



К. Н. ГАВРИЛИН

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

СТРОГАНОВСКАЯ
ШКОЛА



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

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10423387

Искусство раннего Рима и Южной Этрурии эпохи расцвета (VI–V вв. до н. э.) по материалам коропластики. / Гаврилин К.Н.: Прогресс-

Традиция; Москва; 2015

ISBN 978-5-89826-421-5

Аннотация

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

скульптуры, живописи и архитектуры, обнаруженных на территории Древнего Лация.

Содержание

Введение[1]	5
Глава I	27
1. История изучения этрусской и латинской монументальной коропластики. Археологические исследования. Первое обобщение материала (1910-1950-е гг.)	27
Конец ознакомительного фрагмента.	43

**Кирилл Николаевич
Гаврилин
Искусство раннего
Рима и Южной Этрурии
эпохи расцвета
(VI–. вв. до н. э.) по
материалам коропластики
Введение¹**

Монументальная коропластика архаического периода – одно из высочайших достижений италийской художественной культуры. – к сожалению, недостаточно освещенная специальными исследованиями. Сложность изучения этой разновидности скульптуры объясняется тем, что типологическое разнообразие этрусской и раннеримской архитектуры, ее эволюция до недавнего времени представляли серьезную

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

проблему. Кроме того, круг известных памятников терракотовой скульптуры был слишком узок. Долгое время сомнение вызывала даже взаимосвязь терракотовых статуй и архитектурных комплексов. Между тем эта область художественной культуры чрезвычайно важна и перспективна для искусствознания, так как она фокусирует очень многое в этруском и раннеримском искусстве, позволяет достаточно полно проследить стилевое развитие и контакты с восточносредиземноморской, греческой и пунической традицией.

Очерки и учебные пособия по истории Древнего Рима характеризуют архаическую эпоху латинской цивилизации предельно сжато, отказываясь от анализа достижений и особенностей искусства той поры. История древнеримской художественной культуры начинается для среднестатистического читателя неожиданно, вдруг, с периода расцвета позднереспубликанской культуры II–I вв. до н. э., когда после включения в состав Республики греческих городов юга Италии и Сицилии, передачи Риму в качестве наследственного дара Пергамского царства, присоединения Афин и других известных городов Балканской Греции и, наконец, включения в состав Римского государства величайшего из эллинистических городов – Александрии Египетской, здесь, в бедной стране латинов, известной своими строгими нравами и непритязательной культурой, появляются величественные архитектурные комплексы беломраморных храмов и святилищ. Бурно развиваются ваение и живопись, озаренные «зо-

лотым веком латинской поэзии», а сами римляне усердно изучают греческий язык, греческую философию и литературу и даже говорят с греческим акцентом (Catulli, LXXXIV), так что Гораций (Epist., II, 156–157), современник этого стремительного взлета римской культуры времени правления Августа (2. г. до н. э. -1. г. н. э.), с патетическим изяществом указывает на источник вдохновения: «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый искусства внеся». И если Гораций явно подводит черту под завершившимся процессом грецизации латинской культуры, то его предшественник, Катон Старший (234–14. гг. до н. э.), переживавший крушение традиций и идеалов прошлого, явившийся живым свидетелем становления нового искусства с его роскошью и забвением старой римской *virtu*, с болью восклицает: «Вот привезли мы статуи из Сиракуз, а ведь это беда для Города (Рима. – *Прим. авт.*), поверьте мне. Как это ни удручает, но все чаще слышу я о людях, которые восхищаются разными художествами из Коринфа и из Афин, превозносят их и так, и эдак, а над глиняными богами, что стоят на крышах римских храмов, смеются» (Liv. XXXIV, 4, 4–5; перевод Г.С. Кнабе). Из цитаты Катона следует очевидный намек на главную святыню Древнего Рима – архаическую терракотовую статую Юпитера, управляющего квадригой, созданную еще в эпоху царей или ранней Республики (сер. VI – нач. V в. до н. э. – символ государственности, военных побед, дарованных божеством, и великой славы пред-

ков (статуя эта венчала знаменитый Капитолийский храм). Кажется, действительно, тот самый, оваянный древнелатинскими мифами архаический Рим исчезает уже на глазах Катона и окончательно уходит в небытие во времена масштабной реконструкции города, проведенной по инициативе самого Августа, заявившего с гордостью, что «приняв Рим глиняным, он оставляет его мраморным» (Sueton., Aug., 28, 3).

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

Другой великий представитель «золотого века Августа», Овидий, также стал очевидцем быстрого исчезновения отчей старины, свидетельствовавшей о простоте, пуризме и строгих нравах прошлого, в духе *agreste Latium* («сурового Лация»), не знавшего великолепия, избытка («кашу тогда подавали в грубом горшке этрусской работы», Ovid., *Fast.*, I, 201) и мраморных статуй, когда главная культовая статуя Рима – статуя Юпитера Капитолийского «глиняная и незапятнанная золотом сияла!» (Ovid., *Fast.*, I, 201). Авторы ранней империи – Плиний Старший (N.H., XXXV, 157), Плутарх (Popl., 13) и позже Сервий (VII, 188. – тоже сообщают нам о древнейших святынях Вечного города: уже упомянутой культовой

тронной статуе Юпитера, хранившейся в целле святилища, и акротериальной скульптурной группе, венчавшей колоссальный фронтон Капитолийского храма. – огромной терракотовой квадриге верховного божества латинов, созданные, как утверждают перечисленные авторы, этрусским скульптором Вулкой. «Статуя была глиняная и окрашена красным. Квадрига на фронте храма была также глиняная. Затем Вулка вылепил Геркулеса, известного как “глиняный Геркулес”. Скульптуры из глины еще существуют в разных местах <...> но больше в провинциальных храмах». – рассуждает Плиний (N.H., XXXV, 157). Еще один современник Плиния, Сенека, среди роскоши и блеска императорского Рима с сожалением напоминает своим соотечественникам: «Когда боги еще взирали на нас с благосклонностью, они были из глины» (Epist., 31, 1). Примечательно, что у авторов эпохи ранней империи латинское прилагательное *fictiles* – глиняный – превращается едва ли не в эпитет, определяющий не просто архаизм скульптурного произведения или архитектурного комплекса, но причастность его к «святой древности», когда сформировались традиции, создавались главные национальные ценности народа.

Анализируя древнейшую архитектуру Вечного города, римский инженер Витрувий (. в. н. э.) также говорит о сырцоводеревянных храмах, выстроенных по этрусскому образцу и украшенных статуями из терракоты (Vitruv., III, 3, 5). Скульптуры, с избытком размещенные на кровле храма, ее

гребне, вершине фронтона и по краям, создавали особый эффект, благодаря которому постройки, отличавшиеся грузными пропорциями, казались еще более тяжелыми, приземистыми, внушительными и мощными одновременно.

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

Долгое время, в особенности в историографии XIX – первой пол. XX в., «глиняный Рим», описанный античной литературной традицией, не вызывал доверия. Одним казалось, что сведения об архаическом Риме – плод идеологического мифа времен Принципата и ранней империи, другие принципиально не доверяли литературной традиции, приравнивая ее к мифу. Позитивистская направленность научной методологии того времени, с одной стороны, и отсутствие значительных археологических открытий в области римской архаики – с другой, не позволяли увидеть ту панораму древнейшего Рима, которая открылась благодаря огромной выставке «Великий Рим Тарквиниев», развернутой в римском

палаццо делле Эспозициони в 199. г. Выставка подвела итог многолетним исследованиям и крупным археологическим открытиям 1950-1980-х гг. К данной экспозиции были приурочены научная конференция и сборник статей с каталогом, изданным под редакцией известного итальянского антиковеда Мауро Кристофани. Кроме того, была составлена подробная карта архаического Рима, позволившая увидеть город эпохи легендарных царей, дотоле казавшийся призрачным, неуловимым, мифическим.

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

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

Археологические открытия, следовавшие в XX в. одно за другим, интенсивно, в течение каждого десятилетия, накапливали интересующий нас материал. Картина постепенно прояснялась. История итальянской монументальной скульптуры обогатилась новыми произведениями, среди которых, безусловно, есть памятники, занимающие важное место в истории всего античного искусства. Статуи Аполлона и Геракла с ланью из Вей в совокупности с остальными скульп-

турами из этого центра (ок. 50. г. до н. э.), горельеф с изображением сцены из фиванского эпоса храма «А» в Пиргах (ок. 47. г. до н. э.) и многие другие шедевры древней этрусской коропластики позволяют оценить художественное значение этого вида искусства, его взаимосвязь с греческой традицией и важнейшую роль в становлении монументального искусства Древнего Рима.

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

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

Поворот в сторону развития пластики в кон. VI. в. до н. э. связан с небывалым политическим и экономическим расцветом городов-государств в Центральной Италии, выразившимся в грандиозном монументальном строительстве. В архитектуре консервативные этруски, как и латины, с конца VIII до . в. до н. э. предпочитали наиболее архаичные материалы – кирпич-сырец и дерево. Глину они использовали не только для возведения стен, но и для обмазки, подготовки плоскости для монументальной росписи, для отливки архитектурных терракот и формовки черепиц, скрывавших легкие деревянные перекрытия, для создания монументальных акротериальных статуй и рельефов. Цветная глина нередко служила пигментом для полихромной росписи пластических произведений, рельефов, еще более сближая их с живописью.

Благодаря навыкам работы с глиной в Этрурии и Лации прочно укоренилась традиция работы с формой, позволявшая отливать не только терракотовые, но и бронзовые скульптуры, прослеживается взаимосвязь коропластики и бронзовой пластики. В качестве примера можно привести терракотовых Аполлона и Геракла с ланью из Вей и бронзовую Капитолийскую волчицу. Глина и бронза становятся самыми распространенными материалами скульптуры на территории Южной Этрурии и Лация вплоть до II. в. до н. э., когда в связи с присоединением греческих городов к Римской республике здесь все больше распространяется мрамор. Ре-

шающим рубежом становится . в. до н. э., когда в Италии были открыты собственные месторождения мрамора, а идеология эпохи Августа избирает в качестве ориентира всей художественной культуры Рима греческую классику. Работы греческих мастеров открыли новый этап в развитии итальянской скульптуры, обратившейся преимущественно к ваянию и излюбленному античными ваятелями материалу – мрамору.

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

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

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

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

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

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

Уникальная для местной архаики терракотовая фронтоновая композиция, открытая в Риме на Бычьем форуме. – свидетельство тесных контактов с греческой традицией. Первые исследователи, работавшие с этими памятниками, увидели в этрусской короппластике нечто особенное. Вдохновленные шедеврами искусства этруских короппластов, они ошибочно приписали некоторые известные произведения скульпту-

ры, среди которых и знаменитая Капитолийская волчица, легендарному мастеру Вулке из Вей, имя которого известно благодаря античным литературным источникам (Plin., N.H., XXXV, 157; Plut., Popl., 13; Serv., Aen., VII, 188).

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

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

Новые открытия, напротив, демонстрируют картину прерывистого развития, иллюстрирующую процесс резкой трансформации социальной структуры общества, перемены в его идеологии и материальной культуре, процесс, свойственный переходному периоду от доисторической фазы, представленной культурой Вилланова, к непосредственно

этрусской и латинской истории эпохи архаики. Новый этнический и культурный компонент, связанный с палеобалканскими и эгейско-анатолийскими традициями, привносит многое в древнейшую италийскую культуру. Именно благодаря этому сложному процессу ассимиляции на земле Италии формируется ок. 70. г. до н. э. этрусский этнос.

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

Вероятно, архаические «дворцы» этрусков служили тем же целям. Один из исследователей римской регии К. Амполо пронизательно сопоставил эту постройку с архаическим пританеем в Афинах. Общественное собрание и общественное священнодействие – вот назначение подобных комплексов, которые можно определить как дворцово-культурные, ибо связаны они непосредственно с сакральной функцией, исполняемой царем-жрецом, лукумоном. Древнейшие

прототипы подобных построек определенно находятся среди памятников жилой архитектуры. С жилищем и здесь, вероятно, связано происхождение храмовой типологии.

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

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

Многие из перечисленных городов, по имеющимся данным археологических и письменных источников, принимают северосирийских, финикийских и греческих мастеров. Если с первыми в настоящее время связывают происхождение монументальной архитектуры и скульптуры, точнее, ваяния

у этрусков, то последние, согласно античным литературным источникам (Plin., N.H., XXXV, 152), принесли в Италию искусство собственно архитектурной короластики. Сложившиеся в результате взаимодействия различных традиций мастерские скульпторов уже с 30-х гг. VI. в. до н. э. базируются в основном в южноэтрuscoх городах. Однако постепенно, особенно с воцарением Тарквиниев в нач. V. в. до н. э., они начинают обслуживать и Рим, и другие латинские центры. Таким образом, одновременно с развитием римского искусства Рим благодаря царям из рода Тарквиниев превращается в одну из крупнейших столиц средиземноморского мира.

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

В последние десятилетия XX в. собран очень большой материал в области этрусского и архаического латинского искусства, по существу не знакомый российской научной аудитории. Обобщение этого материала, наконец, позволяет вы-

явить линию развития; теперь можно связанно, поступательно рассуждать об эволюции изобразительного искусства и архитектуры на территории Лация. Именно монументальная коропластика помогает построить подобную картину развития, в то время как другие виды искусства, например живопись или декоративно-прикладное искусство, дают более фрагментарный, пестрый материал.

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

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

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

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

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

Мы преднамеренно не разделяем Южную Этрурию и Лаций.

В VII–. вв. до н. э. сама история, культурно-исторический процесс связывают этот регион воедино. Здесь намечаются перспективы развития, ведущие к созданию феномена римской культуры, истоки которой требуют более пристального рассмотрения не только в рамках республиканской эпохи, как это принято в отечественной и зарубежной литературе.

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

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

Немаловажно, что именно этот период знаменует расцвет царского Рима, где правила этрусская династия Тарквиниев.

Именно это время характеризуется все большей грецизацией местной культуры, последовательно испытывавшей влияние коринфской, ионийской и аттической традиции. Анализ памятников художественной культуры этого периода дает возможность наиболее полно проследить эволюцию стиля и выявить специфику местных традиций, наглядно показать многообразие форм и культурных контактов, технических приемов.

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

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

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

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

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

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

По материалу хорошо прослеживаются четыре основных этапа:

Вторая пол. VII – первая пол. V. в. до н. э. – становление искусства коропластики при непосредственном участии греческих, в основном коринфских, мастеров. Преобладание ориентали-зирующего стиля в пластических искусствах.

Утверждение этрусской династии Тарквиниев в Риме;
550-520-е гг. до н. э. – окончательное оформление традиций этрусской коропластики, определение основных художественных школ в Вейях и Цере. Деятельность легендарного мастера Вулки из Вей. Создание монументальных ансамблей в Риме. Воздействие самосско-ионийской традиции на этрусскую и латинскую художественную культуру;

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

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

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

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

Ведущее место переходит к церетанской мастерской, про-

изведения которой ориентируются на аттическую школу, развиваются в орбите эгинского стиля.

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

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

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

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

ческим анализом произведений изобразительного искусства и архитектуры.

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

Глава I

История исследования

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

Первые сведения об этрусской архитектурной терракоте и монументальной коропластике были получены благодаря античной литературной традиции (Vitr., III, 3,5; Plin., N.H., XXXV, 157; Plut., Popl., 13; Ovid., Fasti., I, 201; Juv., XI, 116; Serv., Aen., VII, 188) еще в эпоху Возрождения.

Трактаты ренессансных архитекторов и гуманистов – Л.-Б. Альберти, А. Палладио, Д. Барбаро, Дж. Вазари, Дж. Виньола, С. Серлио и многих других – опирались на круг этих источников. Благодаря им появляются первые рассуждения о декоративном убранстве этрусского храма. Кроме того, уже в XV. в. складываются коллекции антиков, включавшие произведения этрусского искусства, и среди них – фрагмен-

ты архитектурных терракот: антефиксов и рельефных плит антепагмента. Находки знаменитых бронзовых статуй, отмеченных этрусскими надписями, уже в XV. в. утвердили уверенность в исключительном мастерстве древних. Химера и Минерва, обнаруженные в Ареццо, статуя Оратора вызвали восхищение гуманистов².

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

Таким образом, этруски, осмысленные гуманистической традицией как древнейший библейский народ, предки ита-

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

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

Воображение многих архитекторов и ученых Европы на протяжении нескольких столетий, вплоть до эпохи неоклассицизма, было занято идеей воссоздания древнего этрусского храма и его скульптурной декорации. Археологических подтверждений было недостаточно, немногочисленные находки – разрозненны. Античная литературная традиция несколько столетий оставалась единственным источником в решении этого вопроса.

Всплеск «этрускомании», охвативший XVIII столетие, расширил число коллекций этрусских древностей, особенно на территории Италии. В городах этой страны создаются первые научные общества, специально занимающиеся этрусками. Это «Этруская академия» в Кортоне (членом которой был И. Винкельман) и «Societa colombaria» во Флоренции. Перечисленные организации приступают к опубликованию коллекций и памятников эпиграфики, включая незначительные фрагменты архитектурных терракот. Марко Тускер и Шипионе Маффеи – архитекторы и живописцы, сотрудни-

чавшие с «Этрусской академией». — создают проекты построек в «тирренском вкусе». Маффей проектирует здание *Museum Veronense*, предназначенное для коллекций древностей. Оно представляется автору как «этрусский храм»³.

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

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

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

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

териальное назначение терракотовых статуй, среди которых – знаменитый Аполлон.

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

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

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

щий Рим.

Святилище Портоначчо становится ключевым памятником, с которого начинается научное исследование всей монументальной архитектурной короластики на интересующей нас территории. Учитывая важность этого археологического открытия, предлагаем подробнее рассмотреть историю изучения комплекса Портоначчо, продолжавшуюся более тридцати лет, с 1914 по 193. г., под руководством ведущих итальянских антиковедов Э. Габричи, Дж. Джильоли, Э. Стефани, М. Паллоттино и М. Сантанжело.

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

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

В истории древней итальянской культуры позднеархаические терракотовые акротериальные статуи из Вей приобретают исключительно важное значение, так же как и остатки фундаментов храма, которому они принадлежали. Этот памятник впервые подтвердил сведения античной литературной традиции об этруском храме и способах его декорации. Уникальный художественный ансамбль святилища Порто-

наччо надолго увлек многих исследователей, полностью перевернув сложившиеся к началу XX в. представления о развитии этрусского искусства и его взаимодействии с искусством греческим и римским.

Сформировавшиеся к концу XI в. концепции резко ограничивали значение этрусской художественной культуры, отмечая беспрецедентную роль эллинского влияния на искусство древней Италии в целом, они определили этрусков только лишь как второстепенных подражателей. Таким образом, искусство Этрурии, осмысленное как оригинальное и феноменальное явление в XVI–XVII вв., было оценено учеными эпохи позитивизма как незначительное и маргинальное. Все лучшие произведения, открытые здесь, безоговорочно приписывали грекам⁴.

Исследование крупного архитектурно-пластического комплекса святилища Портоначчо в Вейях (VI–I вв. до н. э.) возродило к жизни этрусский миф, казалось бы, навсегда оставшийся в любительских археологических изысканиях XVII в. Открытия, сделанные в Вейях в 1910–1940-х гг., послужили основанием для формирования панэтрусской и даже паниталийской теории развития античного искусства. Предполагалось, что на территории Италии античное искусство имело более сложную структуру, чем казалось прежде. Это нагляднее всего продемонстрировали попытки Г. Кашниц-Вейнберга теоретически обосновать ис-

⁴ Martha J. L'art etrusque. Paris, 1889. P. 614–615.

ключительные самобытные ценности итальянского искусства, непрерывно развивающиеся от античности вплоть до эпохи Ренессанса и барокко⁵. К. Анти в статье, посвященной тому же Аполлону из Вей, с энтузиазмом обосновывает особую итальянскую исключительность искусства Этрурии и Великой Греции, тесно взаимосвязанных, но выделяющихся в Древнем мире⁶. И наконец, А. Делла-Сета, развивая в продолжение заданной темы идею об итальянском своеобразии терракот из Портоначчо, приходит к выводу, что их создателем мог быть только собственно этрусский мастер, чье искусство обладало яркими индивидуальными чертами. Основываясь на античной литературной традиции (Pl., N.H., XXXV, 157; Plut.; Popl., 13; Serv. Aen., VII, 188), А. Делла-Сета заключает, что им наверняка был легендарный Вулка, специально приглашенный в Рим для создания глиняных статуй храма Юпитера Капитолийского. К кругу вейского мастера исследователь приписывает и Капитолийскую волчицу⁷.

Однако почти одновременно К. Альбиццати, Ф. Поульсен и П. Риис отмечают теснейшее стилистическое сходство перечисленных памятников с произведениями, созданными на территории Балкан, Ионии и Эгеиды. Наиболее яркие стилистические аналогии – знаменитые курсы и коры из Афин

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

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

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

конца VI – начала . в. до н. э., выполненные ионийскими мастерами⁸. Исключительный, казалось бы, совсем не провинциальный грецизм, лежащий в основе стиля вейской школы коропластики, позволил продолжить и развить скептическую традицию по отношению к этрускам⁹.

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

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

Открытие комплекса святилища Портоначчо состоялось в 191. г. итальянским археологом и историком Э. Габричи, траншея которого вскрыла культурный слой VI–I. вв. до н. э.,

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

⁹ *BianchiBandinelliR.* Storicita dell'arte classica. Firenze, 1950. P. 120–122. *Robertson M.A.* History of Greek Art. V.I. Cambridge, 1975. P. 592.

¹⁰ *SprengerM.* Die etruskische Plastik des V. jh. v. Chr. und ihr Verhaltnis zur griechischen Kunst. Roma, 1972.

изобилующий фрагментами архитектурных терракот и во-
отивных даров из глины, что сразу же привлекло внимание
специалистов¹¹. В 191. г. работы были продолжены Д. Джи-
льоли, сделавшим наиболее важные открытия, среди кото-
рых фундаменты древнего храма и найденные рядом с ним
позднеархаические терракотовые статуи – часть многофи-
гурной композиции, представлявшей спор Аполлона и Ге-
ракла из-за золоторогой лани. Наилучшей сохранностью от-
личалась фигура Аполлона (высота – 1,7. м), у которой были
утрачены только руки. Остальные произведения оказались
сильно фрагментированны: от статуи Геракла сохранились
только ступни и фигура лежащей на спине связанной лани,
от статуи Гермеса остались лишь голова и обломки ног, а от
женской статуи, возможно, Артемиды. – только ступня ноги
с краем одежд¹². После реставрации эти произведения тем не
менее оказались в ряду наиболее замечательных памятников
этрусской и античной пластики. Эти находки возбудили но-
вую волну интереса к этрусскому искусству.

С 191. г. к раскопкам присоединяется Э. Стефани, про-
долживший исследования памятника до 192. г. Он вскрыва-
ет большую часть святилища и исследует акрополь Пьяцца
д'Арми. В этот период открывается большая часть участка с
остатками храма-святилища Портоначчо, что имело особое

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

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

значение¹³.

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

1944–194. гг. – время завершения раскопок, проведенных М. Сантанжело. Были открыты новые значимые фрагменты многих акротериальных скульптур. Прежде всего, это еще один фрагмент статуи Аполлона (его правая рука), голова богини куротрофос, торс и фрагменты головы Геракла, а также голова и ноги новой акротериальной статуи неизвестного мифологического героя. Эти находки позволили в значительной мере продвинуть дальнейшие работы по реставрации скульптур, открытых еще раскопками Дж. Джильоли¹⁵.

Исследования, проведенные в 1914-1920-х гг., отмечены некорректной работой – огромное количество разбитых на мелкие фрагменты глиняных скульптур, архитектурных об-

¹³ *Baglione P.* Il santuario di Portonaccio a Veio... P. 381–419.

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

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

лицовочных плит, votivных даров и ваз плохо документированы. Древнейшие нижние горизонты культурного слоя, бедные находками, не были тронуты траншеями и дополнительно изучены лишь в 1944–194. гг. Сантанжело. Стратиграфия в центральной части святилища была полностью разрушена древним карьером и следами сельскохозяйственных работ.

Святилище Портоначчо можно назвать музеем вейской терракотовой скульптуры, которая представлена здесь во всех существовавших у этрусков разновидностях, от монументальной круглой пластики и рельефа до небольших почитательных статуй и миниатюрных *ex votos*. Эти произведения характеризуют почти все стилистические направления, появившиеся здесь благодаря греческому влиянию на протяжении двух столетий¹⁶. В этом смысле Вейи могут показаться даже провинцией греческого искусства. Тем не менее эта провинция сохранила многое из того, что было утрачено в самой Греции. Особенно это касается греческих локальных художественных центров архаической эпохи.

Длинный список вейской пластики, обнаруженной археологами, образует протяженный хронологический ряд с середины VI до начала I. в. до н. э., демонстрирующий развитие местной коропластической школы от момента ее становле-

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

ния, расцвета и вплоть до римского завоевания. Наиболее ранние памятники датируются 540-520-ми гг. до н. э. Это голова статуи Менервы¹⁷, обнаруживающая конкретные влияния самосско-ионийского искусства, и близкие ей по стилю рельефные изображения воинов и всадников на плитах фриза, аналогичных тем, что украшали храм Пьяцца д'Арми или храм Юпитера Капитолийского в Риме.

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

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

¹⁸ Сенсационным открытием археологии 1882–189. гг. стало обнаружение так называемого персидского мусора – следы разрушения Афин персами в 480–47. гг. до н. э., оскверненные и разбитые статуи божеств VII–V. вв. до н. э., ритуально погребенные древними греками на священном участке Акрополя. Сотни разбитых и неплохо сохранившихся статуй архаических богов и богинь в связи со сложностями идентификации были просто пронумерованы, поэтому в исто-

Обломок высокого рельефа плиты, прикрывавшей торец верхней продольной балки, выступавшей на фронте храма, изображает воина в халкидском шлеме; он обнаруживает явные параллели среди скульптур восточного фронтона храма Афины Афайи на Эгине. Эта терракота имеет датировку около 47. г. до н. э. Среди одновременных этрусских произведений ту же линию представляет знаменитый рельеф храма «А» из Пирги с изображением сцены из фиванского эпоса.

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

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

Наибольший интерес для нас представляет то, что было сделано в Вейях в позднеархаическую эпоху, в пору расцвета искусства Этрурии, создавшего не только знаменитые храмовые комплексы, росписи гробниц, терракотовые скульпту-

рию искусства они вошли под регистрационными номерами, присвоенными еще в конце XI. в. Например, Кора . 674, Кора . 675 и т. д.

ры, но и выдающиеся произведения из бронзы, среди которых, прежде всего, Капитолийская волчица. Расцвет позднеархаического искусства Этрурии оказал заметное влияние на Рим, что подтверждает глубокие связи этрусского мира с культурами Греции и Востока.

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

Статуя Аполлона, впервые опубликованная Дж. Джильоли в 191. г., сразу же вызвала волну дискуссий, прежде всего, о месте и значении этрусского искусства в культуре Древнего мира. Аполлон как бы реанимировал и скептические утверждения о полной зависимости этрусского искусства от греческого, восходящего в основном к суждениям Ж. Марта, и создал основание для оформления панэтрусской и паниталийской концепции. Последняя благодаря вейским находкам найдет в статуе бога архетипические черты, которые якобы будут свойственны всему искусству Италии вплоть до эпохи барокко. Во многом эта точка зрения основывалась на теории автохтонного происхождения самих этрусков и их ре-

лигиозно-мифологических представлений. Предполагались, таким образом, оригинальные, исконно итальянские корни этого искусства, утверждалось необычное видение и особое чувство формы, не свойственное грекам. Открытие Джильоли породило эти полярные, бескомпромиссные позиции, сохраняющиеся в основных своих чертах вплоть до 1970-х гг.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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