрональной богини, выработанъ, главнымъ образомъ, второй аттической школой, а эта школа руководствовалась, очевидно, уже созданнымъ типомъ Геры. Типъ прежняго времени мы видимъ лишь нарѣдка въ терракоткахъ, а кто, выдавшій эти произведенія архаическаго пошиба, не согласится, что въ нихъ типъ Афины и Геры, Деметры и Керы одинъ и тотъ же, а фигуры этихъ богинь безъ атрибутовъ даже не различимы? Въ эпоху памятника Гарпій искусство имѣло слишкомъ много задачъ, должно было бороться съ такими трудностями, что успѣло едва выработать для женскихъ божествъ общій типъ красоты, изящества, не заботясь пока объ индивидуальныхъ различеніяхъ этого типа. Нашъ памятникъ ясно указываетъ это состояніе искусства, а именно: сравнимъ изображеніе нашихъ богинь съ другими женскими фигурами, и мы при первомъ взглядѣ увидимъ, что между ними нѣтъ положительно никакой разницы въ типѣ; эти фигуры, изображающія, очевидно, молодыхъ женщинъ, болѣе подходятъ даже по чертамъ лица къ т. наз. Деметрѣ, нежели къ Керѣ, которую художникъ, видимо, пытался изобразить красивѣе, изящнѣе всѣхъ другихъ. Если это послѣднее обстоятельство зависѣло отъ рано начавшагося слиянія Керы съ Афродитой, образомъ любви и красоты, богиней жизни и вмѣстѣ смерти, то Деметра не успѣла еще слиться съ Герой (1), чтобы въ матрональномъ характерѣ своего типа стать высшей богиней, истинною супругою Зевса. Наконецъ, если мы, слѣдуя Курціусу, и приняли бы фигуру Деметры за богиню смерти (т. е., по герменевтикѣ этого ученаго — Керу), то получили бы противоположеніе Керы и Афродиты, — заключеніе, котораго, видимо, опасался самъ Курціусъ, придумавшій для второй юной богини имя Леды. Афродита, по гимну Прокла, пользовалась высокимъ почитаніемъ въ Ликии, и именно въ Ксанѣ, гдѣ жилъ (по Ангелю, былъ даже оттуда родомъ) Проклъ, воспевавшій *Λυκίων βασιλῆϊδα Κορυαφροδίτην*, богиню брала, но эти данныя относятся къ позднѣйшему времени (2). Во всякомъ случаѣ подобныя предположенія должны держаться

исключительно надгробнаго значенія изображеній и оставитъ въ сторонѣ пова другія соображенія, — иначе произволь опредѣленія можетъ привести къ тому, что вслѣдствіе различныхъ соображеній мы въ фигурѣ Деметры увидимъ Геру, а вмѣсто Коры признаемъ Афродиту, какъ предлагаетъ Герцогъ де-Линьи въ мемуарѣ своемъ о Гарпіяхъ. Если можетъ быть справедлива догадка, что культъ матери земли въ Ликіи, подчиняясь господствовавшему во Фригіи культу Кибелы, принялъ его черты въ поклоненіи Деметрѣ, тогда и измѣненіе типа Коры подъ влияніемъ почитанія Афродиты въ разнообразныхъ ея потѣнціяхъ на Кипрѣ можно принять какъ данное, позволяющее объяснить отсутствіе въ пластическомъ образѣ чертъ матери и дочери. Разработка этихъ отношеній въ мистическомъ смыслѣ вѣчно присутствующей и въ то же время переходящей силы земной, выраженная въ образахъ Деметры и юной Коры, похищенной Плутономъ, какъ известно, принадлежитъ главнымъ образомъ элевзинскимъ истеріямъ, въ которыхъ эти божества получили первостепенное значеніе и стали «великими богинями». И если бы памятникъ Гарпій, какъ полагаетъ Гергардъ, былъ назначенъ выразить это мистическое представленіе матери, вновь нашедшей свою юную дочь, — т. е. земли, вновь обрѣтшей свое плодородіе, то художникъ, работавшій этотъ памятникъ, какъ съ одной стороны выразилъ бы чѣмъ либо эту мысль, такъ съ другой обозначилъ бы болѣе рѣзко эти отношенія. Но дѣтскій типъ Коры вообще представленіе сравнительно рѣдкое и не можетъ быть указано ранѣе эпохи перенесенія сказаній о Корѣ въ Нижнюю Италію. Деметра, далѣе, какъ верховное божество, характеризуется на памятникѣ Гарпій атрибутомъ патыры, которую она держитъ въ правой рукѣ, лѣвою дѣлая такъ наз. жестъ адораціи. Атрибутъ жертвенныхъ возліяній наиболѣе приличенъ верховному божеству, къ которому прибѣгаютъ молебшники, и на терракоткахъ Кипра мы часто видимъ изображеніе Деметры съ чашей въ рукѣ, тогда какъ въ другихъ случаяхъ ея фигура держитъ яблоко. Понятно, что толкованіе Курціуса, видѣвшаго въ этой чашѣ символъ въ рукахъ богини смерти въ смыслѣ собирающаго оболочку — приношенія отъ мертвыхъ, крайняя натяжка, ни чѣмъ

не оправдывалась. И жестъ адорации, который, по мнѣнію Курціуса, назначенъ почему то представлять «скипетродержавное мочество богини», есть не болѣе, какъ выраженіе благосклоннаго іріема просьбъ и моленій, и имъ, скажемъ еще разъ, намѣренно указано, что и этой богинѣ подобаетъ изображенное поклоненіе. Что касается близости фигуры богини къ двери, то видѣть въ этомъ какое либо символическое назначеніе или намекъ на силы жизни, которыя не покидаютъ и погребальную камеру,—значитъ заходить слишкомъ далеко. Ручка трона, вѣдѣтъ, украшена изображеніемъ сфинкса азіатскаго типа, т. е. окрыленнаго. И въ этомъ случаѣ мы не можемъ согласиться съ Курціусомъ, который видитъ въ сфинксѣ символъ смерти, такъ какъ ни одинъ памятникъ не представляетъ прямо этого смысла. Въ данномъ орнаментальномъ назначеніи своемъ сфинксъ не можетъ имѣть особеннаго символическаго значенія и играетъ явно роль простаго апотропеона; какъ стражъ гробницы онъ является во фронтонахъ древнихъ египетскихъ гробницъ, описанныхъ г. Праховымъ. Но если уже видѣть какое либо особенное значеніе въ томъ, что сфинксъ украшаетъ тронъ Деметры, то должно обратиться къ тѣмъ памятникамъ, въ которыхъ сфинксъ, какъ символъ, непосредственно перешедшій съ Востока, имѣетъ ближайшее отношеніе къ хтоническимъ божествамъ: сфинксъ существо женскаго пола, его львиное тѣло напоминаетъ богиню Кибелу съ ея львами, его жилище—въ горныхъ пещерахъ въ близости матеря боговъ, его груди указываютъ на земное плодородіе, а его загадочное существо на пророческій характеръ теллурическихъ силъ (3). Это значеніе, конечно, терялось вполнѣ, какъ только сфинксъ становился простымъ украшеніемъ, какъ напримѣръ на шлемѣ Аѳины. Но въ данномъ случаѣ возможно, что сочетаніе сфинкса съ бараномъ имѣло и ближайшее отношеніе къ представленіямъ погребальнаго назначенія и характера; такъ эти орнаменты часто встрѣчаются на тронахъ умершихъ на аттическихъ стѣлахъ (4). Наконецъ Курціусъ указываетъ контрастъ изображенія даже въ костюмахъ богинь: одежда Деметры кажется ему менѣе богатой, изящной, чѣмъ одежда Коры. Но вся эта разница сводится лишь къ тому, что хитонъ Демет-

ры представленъ сдѣланнымъ изъ болѣе тяжелой матеріи; рукамъ этого хитона пышиѣ, они сильно отвисаютъ и ниѣютъ отъ плечъ до конца какую то продольную нашивку, полосу.

Переходимъ теперь къ другой богинѣ, которую мы, вслѣдъ за Нанофвой, Гергардомъ, Фридрихсомъ и др. назвали Корой. Оправдывать ея изображеніе на надгробномъ памятникѣ вѣстѣ съ Деметрой нѣтъ никакой нужды, такъ какъ ея отношенія къ загробному культу слишкомъ извѣстны съ ранней эпохи греческой миеологіи. Это отношеніе въ мистической характеристикѣ двойной божественной природы Персефоны разработано было окончательно въ Элевзиніяхъ, и эпоха наибольшаго развитія Атики и перенесенія аттическихъ культовъ представляетъ множество всевозможныхъ памятниковъ, изображающихъ эту богиню. Съ тѣмъ поръ ея храмъ или нефъ въ храмѣ, общемъ съ другими божествами, располагался на западъ ⁽⁵⁾, и на нее мало по малу перешли все свойства Деметры. Но мы не знаемъ болѣе древняго памятника, который бы изображалъ Кору и Деметру въ загробномъ культѣ, чѣмъ памятникъ Гарній: стало быть, для насъ это изображеніе есть первое въ ряду всей серіи памятниковъ этого рода. Если же мы обратимся къ болѣе древнимъ произведеніямъ искусства, то встрѣтимъ совершенно тоже представленіе съ тѣми же атрибутами, но изображающее несомнѣнно другихъ богинь. Укажемъ на извѣстный барельефъ Эвьюка въ Каппадокіи, срисованный много разъ, но ни разу удовлетворительно; въ новомъ рисункѣ Леннепа ⁽⁶⁾ угловое поле барельефа изображаетъ богиню, видимо, въ этой же самой позѣ и обстановкѣ, даже отчасти съ тѣми же атрибутами; передъ богиней стоятъ три фигуры въ позѣ адораціи, какъ и у насъ; но, судя по изображенію здѣсь быку и содержанію культовъ Каппадокіи, эта богиня никакъ не можетъ быть Корой. Замѣтимъ опять, что это средство заключается въ общности типа женскихъ божествъ въ данную эпоху, и Канахъ, изваявшій статую Афродиты съ полосомъ на головѣ, яблокомъ и головкой мака въ рукахъ ⁽⁷⁾, слѣдовалъ этому общему типу; все различіе, слѣдовательно, заключалось въ атрибутахъ; общій характеръ прелести, простота и вѣстѣ нищество дѣвственно-строгаго типа женскаго божества, — вотъ цѣль.

которую преслѣдовалъ въ своихъ образахъ и Каламисъ и коралъ, — оставляя въ сторонѣ неудачу въ деталяхъ, — достигнута художникомъ памятника Гарпій въ фигурѣ Кору. Но если мы въ силу этихъ соображеній не должны еще непремѣнно признать въ типѣ богини изображеніе Кору, то ничто не побуждаетъ насъ видѣть здѣсь иное божество. Обыкновенно указываютъ въ этомъ случаѣ, какъ на доводъ, на украшенія трона: ручка его оканчивается головкою барана, а спинка выгнута въ видѣ лебедя. Первый орнаментъ въ глазахъ Курціуса имѣетъ символическое значеніе жизни, и поэтому не можетъ быть относимъ къ Корѣ, которую онъ принимаетъ за мрачную богиню смерти, слѣдуя поэтически одностороннему опредѣленію Гомера. Но баранъ, какъ символъ силы производящей, быстро расплывающейся, священенъ всѣмъ божествамъ, въ которыхъ данъ древній культъ природы: Зевсу (Амшону: на Кипрскихъ статуэткахъ вмѣсто бараньихъ роговъ бараны по сторонамъ божескаго трона), Деметрѣ, Гермесу Кріофоросу, котораго кадудей украшается головками барана, Аполлону, Афродитѣ, Кибелѣ и Атису въ фригійскомъ культѣ Тавроболій и Кріоболій, Діонѣ, самотракской тріадѣ; какъ древнѣйшій символъ является въ формѣ скипетра съ бараньей головой на концѣ на барельефахъ Бавіана въ Ассиріи (8). А что Кора была первоначально и по самому существу своему такою же богиней плодородія нивы, какъ и Деметра, достаточно доказано Велькеромъ. Поэтому если нельзя принимать символъ въ данномъ случаѣ за простой орнаментъ, то и символическое отношеніе его должно быть совершенно общаго характера, какъ деталь на надгробномъ памятникѣ, соответствующая подобнымъ же украшениямъ на погребальныхъ урнахъ (9). Болѣе частный характеръ имѣетъ символъ лебедя, по близкому отношенію къ культуамъ Аполлона, Афродиты, Діониса (10), но и онъ не требуетъ новаго опредѣленія данной фигуры. Укажемъ немногіе, но вѣскіе примѣры въ доказательство того, что въ нашемъ случаѣ лебединая форма можетъ быть простымъ орнаментомъ безъ дальнѣйшаго значенія, какъ утверждалъ вообще Фридрихъ въ полемикѣ противъ Курціуса, основываясь на металлическихъ издѣліяхъ древности. На аркадскихъ монетахъ Зевсъ является на тронѣ, котораго

спинка выгнута въ видѣ лебединой шеи (11); на этрусскомъ зеркалѣ, изображающемъ бѣгъ колесницъ и коней и другія игры, изображенъ богъ (Кроносъ?) на подобномъ же тронѣ; передъ нимъ женщина; если и согласится даже съ символическимъ толкованіемъ, что эта деталь намекаетъ на переселеніе души на островъ блаженныхъ, то все же получится одинъ выводъ, что примѣненіе этого символа въ орнаментальномъ характерѣ расширяется искусствомъ, а не суживается; но, конечно, умѣстнѣе всего видѣть и въ настоящемъ случаѣ только орнаментъ; наконецъ головою лебеда оканчивается спинка кресла, на которомъ сидитъ Кора съ Діонисомъ, держащая пѣтуха (терракотта изъ Локри, см. ниже) (12); и здѣсь лебедь играетъ роль орнамента, и совершенно напрасно трудиться отъсвязывать особенный смыслъ въ формѣ, которая съ такимъ удобствомъ примѣняется въ украшеніи именно этой части трона. Всѣ тѣ, которые ищутъ въ подобныхъ случаяхъ символическаго смысла, невольно отправляются отъ скульптурнаго фриза Партеона, котораго всѣ формы отличаются намѣренной бѣдностью украшеній, отсутствіемъ всѣхъ лишнихъ прикрасъ. Но строгая работа въ мраморѣ эпохи совершенства имѣетъ свои законы: иное дѣло терракотта той же эпохи, по самому характеру производства болѣе доступная изображенію живописному, стремящемуся передать всѣ мелочи дѣйствительности, какъ рисунокъ вазы. Самый характеръ нагроможденія всевозможныхъ орнаментовъ на римскихъ саркофагахъ и урнахъ долженъ быть объясненъ, какъ непосредственное перенесеніе формъ этрусскихъ глиняныхъ урнъ и саркофаговъ, отличающихся подобнымъ характеромъ. Памятникъ Гарпій въ виду сходныхъ чертъ также долженъ былъ сформироваться подъ вліяніемъ глиняныхъ издѣлій, и мы поэтому не имѣемъ нужды вдаваться въ ухищренныя толкованія, почему именно та Афродита, которой священенъ былъ лебедь, какъ водная птица богинѣ моря и стоячихъ водъ, сочеталась здѣсь съ Корой, или строить аллегорическія комбинаціи, которыя объясняли бы отношенія лебеда или гуся къ Корѣ, какъ къ плодородію, возникающему весной изъ влажной земли (13) и пр.

Если богиня, наконецъ, держитъ въ лѣвой рукѣ гранатовое яблоко, а въ правой цвѣтокъ, поднося его къ лицу, то эти символы, очевидно, должны имѣть столько же значенія для нея самой, какъ ея атрибуты, сколько и для тѣхъ, которыхъ она привѣтствуетъ этими священными знаками. И это двойное назначеніе символовъ должно, какъ увидимъ, постоянно имѣть въ виду въ характеристикѣ сюжетовъ надгробнаго памятника. Разберемъ сперва значеніе перваго символа. На памятникѣ Гарпій гранатовый плодъ встречаемъ мы въ рукахъ многихъ фигуръ, какъ божествъ, такъ и приобщающихъ къ нимъ смертныхъ. На той же зап. сторонѣ онъ находится въ рукахъ второй фигуры въ процессіи, которая подходитъ къ Корѣ; на южной въ обѣихъ рукахъ сидящаго божества, на восточной въ лѣвой рукѣ мальчика (яблоко?) и опущенной лѣвой рукѣ фигуры, стоящей тотчасъ за трономъ божества, и наконецъ, сколько можно судить по поврежденному въ этомъ мѣстѣ барельефу, въ рукахъ одной изъ дѣтскихъ фигуръ, уносимыхъ Гарпіями, на сѣверной сторонѣ. Итакъ, этотъ символъ не есть только спеціальнѣйшій атрибутъ какого либо божества, но служитъ выраженіемъ какихъ то общихъ мыслей, какъ орудіе духовнаго общенія между богами и смертными. Этотъ общій смыслъ символа несомнѣнно перешелъ въ Грецію отъ семитовъ вмѣстѣ съ самымъ культурнымъ растеніемъ, родина котораго въ Персіи и Месопотаміи. ⁽¹⁵⁾ Тамъ то, на древнихъ барельефахъ Ассирійскихъ дворцовъ ⁽¹⁶⁾ и Персеполиса ⁽¹⁷⁾, видимъ мы впервые этотъ плодъ; тамъ былъ посвященъ богу солнца Гададъ-Риммонъ, пышный красный цвѣтокъ гранатоваго дерева, а Белу — самый плодъ, перешедшій, какъ атрибутъ, въ руки идола сирійскаго Юпитера Клизуса ⁽¹⁸⁾. Всего ранѣе появилось растеніе на Кипрѣ, гдѣ, по преданію у Атен. III р. 84, сама Афродита насадила его. Усвоенное ему уже на Востоку понятие символа плодородія, открывающагося въ многочисленныхъ зернахъ плода, явилось затѣмъ въ древнихъ культахъ Греціи вмѣстѣ съ растеніемъ. Какъ символъ могущественной силы природы, плодъ сталъ атрибутомъ божества и вмѣстѣ сильнымъ амулетомъ, отвратителемъ зла, по своей физической близости съ солнцемъ ⁽¹⁹⁾. Съ Кипра культура пересадила дерево въ Малую

Азію, гдѣ цѣлый городъ назвался его именемъ — Сидѣ въ Вилкии, а потомъ и повсюду въ Греціи. И какъ разнообразно было на Востокѣ примѣненіе символа къ различнымъ божествамъ, отъ Вела въ разныхъ его свойствахъ до Астарты и Танансъ (20) такъ и въ Греціи культъ природы придавъ гранатовому плоду значеніе священнаго атрибута Деметры, Афродиты и Гермеса, Кибелы и Атиса, Діониса и Керы. Но впоследствии принципъ нравственнаго выдѣленія мифологическихъ личностей специализировалъ этотъ общій атрибутъ, какъ принадлежность богини Элевзинскихъ мистерій, а затѣмъ рефлексія, отвлекая въ символъ разныя другія черты, олицетворила въ кроваво-красной внутренности плода насильственную смерть: по этимъ чертамъ плодъ сдѣлался атрибутомъ Атиса и Діониса Загрея, а преданія героическія рассказываютъ о гранатовыхъ деревьяхъ, вырванныхъ на могилахъ безвременно погибшихъ героевъ. Но никогда рефлексія не приходила къ тѣмъ тонкимъ умозаключеніямъ, которыя строитъ напр. на основѣ различныхъ, произвольно комбинированныхъ, преданій извѣстный Бёттихеръ, въ излишнемъ стремленіи къ оригинальности. Вырывая насильственно различныя частности мифовъ и играя риторическими опредѣленіями, онъ приходитъ къ мысли, что граната никогда не была символомъ земнаго плодородія и отсюда плодородія въ бракѣ, а на оборотъ, всегда служила исключительно символомъ кровавой смерти и была растеніемъ, посвященнымъ Аиду. Если рефлексія впадала плодъ гранаты въ руки богини Безкрылой Побѣды, то въ глазахъ Бёттихера это сочетаніе идетъ путемъ такихъ риторическихъ умствованій: кровь, пролитая въ войнѣ, даетъ всѣмъ миръ побѣдителямъ—торжество побѣды и благоденствіе, и безкрылая побѣда Аонія съ этимъ символомъ становится Аонію Мира-Егіпте. Въ рукахъ Гермеса, далѣе, плодъ есть символъ побѣды надъ ненавистной Деметрой и т. п. (21). Но если гранатовый плодъ лишь въ позднѣйшее время и подъ вліяніемъ сложившихся особо рассказовъ получилъ прямое, непосредственное значеніе символа смерти, то онъ всегда служилъ однимъ изъ символовъ погребальнаго культа, какъ приношеніе мертвымъ богатаго дара покинутой ими жизни, какъ выраженіе надежды на продолженіе

жизни за гробомъ, какъ знакъ, наконецъ, священный тѣмъ божествамъ, которыхъ пребываніе въ неизвѣстномъ Андѣ вѣчно смѣнялось возвращеніемъ на землю. Граната изображается на немногихъ извѣстныхъ намъ надгробныхъ памятникахъ Востока; эмблема этого плода въ сочетаніи съ рогомъ луны распространена на надгробныхъ столахъ Алжирин; иногда фигуры умершихъ держатъ здѣсь въ рукахъ гранатовые плоды, какъ изображеніе ихъ новаго счастья въ области Бела, которое они заслужили при жизни своимъ благочестіемъ (22). Изъ греческихъ гробницъ извлечено много терракотовыхъ издѣлій въ формѣ тарелочекъ съ плодами гранатовыми и другими, или въ видѣ самаго плода въ болѣебольшемъ размѣрѣ, — обычай господствовавшій отъ Тарсеса до Киренаики; на этрусскихъ саркофагахъ умершіи держатъ, вмѣсто чашъ, гранату или яблоко и т. п. (23).

Къ этому очерку прибавимъ, что если граната въ рукахъ Кора и была священнымъ, специальнымъ ея атрибутомъ, то въ силу заложенаго въ ней издавна символическаго значенія (уже потому плодъ этотъ получилъ для Кора губительный характеръ, въ извѣстномъ разсказѣ о томъ, какъ она, во время перваго пребыванія своего въ Андѣ отвѣдала сухую гранату и должна была поэтому раздѣлить свое пребываніе между областью свѣта и мрака), и такъ какъ на древнемъ памятникѣ Гарпій мы встрѣчаемъ этотъ же плодъ въ рукахъ умершихъ, то въ правѣ заключить, что его значеніе кроется не въ отношеніяхъ къ божеству, а въ отношеніяхъ къ людямъ, и вотъ почему Кора привѣтствуетъ процессію женщинъ этимъ плодомъ. Но это обстоятельство станетъ еще яснѣе, если мы замѣтимъ, что какъ Кора, такъ и вторая фигура процессіи, обѣ держатъ въ рукахъ цвѣтокъ и гранату, — въ этомъ взаимномъ привѣтствованіи должна заключаться мысль сюжета и значеніе символа. Разсмотримъ поэтому также вератцѣ символическое значеніе цвѣтка. Кроимъ указанныхъ уже фигуръ, цвѣтокъ находится въ рукахъ божества, сидящаго на восточной сторонѣ. Вездѣ форма цвѣтка одинаковая, болѣе всего напоминающая цвѣтъ гранатоваго дерева, когда то, можетъ быть, болѣе ясно обозначенная краскою, но теперь столь неопредѣленная, что скорѣе всего можно принять

се за ту условную, элементарную форму, въ которой прибѣгалъ древній скульпторъ, работая въ мраморѣ идеальныя сложія, когда мысль вовсе не требовала мелочнаго воспроизведенія формъ природы. Отсюда мы не имѣемъ никакой возможности приурочивать цвѣтокъ къ тѣмъ извѣстнымъ формамъ лотоса, лиліи, гранатоваго цвѣтка, которыя однако оказали бы намъ много пользы въ болѣе точномъ опредѣленіи символа. Но рассматривая символическое значеніе лотоса, розы, лиліи, видимъ также, что каждый цвѣтокъ, кромѣ спеціального значенія, былъ всегда общимъ выраженіемъ тѣхъ божественныхъ силъ, которыя давали землѣ плодородіе, атрибутомъ бога подателя земныхъ благъ. Въ этомъ древнѣйшемъ значеніи цвѣтокъ составляетъ прямую принадлежность эмблемы высшаго божества, изображавшейся и на гробницахъ персидскихъ царей, и на церемониальныхъ барельефахъ Персеполиса, и на цилиндрахъ ассирійскихъ, вавилонскихъ и финикійскихъ (24). На автономной монетѣ города Тарсуса въ Киликіи типъ тогоже восточнаго божества являетъ намъ фигуру мужчины съ бородою въ изящномъ классическомъ стилѣ, по поясъ входящую въ крылатую эмблему: эта фигура держитъ въ поднятыхъ рукахъ распутившійся цвѣтокъ и вѣтку (25). Не довольствуясь этимъ общимъ символическимъ значеніемъ цвѣтка, позднѣйшія сказанія греческой космогоніи внесли впоследствии крайнее разнообразіе и въ эту несложную символику, отличивъ, въ силу извѣстной божественной формы тринности, цвѣтки трехъ-лепестковые отъ другихъ и усвоивъ первне божествамъ производительнымъ по преимуществу, какъ символъ зарождающейся жизни, и отиѣтивъ затѣмъ особую характеристикю цвѣтокъ нарцисса (Павз. III, XIX, 3), лиліи и др. Культура, съ своей стороны, усвоивъ различнымъ мѣстностямъ древняго міра по преимуществу какія-либо формы растительности способствовала еще болѣе этой спеціализаціи, — укажемъ, напримеръ, на розу въ Родосѣ, вѣвствѣ съ головою Аполлона составляющую спеціальнй типъ монеты этого острова (26). Но, если фигуры юныхъ божествъ женскаго пола въ архаическомъ искусствѣ такъ часто украшаются атрибутомъ цвѣтка, который онѣ держатъ въ рукахъ, то въ этомъ случаѣ нельзя не при-

знать той же наивной, давней, но вѣчно свѣжей символизациі, которая уподобляла красоту молодости распускающемуся цвѣтку. Съ этимъ общимъ значеніемъ, помимо формальной спеціализациі, принадлежащей напр. лотосу Озириса, блестявшему на водахъ въ жилищѣ безсмертныхъ, куда входила душа праведнаго, и украшавшему чело муміи, ея саркофагъ и столъ (27), и резѣ Афродиты, (28), цвѣтокъ рано сдѣлался символическимъ выраженіемъ надежды на жизнь, возраждающуюся послѣ смерти (общая основа различныхъ сказаній о цвѣткахъ, происшедшихъ изъ крови убитыхъ героевъ, напр. Аякса, Павз. Att. car. XXXV, 3). Въ такомъ погребальномъ значеніи цвѣтокъ украшаетъ надгробныя стѣлы Кароагена, любимый сюжетъ которыхъ составляютъ изображенія птицъ, грездей, розетокъ, вѣтвей съ плодами, гранаты, сосновой шишки и пр. Такъ на одной изъ этихъ стѣлъ мы видимъ во фронтонѣ изображеніе окрыленной фигуры, держащей въ обѣихъ рукахъ трехъ-лепестковый цвѣтокъ, который клюютъ птицы; эта фигура есть аллегорическое изображеніе души, отрѣшившейся отъ земнаго и въ небесномъ блаженствѣ вновь наслаждающейся всѣми радостями жизни; въ рукахъ фигуры также вѣнокъ, символъ вѣчнаго пирванія въ будущей жизни. Какъ надгробный символъ, цвѣтокъ держитъ самъ умершій, а равно и Кера, его похитяющая (29); на римскихъ саркофагахъ это весьма извѣстная эмблема. Не входя въ подробности, укажемъ далѣе, что только связь этого символа съ погребальнымъ назначеніемъ можетъ объяснить намъ то вѣчное украшеніе греческихъ надгробныхъ стѣлъ, которое извѣстно подъ именемъ пальметты и состоитъ изъ широко распутившагося акантоваго листа, — форма, несомнѣнно, связанная съ Востокомъ, какъ оказывается послѣ находки въ Хорсабадскомъ дворцѣ ложбленой стѣлы съ пальметкою на верху. Правда, мы знаемъ пока въ этомъ значеніи цвѣтокъ лишь въ тѣхъ формахъ, которыя выдаютъ заимствованіе съ Востока: такова напр. стѣла, на акротеріи которой изображены въ срединѣ акантоваго листа умершіе (30), и цвѣтки въ видѣ лотоса изъ гробницъ южной Россіи. Но для насъ существуютъ въ этомъ случаѣ и особые примѣры, которые представляетъ таже Ликія. На барельефѣ изъ

Миръ Ликійскихъ (³¹), изображающій многихъ умершихъ, бытъ можетъ, членовъ одного семейства, похороненныхъ въ одной гробницѣ, цвѣтокъ находится въ рукахъ мужчины, опирающаго на длинный скипетръ, и мальчика съ посохомъ; затѣмъ, особенно надо замѣтить, въ поднятой рукѣ старика везомаго въ погребальной процессіи, на рельефѣ, изданномъ г. Праховицъ (³²). Какъ ни странно само по себѣ такое изображеніе похоронной процессіи, когда умершаго везутъ на колесницѣ, за которой идутъ родные съ факелами, а впереди ведутъ коней (³³), нельзя не согласиться съ изслѣдователемъ, который остроумными соображеніями пришелъ къ убѣжденію, что фигура старика, сидящаго на особомъ креслѣ, поставленномъ на колесницѣ, и держащаго цвѣтокъ и есть изображеніе умершаго. Взято ли это изображеніе изъ обыкновенныхъ сценъ погребальныхъ игръ въ честь умершаго, при которыхъ онъ самъ символически присутствуетъ, или этотъ рельефъ имѣетъ специальное значеніе обожествленія, выраженнаго въ символической обстановкѣ, пригодной Митрѣ, отправляющемуся въ колесницѣ въ свое западное жилище, (³⁴) Ваалу (³⁵), или Діонису, подземному властителю (³⁶), значеніе цвѣтка остается все-таки то же. Если фигура старика держитъ этотъ цвѣтокъ, то она, такъ сказать, заимствовала его отъ тѣхъ солярныхъ божествъ мужскаго пола, которыя изображались съ цвѣткомъ (въ Гіераполисѣ и Эдессѣ солярный Меркурій имѣлъ этотъ символъ, и на шеѣ того же божества изображается онъ на римскихъ лампахъ изъ гробницъ) (³⁷), — данное, особенно важное для насъ въ виду указанной нами фигуры божества намятника Гарпій, съ цвѣткомъ въ рукахъ, помѣщеннаго на восточной сторонѣ. Что касается до цвѣтка въ рукахъ женскихъ фигуръ западной стороны, то мы имѣемъ теперь право считать его погребальнымъ символомъ, въ Ликии пріуроченнымъ къ типу двойственной Кору — Афродиты, какъ опредѣлилъ и Гергардъ въ особой монографіи объ этихъ богиняхъ.

Третья фигура въ процессіи держитъ яйцо, поднимая его къ своему лицу, какъ символическій даръ, дорогой для мертвыхъ и священный божеству. Большая часть изслѣдователей, воссунувшихся памятника Гарпій со стороны его символическаго

содержанія, замѣчали, что яйцо, какъ атрибутъ послѣдней фигуры процессіи составляетъ заключительное звено въ ряду символовъ, подносимыхъ богинѣ, что оно, такимъ образомъ, совмѣщаетъ въ себѣ символическое значеніе остальныхъ: цвѣтка и плода гранаты и поэтому играетъ въ памятникѣ особенную роль, тѣмъ болѣе значительную, что самое тѣло такъ наз. Гарпій, похитительницъ души умершаго человѣка, будто бы имѣетъ яйцообразную форму. Отсюда археологамъ казалось съ одной стороны необходимымъ, относя атрибутъ къ богинѣ, предположить въ ней особое миеологическое лицо, въ родѣ первобытной Леды (Курціусъ), подъ именемъ Латоны, будто бы чтившейся въ Ликии, — съ другой, возможнымъ создать новое божество прама-терей человѣческихъ (Eimutter — Бахофена).

Несомнѣнной родиной всѣхъ космогоническихъ и теогоническихъ сказаній о яйцѣ, какъ о божественномъ началѣ рожденія вселенной, эмблемѣ творенія, микрокосмѣ должно искать на Востокѣ. Тамъ стоитъ этотъ физическій символъ въ связи съ представленіемъ о рожденіи Озириса и въ соединеніи съ змѣи образуетъ верховную эмблему; тамъ въ триничномъ числѣ прообразуетъ оно тримурти; тамъ, въ этомъ символѣ жизни и творческой силы природы привѣтствуется оживляющая сила, и тамъ было оно связано съ верховными божествами, какъ ихъ атрибутъ. Обильныя данныя этого рода встрѣчаемъ мы въ миеологии Египта, Индіи, Ассиріи, Персіи и Финикии (38). Но чѣмъ яснѣе рисуютъ эти данныя восточныхъ миеологій широкую космогоническую теорію яйца, тѣмъ уже, бѣднѣе (если исключимъ Орфиковъ) область подобныхъ сказаній въ Греціи, и для того, чтобы установить ясный переходъ отъ первыхъ къ послѣднимъ, нужно было прибѣгать ко всему остроумію гипотезъ, чтобы не порвать связующей нити. Разсматривая всѣ данныя, которыми знаменитые миеологи, какъ Крейцеръ, Бахсфенъ и др., пытались установить эту связь, невольно приходишь къ мысли, что вопросъ о символическомъ значеніи яйца въ греческой религіи долженъ быть разрѣшаемъ совершенно самостоятельно, — только въ связи съ указанными космогоническими и мистическими сказаніями, но не въ зависимости отъ нихъ: родственныя

всѣмъ древнимъ религіямъ первобытныя воззрѣнія развили различныя сказанія о яйцѣ, сходныя между собою, но разной силы и значенія. Это различіе въ самомъ значеніи символика оказывается тотчасъ, когда сопоставимъ напр. Немезиду Кипрскаго культа, родившую Діоскуровъ, или Леду съ восточной Семирамидой и Діониса — Фанеса въ его философской доктринѣ съ прототипами Востока. Но мы оставимъ въ сторонѣ эту истинно-историческую сторону позднѣйшихъ религіозныхъ воззрѣній, изъ которой съ трудомъ можно извлечь какія-либо данныя, и перейдемъ къ наглядному свидѣтельству памятниковъ. Эти памятники, несмотря на всю разность комбинацій, наглядно говорятъ намъ, что яйцо, по греческому міровоззрѣнію, было издревле символомъ жизни, оживающей природы. Въ этомъ смыслѣ оно служило символическимъ атрибутомъ различнымъ божествамъ. Во первыхъ: Діонису, но не только тому единому первоначальному богу — изъ яйца рожденному, а и тому Либеру-Вакху, который является среди шумной толпы дѣтей природы. Таковъ рис. назы, описываемой и истолковываемой Крейцеромъ (40), на которой Силень подаетъ Коръ-Либеръ яйцо. Тоже отношеніе яйца какъ атрибута богини жизнедательницы, является въ изображеніи Деметры Куротрофосъ, сидящей съ ребенкомъ подъ покрываломъ: въ рукахъ держитъ она иногда голубя, плодъ, а иногда и яйцо; такой же смыслъ долженъ имѣть этотъ атрибутъ въ рукахъ безформенныхъ идоловъ Афродиты (41). Гораздо замѣчательнѣе и самъ по себѣ близости къ нашей памятнику рельефъ (по всей вѣроятности, надгробный), изданный Гергардомъ (42) подъ именемъ «Матери боговъ, какъ загробной богини»: на возвышенномъ ложѣ лежитъ умершій и держитъ въ рукахъ кабой то неопредѣленный предметъ; направо въ высокой остроконечной шапкѣ или шлѣмѣ сидитъ мать боговъ на ступеняхъ алтаря или высокаго трона съ чашею въ правой и яйцомъ въ лѣвой рукѣ; на низкой подставкѣ стоящая фигура молодой дѣвочки подаетъ богинѣ плодъ; фигуры болѣе всего напоминаютъ Деметру въ восточномъ типѣ и юную Кору. Съ тѣмъ же значеніемъ служитъ яйцо символу Гигіен, и въ его сочетаніи со змѣей нѣтъ никакой нужды всецѣпленно видѣть вліяніе египетскихъ эмблемъ; таково напр. 1

изображеніе римской аллегорической фигуры, держащей въ лѣвой *arlustre*, а въ правой подающей яйцо змѣѣ, вьющейся около колонны (43). Отношеніе къ Афродитѣ восточнаго типа можно прослѣдить на геммахъ (44), и рисункахъ вазъ (45), но особенно замѣчательно изображеніе на вазѣ Эроса и Афродиты, въ сценѣ погребальнаго ритуала, держащихъ яйца; между фигуръ сфера и надгробная стѣла (46).

Это послѣднее обстоятельство указываетъ намъ, что символъ яйца могъ развиваться въ греческой древности и на почвѣ погребальныхъ обрядовъ, и въ этомъ именно смыслѣ должны мы понимать тѣ изображенія лекиноевъ, на которыхъ яйцо, какъ и гранатовый плодъ, является предметомъ приношенія мертвымъ (47), что подтверждается и свидѣтельствомъ Лукиана *Dial*, 1, I, который говоритъ, что Греки клали на гробницу яйца (или личную скорлупу) какъ очистительную жертву мертвымъ, тогда какъ, по свидѣтельству Гамильтона и Миллена, въ Ноланскихъ и другихъ вазяхъ также находили яйца (48). Въ этомъ отношеніи мы могли бы легко прослѣдить тѣ немногіе памятники, на которыхъ яйцо является погребальнымъ атрибутомъ, отъ памятника Гарпій до изображеній римскихъ колумбаріевъ и катакомбъ, но это уже исполнено со всѣмъ остроуміемъ и начитанностью ученымъ миеологомъ Бахофеномъ въ первой части его сочиненія «О погребальной символикѣ» подъ заглавіемъ «Три яйца мистерій». Поэтому въ виду нашей специальной задачи, мы должны только отмѣтить въ этомъ сочиненіи тѣ стороны и мысли, которыя увлекли автора, наклоннаго къ гипотезамъ, далеко за предѣлы строгаго археологическаго изслѣдованія. Во первыхъ, авторъ совершенно напрасно относитъ символъ яйца исключительно къ области бакхо-афродизическаго культа, что можно объяснить себѣ лишь тѣмъ, что большую часть данныхъ авторъ почерпалъ изъ орфическихъ и пнеагорейскихъ ученій; перечень изображеній яйца въ специальной обстановкѣ этого культа и крайне немногочисленъ, и съ другой стороны, часто представляетъ прямыя указанія культа мертвыхъ: на вазяхъ этотъ символъ помѣщается на надгробной колоннѣ, на ступеняхъ ея базиса, въ плоской пателлѣ, которую держитъ эфебъ и т. под. яйцо въ

рукахъ мужчины въ сценѣ прощанія на этрусскихъ памятникахъ и пр. Во вторыхъ, если яйцо играло извѣстную символическую роль въ культѣ мертвыхъ, по представленію о заключенной въ немъ жизни, слѣдовательно, оно было такимъ же выраженіемъ идеи безсмертія, какъ и другіе символы, и отъ этого простаго понятія еще далеко до тѣхъ отвлеченныхъ умствованій, по которымъ у Бахофена яйцо есть выраженіе феноменального бытія, жизни и смерти, взаимно чередующихся и пр. Отсюда гдѣ причины также въ процессіи памятника Гарпій доискиваться какого либо особеннаго тайнаго смысла въ изображеніи яйца въ рукахъ третьей фигуры; оно, какъ цвѣтокъ и граната, имѣетъ одинъ и тотъ же смыслъ темной, но живительной надежды, полагаемой людьми и въ смерти; это такой же символъ культа природы, какъ и остальные знаки, и если бы мы стали искать иного смысла, то стали бы въ противорѣчіе съ характеромъ первоначальной символики, простой и художественной, а измѣнъ получили бы рядъ придуманныхъ аллегорій. И въ третьихъ, нельзя не замѣтить, что любовь и привычка къ излишнимъ подробностямъ, набираемымъ въ подтвержденіе общей мысли, часто вредитъ изслѣдованію Бахофена, и неправдоподобіемъ умозаключеній, раскидывающихся на обширномъ горизонтѣ, ослабляетъ самое значеніе выводовъ. Такъ, для доказательства той важной роли, которую играло яйцо въ культѣ мертвыхъ, не предстояло никакой надобности подводить подъ эту роль архитектурные орнаменты, извѣстные подъ именемъ яйцевиднаго птабика; форму вазъ, будто бы представляющую яйцо; украшеніе на цирковой колоннѣ *meta sudans*, которая будто бы происходила отъ надгробной стѣлы и пр. Тѣмъ менѣе можно было основываться въ этихъ выводахъ на изображеніяхъ памятника Гарпій, которыя сами по себѣ еще нуждаются въ объясненіи. Возвращаясь теперь къ этому памятнику, замѣтимъ, что чисто греческое міровоззрѣніе, наблюдаемое въ его сюжетѣ, употребило данный знакъ, какъ погребальный символъ. Яйцо здѣсь не есть символъ вселенной, оно только символическій атрибутъ божества, разливающего жизнь, и символъ этой самой жизни. Это указывается сопоставленіемъ съ другими символами — жи-

ками простыхъ, всѣмъ знакомыхъ и всѣмъ дорогихъ явленій природы. Что касается заключенія Вахофена (50), что яйцо въ данномъ случаѣ имѣетъ мистическое отношеніе къ материнству Либіянтъ, то считая подобное заключеніе возможнымъ, нельзя, однако же, строить на немъ, какъ мы уже упомянули, гипотезы существованія тѣхъ неизвѣстныхъ божествъ «матерей», о которыхъ говоритъ этотъ ученый.

Итакъ мы разсмотрѣли въ бѣглому очеркѣ значеніе и смыслъ символовъ, несомыхъ фигурами процессіи, и вездѣ видѣли, что это значеніе и смыслъ подобны другъ другу, т. е. что символы эти имѣютъ вездѣ отношеніе къ культу мертвыхъ. Но кого же, въ такомъ случаѣ, изображаютъ эти самыя фигуры? По обыкновенному воззрѣнію, эти три фигуры изображаютъ трехъ Горъ, богинь чередующихся въ строгомъ порядкѣ временъ года; на памятникахъ, а именно на вотивныхъ рельефахъ, алтаряхъ, а впоследствии и на саркофагахъ изображаются онѣ въ иѣрномъ спокойномъ шествіи съ различными атрибутами временъ года, символически указывающими на правильность движенія природы и жизни человеческой; въ этой характеристикѣ богини сочетаются обыкновенно въ тройномъ числѣ съ Афродитой, Адонисомъ, Корой, Деметрой и Діонисомъ. Но изъ этого только внѣшняго сходства сюжетовъ еще никакъ нельзя послѣдовательно заключать объ изображеніи трехъ фигуръ на нашемъ памятникѣ: отсутствіе атрибутовъ у первой фигуры и атрибутъ яйца у второй, никогда не встрѣчаемый нами въ изображеніи Горъ, скорѣе не допускаютъ этого опредѣленія. Притомъ если смыслъ атрибутовъ не относится къ Горамъ, то равно мало поможетъ дѣлу, если мы будемъ мѣнять мѣологическія имена и придавать фигурамъ названіе Мойръ или Паръ. Напротивъ того, аналогическія представленія другихъ древнѣйшихъ памятниковъ Малой Азіи, какъ напр. рельефовъ Эвьюка, требуютъ отъ насъ, оставя въ сторонѣ всѣ мѣологическія толкованія, видѣть въ фигурахъ процессію смертныхъ женщинъ, съ дарами въ рукахъ поклоняющихся богинѣ. При этомъ только предположеніе понятенъ будетъ и символъ яйца, относящійся не къ особой мѣологической личности, но къ тому же божеству. Тогда же мѣ-

жеть быть объяснена и поза первой фигуры, и отсутствіе даровъ въ ея рукахъ. Эта фигура, какъ мы уже говорили выше, взявъ атрибутовъ отиѣчена особымъ жестомъ, а именно лѣвою рукою она слегка отводитъ покрывало отъ лица. Если бы мы прослѣдили этотъ жестъ на памятникахъ, изображающихъ женскія божества, то нашли бы, что онъ по преимуществу приуроченъ къ изображенію замужнихъ богинь. Такъ въ этой позѣ изображается Гера на многихъ памятникахъ передъ своимъ супругомъ; Гестія, когда ей усвоивается роль и характеръ Геры (⁵¹); Деметра и Бора въ издѣлихъ терракоттъ, послѣдняя, какъ супруга Плутона—Аида въ царской діадемѣ и др. (⁵²). Но еще чаще встрѣчаемъ мы этотъ самый жестъ въ изображеніи умершихъ жгъ на аттическихъ и другихъ надгробныхъ памятникахъ, и между прочимъ, на саркофагахъ Ликии (⁵³). Многія статуи, съ тѣмъ же жестомъ должны, несомнѣнно, быть отнесены къ такимъ же индивидуальнымъ изображеніямъ, и это опредѣленіе, по крайней мѣрѣ, столь же идетъ къ нимъ, какъ и придуманныя прежде названія аллегорическія, Pudicitia и пр. Такова напр. портретная статуя римлянки съ грустнымъ выраженіемъ въ лицѣ, которою правою рукою приподнимаетъ спавшее нѣсколько покрывало, а въ лѣвой, прикрытой ниспадающей одеждою, держитъ яблоко (въ Вѣнскомъ Бельведерѣ № 244). По этой статуѣ всякій можетъ прослѣдить подобныя въ изданіяхъ Кларака, Висконти и пр. Если далѣе, мы принимаемъ подобныя фигуры на рельефахъ за изображеніе умершихъ, то что же имѣаетъ намъ видѣть въ фигурѣ памятника Гарпій умершую, сопровождаемую своими родственницами или близкими? Не можетъ ли также служить для этого заключенія и самый нарядъ фигуры, очевидно, болѣе богатый, при чемъ, вмѣсто одного браслета, какъ у всѣхъ другихъ женщинъ, она имѣетъ по парѣ браслетовъ на каждой рукѣ? Въ заключеніе замѣтимъ вообще слабость тѣхъ основаній, которыя приводятся истолкователями въ пользу предположенія мисологическихъ фигуръ, какъ скоро памятникъ представляетъ трехъ женщинъ. Примѣромъ можетъ служить надгробный памятникъ изъ Кипрскаго города Ларнака, изданный Россомъ (⁵⁴): въ гробомъ стлѣ изображены на одномъ пьедесталѣ три женщины

характеризованныя одною позою и указанными выше жестомъ; но каждая изъ нихъ держитъ въ правой рукѣ кромѣ того платокъ; издатель, замѣчая въ некоторую разность возраста, видѣлъ изображеніе умершихъ: матери съ двумя дочерьми, — предположеніе, наиболѣе естественное. Иначе поступилъ Велькеръ (55): утверждая, что это изображеніе мнѳологическое, онъ подыскалъ у Плутарха и Діодора свидѣтельства, которыя указываютъ на почитаніе въ Сициліи трехъ богинь — матерей Зевса или его кормилицъ, по критскому преданію, и на существованіе въ Эгійонѣ, городѣ Сициліи, храма этихъ богинь, основаннаго Критскими поселенцами; далѣе привелъ указанія, что въ Аркадіи чтили именно трехъ матерей, и затѣмъ связавши всѣ эти данныя, отнесъ къ описываемому памятнику. Но гдѣ же доказательства перехода этихъ мнѳологическихъ личностей въ область загробнаго культа, или иначе, какой же смыслъ имѣетъ изображеніе этихъ матерей на надгробномъ памятникѣ? Что значить платокъ въ рукахъ этихъ богинь? Можно ли думать, что эти матери могли изображаться въ такой неподходящей позѣ, такъ какъ ихъ изображенія совершенно неизвѣстны? На все это не дается никакого отвѣта. Если же мы рассмотримъ мотивы, побудившіе Велькера видѣть въ статуяхъ богинь, то они окажутся совершенно неудовлетворительными: 1) однообразіе постановки и позы во всѣхъ трехъ статуяхъ ничего не доказываетъ въ архаическую эпоху; 2) одна торжественность въ характерѣ изображенія и угловатая важность также не выражаютъ непременно божескаго достоинства и 3) что касается отсутствія аналогическихъ явленій въ изображеніи умершихъ, — то стоитъ только обратить вниманіе на указанные нами памятники, чтобы это отсутствіе замѣнилось обиліемъ. Итакъ мы не можемъ не видѣть въ этомъ непремѣнномъ желаніи Велькера усмотрѣть мнѳологию тамъ, гдѣ ея нѣтъ, той же самой манеры, которая требовала видѣть непремѣнно въ памятникѣ Гарпій трехъ Горъ, или трехъ Харитъ, или трехъ Мойръ.

Мы уже упоминали о томъ, что западная сторона, кромѣ разобраннаго нами сюжета, изображающаго въ цѣломъ поклоненіе двумъ богинямъ, воздаваемое умершей матерью семейства, отмѣчена еще однимъ символомъ, на этотъ разъ, въ видѣ вѣчнаго

рельефа, украсившаго самый входъ въ гробницу. Ибо само собою понятно, что художникъ, помѣстившій надъ дверью маленькое изображеніе коровы, кормящей своего теленка, разумѣлъ при этомъ ничто иное, какъ обычное украшеніе надъ входомъ въ гробницу. Таковы изображенія головы быка, розетки и т. п., — всё эти украшения суть или символическія указанія того, что совершилось, и откровеніе того, что ожидаетъ умершихъ, или апотропеи, назначенныя для отвращенія зла и разрушенія отъ дверей вѣчнаго жилища. Символъ коровы съ теленкомъ, какъ и всякій знакъ, взятый непосредственно изъ природы, долженъ заключать въ себѣ простое понятіе и быть приуроченнымъ къ какому-либо культу. Разыскать первое и указать второе и составляетъ первую задачу въ рѣшеніи вопроса. Извѣстно, что обожаніе въ быкѣ и коровѣ силъ природы есть мисологическая черта, стольже свойственная Египту, какъ и сирійскому Востоку. Крейцеръ объясняетъ намъ, что какъ въ Индіи корова считалась символомъ земли — общей матери, такъ и въ римскихъ cerealiaхъ праздникъ *fordicalia* (*forda*, *horda* — стельная корова) представлялъ, по всей вѣроятности, обожествленіе въ лицѣ Цереры первобытной богини земли, чтившейся въ жертвованіи коровой⁽⁵⁶⁾. Мы знаемъ далѣе, что въ Книдосѣ ветивными приношеніями Деметрѣ служили изображенія телятъ (найденны Ньютономъ и находятся въ Британскомъ Музее). Возможно также, что въ этомъ образѣ коровы обожалась и Афродита по своимъ связямъ съ восточною богиней плодородія⁽⁵⁷⁾ а именно съ Астартой, которой идола имѣли голову коровы или быка, какъ изображена эта богиня на оборотной сторонѣ монеты Корика въ Киликии⁽⁵⁸⁾. Астарта же изображалась на Востокѣ подъ видомъ коровы, питающей своего теленка⁽⁵⁹⁾. Понятно, поэтому, что изображеніе коровы и теленка рано сдѣлалось священнымъ символомъ культа природы. Такъ Деярдъ встрѣтилъ эту эмблему на ассирійскихъ цилиндрахъ и работахъ изъ слоновой кости; Ботта нашелъ группу на одномъ изъ барельефовъ Хорсабадскаго дворца⁽⁶⁰⁾. Группа коровы съ теленкомъ видна въ пластическомъ изображеніи у дверей святилища, представленнаго на ассирійскомъ барельефѣ въ характерѣ

первоначальнаго греческаго храма (Вейссъ, рус. перев. ст. 305, т. I., относятъ храмъ къ Малой Азіи). Какъ символъ плодородія страны, эмблема богатства природы, эта группа восточнаго происхожденія переходитъ затѣмъ на древнія монеты греческихъ городовъ, преимущественно приморскихъ, что можетъ зависѣть отъ финикійскаго вліянія, принесшаго съ собою эту эмблему. Такъ видимъ мы корову съ теленкомъ на монетахъ Кариста въ Эвбеѣ, острова Корциры (⁶¹), Кизика (⁶²), города Аполлоніи въ Иллиріи и Иллирійскаго же Диррахиума (⁶³) (сопоставимъ указаніе сходныхъ бытовыхъ чертъ въ Ликии и Иллиріи, по Блау, см. выше), на монетахъ Ликии (у Міонне въ числѣ неизвѣстныхъ киликійскихъ) съ изображеніемъ восточнаго Геркулеса, который убиваетъ льва, схвативши за хвостъ (⁶⁴) и т. д. Таже эмблема, далѣе, находится на античныхъ свинцовыхъ маркахъ (⁶⁵) геммахъ (⁶⁶), но на крупныхъ пластическихъ произведеніяхъ группа эта встрѣчается сравнительно гораздо рѣже. Таковъ, во первыхъ, римскій вотивный барельефъ Ватикана, объясненный извѣстнымъ Висконти, какъ деталь изъ сцены люстраціи, очищенія (⁶⁷); далѣе барельефъ, изображающій корову, кормящую своего теленка и въ то же время пьющую изъ круглаго сосуда въ формѣ чаши, въ Британскомъ музеѣ; авторъ описанія послѣдняго Комбъ Тэйлоръ отнесъ почему то символъ къ Аполлону, покровителю стадъ. Но такъ какъ ни на томъ, ни на другомъ памятникѣ нѣтъ никакихъ указаній мифологическаго значенія сюжета, то вѣрнѣе отнести ихъ какъ вотивные барельефы къ римской Церерѣ, по прежнимъ соображеніямъ. По счастью, новыя раскопки, вызвавшія на свѣтъ древнѣйшее греческое искусство, удовлетворяютъ вполне этому недостатку. А именно: Луврское собраніе кипрскихъ древностей представляетъ намъ въ нумерахъ отъ 200 по 207 семь горельефныхъ изображеній малаго размѣра изъ кипрскаго известняка совершенно подобной группы и даже въ стилѣ, весьма близкомъ къ изображенію памятника Гарпій. Всѣ эти барельефы носятъ характеръ одинаковой работы, и слѣдовательно, принадлежатъ одной эпохѣ, если не болѣе ранней, чѣмъ памятникъ Гарпій, то, во всякомъ случаѣ, ему современной. По самой формѣ рельефовъ, ко-

торые все равных размеров, можно думать, что они составляли отдельные произведения, а не суть фрагменты других более сложных композиций; между тем как однообразие и некоторая небрежность исполнения указывают на то, что эти барельефы исполнялись в большом количестве ремесленными образцами. Отсюда, это произведения, работавшие не специально для храма, но для народа, потому или памятники votivного назначения, или надгробные. Но так как последние почти неизвестны были на Кипре до раскопок Чеснолы и самые размеры барельефов мало идут к формам надгробных памятников, а именно они для этого слишком малы, то вероятнее будет принять первое мнение. В таком случае мы получили бы замечательнейшие образчики древних votивных anathemata, жертвовавшихся покровителю-богу в различных случаях жизни и замеченных впоследствии картинками *pinaxes*, *pictae tabulae* или воцаными таблетками *tabulae votivae* с обозначением обета. Но какой же смысл и значение таковых изображений, как votивных даров (*donaria*, *vota*), очевидно, извлеченных из святилища, где они находились, вероятно, в большом количестве? Какую иначе просьбу выражал и какою образом чувствовал божество проситель, приносивший в храм эти барельефы? На эти вопросы мы можем ответить лишь приблизительно. Барельефы, по всей вероятности, были votивными дарами Афродиты (из храма ее в Идалиуме), той богини физического и брачного плодородия, которая изображалась в виде нагой женщины, держащейся за соски, или с ребенком на груди. Возможно также, что подобные дары приносились преимущественно или исключительно женщинами, как выражение их благодарности или просьбы, касающихся брачных отношений. Переходя затем к изображению на нашем памятнике, мы можем свободно заключить, что если оно имеет отношение к изображенной Деметре, матери земли, принимающей мертвых в свое лоно и питающей живых, то, во всяком случае, оно представляет и более тесное, вероятнее всего, связанное на почве ликийских обычаев, значение. Это значение видно из приурочения символа к той стороне па-

мятника, на которой представлены исключительно женскія божества и смертныя женщины, и заключается въ связи съ материнствомъ или сохраненіемъ первобытнаго главенства женщинъ въ формахъ быта. Такимъ образомъ, мы получаемъ новое доказательство взаимности между древнѣйшими формами быта и формами культа загробнаго, проявляемаго въ типическихъ символахъ, выработанныхъ на бытовой почвѣ. Дикія въ этомъ символѣ приобрѣтаетъ новую черту родственной связи съ другими странами Малой Азіи, развившими у себя преимущественно культъ матери земли, а по справедливому и остроумному заключенію Швенка (68), высокое положеніе женщины въ древнемъ мірѣ, гдѣ только оно существовало, должно было такъ или иначе зависть отъ могущественнаго вліянія культа богини матери-земли (69). Прибавимъ къ этому, что если указанный символъ встрѣченъ пока лишь на одномъ надгробномъ памятникѣ, а именно памятникѣ Гарпій; затѣмъ, въ видѣ коровы, но безъ теленка, на кареагенской стѣлѣ въ собраніи Британскаго Музея, подъ трикетрой, среди животныхъ и птицъ; также среди птицъ на рельефахъ, изваянныхъ въ скалахъ, некрополя въ Ликійскомъ Мандрополисѣ (70),—то это обстоятельство, при нашемъ недостаточномъ знаніи греческихъ гробницъ, еще ничего не говоритъ противъ употребительности символа въ погребальномъ назначеніи. Не тотъ ли же самый смыслъ представляютъ и барельефы римскихъ саркофаговъ, столь часто изображающіе козу, волчиху съ дѣтенышами и пр.?

Мы разобрали, такимъ образомъ, внутреннее содержаніе сюжета западной стороны; нашли, что онъ представляетъ поклоненіе, воздаваемое двумъ божествамъ женскаго пола женскою процессією, въ которой одна фигура, быть можетъ, представляетъ умершую замужнюю женщину; открыли отношеніе между символическими дарами и атрибутами богинь, а затѣмъ и связь этихъ символовъ съ самымъ сюжетомъ поклоненія женщинъ женскимъ божествамъ, и предположили извѣстное опредѣленіе этихъ послѣднихъ. Представимъ себѣ теперь, что изъ всего памятника Гарпій существовала бы только одна эта сторона, изукрашенная скульптурами, со входомъ въ гробницу. Погребальное значеніе сюжета казалось бы тогда несомнѣннымъ; опредѣленіе божествъ,

принятое нами, не подлежало бы спору, и археологія имѣла бы прямой случай отмѣтить новый фактъ распространенія чистаго греческаго религіознаго воззрѣнія въ странахъ полуазіатскихъ въ древнюю эпоху. Серьезно-торжественная поза божествъ, ихъ пышный нарядъ, благосклонное отношеніе къ поклонницамъ, діадемы, украшающія фигуры, ихъ облаченіе — все это представляло бы глазамъ опытнаго археолога то совѣщеніе строгаго религіознаго манеры представленія и чувства красоты, хотя неудовлетвореннаго, но ищущаго исхода въ разнообразіи изящныхъ деталей, которое отличаетъ собою греческое архаическое искусство; при этомъ не было бы и рѣчи о преобладаніи содержанія надъ формой, отсутствіи равновѣсія и гармоніи, которое служитъ опредѣленіемъ азіатскаго искусства. Итакъ, быть можетъ, азіатскій, чуждый греческому искусству элементъ заключается въ остальныхъ сторонахъ памятника?

IV

Мы указали уже, что связь композиціи, а слѣдовательно, можетъ быть, и внутренняго содержанія требуетъ послѣ западной стороны разсмотрѣнія сюжета восточной. Но три стороны памятника: восточная, сѣверная и южная связаны также между собой по сюжету, а именно онѣ изображаютъ, какъ предполагается, триаду божествъ, или даже одно и то же, но въ триничной формѣ данное божество. Мы, далѣе, говорили о томъ, какія затрудненія оказывались въ опредѣленіи этихъ божествъ, и какимъ путемъ шло это опредѣленіе. Первые затрудненія, встрѣчавшіяся въ опредѣленіи, происходили изъ того, что историкологи думали видѣть въ божествахъ ту главнѣйшую триаду верховныхъ боговъ, которая слагается изъ трехъ братьевъ, правителей трехъ областей міра: неба, моря и земли, — Зевса, Посейдона и Аида. Въ этомъ случаѣ толкованіе забывало, что имѣетъ дѣло съ памятникомъ надгробнымъ, и что поэтому изображеніе на немъ Посейдона, бога моря, никогда не имѣвшего отношенія къ загробной жизни, по малой мѣрѣ, было совершенно неумѣстно. Символь пѣтуха, подно-

симный мнимому Посейдону и другіе его атрибуты указывали на божество свѣта, плодородія, что также совершенно не согласовалось съ понятіемъ обожествленнаго моря. Но и остальные два божества южной и сѣверной стороны представляли такіа же, если не большія трудности въ опредѣленіи. Атрибуты южнаго божества указывали въ немъ божество плодородія, но частное опредѣленіе, дававшее ему имя Зевса Додонскаго по изображенному голубю, было слишкомъ смѣло. Медвѣдь, помѣщенный подъ тронъ сѣвернаго божества, былъ уже совершенно неизвѣстнымъ атрибутомъ, и чтобы назвать божество (Аидомъ), приходилось выходить совсѣмъ изъ рамокъ классической мифологіи и итти путемъ общихъ соображеній, лишенныхъ почвы. Оставалось затѣмъ, не вдаваясь въ путаницу частныхъ опредѣленій, характеризовать триаду вообще, какъ изображеніе трехъ верховныхъ божествъ: неба, земли и подземнаго царства. Богъ неба, свѣта, тверди, богъ всемогущій, правитель и податель всего, творецъ представлялся на высокомъ тронѣ съ подножіемъ, тогда какъ остальные два бога помѣщались на низкихъ табуретахъ и не имѣли подножія (хотя это послѣднее обстоятельство объясняется чисто реальными причинами, а именно меньшими размѣрами плиты). Изъ этого общаго опредѣленія уже никто не рѣшался выходить, и одинъ только Курціусъ, не придавая, впрочемъ, этому особеннаго значенія, предложилъ для вышняго бога восточной стороны имя Зевса Ликейскаго. Но и при этой общей схемѣ подымалось много сомнѣній: такъ напр. она представляла намъ верховныхъ боговъ на надгробномъ памятникѣ. Въ самомъ дѣлѣ, не странно ли видѣть на надгробномъ памятникѣ изображеніе Зевса, когда мы знаемъ, что оно встрѣчается на саркофагахъ или надгробныхъ рельефахъ лишь среди мифологической обстановки, не играя притомъ никогда главнѣйшей роли, напр. въ сценѣ рожденія Діониса, суда Париса и пр. (1), такъ какъ свѣтлое божество Олимпійца менѣе всего имѣло связи съ тьмою загробной жизни? А затѣмъ еще эти верховныя божества являются на памятникѣ въ тѣсномъ общеніи съ умершими. Истолкователи, встрѣчая такую, по ихъ мнѣнію, несообразность, прибѣгали къ предположенію, что памятникъ изображаетъ какіе то намъ неизвѣстные

культы мистерій, въ которыхъ человекъ сближался съ божествомъ въ главные моменты своей жизни; но и при этомъ предположеніи постоянно чувствовалось, что мотивъ изображенія чуждъ чистому греческому искусству и не представляетъ никакихъ аналогій въ его произведеніяхъ; что происхожденіе этого мотива нужно искать въ томъ наивномъ искусствѣ, которое еще не затрудняется изобразить смертнаго лицомъ къ лицу съ божествомъ и при этомъ не ищетъ отличить фигуру перваго меньшими размѣрами. А таково, какъ мы знаемъ, искусство восточное, и тамъ должны мы искать источниковъ мотива. И скульптуры Ниневіи, и цилиндры Ассиріи, Вавилоніи и Персіи повторяютъ, не задумываясь, въ различныхъ комбинаціяхъ, мотивъ непосредственнаго общенія бога съ человекомъ: жрецъ, царь изображены въ молитвѣ передъ сидящимъ на тронѣ божествомъ; барельефы Персеполиса представляютъ намъ священную крылатую эмблему надъ головою царя и въ изображеніяхъ церемоній и въ надгробныхъ рельефахъ. Но представимъ одинъ наиболѣе рѣзкій примѣръ въ видѣ египетской статуи Британскаго Музея (2). Въ верхнемъ полѣ посреди изображено женское божество, стоящее на львѣ съ лотосомъ и колосьями въ рукахъ, — божество плодородія и загробной жизни — быть можетъ, ассирійская Афродита. Направо отъ богини египетское верховное божество — Аммонъ рождающій съ фаллосомъ, вѣткою и лотосомъ, а назыво богъ съ широкою бородою (слѣдовательно, не египетское, а азіатское божество) съ копьемъ и тау въ рукахъ, — богъ разрушенія, смерти, Рапо или Ранфо. Въ нижнемъ полѣ богиня Тапата съ палицею и копьемъ въ рукахъ принимаетъ умершую, въ сопровожденіи мужа и сына, который держитъ цвѣтокъ лотоса на вѣткѣ и голубя. Какъ бы мы ни именovali изображенныя божества, азіатскій характеръ нѣкоторыхъ изъ нихъ не подлежитъ сомнѣнію, равно какъ и отношеніе триады къ загробной жизни. Замѣтимъ и другія частности изображенія, какъ напр. голубя въ рукахъ умершаго и пр., о чемъ поговоримъ послѣ. Мысль непосредственнаго общенія умершихъ съ богами выработалась, какъ извѣстно, на памятникахъ, главнымъ образомъ, Египтянъ, а въ мифологіи Персы и др. Не будетъ поэтому нисколько не-

известнымъ утверждать, что мотивъ изображенія верховныхъ божествъ на памятникѣ Гарпій въ молитвенномъ общеніи со смертными долженъ быть усвоенъ изъ знакомства съ надгробными памятниками Египта и Востока. Умершіе на памятникѣ изображены въ актѣ поклоненія божеству: въ ихъ позахъ, поэтому, нѣтъ выраженія горя и отчаянія, а, напротивъ, все представляетъ намъ покой, увѣренность, и эта черта, понятная только подъ условіемъ общей концепціи, также рѣзко отличаетъ сюжетъ памятника отъ содержанія аттическихъ стелъ, какъ и присутствіе боговъ. Съ другой стороны, разсмотрѣнная нами миеология Ликии по своимъ даннымъ не позволяетъ намъ предполагать въ этихъ божествахъ какую-либо изъ известныхъ въ восточныхъ религіяхъ триадъ, но за то ничто не мѣшаетъ намъ, признавъ зависимость греческой миеологии и религіознаго искусства архаической эпохи отъ Востока, искать въ представленіи божествъ чертъ, принадлежащихъ упомянутымъ триадамъ, или разсматривать ихъ типы въ связи съ изображениями восточныхъ божествъ на туземной и греческой почвѣ. Съ этими принципами и приступимъ къ разсмотрѣнію изображенныхъ божествъ въ данной обстановкѣ, т. е. въ связи съ окружающими фигурами и ихъ атрибутами.

Божество восточной стороны занимаетъ среднюю плиту вмѣстѣ съ фигурою мальчика, подносящаго ему пѣтуха и плодъ. Оно изображено на тронѣ, ручка котораго, какъ мы сказали, опирается на тритона; оно держитъ въ рукахъ, кромѣ длиннаго скипетра, цвѣтокъ, поднося его къ лицу. Последній знакъ мы уже разбирали, какъ по отношенію къ фигурѣ западной стороны, такъ и божеству восточной, и нашли, что въ эпоху памятника Гарпій это былъ и символическій атрибутъ верховнаго божества, какъ оно является на памятникахъ Востока, и погребальный символъ; влагаемый въ руки умершаго. Какъ божественный атрибутъ, цвѣтокъ отличалъ на Востокѣ высшее божество солнца и неба, Митру или Вела, и притомъ въ ихъ физическомъ значеніи, какъ божество плодородія; такъ монета Киликійскаго города Соли изображаетъ Вела съ атрибутами Діониса и Цереры — гроздью и колосомъ, а монета Тарсуса къ этимъ атрибу-

тамъ прибавляетъ скипетръ, украшенный на концѣ цвѣткомъ лотоса (3). Перейдемъ къ другому атрибуту—Тритону, и такъ какъ большая часть изслѣдователей именно въ немъ почерпала свои основанія для герменевтики, то позволимъ себѣ нѣсколько болѣе остановиться на немъ. Тритонъ есть фантастическое существо: до пояса человѣкъ, отъ пояса рыба. Миеологическое его происхожденіе, какъ и другихъ подобныхъ ему фантастическихъ образовъ и существъ, мы находимъ въ религіяхъ Востока. Такъ эта фантастическая форма принадлежитъ особой стадіи религіознаго развитія, тогда какъ въ Греціи она стала только извѣстною миеологическою детальною. Въ Ассиріи тритонообразное существо есть богъ Оаннесъ, Гоа-ана, господинъ земли, богъ науки и познанія; онъ изображается тамъ въ видѣ пожилаго мужщины, прикрытаго съ головы до ногъ рыбьею шкурою—на статуяхъ или въ видѣ рыбы отъ пояса, какъ на Хорсабадскомъ рельефѣ. У Финикійцевъ, религіозное представленіе которыхъ отиѣтило многихъ божествъ морскихъ, воднымъ характеромъ, такъ изображалось главное ихъ божество—Дагонъ (тотъ же Оаннесъ и по имени): на рогагоу тиарѣ его изображалась лилія, и Санхоніатонъ приписываетъ этому рыбообразному богу изобрѣтеніе плуга и пашни: потенція божества въ этомъ случаѣ передается въ греческой миеологіи именемъ Зевса пахаря (Ἄρβτριος). Поэтому одни изъ миеологовъ принимаютъ даже тождество Дагона съ Беломъ. руководствуясь общими или титулами или эпитетами, тогда какъ другіе отвергаютъ это, желая найти спеціализацію тамъ, гдѣ ея не было. На мелкихъ памятникахъ восточнаго искусства мы часто встрѣчаемъ, рядомъ съ изображеніемъ верховнаго божества, рыбообразную фигуру, которую уже нельзя отнести къ спеціальному божеству (4). На монетахъ финикійскаго Аскалона восточная Афродита Уранія, какъ божество воднаго происхожденія и характера, такъ наз. Деркетю изображается стоящею на спинѣ женскаго тритонообразнаго существа, держащаго раковину (5). Въ извѣстномъ трактатѣ Филиппа Македонскаго съ Кароагеномъ и его союзниками, у Полиб. VII, 2—3, послѣ греческихъ божествъ, поименованныхъ въ формѣ отдѣльныхъ триадъ, упоминается триада Ареса, Тритона и Посейдона, откуда явствуетъ, что Тритонъ и

въ это время былъ еще божествомъ независимымъ отъ бога моря. Ихеиолатрія, гаданье по рыбамъ, по всей вѣроятности, было также финикійскаго происхожденія, а мы знаемъ, что это гаданье образовало извѣстный оракулъ въ Ликии. Есть нѣкоторое основаніе также думать, что и божество, почитавшееся на Критѣ подъ именемъ Бела-Итана, также было сочетаніемъ въ родѣ финикійскаго Дагона, и греческія монеты Итана представляютъ изображеніе Тритона (6). Но чѣмъ обильнѣе всѣ подобныя данныя, относящіяся къ Востоку и объясняемыя его религіозными принципами, тѣмъ, наоборотъ, бѣднѣе и мельче роль, которую игралъ Тритонъ въ греческой религіи. Никогда Посейдонъ, богъ моря, не изображался въ этой формѣ, служившей лишь для изображенія нисшихъ морскихъ существъ: Нерея, Главка, Протея, Эгеона Бриарея, существъ гигантообразныхъ, какъ напримѣръ колоссальная фигура на барельефѣ Ассоса, поражаемая Геракломъ (7). Всѣ доводы, поэтому, въ пользу непосредственнаго перехода съ Востока въ Грецію божества съ именемъ Тритона мы можемъ считать совершенно неумѣстными; подобныя выводы не основательны, такъ какъ они не подтверждаются вовсе свидѣтельствомъ памятниковъ. Если затѣмъ, въ имени Тритонъ и заключается по этимологическому производству понятіе божества воднаго, чтоказывается уже по связи съ именемъ супруга Посейдона Амфитриты и Аэниною Тритогеіею и пр., (8) то изъ этого явствуется только одно, что имя Тритонъ «водное существо» было придано той всѣмъ понятной фантастической фигурѣ, которая была перенята съ Востока, и вѣстѣ нисшимъ морскимъ божествамъ. Тритонъ явился въ Греціи лишь мѣстнымъ богомъ рѣки, впадавшей въ озеро Тритониду, но пророческій даръ этого бога рано перешелъ къ Протею, и Тритонъ, такимъ образомъ, сдѣлался просто спутникомъ Посейдона, веселымъ жителемъ моря, а самое изображеніе этого любопытнаго фантастическаго существа могло служить простымъ орнаментомъ. Такъ въ орнаментальномъ уже значеніи, хотя и съ оттѣнкомъ дикой, необузданной силы, являются изображенія Тритоновъ на тронѣ Амиклейскаго Аполлона, знаменитомъ произведеніи Баэикла. Весьма возможно, что эта орнаментальная форма привилась сначала въ

странахъ сосѣднихъ съ Финикією, въ Малой Азіи и потому уже перешла въ Грецію. Къ какимъ натянутымъ, сухимъ и безжизненнымъ толкованіямъ пришли бы мы, если бы вздумали подгонять орнаментальныя формы древняго искусства къ нашимъ умозрительнымъ взглядамъ на греческую мифологію; какую бѣдность мысли, стянутую аллегорическою канвою, предложили бы мы тогда взамѣнъ художественныхъ созданій, какъ тронъ Баевеловъ, или тронъ Зевса Олимпійскаго! Напротивъ того, въ слѣдствіи, въ эпоху аллегорическихъ фигуральныхъ сценъ, построенныхъ на древнѣйшихъ представленіяхъ о жилищѣ блаженныхъ, находящемся далеко за моремъ, куда переправиться можно только при помощи Неридъ и Тритоновъ, и эти послѣднія существа получили нѣкоторый оттѣнокъ символическаго значенія. Въместо многихъ указаній представимъ одинъ призмъ: саркофагъ Вѣнскаго Бельведера изъ Митровицъ, № 160 а, замѣчательнымъ образомъ сохранившій слѣды раскраски. Три стороны этого саркофага украшены плоскимъ рельефомъ, четвертая — гладкая; на обонхъ узкихъ сторонахъ или боковыхъ изображены два льва геральдическаго характера; отъ волосъ на ихъ шеѣ идутъ вѣтви съ платановыми листьями; на лицевой сторонѣ обнимающіеся Амуръ и Пенгея и пустое мѣсто для надписи. По верхнему фризу рядъ фантастическихъ животныхъ, грифовъ и пр. съ рыбными хвостами и маска океана. Во фронтонѣ покрывши маска волосатого и бородатаго Тритона; между волосами листья и плоды; на одномъ изъ угловъ чудище океана. Вся эта хаотическая, лишенная истиннаго вдохновенія, орнаментация грубо выражаетъ указанную уже надежду на блаженную жизнь за гробомъ на окраинѣ далекаго океана. Синкретизмъ позднѣйшей эпохи иногда цѣликомъ пользовался образами Востока для выраженія созданныхъ имъ пантеистическихъ существъ. Такъ мы находимъ любопытное повтореніе ассирійской статуэтки Оаннеса въ одномъ такъ наз. этрусскомъ изображеніи (?), представляющемъ Меркурія съ длиннымъ керкиемъ въ правой рукѣ и другими обычными атрибутами; самая фигура божества изображаетъ старика, длинные волосы котораго падаютъ космами. (манера изображенія морскихъ существъ) окутаннаго въ рыбы

чешую. Другія произведенія Этрусковъ представляютъ намъ ту же миеологическую черту ⁽¹⁰⁾. Теперь спрашивается, есть ли какія-либо данныя, которыя бы требовали отъ насъ признать въ фигурѣ Тритона, украшающей тронъ божества на памятникѣ Гарпій, особый символическій смыслъ, побуждали бы насъ путемъ гипотезы искать для этого божества наименованія въ родѣ Оаннеса, восточнаго Гермеса, Посейдона, Зевса морскаго, чтившагося въ Миласѣ ⁽¹¹⁾ (котораго посидоническій характеръ еще не доказанъ) и пр., пытаться, однимъ словомъ, какъ нибудь сочетать представленіе верховнаго божества неба и свѣта съ символами моря, или отвергать въ фигурѣ форму рыбы и видѣть форму змѣи и т. п? Волѣ естественнымъ будетъ ближайшее, а таковымъ оказывается орнаментальное значеніе Тритона въ древнемъ искусствѣ. Такая постановка вопроса только подтвердитъ тотъ общій принципъ древняго искусства, по которому оно стремится оживлять и неодушевленные предметы формами человѣческаго или животнаго тѣла; а извѣстно, что чѣмъ древнѣе искусство, тѣмъ сильнѣе и могущественнѣе этотъ принципъ, особенно рѣзко наблюдаемый въ произведеніяхъ искусства ассирійскаго. Памятникъ же Гарпій, какъ мы говорили, долженъ быть отнесенъ непосредственно къ той стадіи искусства, когда художникъ несовершенство своихъ изображеній ищетъ вознаграждать изяществомъ и разнообразіемъ деталей, щедро разсыпавшихъ имъ во второстепенныхъ частяхъ сюжета.

Итакъ, если цвѣтокъ и Тритонъ еще не могутъ указать намъ опредѣленія божества, то не скрывается ли это опредѣленіе въ символическихъ дарахъ, ему подносимыхъ? Эти дары суть: круглый плодъ, который походитъ и на яблоко обыкновеннаго вида, и на айву, иначе наз. квинтовое яблоко, и гѣтухъ. Что касается перваго дара, то онъ представляетъ лишь общій погребальный символъ, какъ сладкій даръ природы, дорогой человѣку. Толкователи, видѣвши въ данномъ случаѣ круглый мячъ, руководились, конечно, не памятникомъ, а желаніемъ специализировать приношенія, какъ эмблему дѣтскаго возраста, забавляющагося играми, и оба символа относили къ палестрѣ. Символь плода въ рукахъ умершаго ребенка, въ концѣ концовъ, столь же

характеристиченъ, какъ и мячь, и встрѣчается часто на надгробныхъ изображеніяхъ Грековъ, Этрусковъ и Римлянъ (12).

Символь пѣтуха, изображеннаго въ этой группѣ памятника Гарпій, несомнѣнно крайне любопытный фактъ и наиболѣе важный пунктъ разсматриваемой группы. Этотъ символъ впервые переходитъ на нашемъ памятникѣ въ область греческаго искусства; слѣдовательно, отъ разрѣшенія вопроса о значеніи символа въ данномъ случаѣ зависитъ столько же пониманіе его вообще въ античномъ мірѣ, сколько и самый взглядъ на отношеніе памятника Гарпій по символическому своему характеру къ греческимъ произведеніямъ. Между тѣмъ, по этому вопросу, очевидно, наибольшей важности, доселѣ ничего не сказано положительнаго. Археологи то довольствовались отрывочными указаніями на значеніе пѣтуха, какъ эмблемы палестры, не входя въ дальнѣйшія разсужденія; то, пользуясь свидѣтельствами писателей о жертвѣ пѣтухомъ богу Асклепію, искали опредѣленія божества; то, наконецъ, основываясь на риторическихъ характеристикахъ птицы у древнихъ писателей, ограничивались общимъ замѣчаніемъ: пѣтухъ на памятникѣ Гарпій символизируетъ собою утро, потому и представленъ на восточной сторонѣ, и подносится какъ приношеніе богу неба. Понятно, что такое опредѣленіе, какъ легко дается само по себѣ, такъ мало даетъ и помощи въ дальнѣйшемъ. Повторяя вновь наше положеніе, что всякій символъ рождается въ лонѣ религиозныхъ вѣрованій, что лишь въ силу ихъ получаетъ онъ право на существованіе, мы въ правѣ поэтому сказать, что изслѣдователи указали лишь отвлеченную схему, не коснувшись живой стороны предмета. Пользуясь общимъ опредѣленіемъ, они думали выгородить себѣ свободное поле для умозаключенія объ изображенномъ божествѣ и, между тѣмъ, лишали себя главнѣйшей опоры. Чтобы достигъ поэтому какихъ-либо твердыхъ результатовъ, попытаемъ пойти по иному пути, изслѣдуя формацию, распространеніе и значеніе символа на памятникахъ.

Нѣкоторыя данныя о мифологическомъ значеніи пѣтуха, которыя мы встрѣчаемъ у греческихъ писателей, какъ крайне немногосложны, такъ и представляютъ вообще очень мало оригинальнаго, или даже ограничиваются обычными наблюденіями.

приведенными въ аллегорическую форму, надъ нравами и привычками этой характерной птицы; эти свидѣтельства даже наводятъ на мысль, что символика пѣтуха или вовсе не существовала въ Греціи, или рано была забыта. Такъ Павзаній *Socin. cap. XXXIV, 3*, передаетъ, напримѣръ, что жители одного мѣстечка близъ Сароническаго залива на перешейкѣ Метана умножали бога Ю. В. вѣтра Липса обрядомъ погребенія разорваннаго на двѣ половины бѣлаго пѣтуха, — и для періегета, который ничего подобнаго не встрѣчалъ въ своихъ странствованіяхъ, этотъ образъ казался страннымъ, и для самыхъ жителей непонятнымъ. Миеологическая сторона этихъ обрядовъ, стало-быть, или была чужда Грекамъ, или рано была позабыта. Извѣстный діалогъ Лукіана «Сонъ или пѣтухъ» передаетъ намъ въ разговорѣ башмачника-паразита съ его пѣтухомъ, разбудившимъ бѣдняка отъ сна, въ которомъ тотъ видѣлъ себя богатымъ, что пѣтухъ когда то былъ человѣкомъ и служилъ сторожемъ у Марса въ эпоху его любовной связи съ Венерой, чтобы остерегать ихъ отъ нескромнаго донощика солнца; а за небрежность въ извѣстномъ случаѣ былъ превращенъ въ крикливую безпокойную птицу съ краснымъ гребнемъ, замѣнившимъ прежній шлемъ служителя Марса. Разсказъ этотъ, явно отзывающійся риторическою придуманностью, романическою передѣлкой, въ которой врядъ ли можно видѣть даже какіе-либо элементы миеологии, отвергается другими писателями древности, какъ вымыселъ. Самое названіе пѣтуха на греческомъ языкѣ, какъ справедливо замѣчаетъ Гѣнъ, скрывшее въ себѣ древній эпитетъ солнца, *ἀλέκτρον*, есть имя, образованное уже рефлексіей, тождественное съ названіемъ блестящаго янтара. Если поэтому пѣтухъ имѣлъ какое-либо значеніе въ греческой миеологии, то искать его источниковъ нужно на другой почвѣ, тамъ, гдѣ миеологическая роль птицы наиболѣе обширна. Этою почвою представляется миеология Персовъ, въ которой пѣтухъ является символическимъ представителемъ свѣтлыхъ силъ, въ ихъ вѣковой борьбѣ съ мракомъ и зломъ. Небесный пѣтухъ — обожествленная домашняя птица — Гуфранмодадъ есть великій блюститель міра; дѣнно и ночью борется онъ съ злыми духами; ни-

когда не покидает его надежда на побѣду, никогда не берет его страхъ, когда онъ видитъ ихъ сонны; боятся его дѣвы и бѣгутъ отъ его крика въ царство мрака. Пѣтухъ и собака, единственныя между земными твореніями, которыя въ силѣ вести борьбу съ силами мрака, но пѣтухъ выше, могущественнѣе своего товарища; онъ ближайшій поэтому помощникъ богу Серошу, чистому богу, заступнику праведныхъ. Этотъ царь птицъ, Оромаздой наученный, священенъ высшему богу дня, борцу и герою, судіи мертвыхъ Митрѣ. Ежечасно борясь за человѣка противъ злыхъ силъ, онъ провожаетъ умершаго въ область загробную, какъ символъ свѣта, жизни, которую вновь должна начать душа. (13) Описаніе этой священной птицы въ Зендавестѣ украшено обильно поэтическими чертами, которыя оставляютъ далеко за собою невинную фигуру домашней птицы. Уже это одно обиліе украшеній указываетъ, что Зороастрово ученіе не создало впервые миеологическую роль пѣтуха, а только восприняло то, что существовало уже въ религіи Арійцевъ и, не довольствуясь прежними формами обожествленія обыкновенной птицы, создало образъ фантастическій. Символическое значеніе птицы и прежде было приурочено къ культу солнца, проявляясь во множествѣ обрядовъ, которые легко можно прослѣдить у разныхъ индоевропейскихъ народовъ. (14) Религія Персовъ только развила эти общія данныя шире другихъ, тогда какъ рано выродившійся въ Греціи культъ солнца не могъ представить для символа почвы, на которой бы онъ могъ установиться. Между тѣмъ, по превосходному изслѣдованію г. Гена (15) оказывается, что и самое появленіе въ Греціи пѣтуха произошло изъ Персіи уже въ сравнительно-позднюю эпоху, и именно во время мидо-персидскихъ войнъ. На это указываетъ и отсутствіе пѣтуха въ поэмахъ Гомера, и свидѣтельство Самосца Менодота, что пѣтухъ имѣетъ родиною Персію, и обычное до позднѣйшаго времени у Грековъ названіе пѣтуха «персидской птицею». Замѣчательно также, что г. Генъ, въ виду этихъ соображеній и въ противность авторитету такихъ археологовъ, какъ Велькеръ и др., рѣшился и самый памятникъ Гарпій отодвинуть въ эпоху послѣ персидскаго завоеванія. Правда, для этого ему пришлось также утверждать, что «архаическій стиль памят-

ника не представляет для Ликии, которой художественное развитие намъ неизвѣстно, никакого твердаго хронологическаго принципа, — положеніе ошибочное и въ которомъ, какъ увидимъ, не было никакой нужды. Впрочемъ, если бы окончательно было утверждено иранское происхожденіе ликійскихъ абортеновъ, то не было бы никакого препятствія признать въ Ликии и туземность самаго символа, развившагося наравнѣ съ Персией. Но, несомнѣнно, въ силу этого поздняго появленія пѣтуха въ другихъ странахъ, кромѣ Персін, простекаеть и неопредѣленность его мнѣологическаго значенія. Извѣстно напр., что въ Халдеѣ пѣтухъ былъ посвященъ богу Нергалу, но не тому Нергалу, божеству войны, охоты, праотцу ассирійскихъ царей, котораго изображеніе археологи видятъ въ колоссальныхъ фигурахъ льва, а Нергалу позднѣйшаго времени, вавилонскому божеству, которому, по Крейцеру, поклонялась въ Самаріи колонія Кутеевъ, переселенная изъ Персін же. Въ самой Іудеѣ въ позднѣйшее время пѣтухъ игралъ роль демонической птицы и не могъ жить въ Іерусалимѣ; по еврейскимъ повѣрьямъ, въ послѣдній день дѣти Израіля сокрушатъ громаднаго пѣтуха, который, стоя на землѣ, упирается головою въ небо (16). Поздній также характеръ носятъ оракулъ пѣтуха въ Сирійскомъ храмѣ въ Мабогѣ, а рассказъ Лукіана De Syria dea § 48 о значеніи пѣтуха въ тамошнихъ обрядахъ представляетъ лишь аллегорическое участіе солнца въ священнодѣйствіи. Въ религіозныхъ обрядахъ Сабейцевъ, отождествляемыхъ съ древними Халдеями, обычной жертвой былъ пѣтухъ, бѣлый или черный, въ честь Гермеса или сына его Агатодемона (17). Если эти и имъ подобныя свидѣтельства указываютъ на позднюю символизацию пѣтуха, то можно предполагать, что и самыя изображенія символа на восточныхъ памятникахъ относятся ко времени распространенія мидоперсидской монархіи. Всѣ эти памятники, какъ то геммы и цилиндры, явно относятъ символъ пѣтуха въ разрядъ символовъ солярныхъ, эмблемъ божества свѣта и солнца, побѣдителя вражьихъ силъ; пѣтухъ стоитъ на altarѣ, передъ которымъ молится жрецъ или стоитъ окрыленное божество; птица эта находится въ сценѣ битвы Бога, вооруженнаго серпомъ, съ дикимъ единорогомъ; звезда или по-

лулуіе отиѣчаютъ эти сюжеты; пѣтухи окружаютъ фигуру Мурены; пѣтухъ стоитъ на лѣвѣ фантастическихъ формъ и пр. (18). На вавилонскихъ же цилиндрахъ является пѣтухъ и въ тѣхъ фантастическихъ сочетаніяхъ съ различными животными формами, что усвоено было впоследствии гностическими амулетами въ известномъ символическомъ изображеніи пантеистическаго существа—Абракасъ и другихъ эмблемахъ. Чисто восточная характеристика скивола дана и въ любопытномъ изображеніи на геммѣ Меркурія, сидящаго на скалѣ, передъ которымъ стоитъ поющій пѣтухъ; имя «Михаилъ» и слово, значащее «время», указываютъ, что пѣтухъ принятъ здѣсь уже, какъ восточный символъ свѣта съ характеромъ эмблемы, намекающей на общее пробужденіе людей на страшномъ судѣ (19). Послѣ разбора подобныхъ памятниковъ, необходимо признать, что символическое значеніе пѣтуха должно было имѣть корни свои въ религіяхъ Востока, притомъ у племенъ иранскаго происхожденія, и что сущность этого значенія заключалась въ отношеніи къ культу солнца побѣдителя. Въ свою очередь этотъ культъ и связанные съ феноменами свѣта символы имѣли несомнѣнно преобладающее значеніе у племенъ иранскаго происхожденія. Отсюда мы могли бы сдѣлать прямой переходъ къ Ликии и нашей задачѣ, т. е. изображенію пѣтуха на памятникѣ Г., но, задавшись цѣлью показать, что и въ данномъ случаѣ памятникъ не представлялъ чего либо чуждаго, неизвѣстнаго греческому міру, рассмотримъ предварительно различныя явленія символизациі пѣтуха въ античномъ мірѣ.

Пѣтухъ является прежде всего въ различныхъ мѣстностяхъ греческаго міра какъ одна изъ любимыхъ эмблемъ племенъ и городовъ, помимо видимаго посвященія какому либо божеству. Такъ Карійцы, по разсказу Плутарха *Artax.*, X, носили изображеніе пѣтуха на копьяхъ и также фигурою его украшали свои шлемы, почему будто бы сами Персы называли Карійцевъ вообще «пѣтухами». Возможно, что въ этомъ случаѣ изображеніе было эмблемою храбрости. Далѣе, пѣтухъ изображается на монетахъ Итаки (много объясненій: символъ дѣятельности, вѣстникъ утра, эмблема неутомимаго Одиссея, символъ его, какъ древняго божества солнца и пр.), лицевая сторона которыхъ представляетъ

известную голову Одиссея ⁽²⁰⁾, на монетах Пизидии (у Мюнна) съ лавровымъ вѣнкомъ (можетъ быть, въ связи съ поклоненіемъ Мену, изображенному на лиц. стор.) позади Артемиды съ олепемъ на монетахъ Акарнаніи, на медаляхъ Македоніи, Сицилійскаго Солунта, городовъ Кампаніи, Эвбеи, Трояды, Этрусской Атрин, на сицилійскихъ свинцовыхъ маркахъ и т. д.; эмблема эта составляетъ также главный значекъ Галліи. Но всѣ перечисленные нами изображенія въ существѣ вопроса столь же неопредѣленны и часто непонятны, какъ и любяя монограммы на монетахъ. Прямой смыслъ найденъ лишь въ изображеніи пѣтуха на монетахъ сицилійской Гимеры, которое, послѣ разныхъ попытокъ отнести къ Эскулапу и пр., Экель справедливо объяснилъ самымъ названіемъ города (*ἡμέρα, ἡμέρα* — день), какъ эмблему дни и свѣта ⁽²¹⁾. Но Экель долженъ былъ затѣмъ прямо отказаться отъ объясненія другаго типа монетъ того же города ⁽²²⁾, съ изображеніемъ фантастическаго образа пѣтуха (?) съ старческой бородастой головой, рогами и лапами льва или медвѣдя. Другіе археологи и нумизматы не считали нужнымъ поступать подобно Экелю, и такимъ образомъ одна изъ бытовыхъ и религіозныхъ чертъ болѣе и болѣе затемнилась. Вмѣсто того, чтобы прослѣдить значеніе символа въ общемъ, руководящемъ принципѣ, дробили по отвлоченной схемѣ условленное общее понятіе, пригоняя символъ то къ городу, то къ известному лицу и пр. Что сказать напр. о томъ, что пѣтухъ, по словамъ Висконти, служилъ въ древности и эмблемою поэзіи, такъ какъ былъ изображенъ на гробницѣ поэта? ⁽²³⁾

Но находимъ ли мы какую-либо опредѣленность значенія пѣтуха какъ символа и въ греческой мифологіи? Запасшись характеристиками, сдѣланными Плутархомъ, Лукіаномъ, Эліаномъ и др. писателями, мифологи безплодно ищутъ точки отправления въ томъ конгломератѣ, который представляютъ различные факты посвященія птицы божествамъ. Достаточно разсмотрѣть всѣ пункты мифологіи Гергарда, ⁽²⁴⁾ старательно собравшаго всѣ данныя этого рода, чтобы убѣдиться въ произволѣ подобныхъ характеристикъ: пѣтухъ, вѣстникъ утра, раднаго пробужденія природы, священенъ Геліосу и Аполлону; какъ

символъ пробужденія въ новой жизни и выздоровленія — Асклепію; вмѣстѣ съ собакой какъ хтоническій символъ — тому же Асклепію, какъ божеству травъ; символъ агонистическаго и вмѣстѣ хтоническаго характера — подземному Гермесу; какъ символъ природы вмѣстѣ съ голубемъ и дятломъ — Зевсу и т. п. Естественъ, поэтому, вопросъ: если пѣтухъ игралъ роль символа въ Греціи, то могли ли придавать ему какія угодно значенія; или же, наоборотъ, въ немъ скрывалось твердо установившееся понятіе, которое ложилось въ основу всѣхъ мнѳологическихъ комбинацій? Если также по какимъ бы то нибыло причинамъ въ символѣ этомъ соединилось нѣсколько понятій, то не было ли одно изъ нихъ главнѣйшимъ, и не поставлены ли были другія въ нѣкоторой отъ него зависимости?

При отсутствіи указаній, по крайней мѣрѣ, подробныхъ, которыя могли бы способствовать разрѣшенію этихъ вопросовъ, приходится обратиться къ памятникамъ монументальнымъ, свѣдѣтельства которыхъ, наиболѣе обильныя, въ тоже время менѣе всѣхъ другихъ зависятъ отъ произвола поэтическаго и стремленій къ риторическимъ украшеніямъ, и которыя, поэтому, яснѣе вскрываютъ основную традицію символа. Мы видѣли, что эта традиція должна была усвоить себѣ представленіе двухъ чертъ: по первой изъ нихъ пѣтухъ есть символъ свѣта, по второй — эмблема мужества, храбрости; въ первомъ случаѣ символъ, очевидно, стоитъ въ прямой связи съ культомъ солнца, — но и эмблема, хотя она основана на извѣстныхъ боевыхъ привычкахъ пѣтуха, также должна быть косвенно связана съ культомъ солнечныхъ божествъ, героевъ, какъ побѣдителей темныхъ силъ; въ послѣднемъ случаѣ символъ можетъ выражать не просто храбрость или мужество, но триумфъ храбрости и мужества. Въ первомъ значеніи пѣтухъ посвященъ былъ Аполлону *ἔβιος* — побѣдителю врака своимъ побѣднымъ пѣаномъ, и если, по Плутарху *De Pyth. oraculis* XII, художникъ, посадившій на руку статуи Аполлона пѣтуха, какъ эмблему утра и солнечнаго восхода, дѣйствовалъ уже по рефлексіи, то эта рефлексія, видимо, основалась на воспоминаніи кореннаго значенія символа. Ибо, несомнѣнно, тотъ же смыслъ вложенъ и въ посвященіи пѣтуха Геліосу и Асклепію—

— воскресителю мертвыхъ, и Аэниѣ Ерганѣ, богинѣ трудолюбія, поднимающейся съ зарею; утренняя заря изображается въ терракоттахъ вдушею на пѣтухѣ, а на геммахъ видимъ даже развитіе мысли въ пародіи: сова, вооруженная сѣкирою, бьется съ пѣтухомъ (25). Особенно интересное въ художественно-миеологическомъ отношеніи представляетъ перенесеніе символа на типъ Зевса, чтившагося въ Фестосѣ на Критѣ: на монетахъ этого города изображается юное нагое божество, сидящее на пнѣ, среди вѣтвей дерева и растений; на колѣнахъ бога сидитъ пѣтухъ, котораго онъ придерживаетъ правою рукою; такъ какъ надпись называетъ бога «Гельханосъ», а съ этимъ прозвищемъ, по Гезихію, чтился Зевсъ у Критянъ, то Велькеръ принимаетъ сочетаніе Зевса съ солнечнымъ божествомъ, почитавшимся на Критѣ, наприимѣръ, Талосомъ. (26) Но если, затѣмъ, изображеніе пѣтуха встрѣчаемъ мы или отдѣльно съ вѣткою и цвѣткомъ, или въ приуроченіи къ Аэниѣ на большихъ греческихъ амфорахъ, то должны признать новый оттѣнокъ въ значеніи символа, ставшаго эмблемой побѣды на олимпійскихъ играхъ. Какъ знакъ храбрости, мужества, пѣтухъ представлялъ лучшее эмблематическое украшеніе щита въ рукахъ Минервы и всякаго героя и воина на рисункахъ вазъ, на которыхъ преобладаніе общихъ типовъ и привычныхъ орнаментовъ составляетъ главную характеристическую черту. Если, поэтому, пѣтухъ служитъ украшеніемъ щита Идомея, то нѣтъ никакой нужды усвоивать объясненія рефлектирующаго Павзанія *El.*, XXV, 5, что родъ героя шель отъ Гелиоса, отца Пазифаи и Миноса, потому что какаѣ другія эмблемы были бы болѣе приличны герою, атлету? Монеты Селинунта (27) представляютъ намъ статнаго юношу съ вѣтвю въ рукахъ, творящаго возліанія на алтарѣ, подъ которымъ сидитъ пѣтухъ: археологи видятъ здѣсь бога рѣки Селиноеса, жертвующаго Эскулапу, тогда какъ, вѣрнѣе, это изображеніе атлета. Съ агонистическимъ значеніемъ представляется пѣтухъ на панатенейскихъ вазахъ, сидя на колоннахъ, и весьма понятно, что боевая птица посвящена была и Геркулесу, и Гектору, и Ареусу (28). Гораздо труднѣе за то сказать положительно, въ силу ли этого же характера пѣтухъ сталъ въ Греціи «птицею Гер-

меса», бога гимнастовъ и атлетовъ, какъ символъ агоня. О. Миллеръ, имѣя, впрочемъ, въ виду лишь двѣ геммы дактиліотэви Липперта, предполагалъ именно этотъ смыслъ, также какъ и Гергардъ (29), но другіе, какъ Велькеръ и Милленъ, сочли нужнымъ обойти вопросъ. Въ самомъ дѣлѣ, мы встрѣчаемъ этотъ символъ только въ позднихъ римскихъ изображеніяхъ Меркурія, — таковы: Ватиканская статуя бога съ пѣтухомъ и бараномъ, другая въ Англіи (30), фреска Остіи (31), рисунки геммы (32) и пр. Что касается почвы Греціи, то мы не знаемъ подобнаго изображенія Гермеса съ пѣтухомъ, и вотивная статуя, упоминаемая одною аттической надписью (33), вѣроятно, изображала атлета. Такъ какъ символика пѣтуха шла въ данномъ случаѣ не глубоко, то возможно, что крупныя произведенія пластики избѣгали этого символа, предоставленнаго болѣе наивнымъ изображеніямъ вазъ, монетъ и пр. Въ позднѣйшей же римской символизациі пѣтуха ясно выдѣляется и новая тенденція, много черпавшая изъ традиціи восточной. Восточнаго Меркурія-Анубиса чтили въ Танагрѣ какъ бѣлаго, свѣтлаго бога, и священной птицею его былъ пѣтухъ, для отличія отъ подземнаго Меркурія. Плутархъ (34) говоритъ, что Германубису жертвовали бѣлымъ или желтымъ (солнечнаго цвѣта) пѣтухомъ. Замѣтимъ тутъ же, что авторъ описанія одной Помпейской фрески (35), изображающей Меркурія, который стоитъ возлѣ женской фигуры, сидящей на креслахъ (Гея, Церера), имѣя подлѣ себя пѣтуха на цилиндрѣ (мѣра пшеницы, вѣроятно, — о чемъ дальше), принужденъ былъ для истолкованія припомнить восточную символику. Но несомнѣнное агонистическое знаніе лежитъ въ основѣ изображеній пѣтушинныхъ боевъ. Самое древнее изображеніе ихъ принадлежитъ, по всей вѣроятности, рельефамъ храма въ Ассосѣ, которыхъ древность, какъ кажется, восходитъ нѣсколько выше 500 г. Изъ произведеній греческаго искусства прежде всего воспроизводятъ этотъ сюжетъ вазы во фризахъ, украшающихъ шейку, но втораго періода: затѣмъ мы находимъ на креслѣ жреца Діониса—освободителя въ театрѣ Ваखा въ Аѳонахъ изображеніе пѣтушьяго боя, устраиваемаго нагою богиней (побѣды?) (36), и на рельефѣ, представляющемъ аттической ба-

лендарь, подъ мѣсяцемъ Посидеономъ (37). Въ эпоху римскаго искусства этотъ сюжетъ украшаетъ уже саркофаги наряду съ другими аналогическими изображеніями дѣтскихъ игръ, палестрическихъ упражненій и пр., среди пестрой орнаментики гирляндъ, сфинксовъ, въ моментъ увѣнчанія побѣдителя — пѣтуха, подводимаго къ столу, на которомъ лежатъ вѣнцы и пальмовая вѣтка, или въ моментъ начала боя, среди погребальныхъ обрядовъ, исполняемыхъ гениями и т. п. (38) Мы однако совершенно ясно понимали бы значеніе этого сюжета, если бы онъ украшалъ лишь саркофаги умершихъ лицъ мужскаго пола, но онъ встрѣчается и на саркофагахъ, медальонъ которыхъ представляетъ женщину (39): толковать, что этимъ боемъ выражено окончаніе жизненной борьбы, грукращеніе жизненныхъ силъ — не значитъ ли пускаться въ такую риторичку, которая даже и римскимъ саркофагамъ не свойственна? Въ эпоху окончательно сформировавшагося господства культа бакхо—афродизическаго, мифологія, утратившая пониманіе древняго зооморфизма, искала въ мірѣ животномъ прообразовъ новаго культа, своими сближеніями этого міра съ Афродитою расширяя обширную область ея могущества. На этихъ сближеніяхъ, какъ извѣстно, построены многія характеристики животныхъ у Эліана въ его *Historia animalium*. Тамъ въ главѣ XVIII, 46 онъ рассказываетъ, что въ храмахъ Геркулеса держали пѣтуховъ, а въ храмахъ Гебы — куръ, какъ символъ ихъ супружескихъ отношеній. Діонису Сабацию, женоподобному богу Фригій, жертвовали пѣтухомъ старухи; на барельефѣ саркофага, украшеннаго изображеніемъ вакханаліи и умершей въ видѣ Аріадны, которую юный Вакхъ находитъ на Наксосѣ, представлена жертва курицею (или пѣтухомъ) на алтарѣ передъ статуей бородатаго Бахуса, — сцена, заинтересовавшая знаменитаго Висконти (40). На чашахъ видимъ изображеніе пѣтуха и курицы (41). На вазахъ изображается летящій Эротъ съ пѣтухомъ въ лѣвой рукѣ, и палочкой для ватанія обруча; Ганимедъ стоитъ возлѣ преслѣдующаго его Юпитера и держитъ въ правой тотъ же обручъ или трохусъ, а подъ одеждой пѣтуха. По объясненію авторовъ, издавшихъ рисунки этихъ vazъ, Отто Яна, Ленормана и

де Витта (⁴²), пѣтухъ имѣетъ здѣсь значеніе (какъ голубь) подарка зрѣла своему зрѣлому, знака эротическихъ отношеній Ганимеда и Юпитера. Панофка, поэтому, рассматривая терракоты, изображающія мальчика съ пѣтухомъ, видитъ вездѣ Эрота или Ганимеда и думаетъ, что пѣтухъ играетъ въ этихъ случаяхъ ту же роль, какъ козелъ, т. е. символа чувственныхъ желаній. Если въ этихъ и имъ подобныхъ изображеніяхъ и можно видѣть иногда нѣчто иное, напримѣръ, Эрота въ типѣ юнаго Марса и т. п., то все таки трудно отвергнуть, такимъ образомъ, существованіе этой новой символизаци, наглядно характеризующей періодъ наступающаго эстетическаго и религіознаго одичанія.

Спасеніе отъ этого одичанія представлялось, повидимому, въ слѣдномъ, безхитростномъ воспріятіи тѣхъ первоначальныхъ религіозныхъ элементовъ, которые сохранилъ Востокъ. И на этой почвѣ беззавѣтнаго слѣдованія восточнымъ культамъ, эстетическаго, лихорадочнаго синкретизма встрѣчаемъ мы вновь пѣтуха, какъ атрибутъ божествъ свѣта, и символъ высшаго міреваго божества. Это вновь атрибутъ Митры, къ которому перешли и кадуцей Меркурія, и сосновая шишка ассирійскихъ божествъ (⁴³). Меркурій возвращаетъ себѣ значеніе великаго хтоническаго божества и вмѣстѣ становится высшимъ солярнымъ богомъ; преній вѣстникъ, герольдъ, психопомъ, отводящій души въ Адъ и возвращающій на свѣтъ Кору, становится богомъ двойственнымъ, пребывающимъ на небѣ и подъ землею. Пѣтухъ выражаетъ его солярное могущество, сова представляетъ въ намъ силу мрака. Меркурій *trioras*, трехглазый, стоитъ въ петазѣ, съ кадуцеємъ и мечемъ побѣдителя солнца; на груди его черезъ плечо повязка (радуга?) и звѣзда солнца; возлѣ бога алтарь съ двумя чашами: въ одной на монетахъ сидитъ сова; другая наполнена цвѣтами, на которыхъ сидитъ пѣтухъ,—такова античная римская бронза, передъ которой въ изумленіи останавливается Монфоконъ, восклицая: «*Haec omnia allegoriis plena. Quis Oedipus tot aenigmata solvat?*» Такимъ образомъ, Монфоконъ угадалъ, что это образъ аллегорическій, искусственный, но ученый антикварій, знавшій лишь казенный типъ божества, не видѣлъ

въ этомъ сѣшеніи традиціональнаго повторенія данныхъ символики восточной. Въ этой статуѣ Меркурій соединяетъ въ себѣ триаду верховныхъ божествъ, ро его потенція двойственная: небесная, посылающая плодородіе въ лучахъ солнца, и подземная, дарящая людямъ золотомъ, орудіемъ торговли, которой богъ покровительствуетъ. Проведена ли здѣсь жаккая, конечно, мысль о торговлѣ хлѣбомъ и богатствѣ, отъ нея получаемомъ, или вѣрнѣе, статуя изображала въ аллегоріи мысли о загробной жизни, но по неловкости мастера совмѣстила атрибуты промышленнаго Меркурія, — все равно для насъ, такъ какъ пѣтухъ здѣсь можетъ имѣть только одно значеніе. Если нужно указать, гдѣ искать прототипа этой фигурн, то мы приведемъ изображеніе бога мѣсяца, Мена, чтившагося въ Малой Азіи, которому былъ священенъ пѣтухъ. На малоазійской поздней монетѣ богъ Менъ стоитъ въ храмѣ; на плечахъ и челѣ рогъ луны; въ лѣвой рукѣ божество держитъ сосновую шишку, — символъ плодородія, посылаемаго небесными божествами; у ногъ два льва, символы солнца; въ полѣ направо сфинксъ — хтоническій символъ на верху и пѣтухъ въ низу. ⁽⁴⁴⁾ Къ этой символизациі относятся также геммы, на которыхъ, рядомъ съ пѣтухами, изображены солнце и луна ⁽⁴⁵⁾, пѣтухъ съ лошадиной головой, какъ на персидскихъ коврахъ ⁽⁴⁶⁾; многія изъ тѣхъ геммъ, которыя изображаютъ полезную дѣятельность пѣтуха, врага мышей и вмѣстѣ львовъ ⁽⁴⁷⁾; изображенія пѣтуха на ланпахъ съ головой Геліоса въ лучахъ ⁽⁴⁸⁾; греко-египетская гемма, на которой пѣтухъ съ курицей стоятъ возлѣ нагаго женскаго божества, Венеры-Гаторъ, съ головой землеройки ⁽⁴⁹⁾; далѣе геммы, на которыхъ представлены пѣтухъ и собака между перуномъ и зодіакальными знаками ⁽⁵⁰⁾; или, наконецъ, пѣтухъ, изображенный съ пальмовою вѣтвью на мѣрѣ пшеницы ⁽⁵¹⁾. Если на этихъ геммахъ пѣтухъ и играетъ роль атрибута Меркурія, то божество это часто понято уже въ значеніи земнаго плодородія, возвращающагося весной, а атрибутъ его какъ символъ живительныхъ лучей солнца: на это значеніе указываютъ и знаки зодіака, и снопы колосьевъ, и головки мака. И на восточныхъ геммахъ видимъ мы пѣтуха съ виноградною гроздью, звѣздой и рогомъ луны ⁽⁵²⁾.

Перейдемъ теперь къ отдѣлу памятниковъ, намъ наиболее близкихъ, а именно *надиробныхъ*, на которыхъ также является пѣтухъ, но предварительно замѣтимъ, что мы въ этомъ мифологическомъ очеркѣ исторіи символа нацѣренно опустили отношеніе пѣтуха къ божеству, ближайшему по идеѣ къ памятникамъ этого рода. Мы разувѣемъ Кору или Персефону. Обь отношеній къ ней нашего символа мы узнаемъ, главнымъ образомъ, изъ памятниковъ, — причина, по которой отчасти это отношеніе считается темнымъ. Замѣчено оно впервые на фрагментированномъ барельефѣ изъ терракоты, который былъ найденъ въ Южной Итали, въ Докри, (53) гдѣ главнымъ святилищемъ былъ храмъ Кору. На этомъ рельефѣ богиня сидитъ по правую сторону своего божественнаго супруга на богато украшенномъ тронѣ и тщательно убранная; въ правой рукѣ она довольно наивно держитъ пѣтуха, тогда какъ супругъ ея держитъ пучъ колосьевъ и цвѣтовъ. Будемъ ли мы видѣть въ этомъ богѣ Анда-Плутона, или Діониса (что вѣрнѣе по вѣнчу, украшающему его голову и колосьямъ), атрибутъ пѣтуха имѣетъ лишь одинъ смыслъ для Кору: представленіе ея жизни на землѣ среди широкой и полезной дѣятельности, жизни счастливыхъ подь солнцемъ, въ противоположность пребыванію въ мрачномъ Андѣ. (54) Отъ Кору этотъ символъ страннымъ образомъ переходитъ на Діониса—ея мужа, какъ можно судить по слѣдующему изображенію терракотовой группы: фигура этого божества въ типѣ Силена, увѣчаннаго пльщемъ, держитъ пѣтуха. (55) Точно также видимъ мы изображеніе Кору и въ одной кипрской статуэткѣ Лувра, которая въ грубомъ стилѣ представляетъ намъ молодую женщину съ оригинальной прической, обрамляющей лицо и архаической улыбкой на лицѣ; на одномъ изъ экземпляровъ эта фигура держитъ обѣими руками пѣтуха, тогда какъ въ другихъ случаяхъ—животнаго въ родѣ поросенка. Но наиболее ясный памятникъ, показывающій намъ символическое значеніе пѣтуха для Кору, представляютъ неизданные (56) доселѣ терракотовые барельефы изъ того же города Докри. Такъ какъ эти барельефы не только не изданы, но даже и не описаны, то мы считаемъ не лишнимъ сказать о нихъ нѣсколько словъ. Стилъ этихъ барельефовъ архаическій,

но непосредственно близкій уже къ эпохѣ процвѣтанія, къ статуямъ Эгинскаго фронтона, хотя и отличается многими особенностями. Барельефы не одинаковой высоты, но въ нихъ вездѣ видна одна и таже работа. Объ ихъ назначеніи нельзя сказать ничего положительнаго, но возможно, что они украшали деревянную гробницу, на подобіе барельефовъ Ніобидъ изъ Керчи. Такъ какъ эти рельефы представляютъ въ цѣломъ одинъ изъ любопытнѣйшихъ символическихъ памятниковъ, относящихся къ нижнеиталійскимъ мистеріямъ, то мы представимъ перечисленіе всѣхъ фрагментовъ, число которыхъ восемь, въ порядкѣ ихъ обозначенія въ Музеѣ: 1) Гермесъ Кріофоросъ въ извѣстномъ архаическомъ типѣ идетъ быстро направо. 2) Фигура мужчины стоящаго, съ большой окладистой бородой, держитъ кратеръ (Діонисъ?). 3) Двѣ женскія фигуры, широко и богато задранированы; одна наклонилась къ голубю, сидящему на подставкѣ. 4) Фигура женщины въ льняной туникѣ и верхней какъ будто мѣховой одеждѣ съ рукавами, переброшенными черезъ плечо; въ правой рукѣ держитъ пѣтуха, въ лѣвой патеру; другая патера изображена на верху въ молѣ (жрица?). 5) Фигура съ лирой. 6) Мужчина держитъ на рукахъ женщину, которая, обнявши его одной рукой, поднимаетъ въ другой пѣтуха. Неясные предметы. (Кора? Діонисъ?). 7) Мужская фигура быстро уноситъ женщину, выражающую отчаяніе распростертыми руками (Кора и Плутонъ). 8) Мужская фигура обнимаетъ женскую, которая держитъ голубя. Расчленивъ эти фрагменты въ надлежащей группировкѣ врядъ ли возможно. Но и безъ этого, съ перваго взгляда отличишь символическій характеръ сюжетовъ, отмѣченныхъ пѣтухомъ въ фрагментахъ 4 и 6 и голубемъ— въ 3 и 8; мы видимъ здѣсь боговъ мистерій: Діониса, Гермеса, Кору и, можетъ быть, Афродиту. Фрагменты 6, 7 и 8 видимо относятся къ исторіи Кору. Цѣлое запечатлѣно символическою загробной жизни, и въ этой символикѣ пѣтухъ играетъ перзостепенную роль символа жизненнаго начала, сопровождающаго мертвыхъ и въ Аидъ. А этотъ опредѣленный смыслъ требуетъ отъ насъ и дальнѣйшаго утвержденія въ томъ же значеніи символа на надгробныхъ памятникахъ, хотя бы онъ и

служилъ атрибутомъ различнымъ мифологическимъ лицамъ. Что обязываетъ насъ, напримѣръ, въ сюжетахъ, изображающихъ на саркофагѣ Адониса съ пѣтухомъ въ сценѣ предсмертнаго прощанія его съ Афродитой, (57) видѣть изображеніе только любовника, отищеннаго эротическою птицею, согласно пошлымъ мыслямъ времени Эліана? И не указываютъ ли, напротивъ, нами рассмотрѣнные саркофаги, что мы должны видѣть здѣсь тонкое противоположеніе смерти и жизни. Въ Британскомъ Музеѣ въ собраніи архаическихъ произведеній находится оригинальная терракотовая фигурка: молодой кудравый юноша въ позѣ полуобнаженнаго Бахуса, въ странной фригійской шапкѣ, стоитъ, держа въ лѣвой рукѣ пѣтуха. Если это Атисъ, или тотъ же Адонисъ, то значеніе этой фигуры, положенной умершему въ гробъ, несомнѣнно тоже самое, что мы указали. Стало быть, когда древнее мифологическое значеніе этихъ лицъ по отношенію къ представленію умирающей и вновь возраждающейся природы уже утрачено, то символическая традиція еще сохранялась въ памяти народной. Иначе, какъ объяснимъ себѣ содержаніе кареагенскихъ надгробныхъ памятниковъ, которые вмѣстѣ съ громадными мозаиками наполняютъ три залы подземныхъ этажей Британскаго Музея, пока еще не тронутые рукою изслѣдователя? Эти памятники въ греческой формѣ стѣлы съ подробностями римскаго характера и грубаго исполненія позднихъ временъ, представляютъ намъ разнообразнѣйшія формы той символики, которая, возникши на далекомъ Востоцѣ, въ непрерывномъ преданіи переходила до позднѣйшихъ временъ на Западъ. Самая форма изображенія носитъ характеръ восточныхъ цилиндровъ: тоже нагроможденіе символовъ, птицъ разныхъ родовъ, летающихъ или клюющихъ плоды на вѣтвяхъ, цвѣтовъ, виноградныхъ гроздей и т. п. Возьмемъ изъ этихъ памятниковъ номера 12 по 18, 57, 62: во фронтонахъ этихъ стѣлъ и на четырехугольномъ остальномъ полѣ изображены пѣтухъ, замѣняющій собою изображаемый на другихъ стѣлахъ солнечный дискъ или символическую розетку. Надежды на будущую жизнь выражены здѣсь несдержанно, въ шумномъ ликованіи челоуѣка среди богатой природы. Тотъ же восточный элементъ опредѣляетъ собою и символическіе сюжеты надгробныхъ

памятниковъ позднѣйшаго Рима. На римскихъ саркофагахъ и урнахъ пѣтухъ явно играетъ роль эмблемы вѣчно свѣтлагого свѣта и жизни вмѣстѣ съ бабочкою, и одно уже это сочетаніе не позволяетъ намъ, по примѣру археологовъ, видѣть здѣсь простую обстановку дѣтскихъ игръ умершаго юноши, изображеннаго съ пѣтухомъ и бабочкой въ рукахъ (58). Мы встрѣчаемъ далѣе нѣсколько рельефовъ, которые проводятъ мысль еще яснѣе; одинъ изъ нихъ (59) изображаетъ юнаго генія смерти съ обычными атрибутами, стоящаго возлѣ шкапика, назначеннаго для погребальныхъ обрядовъ; на немъ идолъ богини съ модіусомъ на головѣ, въ короткой одеждѣ, съ цвѣткомъ въ лѣвой рукѣ и опущеннымъ фавеломъ въ правой; подъ шкапикомъ пѣтухъ, очевидно, тоже символическая погребальная жертва. Но смыслъ этой жертвы имѣетъ ближайшее отношеніе къ вѣрованіямъ въ загробную жизнь, и при помощи его должно толковать всѣ подобныя изображенія на саркофагахъ (60). Эти вѣрованія въ эпоху распадѣнія греко-римской религіи укрѣпились на почвѣ усвоенныхъ восточныхъ культовъ. Таже Остія, которая доставляетъ богатую жатву памятниковъ восточнаго характера, представляеть и слѣдующую надгробную стѣлу или сиррис, которую считаемъ нелишнимъ описать. Въ нишѣ стѣлы стоитъ мужчина, одѣтый въ длинный перепоясанный хитонъ и накиннутую на правое плечо хламиду; на ногахъ узкіе штаны и сапоги; на головѣ острокопечная шапка. Руки подняты къ груди, при чемъ лѣвая держитъ свитокъ, а правая, можетъ быть, скипетръ или жезлъ. Надъ лѣвымъ плечемъ голова кошки (?) и неизвѣстный предметъ. По сторонамъ ниши орнаментъ (вѣрнѣе, орнаментированный постаментъ) въ видѣ лотосоваго цвѣтка, а надъ нимъ налѣво два ящичка — сарсае съ головой въ лучахъ и фаллосами и ваза, на которой стоитъ пѣтухъ. Такъ какъ надпись называетъ жреца Изиды, то авторы описанія этого памятника (61) относятъ символъ пѣтуха къ этой египетской богинѣ; но для этого требовалось бы объяснить значеніе этого отношенія, а во вторыхъ не всѣ символическія детали этой стѣлы могутъ быть отнесены къ Изидѣ, какъ на примѣръ ваза, часто являющаяся въ видѣ діоты, съ двумя ручками, на греческихъ стѣлахъ. По нашему

мѣннiю, далѣе, пѣтухъ на вазѣ видимо соответствуетъ указанному изображенiю головы въ лучахъ, слѣдовательно, опять таки характеризуется соларическимъ значенiемъ и символикю будущей жизни. Вышеуказанное символическое отношенiе пѣтуха къ восточному Митрѣ, перешедшее и въ Римъ вмѣстѣ съ поклоненiемъ этому богу, также получило свое мѣсто на надгробныхъ памятникахъ. Такова замѣчательная по крайнему синкретизму религiозныхъ представлений и обрядовъ стѣла изъ древней Аюзii (нынѣ Оманъ въ Африкѣ) (62). Здѣсь видимъ въ греческомъ характерѣ изображенiе возлежащихъ за пиромъ мужа и жены, но уже помѣщенное во фронтонѣ; и римское представление умершаго и жены его въ полѣ стѣлы съ сыномъ и дочерью; фигуры снабжены символическими атрибутами: зайцемъ, гроздью, птичкою (голубемъ?). Внизу конгломератъ символовъ Митры: окрыленный глазъ, пѣтухъ, змѣя, скорпионъ, и пр. Для насъ интересно также и то, что по угламъ фронтона помѣщены два льва, обращенные другъ къ другу задомъ,—украшенiе, встрѣчающееся на ливийскихъ гробницахъ и капителяхъ колоннъ съ Кипра (63). На позднемъ римскомъ саркофагѣ (64), изображающемъ паденiе Фатона въ характерѣ и типѣ Митры, опутаннаго змѣями, также изображенъ пѣтухъ, на котораго нападаетъ какой то звѣрь (медвѣженокъ? на другомъ памятникѣ пантера). Это изображенiе, примененное къ соларическимъ культамъ, по сюжету своему соответствуетъ аналогическимъ по смыслу изображенiямъ орла, терзающаго зайца на римскихъ памятникахъ, и льва, нападающаго на быка—на греческихъ. Какъ сюжетъ, оно ведетъ начало еще отъ этрусскихъ гробницъ, на фронтонахъ которыхъ помѣщается, напримѣръ, подъ ложемъ пирующихъ пѣтухъ и голубь, на которыхъ нападаетъ пантера (65)—представление, видимо относящееся къ изображеннымъ сверху Дiоскурамъ.

Этотъ предварительный разборъ различныхъ памятниковъ сдѣланъ нами для того, чтобы окончательно утвердить убѣжденiе въ глубокомъ значенiи нашего символа восточной стороны памятника Гарпiй. Но прежде, нежели рѣшится сказать последнее слово о смыслѣ символа, попытаемся подойти къ самой формѣ его представлениа на этомъ памятникѣ. Помощь въ этомъ

случаѣ сказываютъ опять погребальныя терракотты. Мы встрѣчаемъ въ этой области различныхъ миеологическихъ лицъ того и другаго пола, группированныхъ съ пѣтухомъ, но, не расширяя до крайности своего разсужденія, не можемъ войти въ разрѣшеніе вопросовъ о томъ, кого эти лица представляютъ: богиню ли зари Эосъ и Аврору, Ганимеда или Фосфорось, бога Мена и т. п. (66). Несомнѣнно, однако, что лишь незначительная часть этихъ группировокъ изображаетъ миеологическихъ лицъ; по большей же части, мы имѣемъ въ этихъ группахъ изображеніе мальчика, играющаго съ пѣтухомъ или ѣдущаго на немъ, при чемъ послѣднее встрѣчается сравнительно рѣдко и подало поводъ Минервини видѣть въ изображеніи апотеозу умершаго ребенка (67). Перваго же рода изображенія, причисляемыя къ многочисленнымъ разрадамъ простыхъ терракоттовыхъ игрушекъ, встрѣчаются очень часто, между прочимъ, и среди керченскихъ находокъ этого рода (68). Мальчикъ играетъ съ пѣтухомъ, или защищаетъ виноградную кисть, которую онъ держитъ въ рукѣ, отъ пѣтуха — вотъ обычный типъ этихъ изображеній. Эти веселыя группы несомнѣнно соотвѣтствуютъ и тому сюжету этрусской урны, который изображаетъ сатира, защищающаго гроздь отъ пѣтуха (69). Игрушечный характеръ самыхъ изображеній, конечно, соотвѣтствуетъ и представленію дѣтскихъ игръ, но мы слишкомъ съузили бы античную мысль, если бы видѣли въ этихъ терракоткахъ только такую реальную оболочку. Можно сказать положительно, что эти такъ называемыя игрушки вѣдѣлись въ гробницы и взрослыхъ людей, а въ этомъ случаѣ кто удовлетворится замѣчаніемъ, что значеніе пѣтуха представляетъ эмблему семейной жизни, какъ предлагаютъ нѣкоторые археологи. Форма этихъ изображеній, конечно, напоминаетъ, какъ говоритъ Стефани, тѣ статуи въ Тезейонѣ, на которыхъ изображены игры съ толубками, собачками и прочее, но не весь же существенный смыслъ указывается этою формою. Представленіе игры мальчика, его веселой юности должно было пробуждать болѣе глубокія мысли у тѣхъ, которые надѣляли умершаго подобной группой. И если въ статѣ, изданной тѣмъ же Стефани (70), и изображающей старика отца на креслѣ съ перепеломъ въ рукѣ и сы-

на ребенка съ пѣтухомъ, мы и обязаны видѣть семейную сцену. то нельзя же видѣть въ самыхъ птичкахъ предметы игръ отца и дитяти. Въ Музеѣ Королев. Библ. Венеціи, № 226 находится греческая статуя, слабой небрежной работы, изображающая юношу въ короткой туникѣ, быстро идущаго налѣво; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ подъ покрываломъ погребальный сосудъ, въ правой виноградную гроздь; юношу преслѣдуетъ пѣтухъ, хватая за полу и видимо нахвываясь отнять у мальчика виноградъ (71), — стало быть, сюжетъ игрушекъ могъ даже переходить цѣликомъ на стелу. Такъ символъ жизни бойкой и пѣвущей не даромъ сочетался съ юнымъ возрастомъ жизни человѣческой, и изображенія эти въ погребальномъ своемъ назначеніи были отзвукомъ глубокихъ мыслей. Тоже значеніе пѣтуха, какъ символа обновляющейся жизни, даннаго не окольнымъ путемъ— въ приложеніи къ образамъ мисолатин, но въ непосредственномъ отношеніи къ чловѣку, имѣемъ мы право видѣть и въ послѣднемъ, нами приводимомъ и наиболѣе для насъ важномъ памятникѣ. Это мраморный рельефъ архаическаго стила изъ собранія Блюнделя близъ Ливерпуля (72); изображаетъ сидящую на креслѣ мужскую фигуру съ остроконечной бородой; волосы головы въ длинной косѣ падаютъ вдоль спины; ноги поставлены на высокой скамьѣ; лѣвая рука поднята въ жестѣ адораціи. Всего естественнѣе видѣть въ этомъ рельефѣ памятникъ надгробный съ изображеніемъ умершаго. Но ручка кресла, на которомъ онъ сидитъ, украшена головкой пѣтуха: такой орнаментъ, не повторяемый пока, сколько извѣстно, другими памятниками, долженъ, понятно, имѣть тотъ особый смыслъ, о которомъ мы говорили по поводу изображенія пѣтуха на надгробныхъ памятникахъ.

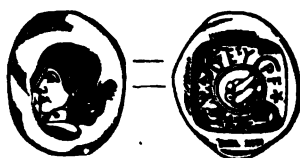
Сводя теперь въ суммарномъ очеркѣ всѣ данныя символы пѣтуха, находимъ, что во 1) эта символика основалась на солярическомъ значеніи птицы въ восточныхъ религіяхъ, 2) съ этимъ значеніемъ перешла и въ Грецію, но развѣтвилась и умалилась во множествѣ культовъ второстепенныхъ солярныхъ божествъ; 3) культъ солнца, побѣдителя и героя, способствовалъ отбненію въ символикѣ птицы той характеристической черты, по которой она сдѣлалась эмблемой агона; 4) съ

древнѣйшимъ солярнымъ значеніемъ этотъ символъ являлся только въ позднюю эпоху Рима, и 5) но отвлеченная отъ этого значенія символика загробной жизни рано сочеталась въ видѣ этого знака съ божествами культа мертвыхъ и въ непрерывной традиціи составляла одну изъ важнѣйшихъ деталей идеальнаго содержанія античныхъ надгробныхъ памятниковъ. Что же представляетъ намъ, въ виду такового свода положеній о символикѣ пѣтуха, искусство и мифологію Ликии? Мы знаемъ уже, что верховное божество этой страны былъ юный богъ свѣта, побѣдитель вражескихъ силъ тьмы; что главный герой страны былъ также героизированное божество свѣта съ тѣмъ же характеромъ. Отсюда, подѣ условіемъ близости и родства Ликиянъ съ племенами, чтившими по преимуществу пѣтуха, мы могли бы уже а priori заключить о символическомъ почитаніи его въ Ликии. Но вопросъ можетъ считаться рѣшеннымъ въ виду слѣдующаго доказательства: на одной изъ ликійскихъ монетъ, въ послѣднее время приобретенныхъ Британскимъ Музеемъ и еще не изданныхъ, одну сторону которой мы здѣсь сообщаемъ въ рисункѣ, находится очень оригинальное изображеніе:



на лицевой сторонѣ въ овалѣ изъ точекъ кабанъ; на обратной съ ликійскою надписью въ квадратѣ изъ точекъ форма такъ называемой трикетры, специальной ликійской эмблемы, изменена такимъ образомъ, что вѣрочки ея представляютъ головы пѣтуховъ, обращенныя въ одну сторону въ кругообразномъ движеніи трикетры. Впослѣдствіи въ особомъ приложеніи мы поговоримъ о значеніи этой эмблемы, одного изъ самыхъ темныхъ мунетовъ древней нумизматики, но хотя въ настоящемъ случаѣ символическая прибавка не допускаетъ никакикъ сомнѣній по вопросу о значеніи и смыслѣ, однако же предварительно представимъ два примѣра близкой аналогіи. На другой ликійской монетѣ,

также изъ числа упомянутыхъ, на лицевой сторонѣ находимъ изображеніе женской юной головы архаическаго совершеннаго типа въ оригинальной прическѣ, оканчивающейся толстыми гнѣвомъ волосъ внизу, и съ подвѣской въ ухахъ въ формѣ креста, имѣющаго видъ буквы Т (обычная восточная форма), — безъ сомнѣнія, богиня Афина. На обратной сторонѣ трикветра въ видѣ широкаго уже круга съ 4 крючками; внутри круга сова, символъ Афины.



Еще болѣе интересный переводъ той же, по нашему гнѣвию, трикветры, представляетъ незамѣченный пока археологами любопытный гемисферонидъ, изданный Лажаромъ и, можетъ быть, привезенный изъ Малой Азіи (73): изображаетъ три головы окрѣпленныхъ львовъ, соединенныя одна съ другою въ видѣ вращающейся трикветры, въ направленіи слѣва направо, т. е. посолонь, какъ обыкновенно. Полагаемъ, что однородность происхожденія этихъ трехъ эмблемъ не подлежитъ сомнѣнію: въ ихъ основѣ, стало быть, заложена одна и таже символическая мысль. Если, поэтому, возможно было бы утвердить ту гипотезу (подробнѣе см. въ приложеніи: «ликійская трикветра»), что самая эмблема трикветры имѣетъ свое начало въ символическомъ обозначеніи солнечнаго и лунарнаго движенія, то видоизмѣненіе ея обычнаго типа въ приведенныхъ случаяхъ были бы рѣшительнымъ доказательствомъ. Во всякомъ случаѣ, пока противъ этой гипотезы нѣтъ никакихъ данныхъ, мы не имѣемъ права обходить тѣхъ драгоцѣнныхъ фактовъ рѣдкаго символизма, которые представляются въ указанныхъ прибавкахъ къ скарѣ. Противуположеніе пѣтуха и совы, отношеніе льва къ солнцу — сами по себѣ достаточно говорятъ за единство мысли, выраженной въ знакахъ, и смыслъ, нами указанный. Далѣе, изъ привезенныхъ ликійскихъ скульптуръ въ Британскомъ Музеѣ мы ви-

димъ на одномъ фризѣ надгробнаго содержанія изображеніе пѣтушьяго боя. Какъ много откроется со временемъ по этой символикѣ въ неисчерпаемой области художественныхъ памятниковъ Ликии, мы не знаемъ, но и по этимъ указаніямъ можемъ заключить о смыслѣ и значеніи символа въ памятникѣ Гарпій.

Во первыхъ, этотъ символъ помѣщенъ на восточной сторонѣ — тамъ, гдѣ всего умѣстнѣе открывается его смыслъ эмблемы свѣта; пѣтухъ — символъ самой Ликии, страны свѣта.

Онъ данъ въ руки ребенку, и это несомнѣнный актъ художественнаго чувства, совмѣстившаго эмблему пробужденія въ новомъ свѣтѣ съ образомъ юной жизни.

Пѣтухъ подносится богу вмѣстѣ съ гранатовымъ яблкомъ, символомъ плодородія, а мы уже видѣли символическую связь пѣтуха съ этими эмблемами.

Символъ помѣщенъ на восточной сторонѣ, исключительно среди мужскихъ фигуръ и, очевидно, назначенъ отгнать мысль о мужественныхъ забавахъ и играхъ умершихъ; иначе говоря, если на западной сторонѣ мы встрѣтили символъ материнства, то противоположная ей восточная отмѣчена символомъ мужества.

Наконецъ, этотъ символъ въ данномъ случаѣ должно признавать погребальнымъ, со всѣми отгнѣнками такого значенія, которое впервые наблюдается нами именно на памятникѣ Гарпій.

Но послѣ всѣхъ соображеній, нами представленныхъ на почвѣ символики загробнаго культа, остается еще вопросомъ, существуетъ ли и въ чемъ заключается символическое отношеніе пѣтуха къ самому божеству восточной стороны. Изъ предыдущаго мы знаемъ подобное отношеніе къ критскому Зевсу, но на монетѣ, изображающей Зевса съ пѣтухомъ (если только это Зевсъ!), богъ является въ типѣ юнаго Аполлона или Бахуса и поэтому представляетъ полную противоположность типу божества на памятникѣ. Должны ли мы предположить въ данномъ случаѣ, что памятникъ Гарпій сохранилъ намъ типъ болѣе древній, который уже подъ другими вліяніями измѣнился на Критѣ? На однихъ монетахъ Регіума мы встрѣчаемъ изображеніе божества, сидящаго на тронѣ, со скипетромъ, въ типѣ Зевса, съ клинообразной бородой, тогда какъ другія монеты того

же города изображаютъ въ этой позѣ юношу; уже эта черта, въ связи съ отсутствіемъ атрибутовъ заставляеть видѣть изображеніе не божественное (74), не идеальное. Но между этими типами не такая еще рѣзкая разница, какъ въ нашемъ случаѣ, въ которомъ памятникъ представляетъ старика уже обрѣзгаго, съ чрезвѣрной полнотою въ тѣлѣ, длинной вьющейся бородой, которая падаетъ на грудь, хотя и не лысаго, и не сгорбленнаго. Какъ казалось прежде описателямъ. Конечно, мы знаемъ, что типъ Зевса, выразившійся въ мужчинѣ зрѣлаго, совершеннаго возраста, сохраняющаго еще всѣ жизненныя силы и вѣсть окончательно сформировавшагося, хотя и выработался ранѣ Фидія и въ архаическую еще пору искусства, однако долгое время находился въ состояніи колебанія. Овербекъ въ своей монографіи о Зевсѣ говоритъ, что старческій типъ прямо не совмѣстимъ съ основнымъ представленіемъ бога, не извѣка сущаго, но рожденнаго, какъ напоминаніе смертности его, и потому считать всѣ свидѣтельства объ изображеніи Зевса въ старческомъ возрастѣ сомнительными (75). А таково, напримѣръ, свидѣтельство Климента Александр. о почитаніи въ Аргосѣ Зевса лысаго. Несомнѣнный далѣе старческій типъ Зевса на архаическихъ вазахъ кажется Овербеку лишь утрированою, неловкою, каррикатурою (76). Замѣтимъ, однако, на это, что по мысли этого же самаго ученаго, варварскіе типы Зевса, являвшіеся на почвѣ не чисто греческой, легко могли отступать отъ этого общепринятаго типа, а это отступленіе, прибавимъ мы, должно было зависѣть прямо отъ чуждаго вліянія образовъ верховныхъ божествъ, уже выработавшихся на Востока: именно тамъ, среди финикійскихъ божествъ знаемъ мы типы патэровъ и уродливую фигуру божества Беса. Въ то время, когда на греческой почвѣ уже неизменно было иное изображеніе Аполлона, какъ въ типѣ стройнаго расцвѣтшаго юноши, статуя Аполлона въ Гіераполисѣ еще имѣла бороду, поразившую Лукіана (*De dea Syria*, 36, 37) и заставившую Макробія *Saturn.* 1, 17 прибѣгнуть въ помощи аллегорическихъ хитросплетеній и объяснить ее подобіемъ солнечныхъ лучей, отвѣсно падающихъ на землю. Изображенія греческихъ божествъ въ терракоткахъ Тароса представляютъ намъ

разнообразныя видоизмѣненія типовъ (77). Если, поэтому, типъ Зевса разнообразился на столько, что мы знаемъ изображенія его въ юношескомъ возрастѣ, то почему же не возможно было дополненіе къ этимъ изображеніямъ въ видѣ типа старческаго, хотя, опять таки, извѣстный Преллеръ, защищая подобное мнѣніе, заходитъ уже въ сторону въ своихъ мнѣологическихъ предположеніяхъ о томъ, что этотъ типъ изображалъ Зевса, какъ отживающее божество неба, празднество котораго было зимою, и притомъ явился въ Аргосѣ изъ Крита, гдѣ Зевсъ имѣлъ свою гробницу (78). И наконецъ самъ Овербекъ, продолжая находить въ изображеніяхъ памятника Гарцій лишь проблематическое значеніе для типовъ Зевса, замѣчаетъ сходство между этими изображеніями и рисунками вазъ, а въ атласѣ, приложенномъ къ своему сочиненію о художественной мнѣологіи, воспроизводитъ въ ряду другихъ архаическихъ изображеній Зевса и нашу триаду. Но типъ Зевса старческаго возраста могъ явиться на памятникѣ Гарцій и въ силу иныхъ причинъ: а именно, устраняя мысль о неловкости, неумѣнн художника, переступавшаго, какъ на грубыхъ рисункахъ вазъ, завѣтную черту, мы можемъ предположить здѣсь одно изъ тѣхъ видоизмѣненій типа, которыя были обусловливаемы надгробнымъ назначеніемъ изображенія. Такъ Зевсъ въ терракоттахъ гробницъ, по словамъ Біардо, принималъ формы Сабаціуса, Аполлона, Атиса и даже Силена. Однакоже, мы выскажемъ окончательно наши предположенія о божествѣ восточной стороны, въ заключеніе обзора типовъ триады, а теперь перейдемъ къ остальнымъ фигурамъ, на этой сторонѣ изображеннымъ.

Крайняя правая плита изображаетъ, какъ мы сказали, юношу въ молитвенномъ положеніи передъ божествомъ; правая рука фигуры поднята и протянута такъ, что видна ладонь, слѣдовательно, дѣлаетъ такъ называемый жестъ адорации; лѣвая держитъ короткую палку, упертую у ногъ; возлѣ фигуры стоитъ собака, которая, поднявши голову вверхъ, смотритъ на хозяина. Ансамбль всего сюжета ясно показываетъ, что изображеніе не можетъ имѣть никакого реальнаго значенія, слѣдовательно, въ его объясненіи нужно искать внутреннихъ причинъ

Между тѣмъ, послѣ неудачныхъ соображеній о томъ, изображены ли здѣсь Панъ Ликійскій, или Артемида, или Геката или педагогъ мальчика, ни одинъ изъ изслѣдователей памятника не считалъ нужнымъ касаться значенія этой фигуры и ея слутника, и потому, чтобы достаточно характеризовать внутренний смыслъ изображеній, необходимо прибѣгнуть къ нѣкоторымъ предварительнымъ указаніямъ какъ мифологическаго, такъ и художественнаго содержанія.

Еслибы мы въ опредѣленіи символическаго сюжета вздумали обратиться къ помощи сочиненій по мифологіи, то встрѣтили бы крайнее разнорѣчіе: отсутствію всякихъ свѣдѣній въ одномъ противоплагаются обильныя умозаключенія въ другомъ. Мифъ заноситъ въ свою канву различныя символическія данныя, онъ самъ построенъ на глубокой символиѣ природы, но въ силу собственнаго своего разнообразія, онъ ставитъ и символъ въ положеніе неопредѣленное. Прекрасно уподобленіе мифа поэзіи, символа — пластикѣ; свобода и неизмѣнность — сущность этого противоположенія; поэтому, народы, развившіе мифъ, мѣнѣе создали символы, и эта черта повторяется даже въ частныхъ фазисахъ одной и той же религіи. Только художественный памятникъ ставитъ символъ твердо и ясно, придавая ему опредѣленное значеніе въ известной обстановкѣ, и если, поэтому, атрибутъ нашей фигуры есть символъ, то онъ долженъ быть приведенъ по какой либо особой внутренней причинѣ. Но напрасно искали бы мы указаній этой внутренней причины въ тѣхъ опредѣленіяхъ собаки, по которымъ она была животное священное разнымъ божествамъ. Мифологія Гергарда (79) дробитъ символическое понятіе, заключенное въ животномъ, высчитывая различныя эпитеты: собака бдительна, вѣрна, она животное нечистое, символизируетъ жаръ, плодосную влагу, плодородіе, безсмертіе и пр.; другіе прибавляютъ къ этому, что собака въ средѣ изображеній символическихъ представляетъ собою доброе начало, хорошій исходъ и пр. (80) Найти въ этомъ перечнѣ, отыскать руководящую нить можно только путемъ возведенія всѣхъ данныхъ къ ихъ первоначальному источнику. Этотъ источникъ открывается прежде всего въ древнѣйшемъ значеніи символа собаки; съ этимъ зна-

ченіємъ является она среди другихъ космогоническихъ эмблемъ зодіака, луны, скорпіона, змѣи, единорога на древнемъ Вавилонскомъ камнѣ царя Меродахъ-Идинъ-Ави (около 1120 до Р. Х.); съ тѣми же знаками, далѣе, какъ атрибутъ солярныхъ божествъ, которому поклоняется жрецъ; въ сценахъ битвы солярнаго божества съ злыми чудовищами, страусами, львами, единорогами, и въ сочетаніи съ женскимъ божествомъ, окруженномъ десятью звѣздами и пр., на ассирійскихъ и персидскихъ цилиндрахъ. ⁽⁸¹⁾ Тоже значеніе должно сохраняться и въ символической роли, которую играетъ собака въ мистеріяхъ Митры, почему и изображается всегда на извѣстныхъ рельефахъ, представляющихъ это божество поражающимъ быка. По вѣрованію Персовъ, собака, какъ священный спутникъ того созвѣдія, съ появленіемъ котораго начинались дожди, сопровождала душу умершаго на небо. Такъ и Греки представляли себѣ миеологическое существо созвѣдія Оріона въ видѣ великана съ мѣдной палицей, какъ бога войны и охоты, дикаго ловчаго съ собакой. Это животное рано стало священнымъ для всѣхъ народовъ Юга, которыхъ благосостояніе было связано съ жарами въ періодъ поспѣванія жатвы, началомъ поднятія Нила и другими важными явленіями природы. ⁽⁸²⁾ По Гезіоду, далѣе, звѣзда утра, появляющаяся еще въ сумерки, Ортрось есть «первая, впереди идущая собака.» Извѣстны сказанія о золотой собакѣ мѣднаго великана Талоса, героя хранителя Крита, обходившаго кругомъ Критъ; миеическое представленіе солнечнаго диска явилось здѣсь въ образѣ окрыленнаго существа съ дискомъ и собакой, какъ видно мы на монетахъ Крита. ⁽⁸³⁾ Рано, поэтому, собака сдѣлалась животнымъ, священнымъ всѣмъ божествамъ и героямъ, представлявшимся въ образѣ миеическихъ охотниковъ. Черезъ Оріона она стала спутникомъ Марса, ⁽⁸⁴⁾ которому Карійцы приносили въ жертву собаку, какъ Спартанцы своему Эніелю; искусство не забывало надѣлать героев миеологии: Одиссея и Эндиміона, Мелеагра и Актеона изображеніемъ ихъ вѣрныхъ спутниковъ. Богиня охоты Артемида также получила атрибутъ собаки, въ переходящемъ образѣ Гекаты ставшей неотемлемой принадлежностью, радостью этой страшной богини и предметомъ ея ночныхъ пиршествъ. ⁽⁸⁵⁾

Ясное еще символическое значеніе спутника свѣтлыхъ божествъ сохранилось и въ погребальномъ обычаѣ Персовъ къ постели умирающаго подводить собаку и приносить цѣтуха: оба священныя животныя должны провожать покойника въ страну свѣта. Новое движеніе миѳологіи, развивавшее нравственные типы и обезличивавшее мало по малу животныя символы, видѣло уже въ собакѣ лишь вѣрнаго, бдительнаго спутника, но, держась завѣтной традиціи, оно долго не рѣшалось отрѣшиться отъ прежнихъ формъ. Мы уже имѣли случай указать, какъ измѣнялись древніе символы на основѣ новаго культа Бахуса и Венеры, но и эти измѣненія никогда не доходили до того искаженія, на какое рѣшаются иногда миѳологи, отыскивая вездѣ новыхъ данныхъ для своей мысли. Такимъ произвольнымъ искаженіемъ считаемъ мы мысль Бахофена, (86) что собака въ миѳологіи играетъ роль символа материнства, есть образъ гетерическій, олицетвореніе земли, радующейся оплодотворенію, принципъ рожденія и т. п., священный Гекатѣ и потому враждебный божествамъ свѣта (?), божественное существо для Карійцевъ (которые жертвовали его, однако, Марсу) и Персовъ — народовъ гинайкократическихъ. Другіе по поводу изображенія на вазахъ летящаго Эрота съ лирою или Ганимеда въ сопровожденіи собаки, непременно хотятъ видѣть въ ней подарокъ эраста своему эромену, (87) тогда какъ въ этомъ изображеніи нельзя видѣть ничего инаго, какъ только манеру жанриста, выступающаго изъ предѣловъ міра идеальнаго въ сферу простой дѣйствительности. Всѣ эти соображенія основываются на этимологическомъ производствѣ слова *хбωω* — собака отъ *хбέω*, *хбω* — зачать, родить, которое, если бы даже и было вѣрно, ничего еще не говорятъ въ пользу вышеприведенныхъ объясненій. У самого Эліана, (88) охотно трактующаго о разумныхъ способностяхъ собакъ, ихъ дарѣ предугадыванія, бдительности, любви къ хозяевамъ и пр. мы нигдѣ не находимъ, чтобы собака считалась особеннымъ выраженіемъ афродитическаго принципа. Итакъ, въ символѣ материнства была собака, а, наоборотъ, символѣ мужества, развившимся на почвѣ культа солярныхъ божествъ Героевъ, и если только служила какимъ либо образомъ для выраже-

нія идей безсмертія, то въ силу указанной міеологической традиціи. Несомнѣнно однако, что отношеніе собаки къ загробному міру рано открылось и съ другой стороны: собака — вѣрный стражъ подземнаго міра, главный атрибутъ Анубиса, его священное животное, пребывающее на землѣ, въ области свѣта и въ подземномъ мракѣ, какъ богъ Гермесъ. По египетскому ли вліянію, или самостоятельному сложенію мѣстовъ, собака сдѣлалась поэтому у Грековъ атрибутомъ подземныхъ, хтоническихъ божествъ; по тому же мотиву, очевидно, придана она была Гермесу, но уже то обстоятельство, что подобныя сочетанія встрѣчаются, главнымъ образомъ, на греко-египетскихъ геммахъ⁽⁸⁹⁾, на скарабеяхъ древнегреческой или этрусской глиптики⁽⁹⁰⁾, этрусскихъ зеркалахъ и пр.⁽⁹¹⁾ указываетъ на заимствованіе изъ Египта, и именно Пиеагоръ называлъ планеты «собаками Прозерпины»⁽⁹²⁾. Укажемъ также на мнѣніе Гартунга, что въ самомъ имени Харона скрывается эпитетъ собаки, и что животное это такой же символъ продолжающейся загробомъ жизни, какъ и пѣтухъ, по своей двойной потенціи⁽⁹³⁾. Во всемъ этомъ для насъ важно знать, что собака съ древнѣйшихъ временъ уже стала участвовать въ похоронныхъ обрядахъ, и что если первоначально въ этомъ участіи сказывалось лишь наивное желаніе отпустить умершаго на тотъ свѣтъ съ его любимымъ спутникомъ, который будетъ необходимъ и тамъ также для охоты и обереганія жилища, то въ эпоху развивавшихся солнечныхъ культовъ, прежній обрядъ получилъ болѣе глубокое символическое значеніе. Съ этимъ уже смысломъ связанъ указанный обрядъ Персовъ, ихъ почитаніе собаки, выразившееся во множествѣ предписаній Зороастрова ученія⁽⁹⁴⁾, и жертвованіи мертвымъ собакою у Сабейцевъ⁽⁹⁵⁾, которое де Виттъ по одному рисунку вазы изъ Кьюзи указываетъ даже у Этруссковъ⁽⁹⁶⁾. Переходя теперь къ надгробнымъ памятникамъ, поскольку они явились выраженіемъ той древней символизациі собаки, какъ проводника умершаго въ новую жизнь, замѣтимъ, что желаніе археологовъ свести вопросъ къ болѣе простымъ, реальнымъ предположеніямъ, повидимому, удовлетворяется многими произведеніями. Въ самомъ дѣлѣ, если мы встрѣчаемъ на надгробныхъ памятникахъ изображеніе умер-

шаго, стоящаго въ грустной позѣ, съ бальзамаріемъ въ рукахъ или инымъ сосудомъ, и собакой у ногъ, которая сидитъ или стоитъ, смотря на хозяина, или присутствуетъ при сценѣ прощанія его съ родными (97), или сидитъ подъ его кресломъ (98), подъ ложемъ пирующаго, или прыгаетъ около своего хозяина, молодаго юноши (99) то спрашивается, можно ли въ этомъ наивно-миломъ представленіи умерлаго съ вѣрной собакой, товарищемъ его игръ, видѣть что либо иное, кромѣ упомянутой жанровой манеры, переносившей на надгробный памятникъ сцены обыденной жизни? Но мы уже имѣли случай показать, какъ искусство, утратившее пониманіе прежнихъ символовъ, пользовалось однако ими, хотя и съ другимъ смысломъ. Если же мы будемъ настоятельно отрицать существованіе символическаго значенія въ подобныхъ сюжетахъ, то не только не освободимся отъ различныхъ затрудненій, но встрѣтимъ и положительныя препятствія для толкованія. Дюардъ рассказываетъ, что на надгробныхъ барельефахъ въ Бавіанѣ находится изображеніе двухъ божествъ, стоящихъ на собакахъ, а вверху двухъ присѣвшихъ сфинксовъ. Чѣмъ объяснимъ мы себѣ, далѣе, изображеніе собаки около божества на фронтонѣ ливійскаго же памятника Гарпага, по поводу чего археологи припоминали и Цербера, стража Аида, и собаку Талоса, принадлежавшую Бритскому Зевсу? Надгробный рельефъ Луврскаго Музея изъ Родоса (находится, въ залѣ Версальской Діаны) представляетъ въ нѣскольکو небрежномъ рисункѣ изящнаго стиля 2 фигуры съ собачками, поднявшимися на заднія лапы; одна фигура держитъ въ рукахъ птичку и бальзамаріонъ, другая — зайца и инструментъ. Неужели здѣсь и собачки, и птичка, и заяцъ предметы игръ, не болѣе? Мы знаемъ, наконецъ, что собака была спутникомъ Асклепія; такъ изображался онъ на монетахъ (100), и въ извѣстной статуѣ Фризмеда въ храмѣ Асклепія въ Эпидаврѣ, по Павз. Согін. XXVII, 2; и Ларъ римскій изображался также съ собакой, или даже представлялся покрытымъ кожей собаки. Не естественно ли предположить, что указанная черта въ изображеніи умершихъ сама основалась на погребальныхъ обрядахъ, возникнувшихъ на почвѣ дрезней арійской миеологии?

Во всякомъ случаѣ, мы считали необходимымъ войти въ эти подробности по поводу изображенія фигуры съ собакой на той сторонѣ памятника Гарпій, которая отиѣчена символомъ пѣтуха и которая изображаетъ поклоненіе воздаваемое божеству. Будемъ ли мы видѣть въ этой фигурѣ самого умершаго, или его родственника и близкаго, надгробный характеръ изображенія очевиденъ: на это указываетъ и рука, поднятая вверхъ, и палка, взятая для дальняго пути, и собака, которая смотритъ вверхъ на хозяина. Люди всегда любили подиѣчать въ домашнихъ животныхъ черты ихъ близости къ человѣку и въ жалобномъ завываніи собаки въ домѣ умирающаго видѣли трогательное проявленіе предчувствія вѣрнаго друга. Отъ представлений звѣролова, собиравшагося на томъ свѣтѣ охотиться, до Грека, замуравывающаго въ свою гробницу собаку съ тѣмъ, чтобы она служила стражемъ его жилища покоя, не такъ далеко въ сферѣ представленийъ духовныхъ. Что касается нашей фигуры, то мы рѣшились придать атрибуту болѣе глубокаго символическаго смысла, въ особенности, въ виду указанныхъ условій.

Надѣво отъ божества, на крайней плитѣ, изображены двѣ фигуры мужчинъ, изъ которыхъ передній держитъ въ поднятой правой рукѣ какъ бы яйцо или плодъ, а въ лѣвой, опущенной, гранату; задній лѣвою рукою приподымаетъ одежду, а въ правой, также поднятой, но ближе къ лицу, держитъ какой то плодъ, можетъ быть, тотъ же самый, что и первая фигура. Въ этихъ двухъ фигурахъ конечно должно видѣть процессію родственниковъ или близкихъ съ погребальными приношеніями въ рукахъ. Разнообразіе этихъ приношеній, состоящее изъ произведеній растительнаго міра, наглядно указываетъ намъ на ту эпоху древней цивилизаціи, когда восточная культура только что принесла въ Малую Азію и Грецію дорогіе и еще рѣдкостные виды плодоносныхъ деревьевъ, на которыя радовался человѣкъ подъ вліяніемъ свѣжихъ впечатлѣній, занесшій ихъ въ область любимыхъ своихъ мечтаній, освятившій ихъ именами своихъ божествъ и многоразличными мѣнами и насадившій ихъ прежде всего возлѣ главнѣйшихъ своихъ святилищъ.

Средняя плита южной стороны изображаетъ, какъ мы уже говорили, божество, сидящее на табуретѣ, и поклонника съ голубемъ въ рукахъ. Исторія толкованія этого сюжета намъ уже отчасти извѣстна: миеологическое толкованіе, подкрѣпляемое невѣрными рисунками, видѣло въ поклонникѣ богиню Афродиту по любимому ея атрибуту — голубю; но какъ скоро памятникъ былъ обнаруженъ въ болѣе вѣрныхъ снимкахъ и разсмотрѣнъ на мѣстѣ, толкованіе повернуло въ другую сторону, оно приписало атрибутъ божеству и опредѣлило это послѣднее именемъ Зевса Додонскаго. Противъ этого послѣдняго опредѣленія не было сказано ничего непосредственно, хотя взаимнъ его многими ставилось болѣе общее, видѣвшее только хтоническое божество, или Зевса, царствующаго на землѣ. Между тѣмъ опредѣленіе божества заключается не въ одномъ атрибутѣ голубя, но и символическихъ плодахъ, которые оно держитъ въ рукахъ, въ самомъ типѣ бога и наконецъ въ положеніи его на Южной сторонѣ памятника. Начнемъ съ перваго признака, т. е. голубя.

Въ греческой религіи уже съ раннихъ времѣнь выдѣляются два пункта обоженствленія голубя: въ культѣ Зевса Додонскаго и культѣ Афродиты. Первый культъ издавна и доселѣ считается у миеологовъ древнѣйшимъ туземнымъ культомъ въ Греціи, и это подтверждается какъ свидѣтельствами писателей, такъ и самымъ его характеромъ. Додона была первоначальное поселеніе Пелазговъ; Зевсъ почитался тамъ въ образѣ священнаго дуба, въ вѣтвяхъ котораго жили голуби, вѣщія быстрыя птицы, служившія провозвѣстниками воли божества. Напротивъ того, культъ Афродиты, развившійся особенно на Кипрѣ, былъ чуждый Греціи культъ, пересаженный изъ Сиріи; голубь былъ священенъ этому божеству, какъ символъ плодородія. Не вдаваясь въ подробности, замѣтимъ, что такая общность символовъ съ самаго начала обратила на себя вниманіе миеологовъ, изъ которыхъ многіе (Крейцеръ, Мори, Гергардъ, Швенкъ) отнесли къ ней, какъ признаку родства самыхъ культовъ. Это родство объясняли тѣмъ, что рядомъ съ Зевсомъ въ Додонѣ чтилась Діона; поэтому, если отождествить Діону съ Афродитой и отнести символъ голубя къ Діонѣ, то этимъ путемъ легко,

повидимому, объяснялось и участие символа въ культѣ Зевса. Но Діона только въ послѣдствіи смѣшивалась съ Афродитой, или даже и присоединилась къ Зевсу лишь въ позднѣйшее время, какъ принимаетъ Преллеръ и др.; да и мы въ то же время нигдѣ не находимъ указаній, чтобы Додонскій голубь относился собственно къ ней, какъ символъ. Затѣмъ необходимо признать, что участие голубя въ культѣ Зевса не носило вовсе особаго символическаго значенія для самаго божества, но явилось лишь въ силу древнѣйшихъ обрядовъ гаданія по птицамъ. Г. Генъ въ своемъ прекрасномъ очеркѣ культурной исторіи голубя на Западѣ и Востокѣ различаетъ поэтому, вслѣдъ за нѣкоторыми миеологами, почитаніе голубей, въ Додонѣ и на Кипрѣ слѣдующимъ образомъ: до эпохи введенія культа восточной Афродиты въ Паэосъ, Греція не знала вовсе домашнихъ голубей, отличающихся своимъ бѣлоснѣжнымъ цвѣтомъ, а имѣла только ту дикую породу сизаго, чернаго или темнаго цвѣта, которая часто является въ поэтическихъ сравненіяхъ Илиады какъ быстрѣйшая птица, носящая Зевсу амвросію. Бѣлый же, ручной голубь былъ азіатскаго происхожденія; онъ получилъ у Грековъ особыя названія и исключительно для себя эпитетъ «паэсскаго», такъ какъ порода пришла съ поклоненіемъ Афродитѣ изъ Паэоса; г. Генъ относитъ, далѣе, появленіе этого голубя въ Греціи къ позднѣйшему времени, полагая, что въ самой Сиріи голубь сдѣлался символомъ Астарты и Ашеры не ранѣе, чѣмъ когда «вслѣдствіе завоевательныхъ походовъ и торговыхъ сношеній служеніе этимъ богинямъ слилось въ одно со служеніемъ сходной по существу среднеазіатской Семирамидѣ». Последнее замѣчаніе ученаго изслѣдователя слишкомъ обще формулировано, чтобы можно было возражать противъ него, но мы считаемъ нужнымъ указать слѣд.: культъ месопотамской Семирамиды намъ совершенно неизвѣстенъ, кромѣ немногихъ миеологическихъ данныхъ, которыя, однакоже, не представляютъ никакихъ особыхъ частныхъ, сравнительно съ культомъ сирійскимъ; памятники ассирійскаго искусства нигдѣ не представляютъ намъ голубя, какъ символъ женскаго божества, и самое изображеніе богини Семирамиды не найдено. Слѣдовательно, и туземное происхожденіе культа Астарты съ ея сим-

воломъ въ Сиріи пока нельзя отвергать. Автору, очевидно, понадобилось это предположеніе, чтобы имѣть болѣе права отодвинуть приходъ въ Грецію Афродиты съ голубемъ «отъ сирійскихъ береговъ» къ позднѣйшей эпохѣ, а именно къ началу V вѣка. Но археологія знаетъ гораздо ранѣе изображенія Афродиты съ этимъ атрибутомъ: таковы многочисленныя статуэтки изъ известняка архаическаго характера съ острова Кипра, изображающія богиню, стоящую или сидящую на тронѣ, съ яблокомъ и птичкою въ рукахъ, извѣстныя всякому, кто видѣлъ кипрскія собранія въ Луврѣ или иныхъ музеяхъ; рельефныя изображенія голубя на черныхъ вазахъ, подъ треномъ божества, ⁽¹⁰¹⁾ этрусскаго происхожденія, и этрусскія статуэтки той же самой богини. Поэтому мнѣніе г. Гена, подкрѣпленное свидѣтельствомъ Харона Лампсакаго, что голубь явился въ Греціи лишь за два года до мараонской битвы, вѣрно только по отношенію къ собственной Греціи, но не для многочисленныхъ ея колоній на Кипрѣ, Родосѣ и др. островахъ и въ Малой Азіи. Символъ при этомъ могъ утвердиться и ранѣе распространенія самой птицы естественнымъ образомъ въ странѣ, такъ какъ въ разныхъ святилищахъ Афродиты могли содержаться голуби привозные съ Кипра, изъ Финикіи и Киликіи, какъ то принимаетъ и самъ г. Генъ. Такъ изъ финикійскихъ поселеній на африканскомъ берегу явился голубь въ Сициліи въ храмъ Афродиты въ Эриксѣ, «старинномъ мѣстѣ финикійскаго культа». Несомнѣнно, впрочемъ, что, несмотря на сравнительно раннее появленіе этого символа, греческое искусство усвоило его исключительно Афродитѣ, и поэтому представленіе Плейдъ, превращенныхъ въ голубокъ, и другихъ превращеній, какъ напр. жрицы Афродиты Пеліи, посвященіе голубя Геѣ, почитаніе Елены, божества плодородія, въ видѣ голубя на Родосѣ ⁽¹⁰²⁾ и всѣ дальнѣйшія черты голубинаго культа въ эмблематическомъ значеніи брачныхъ узъ, ⁽¹⁰³⁾ производительной силы природы ⁽¹⁰⁴⁾, въ сочетаніи съ другими подобными атрибутами и пр., должны быть отнесены къ тому же культу Афродиты. Отношеніе къ Зевсу, слѣдовательно, было не прямое, непосредственное, и поэтому въ искусствѣ не привилось: Додонскій культъ создаѣт

лишь типъ Зевса съ дубовымъ вѣнкомъ, (105) а самія изображенія Додонскаго дуба съ голубями принадлежать уже той эпохѣ, когда художники искали въ мифологіи интересныхъ романтическихъ сюжетовъ въ родѣ рассказовъ о воспитаніи юнаго божества голубемъ. (106) Итакъ изъ греческой мифологіи мы не можемъ почерпнуть никакихъ данныхъ, которыя бы указывали намъ на связь голубя, какъ символа, съ какимъ либо мужскимъ божествомъ, и причина этого лежитъ въ самомъ характерѣ символа, исключительно усвоеннаго на Востокѣ женскимъ божествамъ, какъ откровеніе женственной потенціи. Вотъ почему именно иранская религія, развивавшая преимущественно культы мужскихъ божествъ свѣта, отнеслась враждебно къ сирійскому символу, и Персы изгоняли изъ своей страны бѣлыхъ голубей, хотя и пользовались ими для своей голубиной почты. На одномъ изъ цилиндровъ мы видимъ изображеніе голубя на рогѣ луны; возлѣ алтарь, сосновая шишка и цвѣтокъ, — символы и атрибуты Астарты. На другомъ цилиндрѣ изображено мужское божество съ оружіемъ въ рукахъ, лѣвою ногою ступающее на голубя; въ полѣ олень, крестъ и надпись. (107) Не въ правѣ ли мы видѣть въ послѣднемъ случаѣ воинственное божество свѣта, попирающее матеріальный элементъ женской божественности? Мы могли бы привести и болѣе примѣровъ восточной символики, проводящихъ ту же самую мысль, но считаемъ за лучшее ограничиться этимъ, такъ какъ при несовершенствѣ научнаго знанія восточныхъ памятниковъ, всѣ указанія подобнаго рода даютъ въ концѣ концовъ лишь одни предположенія. Однако мы считаемъ для нашей задачи особенно важнымъ указать на попытку Лажара отнести символъ голубя къ извѣстному восточному божеству Митрѣ (108). Исслѣдуя характеръ божественной тріады Персовъ, Халдеевъ и Ассирійянъ, сводящейся, по мнѣнію этого ученаго, къ тремъ понятіямъ: 1) вѣчнаго божества, 2) тверди или временнаго, ограниченнаго бытія міра и 3) періодическаго движенія времени, и разлагая эту тріаду на Кроноса, Вела и Митру, Лажаръ видитъ эмблематическое изображеніе этой отвлеченной первосущной тріады въ извѣстной окрыленной эмблемѣ, при чемъ Митра долженъ участвовать въ этой формѣ въ видѣ крыльевъ. Но

еслибы мы даже и согласились съ общимъ отвлеченнымъ опредѣленіемъ триады, то откуда же Лажаръ видитъ въ эмблемѣ именно крылья голубя, тогда какъ эти крылья по формѣ своей совершенно тождественны съ орлиными крыльями, отмѣчающими обычныя изображенія ассирійскихъ божествъ на скульптурахъ? Въ мистеріяхъ Митры также не видно участія голубя, а, напротивъ того, этому божеству священны хищныя птицы: орелъ и коршунъ. Мы не знаемъ также ничего подобнаго о той неизвѣстной богинѣ съ именемъ Митра, которая упоминается Геродотомъ (1, 131), наравнѣ съ Афродитой и Милиттой Вавилонянъ, какъ Афродита Уранія, и которой Персы научились поклоняться у Ассиріянъ; эта семитическая богиня была принята, очевидно, въ послѣдствіи къ божеству свѣта, какъ его женская потенція (109). Поэтому и на Востоку мы въ концѣ концовъ не знаемъ положительно примѣра символическаго отношенія голубя къ мужескому божеству, и Крейцеръ утверждаетъ это только на основаніи общей божественности голубя для Сирійцевъ (110). Между тѣмъ, обратимъ вниманіе на самый типъ изображеннаго божества: кромѣ той общей съ Восточнымъ божествомъ излишней полноты тѣла, которая именно въ этой фигурѣ доведена до крайности, такъ что прочія фигуры рядомъ съ нею могутъ даже назваться стройными, типъ этотъ представляеть еще одну замѣчательную особенность: онъ не имѣеть бороды. Первые изъ ученыхъ, наблюдавшихъ самый памятникъ, замѣтили это отсутствіе бороды и сочли его за признакъ молодости божества; другіе указывали на то, что эта черта вовсе еще не дѣлаеть фигуру молодой, а, напротивъ, ея излишняя обрзглость указываетъ на пожилой возрастъ. Овербекъ въ своемъ атласѣ художественной міеологіи приложилъ даже рисунокъ фигуры съ маленькой бородой, чего уже совсѣмъ нѣтъ на памятникѣ. Такъ какъ нельзя думать, что для художника, работавшаго памятникъ, единственнымъ выраженіемъ возраста была только борода, тогда какъ мы видимъ въ памятникѣ крайне тонкіе отгѣнки типовъ и возрастовъ, то нужно предположить, что отсутствіе бороды имѣло въ данномъ случаѣ какое либо особое значеніе. Замѣтимъ, что въ лицѣ божества, какъ ни поврежденъ

въ этомъ типѣ памятникъ, видны положительныя черты пѣкаторой свѣжести, но отвислыя толстыя скулы, жирный подбородокъ, раздутая шея, оплывшія руки указываютъ уже на обрюзглость формъ, которую намѣренно изображалъ художникъ. Иначе говоря, въ типѣ божества художникъ съ цѣлью искалъ представить что то евнухообразное, напоминающее болѣе фригійскаго Атиса, нежели Зевса безбородаго, котораго изображенія всегда носятъ характеръ стройной юности, черты молодаго атлета, какъ, наприимѣръ, Зевсъ Сотэръ, Зевсъ, изображаемый съ копьемъ и паторой на малоазійскихъ монетахъ (111), Зевсъ съ легкой, опушающей лицо бородой на монетахъ Мессины (112), или Зевсъ-Бель Пальмиры, отождествленный съ непобѣдимымъ солнцемъ (113), или Зевсъ въ сочетаніи съ типомъ Аполлона, какъ безбородый Зевсъ Гелленіосъ на монетахъ Сиракузъ, Гельханосъ на Критѣ, Казіосъ въ Пелузіумѣ, или типы этрусскіе и римскіе (114) и пр. Женственный характеръ божества есть специальная миеологическая черта малоазійскихъ культовъ, которые развивались подъ непосредственнымъ влияніемъ Сиріи. Обширный культъ Атиса выдѣлилъ множество сказаній о гермафродитическихъ существахъ, древнѣйшихъ божествахъ природы, видоизмѣненіе Атиса—Агдистисъ, двуполое существо, была сама Кибела, женское божество, превратившееся въ мужчину, какъ Афродита на Кипрѣ, нѣвшал рядомъ съ собою свое мужское олицетвореніе въ богѣ Афродитосъ, о которомъ говорятъ Макробій и Сервій (115). Восточные цилиндры нерѣдко представляютъ намъ видоизмѣненія типа верховнаго божества, очевидно, въ миеологическихъ сочетаніяхъ съ женственнымъ его началомъ, и хотя грубость рисунка представляетъ много затрудненій, но безбородые типы верховнаго божества не оставляютъ сомнѣній; самый принципъ сочетанія выражается въ двуликомъ образѣ (116). Чѣмъ другимъ, иначе, объяснимъ мы появленіе на монетахъ Таріуса Ваала въ видѣ безбородаго Зевса со скипетромъ вилообразнымъ въ рукахъ и гроздью въ полѣ (117)? Подобныя этому видоизмѣненія должны были наполнять культы Малой Азіи. Коппе (118) представилъ рисунокъ рельефа, найденнаго на островѣ Имбросъ: на тронѣ съ подложіемъ сидитъ безбородое

божество; передъ нимъ дерево, по которому вьется змѣя, и алтарь, на которомъ совершаютъ жертвоприношеніе двѣ закутанныя женщины — умершія, или жена и родственница умершаго; надпись называетъ Зевса Сааксіоса, котораго авторъ считаетъ возможнымъ отождествить съ Сабаціосомъ. Мы знаемъ, дажѣ, жрецовъ евунховъ въ культахъ сирійскихъ и жриць, носившихъ бороды, въ Каріи. Ясно, что при подобномъ женственномъ типѣ божества памятника Гарпій голубь становится болѣе понятнымъ символомъ, чѣмъ даже при изображеніи Зевса Додонскаго. Въ этомъ смыслѣ особенно любопытными для насъ памятниками оказываются извѣстныя монеты Галикарнасса римской эпохи, которыя на оборотѣ представляютъ бородатую фигуру въ рукавномъ хитонѣ и гиматіонѣ, съ лучами на головѣ, стоящую между двухъ деревьевъ, на которыхъ сидятъ птицы, — по всей вѣроятности, голуби. Послѣ того, какъ объясненіе (Экель, Штреберъ, Гергардъ), что эта фигура изображаетъ Зевса Додонскаго, было вполне справедливо отвергнуто, предлагались многія толкованія, подробно разсмотрѣнныя Овербекомъ ⁽¹¹⁹⁾ въ его монографіи. Одни указывали на типъ Зевса, созданный подъ вліяніемъ культа Гермафродита, чтившагося въ Галикарнассѣ, другіе на Зевса подобнаго Додонскому, чтившагося въ деревѣ или дубѣ — Зевса Аскрайоса отъ *ἄσκρα* (дубъ) ⁽¹²⁰⁾. Но, еслибы вопросъ о божествѣ на этихъ монетахъ и оставался нерѣшеннымъ, для насъ особенно важно то совершенно вѣрное замѣчаніе, что голуби, сопровождающіе это божество, устанавливають связь его съ Афродитой, а эта богиня также чтилась въ Галикарнассѣ подъ именемъ Акрайи. Плутархъ ⁽¹²¹⁾ знаетъ Зевса Аскрайоса за бога Лидіянъ, а намъ достаточно извѣстны женственные типы Лидійскаго Геракла или Сандана. Но, можетъ быть, голубь въ рукахъ умершаго не есть атрибутъ божественный, а жертвенное приношеніе? Въ отвѣтъ на это замѣтимъ, что еслибы мы въ голубѣ предположили даже такое символическое приношеніе мертвымъ, то, какъ оказывается, все таки должны были бы обратиться къ тому же культу Афродиты, который единственно могъ обусловить существованіе подобнаго погребальнаго символа. Этотъ символъ есть, очевидно, специализація того общаго знамя,

по которому умершіи на античныхъ памятникахъ изображаются иногда съ птичкою въ рукѣ: таковы статуэтки изъ терракотты, находимыя въ греческихъ гробницахъ и изображающія закутанную въ хитонъ и пеплосъ женскую фигуру съ плодомъ и птичкою въ рукахъ; иногда онѣ представляютъ богиню съ модіусомъ на головѣ — вѣроятно, Афродиту; мертвую птичку держитъ юноша на аттическомъ барельефѣ (¹²²); женскія фигуры на этрусскихъ саркофагахъ держатъ также птичку вмѣсто плода или инаго атрибута. Между кипрскими статуэтками Лувра встрѣчаемъ мы нѣсколько изображеній нагаго ребенка, на особомъ пьедесталѣ, сидящаго, поджавъ подъ себя ноги, съ птичкою въ правой рукѣ. На иныхъ фигура ребенка замѣняется задрапированной женщиной, но съ сохраненіемъ той же позы. Судя по оригинальной позѣ, фигуры эти нельзя принять за Афродиту и Эрота, какъ можно было бы думать сначала, принимая птицу за голубя, хотя она не соотвѣтствуетъ ему совсѣмъ по размѣрамъ и формѣ, а въ виду извѣстной многочисленности этихъ статуэтокъ (въ одномъ Луврѣ ихъ до 6, въ другихъ собраніяхъ кипрскихъ мы не встрѣчали) нельзя считать эти изображенія ихъ за тѣ попытки жанра, какія представляетъ намъ этрусское искусство въ видѣ мальчиковъ съ лебедями, гусями и пр. Поэтому, можно предположить, что это изображенія надгробныя, представленіе умершихъ. Мысль подобныхъ изображеній ясна, она основывается на общемъ представленіи души въ видѣ птицы; пластическое искусство только какъ бы напоминало своими фигурами эту завѣтную мысль, проводившуюся затѣмъ во множествѣ разнообразныхъ сказаній о превращеніи людей въ разныхъ птицъ. Возможно также, что статуэтки эти имѣли характеръ и значеніе votivныхъ предметовъ, потому что совершенно такую же статуэтку ребенка, улыбающагося на птичку, которую онъ держитъ въ рукѣ, сидя на подушкѣ, встрѣчаемъ между этрусскими произведеніями, и надпись здѣсь прямо указываетъ на божественное назначеніе (¹²³). Если, слѣдовательно, въ искусствѣ уже существовало общее выраженіе, то частное его видоизмѣненіе на почвѣ культа Афродиты — въ извѣстныхъ сторонахъ своего нумена бывшей богиней смерти — представлялось само собою. Та-

кимъ образомъ должны мы объяснить себѣ появленіе голубя среди погребальныхъ символовъ: на обѣтномъ рельефѣ представленъ столъ, на которомъ, среди разныхъ приношеній мертвымъ, корзины, сосудовъ и пр., изображены двѣ голубки (124); двѣ голубки приносятъ женская фигура къ гробницѣ (125); голубка находится въ рукахъ генія смерти на саркофагѣ вмѣстѣ съ гроздью (126); полный прелести барельефъ, быть можетъ, надгробный изображаетъ дѣвушку, держащую на рукахъ пару голубей (127). Одинъ изъ барельефовъ Ксанона въ Британскомъ Музеѣ (128), позднѣйшаго времени, представляетъ процессію съ жертвенными приношеніями, и одна фигура держитъ въ рукахъ голубя; судя по другимъ приношеніямъ, состоящимъ изъ большихъ сосудовъ, блюдъ, убитыхъ животныхъ и живыхъ, какъ то барана, зайца и др., процессія изображаетъ обряды культа мертвыхъ, охарактеризованнаго поклоненіемъ Бахусу и Афродитѣ. Къ этому очерку отношеній символа прибавимъ указаніе той характеристической манеры держанія голубя, которая указываетъ скорѣе на памятники надгробные, нежели на изображенія божествъ съ атрибутами. Фигура памятника Г. опустила руку съ голубемъ внизъ также, какъ держатъ умершіе на аттическихъ рельефахъ птичку, и высоко подняла другую руку въ знавъ выраженія мольбы къ богу. Разница въ позахъ мальчика, поднимающаго пѣтуха на восточной сторонѣ, и нашей фигуры обусловлена поэтому не однимъ возрастомъ, но и самымъ характеромъ символовъ и ихъ мѣстнымъ, такъ сказать, значеніемъ.

Божество южной стороны держитъ, наконецъ, въ рукахъ гранатовый плодъ и квинтовое яблоко. Значеніе перваго мы уже рассматривали; въ данномъ случаѣ онъ является столько же символомъ плодородія, сколько общимъ атрибутомъ погребальнымъ. Что касается квинтоваго яблока, родиною котораго (*cydonium malum*) былъ Критъ, то, какъ символъ, оно не видѣлось изъ ряда общей породы яблокъ, служившихъ атрибутами божествъ плодородія (даже Аполлона въ известной разновидности типа), преимущественно Афродиты, и подаркомъ брачнымъ и любовнымъ (129). Слѣдовательно, и этотъ атрибутъ побуждаетъ насъ рассматривать данное изображеніе въ та-

рактёръ афродитическаго культа древней эпохи, надѣленнаго символами, которыя заимствованы изъ новой области животнаго и растительнаго царства, культивированной Семитами и отъ нихъ принятой Греками Востока.

Послѣднее божество тріады, изображенной на памятникѣ Гарпій, находится на средней плитѣ сѣверной его стороны, представляющей, какъ мы уже показали, полную симметрію фигуръ съ стороною южной. Приступая къ анализу изображенія, замѣтимъ, что на долю его выпала въ литературѣ памятника наиболѣе странная участь. Съ одной стороны, всѣ толкователи, безъ исключенія, принимавшіе тріаду божествъ, согласно видѣли въ изображеніи сѣверной стороны, бога подземнаго, Анда, Диса, въ противность указанному разногласію по другимъ сторонамъ. Съ другой—всѣ же сознавали, что это опредѣленіе есть не болѣе какъ чистое предположеніе, а для его утвержденія не имѣется никакихъ данныхъ. Въ самомъ дѣлѣ, во всемъ сюжетѣ сѣверной стороны было ясно только одно, а именно, что онъ изображаетъ война, передающаго свой шлемъ въ руки божества неизвѣстнаго, обозначеннаго непонятнымъ символомъ. Самый актъ передачи шлема понимается только подъ условіемъ предположенія, что цѣлью подобнаго изображенія могло быть не обычное у древнихъ «посвященіе оружія» — оплетезія, но представленіе храбреца, который только по смерти слагаетъ свое оружіе, и то выдавая его богу подземнаго міра. Этотъ подземный богъ характеризуется будто бы животнымъ, живущимъ въ нѣдрахъ земли, пещерахъ и берлогахъ, медвѣдемъ. Подобный общій анализъ изображенія, повидимому, простъ и ясенъ, но какъ много представлялъ онъ сомнительнаго, видно изъ того, что всѣ умозаключенія, на немъ основанныя, однако же, не получили никакой обязательной силы, и болѣе осторожныя истолкователи предпочли сказать, что все данное изображеніе намъ совершенно неизвѣстно. Дѣйствительно, сообразимъ слѣдующее обстоятельство: не странно ли видѣть изображеніе Анда на сѣверной сторонѣ, когда, по общему вѣрованію Грековъ, подземное царство его находилось на Западѣ? Не страннѣе ли еще видѣть приношеніе шлема богу подземному, сюжетъ, ничѣмъ не оправдываемый ни

въ области культы, ни въ пластическомъ искусствѣ? Наконецъ, можно ли допустить то объясненіе всего сюжета и особенно символа, которое, напоминая своими приёмами аллегорическія комбинаціи, не имѣетъ за себя никакихъ данныхъ мѣологіи и религіозныхъ обрядовъ? Иначе говоря, почва догадокъ и предположеній здѣсь настолько невѣрна и шатка, что каждый воленъ принимать ихъ или отрицать совершенно. Въ виду подобныхъ обстоятельствъ, оставляя въ сторонѣ предъидущія толкованія, приступимъ къ анализу сюжета съ начала.

Прежде всего замѣтимъ, что изображеніе воина и воинственныхъ сценъ на надгробномъ памятникѣ само по себѣ сюжетъ весьма понятный: Ливія сходится въ этомъ отношеніи съ Атикою древней эпохи. На ликійскихъ саркофагахъ, по описанію путешественниковъ, часто видны изображенія щитовъ, замѣняющихъ розетки, и шлемовъ; на другихъ саркофагахъ, находящихся въ Британскомъ Музеѣ, также часто встрѣчаемъ военныя сцены, какъ и на аттическихъ памятникахъ. Ливія въ героическую эпоху и до завоеванія ея Персами славилась, какъ извѣстно, мужествомъ и воинственностью своихъ гражданъ, и нѣтъ никакой нужды искать для фигуры особаго имени среди мѣологическихъ героевъ, какъ то дѣлаетъ Панофка; эта фигура есть изображеніе умершаго въ его любимомъ костюмѣ, въ которомъ онъ, можетъ быть, палъ на полѣ битвы. Оригинальность заключается въ передачѣ шлема. Въ самомъ дѣлѣ, къ примѣрамъ, которые привелъ Браунъ и которые однакоже относятся къ обряду оплотѣнія, посвященія оружія (¹³⁰), мы врядъ ли можемъ привести какія либо аналогіи въ области надгробныхъ памятниковъ (¹³¹), и потому остается лишь послѣднее средство — отнести этотъ мотивъ къ разряду тѣхъ, которые могли быть придуманы самимъ художникомъ.

Поэтому перейдемъ прямо къ символу божества, въ которомъ прежде по дурнымъ снимкамъ видѣли свинью, впоследствии же медвѣдя, что подтверждено было и зоологами.

Несомнѣнно важнѣйшій пунктъ участія этого животнаго въ классической мѣологіи есть олицетвореніе извѣстнаго созвѣздія подъ именемъ Большой Медвѣдицы и подобнаго ему другаго

подъ именемъ Малой. Мифологическая роль этихъ олицетвореній небесныхъ пространствъ сосредоточивается около Артемиды, богини ночи и охоты. Такъ, спутница этой богини, нимфа Каллисто была ею превращена въ медвѣдицу за любовную связь съ Зевсомъ, а Каллисто была первоначально сама Артемида, которой подъ этимъ прозвищемъ (прекраснѣйшая) поклонялись въ Аркадіи; богинѣ этой былъ священенъ медвѣдь, какъ дикое животное, и дѣвы, служившія ей въ Брауронѣ, назывались медвѣдницами (132). Къ этому обожествленію медвѣдя или медвѣдицы въ культѣ Артемиды примыкаютъ такъ или иначе и другія сказанія о превращеніяхъ: дѣва Полифонта, жившая на горахъ, какъ спутница Артемиды, и презиравшая Афродиту, была обезумлена любовью къ медвѣдю, съ которымъ и прижила дикаря (Агріосъ) и горца (Орейосъ); Малая Медвѣдица есть превращенный герой Аркасъ, сынъ Каллисто, убившій свою мать въ образѣ медвѣдицы на охотѣ, — сказаніе, составившееся уже послѣ Гомера, по аналогіи; сюда же примыкаетъ исторія Эригоны и Икара, превращеннаго въ Боотеса и пр. Наблюденія надъ привычками и нравами медвѣдя дали нѣсколько общезвѣстныхъ въ древнемъ мірѣ рассказовъ о медвѣдѣ, собранныхъ у Эліана и Плутарха; но кромѣ обычныхъ замѣтокъ о томъ, что медвѣдь питаетъ отвращеніе ко всему мертвому и не трогаетъ охотника, притворившагося мертвымъ, о любви медвѣдя къ желудямъ, общей съ вепремъ, о ловкости, съ какою медвѣдица защищается дѣтенышей и скрываетъ слѣды свои къ логовищу, о лежаніи медвѣдей зимою въ берлогахъ, о пріемахъ охоты на медвѣдей и т. п., древній міръ особенно интересовался поучительными рассказами о всецѣльной материнской любви у медвѣдицы, которая, родивши сначала лишь безобразную массу, вылизываніемъ образуетъ изъ нея дѣтенышей (133). На этой почвѣ создались уже сказанія о томъ, какъ героиня Аталанта была вскормлена медвѣдицею, и различныя варіаціи, по которымъ матери-кормилицы Зевса или нимфа Киносуря, его вскормившая, были превращены также въ медвѣдицы и помѣщены какъ созвѣздіе на небѣ. Въроятяже всего, материнство было отмѣчено и въ посвященіи медвѣдицы Реѣ, матери боговъ, судя по слѣдующему

мѣсту въ описаніи помпы Апулея XI, 769: *et uirga mansuet cultu matronali sella vehabatur* (134), и по отношенію къ Сирійской богинѣ, чтившейся въ Герасолисѣ (135), хотя Писагоръ и относитъ первое посвященіе вообще къ полярнымъ созвѣздіямъ, которыя онъ называетъ руками Рен (136). Здѣсь же встрѣчаемся мы и съ разнообразными попытками миеологовъ выяснитъ символизмъ, заложенный въ основу миеологическаго значенія медвѣдя. Медвѣдь, говоритъ Гергардъ, посвященъ Реѣ, какъ богинѣ мистической, недоступной, которой поклоненіе воздается въ пещерахъ, и потому это животное вообще священно богамъ земнымъ и подземнымъ (137). Артемида у Аркадянъ, говоритъ О. Миллеръ въ своемъ «Введеніи къ научной миеологіи», была богиня природы, поющая и кормящая звѣрей и людей; ей поэтому священны всѣ вѣдья созданія природы и наиболѣе сильный изъ нихъ медвѣдь. Швенъ считаетъ даже возможнымъ свести вопросъ къ простому созвучію слова *ἄρκτος* и имени Аркаса, племеннаго героя Аркадіи,—отношеніе, на которомъ будто бы основалась связь медвѣдя, національнаго символа страны, съ національною же богинею Артемидою (138). Преллеръ ограничивается общимъ замѣчаніемъ, что медвѣдь у Грековъ былъ вообще представителемъ грубой силы, воинственной дикости, и что Артемида, какъ родоначальница Аркадійцевъ, этого грубаго народа, могла легко имѣть символомъ это животное, обожествленное заѣмъ и въ аттическихъ культахъ аркадской Артемиды Брауроніи и Мунихи. Мори прибѣгаетъ къ сравненію съ миеологіею Финновъ, обожествляющей медвѣдя (139), и другихъ грубыхъ племенъ, чтившихъ природу въ лицѣ вредныхъ дикихъ звѣрей. Очевидно, всѣ подобныя характеристики представляютъ только результатъ различныхъ соображеній, а не объективныя данныя древнихъ вѣрованій, и должны быть отстранены въ пользу опредѣленія, по которому медвѣдь посвященъ Артеидѣ на землѣ какъ богинѣ охоты, а на небѣ какъ богинѣ луны созвѣздіе. Такъ, всѣ миеологіи сѣверныхъ и южныхъ народовъ населяютъ небо представленіями дикаго охотника съ его многочисленною святою великановъ и дикихъ звѣрей. Нигдѣ доселѣ въ классической миеологіи мы не встрѣчаемъ, чтобы медвѣдь могъ быть символомъ

хтоническихъ божествъ, нигдѣ, иначе, его извѣстный образъ жизни зимою въ подземной берлогѣ не возведенъ въ мифическое олицетвореніе сна природы, и если въ извѣстномъ созвѣздіи медвѣдь и имѣеть отношеніе къ сѣверу, то изъ этого мы еще не имѣемъ никакого права образовать понятіе божества подземнаго съ символомъ медвѣдя для объясненія сюжета сѣверной стороны памятника. Напротивъ того, такія данныя по символикѣ медвѣдя довольно обильны въ мифологіяхъ сѣверныхъ, въ которыхъ медвѣдь играетъ извѣстную роль олицетворенія зимней природы, не умершей, но спящей, для того чтобы пробудиться съ новыми силами весной. Геродотъ кн. IV, 94—96 рассказываетъ о томъ, какъ сложилась вѣра въ безсмертіе у Фракійскихъ Гетовъ, думавшихъ, что умершіе идутъ къ демону Замолкисеу; а этотъ демонъ былъ будто бы рабъ и ученикъ Пифагора, пророчествовавшій у Фракійцевъ и обманомъ увѣрившій ихъ въ своей божественности, послѣ того какъ онъ, проведя три года въ подземномъ жилищѣ, явился опять на свѣтъ. Крейцеръ, (140) обратившій вниманіе на этотъ мифъ, полагалъ видѣть здѣсь вліяніе бакхическихъ и орфическихъ мистерій съ одной стороны, съ другой перенесеніе (напр. изъ Индіи) древнихъ культовъ, пользовавшихся подземными храмами, и вообще доказательство связи религіи Египта, Кельтовъ и Скивовъ. Но если обстановка мифа въ данномъ случаѣ, дѣйствительно, представляетъ много греческаго, то этотъ элементъ слишкомъ ясно выказываетъ свою несамостоятельность: такъ напр. происхожденіе вѣры въ безсмертіе приписано пифагорическимъ ученіямъ, а Замолкисеу уподобленъ Кроносу, богу Элизіума. За то въ самомъ имени этого демона, въ формѣ Замолкисеу отъ *Zalmoxis pellis ursina*, медвѣжья шкура, скрывается символика божества именемъ медвѣдя, указанная толкованіемъ Порфирія. Какъ бы мы поэтому ни рассматривали самый мифъ, признавая ли самобытнаго бога фракійскихъ Гетовъ (и это вѣрнѣе), или демонизацію лица, дѣйствительно существовавшего, или толкуя роль медвѣдя въ мифѣ, какъ первоначальный символъ и эмблему, явившуюся по рефлексіи, которая искала въ имени божества названіе медвѣдя, какъ животнаго, сходнаго по чертамъ жизни съ этимъ божествомъ,

смыслъ символа будетъ одинъ и тотъ же, но будетъ относиться лишь въ тѣмъ сѣвернымъ народностямъ, которыя въ странахъ суровыхъ, населенныхъ дикими звѣрями, по преимуществу работали животный эпосъ. Съ этою характеристикою будутъ согласны вполнѣ и памятники. Медвѣдь водился въ древности, начиная съ горныхъ областей Персіи, по всей Малой Азійи, въ сѣверныхъ мѣстностяхъ Греціи, въ Апуліи и Луканіи, Галліи (на галльскихъ монетахъ) и вообще повсюду на сѣверъ отъ странъ культивированныхъ. Охота на этого животного и въ древности увлекала многихъ и поэтому встрѣчается довольно часто въ пластическихъ изображеніяхъ различныхъ памятниковъ. Одна изъ гробницъ Финикіи представляетъ высѣченный въ двухъ бокахъ скалы рельефъ, съ изображеніемъ подобной охоты: одинъ изъ охотниковъ скликаетъ собакъ, въ то время какъ другой собирается нанести ударъ поднявшемуся на заднія лапы медвѣдью; рядомъ, въ особой нишѣ, изображеніе умершей женщины (какъ видно по одеждѣ и позѣ), печально подпершей голову и сидящей на креслѣ. Если изображеніе охоты имѣетъ отношеніе къ умершей, то возможно, что это отношеніе символическое, выражающее побѣду дикой силы смерти надъ жизнью (141). Между терракотами Тирсуса Баркеръ и Энсвортъ нашли интересный рельефъ, изображающій мужчину, ведущаго медвѣдя; костюмъ вожака оригиналенъ (походить на костюмъ возницы), онъ держитъ что то въ родѣ влута или бича въ правой и возжи въ лѣвой рукѣ. Авторы описанія терракоты полагаютъ видѣть въ данномъ случаѣ изображеніе божества, но колеблются между олицетвореніемъ созвѣдія Медвѣдицы — колесницы и изображеніемъ Нергала, бога звѣздныхъ небесъ, свѣтящагося созвѣдіемъ медвѣдицы. Все это, конечно, совершенно лишнія соображенія, не имѣющія ничего общаго съ самымъ памятникомъ, реальный характеръ котораго не содержитъ ничего символическаго (проще всего, это любопытное изображеніе вожака медвѣдя). Бостъ и Фландэнъ встрѣтили въ Персіи рельефъ, высѣченный въ скалѣ, съ изображеніемъ всадника, съ лукомъ и стрѣлою, охотящагося на медвѣдя (142). Затѣмъ изображеніе медвѣдя и охоты на него, ученыхъ медвѣдей довольно часто встрѣчается на во-

сточныхъ и греческихъ геммахъ, равно какъ и на другихъ издѣліяхъ мелкой пластики, на погребальныхъ лампахъ и пр. (143). Отсутствие символическаго элемента и здѣсь неоспоримо, и поэтому невольно приходится если не отвергнуть совсѣмъ символическое значеніе медвѣдя въ изображеніяхъ надгробныхъ, то, по крайней мѣрѣ, сильно ограничить его. По счастливой, хотя и на скоро составленной, теоріи символическаго значенія борьбы травоядныхъ и хищныхъ животныхъ, изображаемой на саркофагахъ, лампахъ, вазахъ и пр., медвѣдь долженъ стать въ ряду этихъ хищныхъ, олицетворяя собою смерть, — силу губящую, враждебную природѣ и человеку. На погребальной урнѣ (144) изображается напр. борьба медвѣдя съ сатиромъ; звѣрь одолѣлъ его, и въ то время, какъ сатиръ стоитъ передъ нимъ въ позѣ побѣжденнаго, медвѣдь держитъ пальмовую вѣтку, и его увѣнчиваетъ геній; другой геній держитъ факель. Погребальный смыслъ несомнѣненъ, но за то также ясно видна придуманность аллегорической комбинаціи, въ которой сатиръ олицетворяетъ собою веселую жизнь, а медвѣдь играетъ роль дикой вражеской силы, и отсюда, конечно, еще далеко до символа подземнаго міра. На саркофагахъ, далѣе, представляется охота Амуровъ на дивихъ звѣрей, чаще всего въ связи съ изображеніемъ охоты на Калидонскаго вепря и другими подобными сюжетами, — все выѣтъ, пожалуй, можно толковать въ смыслѣ аллегорическаго выраженія той мысли, что, несмотря на сокрушительную силу смерти, жизнь остается всегда побѣдительницей, — но присутствіе между этими животными медвѣдя (145) опять таки не вноситъ въ сюжетъ никакого новаго элемента. Далѣе на этрусскомъ саркофагѣ изъ Кьюзи, среди различныхъ ужасовъ подземнаго міра, видна оригинальная человѣческая фигура съ головою медвѣдя, цѣпляющаяся на вратахъ Аида, окруженныхъ змѣйными и собачьими головами. Авторъ описанія справедливо отвергаетъ отношеніе сюжета къ мѣстамъ о Цирцеѣ и видитъ здѣсь только одно изъ чудищъ; порожденныхъ запуганнымъ воображеніемъ Этрусковъ (146). Такое же созданіе аллегоріи представляется въ тѣхъ таинственныхъ доселѣ и странныхъ этрусскихъ сюжетахъ, которые изображаютъ борьбу воиновъ съ чудовищемъ, вылѣзающимъ какъ

бы изъ бочки (или круглаго отверстія пещеры); чудище обыкновенно имѣеть волчью голову на человѣческомъ тѣлѣ, поэтому ученые относятъ это изображеніе къ разряду извѣстныхъ представлений объ оборотняхъ, волкодлакахъ или ликантропахъ, которые по ночамъ тревожили покой умершихъ. Въмѣсто волчьей головы указана въ одномъ случаѣ голова медвѣдя (¹⁴⁷), которую почему то сочли нужнымъ отнести къ Ифигеніи, превращенной по преданію, въ медвѣдя, и жертвоприношенію къ Діанѣ. Безъ сомнѣнія, это такая же замѣна обычной формы, какъ напр. когда на митраическихъ барельефахъ, вмѣсто льва, символа солнца, помѣщаемого около головы Геліоса въ лучахъ надъ священнымъ гротомъ, скульпторъ лѣсистаго Тироля, забывъ смыслъ сюжета, изображаетъ медвѣдя, выходящаго изъ берлоги (¹⁴⁸). Понятно, что безъ особыхъ причинъ слишкомъ смѣло было бы утверждать, что медвѣдь игралъ въ древности роль символа смерти и подземнаго міра, — опредѣленіе, которое, однако, выставляется положительно авторомъ описанія рельефа римскаго саркофага изъ средняго Норима (¹⁴⁹) Рельефъ этотъ, между тѣмъ, изображаетъ несомнѣнно битву гладіаторовъ съ медвѣдемъ и не имѣеть ни малѣйшаго символическаго оттѣнка; гладіаторы вооружены щитами и бичами, какъ на виллвйской терракоттѣ и римской мозаикѣ изъ Гендига на Мозелѣ (¹⁵⁰); самая битва должна, вѣроятно, представлять гладіаторскія игры, устроенныя императоромъ Валеріаномъ въ мѣстности нынѣшняго герцогства Бергтенъ, во время похода, а сюжетъ жертвоприношенія, помѣщенный въ сторону, относится къ этому же походу.

Но янаго рода данныя находимъ мы въ самой Ликии, и если они всетаки не разрѣшатъ намъ окончательно вопроса о символѣ памятника Г., то могутъ указать, по крайней мѣрѣ, путь къ этому разрѣшенію. По словамъ путешественниковъ, медвѣдь и теперь часто встрѣчается въ горныхъ и лѣсныхъ мѣстностяхъ прежней Ликии, и выше въ прилегающихъ областяхъ Малой Азіи, прорѣзываемыхъ хребтомъ Тавромъ (¹⁵¹). Возможно, что въ древности звѣрь этотъ былъ еще болѣе распространенъ въ Ликии, хотя свидѣтельствомъ этого пока осталось немного памятниковъ. Такъ въ Британскомъ Музеѣ одинъ над-

гробный фризъ изображаетъ охоту всадника, вооруженнаго копьемъ и сопровождаемаго собаками, на медвѣдя. На другомъ памятникѣ, также надгробномъ, но уже чисто азіатскаго характера и рисунка, позднихъ временъ, изображается охота Перса на разныхъ звѣрей, между которыми видѣны и медвѣдь. Разумѣется, эти два памятника еще ничего не даютъ для нашей задачи. Но въ нумизматической коллекціи ливійскихъ монетъ въ Британскомъ Музеѣ мы встрѣчаемъ въ одномъ экземплярѣ замѣчательный образецъ серебряной монеты (153):



на лицевой сторонѣ монеты находится левъ, въ обычномъ типѣ, прилежшій на землю, съ открытою пастью и обернувъ голову назадъ; на оборотѣ (рисунокъ) изображена въ четырехугольникѣ человѣческая фигура *съ головою медвѣдя*, какъ бы припавшая на правое колѣно. Типы льва и фигуры имѣютъ общія черты стили свойственныя архаическимъ монетамъ Ликіи; нѣкоторую особенность представляютъ слишкомъ толстыя лядвіи фигуры, напоминающія толстоту въ изображеніяхъ памятника Г. Но оригинальность изображенія этого, такъ рѣзко выдѣляющагося на почвѣ греческаго искусства, такова, что, само собою понятно, мы напрасно искали бы какъ объясненія мотивовъ, такъ и аналогичскихъ примѣровъ въ этомъ искусствѣ. Безъ всякаго сомнѣнія, ближайшіе мотивы заставляютъ предполагать существованіе въ Ликіи неизвѣстной еще намъ миеологической характеристики звѣря, но затѣмъ самая форма изображенія неоспоримо указываетъ на Востокъ, — родину подобныхъ пластическихъ типовъ (154), хотя, по различнымъ причинамъ, мы и должны ограничиться въ данномъ случаѣ этимъ общимъ замѣчаніемъ. Полное тождество съ нашею монетою представляетъ скарабей, опубликованный въ цитованномъ нами сочиненіи Лажара о Митрѣ (155); рисунокъ утрированъ и отличается специфически неуклю-

жимъ этрусскихъ характеромъ, но видна также медвѣжья голова, таже поза, только руки размахнуты больше. А если мы сопоставимъ этотъ скарабей съ другими, изображающими крылатыхъ венерей и львовъ, кентавровъ, различныя сочетанія фантастическихъ единороговъ и т. п., то символическій характеръ подобного изображенія выступаетъ самъ собою. Одинаковость позы должна, очевидно, имѣть особое значеніе для фигуры, и, дѣйствительно, эта поза въ архаическихъ произведеніяхъ всегда отмѣчаетъ собою фантастическія фигуры, изображенныя въ быстромъ движеніи, бѣгѣ, полетѣ. Самая необузданность движенія, выраженная сильнымъ егибомъ праваго колѣна и размахнутыми руками, должна имѣть отношеніе къ характеру изображаемаго существа: такъ изображаются на архаическихъ вазахъ фигуры съ звѣринными головами, а именно съ головою льва, орла, зайца (¹⁵⁶): подобную же позу представляетъ изображеніе Минотавра, Талоса, Горгоны и фантастическихъ окрыленныхъ фигуръ съ дискомъ и пр., встрѣчаемыхъ на древнѣйшихъ греческихъ монетахъ. Собственно наша фигура менѣе всѣхъ другихъ выражаетъ это быстрое движеніе; она какъ бы припала на правое колѣно, и ступня лѣвой ноги поставлена слишкомъ покойно — но смыслъ позы тотъ же самый, только рѣзкость и угловатость ея, происходящая отъ неловкости обычной въ архаическомъ стилѣ, заставляетъ искать аналогій для объясненія. Но что же изображаетъ эта фигура? Самое первое опредѣленіе, конечно, указываетъ въ ней божественное существо зооморфическаго характера. Зооморфическія божества исчезли у Грековъ очень рано, уступая мѣсто богамъ челоуѣкоподобнымъ, и каждое новое данное, указывающее на существованіе первыхъ, приобретаетъ двойной интересъ: общій и частный. Археологія, по справедливости восторгаясь высокими, въ буквальномъ смыслѣ, гуманными образами греческаго религіознаго искусства, согласно съ мнѣологической теоріей, указывающей развитіе нравственнаго типа греческихъ божествъ еще во времена Гомера и ранѣе, въ этой челоуѣчности образовъ видитъ рѣзкое разграниченіе Запада и Востока. Если греческое искусство и допускало животныя формы, то лишь для тѣхъ созданій фантазій, которыя играли роль второстепен-

ныхъ слутниковъ божества, какъ рѣзкое выраженіе его физическихъ свойствъ; это были стихійныя силы воды и земли, огня и вѣтра; искусство надѣляло эти смѣшанные образы духомъ дикости, необузданности (*ἄγρος, κέλσρια*) но сохраняло для нихъ черты человѣческаго разума, изображая ихъ съ человѣческой головою; такъ сформировались типы Сиренъ, Гарпій, кентавровъ, сфинксовъ, Пана. Со времени новыхъ успѣховъ исторіи греческой пластики сталъ болѣе выясняться и тотъ важный фактъ, что въ эпоху развитія искусства на греческой почвѣ и эти образы отличались болшею духовностью, сравнительно съ ихъ характеромъ на римской почвѣ, когда они стали непонятны. Никакія новыя открытія далѣе не поколеблютъ замѣчанія, что греческое искусство не любитъ звѣриной головы на человѣческомъ тѣлѣ⁽¹⁵⁷⁾, такъ какъ эта нелюбовь проистекаетъ изъ существеннаго эстетическаго и моральнаго принципа этого искусства. Вотъ почему и наше изображеніе имѣетъ аналогію для себя лишь въ немногихъ образахъ фантастическаго характера, каковы Минотавръ и др. Но было бы съ другой стороны положительной натяжкой и намѣреннымъ заблужденіемъ утверждать вмѣстѣ съ защитниками эстетической чистоты греческаго искусства, что всѣ подобныя образы играютъ въ немъ только роль фантастическихъ арабесковъ, представляютъ плодъ воображенія, не имѣющій особаго смысла и значенія. Напротивъ того, чѣмъ болѣе углубляемся мы въ ту неизвѣстную область, которая называется архаическою эпохою греческаго искусства, тѣмъ болѣе и болѣе убѣждаемся, что и греческое искусство должно было пережить извѣстную стадію своего существованія, когда образы, смѣшанные изъ животныхъ и человѣческихъ формъ по преимуществу могли соответствовать выработкѣ религіозныхъ понятій. Искусство долгое время сохраняло эти образы какъ священное преданіе (припомнимъ исторію типа Деметры Черной въ Аркадіи, имѣвшей лошадиную голову и гриву, перелетенную змѣями, Павз. VIII 42, 3), только давая имъ второстепенное мѣсто. Такъ, немного было въ Греціи статуй, которыя изображали Діониса подъ видомъ быка обыкновеннаго или съ человѣческимъ лицомъ, но мы часто встрѣчаемъ божество въ этомъ типѣ на монетахъ. Вмѣ-

стѣ съ тѣмъ, къ этому первобытному элементу греческой религіи присоединялся широкій потокъ восточной фантазіи, питавшій древнее греческое искусство. И чѣмъ ближе становилось оно по мѣсту своего развитія къ культурѣ Востока, тѣмъ шире и глубже, конечно, дѣйствовало ея вліяніе. Сколько знаемъ мы животныхъ символовъ въ греческомъ искусствѣ, исторія которыхъ указываетъ намъ на Критъ, Кипръ, Родосъ и Малую Азію! И для фигуръ съ звѣриною головою прототиповъ, несомнѣнно, нужно искать на Востокѣ, ибо именно тамъ барельефы и цилиндры предлагаютъ намъ разнообразнѣйшія сочетанія этого рода, не стѣсняясь требованіями эстетики. Но если самую фигуру изображенія въ принципѣ мы можемъ отчасти отнести къ вліянію Востока, то и въ самомъ содержаніи мы должны видѣть тотъ общій смыслъ, который опредѣлялся этою формою на греческой уже почвѣ. Изъ аналогическихъ примѣровъ мы узнаемъ, что эта форма изображенія, смѣшивающая тѣло человѣческое съ животнымъ, служила выраженіемъ тѣхъ божественныхъ демоническихъ силъ, которыя новымъ движеніемъ религіи были низведены на степень чудовищъ, существъ враждебныхъ человѣку и новому міру божествъ, уже по своей принадлежности иному міру и другому періоду. Таковы сфинксы и кентавры, и этотъ же смыслъ раскрываютъ иныя о Минаотаврѣ. Уже давно прошла для науки мнѳологія та пора, когда она довольствовалась лишь разсказами о подобныхъ фантастическихъ существахъ: въ этой области, повидимому, созданной причудливой фантазіею древности, приходится искать слѣдовъ древнѣйшаго стихійнаго культа, и это существенная задача, которую наука не должна пренебрегать, если она не хочетъ быть одностороннею. Но понятно также, что эта задача можетъ быть исполнена окончательно только тогда, когда будетъ вскрыта та культура, которая предшествовала появленію Грековъ на островахъ Средиземнаго моря и въ Малой Азіи. А эта задача цѣлкомъ принадлежитъ археологіи, такъ какъ историческія свѣдѣнія или крайне скудны или вовсе отсутствуютъ. Встрѣчая фантастическую фигуру съ головою медвѣдя на монетѣ страны, мы въ правѣ заключить, что этотъ образъ тѣсно связанъ съ какими

либо туземными вѣрованіями; можно далѣе предполагать, что известная мѣстность Ликии, наиболѣе сохранившая свое первоначальное населеніе, или городъ выбрали этотъ образъ своею спеціальною эмблемою. Между тѣмъ слѣды символическаго значенія медвѣдя въ греческой мифологіи указываютъ на существованіе вѣрованій въ особнхъ демоническихъ существъ, появленіе которыхъ впоследствии объяснено превращеніями; эти существа—созвѣздія, притомъ тѣ, которыя ближе другихъ къ сѣверу, полюсу. Отсюда можно думать, что первоначальное символическое значеніе медвѣдя могло заключаться въ отношеніи животного къ зимѣ, холоду, приходящему съ сѣвера; поэтому же медвѣдь могъ сдѣлаться и животнымъ священнымъ для Артемиды въ числѣ другихъ вредныхъ и дикихъ звѣрей, которыхъ она насылаетъ. Мы знаемъ, что и въ Ликии были свои горы—Аркадіяне. Поклоненіе Артемидѣ въ Ликии—безспорно, на него указываетъ и почитаніе въ этой странѣ Аполлона и Латоны и самое прозвище Артемиды *Λυκαία*, тождественное съ именемъ страны. Что медвѣдь могъ быть священнѣй той гнѣвной Артемидѣ, которая наказываетъ людей холодомъ, опустошеніями страшнаго вепря, въ этомъ нѣтъ ничего противорѣчающаго разнообразнымъ потенціямъ этой богини, но странно то, что нигдѣ не сохранилось ясныхъ на это указаній. Одно изъ подобныхъ указаній, но съ аллегорическимъ уже характеромъ, быть можетъ, заключается въ тѣхъ стихахъ Нонна (¹⁵⁸), гдѣ медвѣдь вмѣстѣ со львомъ играютъ роль дикихъ звѣрей, на которыхъ охотится Авра, богиня нѣжнаго дуновенія воздуха; если мы припомнимъ обычное представленіе въ видѣ льва солнечнаго жара, умѣряемаго Аврою, то аллегорическая комбинація ея весенней охоты на медвѣдя будетъ понятна, какъ противоположеніе. Такъ или иначе, но, возвращаясь къ нашему сюжету, мы имѣемъ право представить слѣдующія общія соображенія: 1) символическое значеніе медвѣдя ничѣмъ не подтверждается, какъ въ мифологіи, такъ и въ пластическихъ памятникахъ Греціи, слѣдовательно, и заключеніе отъ этого значенія къ подземному божеству не имѣетъ силы, 2) но вѣрнѣе того, на основаніи данныхъ, относящихся къ мифологіи сѣверныхъ народовъ вообще, и тѣхъ

племень, которыя окружали поселенія древнихъ Грековъ или даже слились съ ними, какъ это напр. было въ Ликіи, можно думать, что это символическое значеніе, основавшееся на отношеніи медвѣдя къ зимнему холоду, могло примыкать къ сидерическому значенію медвѣдя въ греческой мифологіи 3) и въ различныхъ смѣшанныхъ культахъ образовать демоническія существа, подобныя критскому Минотаврѣ, которыя сохранились въ памятникахъ, но о которыхъ мы не знаемъ мифологическихкихъ сказаній; 4) эти культы въ глазахъ Грековъ отличали соборъ племена неразвитыя, находившіяся въ состояніи первобытной грубости, какъ напр. Аркадянѣ, запертыхъ въ горахъ; поэтому и въ Ликіи культы эти должны были относиться не къ греческому поселенію, но къ тѣмъ горнымъ смѣшаннымъ племенамъ, которыя могли слить греческую Артемиду съ какимъ либо туземнымъ неизвѣстнымъ божествомъ, какъ это было напр. въ Тавридѣ. Спрашивается теперь, есть ли связь между ликійскою монетою и изображеніемъ памятника Гарній? Мы уже говорили, что истолкователи въ этомъ изображеніи видѣли символику подземнаго міра, представленнаго будто бы въ медвѣдѣ, животномъ, живущемъ въ подземныхъ берлогахъ и пещерахъ; богъ, которому посвящено это животное, есть подземный Зевсъ. Приводи подобное толкованіе, ученые, очевидно, вынуждены были придумывать объясненіе, по правилу — чѣмъ ближе и проще, тѣмъ лучше. Но такой путь требуетъ прежде всего опредѣлить, съ чѣмъ объясненіе имѣетъ дѣло: съ символомъ ли, даннымъ въ религіи, или съ аллегоріей, придуманной художникомъ. Многочисленные примѣры указываютъ намъ, что въ первомъ случаѣ способъ отысканія ближайшей связи очень шатокъ: ибо, какъ скоро мы не знаемъ символа изъ мифологическихкихъ данныхъ, или не можемъ вывести его значенія изъ сочетаній, указанныхъ самими памятниками, толкованіе наше всегда будетъ предоставлено всевозможнымъ случайностямъ. Извѣстные знатоки древнихъ памятниковъ, какъ напр. Стефани, предпочитаютъ априорному пути въ этомъ случаѣ подыскивать хотя бы самыя мелочныя обстоятельства и указанія у писателей и въ памятникахъ, чтобы на нихъ уже строить теорію извѣстнаго символа или атрибута.

Правда, этимъ сводомъ всевозможныхъ мелочей отнимается у художниковъ древности самостоятельность въ дѣлѣ выбора атрибутовъ, которую необходимо признать, по крайней мѣрѣ, въ такихъ произведеніяхъ, каковы рисунки вазъ, въ которыхъ свобода и даже нѣкоторый произволъ композиціи несомнѣнны. Иное дѣло въ области аллегоріи: художникъ, придумывая, такову, самъ ищетъ пунктовъ ближайшаго соотношенія аллегорической формы съ сюжетомъ, чтобы быть понятнымъ; стѣсняемый этимологією, онъ поневолѣ олицетворяетъ добродѣтели въ женскихъ фигурахъ, пороки въ мужскихъ и т. п. И въ этомъ отношеніи различіе съ аллегоріей представляетъ даже символъ, избрѣтенный помощію рефлекса, на основаніи созвучія, вышшняго совпаденія: припомнимъ напр. извѣстный символъ Христа — рыбу. Если притомъ мы не въ правѣ задачу памятника Гарпій разрѣшать въ различныхъ аллегорическихъ комбинаціи, что было бы несомнѣнно съ сущностью древней скульптуры и характеромъ самаго памятника, то мы должны отстранить вышеупомянутое мнѣніе, что медвѣдь на этомъ памятникѣ прообразуетъ собою подземный міръ. Главнѣйшее затрудненіе въ такомъ случаѣ представляется въ отысканіи связи и перехода отъ демолическаго существа, изображеннаго на монетѣ, къ божеству памятника. Черты изображенія этого послѣдняго видимо представляютъ новый элементъ въ символикѣ медвѣдя, и мы будемъ, кажется, недалеки отъ истины, если замѣтимъ, что этотъ элементъ заключается въ спеціализаціи символа: фантастическую фигуру мы можемъ разсматривать какъ общее выраженіе религіозныхъ вѣрованій, связанныхъ съ медвѣдемъ, изображеніе же памятника какъ атрибутъ, приуроченный къ извѣстному божеству. Далѣе, божество это отмѣчено нѣкоторымъ воинственнымъ характеромъ какъ въ группировкѣ съ воиномъ, отъ котораго оно принимаетъ племъ, такъ и въ позѣ, отличающей его отъ всѣхъ другихъ божествъ. Исслѣдователи, конечно, видѣли въ самомъ лицѣ божества даже ирачную улыбку Аида, но ничего подобнаго не представляетъ памятникъ. Болѣе стройное, вытянутое, такъ сказать, тѣло божества отвѣчаетъ скорѣе богу войны, охоты, нежели подземному Аиду. Но, скажемъ въ заключеніе, на этомъ

общемъ очеркѣ характера и значенія символа и божества и должно пока остановиться толкованіе, если оно не хочетъ внести произвола, и мы все-таки теперь не въ состояніи какъ рѣшить вопросъ вполне о символичѣ медвѣдя, такъ и дать имя божеству. Всѣ прежніе истолкователи предполагали называть его Зевсомъ — Андомъ, третьимъ членомъ Зевсовой триады. Но есть ли какія нибудь данныя, хотя бы непрямныя, которыя бы позволили подобное предположеніе? Все, что мы знаемъ объ изображеніяхъ Аида или Плутона, относится ко времени гораздо позднѣйшему, но и по этимъ даннымъ можемъ судить, что представленіе этого бога неизвѣстнаго міра не допускало большого разнообразія символовъ, какое встрѣчаемъ напр. въ изображеніяхъ Зевса. А для того, чтобы приурочить изображеніе собственно къ Зевсу, то посвященіе этому богу хищныхъ звѣрей, подобныхъ медвѣдю, фактъ весьма сомнительный. Представляемъ, наконецъ, рисунокъ другой неизданной монеты Дикин, которая, по всей вѣроятности, имѣетъ также близкое отношеніе къ вопросу, насъ занимающему.



Мужская фигура въ одномъ гимнатіонѣ, покрывающемъ среднѣ тѣло и свѣшивающемся черезъ правое плечо назадъ въ видѣ тонкаго конца, идетъ, держа лѣвою рукою у груди за ноги помѣщенное на плечахъ животное, которое и въ общемъ и въ деталяхъ сильно напоминаетъ медвѣдя памятника Гарній. Стиль монеты относится къ эпохѣ непосредственно ближайшей къ процвѣтанію искусства; особенно рельефно изображены поворотъ головы и мускулы рукъ. Но что за смыслъ изображенія? Новый ли это переводъ Гермеса Кріофороса, или Геракла? Въ первомъ случаѣ животное замѣняло бы барана, во второмъ льва, и послѣднее предположеніе вѣроятнѣе, по характеру самой фигуры.

Заключивая затѣмъ нашъ анализъ трехъ сторонъ памятника Гарній, изображающихъ триаду неизвѣстныхъ божествъ, мы

можемъ свести представленную нами въ частности характеристику въ слѣдующихъ положеніяхъ: 1) три божества этихъ сторонъ, дѣйствительно, составляютъ триаду не по одному числу фигуръ, но и по известному между ними родству и соотношенію; 2) это родство сказывается прежде всего въ ихъ общей связи съ загробнымъ культомъ, что выражается разнообразными дарами; 3) въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ эти дары могутъ быть относимы и къ самымъ божествамъ, какъ ихъ атрибуты, но во всякомъ случаѣ всегда удерживаютъ характеръ общихъ символовъ культа загробнаго; 4) характеристика божествъ заключается прежде всего въ указанной связи съ идеями о загробной жизни, а затѣмъ отличительныя черты могутъ быть предположительно указаны и въ самихъ типахъ божествъ; 5) эти типы только въ общемъ напоминаютъ изображенія Зевса, и потому, въ виду указанной характеристики ихъ и символики погребальной, не могутъ быть сочтены за Зевсову триаду, безъ особыхъ основаній, 6) а реальность изображенія ихъ, совершенно особенная типичность, для которой нельзя указать аналогіи въ области идеальныхъ образовъ греческаго искусства, и старчество нѣкоторыхъ фигуръ позволяютъ думать, что въ этихъ фигурахъ представлены какія нибудь обожествленные личности хтоническаго культа Ликій.

Поэтому всего естественнѣе было бы характеризовать данныя фигуры, какъ изображенія обожествленныхъ предковъ, божествъ — демоновъ. Тройное число ихъ напоминаетъ нѣсколько известную триаду судей мертвыхъ: Эака, Миноса и Радамантиса, первоначальныхъ божествъ, впоследствии превратившихся въ царей древняго Крита и Эгины. Съ этимъ предположеніемъ совпадаетъ отчасти и пожилой возрастъ божествъ, и характеръ изображенія, напоминающій представленія умершихъ, и самые символы. Такъ, на одной недавно изданной монетѣ (159), быть можетъ, острова Эгины, видно изображеніе Эака, какъ судьи, въ Зевесовомъ типѣ, на тронѣ; передъ нимъ закутанная фигура умершаго и геній смерти съ факеломъ (монета римской эпохи). Подобную триаду обожествленныхъ предковъ, какъ хтоническихъ божествъ, мы указали уже въ изложеніи ликійской мифологіи

подъ именами трехъ царей: Арсалоса, Дріеса и Трособіи. Несомнѣнно, что данныя, которыми мы владѣемъ въ настоящемъ случаѣ, не позволяютъ намъ прямо перенести понятіе этой триады и изображеніе трехъ божествъ памятника. Но если наши пошты характеристики членовъ этой триады: одного съ точки зрѣнія связи съ древнѣйшимъ типомъ Зевса, другаго—по имени съ отъѣнкомъ первобытнаго характера иранскаго, а третьяго, какъ божества сѣверной части долины Бсанеа (расположенной у гѣръ горъ Ливіи, гдѣ водился медвѣдь), и не могутъ быть настолько полны, чтобы покрыть сумму данныхъ въ самомъ изображеніи, то сопоставленіе обоихъ случаевъ также не имѣетъ въ общемъ ничего и противорѣчащаго. Для окончательнаго же рѣшенія вопроса необходимы новыя памятники и новыя факты.

V.

Намъ остается теперь разсмотрѣть тѣ угловыя фигуры сѣверной и южной стороны памятника, которыя, какъ мы уже говорили, слымя подъ именемъ Гарпій, дали самому памятнику названіе и у многихъ считались главнымъ пунктомъ изображеннаго на памятникѣ сюжета. Это фигуры женскихъ птицеобразныхъ существъ, которыя несутъ въ рукахъ маленькихъ дѣтей: плачущая женщина подъ однимъ изъ этихъ изображеній ясно указываетъ на ихъ отношеніе къ смерти; дѣти изображаютъ души умершихъ. Подобная концепція въ изображеніи Гарпій нова и оригинальна и, что главное, допуская различныя соображенія, она вовсе не покрывается, такъ сказать, понятіемъ Гарпій, даннымъ у древнихъ писателей. Отсюда обсужденіе вопроса зависить отъ слѣдующихъ пунктовъ: какъ представляется намъ роль Гарпій въ мифологіи вообще, существуетъ ли, и въ какой степени, соотношеніе между этою ролью и изображеніемъ, и какъ опредѣлить значеніе и смыслъ этого послѣдняго.

Гарпій, по опредѣленію самихъ древнихъ мифографовъ и новыхъ мифологовъ (¹), представляютъ образъ сильныхъ, бу-

ныхъ вѣтровъ, вихрей и урагановъ, рождающихся на морѣ и опустошающихъ сушу. Незвѣстное жилище Гарпій — равнины океана и обширныхъ луговыхъ пространствъ вблизи него; Гарпій сами, по Гезіоду и по Виргилію, происходятъ отъ морскихъ божествъ. Поэтическіе образы быстрыхъ коней, собакъ рано поэтому слились съ мифологическимъ представленіемъ этихъ существъ; тѣ и другія или ведутъ свое происхожденіе отъ Гарпій, или носятъ ихъ имена. Итакъ, быстрота полета — существенная черта образа, и поэтому какъ древнѣйшія, такъ и позднѣйшія изображенія представляли Гарпій крылатыми. Имя «Гарпій» по этимологическому производству обыкновенно относится къ глаголу ἀρπάζω, похищаю, какъ прилагательное, какъ эпитетъ хищнаго существа; но оно еще ближе стоитъ къ общему имени хищной птицы у Гомера ἄρπυξ: орла или коршуна, все равно, ширококрылой — τανυπτέρουξ (²): представленіе вѣтра въ видѣ птицы обще всеѣмъ индоевропейскимъ народамъ, отъ Грековъ до Германцевъ и Славянъ. Но затѣмъ въ лицѣ Гарпій олицетворилась губительная сила вѣтровъ, онѣ сдѣлались бичами, наслаемыми Зевсомъ на людей, преступившихъ божескіе законы, стали «собаками Зевса.» Этотъ враждебный характеръ нѣкоторыхъ періодически дующихъ вѣтровъ выразился въ исторіи Финей, — также божества вѣтра, по словопроизводству, связывателя вѣтровъ, женатаго на дочери Ворея (³) и царствовавшего на равнинахъ Понтійскихъ береговъ или Пафлагоніи, и вмѣстѣ легъ въ основу всеѣхъ позднѣйшихъ поэтическихъ представленій. Сюда относится сходство Гарпій съ Эриніями у Эсхила, страшными бичами кровавыхъ преступленій, и звѣриный страшный образъ, который придается у писателей Гарпіямъ, какъ то: медвѣжьи уши, тѣло коршуна, большія когти, или, въ типѣ Сирены, человѣческое тѣло на пѣтушьихъ ногахъ и пр. Правда, этотъ страшный образъ, хотя и отразился въ пластическомъ искусствѣ Грековъ, не имѣлъ ничего общаго съ тѣми страшными лицами, которыхъ описывалъ подъ именемъ Гарпій Виргилій; это искусство всегда удерживало красоту, какъ свой принципъ, даже въ фантастическихъ существахъ; для искусства Гарпій должны были оставаться прекрасными женщинами Гезіода на

птичьихъ ногахъ или и вовсе съ птичьимъ тѣломъ, но съ изыщной женской головой. О. Миллеръ въ своемъ учебникѣ археологіи § 65, 2 рѣшается даже сказать, что Гарпіи Гомера не имѣютъ ничего общаго съ художественными ихъ представленіями. Тѣмъ не менѣе, согласно указаннымъ чертамъ мифологіи, если мы находимъ гдѣ либо изображенія, указывающія на Гарпій, то онѣ всегда представляются похитительницами. И, дѣйствительно, встрѣчая на различныхъ мелкихъ памятникахъ (⁴), геммахъ и монетахъ (автономныя и императорскія монеты Кизика, Абидоса) птицеобразныя фигуры, держащія амфору, ожерелье, рыбу въ рукахъ и пр., археологія единогласно усвоила имъ имя Гарпій похитительницъ. По тѣмъ же признакамъ можемъ узнать изображеніе Гарпій и на другихъ произведеніяхъ древности. Мозаика Помпеи представляетъ высокую женскую фигуру съ орлиными ногами и длиннымъ хвостомъ; на головѣ она несетъ корзину, повидимому, съ плодами или другими вещами, въ правой рукѣ сосудъ; внизу летящая птица, а сверху Амуръ, несущій какую то утварь (⁵) (однако же, по этимъ атрибутамъ съ равнымъ правомъ можно видѣть Сирену, существо извѣстное своею близостью къ бакхическому и афродитическому культу). Мраморная ножка стола изъ Аттики (⁶) въ видѣ четырехугольнаго столба съ капителью также представляетъ птицеобразную фигуру, которая держитъ въ когтяхъ бородатую голову за волосы; фигура имѣетъ бараньи рога и звѣринныя уши; на шеѣ лучеобразное ожерелье съ подвѣсками. Если къ этому присоединимъ изображенія Гарпій на вазахъ и геммахъ: въ сценахъ похищенія божествами смертныхъ (Юпитеромъ—Эгины), въ сюжетѣ похищенія дѣтей Пандара, сценѣ преслѣдованія Гарпій въ полномъ человѣческомъ образѣ, но окрыленныхъ, сыновьями Борей,—то этимъ и заканчивается списокъ изображеній, почитающихся несомнѣнными (⁷). Но намъ извѣстно также и множество изображеній на вазахъ птицеобразныхъ фигуръ, которыя не отмѣчены подобнымъ признакомъ и вообще не снабжены атрибутами, а между тѣмъ греческая мифологія знаетъ нѣсколько видовъ подобныхъ фантастическихъ существъ; изъ нихъ главныя: Сирены, Гарпіи, Стиμφалиды. Поэтому, въ этихъ (наиболѣе притомъ

многочисленных) случаяхъ намъ представляются крайнія затрудненія опредѣлить, гдѣ изображены Гарпіи, гдѣ Сирены и пр. (8). На вазахъ древнѣйшаго стиля (красноватныя и коричневныя фигуры на желтомъ фонѣ) мы встрѣчаемъ подобныя фигуры во фризахъ, въ ряду различныхъ животныхъ: львовъ, пантеръ, быковъ, хищныхъ и другихъ большихъ птицъ, далѣе сфинксовъ, Горгону и пр.; эти фигуры представляютъ обыкновенно птицу съ женскою головою, у которой крылья распростерты, а голова повернута въ ту или другую сторону; на шеѣ иногда женскія украшенія. На вазахъ древняго стиля, кромѣ подобнаго изображенія на передней сторонѣ, такая же фигура украшаетъ заднюю сторону вазы, замѣняя розетку и другія украшенія, одна, или въ группировкѣ съ бараномъ, или помѣщается въ двойномъ числѣ подъ ручками вазы, и въ такомъ случаѣ сопоставляется съ каменнымъ козломъ: первые мотивы принадлежатъ вазамъ этрусской фабрики. Всѣ подобныя изображенія лишены всякой специальной характеристики, и поэтому относятся археологами чаще къ Сиренамъ, какъ существамъ, игравшимъ гораздо болѣе обширную роль въ мифологіи, чѣмъ Гарпіи (9); другіе изслѣдователи вазъ, какъ напр. Стефани, (10) ставятъ въ этихъ случаяхъ оба названія, такъ какъ и то и другое равно сомнительно, и даже при отсутствіи атрибутовъ Сирены и обстановкѣ насильственнаго характера, предпочитаютъ названіе Гарпій; Гарпіями же считаютъ и тѣ фигуры, которыя изображаются летящими надъ колесницами въ сценахъ состязаній (11). Не ясно ли поэтому, что номенклатура въ данномъ случаѣ вполне проблематична, и нѣтъ никакихъ данныхъ для указанія того, какъ именно и гдѣ, или въ какихъ комбинаціяхъ греческіе художники изображали Гарпій, и какой смыслъ соединяли съ этимъ изображеніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, если мы рассмотримъ даже тѣ изображенія Гарпій, въ которыхъ они, по толкованію археологовъ, являются какъ похитительницы, слѣдовательно, въ характерѣ наиболѣе свойственномъ ихъ натурѣ, то и тутъ оказывается обширное поле для сомнѣнія. А именно: фигура, держащая рыбу на золотой монетѣ Кизика, можетъ быть въ такой же степени вѣроятнымъ изображеніемъ Сирены, жившей на морѣ, какъ и Гарпіи, если только она не изображаетъ еще ка-

кое либо подобное мифологическое существо. Затѣмъ и вообще всѣ предметы, съ которыми являются на указанныхъ памятникахъ Гарпіи похитительницы, какъ то: амфора, ожерелье, зеркало, корзинка и пр. представляютъ собою предметы погребальнаго культа; такъ на аттическихъ леканеахъ родственники умершаго держать въ рукахъ повязки, чаши и блюда, сосудъ, ведро, корзинки, а зеркала въ ихъ погребальномъ назначеніи слишкомъ извѣстны у Этрусковъ и позднѣе у Римлянъ, чтобы нужно было говорить объ этомъ послѣ Гергарда и Яна (12). Замѣтимъ далѣе, что одна изъ такъ называемыхъ Гарпій съ *diota* за спиною держать въ рукахъ погребальный факель. А между тѣмъ характеристика Гарпій и Сиренъ въ этомъ отношеніи къ загробному культу представляетъ много разногласія: иные археологи придаютъ погребальное значеніе и Гарпіямъ, тогда какъ другіе относятъ его исключительно къ Сиренамъ. Первое мнѣніе принадлежитъ, главнымъ образомъ, мифологамъ, второе — археологамъ и преимущественно нѣмецкимъ. Основывался на нѣсколькихъ мѣстахъ Одиссеи, въ которыхъ говорится о похищеніи дѣтей Пандара, или безслѣдное исчезновеніе самого Одиссея приравнивается къ похищенію Гарпіями (1, 241; 14, 371), мифологи перваго разряда, напр. Рауль-Рошеттъ, герцогъ де-Люинь, Серканъ, Мори, Лонперье (13) и другіе доказываютъ, что Гарпіи уже первоначально имѣли отношеніе къ представленіямъ смерти; самая миссія Гарпій заключается будто бы въ томъ, чтобы похищать смертныхъ и предавать ихъ божествамъ подземнымъ (такъ толкуется выраженіе Одиссея «для служенія Эриніямъ») и тогда какъ первообразное значеніе вѣтровъ превратило Гарпій въ божествъ психопомощей (14), дурной запахъ, оставляемый Гарпіями, указываетъ на могильное гніеніе; наконецъ, Сирены сами будто бы приобрѣли погребальное значеніе по своей близости съ Гарпіями и т. п. Но самый поверхностный анализъ показываетъ, что если въ этихъ поэтическихъ представленіяхъ и данъ образъ смерти, уносящей душу въ неизвѣстныя страны, то отъ этихъ представленій до погребальнаго значенія также далеко, какъ отъ видимыхъ гробницъ, хранящихъ тѣло умершаго, до тѣхъ неизвѣстныхъ странъ, куда

уносить Гарпійи людей; что, если принять это толкованіе для Гарпій, то почему же не видѣть и въ самомъ Бореѣ, похищающемъ смертныхъ дѣвъ, образъ смерти, или божества психопома. Что Сирены всегда представляли въ Греціи гениевъ смерти, ея агентовъ, это, напротивъ того, доказывается цѣлымъ рядомъ памятниковъ, на которыхъ эти фигуры, обозначенныя лирой и флейтой, украшаютъ верхнія поля надъ изображеніемъ приношеній или умершихъ; на головѣ ихъ встрѣчаемъ модіусъ, атрибутъ хтоническихъ, подземныхъ божествъ, изъ которыхъ Кора и въ мифахъ является ихъ госпожею (15). Иной вопросъ, почему именно Сирены получили такое значеніе: по ихъ явно скорбной въ такомъ случаѣ позѣ, по ихъ музыкальнымъ инструментамъ сложилось обычное мнѣніе, что смыслъ этихъ фигуръ заключается въ олицетвореніи скорбнаго плача по мертвымъ, какъ музъ смерти (16). Известный Курціусъ приходитъ даже къ мысли, что этотъ смѣшанный образъ восточнаго представленія божества происходитъ изъ первоначальнаго представленія Афродиты, богини загробнаго міра, которая и была, такъ сказать, первою Сиреною. И здѣсь, слѣдовательно, вопросъ еще остается нерѣшеннымъ, но, оставивши его въ сторонѣ, возвратимся къ Гарпійамъ. Въ виду приведенныхъ нами данныхъ, становится совершенно понятно, что фигуры нашего памятника, имѣвшія видимо отношеніе къ загробному міру, толковались разнообразно: одни желали видѣть въ нихъ непременно Гарпій, имѣя въ виду ихъ насильственный характеръ, другіе — скорѣе Сиренъ, чѣмъ Гарпій, и третьи, наконецъ, не находя въ памятникахъ подобной же комбинаціи надгробныхъ Сиренъ съ характеромъ Гарпій, предпочитали первое мнѣніе, но обусловленное предположеніемъ, что данный случай представляетъ элементъ, неизвѣстный намъ доселѣ въ мифологіи и принадлежащій Ликіи. И, дѣйствительно, этотъ новый, оригинальный элементъ существуетъ, но онъ вовсе не принадлежитъ специально самой Ликіи, а представляетъ частный результатъ общаго и непосредственнаго вліянія Востока на искусство какъ Ликіи, такъ и всѣхъ прибрежныхъ странъ Средиземнаго моря. Руководясь этимъ общимъ положеніемъ, Курціусъ уже указалъ прототипъ Гарпій нашего памятника въ тѣхъ

фантастическихъ птицеобразныхъ существахъ, которыя встрѣчаются въ изображеніяхъ погребальныхъ обрядовъ на египетскихъ памятникахъ, но этого ученаго болѣе занимала яйцеобразная форма тѣла, нежели самый смыслъ и значеніе этихъ представленій. Оставя пока въ сторонѣ первое, займемся послѣднимъ, какъ наиболѣе важнымъ для нашей задачи. Дѣйствительно, прототипъ даннаго представленія находится и въ Египтѣ искусство этой страны, стремясь выразить до послѣднихъ мелочей заветныя идеи о загробной жизни, несомнѣнно первое по времени выработало представленіе души въ формѣ птицы съ человѣческой головой. Во всѣхъ музеяхъ, наиболѣе же въ Дурскомъ посѣтителѣ видитъ рядъ маленькихъ фигуръ изъ различнаго матеріала, представляющихъ птицу, на человѣческой головѣ которой иногда помѣщается дискъ Озириса, символъ обожествленія, или тиара египетской формы, знакъ возвеличенія; иногда эти фигурки имѣютъ человѣческія руки, и въ такомъ случаѣ онѣ подняты къверху, какъ бы исполняя жестъ adoración. Эти фигурки клались въ гробницу вмѣстѣ съ другими вещами, тогда какъ подобныя же, но особенно малыхъ размѣровъ, навѣшались въ видѣ ожерелій вмѣстѣ съ другими амулетами; статуэтки большаго размѣра видны въ погребальныхъ процессіяхъ, ихъ несутъ передъ муміей. Къ этому изображенію души присоединяется совершенно такое же представленіе агента смерти, икхонюпа, приближающагося къ муміи и съвирюю и ключекъ открывающаго душу отъ тѣла (17). Но эти замѣчанія мы вовсе не хотимъ сказать, чтобы всѣ подобныя изображенія съ заключеннымъ въ нихъ смысломъ переходили прямо въ Грецію: аналогичное явленіе обрѣденныхъ психопомповъ только указываетъ на возможность сочетанія греческаго представленія съ египетской формой. Такъ, на грекоегипетскихъ геммахъ душа на нильской баркѣ, въ присутствіи Сераписа, Изиды, Нефтисъ и даже Цербера, прямо замѣняется изображеніемъ Сирены (18). Однако форма представленія шла, повидному, вовсе не изъ Египта, но съ семитическаго востока. Полиморфизмъ—черта, врожденная религіямъ Ассиріи и Вавилона; и именно на цѣпяхъ этихъ странъ встрѣчаемъ мы указанную форму въ вы-

болѣе разнообразныхъ типахъ. Птицеобразныя фигуры видны тамъ въ изображеніяхъ моленія, сзади жреца или молящагося вообще; онѣ помѣщаются въ двойномъ числѣ подъ рогомъ луны, подъ дискомъ солнечнымъ; онѣ изображены тамъ въ казнихъ то непонятныхъ сценахъ, происходящихъ въ присутствіи верховнаго божества, въ сценахъ мифологическаго содержанія и характера, среди божествъ, борющихся съ дикими звѣрями и пр. (19). Непосредственно съ цилиндровъ перешли эти фигуры на мелкія издѣлія греческія, какъ напр. скарабек, и если здѣсь исчезали восточныя детали, какъ напр. львиныя лапы, тиара, то сохранялась иногда поза, а именно воздѣтыя руки, а одна изъ этихъ фигуръ держитъ даже въ рукахъ мечъ, что уже, конечно, не можетъ быть объяснено изъ какой либо разновидности Сирены (20). На одной геммѣ греческой работы арханческой эпохи (21) мы видимъ подобную фигуру въ характерѣ еще болѣе оригинальномъ; на головѣ подобіе рогатой тиары, узкое яйцеобразное тѣло (совершенно подобное тѣлу Гарпій на памятникѣ) оканчивается вѣромя перьевъ; ноги птичьи; крылья имѣютъ еще арханческую форму загиба какъ на восточныхъ памятникахъ; прическа представляетъ пучекъ волосъ, собранный на затылкѣ; руки человѣческія, изъ которыхъ лѣвая держитъ лукъ, а правая готова спустить наложенную стрѣлу. Между арханческими вазами Родоса, находящимися въ Луврѣ, есть до шести маленькихъ сосудовъ съ изображеніемъ Гарпій и Сиренъ въ крайне оригинальныхъ переводахъ (22). Фигурки эти сгруппированы по сторонамъ орнамента въ видѣ пальметты, иногда соединены вдвоемъ общою львиною головой; они обставлены различными крылатыми фигурами съ тѣломъ змѣи и человѣческой головой и др. птицами и животными; на одной вазѣ тѣло Гарпій или Сирены соединено съ львинымъ, на другой видимъ даже тиару на головѣ подобнаго существа, что также ясно выдаетъ его восточное происхожденіе и вмѣстѣ символическое значеніе. Но во всѣхъ этихъ случаяхъ мы не видимъ никакихъ специализирующихъ атрибутовъ, слѣдовательно, не имѣемъ и права относить фигуры къ Сиренамъ или Гарпійамъ. Пластическое искусство, очевидно, создало эти фигуры такъ же, какъ сфинкса, Химеру, Цер-

бера и Минотавра, а именно: не изобрѣтая, не придумывая образовъ для всѣхъ частныхъ мифологій, оно выработывало, въ связи съ искусствомъ Востока, общія фантастическія формы. Специализація явилась уже позднѣе, а съ нею и въ художествѣ стремленіе опредѣлять изображаемое. Фризны древнихъ вазъ, на которыхъ являются Гарпіи и Сирены, представляютъ очевидное перенесеніе художественныхъ сюжетовъ и формъ Востока, и никакія причины не требуютъ выдѣлять изъ этихъ фризозъ одну фигуру и искать ей объясненія въ мифологіи; работая эти вазы, мастеръ, очевидно, не думалъ о мифологическихъ опредѣленіяхъ, такъ какъ онъ былъ копировальщикомъ понятныхъ однако въ общемъ фантастическихъ образовъ. Если сами защитники чистоты и особенности греческаго искусства смотрятъ на эти фризны какъ на простую бессмысленную орнаментику, то имъ нѣтъ никакой нужды настаивать на опредѣленіи частныхъ. Но эта вазовая орнаментика наиболѣе положительнымъ образомъ доказываетъ также и то, что фантастическія формы сфинкса, Сирены и пр. явились въ Греціи не со времени сближенія ея съ Египтомъ при Псамметихъ, какъ утверждали много разъ ученые (23), но гораздо ранѣе и притомъ, по всей вѣроятности, шли съ азіатскаго Востока. Религіозное содержаніе мѣстныхъ культовъ Кипра, Крита и Малой Азіи выливалось въ эти формы, являлись новыя комбинаціи, долженствовавшія имѣть уже опредѣленный смыслъ. Безъ всякаго сомнѣнія, малое количество памятниковъ, которые доселѣ выданы этою богатою почвою, не позволяетъ пока положительныхъ сужденій объ этихъ комбинаціяхъ: археологія ступила на эту почву, но еще не завоевала ее. Приведемъ въ доказательство одинъ фактъ: въ Луврскомъ Музеѣ, въ отдѣленіи древностей, добытыхъ извѣстною экспедиціею Ренана изъ Финикіи, находится (въ двухъ экземплярахъ) terra-cottовое изображеніе какъ бы какого то зданія въ видѣ грубаго полаго квадрата, въ два этажа съ портикомъ внизу, образованнымъ двумя кирпичными колоннами и тремя окнами; верхній этажъ глухой, украшенъ поясомъ ямокъ и карнизомъ; нѣтъ оконъ и дверей выглядываютъ грубо сдѣланныя фигуры женщины съ птичьимъ тѣломъ, обнаженныя; прическа представ-

леть два мѣшка волосъ, падающихъ на шею. Что это такое? Модель финикійскаго дома, подставка къ сосуду? Что значать эти фигуры? Изображеніе ли это гробницы и Гарпій, или нѣчто совершенно неизвѣстное? Эти вопросы пока не разрѣшены и потому перейдемъ къ нашему памятнику. Птицеобразныя существа, на немъ изображенныя, несутъ дѣтей, т. е. души умершихъ *ΐδωλα* или *ψυχαί*, изображавшіяся въ видѣ маленькихъ фигурокъ то окрыленныхъ, то безкрылыхъ, то нагихъ, то одѣтыхъ (24); понятно, что смыслъ изображенія прежде всего заключается въ этомъ, а не въ чемъ либо другомъ: эти Гарпій, стало быть, изображаютъ демоновъ психопомповъ (25). Пластическое искусство Грековъ, какъ извѣстно, лишь въ эпоху окончательнаго своего упадка и подчиняясь требованіямъ римской религіи, стало особенно выработывать многочисленныя типы гениевъ, демоновъ; но древнегреческое искусство сходится отчасти въ этомъ случаѣ съ позднеримскимъ по обилію создаваемыхъ образовъ демоническихъ существъ, хотя существенная разница, конечно, лежитъ между этими образами и однообразными аллегорическими фигурами римскаго искусства. Но такъ какъ самыя произведенія древняго греческаго искусства только теперь появляются на свѣтъ, то мы не можемъ и представить многихъ примѣровъ изображенія демоновъ психопомповъ. Уже Рауль-Рошеттъ обратилъ вниманіе на одинъ замѣчательный терракотовый рельефъ изъ Крита, изображающій богиню смерти или демоническое существо въ родѣ Керы: окрыленная фигура быстро идетъ направо, неся въ обѣихъ рукахъ дѣтскую фигуру, которая дѣлаетъ тотъ же жестъ, какъ и дѣти въ рукахъ Гарпій на нашемъ памятникѣ, т. е. приближаетъ правую руку къ лицу богини. Стиль крайне грубый, композиція неуклюжая; одежда изображена лишь около тѣла, котораго она не покрываетъ; пропорціи удлинены до уродливости, ребенокъ — несоразмѣрно длинная кула. И прежде уже указывали на близость этого рельефа къ изображенію Гарпій на извѣстномъ памятникѣ; надгробный же характеръ рельефа, и по формѣ и смыслу, очевидно, предназначеннаго къ облицовкѣ деревяннаго саркофага, подтверждается присутствіемъ другаго рельефа такой же величины и того же

характера стиля: задрапированная женская фигура идетъ, поднимая лѣвою рукою или отводя отъ лица гиматіонъ и держа въ правой блюдо съ приношеніями; возлѣ фигуры кабанъ, наклонившійся рыломъ къ землѣ; фигура изображаетъ, слѣдовательно, Кору, подземную богиню (26). Самое вѣроятное по этому предположенію, что и наши Гарпін представляютъ то же самое существо только въ иной восточной формѣ сочетанія съ птичьимъ тѣломъ. Что подобный переходъ существовалъ, доказывается самымъ колебаніемъ формы въ изображеніи тѣхъ Сиренъ или Гарпій, о которыхъ мы говорили: онѣ то представляютъ полное птичье тѣло, снабженное только человѣческою головою; то къ этому фантазму прибавлены еще человѣческія руки; то птичья форма ограничивается исключительно ногами; то, наконецъ, существа эти являются прямо въ человѣческомъ образѣ, но съ крыльями.

Но, къ счастью, мы можемъ указать одинъ новый и неизданный памятникъ, который представитъ этотъ переходъ явнѣ и видѣтъ покажетъ намъ, въ какой стадіи образованія оказываются Гарпін нашего памятника. Это терракотовая статуэтка Луврскаго собранія изъ Кипра, замѣчательная необыкновеннымъ сходствомъ съ изображеніемъ нашихъ скульптуръ по композиціи и по стилю; представляетъ женскую птицеобразную фигуру, тѣло которой отъ пояса образовывало также яйцеобразное туловище (теперь надломано); голова непропорціонально велика; широкое лицо, сохранившее архаическую улыбку нашихъ Гарпій, изображено красивымъ и пріятнымъ; волосы убраны столь же причудливо и представляются діагонально причесанными въ видѣ проволочной сѣтки; крылья охватываютъ ребенка, котораго уноситъ фигура; поза ребенка и жестъ довѣрія, съ которымъ онъ обращается къ этой Гарпін, совершенно тѣже самые. Такимъ образомъ, въ этой статуэткѣ мы приобретаемъ новый экземпляръ представленія такого же сюжета и неизвѣстный переводъ въ формацию существа (Biardot, *Terres-cuites grecques funèbres*, стр. 347, указываетъ подобную же фигуру, существующую въ коллекціи издателя, но за отсутствіемъ рисунка нельзя ничего сказать объ этомъ изображеніи). Наши Гарпін имѣютъ руки, тѣло до пояса человѣческое, отъ пояса яйцеобразное, изъ за котораго неловко выходитъ

вверх хвоста; у данной фигуры нѣтъ рукъ, и мѣсто ихъ занимаютъ крылья, т. е. формы животныя. Гарпійя памятника отличаются, слѣдовательно, болѣе человѣческимъ характеромъ; мнѣнскій образъ уступилъ въ нихъ мѣсто очеловѣчивающему направленію греческаго искусства, и мы врядъ ли ошибемся, приписавъ эту перемену самому художнику. Но кромѣ этой внѣшней человѣчности многими изслѣдователями въ изображеніи замѣчена, такъ сказать, внутренняя: фигуры ихъ, говоритъ Курціусъ, не имѣютъ ничего страшнаго, ужасающаго; наоборотъ, ихъ наружность и манера отношенія къ дѣтямъ выказываютъ тихую кротость, соединенную съ нѣкоторою важностью, въ которой идетъ и царская діадема; Гарпійя съ материнскою нѣжностью уносятъ дѣтей, — это человѣчески чувствующія существа; онѣ замѣняютъ для дѣтей мать ихъ. Изъ предъидущаго изложенія намъ понятно вполне, почему ученый историкъ съ особенной внимательностью остановился на этомъ пунктѣ: необходимо было, въ виду предположенной оригинальности этихъ ливійскихъ геніевъ, какъ можно рѣзче отгнать тотъ контрастъ въ представленіи, какой оказывается между изображениями и описаніями поэтовъ. Но мы уже, надѣемся, достаточно показали, что между этими описаніями и изображениями Гарпійя вообще никогда не существовало такой общности, чтобы въ данной противоположности описаніямъ искать основы для характеристики. Во вторыхъ, какія же представленія, относящіяся къ смерти въ греческомъ искусствѣ, могъ бы указать Курціусъ съ характеромъ страха и ужаса, чтобы противоположность даннаго сюжета отиѣчать какъ явленіе особенное, тогда какъ извѣстно, что характеръ спокойствія, торжественности, смѣшанной съ выраженіемъ тихаго горя, отличаетъ всѣ надгробныя изображенія древнихъ Грековъ? Діадемы также тутъ ни при чемъ, такъ какъ онѣ представляютъ въ данную эпоху искусства обычное женское украшеніе, что доказывается фигурами смертныхъ на Западной сторонѣ и окончательно фигурою плачущей женщины. Материнская нѣжность агентовъ смерти не есть специальная черта памятника Гарпійя, — она принадлежитъ къ основнымъ воззрѣніямъ древнихъ на загробную жизнь челоовѣка, продолжающуюся въ лонѣ матери земли.

Но вѣстѣ съ тѣмъ, если только мы отстранимъ въ данномъ случаѣ ту исключительность, съ которою эти черты приписаны памятнику, тогда какъ мы видимъ ихъ и въ указанной терракоттѣ, характеристика будетъ вполне справедлива, поскольку она относится вообще ко всякому несприятельному выраженію народной символики. Въ виду этого слишкомъ поспѣшно было со стороны Бахофена на такомъ шаткомъ основаніи строить гипотезы о какихъ то матеряхъ; такая же парадоксальность видна въ объясненіяхъ тѣхъ мнѣологовъ, которые хотя и заявили прямо, что они не намѣрены касаться смутныхъ изображеній памятника Гарпій, но подъ ихъ вліяніемъ отыскивали въ мѣстахъ о Гарпіяхъ благодѣтельнаго значенія ихъ для людей; за отсутствіемъ же указаній, представляли какъ доказательство свои апіористическія соображенія, что если Гарпіи и являются въ мифѣ похитительницами, то «вѣдь онѣ похищаютъ въ одно мѣстѣ только съ тѣмъ, чтобы нести въ другое людямъ» (27); или материнскій характеръ богинь сближала съ Куретами, Тритонаторами, матерями-кормилицами и пр. Къ этой же характеристикѣ относится и заключеніе, сдѣланное Курціусомъ о яйцеобразномъ тѣлѣ Гарпій (28). Мы говорили уже о поленикѣ, вызванной этимъ замѣчаніемъ, о значеніи дальнѣйшихъ заключеній, на немъ построенныхъ, и потому ограничимся теперь указаніемъ, что ошибочность мнѣній Курціуса, очевидно, произошла отъ неловкости художника, который, не имѣя достаточно пространства для изображенія птичьяго тѣла, слишкомъ укоротилъ его, и что продолговатое яйцеобразное туловище описанной терракотты настолько поправляетъ эту форму, что нѣтъ никакой нужды искать ея смысла въ мистическомъ значеніи яйца, какъ принципа жизни, хранящагося въ материнскомъ лонѣ, и въ сочетаніи съ крыльями прообразующаго происхожденіе крылатыхъ существъ изъ природы (29), или допускать странное объясненіе, что эта яйцеобразная форма представляетъ опущенныхъ и въ такомъ видѣ низведенныхъ въ Андъ Сиренъ.

Въ заключеніе, послѣ всѣхъ сдѣланныхъ замѣчаній, мы получаемъ, конечно, лишь отрицательные результаты. Мы лишь

убѣждаемся въ томъ, что данныя фигуры, дѣйствительно, представляютъ демоновъ — психопомповъ. Но дадимъ ли имъ имя Гарпій, назовемъ ли ихъ Керами или подобными имъ существами, — это названіе всегда будетъ содержать въ себѣ тѣ чуждыя черты, приданныя поэзіей, которыя такъ діаметрально противоположны съ задушевною трогательностью даннаго сюжета; при всѣхъ названіяхъ понятіе мнѳологическаго существа не будетъ покрывать глубокаго содержанія изображеній. Самая наивность представленія, сопоставляющая смертнаго и божество въ непосредственномъ общеніи и выразившаяся въ данномъ случаѣ въ присутствіи женской фигуры въ сценѣ похищенія душъ (что можно только уподобить мнѳологическимъ сценамъ въ родѣ похищенія Ганимеда и пр.), слѣдовательно, придавая полную реальность воспроизводимому событію, упорно отстраняетъ всѣ попытки обставить вопросъ данными мнѳологіи. Всего ближе и естественнѣе, конечно, считать эти фигуры изображеніемъ Керъ, какъ уже и было разъ предложено. Эти фигуры, скажемъ мы вѣлѣдъ за Курціусомъ, болѣе всѣхъ другихъ изображеній памятника отличаются внутреннею оригинальностью, но совершенно ошибочно было бы ограничивать эту оригинальность надгробными памятниками Ликии или какой либо мѣстности Греціи. Понятно, что до тѣхъ поръ, пока всѣ археологическіе выводы будутъ исключительно основываться на данныхъ, почерпнутыхъ у классическихъ писателей, пока методъ изслѣдованія памятниковъ будетъ чисто филологическій съ прихѣсью эстетической оцѣнки, ранняя эпоха греческаго искусства будетъ всегда представлять много положительныхъ затрудненій: ея общій характеръ, не подчиняясь сухимъ опредѣленіямъ филологической классификаціи, будетъ болѣе и болѣе раздробляемъ; одни черты будутъ относимы къ оригинальности культовъ Родоса и Кипра, другіе къ самобытной мнѳологіи Ликии, и въ этомъ дробленіи потеряютъ свою силу, заключающуюся въ общности религіозныхъ и художественныхъ возрѣній различныхъ мѣстностей древней Греціи.

Подобная постановка новыхъ данныхъ, обильно притекающихъ въ послѣднее время, конечно, должна въ скоромъ времени уступить мѣсто разсмотрѣнію научному, которое прежде все-

го устранить это произвольное дробление и изменить стилистически рамки. Въ этомъ смыслѣ предъявляютъ свои требованія уже многіе памятники классической древности, а между ними и памятникъ Гарпій, значеніе котораго, поэтому, съ теченіемъ времени будетъ болѣе и болѣе возвышаться. Онъ былъ одинъ изъ первыхъ памятниковъ греческой пластики на чуждой, варварской почвѣ, въ которомъ наука должна была отмѣтить фактъ особенной исторической важности, ибо именно въ немъ она впервые должна была реально сознать значеніе варварскихъ вѣстностей и племенъ греческаго міра въ исторіи греческаго искусства и оживить этотъ мертвый и, повидимому, лишний балластъ. Такимъ образомъ, памятникъ Гарпій открываетъ собой интересную историческую задачу, состоящую въ томъ, чтобы прослѣдить художественное движеніе въ греческой древности не въ замкнутыхъ рамкахъ искусства іоническаго и дорическаго племени, но въ широкой характеристикѣ памятниковъ Малой Азіи и острововъ Средиземнаго и Эгейскаго морей. Разумѣется, для насъ пока это задача будущаго и по бѣдности самихъ памятниковъ, и по недостатку критическаго изслѣдованія въ области готоваго матеріала, но, тѣмъ не менѣе, памятникъ этотъ уже не долженъ оставаться одиночнымъ явленіемъ и стоять особнякомъ и въ разрывѣ съ родственными произведеніями пластики Кипра, Крита, гробницами Малой Азіи вообще и самой Ликии въ частности, понапрасну нарушая плавное изложеніе исторіи греческаго искусства. Только путемъ образованія особаго отдѣла, въ который войдутъ произведенія поименованныхъ вѣстностей, относящихся къ архаической эпохѣ искусства, возможно будетъ представленіе цѣльное и ясное; только въ результатъ критическаго изслѣдованія памятниковъ этого отдѣла рѣшится вопросъ и о вліяніи Востока на греческое искусство. Скульптуры памятника Гарпій, вазы Родоса, надгробные памятники изъ разныхъ странъ Малой Азіи, барельефы ея внутреннихъ вѣстностей, произведенія Тарсоса, монеты всѣхъ этихъ варварскихъ странъ колонизованныхъ Греками и т. д., — вотъ та среда, въ которой сформировалось восточное вліяніе для передачи его собственно греческому искусству. Въ этомъ смутномъ вопросѣ о влі-

яніи Востока самый рациональный способ его современной постановки требует пока ограничить сферу влияния непосредственными торговымъ обменомъ художественной промышленности, имѣвшимъ мѣсто въ древнюю эпоху Греціи и опредѣлившимъ самый характеръ ея художественнаго производства. Но и здѣсь дѣло не ограничивается одного передачею внѣшнихъ формъ производства, а тѣмъ болѣе въ ряду указанныхъ памятниковъ, въ которыхъ самое содержаніе, манера представленія и художественнаго мышленія, однимъ словомъ, именно внутреннія черты выдаютъ родство или, по крайней мѣрѣ, близость съ Востокомъ. Уже настало время наукъ исторіи искусства рѣшить окончательно вопросъ, сосредоточивается ли это влияние только въ одной сферѣ орнамента и декораціи предметовъ быта, или оно замѣчается даже въ образованіи существенныхъ формъ символическаго и художественнаго представленія. На сколько важна эта будущая задача, можно указать и въ томъ, что самый вопросъ внутренняго соприкосновенія памятниковъ древнегреческаго искусства и произведеній искусства этрускаго, теперь почти покинутого исследователями и вообще загадочнаго, можетъ быть рѣшенъ лишь послѣ исполненія указанной задачи.

Мы, съ своей стороны, задавшись цѣлью подробнаго анализа изображеній памятника Гарпій, со стороны ихъ внутренняго смысла и значенія, полагали необходимымъ освободить прежде всего памятникъ отъ той одиночности, въ которую онъ былъ поставленъ учеными, а слѣдовательно, и устранить распространенныя въ наукѣ мнѣнія о его темнотѣ и загадочности, которыя много повредили судьбѣ его въ литературѣ. Различными сопоставленіями мы старались ввести содержаніе его рельефовъ въ общій ходъ греческаго религіознаго искусства, связать тѣсно съ художественнымъ движеніемъ различныхъ мѣстностей древняго греческаго міра и доказать, что тамъ, гдѣ филологическая школа видѣла изолированность, существовало только обособленіе, совершавшееся подъ условіемъ общаго единенія духовной жизни. Концентрируя около рельефовъ памятника различныя данныя художественной мифологіи и символики, мы желали представить, съ одной стороны, всю характерность содержанія первыхъ, съ другой—опредѣ-

лить и тотъ фазисъ развитія, въ которомъ находится памятникъ и который, съ нашей точки зрѣнія, долженъ представляться не отдаленнымъ, постороннимъ пятномъ на свѣтломъ горизонтѣ греческаго искусства, но важнымъ и существеннымъ звеномъ его въ послѣдовательномъ движеніи къ возвышеннымъ идеаламъ. Устраняя всѣ предположенія о тайномъ мистическомъ значеніи представленій памятника, мы хотѣли болѣе всего выставить на видъ тѣ черты характера ихъ, въ которыхъ символика надгробныхъ сюжетовъ, чуждая всякихъ стѣсненій и предписаній и черпающая содержаніе свое въ глубокой традиціи вѣрованій народныхъ, выражается съ полною свободою и истинною жизненностью, которая какъ не имѣетъ ничего общаго съ схематическимъ ритуаломъ, предписываемымъ жречествомъ, такъ и по своей простотѣ и безхитрости далека отъ всякихъ философско-мистическихъ умозрѣній временъ Платона и Элевзинскихъ таинствъ.

Этотъ характеръ стремленія къ свободѣ и жизненности, но уже на почвѣ художественнаго выраженія, можемъ мы прослѣдить и въ стилѣ памятника Гарпій.

VI

Мы уже говорили, что вопросъ о стилѣ памятника Гарпій былъ въ главныхъ своихъ чертахъ разработанъ Брунномъ, но такъ какъ значительная доля изслѣдованія этого послѣдняго представляетъ собственно опроверженіе мнѣній предшествовавшихъ, то необходимо изложить, хотя вкратцѣ, и всю литературу этого вопроса. Оставимъ, однако, въ сторонѣ всѣ тѣ замѣчанія и догадки о стилѣ памятника, которыя, принадлежа къ первымъ временамъ его извѣстности, до появленія самыхъ рельефовъ въ Британскомъ Музеѣ, не могутъ имѣть никакого значенія: въ это время одни изъ ученыхъ, пораженные искусствомъ композиціи и нѣкоторыхъ деталей, относили памятникъ къ эпохѣ непосредственно близкой къ процвѣтанію; другіе, какъ напр. извѣстный Лейрдъ, ставили его въ ряду произведеній восточнаго

искусства, третьи предполагали персидское происхождение памятника и пр. Но и впечатлѣніе, произведенное этими скульптурами при ихъ появленіи въ Европѣ, было не чуждо увлеченія; такъ, комитетъ Лондонскаго Археологическаго Общества, разсмотрѣвъ скульптуры, пришелъ къ мнѣнію, что, несмотря на нѣкоторую грубость стила, самыя формы деталей и орнаментовъ указываютъ на эпоху трехъ великихъ храмовъ Аѣинскаго акрополя, — и, должно сказать, какъ ни мало доводовъ было представлено въ пользу этого мнѣнія, его держались многіе. Напротивъ того, самъ Феллоусъ, ознакомившійся ближе съ памятникомъ, замѣтилъ его крайнее сходство съ однимъ скульптурнымъ фрагментомъ изъ Аѣинъ, изображающимъ Артемиду или безкрылую Побѣду, всходящую на колесницу (Феллоусъ приписываетъ его VII вѣку), и, прилагая въ своемъ сочиненіи рисунокъ этого барельефа для сличенія, относилъ нашъ памятникъ къ болѣе древней эпохѣ. Первый затѣмъ изъ ученыхъ, представившій собственно художественный анализъ скульптуръ памятника, былъ какъ извѣстно, Браунъ, и онъ же далъ болѣе полную оцѣнку ихъ характера. Памятникъ представлялъ, по словамъ Брауна, архаическій стиль во всей его чистотѣ и совершенствѣ работы; съ одной стороны, стиль этотъ предстаетъ намъ со всею увлекательною наивно-стью и бессознательностью, съ другой, его тонкость, ясность, духовность изображеній выказываютъ художественное чувство во всей его силѣ и приобрѣтенный уже навыкъ; въ этихъ скульптурахъ, говорятъ далѣе послѣдователи мнѣнія Брауна (Велькеръ), старинная строгость сочетается съ прелестью, удивительною простотою и истиною. Если, по этому мнѣнію, и можно допустить сравненіе съ аттическими рельефами архаической эпохи, то наиболѣе совершенными, какъ напр. съ изображеніемъ такъ называемой Левкотеи (1) изъ виллы Альбани, — рельефомъ, который, хотя и представляетъ много внѣшняго сходства съ памятникомъ Гарцій, но относится будто бы къ нему, какъ дюжинная копія къ оригиналу. Мнѣніе это было развито далѣе Овербекомъ (2): онъ видѣлъ въ памятникѣ образецъ высокаго совершенства греческаго архаическаго искусства, а въ нѣкоторыхъ фигурахъ близость къ скульптурамъ Парфенона. Но къ инымъ

заключеніямъ пришелъ извѣстный знатокъ классическаго искусства Генрихъ Бруннъ, представившій особое изслѣдованіе о стилѣ памятника Гарпій (³); тогда какъ всѣ прежніе изслѣдователи, рѣшая вопросъ о времени происхожденія памятника, полагались главнымъ образомъ на доказательства второстепенныя и побочныя, онъ искалъ свидѣтельства въ самомъ характерѣ произведенія и представилъ характеристику его стиля, которую мы изложимъ подробно. Авторъ останавливается прежде всего на рассмотрѣніи стиля съ той стороны его характера, которая проявляется въ драпировкѣ, въ одеждѣ, а извѣстно, что въ архаическихъ произведеніяхъ древняго искусства эта сторона послѣ композиціи едва ли не главнѣйшая, по причинамъ весьма понятнымъ. Одежда на памятникѣ Гарпій представляется въ двухъ видахъ: одежды нижней и верхней, и эти виды рѣзко различаются какъ по формѣ, такъ и по художественнымъ, такъ сказать, качествамъ ихъ изображенія. Нижняя одежда представляетъ рукавный хитонъ, т. е. рубашку съ рукавами, вязаную или тканую; рукава къ концу уже, къ среднимъ шире; въ одномъ случаѣ (у Деметры) вдоль рукавовъ идетъ кантъ. Въ изображеніи этой одежды на памятникѣ, по мнѣнію Брунна, исключительно преобладаетъ или даже является единственнымъ элементомъ — выраженіе характера матеріи; складки, напротивъ того, вовсе не мотивируются положеніемъ тѣла; общее представленіе формъ, въ которыхъ онѣ располагаются, явилось въ видѣ условной формы, схемы, которая чужда всякихъ оттѣнковъ, слѣдовательно, лишена жизни, пониманія и выраженія; впечатлѣніе сосредоточивается исключительно на тяжеломъ матеріалѣ одежды. Тотъ же самый недостатокъ Бруннъ находитъ и въ способѣ изображенія верхней одежды; хотя система самого положенія складокъ ея въ памятникѣ обща со всеми архаическими произведеніями, но эти складки лишены всякой модуляціи, тщательности и изящества, ясности и рѣзкости; выраженіе одежды и фигуръ стоящихъ и сидящихъ совершенно однообразно; фигурн обременены одеждой, рисунокъ выказываетъ шаткость (Laxheit) и распушенность. Что касается самыхъ фигуръ, то въ нихъ видно правильное знаніе тѣлесныхъ формъ, но нѣтъ чувства

подробностей, нѣтъ ясна выступающихъ мускуловъ; не расчлененная шея выказываетъ схематизмъ; фигуры одолеваетъ полнота, тяжеловатость, тѣло характеризуется какою то дѣтскою пухлостью. Если, далѣе, въ настоящее время головы и обезображены по большей части поврежденіемъ памятника, то, по мнѣнію Брунна, и при большей сохранности ихъ нечего было бы искать въ нихъ оттѣнковъ выраженія, — для этого ступень, на которой стоитъ въ памятникѣ искусство, слишкомъ низка. Бруннъ поэтому пересчитываетъ всѣ тѣ архаическія произведенія, съ которыми обыкновенно сравнивали памятники по стилю, и вездѣ находитъ, что памятники Гаршій стоятъ по стилю гораздо ниже этихъ произведеній: въ рельефѣ Левкотен видна уже пробивающаяся сѣвовъ архаическую оболочку жизнь, бережливость и умѣренность въ исполненіи; послѣ явной безпомощности, выразившейся въ памятникѣ Г. особенно въ фигурахъ дѣтей, мы встрѣчаемъ здѣсь легкость и мягкость формъ. Такъ и въ фигурѣ Артемиды, всходящей на колесницу, уже видно стремленіе проникнуть въ пониманіе формъ и развитіе частности. Изображеніе Аристіона на извѣстной аттической сталѣ, по мнѣнію Брунна, вовсе не идетъ, какъ говорятъ другіе, въ уровень по стилю съ воинномъ на сѣверной сторонѣ памятника, такъ какъ въ этихъ двухъ изображеніяхъ даже основы художественнаго возрѣвія совершенно различны. Бруннъ, наконецъ, приложилъ къ своему изслѣдованію рисунокъ одного эгинскаго фрагмента, изображающаго часть женской движущейся фигуры, чтобы показать, какаю и въ архаическомъ произведеніи можетъ быть дана сила въ выраженіи драпировки, полагающаю по словамъ ученаго, цѣлую бездну между этимъ произведеніемъ и ликійскимъ памятникомъ. Отрицая, такимъ образомъ, всякое сближеніе памятника съ произведеніями аттической школы, Бруннъ характеризуетъ его тою шаткостью архаическаго стиля, которая выражается въ вялыхъ, одутловатыхъ формахъ тѣла и относится къ эпохѣ дѣтства искусства, предшествующей совершенному архаизму. Затѣмъ, въ виду происхожденія памятника изъ Ликии, Бруннъ полагаетъ болѣе естественнымъ сближеніе памятника съ извѣстными Милетскими статуями, изъ святилища Бранхидовъ, такъ какъ подобное

сопоставленіе основывается не только на близости по мѣсту происхожденія, но и на известномъ тождествѣ кореннаго художественнаго воззрѣнія. Неумѣстность подобнаго сближенія однако была въ глаз и не требовала даже опроверженія (4), и между тѣмъ это сближеніе, очевидно, вытекало изъ указанной характеристики памятника. Спрашивается теперь, кромѣ недовкости въ самомъ выборѣ аналогій, не было ли и въ этой характеристикѣ такихъ элементовъ, которые, завися отъ предвзятой цѣли различить аттическіе памятники отъ ликійскаго, представляли слишкомъ строгую или даже несправедливую оцѣнку памятника? А потому обратимся къ самому памятнику и попробуемъ въ анализѣ различныхъ мелкихъ данныхъ, которыя представляютъ различныя фигуры прослѣдить существенныя положенія Брунна, предварительно замѣтивъ, что вопросъ о стилѣ не можетъ быть въ данномъ случаѣ разрѣшенъ указаніемъ аналогій, такъ какъ изъ ближе всего было бы искать между другими скульптурами Ликии, а между тѣмъ самое изслѣдованіе г. Прахова не могло указать ничего подобнаго.

Начнемъ, по прежнему, съ западной стороны. Фигура Дементры прежде всего обращаетъ на себя вниманіе своимъ костюмомъ: длинный хитонъ ея падаетъ подъ кресломъ, образуя шлейфъ, а рукава этой одежды украшены какимъ то кантомъ; гиматіонъ, проходя по спинѣ вѣсь къ правому боку, съ одной стороны заброшенъ концами на колѣна, съ другой виситъ черезъ лѣвое плечо и лѣвую руку. Если мы всмотримся теперь въ манеру выраженія всѣхъ частей одежды, то легко замѣтимъ что, при искусствѣ въ ихъ компоновкѣ, художнику, очевидно, не доставало средствъ для изображенія. Такъ, шлейфъ одежды протянутъ подъ кресломъ, безъ малѣйшихъ нюансовъ, — онъ просто собранъ напередѣ и насильно стянута въ сторону, только въ концѣ образуя волнующійся влокъ; отъ канта внизу рукавъ обозначенъ, какъ замѣчаетъ Бруннъ, рядами параллельныхъ линій; гиматіонъ на правомъ боку представляетъ расчлененіе такими же складками, только болѣе широкими, а на колѣнахъ онъ лишь легко обозначенъ; особенно грубо и плоско намѣчены продольныя складки на сильно выдающихся грудяхъ.

Но художникъ задалъ себѣ самъ слишкомъ сложную задачу, и если Бруннъ хвалить эгинскій фрагментъ за силу выраженного въ одеждѣ движенія, то мы въ свою очередь укажемъ то разнообразіе драпировки, которое представляетъ наша фигура. Нельзя отрицать чувства натуральности въ отвисломъ рукавѣ Деметры, въ такой же волнообразной линіи гиматіона у сидѣвня, концѣ гиматіона на рукавѣ и движеніи рукава подѣ мышкою. Но все это гораздо лучше задумано, нежели выполнено. Далѣе, тѣло фигуры дано не только въ извѣстномъ возвышеніи внутри контура, но проявляетъ въ извѣстной степени и мускулатуру. Правое плечо слишкомъ даже выступаетъ впередъ и кажется несоразмѣрнымъ для фигуры; слишкомъ полная шея показываетъ также расчлененную поверхность. Стремленіе къ натуральности и видѣнію изяществу видно и въ расположеніи подушки на тронѣ, въ формахъ и орнаментахъ самаго трона, фигурчатость котораго ясно напоминаетъ рѣзную работу, и въ контурахъ самаго лица, которое, какъ и тѣло, не представляетъ никакой опухлости. Такимъ образомъ, въ концѣ концовъ видно, что главное затрудненіе для художника состояло въ томъ, что фигуру должно было изобразить сидящей, и здѣсь, конечно, всего болѣе недостатковъ: несоразмѣрно увеличена верхняя часть тѣла, руки вышли слишкомъ длинны, и уменьшены, наоборотъ, ноги, не изображенныя, но только слегка обозначенныя. Въ другой, сидящей на западной сторонѣ фигурѣ Керы тѣже достоинства и тѣже недостатки; малелькая головка ея отличается красотой лица, котораго черты оживлены пріятною улыбкою, отражающейся во всѣхъ мускулахъ. Хитонъ, изображенный въ такой же массѣ мелкихъ складскъ, бѣгущихъ параллельно и не поддающихся движеніямъ тѣла (что, замѣтимъ кстати, общій недостатокъ въ изображеніи этой одежды въ архаическыхъ произведеніяхъ), уже болѣе чѣмъ у Деметры, закрытъ гиматіономъ, который однимъ краемъ спускается съ лѣвой руки, а концомъ падаетъ съ колѣна къ ногамъ, — мотивы очень характерны, но опять выполненные поверхностно и условно.

Гораздо легче была для художника задача изображенія трехъ предстоящихъ женскихъ фигуръ. Навыкъ виденъ въ дан-

номъ случаѣ уже въ томъ, что художникъ не нашелъ нужнымъ искать новыхъ комбинацій въ драпировкѣ, довольствуясь тѣмъ, что было уже изучено. Въ самомъ дѣлѣ, трудно было бы угадать и опредѣлить разницу въ представленіи этихъ трехъ фигуръ: опредѣленная, любимая поза повторяется у всѣхъ, и даже въ движеніи рукъ, которыя у третьей фигуры разнообразны внешне, такъ, что первая фигура поднимаетъ платье правою рукою, а третья лѣвою, замѣчается полнѣйшая симметрія. Но это однообразіе происходитъ вовсе не отъ безпомощности художника, оно въ его правилахъ, въ законахъ искусства, которое, достигнувъ извѣстныхъ формъ красоты, довольствуется ими и не ищетъ новыхъ. Драпировка особенно развита у передней фигуры: правою рукою она приподнимаетъ свой хитонъ, такой же длинный какъ у богини и опутавшій ей ноги, а лѣвою отводитъ гиматіонъ; повинувшись этому движенію, хитонъ утратилъ вертикальныя складки и образовалъ по краю задней части фигуры сверху до низу рядъ параллельныхъ горизонтальныхъ складокъ, прерываемыхъ широкими складками падающаго гиматіона. Но, какъ эта фигура, такъ и обѣ другія въ результатѣ всѣхъ усилій художника оказываются слишкомъ тяжеловатыми; драпировка ихъ въ особенности чужда легкости, она слишкомъ монументальна. Насколько, далѣе, возможно подъ условіемъ плоскаго рельефа, и самое тѣло выдаетъ не одни только общія формы: поверхность фигуры въ рельефѣ постоянно измѣняется, мускулы ладвей и ногъ угаданы вѣрно, хотя, можетъ быть, и слишкомъ робко. Черта натурализма видна въ отвисломъ рукавѣ задней фигуры: согласно съ крутымъ поднятіемъ руки.

Фигура божества на южной сторонѣ особенно послужила Брунну для опредѣленія стили: необыкновенная толщина тѣла замѣтная преимущественно въ плечѣ, рукахъ и верхней части туловища, отсутствіе шеи, широкое лицо, — все это представляло для ученаго главную основу для отнесенія памятника къ разряду тѣхъ архаическихъ произведеній, въ которыхъ утрировка указываетъ на младенческое безсиліе художества. Но мы уже говорили, что эта чрезмѣрная толщина въ данномъ случаѣ наирѣнна и зависитъ отъ какихъ то соображеній художника и

внутреннихъ причинъ, и что доказательствомъ этого служитъ стройность фигуры божества на сѣверной сторонѣ (5). Должно замѣтить также вполне натуральное изображеніе ладони лѣвой руки. Драпировка фигуры исполнена грубо: тѣло обернуто гиматіономъ подѣ правой мышкой, и движеніе этой одежды передано такъ условно, что она представляется скорѣе подушкой, въ которую опустилась фигура. По рукаву идетъ такой же кантъ, какъ у Деметры. Фигура съ голубемъ представляетъ стройнаго юношу, драпировка котораго проста и естественна: хитонъ въ мелкихъ складкахъ виденъ лишь на груди и нижней части ногъ; остальное покрываетъ гиматіонъ, падающій сзади. Но грубо и ошибочно изображеніе одежды на лѣвой рукѣ, которая не вдѣта въ рукавъ, какъ правая, а покрыта, повидимому, тѣмъ же гиматіономъ, переходящимъ черезъ нее на тѣло, — очевидно, такая же неудачная попытка разнообразить драпировку.

На В. сторонѣ двѣ крайнія фигуры слѣва болѣе всѣхъ другихъ представляютъ подтвержденіе указаннаго г. Праховымъ въ фигурахъ стариковъ реального принципа ливійскаго искусства, различавшаго возрасты полнотою формъ. А именно: первая съ краю фигура отличается большою полнотою, она можетъ даже назваться толстой (замѣтенъ выдающійся животъ), сравнительно со второй, и эта же фигура, по внимательномъ разсмотрѣніи, оказывается съ легкою бородою. Гиматіонъ, окутывающій фигуру, приподнятъ лѣвой рукой, и, повинувъ этому движенію, собрался въ рѣзкихъ складкахъ, наложенныхъ въ восвешномъ направленіи къ рукѣ. Вторая фигура худѣ, стройнѣе и поэтому изящнѣе; гиматіонъ наброшенъ на лѣвую руку. И та и другая фигура по исполненію контуровъ тѣла оставляютъ желать очень немногого для архаическаго произведенія, но онѣ, къ сожалѣнію, оказываются слишкомъ вывѣтреными. Сидящая фигура божества представляетъ толстаго и плотнаго старика съ большою бородою; въ типѣ замѣчается особенность, состоящая въ сутуловатости и остромъ носѣ, нѣсколько нарушающемъ греческій типъ. Одежда скомпонована совершенно также, какъ и у бога Ю. стороны; натурализмъ сказывается въ высоко поднятомъ на колѣнахъ гиматіонѣ, такъ какъ ноги фигуры стоятъ на подножии.

По причинѣ сильной вывѣтренности трудно судить о выраженіи тѣла, которое въ иныхъ частяхъ, напр. въ правой рукѣ утровоено. Фигура съ собакой, въ противность тѣмъ изъ ученыхъ, которые видѣли въ ней стиль Пареемона, не представляетъ ничего особенно характеристическаго; но художникъ ограничился въ данномъ случаѣ болѣе простой компоновкой, и исполненіе вышло поэтому удачнѣе. Гиматіонъ покрываетъ фигуру въ видѣ длиннаго передника, а сзади падаетъ зигзагами, на подобіе известной формы этой одежды въ архаическихъ произведеніяхъ.

Плита С. стороны сохранилась лучше другихъ, что и позволяетъ болѣе судить объ исполненіи. Фигура война въ панцирѣ изъ подъ котораго ниспадаетъ зигзагами рубашка, потребовала отъ художника изображенія нагаго тѣла, и, всматриваясь въ это изображеніе, мы убѣждаемся, что оно очень не далеко по характеру стиля отъ стѣлы Аристіона, съ которой его обыкновенно сравниваютъ. Сквозь тонкія складки рукава видна локтевая кость; изображеніе колѣна, мускуловъ икръ, перехода отъ икръ къ голѣнѣ и другихъ частей ногъ вѣрно природѣ и отличается умѣренностью, хотя ноги, сравнительно съ фигурами, и отличаются нѣкоторою грузностью. Художникъ, правда, не выказываетъ чувства мускуловъ, чѣмъ напр. исполнитель селинунтскихъ метоповъ, но зато онъ не вдается въ грубую утровку, какаѣ видна въ фигурѣ Персея на этихъ метопахъ. — формы искусства, стало быть, уже очищены, и основнымъ мотивомъ служитъ иѣра и красота. Общее впечатлѣніе фигуръ божества было уже нами неоднократно указано; что касается драпировки фигуры, то помимо общей компоновки, гиматіонъ изображенъ гораздо яснѣе, и складки конца его, наброшеннаго на лѣвое плечо (въ данномъ случаѣ по положенію фигуры открытое), весьма естественны.

Въ изображеніи Гарпій на С. и Ю. сторонѣ замѣчается рѣзкая разница, а именно эти фигуры на Ю. сторонѣ исполнены гораздо лучше; онѣ мельче по пропорціямъ и нѣжнѣе въ формахъ: птичьи ноги сдѣланы со всевозможною натуральностью; лицо этихъ Гарпій гораздо пріятнѣе и отличается, сравнительно съ другими, юностью, такъ что напоминаетъ типъ Кору, тогда

какъ лицо другихъ совершенное подобіе лица Деметры; самая улыбка у первыхъ задумчиво нѣжная, какъ у сфинксовъ съ ликійскихъ гробницъ, срисованныхъ г. Праховымъ. Разница видна и въ расположеніи: ради помѣщенія фигуры плачущей женщины, художникъ долженъ былъ поднять на С. сторонѣ фигуры Гарпій такъ, что головы ихъ приходится въ углу плиты, а самыя фигуры приняли положеніе близкое къ вертикальному. Фигуры дѣтей на Ю. сторонѣ, хотя и представляютъ тѣже неуклюжія куклообразныя формы, но отличаются своею драпировкою; здѣсь одежда какъ бы прилипаетъ къ тѣлу, позволяя художнику обозначить формы, тогда какъ на С. сторонѣ она подрываетъ ихъ; выполненіе, впрочемъ, въ обоихъ случаяхъ крайне поверхностное.

Что касается изображенія животныхъ, то многіе изъ изслѣдователей, какъ напр. Фридрихсъ, указывали уже на живость его, поясняющую намъ законы движенія искусства въ гіератическую эпоху. Замѣтимъ, однако, что живость эта относится опять скорѣе къ композиціи, нежели къ выполненію; таково напр. изображеніе собаки и коровы съ теленкомъ, особенно первой, у которой поворотъ головы въ деталяхъ совершенно неестественъ, остальное тѣло представлено натурально, съ видимымъ желаніемъ отдѣлать детали.

Какіе же общіе результаты можемъ мы извлечь изъ перечисленія этихъ мелкихъ деталей въ стилѣ памятника? Во первыхъ, замѣтимъ, что методъ изслѣдованія, принятый Брунномъ, единственно вѣрный: устраняя сначала всѣ попытки характеризовать памятникъ помощью сравненія, онъ анализируетъ свойства его стиля въ отдѣльности и послѣ уже указываетъ, чѣмъ страдаетъ этотъ стиль, и въ чемъ превосходство другихъ архаическихъ произведеній, съ нимъ сравниваемыхъ. Но въ этомъ анализѣ, подчиняясь побочнымъ впечатлѣніямъ, Бруннъ смѣшиваетъ съ особенностями стиля самаго памятника и такія, которыя составляютъ характеристическую черту архаизма вообще. Такъ онъ указываетъ, что въ памятникѣ Г. формы тѣла подавлены, обременены одеждой и не могутъ поэтому проявляться съ достаточной ясностью. Но развѣ это не отличительная черта

того же рельефа Левкотеи, который, может быть, отличается нѣкоторою живостью изображенія, но созданъ, очевидно, подъ условіемъ подобнаго же признака?

Въ наложеніи складовъ въ фигурахъ памятника и вообще во всемъ расположеніи драпировки есть положительное разнообразіе, и слова объ отвлеченномъ схематизмѣ представляютъ приговоръ несправедливый, въ виду постоянныхъ попытокъ художника создать новую комбинацію, устроить новую композицію фигуры и ея одежды. Иное дѣло самое выполнение этихъ намѣреній, которыя зачастую не удаются художнику, рождая формы грубыя и неестественныя (°).

Наиболѣе слабая сторона стиля представляется въ изображеніи тѣла; формы мускуловъ на плечахъ, ноги, руки являютъ здѣсь съ характеромъ вялости, распущенности, неумѣлаго преувеличенія, какъ будто художникъ не считаетъ нужнымъ удерживать привычныя формы и вмѣстѣ не рѣшается внести что либо новое, — вездѣ отсутствіе истинной жизни.

Опухлость формъ, замѣчаемая во многихъ фигурахъ и придающая скульптурамъ такой же характеръ невѣжественности, дѣйствительно, отличаетъ собою скульптуры памятника, и поило намѣреннаго реального принципа, стремящагося полнотою формъ различать возрасты, составляетъ извѣстную особенность стиля.

Путемъ этихъ мелкихъ указаній мы убѣждаемся въ необходимости ограничить ту сторону характеристики Брунна, по которой онъ, основавшись на мысли о безпомощности стиля, пришелъ къ такимъ неудачнымъ сравненіямъ, каково сопоставленіе съ милетскими статуями. Тамъ, дѣйствительно, закоренѣлый отвлеченный схематизмъ, здѣсь опытъ, не чуждый слабостей, но имѣющій передъ собою блестящее будущее.

Наконецъ, припоминая прежде, что приходилось намъ замѣчать объ искусствѣ композиціи въ памятникѣ Г., не можемъ ли мы заключить также, что нѣкоторые недостатки исполненія зависѣли отъ самаго способа помѣщенія скульптуръ на значительной высотѣ? Извѣстенъ фактъ, что художники греческіе въ совершенствѣ знали законы оптики и соблюдали ихъ въ приложеніи къ художественному размѣщенію и пропорціямъ скульп-

туръ. Не объясняется ли этия замѣчаемая отчасти въ памятникѣ непропорціональность частей тѣла, напр. иногда общее усиленіе верхней части, сравнительно съ нижнею, утрировка въ изображеніи выступающихъ плечъ и пр.? Тщательность въ отдѣлкѣ всѣхъ мелочныхъ орнаментовъ не можетъ въ данномъ случаѣ служить опроверженіемъ, такъ какъ они, при раскраскѣ, легко могли быть видны снизу, тогда какъ въ дѣлѣ драпировки художникъ, лишенный возможности работать по моделямъ и принужденный дѣлать много фигуръ заразъ, легко могъ ограничиться общою компоновкою формъ, не заботясь о недостаткахъ въ деталяхъ. Обратимъ вниманіе, въ заключеніе, на то, откуда явилась въ памятникѣ указанная черта распушенности и вялости въ изображеніи тѣла, не лишенная нѣкоторой граціи. Г. Праховъ, принимая характеристику Брунна, относящую памятникъ къ разряду произведеній шаткаго архаизма, не находитъ въ ряду ликійскихъ памятниковъ, имъ изданныхъ, ни одного, который повторялъ бы хотя въ слабой степени эту черту, — повсюду, дѣйствительно, чувствуется біеніе жизни, стремленіе къ совершенству зрѣлаго архаизма. Отсюда этотъ наследователь ликійскихъ скульптуръ принужденъ былъ отвести памятнику нашему мѣсто непосредственно послѣ изданнаго имъ примитивнаго памятника. Но между имъ и памятникомъ Гарпій, по предположенію самого г. Прахова, пространство времени въ 60 лѣтъ (40 и 65 Ол.), слѣдовательно, существенный интересъ дѣла заключался бы въ томъ, чтобы разъяснить отношенія памятника по стилю къ предъидущему и послѣдующему, иначе, указать причины или условія, которыя руководили такимъ направленіемъ стили въ Ликіи. Вопросъ тѣмъ болѣе важный, что указанія на памятникъ шаткаго архаизма въ другихъ мѣстностяхъ нисколько не рѣшаютъ его: соликунтскіе метопы и милетскія статуи указываютъ лишь существованіе мотивовъ однородныхъ, но не однихъ и тѣхъ же, и Бруннъ долженъ бы былъ строже опредѣлить проектируемое имъ для всѣхъ этихъ памятниковъ единство художественнаго воззрѣнія. Если мы рассмотримъ указанный примитивный памятникъ Ликіи, то не найдемъ въ немъ и зародыша такихъ чертъ, которыя отличаютъ памятникъ Гарпій. На-

противъ того, художественныя начала, въ этомъ случаѣ дѣйствовавшія, по утрированному выраженію вѣдливой мускулезности, ближе всего именно къ селинунтскимъ метопамъ; характеръ работы зависитъ отъ перенесенія формъ чекана на мраморъ, что отражается въ техникѣ тѣла, волосъ и самаго рельефа. Слѣдовательно, если памятникъ Гарпій не служитъ видимымъ продолженіемъ стиля начатковъ искусства, то онъ долженъ заключать въ себѣ элементъ новый, опредѣлившій не только формы изображаемыхъ предметовъ, но и ихъ композицію, манеру изображенія. При современномъ состояніи науки малоазійскихъ древностей, мы, безъ сомнѣнія, не можемъ надѣяться опредѣлить происхожденіе этого элемента и должны ограничиться гадательными указаніями. «Въ вопросѣ о родствѣ памятника Гарпій съ другими художественными школами, говоритъ Бруннъ, естественнѣе всего оглянуться, первымъ дѣломъ, вблизи, а не ходить по далекимъ странамъ». И, дѣйствительно, Малая Азія представляетъ намъ обширныя данныя по исторіи искусства, предшествоващаго развитію художествъ въ Греціи; одни памятники носятъ на себѣ явные слѣды египетскаго характера, другіе созданы подъ вліяніемъ ближайшихъ восточныхъ сосѣдей: Можно полагать, что со временемъ эти памятники (быть можетъ, современныя памятнику Г.) составятъ особый оригинальный слой въ образованіи греческаго искусства, но пока мы знаемъ ихъ на столько мало, что не можемъ и пользоваться ими для прямыхъ соображеній. Большая часть ихъ запечатлѣны такимъ характеромъ уже опредѣлившимся пошибе, выказываютъ на столько художественнаго знанія, что уже при первомъ разсмотрѣніи были отнесены къ произведеніямъ искусства египетскаго или восточнаго. Но это знаніе только выдѣляетъ ихъ изъ разряда памятниковъ примитивныхъ, а само оно грубо, безжизненно и создаетъ произведенія крайне слабыя въ художественномъ отношеніи. Болѣе того: въ одномъ изъ такихъ памятниковъ, найденномъ въ сердцевинѣ Малой Азіи — Каппадокіи и носящемъ названіе «барельефовъ Эвюка и Богаз-Кеви (древній Птеріумъ), огрубѣлость этого художественнаго знанія, несомнѣнно идущаго съ Востока, представляетъ тотъ же видъ распущенности и вялости. Именно въ этихъ памятникахъ, на-

громождающихъ восточныя эмблемы и фантастическія формы, совершается окончательное паденіе восточнаго искусства: выработанныя долгимъ упражненіемъ формы искусства въ жалкомъ, бессмысленномъ подражаніи ремесленника, какъ бы вновь возвращаются къ первобытнымъ начаткамъ, которые не въ силахъ уже ясно изобразить сюжетъ. А между тѣмъ это паденіе началось уже въ самомъ персидскомъ искусствѣ, котораго повидимому пустая подражательная роль назначена была низвести высокое и характерное искусство Ассиріи до жалкой схемы, до той низкой ступени, на которой оно могло быть усвоено народами, находившимися еще въ примитивномъ состояніи. Припомнимъ исторію искусства византійскаго, и мы поймемъ, какое глубокое историческое значеніе заключается и въ эпохахъ наибольшаго упадка искусства. Но скульптуры персидскихъ дворцовъ, и сами по себѣ, въ художественномъ отношеніи близки къ памятнику Гарпій, и если, независимо отъ всѣхъ особенностей его стиля, созданнаго рукою греческаго художника, мы искали бы для этого памятника не прямой аналогіи, но только сходства по художественному воззрѣнію, то кромѣ милетскихъ статуй мы должны были бы упомянуть и персидскія скульптуры. Памятникъ Гарпій, при этомъ предположеніи, служилъ бы самою лучшею характеристикою движенія греческаго искусства. Мы не можемъ указать пока яснаго перехода отъ восточнаго искусства къ греческому, но мы живо чувствуемъ, что это послѣднее началось не само по себѣ, съ примитивныхъ, въ собственномъ смыслѣ, памятниковъ, но съ произведеній опредѣленнаго характера, и что развитіе его значительною своею долею заключалось въ борьбѣ съ этимъ характеромъ, въ обезсиленіи и подчиненіи высшимъ цѣлямъ чуждаго, но въ свое время необходимаго элемента. Не даромъ знатоку восточныхъ древностей Деярду чулись въ памятникѣ Гарпій элементы, близкіе Востоку. Но, повторимъ опять, всѣ подобныя заключенія могутъ имѣть теперь лишь характеръ гаданія, хотя уже и установленъ для древняго искусства общій законъ, по которому непрерывная преемственность руководитъ движеніемъ искусства. Развѣ не вполне ясна уже намъ примѣсь египетскаго искусства въ древнихъ скульптурахъ Кипра, выражающаяся

не въ одной только общей манерѣ компоновки, но и во множествѣ частныхъ и деталей, которыя нивакъ уже не удастся отнести къ условнымъ формамъ примитивнаго искусства. И между тѣмъ, кромѣ египетскаго вліянія въ иныхъ кипрскихъ статуэткахъ видно также вліяніе искусства восточнаго, легко затѣмъ распознаваемаго на вазахъ Родоса. Продолжая нашу гипотезу, замѣтимъ, что многія изъ чертъ памятника Гарпій могутъ быть приписаны этому восточному вліянію, недостатки котораго не въ силахъ былъ побороть долгое время греческій художникъ: таково напр. отолщеніе нѣкоторыхъ формъ, безжизненность протягивающихся рукъ, излишняя закругленность въ ихъ движеніи и какая то поделашенная грація церемонной постановки.

Съ этой точки зрѣнія памятникъ Гарпій долженъ бы былъ представлять одно изъ самыхъ важныхъ свидѣтельствъ связи восточнаго искусства съ греческимъ. Характеръ его стиля, какъ и внутреннее содержаніе, указывалъ бы намъ одновременно и на памятники Востока и на аттические рельефы, съ которыми онъ существенно близокъ, несмотря на все различіе ихъ въ исполненіи. Въ памятникѣ Гарпій архаическое искусство затронуло тѣже самыя задачи, которыя оно выполнило потомъ въ ряду многочисленныхъ рельефовъ Аттики, Ликии, и острововъ Эгейскаго моря. Но изъ многихъ подобныхъ произведеній нѣкоторыя, разумѣется, ближе стоятъ въ памятнику, чѣмъ другія. Между такими назовемъ неизданный (надгробный?) рельефъ, въ Луврѣ, привезенный въ 1860 г. (изъ Тазоса?) виѣсть съ извѣстнымъ архаическимъ рельефомъ изъ Тазоса, изображающимъ Аполлона и Гермеса среди Нимфъ (?). Женская фигура, сидящая на тронѣ, украшенномъ рѣзною работою, съ подножіемъ на львиныхъ лапахъ, держитъ въ рукахъ туалетный ящикъ и вынимаетъ изъ него что то въ родѣ клубка или куска матеріи. Длинный хитонъ, свѣшивающійся ниже ногъ съ разрѣзными рукавами до локтя, и гиматіонъ, окутывающій колѣна и проходящій за спиною, составляютъ драпировку, искусно расчлененную мелкими и крупными складками. Но стиль представляетъ тоже колебаніе и шаткость, какъ въ памятникѣ Г.; положеніе складокъ страдаетъ такою же бѣдностью исполненія непонятныхъ и затруднительныхъ для ху-

дожня мотивовъ; формы тѣла коротки и полны, туловище также слишкомъ мало, по отношенію къ нижней части тѣла; выраженіе лица миловидное съ оттѣнкомъ задумчивости. Вообще, при первомъ взглядѣ бросается въ глаза сходство съ памятникомъ Гарпій, а между тѣмъ рельефъ этотъ какъ гораздо совершеннѣе его, такъ и много позднѣе по времени происхожденія. Отсюда мы убѣждаемся, что колебаніе архаическаго стиля продолжалось долгое время, прежде нежели выработался тотъ зрѣлый архаизмъ, который рѣзко отличаетъ собою какъ крупныя произведенія, статуи и рельефы, такъ и мелкія терракотты. Понятны, поэтому, становятся и всѣ попытки сравненія памятника Гарпій съ аттическими рельефами, на чемъ такъ настаивали всѣ ученые, пока остроуміе и художественное чутье Брунна не обратили вниманіе и на различіе въ стилѣ.

Въ заключеніе намъ остается сказать нѣсколько словъ о томъ, какъ можетъ быть рѣшенъ вопросъ о времени происхожденія памятника. Наука древняго греческаго искусства только въ послѣднее время стала разрабатываться на строгихъ началахъ, хронологія же его и доселѣ страдаетъ крайнею неопредѣленностью, такъ какъ во всѣхъ опредѣленіяхъ руководителемъ служитъ только археологическій опытъ, а извѣстно, съ какими затрудненіями онъ сопряженъ. Между тѣмъ, если мы теперь и владѣемъ уже довольно значительнымъ количествомъ истинно архаическихъ произведеній, то онѣ или совсѣмъ оторваны отъ почвы, или другимъ путемъ лишены своей исторической обстановки, такъ что въ указаніи дать мы можемъ направляться лишь по очень немногимъ даннымъ, каковы напр. фронтоны Эгинскаго храма или Селинунтскіе метопы. Изъ этого понятны будутъ и тѣ колебанія въ опредѣленіи времени памятника, которыя ему пришлось перейти до Брунна (8). Онъ вполне вѣрно указалъ, что въ вопросѣ о времени памятника рѣшительнымъ приговоромъ можетъ быть лишь тотъ, который будетъ основанъ на анализѣ стиля, независимо отъ различныхъ соображеній о томъ, могъ ли памятникъ быть исполненъ послѣ персидскаго завоеванія или нѣтъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ Бруннъ, рѣшая вопросъ о стилѣ, не имѣлъ никакой нужды устранять и эти соображе-

ніа, и такъ какъ, дѣйствительно, согласно съ замѣчаніемъ Велькера, было бы гораздо естественнѣе предположить возникновеніе такого обширнаго памятника до персидскаго разгрома, то, согласуя съ этимъ общее положеніе Брунна о времени появленія памятника между 60-й и 75-й Олімпіадой, мы могли бы назначить вообще время, непосредственно предшествующее взятію Ксанеа Персами, что совершилось, какъ извѣстно, въ 58-ю Олімпіаду.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

ЛИКІЙСКАЯ ТРИКВЕТРА.

Символь, встречающійся на монетах Ликии и известный подъ именемъ *трикветры*, такъ тѣсно связанъ съ различными вопросами ликійской археологіи и, между прочимъ, съ памятникомъ Гърпій, что мы считаемъ необходимымъ представить объ этомъ знакѣ нѣсколько своихъ замѣчаній.

Впервые символъ этотъ былъ наблюдаемъ на монетахъ Сициліи, въ еоріи соединенія трехъ ногъ въ кругѣ, и получалъ названіе трикетры отъ прозвища самой страны, — треугольника съ тремя мысами *triquetra tellus, insula natura triquetra, Trinacria* вк. *Siellia*. На этомъ основаніи и первое опредѣленіе символа могло только отнѣсти принадлежность его Сициліи, какъ ея специальной эмблемы, хотя известный Эзелъ, усомнившись своему каталогу монетъ это названіе, отказывался истолковать значеніе, указывая присутствіе символа на монетахъ Луканіи, Кампаніи и Малой Азіи и пр. (*Doctrina num. vet.* 1, 184; II, 50, 62, 65; его же *Catalogus Mus. Vindobon.* pag 3). Тѣмъ не менѣе, специальная принадлежность этого знака Сициліи осталась утвержденною, и въ этомъ смыслѣ привыкли толковать этотъ знакъ и доселѣ. Такъ напр. говорятъ, что онъ изображается на щитѣ героя Экелада потому, что этотъ гигантъ, по мнѣю, погребенъ былъ подъ Этной; если, далѣе, трикетра встречается и на щитѣ Миневры, то это указываетъ будто бы на побѣду ея надъ Экеладомъ и т. д. (*Lenormant et de W. Elite, t. I, pl. VIII, IX, стр. 15, 16*, напротивъ того, какъ общій значекъ на щитѣ: *Jahn, Vasensam. 421, 1354*). На античныхъ свинцовыхъ маркахъ (вѣроятно, изъ разныхъ мѣстъ), на оборотѣ монетъ, съ лицевой стороны, изображающихъ льва, химеру, быка, дельфина, или носщихъ другіе древнѣйшіе типы, также видна трикетра, и это отчасти послужило основаніемъ для отнесенія самыхъ марокъ къ Сициліи (*Salinas, Ann. d. In. XXXVI vol. VIII, tav. XI. 30, 75, 76, 78 — 80*). Но, чѣмъ болѣе приводилась въ извѣстность нумизматика греческихъ поселеній, тѣмъ шире оказывалась и область распространенія этого знака отъ крайняго Запада древняго міра до Востока. Со времени Эзеля, трикетра была найдена на монетѣ Ретійской Галліи, какъ эмблематическій знакъ въ щитѣ (*Rev. Num. 1863, p. 147*), на монетѣ Маледоніи (*Rev. Arch. 1866, II. pl. XXII*); на одной изъ древнѣйшихъ монетъ Аенія (время Солона и Пизистрата?), представляющей полудрагму (*Baule, Rev. Num. 1856, pl. XI, 6, стр. 345—*

368), монета Ретеума, города Троады (Waddington, Voyage en As. Min, Rev. Num. 1852, pl. IV, 10, стр. 96) и наконец на большей части монет Ликии, которые прежде относились къ ликийскимъ (Mionnet, VI, 634 слѣд.). Въ нумизматикѣ Ликии триветра явилась такою же специальною принадлежностью, какъ прежде для Сициліи, хотя уже въ иной формѣ: вмѣсто ногъ, какъ бы бѣгущихъ по кругу въ одномъ направленіи, являются здѣсь три крючка, соединенныхъ въ кругу. Но между монетами съ триветрой, относящимися къ соседнимъ Ликии странамъ, какъ Пизидіи, Памфили, Кникии, встрѣчается, хотя доселѣ для одного города, и сицилійская форма. Въ самой Ликии эта эмблема украшаетъ въ углубленномъ четырехугольнике оборотную сторону монетъ древней и позднѣйшей эпохи; изображение эмблемы чеканили у себя на монетахъ большая часть ликийскихъ городовъ, какъ-то: Ксанозъ, Тлосъ, Арса, Каданда, Пинара, Фелдосъ, Антиполосъ, Миры, Лимира, Родіополисъ и пр., т. е. города древніе и новые равно, какъ въ эпоху полной самостоятельности, такъ и въ эпоху подчиненія Родосу. Такъ какъ въ тождественности ликийскаго и сицилійскаго знака не могло быть сомнѣнія, и форма послѣдняго невольно представлялась лишь позднѣйшимъ видоизмѣненіемъ перваго (а именно вмѣсто крючковыхъ-ногъ, кружка въ срединѣ — голова Горгоны), то ликийская форма казалась прототипомъ, который требовалось разъяснить для пониманія дальнѣйшаго (первый, сколько намъ извѣстно, изъ археологовъ, обратившій вниманіе на характеръ ликийскаго знака, былъ итальянскій ученый Каведони, занимавшійся ликийскими монетами; отличая ликийскій знакъ отъ сицилійскаго, онъ придалъ первому и другое названіе — *трискале*, усвоенное французскими археологами, но не касаясь смысла знака). Уже Минервини (Mon. ant. ined. 1850, tav. XX, 6, p. 98), рассматривая сицилійскую триветру съ крыльями на пяткахъ ногъ, отнесъ символъ къ троякому движенію луны, къ тремъ луннымъ фазисамъ. Дѣйствительно, отношеніе даннаго символа къ свѣту подтверждается многими частностями, а именно: головой Горгоны, крыльями и самымъ вращеніемъ знака въ одну сторону. На одной особенно грубой по стилю и исполненію кареагенской стѣлѣ Британскаго Музея мы встрѣтили оригинальную форму солнечнаго диска, изображеннаго въ верхнемъ полѣ съ руками и ногами, движущимися въ одномъ направленіи; въ рукавѣ эмблемы вѣтви съ листьями. Разумѣется, и тутъ многіе увидятъ лишь аналогію съ подобными же формами триветры на сицилійскихъ монетахъ, и отнесутъ всѣ прибавленія къ эмблематическому выраженію богатства страны, но мы можемъ замѣтить, что такая форма диска требуетъ сама по себѣ яснаго объясненія. Такъ, на одной гемѣ Геліосъ въ оролѣ и съ обычными атрибутами стоитъ на триветрѣ съ головой Горгоны въ срединѣ (Tölken, Verz. III Cl. 24), и, по нашему мнѣнію, въ виду указаннаго, нѣтъ никакой нужды видѣть здѣсь тотъ же символъ Сициліи. Взглядъ за Минервини и Бёле, и Ваддингтона, въ обзорѣ нѣ монетъ, привезенныхъ имъ изъ Малой Азіи, относилъ триветру къ

лунному движенію, при чемъ первый пришелъ къ заключенію, что троякая форма трикетры должна служить выраженіемъ идеи лунной триады и отнестъ символъ къ тройной Гекатѣ. Останавливаясь исключительно на троякости символа, другіе археологи пошли далѣе и приписали затѣмъ символъ вообще троячному верховному божеству. Такъ Моверсъ (*Rél. d. Phön.* стр. 428), встрѣчая на одномъ нумидійскомъ памятникѣ (у Gesenius, *Mon.*, tab. 23) изображеніе подобнаго же символа, относить его къ Ваалу-Хону, богу временъ года, верховному члену триады, а затѣмъ и нашу трикетру считаетъ такимъ же знакомъ. И такъ какъ памятникъ Гаррѣй, особенно заинтересовывалъ своею триадою божествъ, то не мудро, что почти всѣ, говорившіе о ней, приводили въ непосредственную связь съ предполагаемою триадою и ликійскую трикетру. При полной неизвѣстности символа, цѣлѣнно, подобныя гипотезы столькоже приобретаѣли адептовъ, сколько встрѣчали и возраженій, хотя общій характеръ гипотезы и не допускалъ прямыхъ опроверженій (отступленіе представляетъ лишь странная конъектура Бахофена, который въ своемъ сочиненіи *Über d. Gräbersymbolik* стр. 254 по одному изображенію трикетры на чашѣ отнестъ символъ къ эмблемамъ мистерій, какъ знакъ посвященія въ таинства Бахуса).

Но рядомъ съ этими общими предположеніями являлись и другія гипотезы, отдѣлявшія ликійскій знакъ отъ сицилійской эмблемы и искавшія въ первомъ особаго спеціальнаго для Ликии значенія. Наиболѣе слабѣе въ этомъ родѣ мнѣніе (вѣрнѣе, указаніе) представляетъ сообщеніе Данглуа (*Revue Num.* 1854, стр. 20, pl. III, 18, 19): на двухъ ликійскихъ монетахъ, имъ изданныхъ, находится изображеніе трикетры, одинъ разъ въ срединѣ поля, среди надписи, поименовывающей топарховъ, другой — возлѣ священнаго трона; монеты эти авторъ относитъ къ Ольвѣ, городу извѣстному храмомъ Зевса, основаннымъ, по преданію, Аяксомъ; божество является здѣсь въ видѣ трона. Выѣстъ съ тѣмъ авторъ встрѣтилъ среди однихъ развалинъ Киликіи (отнесенныхъ имъ къ Ольвѣ), на скалахъ два знака или двѣ буквы, изъ которыхъ первая напоминала форму Ликійской трикетры. Комбинируя эти данныя, Данглуа думаетъ, что этотъ знакъ на скалахъ служилъ маркою восточныхъ предѣловъ топархій, находившейся во владѣніи жрецовъ — царей Зевсова храма. Но, во первыхъ, для этого нѣтъ никакихъ данныхъ, объясненіе само по себѣ отличается крайнею странностью, а знаки, приводимые авторомъ, какъ кажется, всего проще принять за начальныя буквы имени Ликиянъ — Λ Γ, начертанныя, вѣроятно, съ цѣлью размежеванія границъ.

Второе мнѣніе подобнаго же рода принадлежигь англійскимъ путешественникамъ и исследователямъ: Шарпу, Спратту и Форбесу. Основываясь на формѣ самаго знака трикетры, представляющей соединеніе трехъ крючковъ, Шарпъ предложилъ считать эту эмблему простымъ изображеніемъ инструмента — крюка особеннаго рода, а такъ какъ имя Гарпага,

покорители Дикія включаетъ въ себя по греческому словопроизводству значеніе «крыла», то отнести самую эмблему исключительно къ іероглифическому изображенію имени Гарпага, влстителя Дикія. Этотъ способъ, разумѣется, ларчикъ открывался бы очень просто, и многіе ухватились за это указаніе, чтобы разомъ избавиться отъ вопроса, но способъ этотъ требуетъ слишкомъ многого: нужно принять и всю теорію персидскаго происхожденія памятникѣвъ Дикія, предложенную Шарпомъ, слить монеты самыхъ разнообразныхъ эпохъ въ одинъ періодъ, — однимъ словомъ, принять много различныхъ несообразностей, какія только могли дозволить себѣ полное неваніе археологіи и небрежность отношенія къ ея даннымъ. Чтобы опровергнуть этотъ способъ объясненія, достаточно указать на тѣ триаветры съ животными формами, о которыхъ мы говорили.

Итакъ говоря короче, мы не владемъ въ данномъ случаѣ даже и приблизительными указаніями, которые бы помогли намъ истолковать этотъ знакъ, или, по крайней мѣрѣ, обозначить ту область, въ которой должно искать способѣвъ объясненія. Такъ какъ послѣднее должно лечь въ основу дальнѣйшихъ размыслиній и заключеній, то мы и попробуемъ выратцѣ указать путь къ опредѣленію этой области.

Какъ намъется, главное затрудненіе, оказавшееся въ вопросѣ о данныхъ знакахъ или эмблемахъ какъ Дикія, такъ и Сициліи, происходило отъ того, что наследователи принимали ихъ за формы первоначальныя, сложившіяся непосредственно съ цѣлью символическаго изображенія или іероглифическаго обозначенія. Между тѣмъ самая связь, или предполагаемая даже тождественность той и другой эмблемы указываетъ на то, что эти эмблемы представляютъ формы усложненныя, развитыя. Чтобы доказать ихъ прототипа, должно рассмотретьъ предварительно соотношеніе этихъ формъ и измѣненія, какія въ нихъ встрѣчаются. Сицилійская эмблема является въ видѣ трехъ вращающихся или бѣгущихъ по окружности ногъ, которыя имѣютъ иногда на концѣ крылья, какъ у Меркурія, т. е. прототипъ въ этомъ случаѣ принялъ формы животныя; именно поэтому и кругъ въ среднѣй обратился въ голову Горгоны, которая, слѣдовательно, вовсе не играетъ здѣсь роли образа полной луны, какъ думаетъ Бѣле, но представляетъ такой же орнаментальный характеръ, какъ и подобныя украшенія Медузиной головы въ центральныхъ частяхъ разныхъ предметовъ, иногда только съ проэлантическимъ значеніемъ. Доказательствомъ этого можетъ служить изображеніе трикетры съ дискомъ солнца въ среднѣй и руками, которое мы указали на кареагенской стѣлѣ. Напротивъ того, лкійская эмблема въ обычномъ видѣ своемъ представляетъ, скорѣе всего, формы амулета, символа, сложившагося въ видѣ орудія, инструмента, а именно: центральная часть ея является въ формѣ маленькаго кружка, въ которомъ видно иногда какъ бы отверстіе или яма въ родѣ втулки; къ кружку прикрѣплены (или съ нимъ совершенно слиты) три крышка, загнутые въ одномъ направленіи и на концѣ заостренныя. Но разнообразіе

формъ таково, что уничтожаетъ всякую мысль объ инструментѣ; а иконо-
кружка иногда имѣть совсѣмъ, или, наоборотъ, вмѣсто кружка часто видимъ
кольцо; три крючка часто замѣняются четырьмя, къ которымъ прибавлена
еще вѣтка съ цвѣткомъ (Spratt and Forbes, *Travels*, t. II, табл. VII, 14),
или двумя, при чемъ такая эмблема помѣщается на ликійскихъ монетахъ
рядомъ съ обыкновенною триветрою (ibid, по 8; Fellows, *Lycia*, pl. 37, по 15,
16), или, при двухъ крючкахъ, вмѣсто третьяго имѣть три лепестка
(ibid, по 23) Безъ всякаго сомнѣнія, если бы мы владѣли большимъ коли-
чествомъ ликійскихъ монетъ, то прибавилось бы и подобнымъ разновид-
ностямъ. Но и изъ этихъ данныхъ очевидно, что 1) эмблема эта не есть
какой либо опредѣленный инструментъ или орудіе, 2) ея форма скорѣе
указываетъ на условный видъ амулета, символическаго знака, 3) она не
представляетъ никакой частности, которая бы указывала на лунарное зна-
ченіе символа, 4) также какъ и ея отношеніе къ триадамъ божествъ опро-
вергается еятомъ указанныхъ замѣненій, и 5) сущность эмблемы заклю-
чается въ тѣхъ крючкахъ, которые выходятъ изъ кружка, а не въ самомъ
кружкѣ, который какъ можетъ разрастаться въ кольцо, такъ и превратиться
въ точку. При этомъ ограниченіи знакъ сводится къ тѣмъ аналогическимъ
и многочисленнымъ въ древнемъ греческомъ искусствѣ формамъ, изобра-
жающимъ напр. крестъ съ загнутыми оконечностями, которыя отличаютъ
монеты азіатскаго Востока, египційскихъ городовъ (Газа), греческія
(Сиракузы), и украшаютъ собою древнія греческія вазы (вазы изъ Милоса,
изданныя Коце и др.). Рауль-Рошеттъ (*Mém. de l'Acad. d. Inscr.* 1856, t.
XVI, pl. I, IX), производя этотъ послѣдній знакъ отъ египційской буквы,
первымъ обратилъ вниманіе на переходъ этой формы, какъ эмблемы съ
Востока, въ греческое искусство. Безъ всякаго сомнѣнія, знакъ этотъ былъ
принятъ въ первобытномъ искусствѣ, какъ простой орнаментъ геометри-
ческаго характера, но подъ вліяніемъ новыхъ комбинацій легко получилъ
и известное эмблематическое значеніе (въ смыслѣ простаго знака, и тѣмъ,
эта форма встрѣчается и въ другихъ мѣстахъ: на свинцовыхъ оттискахъ,
найденныхъ въ Бугѣ, у Дрогичина, над. гр. Тышкевичемъ, въ Древн., Труд.
Моск. Арх. Общ., т. I, вып. 2, табл. VI, 6, 7, 8; какъ гончарныя клейма
въ стат. г. Котляревскаго, ibid., стр. 242 слѣд., рис. на табл. IX, 22; XI,
38). Такъ знакъ креста съ загнутыми въ одну сторону рукавами встрѣ-
чается, какъ орнаментъ хитона, на груди Геліоса Атабирія, въ изображеніи
бога на вазѣ (Arch. Zeit. 1848, стр. 309, Taf. XX); надатель рисунка Гер-
гардъ предлагаетъ этотъ знакъ считать эмблемою этого Тельхина-Геліоса,
культъ котораго на Родосѣ былъ однимъ изъ важнѣйшихъ. Эта аналогія
даетъ намъ поводъ думать, что и въ образованіи трикетры участвовали
тѣже самые элементы; т. е. знакъ этотъ первоначально былъ простымъ
орнаментомъ восточнаго происхожденія, быть можетъ, въ частности, егип-
ційскаго; таинъ является онъ на вазахъ рядомъ съ розетками; затѣмъ
символизациа, державшаяся въ данномъ случаѣ по преимуществу солнечнаго

культу, воспользовалась этимъ знакомъ для выраженія идеи солнечнаго движенія. Этимъ можетъ быть объяснено и существованіе знака, такъ и блемы Дикин и Киликии, такъ и сицилійской триветры, а равно и ея явленіе на монетахъ другихъ городовъ. Подтвержденіемъ могутъ служить указанный нами триветры съ изгнанными головами и совою въ кругу (сюда же можетъ быть отнесено и указаніе Даниелли, сотрудника Сирати и Форбеса (въ соч. ихъ II т. гл. X, 37—61), что триветра встрѣчается на дарикахъ, приписываемыхъ Персіи). Что именно этимъ путемъ могла сложиться символика триветры, указываетъ во первыхъ, то обстоятельство, что между первоначальными орнаментными формами креста съ нѣсколькими весьма сходныхъ съ триветрою, а во вторыхъ аналогичная исторія происхожденія символовъ, известныхъ подъ именемъ св. влота и крестика (на дикійскихъ монетахъ мы встрѣчаемъ вѣтви триветрою и первый символъ Fellows, Lucia, p. 463). Въ заключеніе скажемъ, что эти указанія не рѣшаютъ, однакоже, и приблизительно итѣнаго вопроса и должны оставаться съ характеромъ простыхъ соображеній пока подробный анализъ восточно-греческой символики, на началѣ, проводимыхъ датскимъ ученымъ Миллеромъ, не выяснитъ намъ истиннаго смысла употребленія различныхъ символическихъ знаковъ въ раннюю эпоху образованія греческаго искусства.

ПРИМЪЧАНІЯ

1) Приводимъ въ хронологическомъ порядкѣ литературу памятника Гарпій:

- Fellows, *Journal of a tour in Asia Minor*. 1838, стр. 231.
его же: *Account of discoveries in Lycia*. 1841, стр. 169 слѣд.
его же: *The Xanthian Marbles, their acquisition* и пр. 1843.
Birch, Sam. *Observations on the Xanth. marbles, recently deposited in the Br. Mus.* 1843.
Panofka, *Harpyenmonument v. Xanthos*. *Arch. Zeit.* 1843, no. 4, 4 a.
Wieseler, *über d. Xanth. marbl. im B. M. Zeits. f. d. Alterthumswissen.* 1843, № 106.
Braun. *Sepolcro di Xantho detto delle Arpie*. *Ann. del Inst.* 1845, XVI, стр. 133—155.
его же: *Die Marmorwerke v. Xanthus*. *Rhein. Mus., Neue F., III*, стр. 481 слѣд.
Gerhard. *Das Harpyienmonument v. Xan.* *Arch. Zeit.* 1845, № 29.
Curtius. *Das Harp. v. Xanth.* *ibid.* 1865 стр. 1 слѣд.
Overbeck *Das Datum des Harpyienmon. v. X.* *Zeits. f. d. Alterth.* 1856, № 37.
Friederichs, *Bausteine z. griech. Plastik*, 1868, стр. 37—45.
Curtius. *Zum Verständnisse d. Harpyiendenkm. und and. Denkm.* *Arch. Zeit.* 1869, стр. 10—17.
Conze. *Zur Erklärung d. Harpyienmon. v. X.* *ibid.* 1869, стр. 78—79.
Brunn. *Ueber Styl und Zeit d. H. m. v. X.* *Sitzungsber. d. Kön. B. Ak. d. W. zu München.* Jahrg. 1870 Bd. II.

2) Леонтьевъ. О поклоненіи Зевсу, стр. 121 слѣд.

3) Характеристическій примѣръ этихъ приемовъ виденъ въ попыткѣ доказать, что Деметра почиталась въ Ликии: въ Ил., V, стихъ 479 упоминается имя рѣки Кеанеа, а черезъ 20 стиховъ, въ 499 стихѣ Деметра называется ξανθή, т. е. бѣлокурая. Для Паноски это случайное и вѣншее сближеніе служить доказательствомъ поклоненія Деметрѣ въ Кеанеѣ, перешедшаго изъ Ерита.

4) Lajard. *Recherches sur le culte de Vénus*. 1849. *Recherches sur le culte de Mithra*. 1848. *Recherches sur le culte du suprès*. 1854. Статьи въ современныхъ изданіяхъ за эти годы.

5) Для доказательства этого достаточно просмотрѣть статьи и замѣтки двухъ классическихъ изданій: *Archäologische Zeitung* и *Revue Archéologique*.

6) Замѣчательная обработка греческой мѣлологіи въ этомъ направленіи въ сочиненіяхъ и статьяхъ А. Мора, особенно его *Histoire des religions de la Grèce antique*. 1857—59. Также извѣстное сочиненіе Петерсона въ Энцикл. Эрша и Грубера, *Griechenl.*. I.

7) *Griech Kunstmyth.* I. *Zeus*. 1871, стр. 21.

8) Краткое сообщеніе въ *Arch. Anz.* 1865, стр. 57.

9) *Curtius. Goldplättchen aus Kameiros.* *Arch. Zeit.* 1869, стр. 110.

10) *Moritz Carriere, Kunst im Zusammenhange*, I, 288. Рус. перев. г. Корша, стр. 228.

11) *L'exaltation de la fleur, journ. des Sav.* 1868, стр. 389.

12) Адриана Прахова. Исслѣдованія по исторіи греч. искусства I. Древнѣйшіе памятники пластики изъ Ксаносъ въ Ликіи (съ атласомъ) С. П. 1871.

I.

1) *Ritter, Erdkunde, Asien*, IX, 2, стр. 938 слѣд., 983 слѣд.

2) Сводъ историческихъ данныхъ въ прежней постановкѣ см. у Носск, *Kreta*, II, *Kreter in Lykien*, стр. 328 слѣд.

3) *Hitzig. Studien, Zeit. d. DMG.* 1855, стр. 731.

4) *Movers, Phön. Religion*, стр. 15—16.

5) С. Мартъвъ, видимо, основывается на данныхъ культурно-историческихъ и религіозныхъ, когда считаетъ племена Ливоніи, Блгннн, Фригіи и Ликіи семитическими, см. его *Description de l'As. Min.* I, 182 слѣд.

6) *Über die lyk. Inschr. etc. Zeitsch. d. DMG.*, t. X, part. 3 стр. 375 слѣд.

7) *Vorstudien z. Entziff. d. lyk. Sprachdenkm.* въ *Kuhn und Schleicher's Beiträge*, V, стр. 253. Отдѣльное соч. Шмидта: *The Lycian inscriptions of the late Schönborn*. 1868.

8) *Das Albanesische z. Erkl. d. Lyk. Inschr.*, въ *Zeit. d. DMG.* 1863, стр. 619 слѣд. Бытовья, историческія и мѣлологическія данныя объ Албанцахъ у *Hahn, Albanesische Studien*.

9) *Vachofen, Mutterrecht*, стр. 390 слѣд.

10) *Лукианъ* *Ἐρωτες*, 405.

11) *Creuzer, Symb.*, II, стр. 136, слѣд.

12) См. Гергарда брошюру *Ueber die Stammgottheiten* и *A. Maury, Religions de la Grèce*, t. 1-й, гл. 1-я; т. III, гл. 15-я и др.

13) *Maury, Rel.*, т. III, стр. 131.

14) *Ibid.* стр. 139, 183 и др.

15) *Langlois Cilicis*, стр. 88.

16) *Barker and Ainworth, Cilicis*, стр. 159.

17) Что Геродотъ былъ въ главнѣйшихъ городахъ Ликіи—Ксаносъ и Патаръ, доказательства въ статьѣ *Matzat, Herodote Angaben über Asien, Hermes*, V. VI, Heft. 4-я, 1872.

- 18) Aelian. De nat anim, lib. VIII, cap. 5.
- 19) Bachofen Mutterg., стр. 3.
- 20) Corpus inser. gracc. Lycia. 4366. k.
- 21) Schwencck, Myth. d. Pers., 221.
- 22) Fellows, Lycia, стр. 164.
- 23) Welcker. Griech. Götteri, I, стр. 64, 476 — 482; Gerhard. Myth. § 306. 311, 312 и др.; Preller, 3-е Aufg., I, 201 слѣд.; также монограѣи и главы въ сочин. по мнѣологiи о Зевсѣ Ликейскомъ.
- 24) Welcker, Gr. Götteri, I, 64—5.
- 25) Анализъ символическаго значенiя въ изслѣдованiи проф. Юргевича. De Jovis Lycæi natura etc. commentatio. Записки Имп. Новороссiйскаго Университета т I, стр. 9—23.
- 26) Texier, Asie Mineure, t. 1, pl. Ll. Barker, Cilicia, стр. 161.
- 27) Schwencck, Myth. d. Pers., стр. 201.
- 28) Fellows, Coins of ancient Lycia, 1855.
- 29) Welcker, I. e., II, стр. 621.
- 30) Schwencck, Myth. d. Pers., стр. 203.
- 31) Праховъ, I. e., стр. 10.
- 32) Надписи, указывающiя на существованiе въ Ликии культа Аполлона Сурiоса въ городѣ Сурiосѣ около Миръ, Corpus inser. gr., Lycia, 4304, i, k.
- 33) Corp. ins. gr. 4275.
- 34) ibid. 4242, 4289. 4995.
- 35) Rhein. Mus., XIV, стр. 471 слѣд.
- 36) Movers. Rel., стр. 16, 32.
- 37) См. перечень рѣкъ съ этимъ именемъ у Pauly, Real-Encycl.
- 38) Геродотъ. IV, 76, по таблицѣ Раулинсона, Herod., t. III, стр. 59,—около 620 года.
- 39) Сопоставленiе сказанiй у Штура, Religionssysteme, стр. 195 слѣд.
- 40) Petersen, Myth., стр. 103.
- 41) Bachofen, Mutterg., стр. 392 слѣд.
- 42) См. также Лобека Aglaoph., II. гл. IV, въ которой Тельхинъ Ликъ приводится въ связь съ самофракскими мистерiями.
- 43) Preller, I. e., стр. 77.
- 44) Maury, III, стр. 147.
- 45) ibid. III, 189.
- 46) Плутархъ, Гиваихiу ἀρεταί. IX. Λυκία. Въ этому разсказу существуетъ прямая аналогiя въ сказанiи, передаваемомъ о Персѣхъ и узаконномъ Донперѣ въ его статьѣ о Беллерофонѣ, Ann. del Inst., XVII стр. 233, прим. I.
- 47) Bachofen, I. e., стр. 392 слѣд.
- 48) У Евсевiя вмѣсто этого вшитета читается σκίροβς, т. е. сдѣланные изъ алебастра или мрамора,—очевидно, подставка вмѣсто непонятаго слова,

- 49) Въ статьѣ о дѣмонахъ Укерга, *Abhandl. d. K. S. Ges. d. Wiss. Phil. Cl.*, I, стр. 142—3.
- 50) Schoemann, *Gr. Alt.*, II, 133.
- 51) Lajard, *Rech. sur le culte de Mithra*, pl. II, 31. Rawlinson, *The five great monar.* I, стр. 383; II, 5.
- 52) Lajard, *ibid.*, pl. XXXIII, 8; XLIX, 9.
- 53) Langlois, *Cilicie*, стр. 308.
- 54) Movers, *l. c.*, 189.
- 55) Gerhard, *Kunst d. Phön.*, *Akad. Abh.*, Taf. XLIV, 9.
- 56) Guignaut, *Religions del'Ant.* pl. LVI; de Witte, *Revue Num.* 1840, стр. 190.
- 57) Gerhard, *ibid.*, Taf. XLV, I.
- 58) Lobeck, *Aglaoph.*, стр. 482 слѣд. Gerhard, *Myth.* § 438 слѣд.
- 59) Bachofen, *Über die Gräbersymbolik*, стр. 247, прим., 249 и др.
- 60) Въ русск. и сочин. по мнѣологич. Изображеніе тройнаго Этрусскаго Меркурія, Gori, *Inscr.*, tom. I, Cl. IV, tab. LXX, LXXI, стр. 136, 146; его же *Mus. Etr.*, т. I, стр. 109.
- 61) Creuzer, *l. c.* II, стр. 320, 338—40.
- 62) О Зевсѣ Трионасѣ, по Павс. II, 24, 5; у Велькера *l. c.* 1, 67, 162; Overbeck, *Zeus*, стр. 7, объ изображеніяхъ у него же, стр. 260 слѣд.
- 63) *Arch. Zeit.* 1851, стр. 32, 34. Возраженія и дополненія Павсомъ *ibid.* 1854, стр. 45—48.
- 64) Schwenck, *Myth. d. Sem.*, стр. 118. Eusebii Pamphylī, *de praepar. Evang.*, lib. V, 5, *Patrologiae Graecae*, t. XXI стр. 328, — вставка въ рѣзскъ о титанахъ и Тлеонѣ; вмѣсто ἀρχοντας—ἀρχηγέτας. По Свидасу. Тонибесъ былъ богъ, но имени народа (τῶν....) недостаетъ, — быть можетъ, Согимовъ.
- 65) Вмѣсто прежняго чтенія «Арнадасъ», о поправкѣ см. *Arch. Zeit.*, Anz. 1848, стр. 67.
- 66) *Coprus insc. gr.* *ibid.* 4264.
- 67) Объ именахъ собственныхъ, производныхъ отъ именъ рѣкъ и рѣчныхъ божествъ, между прочимъ, Лика, см. Letronne, *Ann. del Ist.* XVII, стр. 302 слѣд.
- 68) Maury, *l. c.* III, 253.
- 69) Buchholz, *Homeric Realien*, 1872, стр. 245 и др.
- 70) Boetticher, *Baumcultus d. Hellenen*, стр. 137. Heffter, *Götterdienst am Rhodus* указываетъ на почитаніе героя Форбаса на Родосѣ.
- 71) Бахоенъ связываетъ почитаніе дуба съ обычаями материнства *Muttern.*, стр. 163, 218, 276, 293, 299.
- 72) Плутархъ, *De Iside*, XV, XVI.
- 73) Boetticher, *l. c.* стр. 254 слѣд.

II.

1) Описание памятника дано въ указанныхъ статьяхъ Курціуса, Паноэки. Также Fellows, *The Xanth. margl.* 1843 и въ перепечаткѣ въ изданіи его путешествія въ 1852 году.

2) *Copres insect. gr.*, 4207, 4212, 4213. Другія названія гробницъ въ надписяхъ, *ibid.* 4224, 4232, 4290, 4321, с, f, g. и др.

3) Fellows, *A journal in A. M.*, стр. 226; Spratt and Forbes, *Lycia*, I, стр. 300 слѣд. См. также статью Адлера о рельефѣ Микенскихъ воротъ въ *Arch. Zeit.*, 1865, Heft I.

4) Единственный подобнаго рода и надгробнаго назначенія памятникъ виденъ въ живописномъ рисункѣ развалинъ Пальмиры и ея некрополя въ путешествіи по Сиріи Лабурда.

5) Рисунки, приложенные къ путешествіямъ по Ликии Феллоуса, Спратта и Форбеса, Россса и въ сочиненіяхъ по древней архитектурѣ и учебникахъ.

6) Реберъ, *Gesch. d. Baukunst*, стр. 197, полагаетъ основой памятника месопотамскую традицію, но представляетъ крайне неудачный аналогическій примѣръ. Формы карниза, близкія къ нашему памятнику, можно видѣть на ассирійскомъ барельефѣ, изображающемъ храмъ, *ibid.*, fig. 32.

7) Гергардъ отстраняетъ указ. мнѣніе Вахоэна объ оренчскомъ характерѣ памятника на основаніи самой его древности. См. замѣтку въ соч. Вахоэна «*Über d. Gräbersymb*» въ *Arch. Anz.* 1859 стр. 59.

8) Langlois, *Silicie*, p. 224—5, pl. XII.

9) Julius Braun, *Gesch. der Kunst*, II, 188.

10) Прахова «Исследования» стр. 78, слѣд.

11) О вѣнцѣ и внутреннемъ параллелизмѣ въ античныхъ проповѣденіяхъ замѣтка Бруна въ *N. Rhein. Mus.* V. 321, 480 слѣд.

12) Прахова, *ibid.* стр. 47—49. Прибавимъ, что аналогію къ сюжету упомянутаго еронтона представляетъ этрусская живопись, изъ гробницы въ Цере, изображающая двухъ лысыхъ стариковъ, сидящихъ другъ противъ друга на складныхъ стульяхъ; одинъ изъ стариковъ—умершій, судя по психе надъ нимъ; въ рукахъ одной изъ фигуръ скипетръ. *Mus. Nap.* III pl. LXXXIII.

13) Texier, *As. Min*, t. III, pl. 195.

14) Buchholz, *Homer. Real.* 1873, p. 48 слѣд.

15) Montfaucon, *Ant. expl.*, t. V, p. 50, tab. VI.

16) *ibid.* tab. XXXVII и др.

17) Gerhard, *Üb. d. Flügelgestalten*, въ *Akad. Abhandl.*

18) Welcker, *Gr. Götterl.* I, стр. 731 слѣд. 1-я глава Фюстеля де Куланжа «Гражданская община древ. міра».

19) Въ соч. «*Üb. d. Gräbersymb*» стр. 75 слѣд. объясненіе сюжета битвы Амазонокъ, основанное, лишь на одномъ мѣстѣ изъ посланія Апо-

стола Павла; далее сюжета смерти Амазонки Пентезилеи отъ руки Ахиллея и пр.

20) См. Holländer, De anaglyphis sepulchralibus graecis, quae coenae gerpraesentare dicuntur. 1865.

21) Arch. Zeit. 1867, стр. 86.

22) На ероптлнхъ гробницы дорического ордена изъ Миръ: *Texte. Av. Min.*, pl. 225.

23) Ἐφημερίς ἀρχαιολογική, тегр. 3, табл. 13.

24) Lajard, *Mithra*, pl. XII, 10, 12.

25) По рукописи, у Ritter, *Erdkunde, Asien*, Bd. IX, Th. II, стр. 1137 слѣд. Ср. стр. 1124, гдѣ говорится о колоссальномъ быкѣ, найденномъ въ каменоломняхъ Феллоса.

26) *Bausteine z. gr. Pl.* стр. 194.

27) Heude mann, *Griech. Vasenbilder*, 1870. Bendorf, *Griech. und Sicil. Vasenbilder 2^o L. sf.* 1870.

28) Welcker, *Gr. Götterl.*, t. I, 59.

III.

1) Maury, *Bel.*, t. 1, стр. 78, слѣд. относить это обличіе къ ричу въ мени.

2) Engel, *Kypros*, II, стр. 444. О сочетаніяхъ восточной богини съ различными женскими божествами греческой мнелогіи: Артемидой, Герой, Дѣла, Кибелой и пр., въ древнѣйшую эпоху, *ibid.*, т. II, книга 3-я, стр. 1 слѣд.

3) Рапофка, *Musée V. asay*, pl. XXV, 74—5, рисунокъ Нолаксской вазы, изображающій Гермеса между двумя крылатыми сонниками, — по толкованію автора, Деметрой и Корой (?). Но самое любопытное въ этомъ снмѣ изображеніе можно видѣть на одномъ барельефѣ изъ Критской Гортии (съ недавняго времени въ магазинахъ Брит. Музея, не изд.): женское божество стоитъ на поверженномъ чловѣкѣ, возлѣ сонникъ и змѣя, — можно думать, надгробный барельефъ восточнаго характера. На римскихъ статуяхъ и урнахъ сонникъ играть роль священнаго атрибута, вмѣстѣ съ головами барановъ, козловъ и пр., не имѣя особеннаго смысла.

4) Рельефъ аттич. *Arch. Zeit.* 1871, Taf. 44. Авторъ описанія, Курциусъ на стр. 9. указы. и другіе памятники у Kekulé, по 155, 157.

5) Paus., *Corint.*, cap. XXV, I.

6) Lenner, *Travels in Asia Minor*, рис. изъ стр. 143.

7) Paus., *Cor.*, Cap. X, 4.

8) Layard, *Nineveh*, Taf. VIII, g.

9) На надгробной аттической стѣлѣ, изд. въ *Arch Zeit.* 1845. Тл XXXIV, баранъ и сонникъ украшаютъ ручку кресла, на которомъ сидитъ умершая мать семейства.

10) У Бахоева въ соч. «Über die Gräbersymbolik, стр. 33 др.; и

Бовний подарокъ: Оттеани, Отчетъ за 1863 г., стр. 57; на креслѣ жреца Діониса изъ Аены: *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* 1862, табл. 21.

11) Overbeck, *Zeus*, стр. 26.

12) Minervini, *Bullet. arch. Nap.* 1847, tav. V.

13) Каяъ напр. Гергардъ въ *Arch. Zeit.* 1850, № 16, въ статьѣ *Axiokersa*, O Müller, *Handb. d. Arch.* § 358, 3.

14) Характеръ восточной орнаментики въ тронахъ памятника можно определить по изображенію трона Креса или Сарданыпала на кострѣ, *Mon. del Inst.* 1831, tav. LIV.

15) Гензъ, *Культурныя растенія и домашнія живогныя*, стр. 124—8.

16) Layard, *Nineveh v. Zenker*, Taf. XIV, N.

17) Ker Porter, *Travels*, t. I, p. 603.

18) *Movers, Rel. d. Phön.*, стр. 669.

19) Ачудетъ, образованный изъ ряда гранатовыхъ плодовъ и солнечнаго диска, на статуѣ цари въ Сарепты, *Longpréier, Mus. Nap.* III, pl. XVIII.

20) На египетскихъ монетахъ, *Blau, Beiträge zur phön. Münzkunde*, въ *Zeitsch. d. DMG.* 1855, табл. въ стр. 76.

21) Boetticher, *Zur Kunstmyth.*, *Arch. Zeit.* 1856, стр. 170; его же: *Baumcultus der Hell.*, стр. 471 слѣд.

22) Барельефъ, изд. А. Мори, *Rev. Arch.* 1849, I, p. 22, pl. 110.

23) См. рисунки Этрусскихъ погребальныхъ урнъ въ изданияхъ Гори и Инграмми, *Mon.* t. I, p. I. Погребальное назначеніе плода на памятникахъ указано еще Раудъ-Рошеттомъ, *Monum. inéd.*, t. I, p. 159. Терракотовые плоды у Biardot, *Terres cuites grecques*, pl. I.

24) Lajard, *Mithra*, pl. II, III; Dorow, *Morgenl. Alterth.*, заглавная вѣнзетка

25) Lajard, *ibid.*, pl. II, 26.

26) *Revue Num.*, 1840, pl. XXIII.

27) Feudeau, *Hist. d. usages funéb.*, t. I, p. 122; Micali, *Mon. inéd.* tav. IV, 1. В—рис. вазы погребальнаго содержанія. Цвѣтки лотоса изъ листового золота въ керченскихъ гробницахъ, см. Отчетъ за 1869 г., VI.

28) Boetticher, *Baumc. d. Hell.*; стр. 456 слѣд. Гензъ, l. c., стр. 134.

29) *Ann. d. Inst.*, 1843, tav. d'agg. M. N.

30) Stackelberg, *Gräber d. Hell. I Th.*, стр. 44, рис., по мнѣнію автора, стѣлмъ временъ Птоломеевъ.

31) У Феллоуса, *Lycia*, стр. 197, табл. 28, атрибутъ не указанъ по небрежности рисунка, но на другомъ барельефѣ въ рукахъ дѣвочки, pl. 27.

32) Праховъ, l. c., стр. 35 слѣд., атласъ fol. III a, b, c, d.

33) Аналогическія изображенія у Этрусковъ принадлежатъ прямо къ символическимъ представленіямъ смерти: Gori, *Inscr. ant.*, pars I, p. 197; III, tab. XV. Micali, *Mon. inéd.*, tav. VI, 2. Maury, *Des divin. psychop.*, въ *Revue Arch.* 1845, стр. 669 Inghirami, *Mon. étr.* t. I.

- 34) Schwenck, *Myth. d. Pers.*, стр. 204. Изображение бога солнца и колесницъ въ терракоттахъ изъ гробницъ Идалиума на Кипрѣ въ Луврскомъ Музее (два фигуры: влущій и возница — тотъ же сюжетъ?)
- 35) Schwenck, *Myth. d. Sem.*, p. 196.
- 36) Bachofen, l. c., стр. 35.
- 37) *Rev. Arch.*, 1857, pl. 161, p. 246.
- 38) Dognée, *L'oeuf, Annales de l'Arch. de Belgique, Sér. 2, t. I, 1865.*
- 39) Creuzer, *Myth. u. Symb.*, III, p. 314, *Anm. 42, p. 316; Lobeck. Aglaoph., Orph. p. 251.*
- 40) Creuzer, *ibid.*, стр. 493.
- 41) Gerhard, *Ant. Bildw.*, XCVI, 8; *Micali, Storia, Mon. XXXII, 1, LXXV, 3, 4.*
- 42) Терракоттовый рельефъ изъ Неапол. Муз., въ статьѣ «*Metreo*» въ *Akad. Abh.*, стр. 98—127, табл. LXII.
- 43) *Mus. Borb.*, t. X, tav. XV.
- 44) Montfaucon, *Ant. expl.*, t. I, pl. XLVII (по автору, зеркало).
- 45) *Élite d.mon. céram. IV*, pl. XXXIV.
- 46) *ibid.*, pl. XXXVII.
- 47) Benndorf, *gr. V. Lief. II, Taf. XXII, I.*
- 48) Creuzer, *ibid.*, стр. 493 слѣд. Biardot, l. c. стр. 453 указываетъ на имѣющіяся въ его коллекціи имитациі яйца въ терракоттахъ.
- 49) Фреска натакомъ Калликста, *Piper, Symb. u Myth.*, pl. 204—5.
- 50) Bachofen, *Mutterrecht*, p. 366.
- 51) Алтарь 12 божествъ въ Луврѣ, *Müll.—Wieseler, Denkm. I, XIII*
- 52) *Mon. ined. del Inst. 1838, tav. LIII, LIV.*
- 53) Texier, *As. Min.*, t. III, pl. 227, 231. Многія указанія того же въ рукописи Шёнборна, у Раттера, *Erdk. As.*, IX, 2, 849 слѣд.
- 54) *Arch. Zeit.*, 1848, стр. 290, *Taf. XIX.*
- 55) *Welcker, Alte Denkm.*, II, стр. 154 слѣд.
- 56) *Creuzer Symb.*, 1, 613, IV, 179, 307.
- 57) *Plaut.*, *Numa*, XII, 2 *Si qua (vidua) intra decimum mensem iterum nupisset, eam leges Numaе vassam praegnantem immolare jubebant.* По связи съ предыдущимъ, быть можетъ, жертва Венеры-Либитины.
- 58) *Mionnet. Suppl.*, t. VII, pl. II.
- 59) Lajard въ *Mém. de l'Acad. c. inscr.*, t. XV, 2-e partie, p. 80 и *Ann. d. Inst. 1845*, стр. 20, прим. 2.
- 60) Lajard, *Nineveh, Taf. XVIII, p.; Botta, p. 141.*
- 61) *Mon. ined.*, vol. IV, tav. XXXI, 1—6, 19.
- 62) *Marquardt. Cusisus*, p. 134, авторъ относитъ символъ къ Борѣ и Деметрѣ, — богинямъ, наиболее чтимымъ въ Египтѣ.
- 63) *Mionnet*, t. II, p. 28, 2, *Suppl.*, t. III, 314 слѣд; *ibid.* p. 44 no. 164; *Suppl.*, t. III, 329 слѣд.
- 64) *ibid.*, III, 670, no. 687. Сюда же, быть можетъ, слѣдуетъ отнести

типъ монеты изъ числа неопредѣленныхъ, съ изображеніемъ группы коровъ и теленка и неизвѣстнаго растенія, *ibid.* VI, 613.

65) *Mon. ined.* vol. VIII, tav. XI, 98.

66) *Tölken, Verh.*, Cl. VIII, 98—101; но авторъ напрасно считаетъ за воспроизведеніе извѣстной статуи Мирона. Геммы Эрмитажа, числомъ 18 (нѣкоторые не античны), Отчетъ за 1864, стр. 199, прим. 4. *Saylus, Recueil d'Ant. gr. ég.*, t. I, pl. L, fig. 3.

67) *Visconti, Opere. Mus. Pio-CL.*, tav. XXXIII.

68) *Schwenck, Myth. d. Sem.*, p. 261.

69) Корова, какъ символъ материнства, у Баховена, *Muttern.* стр. 33, прим., 38, 39 и др.

70) Указавъ Шенборномъ въ той же рукописи, у *Ritter*, *ibid.* стр. 853.

IV

1) Перечень у Овербака, *Zeus*, стр. 169 слѣд.

2) Издана у *Feydeau, Hist. d. us. fun.*, t. I, стр. 203.

3) *Langlois, Cillicio, Rev. Arch.* 1853, I, 359; *Gerhard, Kunst d. Phön.*, въ *Akad. Abh.*, Taf. XLIII, 1, Изображеніе Ваала въ типѣ Діониса на аттическомъ рельефѣ, замѣтна Ланормана въ *Arch. Zeit.*, 1866, стр. 162.

4) *Lajard, Mithra*, pl. LI, 4; LIV, A. 1, B. 7.

5) *Gerhard, Kunst d. Ph. Taf. XLIII*, 15.

6) *Guillaume Rey*, въ *Rev. Arch.* 1864, II, стр. 215 слѣд. Плутархъ *De Iside*, cap. 32, называетъ море слезами Сатурна, бога времени.

7) *Müller, Handb.* § 402, прим. 2. Гемма, изданная въ *Rev. Arch.* 1853, I, 101.

8) *Maugy, Neptune Phénicien* въ *Rev. Arch.* 1848, t. II, стр. 549 слѣд.

9) *Gerhard, Etrusk. Spiegel*, t. I, Taf. LX. Авторъ не коснулся, къ сожалѣнію, въ текстѣ подробностей, такъ что можно судить только по рисунку.

10) *Gori, Mus. Etr.*, t. II, tab. CXCIV; t. III, Cl. III, tab. XXXI.

11) О морскихъ атрибутахъ Зевса, см. Стевани, Отчетъ за 1866, стр. 93.

12) На золотыхъ бляшкахъ съ одежды изъ Куль-Обской гробницы, *Ant. du Vosp. Cim. XX*, I; *Uhden. Üb. d. Etr. Todtenkisten*, въ *Abhandl. d. Kön. Ak. d. W. zu Berl.* 1828, p. 235.

13) *Schwenck, Myth. d. Pers.*, стр. 93, 285, 304, 311; *Myth. d. Sem.* 353 и др.

14) См. Леанасьева «Поэтическія воззрѣнія», т. I, стр. 518 слѣд. Извѣстіе Льва о Святославовой дружинѣ, топившей въ Дунаѣ младенцевъ и иѣтуконъ, — обрядъ, стоявшій въ тѣсной связи съ погребеніемъ вообще, у Котляревскаго «О погребальныхъ обыч. Слав.», стр. 84—86. *Wachsmuth, Muttern.*, стр. 31 приводитъ обрядъ погребенія отцеубійцы въ морѣ

съ пѣтухомъ, змѣей, собакой и пр. Обряды погребенія съ участіемъ пѣтухъ существуютъ въ Россіи и теперь.

- 15) Генъ «Культ. раст.», стр. 179—189.
- 16) Creuzer, Symbolik, II, стр. 90. Movers, Rel., p. 383—4.
- 17) Schwolson, Die Saabier, I, 493—4; II, 84—5; 410, 617, 136.
- 18) Lajard, l. c., pl. XIII, 3. pl. LXVIII, 5; Lajard, Nin., стр. 538—9. въ изд. Ценкера 410—1; рис. XVIII, А, F.
19. Изображенія гностическихъ геммъ въ изв. соч. Іоанна Шнеема и въ другихъ сочиненіяхъ о гностикахъ. Указанная гемма описана Альер Мори въ статьѣ «Des divin. psychop» въ Rev. Arch. 1845 1, 502 слѣд.
- 20) Neumann, Pop. et Reg. Numi ined. 1, VI, 8, Millin, Gall. Myth. 639
- 21) Doctrina num. vet., I, p. 211—2.
- 22) *ibid.* p. 213; описаніе: *monstrum miri ingenii: caput senile barbaturum prominente uno vel geminato capri cornu, brachium est ursi vel leonis, reliquum corpus galli* (напоминаетъ типъ Гарпіи у писателей).
- 23) Visconti, Mus. Pio—Cl., I, стр. 144.
- 24) § 41, 202, 277, 470, 508, 509 и пр.
- 25) Tölken, Verz. p. 414, по 179; Ranofka Terraecotten, стр. 100 слѣд.
- 26) Объ этихъ монетахъ см. Eckhel, Doctrina n. v., II, p. 317 (Идоменей?). Также Mionnet, IV, p. 331 (Ясіонъ?); Вальера Gr. Gött. стр. 244—5 (Зевсъ Таламосъ? отъ Бритскаго Талоса—божества солида) и итер: Overbeck, Zeus, p. 197 (Зевсъ Тельханосъ?).
- 27) Müller—Wies., Denkm., I, XLII, 194.
- 28) Ann. del Inst., 1836, tav. d'agg f. На щитѣ Гектора: Jahn, Vasensamm., по 53; неизвѣстныхъ юношей: *ibid.* 337, 403, 421.
- 29) Müller, Handb. § 381, 7; Gerhard, Myth. § 277, 2 e.
- 30) Clarac, Musée, IV, pl. 655, 666, B; Montfaucon, Ant. expl. I. XXXVII, V, XXXVIII.
- 31) Ann. d. Inst. t. XXXVIII, tav. d'agg. T. 1.
- 32) Tölken, Verz. I, 262—277; Cl. 3-e, 852—914.
- 33) Rangabé, Ant. Hell., II, стр. 510.
- 34) De Iside, LXI.
- 35) Mus Borb., X, tav. LIII.
- 36) Ефуд. арх., 1862, № 6, стр. 148, табл. 21.
- 37) Описанъ Бёттихеромъ, Philologus, XXII, стр. 397 слѣд.
- 38) Jahn, Arch. Beiträge, стр. 437 слѣд.
- 39) Clarac, Mus., pl. 191, по 392.
- 40) Mus. Pio—Cl., tav. VIII, стр. 56 слѣд., Mus. Chiaram., tav. XLIV.
- 41) Arch. Zeit., 1847, стр. 191, замѣтка Панюеки.
- 42) Elite céramogr., t. I, p. 36, pl. XVIII; IV, pl. XLIX. На гермѣ Tölken, 3-e Cl., 482—493. Jahn, Vasensamm., по 804; мѣтало вротическаго въ рис. вазы, изображающей юношу, протягивающаго руку къ пѣтуху. *ibid.*, по 909.

43) Статуя Шитры въ Ватиканъ. Lajard, l. c. pl. LXX; барельефъ: *ibid.* pl. LXXIV.

44) Описание у Waddington, Voyage numism. en As. Min. въ *Revue Num.* 1863, стр. 34. Присодиняемъ сюда же неизвѣстное намъ указаніе на посвященіе пѣтуха Кибелѣ и Атису, а именно въ изображеніи его среди мнѣовъ, относящихся къ этимъ божествамъ, на барельефѣ повдверискаго алтаря (295 г. по Р. X.), см. Schweneck, *Myth. d. Gr.*, стр. 345.

45) Tölken, *ibid.*, Cl. I, по 486.

46) *ibid.*, 262, Schweneck, *Myt. d. Sem.* p. 354.

47) Tölken, VIII Cl., 218—256.

48) Montfaucon, t. V, pl. CLXIV, 2.

49) Tölken, Cl. I, 113.

50) *Ibid.*, III Cl. 135.

51) *Ibid.*, Cl. 3-е, 266.

52) Lajard, l. c., pl. XLII, XLV и др.

53) Литература и рис. въ текстѣ и атласѣ Müll.—Wies. *Denkm.*, II, Heft 5, табл. LXVIII, 856, стр. 34.

54) Преллеръ, *Myth.* I, стр. 625.

55) Gerhard, *Akad. Abh. Taf.* L, 3.

56) Курциусъ въ *Arch. Zeit*, стр. 76 издавъ и описавъ только одинъ изъ барельефовъ. Барельефы находятся въ британскомъ Музее, 2-й комнатѣ вавъ, столъ К.

57) Саркофагъ *Gall. Giust.*, t. II, по 116, у Engel. Курцов, стр. 591, 628.

58) *Arch. Zeit.* 1866 стр. 148.

59) Gerhard, *Ant. Bildw.*, Taf. LXXV, стр. 313—4.

60) Музей Кампаны въ Луврѣ, нум. 342 и др.

61) Wendorf u. Schöne, *Die ant. Bildw. d. Lateran. Mus.* 1867. Taf. XVII, fig. 2, по 80, p. 52.

62) Издава и описана, хотя не особенно удачно въ *Revue Arch.* 1863, I, p. 293, pl. VIII.

63) Экземпляры въ Луврѣ, въ Музее б. Наполеона III и въ собраніи Чеснолы (фотографія съ Египетскихъ древностей, изд. Манселлемъ въ Лондонѣ, 1873 г., нум. 8).

64) Montfaucon, t. V, pl. XXX, LXVII.

65) *Monum. ined.* 1831, XXXII.

66) См. обсужденіе этого предмета у Minervini, *Bull. a. Nap.* 1854, № 38, съ указаніемъ мнѣній Гергарда, Вальца и Паньони.

67) Minervini, *ibid.*, 1853, tav. IV, fig. 13, № 13, стр. 139.

68) *Ant. du Vosph. Cim.*, pl. LXXII, 7; LXXXII, 6; LVI, 9. Отчетъ *Арх. Комм.* 1864, XIII; Отчетъ за 1868, стр. 69—71. Къ бронзовымъ пѣтушкамъ Саксонскихъ могилъ авторъ описанія ихъ Невоструевъ искалъ аналогіи у Персовъ и Ассиріянъ, ст. «Анальниціи Могильники» въ *Трудахъ Пер. Арх. Съѣзда*, стр. 623

- 69) Conestabile, Nuove public. d. monum. di Perugia, tav. LXIX.
- 70) Mélang. Gr. Rom. Parerga arch., t. I, стр. 187, pl. I, 3.
- 71) Въ последнее время Конце, посетивший Музей Королевской библиотеки въ Венециѣ, счелъ также нужнымъ указать на эту стелу какъ на оригинальное изображеніе умершаго. См. Arch. Zeit., 1873, Band 5-r, Heft 4-я, p. 88, по 226.
- 72) Изданъ Конце, Antikensamml. in Engl. въ Arch. Anz. 1864, № 158, Taf. A.
- 73) Издано у Lajard, Mithra, pl. XLV, 20, также 7.
- 74) Overbeck, Zeus, стр. 25.
- 75) ibid., стр. 567, прил. 71.
- 76) ibid., стр. 29.
- 77) Barker, Cilla's, стр. 217.
- 78) Arch. Zeit. 1845 стр. 108.
- 79) § 40, 8; 312, 340, 450 и пр.
- 80) Micali, Monum. ined. p. 58.
- 81) Lajard, l. c., pl. XV, 1; XL, 3; XLVI, 23, 24. Layard v. Zenker. Taf. XVIII, O, стр. 124.
- 82) Подробности о созвѣздіи Ориона у Грековъ, см. Müller, Prolegomena, 193—196; его же Kleine Schriften, Orion, 117. О значеніи этого же созвѣздія у Египтянъ Champollion, Égypte anc., изд. Univers pittoresque стр. 237 слѣд.; у Персовъ: Schwensek, Myth. d. Pers. стр. 5; у Римлянъ въ учебникѣ мнѣох. Преллера. Отождествленіе Ориона съ Геріономъ: Movers. Rel. стр. 437. Восточное изображеніе на этрусскомъ зеркалѣ указано въ Ann. 1858 стр. 386 слѣд.
- 83) Miopnet, Suppl. IV, 312, 332, 342. Де Виттъ въ Revue Num. 1840, p. 191 безъ всякой нужды относитъ символъ собаки къ Зевсу, вѣсть котораго она охраняла, тогда какъ этотъ мнѣзъ есть не болѣе какъ поздній вариантъ схоласта, искавшаго смысла въ непонятномъ сочетаніи. Припомнимъ также Кеалоса, бога восходящаго солнца, съ коньскъ и собацк, чтившагося на Бритѣ.
- 84) Movers, Rel. p. 405; Raub III, 14, 9.
- 85) Наиболее интересное изображеніе, видимо сливающееся Артемиду съ Гекатой, на Луврской стелѣ изъ Кника, представляетъ женщину съ двумя еказлами и собакой: Perrot. Explor. Arch. de la Galatie, 1865, стр. 81, pl. IV, 6. Въ пользу Гекаты слѣдуетъ отнести изображеніе рядомъ съ собакой на полѣннѣхъ,—статуя у Claeas, Musée, pl. 775, 1931.
- 86) Mutterrecht, стр. 11, 31, 199 и др.
- 87) Lenormant et de W. Élite, t. IV, p. 180—1, pl. L.
- 88) Hist. anim. гл. VI, VII, XI и др.
- 89) Tölkén, Verg. 1^o Cl. 110 — Анубисъ въ типѣ Гермеса съ мнѣзіемъ и еказломъ на тронѣ съ собакой.
- 90) ibid., 2^o Cl. 9, 10.

91) Два собаки около крылатой богини, Gerhard, *Etr. Sp.*, IV, Abth. I, Taf 289, 1. Терракотта, изображающая Деметру и Корю, явущихъ въ колесницѣ, запряженной собаками, упомин. въ *Arch. Zeit.*, 1848 стр. 298.

92) Сводъ данныхъ по символикѣ этого животного и происхожденію ея изъ Египта, см. у Брейцера, *l. c.*, т. I, стр. 424, 478, 528, 689, 751—2, III, 277, 528.

93) Hartung, *Myth.*, II, стр. 86.

94) Текстъ въ переводѣ, Schweneck, *Myth. d. Pers.* стр. 282 слѣд. Майнгардтъ *Götterwelt*, стр. 52, въ виду аналогій въ сѣверныхъ сказаніяхъ видитъ въ собакъ символическое представление вѣтра психопонна.

95) Schwolsson, *Ssabier*, II, 84.

96) *Bullettin arch. d. l'Athen.* 1855. Цитата изъ статьи де Витта въ *Ann. del Inst.*

97) Архангиров. пам. Неапол. Муз.: *Mus.*, *Borb. vol.*, XIV, taf. X; другая статуя, изображающая три египты, два въ сценахъ прощанія и третья женская воля, — по описанію, изображение союза (?), съ собакой, *ibid*, tav. XXXIV; Clarac, II, pl. 170, 208. Kekulé, *Theseion*, no. 180, 182.

98) *Museo Worsl.*, II, 1.

99) *Ant. du Bosph. Cim.* LXIV, 6, 8.

100) Eckhee, *Doctr. n. v.* II, 290.

101) Abeken, *Mittelitalien*, табл. VII, 7, 8.

102) Engel, *Kypros*, II, 262.

103) Böttiger, *Kunetmyth.*, II, 274.

104) На геммахъ: хлѣбная мѣра, заяцъ, муравей и голубь: *Tölken l. c.* VII, Cl. 152.

105) Overbeck, *Zeus*, стр. 231 слѣд.

106) Рельефъ Латеранскаго Музея, *Benndorf u. Schöne*, нум. II, стр. 7, представляеть, по всему вѣроятію, исторію Асклея. Overbeck, *Zeus*, стр. 338, d. Терракотовая группа, будто бы изображающая Ероноса, Резю и Зевса—мальчика съ додонскимъ голубемъ, у Гергарда *Ant. Bildw. Taf. СССР*, стр. 390.

107) Lajard, *l. c.*, pl. LIV, 6, LVIII, 2.

108) Note sur l'emploi et la signif. du cercle, etc. въ *Journal asiatique.* 1835, стр. 171 слѣд. Въ статьѣ его же *Ann. d. In.* 1833 p. 96.

109) Поттъ въ статьѣ «Über die altpers. Namen», въ *Zeitsch. d. DMG.* 1859, стр. 372, отвергаетъ существованіе женскаго божества съ именемъ Митры. См. Schweneck, *Myth. d. Pers.* стр. 204 слѣд.

110) *Symb.* II, стр. 70 слѣд.

111) Langlois, *Rev. Num.* 1854. pl. 1, 7.

112) *Mus. Borb.* VI, tav. LXIV, 6—10; Eckhel, *Doctrina n. vet.* I, p. 221.

113) *Ann. d. In.* XXXII, p. 423 слѣд., tav. d'agg. R.

114) Overbeck, *Zeus*, 196—204.

- 115) Энгель, *Kypros*, II, стр. 226, 229 и др. Schwänck, *Myth. d. Gr.* 1, 246.
- 116) Цилиндръ, Lajard, l. c., pl. XXVIII, 10.
- 117) Gerhard, *Phoen. K.*, Taf. XLIII, 2.
- 118) *Reise auf d. Ins. d. Thrak. Meeres*, стр. 98, Taf. XVII, 7.
- 119) l. c. p. 210—1.
- 120) Welcker, *Gr. Götterl.* 1, 171 считаетъ ина Асхрайоса тождественнымъ съ Акрайосъ — богъ вышній, имѣющій храмъ на акрополѣ. — прозвищемъ Гермъ въ Аргосѣ, Аеродиты на Кипрѣ и пр. См. указ. къ мнест. Швеция.
- 121) Ed. Reiske, vol. VII, p. 954, цитата у Overbeck, *Zeus*, стр. 211, прик. b.
- 122) Müll.—Wiesel., *Denkm.* I, Taf. XXIX, 127.
- 123) *Conestabile*, l. c. Tav. LXXIII, b.
- 124) Stackelberg, l. c., II, p. 42.
- 125) *ibid.*, Taf. XLVI.
- 126) *Arch. Zeit.*, 1848, Taf. XXII.
- 127) *Mus. Worsl.*, tav. VIII, 1.
- 128) Fellows, *Lycia*, pl. 22.
- 129) См. особенно Гена, указ. соч., стр. 128 слѣд.; Pauly, *Real—Encs* подъ словомъ «рома». Въ рукахъ у женщины, стоящей съ вѣнкомъ на вѣзѣ Gerhard, *Anserl. Vasenb.* 169, 1; Jahn, *Vasens.*, 283.
- 130) Подобное же изображение на мраморной дискѣ изъ Помпеи какъ эмблема. *Mus. Borb.*, t. X, tav. XV
- 131) Benndorf, *Griech. Vasenb.*, Taf. XXVII, представляя рисунокъ лемносъ съ изображеніемъ женщины, несущей въ погребальной процессіи шлемъ и копье, но относить сюжетъ къ Аениѣ.
- 132) O. Müller, *Prolegomena*, 1825, стр. 73—76. Медвѣдица какъ созвѣздіе Тисона въ Египтѣ, у Плут. *De Iside*, XXI; о полярной звѣздѣ *Pseudo-Plut. De vita Homeri*, CVI.
- 133) *Ael. De nat. anim.*, V 48; XVII, 31; VI, 9; VI, 3; последнее замѣчаніе въ книгѣ II, гл. 19 и у Плут. *De Sol. anim.*, XV, 6; XX, 3; его же *De amor. proflis* II. См. также статью Прангга объ остаткахъ животнаго эпоса у античныхъ собирателей, *Philol.* VII, стр. 75.
- 134) Lobeck, *Aglaoph.*, стр. 175.
- 135) Schwänck, IV, 236; Preller, стр. 745.
- 136) Greuzer, III, 277. Въ Книжѣ находилась «гора медвѣдей» ἄρκτων βρος ὄμφαλβεσσα, богатая пещерами, въ которой жертвовали Елбелѣ и Атису. Magquardt, *Cyzicus*, p. 98.
- 137) *Myth.* § 143.
- 138) Schwänck, *Myth. d. Gr.*, 163.
- 139) О бронзовыхъ украшеніяхъ въ видѣ медвѣжьей головы, мулетахъ изъ зубовъ животнаго, изваяніяхъ медвѣды между сибирскими и

пермскими древностями, какъ изображенія символическихъ, см. вновь у Невоструева, «Аманыи. Могил.» въ трудахъ 1-го съѣзда стр. 624—5.

140) L. с. II, 301. Гейзъ, I. с. стр. 323.

141) Bénan, Mission en Phénicie, livr. 4^e, pl. XXXVIII.

142) T. IV. pl. 225

143) Lajard, l. с., pl. XLVI, 18. Tölken; VII O. l., 152; VIII. Cl., 36—40. Стевани, Отчетъ А. Е. за 1867, стр. 148—9, 156.

144) Montfaucon, t. V. pl. XXXII.

145) Ann. d. In., vol. XXXV, tav. d'agg. A.

146) Arch. Zeit., 1845, Taf. XXV, стр. 9.

147) Inghirami, Mon. Etr., I p. 2. p, 507, также у Conestabile, Mon. di Perugia, pag. IV, стр. 116 слѣд.

148) Какъ ни грубо самое исполненіе, медвѣжья голова ясна, Lajard, pl. XCIII.

149) Iabornegg—Altenfels, Kärnten's Röm. Alterth., 1871, Taf. 13, № 471, стр. 191.

150) Revue Arch., 1855, 1-er p., стр. 110 рис.

151) Lenner, Travels in little known parts of Asia Minor, 1870, t. I., стр. 318 слѣд. Langlois, Cilicie, стр. 14. Fellows, Lycia, p. 158.

152) Не слѣдуетъ ли также отнести къ Ликии монету, описанную у Мюнне, т. VI, стр. 631, подъ именемъ неизвѣстной, или монеты города Саме Кесалленія. съ изображеніемъ медвѣдя, идущаго налѣво и буквами ΣΑ (ΞΑ)?

153) Издана и описана въ статьѣ Barclay Head, On some rare greek coins, recently acquired by the B. Museum 1871, Numism. Chron. of N. S. vol. XI, pl. VI, 5., откуда взять и нашъ рисунокъ, не вполне удовлетворительный.

154) Аналогія или даже, монета быть, воспроизведеніе того же типа представляется въ изображеніи на боевой сѣкирѣ въ рукахъ воина съ Хорсабадскаго барельефа, описаннаго Воттою, въ Journ. asiat., 1844, III pl. XXVII, 2, по 1.,—сигура съ головой, повидимому, медвѣжьей въ той же позѣ. держатъ крестъ и кружокъ.

155) Lajard, pl. LXVIII, 11.

156) Longprier, Mus. Nap. III, pl. LIX.

157) O. Müller, Handb. § 334, 3.

158) Приведена у Стевани, Отчетъ за 1862, стр. 14, прим. 5; авторъ видитъ въ нихъ только гиперболическую характеристику Авры, какъ охотницы, что, по малой мѣрѣ, не идетъ къ богинѣ нѣжнаго дуновения вѣтра.

159) Arch. Zeit. 1871, стр. 79—80.

V.

1) Перечень монетъ, относящихся къ Гарпіямъ, изъ древнихъ писателей у Якобеа въ Мис. Деке. подъ словомъ «Phineus». Замѣтки и рассу-

идея о томъ же въ сочиненіяхъ по миеологии и монографіяхъ: Böttiger, *Kleine Schriften*, I, стр. 199; duc de Luynes, *Pinée délivré des Harpyies*, *Ann. d. In.*, 1843, стр. I слѣд.; его же—*Mémoire sur les Harpyies*, *Ann.* 1845, стр. 1—12; Corquand, *Les Harpyies*, *Rev. Arch.* 1860, стр. 367—363, 1861, стр. 12 слѣд.

2) Buchholz, *Homerg. Realien*, 1, B., стр. 139.

3) Hartung, *Myth.*, II, 93.

4) См. вышепоименов. сочин., особенно Сергана, прилож. рис.

5) *Museo Borbonico*, vol. XIV, Tav. XIV.

6) Kekulé, *Ant. Bildw. im. Theseion*, стр. 83, по 197. Баркеръ и Эисвортъ, *Silicia*, стр. 225 слѣд., приводятъ, какъ изображенія Гарпій, слѣдующіе фрагменты иллирійскихъ терракоттъ: 1) изображеніе Гарпій съ тѣломъ коршуна (?) и страшнымъ выраженіемъ лица—статуэтка 2) фрагментъ алтаря, въ видѣ головы окрыленной Гарпій, увѣнчанной напителью (модусъ ?), 3) ручка сосуда. Не сообщено рисунковъ, а номенклатура памятниковъ и толкованія въ этомъ сочиненіи отличаются произволомъ и отсутствіемъ критики. Фигуры колоссальныхъ Гарпій, оказавшихся теперь сениксами, въ развалинахъ Эвлюка въ Галатіи, см. въ рис. у Hamilton, *Researches in A. M.*, стр. 382; *Barth. Arch. Zeit.* 1859, стр. 54, Taf. CXXXVI I; Lennep, *Travels in A. M.*, t. II, p. 130; Perrot, *Guillaume et Delbet. Explor. arch. de la Galatie*, pl. LIV, LXV.

7) Изображеніе окрыленныхъ женщинъ въ сценахъ бѣга и состязанія на колесницахъ, какъ эмблема быстроты,—Гарпій? Jahn, *Vasens.*, по 725.

8) Затрудненія эти указаны Стевани въ его обзорѣ изображеній Сирены, *Отчетъ Арх. Ком. за 1866 г.*, стр. 10—66.

9) O. Jahn, *Vasensamml.*, указатель. Heudemann, *Vasens. d. Mus. napol. zu Neapel*, 1872, *ibid.*

10) Stephani, *Vasens. d. Kais. Ermitage*, указ.

11) *Отчетъ за 1866 г.*, стр. 60 слѣд.; указанія въ соч. де Люнна и др.

12) См. рисунки, прилож. къ статьѣ Сергана. Рисунки геникъ, видимо, представляютъ Сиренъ съ погребальными атрибутами (Millin, *Gall. Myth.* LXXX, 312, 313; XIII относятъ атрибуты къ мистеріямъ) Изображеніе Гарпій—Аенимы въ шлемѣ, съ змѣдой и копьемъ, на вѣтви ольмы и пр.—можно было бы объяснить сочетаніемъ Аенимы съ ея священной птицею—совой.

13) Указ. соч. Maury, *Hist. d. Rel.*, I, 67; Longprérier, *Musée Nap. III, Raoul — Rochette*, въ рецензій журнале Феллоуса въ *Journal des sav.* 1872, июль.

14) Maury, *Des div. psychop.* *Rev. Arch.* 1845, стр. 511 слѣд.

15) Характеристика отношеній Сирены къ загробному культу, *Отчетъ за 1866 г.*, стр. 62—4; памятники, стр. 42 слѣд. Новыя данныя: статуя Сирены: Salinas, *sur deux statues, découv. en Athènes près l'Académie*

Trias Rev. Arch. 1864, 362 слѣд. Стѣлы съ изобр. Сирены: Conze, Über. gr. Grabrel., Sitzungsber. d. K. Ak. d. Wiss. Wien, 1872, Mai, Taf. I, II, 1, 2.

16) Сирена на намятникъ Исократа, по словамъ древнихъ, изображала его краснорѣчіе, но было бы странно принять это толкованіе напр. къ ливійскому рельефу съ Сиреной въ еронтаѣ, см. Отчетъ за 1866, стр. 64. Мисеологическая характеристика въ изв. монографіи Шрадера, Die Sirenen.

17) Feudeau, Hist. d. usag. fun., I, стр. 87, и цитаты *ibid.*

18) Tölken, Cl. I, 74; Mus. Worsl., Tav. XXV, 2.

19) Lajard, l. c., pl. XXVIII, 11; XXIX, 2; XXXII, 8; XLIX, 2; LI, 3; LIII, 6; LXII, 6.

20) *ibid.*, pl. LXIX, fig. 12—15.

21) *ibid.*, pl. XLVI, fig. 15.

22) Вазы съ изображеніемъ Гарпій упоминаются Зальцманномъ въ описаніи раскопокъ на Родосѣ: Une ville Hom., Rev. Arch., 1861, II, стр. 469.

23) Gerhard, Über d. Flügelgest., Akad. Abh., 1-г В., стр. 158.

24) Стеваны, Parerga arch., Mél. Gr. Rom., t. I, стр. 169. Beudorf, l. c., II Lief., Taf. XIV, стр. 33.

25) Сирены, несущая двухъ младенцевъ (Сцилла и Харибда? Сонъ и Смерть?). Caylus, Mon., t. III, pl. 41, 5; цитата изъ Ann. d. In. 1829 стр. 287, прим. 14.

26) Литература у Wieseler, Denkm., II, 896. Замѣтимъ, что къ этому же роду изображеній могутъ быть относимы и некоторые мисеологическіе сюжеты, воспроизводившіеся въ погребальныхъ терракоттахъ: архаическій рельефъ Брит. Музея изъ гробницы Камброса, подъ названіемъ Эосъ, уносящей Кеалоса. Сравн. изображенія Авроры на этрусскихъ саркофагахъ, Inghirami, Mon. ined. etr., t. I, tav. V.

27) Serquand, l. c., гл. II, стр. 376.

28) Къ указаннымъ въ литературномъ перечнѣ статьямъ Курціуса въ последнее время прибавляется новая замѣтка по поводу иллицевой формы гѣла Гарпій: о «фрагментѣ стѣнной живописи изъ Цере» въ Arch. Zeit. 1873 стр. 96, Taf. 68.

29) Bachofen, Mutt. etr., стр. 27. Его же «Über d. Gräbersymb.», стр. 36.

VI

1) Overbeck, Gesch. d. gr. Plast., I, стр. 147.

1) Das Datum d. H. mon., Zeitsch. f. d. Alt. wiss., 1856, стр. 37 слѣд.

3) Ueber Styl und Zeit d. H. mon., Sitzungsber. d. Bayer. Ak., 1870 B. IV, 2, стр. 205—220.

4) Праховъ, I. с., стр. 14. Новое обсужденіе въ прежнемъ вѣнѣнъ въ рукахъ. *Bursiana Griechische Kunst.*, въ Энци. Эрша и Гр. *Griechenland*, I, стр. 420, какъ кажется, вызвано крайностями воззрѣній Брунна.

5) Праховъ, I. с., стр. 15, 16. Срав. съ мнѣніемъ Брунна, и вѣнѣнъ проявленія реального принципа Дикійскаго искусства видятъ свое состояніе искусства.

6) Прихорокъ можетъ служить фигура ерива. изд. г. Праховъ атласъ I, 2.

7) Издѣлъ въ *Rev. Arch.* 1865. стр. 438, рис.; *Arch. Zeit.* 1865, Taf. CCXVII.

8) Мнѣнія эти находятся въ слѣд. источникахъ: *Fellows, Lyell* 250; его же *Travels*, 1852, въ приложеніи «An account of the collection of the Br. Mus.», стр. 490—2; *Wagn.* I. с.; Валькера, *руков. О. Миллера Overbeck, Das Datum etc.*, стр. 37; *Spratt and Forbes*, t. II, chap. 37—61.