

А. СТРЕЛКОВ

**ФАЮМСКИЙ ПОРТРЕТ**

АКАДЕМІА







I



**А. С Т Р Е Л Ь О В**

# **ФАЮМСКИЙ ПОРТРЕТ**

**ИССЛЕДОВАНИЕ И ОПИСАНИЯ ПАМЯТНИКОВ**

**А С А Д Е М И А**

**1936**

# **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДАНИЯ**

*под общей редакцией*

*А. Н. Тихонова*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое издание является первой полной публикацией фаюмских портретов, находящихся в советских собраниях. В данном труде автор ставил своей задачей не только дать описание издаваемых памятников, но и стремился выяснить вопросы их датировки и стиля, а также счел необходимым указать место живописи греко-римского Египта в истории искусства эллинистического Востока. Дать всестороннее, большое исследование, используя материал иностранных коллекций, было немислимым хотя бы потому, что большинство памятников осталось неизвестно автору в оригиналах. Кроме того, для этой цели потребовалась бы вообще длительная работа в Египте и в музеях Европы, так как даже для опубликованных портретов столь важное для исследователя происхождение памятника часто остается либо вовсе неизвестным, либо сомнительным. Желая особенно заострить внимание читателя на вопросах исторических и стилистических, автор вынес в примечания весь вспомогательный материал, а также выделил в виде особого очерка анализ живописной техники фаюмского портрета.

Несмотря на то, что с каждым годом собирается все больший и больший материал по эллинизму на Востоке, однако для большинства местностей лакуны еще столь значительны, что не приходится подводить хотя бы предварительные итоги по самым кардинальным вопросам. Тем более ценен египетский материал, для которого количество лакун, если и не незначительно, то не велико. Наблюдения над искусством Египта греко-римского периода заставляют прийти к выводам, которые в значительной мере важны и для византологов и для специалистов по искусству Востока. В текущий момент они, пожалуй, для последних важнее, нежели для первых. Проблема фаюмского портрета неоднократно ставилась исследователями, но в большинстве случаев ею интересовались лишь с точки зрения возникновения ранневизантийского искусства. Поскольку в настоящее время значительно продвинуто исследование „позднего антика“ в различных римских провинциях, фаюмский портрет, как таковой, начинает занимать иное место и по отношению к римскому искусству позднего периода. Все вышеизложенные моменты были учтены автором в его вступительной статье, которая помимо того ставит своей целью по возможности всесторонне ознакомить советского читателя с живописью эллинистического Египта.



В небольшом очерке по технике фаянсового портрета, по энкаустике и по темпере автор совершенно сознательно избегал освещения и углубления спорных вопросов, связанных с восковыми красками, их изготовлением, способами их наложения на живописную поверхность, живо обсуждавшихся в европейской литературе XVIII и XIX вв. В данном разделе книги автор главным образом изложил свои наблюдения над технической стороной обследованных им памятников. Вне сомнения, химическому анализу в этой области в ближайшем будущем принадлежит решающая роль.

Автор должен принести свою глубокую благодарность всем тем, кто способствовал написанию данной книги. Это прежде всего относится к моим товарищам по работе в Государственном музее изобразительных искусств Т. Н. Бороздиной-Козьминой, М. М. Кобылиной, В. В. Павлову и В. И. Авдиеву и к работникам сектора Востока и Античного сектора Государственного Эрмитажа М. Э. Матье, К. С. Ляпуновой, А. А. Передольской, А. И. Воцининой и И. М. Лурье. Автор глубоко благодарен А. М. Эфросу за то, что он любезно взял на себя труд литературного просмотра рукописи. В. Н. Лазарева и Ф. А. Петровского он дружески благодарит за советы и помощь в области библиографии и толкования текстов античных авторов.

Но, пожалуй, больше всего я обязан в своей работе Владимиру Константиновичу Мальмбергу и Оскару Фердинандовичу Вальдгауэру, чье замечательное умение видеть и художественно истолковать памятник служили мне образцом искусствоведного анализа. Всегда с исключительной благодарностью буду я вспоминать все то, чему я научился в короткие годы моих занятий у В. К. Мальмберга. Никогда не изгладятся из памяти наши длительные беседы с О. Ф. Вальдгауэром. Если бы не руководство и советы этих двух выдающихся ученых, настоящая работа не была бы написана.

*А. Стрелков.*

**ФАЮМСКИЙ ПОРТРЕТ И ЖИВОПИСЬ  
ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ВОСТОКА**

**Принятые сокращения**

<b>ГМИИ</b>	<b>Государственный музей изобразительных искусств в Москве.</b>
<b>Г. Э.</b>	<b>Государственный Эрмитаж.</b>

Восьмидесятые годы прошлого века были отмечены повышенным интересом к античной живописи и станковой в частности. Причиной этому были, в первую очередь, начавшиеся еще в XVIII веке планомерные и успешные археологические работы на почве Италии, в результате которых достоянием науки стало значительное количество памятников римской стенописи, отражающих и повторяющих произведения классического периода<sup>1</sup>. Очень большое значение имела сделанная арабами осенью 1887 года находка в Среднем Египте, в Фаюмском оазисе, около современного селения эр-Рубайят (возле которого располагается городище древней Филадельфии), гробниц, полуразграбленных, повидимому, еще в VI—VII веках н. э. На мумиях этих погребений оказались вместо обычных, пластически выполненных масок живописные портреты, в значительном количестве исполненные в чисто эллинистической традиции. Эти портреты, получившие впоследствии по месту находки название „фаюмских портретов“, попали от египетских старьевщиков-перепродавцов в руки к венскому антиквару Theodor Graf. Здесь с ними познакомился известный египтолог и писатель Georg Ebers, который оценил сразу их историческую и художественную значимость и сыграл не меньшую, чем их владелец, роль в деле пропаганды этих памятников, организовав ряд выставок в различных городах Европы и сделав несколько публикаций<sup>2</sup>. Интерес и внимание к фаюмским или, как они тогда назывались, „античным“ портретам усиливались еще тем, что значительное количество этих памятников, как оказалось, было выполнено в энкаустической манере письма, т. е. восковыми красками, иными словами—в той технике, которая, по свидетельству древних авторов, была основной в греко-римской станковой живописи.

К 94 портретам коллекции Th. Graf после раскопок, предпринятых зимой 1887/88 года египтологом Flinders Petrie там же, в Фаюме, в местности Хавара (километров восемь к юго-востоку от Мединет эль-Фаюма), прибавилось еще около 40 портретов, а к ним впоследствии присоединились аналогичные памятники, добытые тем же исследователем в этой же местности во время раскопок 1910—1911 годов. Это составило, вместе с некоторыми случайными находками, для Хавары общую сумму

в сто семьдесят портретов. Современная Хавара занимает место некрополя эллинистического города Арсиной (древнего Крокодилополиса, современного эль-Фаюма), в греко-римский период бывшего центром Арсиноитского округа<sup>3</sup>. Количество портретов, найденных в эр-Рубайяте, приблизительно равно ста тридцати. Таким образом, с Фаюмом связано около 300 портретов. Количество всех известных портретов в настоящее время предположительно равно четыремстам, причем, кроме Фаюма, такие же памятники найдены были как неподалеку от этой же местности, в Абусир эль-Мэлэке и эль-Хибехе, так и в Мемфисе, Антинополисе, Ахмиме и Фивах. Эти результаты раскопок и находок поступали, как известно, в европейские и американские музейные собрания, а также в Каирский музей.

Из советских музейных собраний фаюмскими портретами обладают Государственный музей изобразительных искусств и Государственный Эрмитаж. Известным ориенталистом, первым русским египтологом В. С. Голенищевым было приобретено во время его путешествия в Египет, зимой 1888/89 года, свыше 10 фаюмских портретов<sup>4</sup>. К ним присоединились памятники более поздних покупок, а равно два портрета, принадлежавшие до 1912 года Ю. С. Нечаеву-Мальцеву. К настоящему времени коллекция Государственного музея изобразительных искусств состоит из 23 памятников. Коллекция эта, помимо высокохудожественной качественности ряда досок, представляет также исключительный интерес в том отношении, что ее состав удачно позволяет проследить ряд этапов в истории развития фаюмского портрета. Менее богатое собрание Государственного Эрмитажа состоит из 9 портретов и их фрагментов; оно в большей своей части принадлежало покойному академику Б. А. Тураеву, приобретшему его в Египте в 1910 году. Наконец, одна доска находится в Государственном русском музее, перейдя туда вместе с собранием древнерусских икон коллекции Н. П. Лихачева<sup>5</sup>.

До находки портретов коллекции Th. Graf и памятников, добытых раскопками Flinders Petrie, фаюмские портреты, в ограниченном количестве, находились в Дрездене, в Париже (Лувр и Национальная библиотека), в Лондоне (Британский музей) и во Флоренции. Дрезденские портреты, по времени своего привоза в Европу, являются наиболее ранними; они были, как значится в записях 1615 года, добыты Pietro della Valle „из ипогеев Саккара“<sup>6</sup>. Надо также отметить, что один из двух портретов Национальной библиотеки, поступивших туда в 1836 году, находится на мумии; иными словами, этот портрет еще до материалов, добытых позднейшими раскопками, позволил установить способ использования портретных живописных досок, что и дало возможность Е. Ledrain, опубликовавшему его в 1877 году, совершенно правильно отметить, что тут „иконографически греческое изображение соединилось с данными египетской мумии“<sup>7</sup>.

Фаюмские портреты, и в частности наиболее эллинистические из них, рассматривались и изучались в большинстве случаев в качестве памятников греческого искусства. В исследованиях, посвященных им, преобладали интересы иконографические

и вопросы, связанные с живописной техникой или с культовыми моментами, тогда как вопросы стиля, сложившегося как результат той социально-исторической среды, где возникли эти исключительно интересные, в полном смысле слова синкретические памятники, оставались затемненными, а очень часто и вовсе незатронутыми<sup>8</sup>.

Дать законченные и четкие ответы на все вопросы, связанные с фаюмскими портретами, будет трудно до того времени, пока не будет сведен воедино и издан весь обнаруженный материал; при этом, помимо самих фаюмских портретов, потребуется еще документированная публикация египетских эллинистических погребальных пелен с лицевыми изображениями, а также гипсовых пластических масок греко-римского периода. Однако количество опубликованного материала уже настолько значительно, что даже на памятниках советских собраний можно дать характеристику этого круга восточно-эллинистического искусства. Такую задачу и ставит себе настоящее исследование. При этом специальное внимание уделяется вопросам, которые еще не получили решения в отношении данного ряда памятников и в то же время являются основными: это датировка отдельных портретов и стилистический анализ памятников.

## I

Первый век до н. э. в Египте, т. е. конец Птолемеевского периода, характеризуется двумя чертами: ослаблением государственной власти Лагидов, династии колонизаторов-греков, и расшатанностью всего административного аппарата страны. Такое положение дел было результатом общего неудовлетворительного экономического состояния страны и весьма облегчило окончательное подчинение Нильской долины Римской империи. Однако положение греков еще продолжает в этот период оставаться привилегированным, несмотря на то, что в целом ряде местностей Египта уже образовались смешанные греко-египетские слои населения, сложившиеся за трехвековой период эллинизации страны. Повидимому, доступ к высшим административным должностям при Птолемеях был для египтян вовсе закрыт, разве только, ассимилируясь с греческой частью населения, они окончательно не подпадали под процесс эллинизации. Птолемеи бесспорно представляли собой верхушку греческой, колонизирующей части населения. Основному египетскому населению эллинистическая культура продолжала оставаться чуждой и враждебной. Египетское население сосредотачивалось главным образом в деревнях и больших селах, получивших название метрополий, *μητροπόλεις*; оно не проникало в чисто эллинистические центры, каким в первую очередь была Александрия. Однако греками по всей стране, как в городах, так и в больших селах, были раскинута греческие общины, которые должны были поддерживать эллинскую культуру — *πολιτεύματα*. Эти общины располагались обычно в особых греческих кварталах. Кроме того, внедрение греческого элемента шло еще путем перевода на землю военных частей — *κληροῦχοι κάτοικοι*. Это практиковалось

в дельте Нила и особенно в Фаюме. Подобные мероприятия диктовались необходимостью поднять земледелие и виноградарство в данных местностях, где значительные участки земли пустовали.

Однако находившиеся в руках греков земельные участки обслуживались не ими, а коренным населением, т. е. фактически процессы хозяйствования и обработки земли совершались египтянами. Наоборот, в городах росли и развивались греко-египетские и чисто греческие слои, значение которых, особенно в торговле больших центров и, в частности, Александрии, было очень велико. Вместе с администрацией они составляли опору существовавшей власти. Вполне естественно, что при подобном положении, выгодном для колонизаторов-греков и тягостном для большей части основного населения страны, отношения между обоими элементами были враждебными. Однако одновременно происходил другой процесс — процесс постепенного ориентализирования эллинистической части населения Египта. В области изобразительного искусства, так же как и в других видах идеологии, он дал особенно наглядные результаты. Медленно, но верно внедряясь, египетский элемент видоизменялся сам в этом процессе и в то же время разлагал принесенные колонизаторами эллинистические, чуждые формы как в области бытовых сторон жизни, так и в культуре и в искусстве. Это взаимное проникновение одного элемента в другой проявляется особенно наглядно во всем, что связывается с той частью населения, которая может быть названа в полном смысле слова греко-египетской, поскольку современные, не всегда достаточно документированные данные все же отчетливо устанавливают, что некоторые слои греческого населения значительно более египтизировались, нежели другие. Повидимому, это относится, в частности, к греческой колонии Фаюмского оазиса, где, как и в других местах, образование греко-египетской части населения шло путем заключения смешанных браков между колонизаторами и туземцами. Нет сомнения, что именно в этой среде и возникли мумии, на которых были фаюмские портреты.

С приходом римлян, на греческую и египетскую часть населения Египта лег еще один, хотя очень тонкий слой — новых владельцев страны, римлян. Однако греческий язык остается официальным языком Египта и при императорах, и лишь весьма незначительная часть деловых документов этого времени сохранилась на латинском языке. Фактически и в римский период Египет продолжал быть эллинистическим. Несомненно, что это наличие сильного греческого и „грецизированного“ египетского элемента, а также желание использовать Египет как важную сырьевую и продуктовую базу заставляет Октавиана передать Египет в личное управление императора и тем самым изъять его из ведения сената, причем, как известно, сенаторам даже был запрещен въезд в страну. Привилегированное положение связывается теперь с *civitas romana*, римским гражданством, которому противопоставляется *civitas alexandrina*, что не мешает тому, что главной опорой Рима в Египте является, помимо расквартированных в стране легионов, и греко-египетская часть населения. Доступ в римское гражданство широко открывается эдиктом Каракаллы в 212 году н. э.,



1. Мозаика из Палестины. Разлив Нила. Деталь. Сцена из сельской жизни египтян и сцена из жизни греко-римской части населения — пир.

Национальный музей в Неаполе.



но коренное египетское население остается бесправным, и его положение со временем все более ухудшается.

Однако в области идеологической Рим мало что меняет в той последовательно продолжающей свое развитие эллинистической культуре, которая наличествует в Египте. Пропасть, лежащая между большей частью туземного и греческим населением, остается и при римском господстве. Документ III века н. э., где некто, обращаясь к своим братьям, говорит: „вы приняли меня за варвара или нечеловекоподобного египтянина“, является этому лучшим доказательством<sup>9</sup>.

На основе подобного рода социально-экономических взаимоотношений и должна была зародиться та специфическая культура греко-римского Египта, которая в изобразительном искусстве достигла едва ли не максимума выразительности. Еще очень недавно, до обстоятельных работ Sieglin Expedition<sup>10</sup>, казалось, что искусство Александрии, наиболее эллинизированного из всех центров страны, весьма незначительно насыщено туземными, египетскими элементами. Значение фаюмских портретов представлялось неясным, а такие памятники, как погребальные пластические гипсовые маски, рассматривались не столько под углом зрения явлений стиля, сколько в качестве документов истории материальной культуры. Специально фаюмские портреты привлекали к себе больше внимания, нежели скульптура, мелкая пластика и архитектура, но, как уже было отмечено, в них хотели видеть прежде всего памятники античного искусства. С другой стороны, фаюмские портреты обследовались византологами как показатели упадка и в то же время продолжения греко-римских традиций. Провозглашенная Fr. Wickhoff в его „Wiener Genesis“ теория об единстве римского искусства и ведущей роли столицы империи<sup>11</sup> нашла противников: Josef Strzygowski<sup>12</sup> в Европе и менее крайний и более обстоятельный Д. В. Айдалов<sup>13</sup> у нас выдвинули положение о значительном и доминирующем участии Востока и, в частности, Египта в сложении того, что Alois Riegl, ярко выраженный идеалист, назвал новым „Kunstwollen“, новой „художественной волей“<sup>14</sup>. Эта новая „художественная воля“, пришедшая якобы вместе с торжеством христианства в качестве государственной религии, представлялась этим исследователем тем, что легло в основу стиля средневековой Европы и Византии; но при этом надо отметить, что для J. Strzygowski Египет быстро отошел на задний план, и поиски подтверждений в пользу Востока, чему посвящена первая часть положения „Orient oder Rom“, завели этого исследователя далеко в глубины азиатского материка. После того как первые годы нашего столетия остро поставили вопрос об участии Востока в сложении стиля позднеимперского искусства, роль Египта в этом процессе, равно как остальных частей Римской империи, интересовала византологов больше всего, и в таких больших работах, как труды O. M. Dalton и O. Wulff, мы найдем специальные разделы, посвященные эллинистическому периоду страны фараонов<sup>15</sup>. Работы Sieglin Expedition, особенно в Ком эш-Шукафа (некрополе Александрии), окончательно доказали, что в искусстве так называемого римского периода мы имеем в отдельных

частях огромного римского государства дело с локальными, местными „школами“, в которых момент самобытного, туземного, в данном случае египетского, играет огромную и даже первенствующую роль. Больше того: раскопки R. Forrer, G. Schweinfurt и E. Guimet<sup>16</sup> позволяют утверждать, что внутри эллинистического египетского искусства существовали еще различные направления, связанные с отдельными центрами страны, т. е., иначе говоря, представлявшие собой в полном смысле слова школы.

## II

В какое время возник среди греко-египетского населения Нильской долины обычай мумифицировать покойников— сказать точно, при современном уровне наших знаний, трудно. Надо думать, что он стал входить в обиход во вторую половину господства Лагидов, т. е. во II веке до н. э., к моменту некоторого роста туземных элементов и воздействий. Сохранился договор бальзамировщиков, датированный II веком н. э., в котором среди заказчиков упомянуты *ξένοι*, а таким именем обычно называются в документах эллинистической поры греки<sup>17</sup>.

Мумии, найденные во время раскопок немцев в Кюм эш-Шукафа, равно как мумии (на которых были портреты) из коллекции Th. Graf, находились в надгробных или подземных сооружениях, архитектурные формы которых не оставляют сомнения в том, что у них не местная, а эллинистическая генетика, при значительном наличии египетских черт. Раскопки в Хаваре показали, что в этом некрополе мумии вкалывались в очень неглубокие ямы или открытые склепы<sup>18</sup>. В одних случаях мумии стояли внутри погребального помещения в специальных эдикулах (в Кюм эш-Шукафа), в других (Хавара)— находились в горизонтальном положении. При этом Fl. Petrie считает, что наиболее ранние мумии были ориентированы головой на юг. Поскольку эти последние погребения были потревожены грабежами еще до систематических раскопок,—преждевременно, думается, делать выводы о специфике ритуала. Мумии, снабженные гипсовыми и картонажными масками, находились рядом с мумиями, в которые были вставлены живописные портреты. Количество последних было очень невелико, и Fl. Petrie отмечает, что в среднем за все работы сезона 1910—11 годов приходилось по одному целому и одному фрагментированному портрету на рабочего<sup>19</sup>. Портреты, писанные на досках, вставлялись в бинты мумий в том месте, где находилось лицо; другими словами, из небольшого отверстия среди бинтов, как из окошка, выглядывало, как увидим дальше, очень часто не фронтально ориентированное, реалистически изображенное лицо покойника. Сила впечатления от такого помещения портрета усиливалась идущим с ним в разрез окружением: системой бинтов самой мумии, иератически застывшей и геометрически схематической, резко контрастировавшей с реальной трактовкой портрета. Как доказали первые же найденные на мумиях портреты, самая вставка портретных досок сопровождалась срезыванием



2. Мозаика из Палестрины. Разлив Нила. Деталь. Римские легионеры.

Национальный музей в Неаполе.

ния Государственного музея изобразительных искусств: левая сторона доски книзу осталась недорезанной, и видны наметки ножом, очевидно лишь потому, что при этом портрет удачно помещался в бинты. Боковое срезывание досок можно установить, как увидим дальше, лишь в отношении наиболее ранних портретов, тогда как в поздних оно не встречается вовсе. У первых же исследователей фаюмских портретов, и у Fl. Petrie в частности, возникло вполне основательное убеждение, что целый ряд этих памятников не предназначался для мумий, а принадлежал к категории обычных портретов, украшавших атриум. Лучшим подтверждением этому служит найденная в некрополе в Хаваре в 1887—88 годах рамка с остатками в ней исполненного энкаустикой портрета, причем к рамке была прикреплена бечева, указывавшая, несомненно, на то, что портрет висел на стене<sup>20</sup>. Обнаруженные в 1905 году, при раскопках в Фаюме O. Rubensohn, в домах рамки только лишней раз

краев портрета, главным образом по бокам и сверху. Случаев укорачивания доски снизу мне лично неизвестно. Подобный факт, равно как и поворот головы портретированного в  $\frac{3}{4}$ , доказывает, что доски не были специально предназначены только для погребения, а имели раньше какое-то иное применение. В целом ряде случаев мы видим, что обрез доски производился очень поспешно и небрежно. Так, были найдены мумии с обрезанными кусками досок, вложенными за бинты. Помимо того, весьма часто края обрезаются очень неправильно, наспех или небрежно, как, например, в портрете № 4290/11a 5771 (табл. II и табл. XIII) из собрания

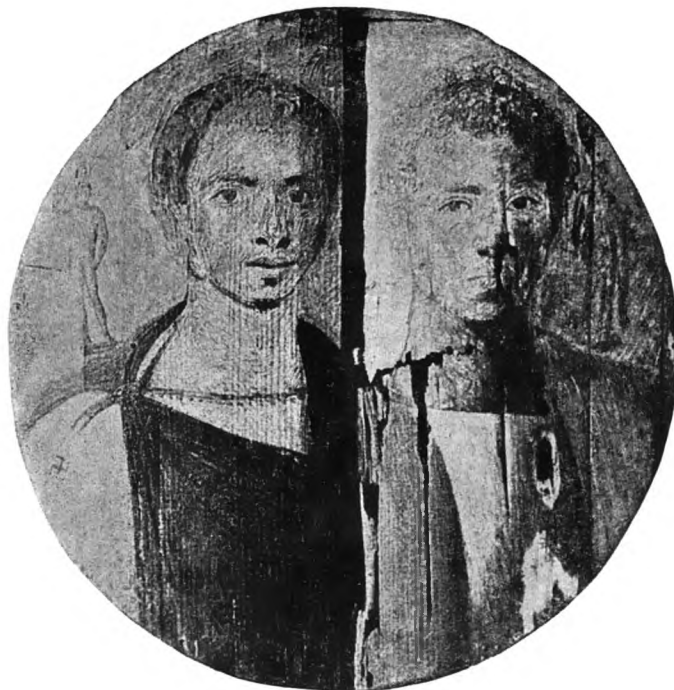
подтверждают правильность подобного предположения<sup>21</sup>. Действительно, у нас нет никакого основания отбрасывать утверждение, что многие фаюмские портреты, до использования их в погребальных целях, должны были висеть в домах, принадлежавших покойным или их семьям. Правильность этого положения подтверждается также отсутствием портретов на наиболее богатых мумиях: повидимому, вследствие их ценности живописные памятники были сняты и унесены обратно в атриум. Другим доказательством в пользу этого же является то, что в некоторых случаях при укреплении портрета на мумии на него наведен золотой фон, как это наличествует в №№ 3708/11а 5780 (табл. I) и 6154/11а 5776 ГМИИ (табл. III). Фон исполненного при жизни портрета был покрыт позолотой, причем следы кисти идут по нижней линии отверстия в бинтах; это свидетельствует, что позолота была произведена уже после того, как доска оказалась вставленной в бинты. Не менее существенным доказательством того, что портрет делался не для мумии, нам кажется и выполнение золотого венка, который всегда нанесен по трафарету и первоначально на портрете не существовал, а появился лишь при погребальном ритуале. В подтверждение того, что венок был нанесен тогда, когда был вставлен в мумию портрет, говорит и характер работы по трафарету, не вяжущийся со всем остальным в изображении и по скорости исполнения отвечающий спешке и небрежности, которые, судя по наметкам ножом, имели место при погребении. Наконец, отмечавшееся многократно несоответствие между возрастом погребенного и его изображением и явившееся следствием этого преобладание портретов в молодом возрасте окончательно подтверждают, что изображения изготовлялись при жизни умерших и весьма часто задолго до их смерти.

Помимо всего указанного, отметим, что Каирский музей обладает небольшой деревянной эдикулой № 33269, внутри которой помещается круглое портретное изображение девочки<sup>22</sup> (рис. 3). Форма этого портрета, а равно округлость составленного из двух разных досок портрета двух братьев из Антиной (Каир № 33267) дают



3. Эдикула с портретом девочки. № 33269.

Каирский музей.



4. Парный портрет братьев. № 33267.

Каирский музей.

полную аналогию римским *imagines clipeatae*, так хорошо известным по помпейским росписям и мозаикам<sup>23</sup> (рис. 4). Несмотря на то, что Плиний Старший говорит о нешироком распространении в его время искусства портрета, мы знаем из истории римского искусства, какое огромное место было отведено этому роду памятников, особенно в пластике. Количество портретов или изображений, условно называющихся портретами, в Помпее весьма велико. Если мы выскажем предположение, что появление живописных портретов на мумиях стоит в прямой зависимости от воздействия на Египет метрополии — Рима, то, думается, мы

будем очень близки к истине. Доказательством этому служит то, что наиболее ранние фаюмские портреты датируются серединой I века н. э., т. е. как раз временем окончательного утверждения власти Рима в Египте. Живописный портрет, привезенный из Италии, попал на египетскую почву в момент, когда тут уже сложились и вполне оформились традиции и стиль египетской погребальной маски, специально изготовлявшейся для определенных ритуальных целей. Дальнейшие изменения, происходящие в портрете, тесно связаны с эволюцией скульптурных масок: начав с глубокого реализма, несущего в себе остатки наследия прошлого, портрет в стилистическом отношении постепенно делается таким же условным и неподвижно иератическим, каковой всегда остается пластическая маска<sup>24</sup>.

Мумии греко-египетской части населения не погребались тут же после завершения процесса мумификации, а хранились в домах, как предполагают, значительное количество времени, возможно два-три поколения. Это подтверждается, во-первых, одновременным погребением разновременных мумий; во-вторых, значительной попорченностью картонажей и бинтов и, наконец, небрежностью, с которой хоронились мумии людьми незнакомыми, чуждыми или уже не знающими покойных дальними родственниками. На одной из мумий, найденных в 1910—11 годах Fl. Petrie, сохранились надписи, сделанные детской рукой. Это тоже указывает, что мумии хранились в атриумах египетских домов и подвергались всякой случайной порче<sup>25</sup>. Обычай долго хранить мумии в домах был известен в древности, и вынос мумии во время торжественного пиршества засвидетельствован историками. Когда память о родствен-

никах утрачивалась, их мумии предавались земле, но в большинстве случаев без должной благоговейности: часто очень богатые мумии обнаруживались в бедных погребениях.

Декорировка самой мумии бывает очень разнообразной. Один из наиболее известных в древности способов нанесения рисунка и орнамента, при помощи комбинаций разноцветных бинтов, наличествует и тут. К нему присоединяется еще введение гипсовых пластических украшений, помещаемых на лежащих сверху бинтах (рис. 5). Соединение портрета с бинтами происходит, как нам удалось проследить, в большинстве случаев тремя способами, которые все рассчитаны на то, чтобы создать рамку. В первом случае рамка получается посредством напуска бинтов, один на другой, причем очень распространено расположение их семи-или восьмиугольником. Вторым типом обрамления является обвод головы полосой красочно чередующихся, сплетенных, сложных, небольших бинтов (рис. 6). Наконец, в третьем случае употребляются деревянные рамки или рамки из папье-маше, закругляющиеся сверху и орнаментированные обычно так называемой „прерывающейся“ виноградной лозой (рис. 7). Предполагать, как это делают некоторые исследователи, что в таких рамках портреты висели в домах, кажется нам ошибочным, так как закругляющаяся сверху форма рамки продиктована тем, что она вставлялась в мумию, т. е. формой головы; этим объясняется и закругленная верхняя линия некоторых досок<sup>26</sup>.

Отмеченное, однако, ранее положение, что портреты изготовлялись не для специально погребальных целей, не всегда действительно. В целом ряде случаев совершенно очевидно, что портрет выполнен именно для культового назначения. Таким, например, бесспорно является портрет из коллекции ГМИИ № 6153/11а 5781 (табл. XX), на котором нет изображения одежды (что противоречит большинству памятников) и плечи наги; это свидетельствует, что при исполнении расчет был на то, чтобы вставить изготовленную доску в бинты так, что ее нижняя часть будет закрыта. В связи с этим выступает на первый план теория Г. Еbers, которую ряд исследователей считает неправдоподобной и сложной, но которая представляется



5. Женская мумия. № 33222.

Каирский музей.

нам вполне вероятной. G. Ebers предполагал, что во многих случаях, особенно тогда, когда портреты, исполненные при жизни, стоили дорого, с них исполнялись для погребения копии; оригиналы же оставались висеть в атриумах<sup>27</sup>. Теория эта как будто находит себе подтверждение в наличии погребальных пелен, сделанных из холста, заготовлявшихся заранее и продававшихся без портрета, причем портрет выполнялся тоже на холсте и затем вклеивался, представляя собой, повидимому, повторение портрета, исполненного на доске при жизни покойного. Исходя из этого, можно думать, что некоторые фаяомские портреты действительно являются копиями с исчезнувших и погибших оригиналов. Однако, у нас есть и другая уверенность, которую мы постараемся доказать в даль-



6. Верхняя часть женской мумии.

Ашмолеанский музей в Оксфорде.



7. Верхняя часть мумии. № 33219.

Каирский музей.

нейшем, а именно: нам представляется, что с какого-то определенного момента мы имеем дело действительно исключительно с ритуальным портретом, т. е., другими словами, что в этих случаях портрет играет лишь роль погребальной маски, а не является портретным изображением, предназначенным для атриума. Это в первую очередь относится ко всем портретам позднего времени.

Поскольку мы установили, что наиболее ранние фаяомские портреты были портретами в полном смысле слова, нас не должна удивлять форма их досок. Удлиненные формы лица и имеющиеся для него отверстия в бинтах указывали на необходимое преобладание вертикали в портрете; это как будто идет до некоторой степени в разрез и с пропорциями портретной



8. Портрет юриста Теренция Неро и его жены. Роспись из Помпей.

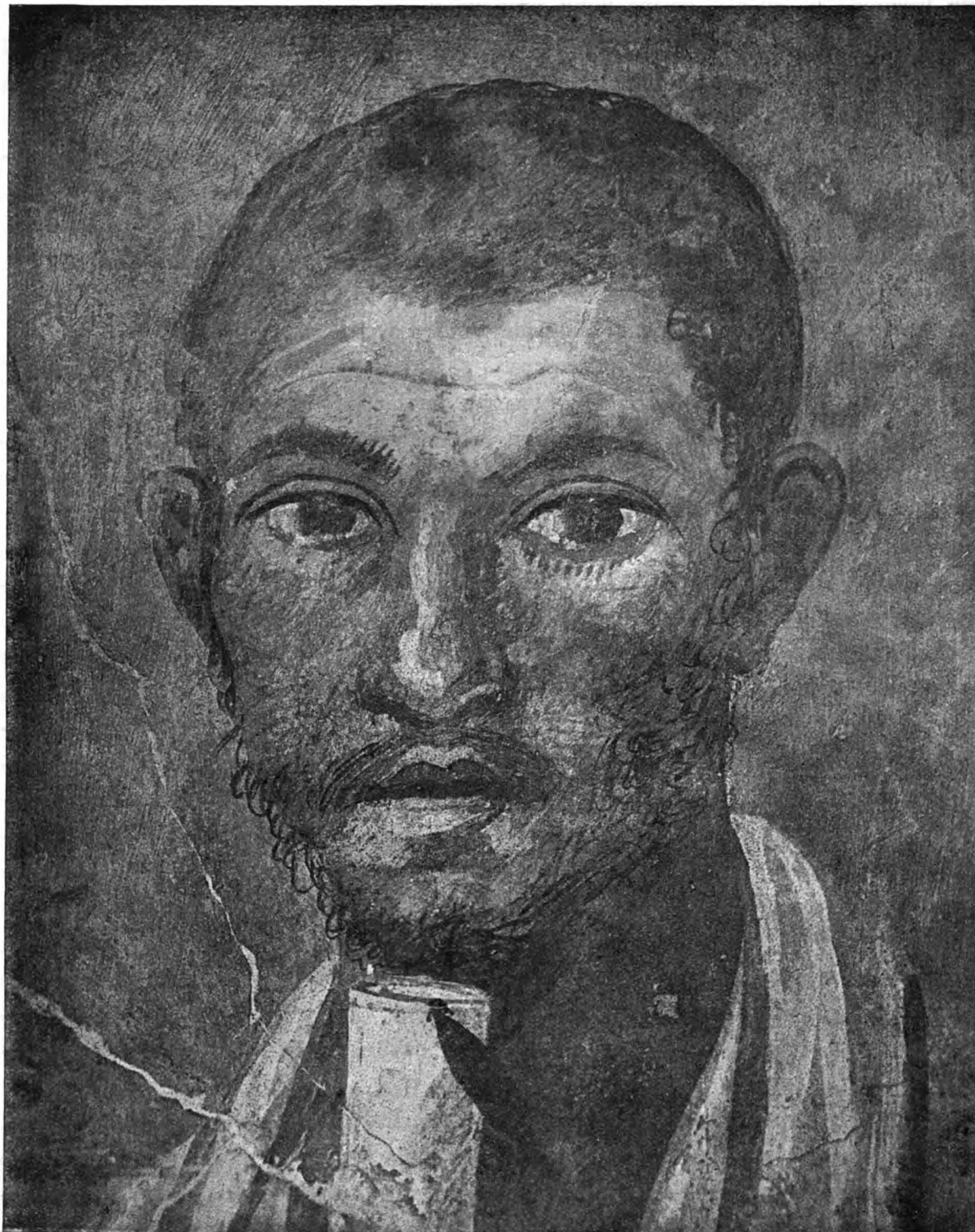
Национальный музей в Неаполе.



формы и с тем расположением головы на фоне, которые мы имеем в римском искусстве, и в частности в Помпее. В общеизвестном портрете так называемого Паквия Прокула с женой (точнее юриста Теренция Неро) над головой оставлено значительное пространство пустого фона<sup>28</sup> (рис. 8 и 9). Надо думать, то же было когда-то и в портрете ГМИИ № 4290/11а 5771 (табл. II). В развитом же фаломском портрете голова помещается на незначительном отступе от верхнего края доски; здесь доминирует и сразу дает себя чувствовать вертикаль.

Доски, как указывалось выше, по верхним углам обрезались или часто поверху закруглялись (ГМИИ № 3703/11а 5777, табл. IV); углы в большинстве случаев обрезаны исключительно небрежно и неровно. Что касается пород деревьев, из которых делались доски, то можно установить, что в ранний период они выполнялись преимущественно из сикоморы и кедра, тогда как более позднее время дает в большинстве липу<sup>29</sup>. Толщина основной части досок, минимальная в I веке и в первой половине II века, постепенно увеличивается и достигает со временем 1 см. Тщательность обработки досок, сперва очень значительная, сменяется в дальнейшем грубой работой, причем зачастую недостаточно сглаживается резко выделяющееся строение древесины, и оно нередко проглядывает сквозь красочный слой и грунт. Как правило, можно говорить о вертикальном расположении слоев древесины; однако встречаются доски и горизонтального строения, но, насколько нам удалось наблюдать, лишь среди рано датированных портретов эллинистического направления<sup>30</sup>. Исключительная порой тонкость досок приводит к большому количеству трещин и поломок, которые бывают главным образом по линии строения древесины, т. е. по вертикали. В погребальных пеленах сам портрет, как отмечалось, дается тоже писанным на холсте. Кроме того, известно несколько случаев наложения холста на доску, т. е. византийского приема<sup>31</sup>.

С точки зрения технической все портреты могут быть разделены на две группы: во-первых, на исполненные энкаустикой—восковыми красками; во-вторых—темперой. Не останавливаясь подробно на технике этих живописных приемов (см. ниже очерк по технике), укажем, что во вторую категорию мы включаем, разумеется, и доски, выполненные восковой темперой. Преобладание темперы наблюдается в более позднее время. Существовало ли комбинированное применение обоих живописных способов—точно установить нельзя: краска различной жидкости и употребление кистей разной толщины препятствуют этому. Всесторонне и противоречиво обсуждавшийся вопрос об употреблении для энкаустики металлического инструмента должен быть в итоге споров решен в положительную сторону. Одно из изображений Керченского саркофага раскопок 1900 года (Государственный Эрмитаж), где представлена мастерская художника-энкауста, как будто подтверждает это. Инструмент, который держит этот мастер, и положение его рук и стоящей рядом с ним жаровни говорят как будто о живописной технике металлическим инструментом<sup>32</sup>. Прекрасную иллюстрацию к способу пользования этим инструментом дает портрет ГМИИ № 6154/11а 5776,



9. Портрет юриста Теренция Неро. Деталь.

Национальный музей в Неаполе.

где ресницы нанесены неглубокими вдавливаниями в красочную поверхность, что могло быть произведено лишь плоским металлическим предметом, а не деревянной ручкой кисти, так как дерево не может, думается, дать такой тонкости разреза красочной массы. Соединение обоих технических приемов—кисти и металлического инструмента—встречается очень часто. Как правило, за редкими исключениями (например, портрет ГМИИ № 3704/11а 5778, табл. XV) фон и одежда пишутся кистью довольно крупной и всегда широкими, вольными мазками. Лицо и волосы передаются тщательной моделировкой при помощи металлического инструмента, который дает возможность, не только в силу компактности краски, необходимой при технике металлическим инструментом, более пластично передавать лепку лица.

Восковые краски в античности играли роль, которую у нас выполняют масляные, с той только разницей, что энкаустическая масса, уже в силу своей химической структуры, давала большие возможности для передачи пластического строения модели. Вот почему, когда встречается применение восковой техники в совершенно плоскостных вещах, это дисгармонирует с восприятием всего художественного образа.

Что касается фона портретов, то сомнительно, наносился ли он до первоначального наброска изображения в наиболее эллинистических памятниках; однако то, что в схематических портретах дело обстоит именно так, не подлежит сомнению. Тут мы имеем заполнение, или, вернее, покрытие всей доски краской, образующей фон, а затем уже поверх этого выполнение подмалевка. Восковая краска наносится непосредственно на самую доску; в случае же даже жидкой восковой темперы наличествует тонкий грунтовой слой мела на клею; этот слой при применении чисто клеевых красок (например, портрет ГМИИ № 4298/11а 5792, табл. XXIV) еще значительно утолщается. Поверх доски или уже нанесенного фона делается подмалевок для портретного изображения, причем локально преобладающие краски наносятся обыкновенно сразу (волосы, лицо). Иногда, в наименее эллинистических памятниках, вся голова дается доминирующей тональностью цвета тела (как, например, это наблюдается в портрете ГМИИ № 4296/11а 5789, табл. IX), и лишь потом наносятся поверх этого подмалевки для волос и бороды, после чего эти части детализируются.

Говорить об общности приемов самого письма трудно,— так оно разнообразно. Однако есть общая техническая и фактурная направленность в истории фаюмского портрета, которая может быть охарактеризована как эволюция от сложного и разнообразного мазка к упрощенному и одинаковому; причем эта эволюция развивается параллельно со стилистическим переходом от пластического изображения к плоскостному. Ранние эллинистические памятники дают неровную фактурную поверхность, объясняемую тем, что красочные слои налагаются один на другой, как это, например, отчетливо видно на нижней части лиц в портретах ГМИИ № 4290/11а 5771; в тех же случаях, где в портретах сказывается преобладание местных, чисто египетских



10. Мумия Самбатсион. № 33126.

Каирский музей.



11. Мумия. № 33216.

Каирский музей.

элементов, жидкая краска лежит ровным и тонким слоем, например в портретах ГМИИ № 4235/1а 5774 (табл. VIII). Вместе с тем, при оценке красок и тоналностей фаяомских портретов надо иметь в виду, что если выполненные темперой памятники мало изменились, то в энкаустической живописи произошел процесс перерождения красочной массы, в силу которого воск выступил на поверхность, придавая тем местам, где это случилось, серый или даже голубовато-серый оттенок; это отчетливо

наблюдается в тех частях досок, где мастером применялась особенно густая краска (волосы, лицо).

В композиционном отношении портреты, по правилу, имеют погрудное построение, и лишь в сравнительно небольшом количестве случаев встречаются поясные изображения, например: портреты ГМИИ № 4228/11а 5785; Дрезден I; Национальная галерея № 1266; Штутгарт, Sieglin В. П, I А, Tafel XI; Th. Graf № 25. Как мы увидим дальше, появление во II веке погребальных пелен с вклеенными в них портретами явилось результатом общего процесса, охватывающего и картонажи, и маски, и портреты; однако мы убеждены, что это появление поясных портретных изображений стоит в зависимости от применения картонажей, которые уже в I веке, в эпоху Клавдиев, формуются по поясу, например: см. Каир № 33126, мумия Самбатрион из Хавары (рис. 10), и весь круг памятников №№ каталога 33126—33135. Большой интерес представляет женская мумия Каирского музея № 33216, где мы имеем нижнюю часть картонажа трактованную в чисто египетской манере (рис. 11). Поясные изображения в живописном портрете появляются тогда, когда портрет становится чисто ритуальным. Обычно в поясных изображениях портретируемые держат в руках конической формы сосуд (см. ГМИИ № 4228/11а 5785, табл. VI) или предметы, которые надо считать венчиками или гирляндами искусственных цветов<sup>33</sup>. Сосуды указывают на отголоски композиций загробных пиров, известных нам и по эллинистическим надгробиям в Египте<sup>34</sup>. Наиболее ранние портретные изображения дают повороты голов в три четверти, причем плечи очень часто повернуты значительно больше. Весьма обычен прием противоположения поворотов: плеч в одну сторону, а головы—в противоположную (ГМИИ №№ 3708/11а 5780, 4290/11а 5771). Такое построение композиции должно быть, несомненно, объяснено соблюдением эллинистической традиции, так как именно этого рода противоположение головы и плеч и в живописи и в пластике является общим приемом в греческом искусстве начиная с конца IV века. В погребальных пеленах, например в портрете ГМИИ № 4229/11а 5749 (табл. XXVIII и XXIX) или New York, Metropolitan Museum of Arts № 727 g/86 (рис. 12), фигура неперевоплотившегося покойника передается в три четверти поворота, с элементарной трактовкой „опорной“ ноги. Однако чем дальше идет развитие фаюмского портрета, тем все более сглаживается поворот в три четверти, и построение композиции делается фронтальным, причем, однако, стилистические пережитки предшествующего периода, как будет показано дальше, не исчезают.

Фон фаюмских портретов всегда однотонен: различных оттенков коричневого и серого—от светлого *gris perle* до голубовато-стального. Его сочная, прозрачная, насыщенная светом тональность в ранних, не специфически ритуальных памятниках сменяется позднее блеклостью и мертвенностью условно трактованных портретов. В последних появляется очень показательная особенность, которая лишней раз убеждает в правильности предположения, что фон в таких памятниках нанесен на доску ранее



12. Женская погребальная пелена.  
Метрополитанский музей в Нью-Йорке.

изображения: это — полоса фона по нижней стороне доски, которую видим в портрете ГМИИ № 4228/11а 5785. Во многих портретах эллинистического склада низ доски остается недописанным, что вызывало нас даже на предположение, что такие портреты являются копиями с произведений станковой живописи; однако наличие рамок, о которых говорилось выше, заставляет все же склоняться к мысли, что недописанные части досок были прикрыты внизу обрамлением, — в качестве остатка такой технической особенности и появляется полоса фона на нижней стороне портрета. Это лишний раз наглядно указывает на всю условность восприятия изображаемого в подобных памятниках. Нам не удалось установить, существует ли изменение цвета фона в зависимости от того, кого изображает портрет; например: насколько мужским портретам была свойственна другая тональность, нежели женским. Мы скорее можем констатировать тот факт, что в целом ряде случаев, особенно при наличии условности чисто ритуальных портретов, тело женщины изображается светлее, нежели мужчины. Это прекрасно видно на исключительно интересном парном портрете ГМИИ № 4233/11а 5786 (табл. XVIII), к которому мы в дальнейшем вернемся; здесь же отметим только, что у него фон над фигурой мужчины другой (более светлый), нежели над фигурой женщины. Что касается освещения, то почти что во всех портретах свет дан падающим с левой от зрителя стороны, причем, невзирая на поворот головы, левая часть лица (правая от зрителя) всегда затенена; в частности, не освещенная, покрытая тенью левая сторона носа передается в виде довольно толстой линии, постепенно сливающейся с левой бровью или переходящей в нос. Эта специфическая особенность настолько постоянна в фаюмских портретах, что она имеется даже в памятниках плоскостного, иератического стиля, где свет кажется безразлично разлитым по всей живописной площади, точнее — пространству, которым объемлет художественный образ. Тут толстая линия левой стороны носа и ее переход в левую бровь придают еще большую графичность изображению.

Дать законченный анализ одежды и украшений портретированных трудно, — во-первых, потому, что в самих портретах, где есть только плечи, одежда почти не изображается; во-вторых, потому, что помогающий этому материал погребальных пелен ограничен, и, наконец, в силу того, что нет общего свода памятников этого времени, между тем лишь совокупность памятников художественной промышленности — текстиля и ювелирных изделий — дала бы возможность уточнить многое. Сейчас можно только установить, что как мужчины, так и женщины одеты в туники с рукавами, спускающимися немного ниже локтей, а поверх туник накинута плащи, или гиматии. Головные вырезы хитонов — широкие, оставляющие открытыми шею. Вырезы хитонов и внешней стороны плеч имеют остроконечные затяжки, такие же какие мы видим на рубашках так называемого коптского времени. Через оба плеча, иногда до пояса, иногда до низа хитона (New York, Metropolitan Museum of Arts), идут орнаментальные полосы — клавь<sup>35</sup> (рис. 12). В некоторых случаях головной вырез обшит каймой, имеющей порой у ключиц в углах украшения из бахромы



13. Алина, „Frau Aline“. Портрет из Фаяома.

Старый музей в Берлине.



(ГМИИ № 4252/11а 5788, табл. XIV). Плащ скрепляется часто круглой фибулой, как на портрете ГМИИ № 3705/11а 5782, табл. V, или Th. Graf №№ 3, 44. В смысле раскраски одежды плащ обычно бывает иного цвета, нежели туника: туника очень часто белая, тогда как клявы почти всегда ярко выделяются на ее фоне. Впрочем, можно указать на целую серию сравнительно ранних портретов, в особенности женских, где обе одежды одного цвета и почти одного тона. В собрании ГМИИ этот ряд памятников представлен № 3707/11а 5793 (табл. XVI). Женские портреты дают значительный процент изображенных в лиловых и красных одеждах различных оттенков. Что касается ожерелий, то в наиболее ранних памятниках они представлены очень богато, позднее же сводятся к весьма ограниченному количеству. Серьги, на основании которых Fl. Petrie старался датировать фаюмские портреты, бывают, как указывал этот исследователь, трех типов: 1) круглые или шарообразные, 2) овальной формы, 3) состоящие из одной, двух или трех вертикальных подвесок<sup>36</sup>. Все три типа обычно украшены камнями или, повидимому, чаще всего жемчугом. Проследить, как это хотел Fl. Petrie, их принадлежность к определенной эпохе нам не удалось; однако в результате наших наблюдений нам кажется возможным установить, что шарообразные и круглые серьги встречаются по преимуществу на ранних портретах. Насколько нам известно, единственный из до сих пор найденных портретов, парный ГМИИ № 4233/11а 5786, передает модель в головном уборе: это конической формы египетская шапка, такая же, какую, мы видим, носит местное население на Палестринской мозаике. Во всех других случаях изображаются только прически, причем они не выводят нас из круга образцов, известных по римскому портретному искусству.

### III

Нам предстоит теперь осветить вопрос о том, как хронологически располагаются наши памятники; это необходимо установить, чтобы перейти к стилистическому анализу портретов. Оставив в стороне ошибочную и отвергнутую теорию Эберса, стремившегося как можно больше состарить фаюмские портреты и датировавшего их эпохой Птолемеев, рассмотрим ту общепринятую схему, согласно которой хорошие памятники относятся к 50—150 годам н. э., среднего качества — к 150—250 годам, плохие — начиная приблизительно с 250 года<sup>37</sup>. Fl. Petrie слегка приближает к нам начало моды на фаюмские портреты; у него получается, что наиболее ранние из них возникли около 100 года н. э., тогда как остальные даты остаются в силе. Материалами для датировки наших памятников служат: 1) найденные вместе с мумиями папирусы или надписи; 2) дощечки-этикетки, которые привешивались к мумиям в качестве сопроводительных документов при отправлении их в некрополи; 3) прически портретированных. Положение с найденными при мумиях папирусами таково,





что полагаться на них как на датирующие документы совершенно не приходится. Уже ранее упоминалось, что большинство погребений было разграблено или потревожено; поэтому находка вместе с мумией какого-либо папируса имеет малое значение и хронологически ничего не определяет. При находящихся в настоящее время в Берлине раскопанных в 1892 году в Хаваре Kaufmann портретах одной семьи, среди которых всеобщей известностью пользуется портрет Алины, „Frau Aline“, была найдена доска, указывающая месяц и день десятого года какого-то царствования (рис. 13). Пользуясь этой надписью, пытались установить дату этих памятников. Однако внимательный анализ материала заставил нас прийти к заключению, что не только сомнительной остается сама датировка, но и не исключена возможность того, что надгробие вообще не связано с так называемым портретом Алины<sup>38</sup>.

Столь же мало утешительно обстоит дело с этикетками. Самое главное — то, что из десятка этикеток едва ли найдется несколько, которые относились бы к определенным мумиям, а не были бы найдены отдельно<sup>39</sup>. Этикетки эти, как известно, прикреплялись к мумиям при их отправлении на кладбища, так как, по египетскому обычаю, некрополи располагались по краю пустыни, следовательно довольно далеко от населенной части культурной полосы. Следовательно, этикетки, как явствует, были сопроводительными документами покойников. В результате этого этикетки устанавливают лишь то, откуда происходил покойник и куда направляется мумия. Изучение этих документов показывает только, что некрополь близ древней Керке эр-Рубайята обслуживал Филадельфию, тогда как Хавара была кладбищем Арсиной. Надо иметь в виду, что иногда, перед тем как попасть на кладбище, мумия должна была проделать длинный путь.

Остаются прически, по которым действительно можно определить время исполнения портретов. Мода на мужские и женские прически представляет собою вполне определенную величину в Римской империи<sup>40</sup>. Эпоха каждого императора отмечается новой модой в этой области; более того: императрицы или отдельные представительницы императорского дома вырабатывают каждая для себя типичную, только ей свойственную прическу. Из Рима мужские моды повсеместно распространялись путешественниками и особенно войсками, которые всегда подражали императорам. Большое значение имела также монета, на которой чеканилось портретное изображение главы государства. Наконец, формы женских причесок привозились и в виде глиняных моделей-головок для парикмахерских. Существует не лишнее вероятие мнение, что если моды на мужские прически никогда не запаздывали, то сохранение тех или иных женских причесок в провинциях продолжалось дольше, нежели в Риме. Думается, это предположение основательно для таких городов, как города Фаюмского оазиса, которые не были центром Египта; однако преувеличивать длительность моды на женские прически тоже не следует. Fl. Petrie думает, что моды эпохи Флавиев (69—96 гг. н. э.) длились с 100 по 130 год; моды времени Траяна — Адриана (98—138) — с 130 по 170 год; моды Антонинов (138—161) — прибли-

зительно с 170 по 190 год, и т. д. Можно предполагать запаздывание, но это всегда надо сопровождать определенным коррективом в виде тех стилистических явлений, которые происходят в римском портрете и которые проходят не бесследно для Египта.

Совпадение форм причесок и целого ряда художественных приемов и стилистических особенностей с аналогичными явлениями в хорошо изученном римском портрете заставляет нас под совершенно другим углом зрения рассматривать и датировку наших памятников, нежели вышеупомянутый хронологический и стилистический ряд, отводящий 50—150 годы н. э. для хороших портретов, 100—150 годы— для портретов среднего качества и более позднюю пору— для плохих.

Возьмем портрет ГМИИ № 4290/11а 5771. Реализм, с каким передано это бритое, с впалыми щеками лицо, где мускулатура кажется словно обнаженной, хоть и трактованной несколько обобщенно слишком большими площадями, короткие начесанные на лоб, выделяющиеся небольшими прядками волосы, выражение легкой презрительности, достигнутое опущением краев губ,— все указывает на тот натуралистический республиканский тип, который, войдя в середине I века в официальное столичное искусство, прошедшее через эллинистическую струю, держится до Траяна. И морщины, залегшие на лбу; и складки, как бы продолжающие линию носа; и то, что мы назвали бы „гусиными лапками“, у внешних углов глаз,— вот признаки, которые могли бы заставить отнести этот портрет самое позднее к раннему императорскому времени. Однако, если взглянуть в линию волос на висках, которая особенно подчеркнута тонкой разделительной полосой светложелто-коричневого цвета и в как бы намечающихся залысах, а также если обратить внимание на четко проведенный раздел волос и лба,— станет ясно, что этот памятник никоим образом не принадлежит к республиканскому периоду или к августовской эпохе, но исполнен во вторую половину I века, а может быть и позже<sup>41</sup>. Другой пример: портрет ГМИИ № 3708/11а, с его изнеженным характером, мягкой усталостью всех черт лица, слишком очевидно дает тип адриановского времени, чтобы усомниться в принадлежности его к этому периоду, хотя ему и не свойственна идеализованная „грецизированная“ передача молодого лица. В то же время портрет ГМИИ № 6154/11а 5776 по всем признакам своей прически, состоящей из густых, спущенных на лоб локонов и завитков волос, тоже должен быть как будто отнесен к этому периоду. Однако это лицо, живопись которого вся построена на определенной гамме тонов темно-смуглого золотистого загара или цвета кожи, контрастирующего со смолью волос, стилистически говорит об абсолютно иной манере. Тут мы имеем значительную и заметную условность. Еле намеченные верхние ресницы кажутся схематическими. По горбинке носа идет обобщенный блик света. Шея совсем не проработана какими-либо тенями, а зрачки, резко выделяясь на блестящем белке глаз, подняты вверх так, что внизу между ними и веком образуется довольно широкая белая полоса. Даже если мы отодвинем этот портрет за адриановский период,— не слишком все же удаляя его от этой эпохи,— он будет в стилистическом отношении представлять собою нечто совершенно



14. Люций Вер.

Капитолийский музей в Риме.

иное. Можно было бы выдвинуть предположение, что данный памятник стоит качественно ниже предыдущего; однако это шло бы в разрез с тем сильным впечатлением, которое он производит. Средства художественного выражения тут настолько разнятся от тех, какие мы наблюдаем в предшествующем памятнике, что его следует рассматривать просто как результат иной идеологии. Предположение, что с эпохой Адриана умирает манера, в которой написан ГМИИ № 3708/1а 5760, опровергается другим памятником — портретом ГМИИ № 6153/1а 5781, как бы продолжающим ту же традицию. Этот последний портрет, сделанный специально с ритуальными целями (см. ниже), отличается не очень высоким качеством, что особенно заметно в передаче

тени, сливающейся на грудной впадине с темными волосами бороды. Прическа, состоящая из мелких, туго завитых, плотно прилегающих друг к другу локонов, довольно длинная борода и сливающиеся с ней усы ведут к эпохе Северов. Именно в это время наблюдается подобная трактовка волос.

Но и другие стилистические черты ведут к этому же периоду. Если мы сравним данный портрет с эрмитажным скульптурным портретом Септимия Севера (рис. 16), то известная грубость черт, свойственная последнему, толстый большой нос, широкая переносица, длинные, но узкие глаза, взгляд исподлобья отмечаются и в данном фаумском портрете. Сила этого впечатления увеличивается в живописном памятнике красноватым цветом лица, свойственным людям с апopleктическим сложением, очень гармонирующим со всей физиономией изображенного. К очень интересным выводам придется прийти, если сравнить между собой портреты ГМИИ № 4228/11а 5785 и ГМИИ № 3706/11а 5775 (табл. VII) и в то же время сопоставить их с римской скульптурой Юлии, дочери императора Тита (Рим, Национальный музей), которой была введена в моду прическа, имеющаяся на изображениях обеих живописных досок<sup>42</sup>. Волосы на портрете ГМИИ № 3706/11а 5775 спереди завиты мелкими буклями, которые, набегая слегка на лоб, разобраны на прямой пробор, тогда как косы заложены на затылке в широкий, охватывающий всю эту часть головы пучок. Подобная прическа имеется на женских скульптурных портретах эпохи Тита и Домициана. Однако этот фаумский портрет отличается, помимо этнической особенности изображенной с ее коричнево-серой кожей, особой гаммой приглушенных красок, которые все тонально гармонируют с матовым цветом темного тела. Впечатление от сочетания матово-белого цвета с розово-лиловатым цветом одежды и светлорозовым цветом кожи, оттененной черными волосами, которые вырисовываются на светлосеро-стальном фоне, усиливается еще ярко выделяющимися, большими миндалевидными глазами, у которых ресницы и брови выполнены отдельными штрихами. Совершенно иное имеется в портрете ГМИИ № 4228/11а 5785. Тут фигура не только дана по пояс, но она еще ориентирована совершенно фронтально, в силу чего пучок волос на затылке не виден вовсе. Это должно было бы заставить нас, следом за сторонниками упоминавшегося выше хронологического и стилистического ряда, отнести этот памятник ко времени начиная с середины III века; вместе с тем прическа, аналогичная той, какая имеется в предшествующем портрете, не позволяет уйти, даже если считаться с запаздыванием мод в провинции, дальше 30-х годов II столетия. Однако то, что мы тут наблюдаем в стилистическом отношении, резко разнится от предыдущего памятника. На лице также доминируют глаза, сидящие в глубоких впадинах, под густыми, далеко к вискам заходящими бровями; но передача тела не имеет ничего общего с предшествующим портретом. Тело трактуется и воспринимается плоско, словно площадь, покрытая определенной, в данном случае локальной, краской, что усиливает еще более контурность линий, чего мы не встречали ни в одном из уже разобранных памятников. Тело выполнено настолько суммарно, что во избежание впечатления, будто отсут-

ствуется линия овала лица, и чтобы не было слитности щек с шеей, мастер принужден был прибегнуть к проведению в этом месте довольно широкой полосы немного более интенсивной тональности, нежели матовый цвет тела портретированной.

Есть в этом портрете и еще один момент, на котором не лишне остановиться: это — красочная гамма и ее тональность. Гамма строится на сочетании светлорозового цвета одежды, светлокремowego цвета тела, серого фона и черных волос. Тональность и сочетание цветов на этом памятнике говорят об абсолютно ином, нежели выполненные в эллинистической традиции портреты. Отметим, что если колористическое сочетание, близкое к этому, намечалось уже в предшествующей доске, то тут оно получило полное завершение. Наличие рук при этом не идет в разрез с общим развитием стукковых футляров и масок, так как в эпоху Флавиев, т. е. во вторую половину I века, мы имеем расцвет поясных изображений.

Возникает вопрос, каковы причины, в силу которых некоторые памятники не только по художественным своим качествам (это, бесспорно, в целом ряде случаев должно учитываться), но и по стилистическим свойствам принадлежат к иной категории. Форма прически, которая заставила нас отнести последний женский портрет к первой четверти II века, никак не могла удержаться до III века: в это время мы видим прическу уже совершенно другого типа. Очевидно, мы тут имеем дело с различными школами внутриегипетского искусства. Действительно, стоит лишь допустить, что два последних женских портрета относятся приблизительно к одному времени, но выполнены мастерами разных направлений, как ничто в художественно-формальном отношении не будет противоречить этому положению. Совершенно так же значительно более реалистический портрет ГМИИ № 6153/11а 5781 будет не моложе ГМИИ № 6154/11а 5776, тогда как стилистически их разделяет минимум пятьдесят лет. Обобщая, можно сказать, что портреты выполнялись, с одной стороны, мастерами эллинистического склада или даже чисто эллинистическими, и с другой — мастерами местными, бывшими, в лучшем случае, их выучениками. Именно на фоне тех социальных взаимоотношений, которые развились в Нильской долине начиная с эпохи Птолемеев, и могли сложиться те художественные направления, представителями которых являются разобранные памятники. В различных слоях населения в одно и то же время исполнялись памятники, сильно разнящиеся стилистически, но по приемам друг другу близкие. Таков вывод, к которому приходишь, анализируя фаюмские портреты. Социальный заказчик и его идеология были тем самым различны для портрета юноши ГМИИ № 6154/11а 5776 и портрета молодой женщины ГМИИ № 4228/11а 5785. Если мы сопоставим их с такими памятниками этого времени, которые продолжают исполняться в египетской традиции, то женский портрет будет к ним ближе, нежели портрет юноши. Портреты юноши или пожилого мужчины в качественном отношении стоят высоко и были выполнены, несомненно, для более богатых заказчиков, которые хотели их иметь при жизни для атриумов своих домов, а отнюдь не для будущих своих мумий. Женский портрет говорит, во-первых, о значительно



меньшей связанности с эллинистической традицией и, во-вторых, о том, что доска предназначалась специально для ритуальных целей, доказательством чему служит сосуд в руках изображенной. В этом памятнике в значительной степени налицо египетские элементы: фронтальность, контур, локальный цвет, отсутствие теневой и освещенной сторон, доминанта полной плоскостности. Сказанное выше позволяет наметить, в общих чертах, классово-социальную дифференциацию стилей в наших памятниках. Можно утверждать, что верхушка греко-египетского общества, цель которой — *civitas romana*, естественно руководится вкусами метрополии, тогда как менее зажиточная его часть, за три века Птолемеев уже значительно впитавшая египетские элементы, создает произведения менее эллинистические и близкие в стилистическом отношении к египетским. Так, человек, мнящий себя не варваром, желает, чтобы его портрет, по доброй римской традиции, висел в атриуме и только по смерти пошел для украшения его мумии; с другой стороны, тот, кто более связан с греко-египетской частью населения, позволяет за себя своим родственникам заказать портрет-маску, который служит уже специально ритуальным целям.

Целый ряд исследователей, и в первую голову Fl. Petrie, старались в изображенных на фаюмских портретах отыскать представителей определенных народностей<sup>43</sup>. Fl. Petrie пытался даже путем сличений мумий говорить о степени портретного сходства изображенных<sup>44</sup>. Разнообразие этнических типов на портретах совпадает в точности с тем конгломератом народностей в эллинистическом Египте, о котором мы узнаем из памятников письменности. Что мы имеем портреты римлян (ГМИИ № 4290/11а 5771, ГМИИ № 4291/11а 5791; Лондон, Национальная галерея, № 13), греков с примесью египетской крови (Th. Graf № 22, ГМИИ № 3705/11а 5782), евреев (Metropolitan Museum № 7275d/86), негров (Каир № 33269), не подлежит сомнению. Этикетки мумий дают богатый материал в отношении жителей Фаюма различных слоев населения, но нет основания делать, исходя из этих данных, какие-либо точные выводы о составе населения, за исключением того общеизвестного факта, что в оазисе, помимо египтян, жили греки и евреи. Самым распространенным явлением этого времени была перемена местных туземных имен на греческие или римские, особенно практиковавшаяся при поступлении в войска. Деловые папирусы пестрят сперва именами Аврелиев, которые затем сменяются Флавиями. Однако те же письменные документы доказывают, что, особенно начиная со II века н. э., деление и взаимоотношения внутри населения Нильской долины слагались не по разрезу этническому, а классово-социальному. Так, эллинская и греко-египетская части населения были по большей части зажиточными слоями, на которые опирался Рим и которые тем самым к нему тяготели, тогда как египетское крестьянство и ремесленники были эксплуатируемым и страдающим элементом<sup>45</sup>. Зажиточные элементы и являются в большинстве случаев заказчиками фаюмских портретов. Очень интересный папирологический документ Берлинского музея (датированный II веком н. э.), исключительно для нас важный, дает неопровержимое свидетельство того, насколько в эл-

линистическом Египте портрет был распространен даже среди населения средней зажиточности. Это — письмо некоего Аннона, сына Эпимаха из Филадельфии, отправленного в гавань Мизенум, близ современного Неаполя, в местную часть войск<sup>46</sup>. Прибыв после сильной бури благополучно на место назначения, Аннон отправляет через некоего Эвктемона письмо отцу, а равно и свой портрет, который он смог заказать на полученные три золотых монеты из командировочных средств (*viaticum*). Портрет, дойдя до места назначения, наверно украшал атриум родного дома, наподобие тех найденных портретов в рамках, что были обнаружены во время раскопок в Фаюме. Этот документ становится еще более интересным, если припомнить, что эр-Рубайят, возле античной Керке, есть некрополь Филадельфии, откуда происходит автор письма и куда оно направлено вместе с посылаемым портретом. Надо отметить вообще, что в Египте, и в Фаюме в частности, с введением моды на портреты возникли школы местных мастеров — греко-египтян, а вполне вероятно и египтян. Именно эти мастера и производили фаюмские портреты. Однако стиль этих памятников зависит не только от „уменья“. Портреты, качественно высокие среди эллинистической группы, соседствуют с работами художественно менее ценными, но ничуть не противоречащими греко-египетской традиции; но в то же время в другом роде памятников господствуют элементы стиля, противоположные античному, — фронтальность, плоскостность, графичность. Это убедительно указывает на сосуществование двух живописных направлений, из коих одно работало в греческой традиции, а другое выполняло заказы в местной греко-египетской манере. При этом для второго направления был характерен фаюмский портрет специально культового назначения, поскольку для человека этого слоя мумификация есть более чем форма погребения, а изготовление портрета может иметь лишь ритуальное значение. Оба направления существуют сначала параллельно, но постепенно, по мере роста местных, национальных элементов, второе, локальное, египетское течение, правда видоизмененное под воздействием античных форм, торжествует над эллинистическим. Этот процесс, начинающийся одновременно с появлением живописного портрета, проходит сложный путь на протяжении двух веков и достигает завершения и всестороннего оформления к середине III столетия н. э. Происходит это в полном соответствии с тем, что делается в политической жизни страны. Третий век есть критический период в истории не одного только Египта: это эпоха тяжелого кризиса античного общества, знаменующаяся в конце столетия образованием империи Диоклетиана, которая стоит ближе к феодальной Византии, нежели к империи Флавиев или Антонинов.

Постепенное выявление разных элементов, которые становятся доминирующими в III веке, происходит в фаюмском портрете, как мы указали, задолго до того времени, когда они получают полное господство. Если мы возьмем портрет мужчины средних лет ГМИИ № 4296/11а 5789 (табл. IX), то сможем выделить в нем очень важные стилистические моменты. Весь этот живописный памятник построен в светлой красочной гамме; но белый цвет хитона с его лиловыми клавами, розово-желтое тело,



15. Голова статуи Элия Вера.

Государственный Эрмитаж.

каштаново-коричневые волосы и серый фон сгармонизированы так, что ни один из этих цветов не выпадает из общей колористической композиции. Манера письма как этого портрета, так и аналогичных ему производит впечатление быстрого выполнения. Особенно это заметно в передаче волос, которые набросаны почти симметричными линиями. Лицо, которое как будто трактовано плоско, воспринимается не так в силу того, что наиболее освещенные места выделены еле заметным пони-



16. Септимий Север.

Государственный Эрмитаж.

жением локальной краски, а глаза под густыми бровями, данные компактной, хорошо передающей лепку краской, хотя и не выделяются поднятыми вверх зрачками (эту роль играет очень высоко нанесенный светлый блик), но приковывают к себе внимание темным, очерчивающим глаз контуром и в то же время мягким и немного томным взглядом. Очень интересно то, что для большей выразительности тела

в головном вырезе хитона, по его контуру, проведена полоса более темной краски, чем та, что передает само тело. Этот портрет напрашивается на сопоставление с одним из бюстов Люция Вера — луврским, Капитолийского музея (рис. 14) или эрмитажным Элия Вера (рис. 15) — или с портретами Коммода. Там та же мягкость<sup>47</sup> миндалевидных глаз, та же самостоятельная жизнь прически вне связи с лицом (кстати, в силу технических особенностей особенно подчеркнутая), та же некоторая общность в трактовке плоскостей лица. Однако в нашем фаюмском портрете есть совершенно особенная цветовая гамма, которая усилена темперной техникой этой вещи и вызывает на сопоставление с цветовой гаммой древнеегипетских картонажей и расписных саркофагов, где охряно-желтые тона сочетались с серыми и голубовато-серыми.

В этом памятнике есть уже та „ясность“, которая делает все коптское искусство светлым и пестрым, хотя в нем типологически и иконографически мы находим много такого, что должно было в колористическом отношении дать ту же красочную весомость, тяжесть и монументальность, которая есть в живописи Византии. И еще один интересный и стилистически важный факт в этом портрете: правое ухо у него выше левого. Такая асимметрия частей является если не постоянным признаком памятников, в которых преобладают местные, неэллинистические черты, то во всяком случае очень характерным. Как асимметрия ушей, так и асимметрия глаз при фронтальном расположении портретируемых есть и в данном и в ряде аналогичных случаев результат изживания композиционного приема, вынесенного античным искусством, — поворот модели в три четверти. То же относится и к передаче формы рта: губы кажутся раздвинутыми в разные стороны, опять-таки аналогично византийской живописи или мозаике. Как эти только что отмеченные стилистические моменты, так и те, о которых мы сейчас будем говорить, вырабатываются в фаюмском портрете постепенно и проявляются в нем за много времени до того, как обнаруживаются на столичной почве, в эпоху позднего антика. К тому времени, когда они утвердятся в основных частях Римской империи, они уже давно будут доминирующими в восточных провинциях и в Египте в частности. Таков процесс эволюции искусства этого периода. С новыми этническими, чуждыми античности типами тех „варваров“, что жили в далеких, но жизненно важных для империи провинциях, хлынули в столичное искусство и стилистические черты, задолго уже созревшие в искусстве провинциальных территорий. В данном случае так было с искусством эллинистического Египта. Подтвердим это на примере женского портрета ГМИИ № 4297/11а 5783 (табл. X). Перед нами овальной формы лицо с очень тонким, отмеченным легкой горбинкой носом и большими, глубоко посаженными, чуть опущенными с внешних концов глазами. Особенностью этого памятника является подчеркнутый контур лица и расположенные по всему телу линии, придающие художественному образу выражение усталости, изможденности, — того, что исследователи 20-х годов нашего века в позднеримском портрете любят называть экспрессионизмом. Сопоставление нашего портрета с миланской мраморной женской головой (Милан,



17. Портрет мужчины из Афродизиаса.

Археологический музей в Истамбуле.

Археологический музей), датируемой первой половиной VI века (рис. 18), или с более ранним, IV века, мужским скульптурным портретом Константинопольского музея, происходящим из Афродизиаса (рис. 17), дает совершенно аналогичные итоги<sup>48</sup>. Между тем форма прически на фаюмском портрете опять-таки никак не может увести нас дальше конца II, начала III века. Следовательно, задолго до своего появления в римском искусстве эти стилистические особенности уже встречаются в искусстве эллинистического Египта. Они выявляются весьма разносторонне и по-разному, но приводят к вполне определенному результату: к полному превращению художественного образа из реалистического в абстрактный, ператический, схематический. Насколько резко иногда египетский элемент выявляет себя, можно судить по женскому портрету ГМИИ № 4300/11а 5773 (табл. XXV), в котором очерченные черной линией глаза напоминают таковые на древнеегипетских погребальных ящиках. Вместе с тем технические приемы эллинистического искусства переживают общестилистические особенности этого времени. Яркий пример этому — портрет юноши ГМИИ № 4299/11а 5787 (табл. XXIII), сделанный едва ли раньше III века н. э., несмотря на свою прическу как будто адриановского времени из напущенных на лоб локонов. Мастер пользовался тут для передачи теней штриховкой — излюбленным приемом греческой живописи. Но так как эта штриховка очень редка и сделана краской того же повышенного тона, что и локальный цвет тела, она придает и без того мало живописному образу скульптурный характер, который усиливают еще схематически переданные складки кожи на шее.

Мы думаем, что приведенные примеры в достаточной мере уясняют нашу основную мысль о развитии фаюмского портрета. Она сводится к следующему: параллельно с чисто эллинистическими памятниками с самого начала существуют также такие, в которых преобладают местные черты, но в дальнейшем постепенно развивающаяся экспансия того, что было неофициальным, гонимым и противным греко-римскому, приводит к полному утверждению этого последнего со всеми его стилистическими особенностями.

#### IV

Постараемся теперь, когда внесена ясность в хронологическую последовательность фаюмских портретов, проследить стилистическую эволюцию в живописи эллинистического Египта.

Фаюмский портрет возникает в половине I века н. э., когда лишенные египетской условности, пластически оформленные картонажи, появившиеся уже в начале века в Хаваре, переходят в маски-бюсты, покрытые позолотой, а затем очень скоро в такие, где тело выполнено живописью. Пока мы принуждены констатировать, без дальнейшего объяснения, факт особенной распространенности живописного портрета в Фаюме. Живописный портрет в Египте, появляющийся, бесспорно, под воз-



18. Портрет византийской императрицы.

Археологический музей в Милане.



действием римского обычая хранить в атриуме изображения членов семьи и предков, находит себе применение в качестве погребальной маски для мумии, которая сначала длительно хранится в доме и украшает атриум. В конце I века и в начале II появляются скульптурно оформленные, покрытые живописью маски, которые существуют наряду с живописным портретом. Как в портрете, так и в маске наличествуют и более чисто выраженные эллинистические элементы и такие, которые несут в себе значительное количество локальных черт, — напри-



19. Женская погребальная маска. № 33209.

Каирский музей.

мер, маска Каирского музея № 33209 (рис. 19), которая в скульптурном ряде дает совершенно то же, что мы проследили в живописных памятниках. Существуют и такие портреты, где некоторые украшения передаются скульптурными приемами, как, например, № 10974 Берлинского музея, где серьги переданы пластически (рис. 20). Эволюция масок на протяжении II века идет в сторону их большей эллинизации, а эволюция портретов — наоборот — в направлении преобладания местных элементов. Начав с чисто египетской формы картонажа, маска развивается в сторону проработки ее пластических форм приемами античной скульптуры, хотя в стилистическом отношении художественный образ остается того же типа, что и египетская пластика. Портрет, наоборот, от чистой античной традиции эволюционирует к условности, плоскостности и иератичности. В первой половине или середине III века обе категории памятников стилистически сливаются. Во второй половине II века портреты, писанные



20. Женский портрет из Фаюма. № 10974.

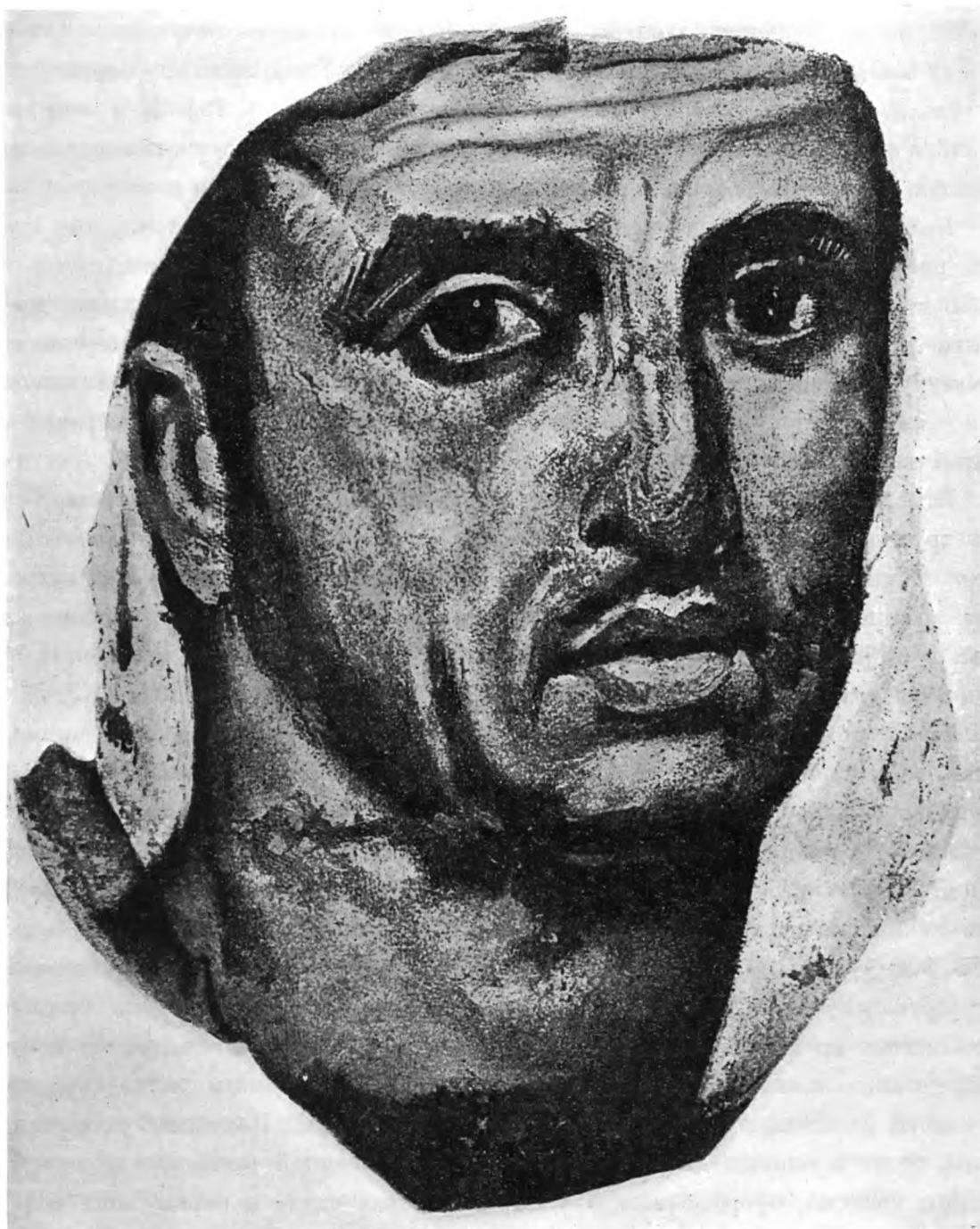
Старый музей в Берлине.



21. Роспись „Дома Веттиев“ в Помпее. Деталь.

на дереве, сменяются погребальными пеленами, в которые вставляются исполненные на холсте портреты покойников. Это не означает, однако, что портреты на досках исчезают (они продолжают существовать и дальше), но пелены, повидимому, постепенно переходят в расписные покрытия мумий частями, выполненными в рельефно-пластической манере, для того чтобы окончательно в конце VI века превратиться в картонажи, передающие фигуру во весь рост, — выполненные частью живописью, частью рельефом; типологически они не имеют ничего общего с Египтом. Их стилистические отличия заставляют причислить их к произведениям чисто феодального искусства, которое, однако, несет на себе черты того эллинистического мира, сквозь который оно прошло<sup>49</sup>. Ритуальный портрет не исчезает и вместе с эдиктом Феодосия, запрещающим погребение в империи не по христианскому ритуалу. Думаем, что V век еще знает мумификацию.

Первые египетские живописные портреты являются образцами эллинистической живописи. Принадлежит ли эта живопись к римской школе или к „восточно-эллинистической“ — сказать с точной уверенностью все-таки нельзя. Мы еще слишком плохо и односторонне знаем живопись Италии, и в то же время именно в данном отношении нам недостаточно знаком Египет. Впрочем, представляется, что в таких портретах, как портрет пожилого мужчины ГМИИ № 4290/1а 5771, проявляет себя традиция „восточно-эллинистической“ школы. „Импрессионистические“ приемы этого памятника очень близки к аналогичным чертам стенных росписей помпейского „Дома Ветгиев“<sup>50</sup>. Здесь та же система наложения одного тонкого и красочного слоя на другой, те же приемы выделения какой-нибудь определенной части изображаемого путем обведения цветным контуром или, точнее, негативного выделения части лица (например, конец носа), то же отсутствие черного или серого цвета для теней (рис. 21). Пожалуй, жалоба Петрония на гибель античной живописи от „audacia Aegyptiorum“ (темное, различно понимаемое место автора „Пира Тримальхиона“) должна пониматься в том смысле, что произведение стало выполняться быстрее, чем прежде, но вполне допустимо и то, что тут имеется в виду, что система наложения мазков производила впечатление поспешности<sup>51</sup>. Египетские пейзажи играют, как известно, в помпейской живописи не последнюю роль; однако нет данных для выяснения, кто в ряде случаев являлся первоначальным автором этого рода композиций, иногда, правда, очень точных, но порой совершенно фантастических<sup>52</sup>. В памятниках, подобных портрету пожилого мужчины в ГМИИ № 4290/1а 1571, мы видим применение системы так называемых добавочных тонов, что и дало повод говорить об импрессионизме фаюмского портрета. Пущенный в ход F. Wickhoff термин „иллюзионизм“, который он старался связать с римским искусством, пожалуй больше всего подходит к этой категории памятников. Разница между импрессионизмом и иллюзионистической живописью эллинизма лежит, во-первых, в основном изобразительном моменте, определяющем задачу, которую ставит себе античный мастер, как четкую передачу формы; во-вторых, в некоторой условности, выражающейся хотя бы в том, что фон



22. Портрет пожилого мужчины из Фаяома.

Глиптотека Нью-Карльсберг в Копенгагене.

для изображения выбирали в соответствии с наперед устанавливаемым цветом. В частности, первый из указанных моментов создает в упомянутом портрете закономерную схематичность мазков (например, на лбу), располагающихся, как мы уже отмечали, как бы по мускульному покрову черепа. В замечательном почти одновременном нашему памятнику портрете мужчины в Копенгагене, в Глиптотеке Нью-Карльсберг, это привело к системе геометрических волнистых линий<sup>53</sup> (рис. 22). И в этом случае античная живопись, которую мы, увы, принуждены судить по далеко не первоклассным образцам, интересуется больше разрешением пластических, нежели живописных задач.

Наличие, в целом ряде образцов декоративной живописи, очень беглого красочного рисунка того типа, как в „Доме Веттиев“ в Помпее или позднее в катакомбных росписях, объясняется тем обстоятельством, что для античного мастера первую роль играло назначение изображаемого. Это приводило к поверхностному характеру живописи в памятниках, несущих функции декорирующей живописи, но в станковом искусстве это исключалось или имело место лишь в ограниченном количестве. Отсюда вся орнаментальная условность в вазописи.

Как долго иллюзионистический стиль держится в фаямском портрете, установить трудно, так как мужской портрет ГМИИ № 6153/11а 5781, относимый нами к эпохе Северов, при всей своей невысокой качественности продолжает сохранять ту же традицию. Но вместе с тем надо отметить и то, что большие или меньшие колебания в сторону условности носят устойчивый характер. В этом отношении очень интересны два фрагмента Государственного Эрмитажа: Г. Э. № 2949 и Г. Э. № 2950 (табл. XI); второй из них, в качественном отношении менее высокий, применяет, однако, те же приемы, что и первый, в котором только что отмеченный пластический момент очень хорошо выявлен. В этом памятнике особенно ясна вся тенденция античной живописи, так как лицо изображенной сильно напоминает воспроизведение раскрашенной скульптуры. Однако внутри этой эллинистической струи в фаямском портрете начинают выработываться колористические приемы, которые могут быть названы как стремление к монохромности или, точнее, желание подчинить основному, доминирующему тону все остальные краски портрета. Эта тенденция продолжает существовать на протяжении всего II века. Особенно частой становится цветовая гамма, соединяющая оранжево-розовый цвет тела, переходящий в светло-коричневый и лиловый различных оттенков, с черным цветом одежды. Последняя расцветка, думается, стоит в определенной зависимости от аналогичной расцветки в саркофагах позднего времени, оформленных в чисто египетском стиле и передающих шарф на голове покойного очень часто сочетанием темно-лилового с черным.

В собрании ГМИИ женский портрет № 3707/11а 5793 является достаточно характерным образцом подобного рода памятников. В этом портрете особенно четко вскрываются основные черты энкаустической техники: передача живописной фактурой лепки той или иной части модели. Волосы, переданные довольно крупными мазками, заметно выделяются над лицом, которое в техническом отношении выпол-

нено совершенно иначе. Для волос мастер употребляет густую, компактную краску; ею вылеплены пряди высокой прически того сложного типа, о котором литературные источники эллинистического периода говорят, что египтянки уделяли им много времени и внимания. Соединение монохромности с лепкой можно отчетливо проследить и в портрете юноши ГМИИ № 4231/11а 5790 (табл. XVIII), в художественном отношении ремесленном, а в техническом — целиком данном в чистой энкаустике, в значительной мере выполненной металлическим инструментом. Тут намечается и пропускает и та характерная стилистическая особенность, о которой мы упоминали: переход полосы, передающей неосвещенную линию носа, в линию брови. Это сразу придает всему лицу схематичность и условность, причем данная условность гораздо менее поддерживается одноцветностью изображения, нежели этим приемом. Следы от металлического инструмента на лице идут монотонно, в одном направлении, уподобляясь штриховке. Штриховка, как известно, широко применяется в качестве технического приема в кампанской живописи<sup>54</sup>. Ее появление в фаюмском портрете происходит одновременно с только что охарактеризованным стремлением к монохромии. Весьма часто штрих наносится не той же краской, какой дано тело или часть одежды, а применением белой краски, играющей тем самым роль черной и серой, когда ими пользуются для передачи теней. Прекрасным примером портрета, выполненного в штриховой манере, является портрет погребальной пелены ГМИИ № 4229/11а 5749. По нашим наблюдениям, штриховка находит себе применение почти исключительно в темперных росписях. Как с этой точки зрения, так и в особенности с композиционно-иконографической большой интерес вызывает двойной поясной портрет мужчины и женщины ГМИИ № 4233/11а 5786. Это единственный, сколько нам известно, парный фаюмский портрет. Правда, эта доска может быть скорее сопоставлена с картинами, найденными в Фаюме Rubensohn, нежели с разбираемыми портретами. Поза обеих изображенных на этом памятнике фигур трактована чисто условно, особенно жест женщины, держащей вздувшийся шарф, — жест, идентичный жестам наяд и вакханок в эллинистической резной кости из Египта. Условность идет и дальше: фон над мужчиной иного цвета, нежели над женщиной, а внутренняя раскраска шарфа для выделения белого цвета тела женской фигуры сделана черным. Цвет кожи у обоих изображений разный: у женщины — желто-белый, переходящий в розовое, у мужчины — розово-коричневый. Его коническая шапка и pectoralis с изображением Анубиса выдают в нем египтянина, несмотря на то, что черты его лица совершенно не египетские. При этом, говоря о портретном сходстве изображенных, важно отметить, что оно далеко не всегда наличествовало в фаюмских портретах, как это показывает надпись на портрете Каирского музея № 34253, который исполнен не при жизни портретируемого<sup>55</sup>. В данном случае не исключена еще и другая возможность: привилегии и полное гражданство, предоставляемые только неегипетской части населения Нильской долины, были настолько жизненно важны и необходимы и, с другой стороны, отсутствие их влекло за собой такие мытар-



23. Мумия из Саккара. № 33281.

Каирский музей.

ства, что был издан специальный закон, преследующий за сокрытие своего египетского происхождения и за выдачу своих предков за греков или римлян. Возможно, что мы имеем в данном портрете *dediticius*'а, старающегося предстать перед потомком в греческом виде. Этот памятник значительно ближе к так называемым идеальным портретам, столь распространенным в Помпее, с которыми его сближает и парность изображения, столь частая в Италии.

Одновременно с тем, что происходит в этой эллинистической линии развития фаюмского портрета, существуют, как мы показали, и противоположные стилистические явления в той части, где преобладают местные элементы. Они состоят в плоскостности, линейности, применении локального цвета, графичности, фронтальности. Где-то между обеими крайностями возникают во II веке такие памятники, как ГМИИ №№ 6154/11а 5776 и 3704/11а 5778. В первом портрете, в силу его чисто энкаустической техники, мы имеем замечательную выразительность лепки головы, несмотря на отсутствие теней и слишком ровно разлитого света внутри изображаемого пространства. Во втором — уже четко обозначается все то, о чем мы говорили в связи с портретом ГМИИ № 4296/11а 5789: светлость тонов, заполнение значительных плоскостей одним цветом, быстрое нанесение рисунка. Если сопоставить этот портрет с внешне ему близким портретом ГМИИ № 3705/11а 5782, то там мы будем иметь ярко выраженную тенденцию к построению цветовой гаммы на основе подчинения всего одному, в значительной мере приглушенному, тону, реалистическую трактовку, портретное сходство, тогда как тут господствует типологический момент, на первый план выступают глаза модели. Вопрос об изображении зрачка в фаюмском портрете и его положении в глазном яблоке в достаточной мере освещен в литературе<sup>56</sup>. Пластически оформленный зрачок, сменяющий в

римской скульптуре зрачок, выполненный живописью, начинает быть поднятым вверх и устремленным в пространство лишь в III веке н. э. Между тем в эллинистическом искусстве провинций он появляется уже во II веке. Его изображение в живописи и в фаюмском портрете влечет за собой, в частности, не только „закатывающийся“ взгляд изображенного, но господство в общей структуре лица непомерно больших глаз, с исключительно далеко заходящими к вискам бровями. Для этого

времени характерно и другое явление: это — контурирование не только глаз, но и самого белка внутри серой полосой, как бы сглаживающей переход от светлого к темному. Подобные переходы заметны и во всем изображении, что, кажется нам, продолжает в какой-то мере развитие живописи с пластической тенденцией. В женском портрете ГМИИ № 4235/11а 5774 это очень показательно. Переход от контурной линии овала лица к телу происходит путем постепенного снижения тона красной краски контура в розово-темный цвет тела. Замечательно, что аналогичные приемы наблюдаются в росписях Китайского Туркестана, где сильно чувствуется замена пластического восприятия изображаемого плоскостным<sup>57</sup>. Но именно это и происходит в Египте: местная школа, вначале не слишком сильная, берет верх и вместо постепенного перехода от контура к телу применяет один контур, благодаря чему весь художественный образ из пластически воспринимаемого превращается в плоскостный. Различные градации этого наличествуют в значительно пострадавших мужских портретах ГМИИ №№ 4230/11а 5784 и 4298/11а 5792 (табл. XXII и XXIV).

Однако это не последний этап в истории фаюмского портрета. Полное господство плоскостных, графических элементов в фаюмской живописи приходит с III веком н. э. В мужском портрете ГМИИ № 4298/11а 5792 мы имеем образец этого искусства. Тут странно отразились многие из приемов, известных по лучшим эллинистическим образцам, начиная с линий, подчеркивающих морщины лба, и кончая беспорядочной, бессмысленной штриховкой, тонкой, но редкой. Несмотря на то, что портретированный изображен здесь в римской тоге, чего до сих пор мы не имели ни в одном из нами разобранных памятников, портрет исключительно далек от античного мира. Это усиливается, конечно, еще зрачками в форме треугольников, у которых вершины опущены вниз; далее — наплывающими верхними веками, точками ноздрей и прямой линией носа; наконец — еле заметно косящими глазами. Если бы не венки (который не сразу виден), аналогичный венку на бронзовой голове так называемого Константина из Мюнхенского Антиквариума, то мы свободно могли бы, не зная происхождения памятника, принять его за среднеазиатскую роспись. Это впечатление усиливается еще техникой портрета, выполненного чистой темперой, без какой-либо примеси воска. Думается, что мы не ошибемся, если назовем это последней ступенью в развитии фаюмских портретов, конечно для определенной местности.

Что касается происхождения наших памятников, оно почти сплошь неизвестно. Однако в тех случаях, где, как в Антиное, мы можем проследить историю ритуального портрета (со второй четверти II века до V), совершенно очевидными становятся местные черты. Эллинистический элемент портретов и тканей в Антинополисе сохраняется дольше и сильнее, нежели в других местах<sup>58</sup>. Многие селения Фаюмского оазиса, в результате большой, разрушившей оросительную систему катастрофы, в III веке (в его второй половине) забрасываются и покидаются. Тем самым, даже если бы налицо был систематически раскопанный материал, становится недопустимым везде с одинаковой целостностью проследить историю фаюмского портрета.

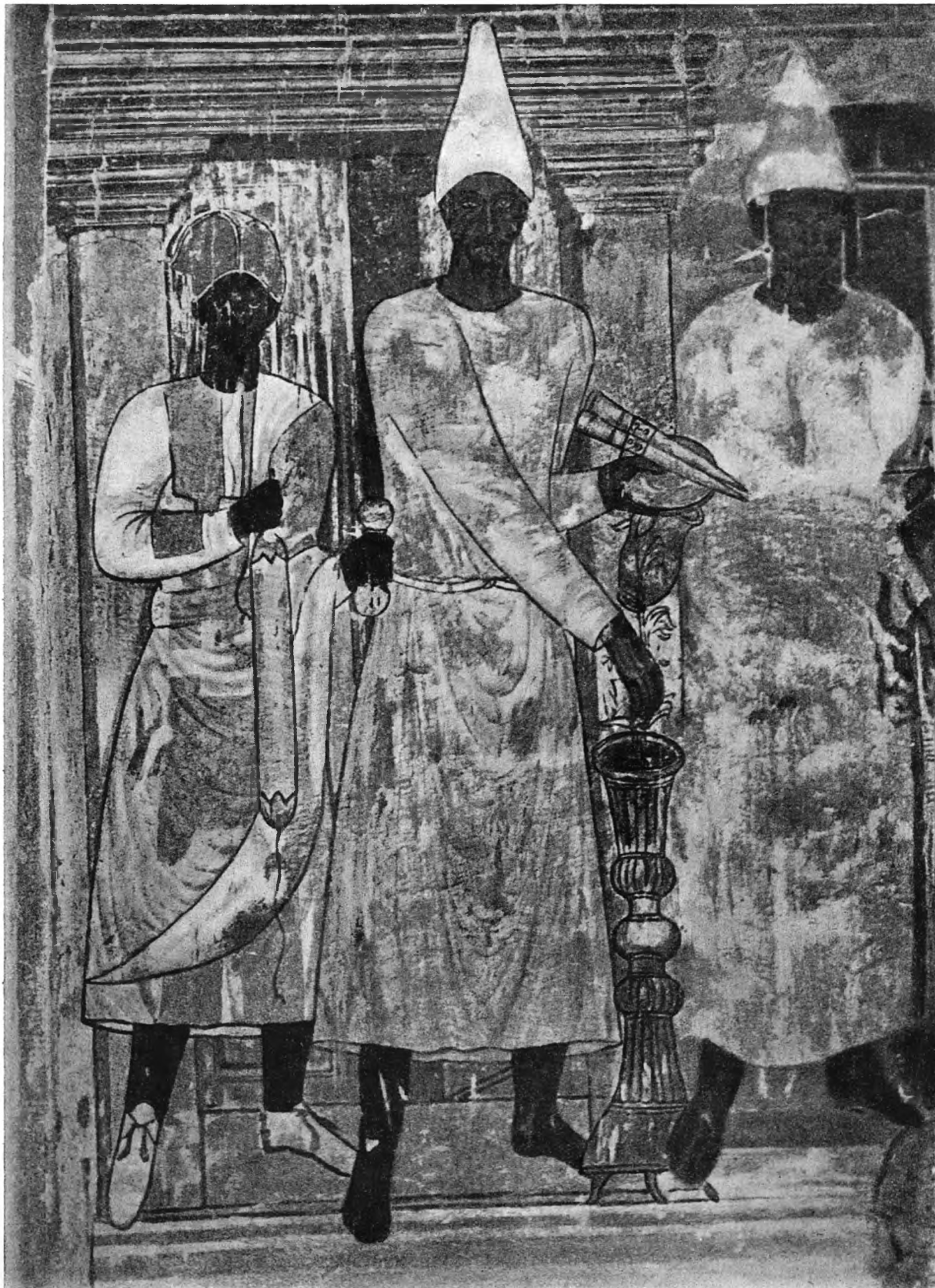


В данном отношении одиноко стоят датированные V веком картонажи из Саккара (рис. 23), кажущиеся такими „византийскими“ и сильно проигрывающими, если их сопоставить с маской № 33209 Каирского музея<sup>59</sup>.

## V

Третий век н. э. является критическим периодом не только для самого Рима: он, быть может, еще значительно трагичнее для целого ряда провинций, и в первую очередь для Египта. Расстроенное хозяйство империи, в результате нескольких экономических кризисов, никак не поддается восстановлению. В Египте обостренные отношения между египетским и неегипетским населением достигают сейчас самого большого размаха. Государство обеспечивало себе верное и точное выполнение повинностей преимуществами, даваемыми неегипетской части населения. Во II веке развивается и система литургий (т. е. общественных служб)—института, известного издревле. Литургия в греческом государстве—полисе—означала несение определенной государственной должности как повинности. В Египте администрация принуждена была прибегать к принудительной раздаче литургий, причем постепенно вошел в жизнь *usus*, по которому несущий литургию отвечал материально за все, что с нею связывалось. Это привело к двум последствиям: первое состояло в том, что еще больше углублялась рознь, которая существовала между пришельцами, хотя бы и давно живущими, и египтянами; вторым явилось разорение средних слоев населения, которые были не в состоянии совладать с обязательствами, накладывавшимися на них литургией. Наконец, наиболее важным и, вернее всего, основным методом явилось постепенное прикрепление крестьян к земле, так как в противном случае нельзя было ручаться за выполнение полагавшегося натурального налога. Это было выгодно и землевладельцам и государству, ибо обеспечивало поступление налогов, как натуральных, так и денежных. То же примерно было и с ремесленниками, которые теперь оказались прикрепленными к месту производства и принудительно связанными друг с другом.

Третий век был тревожен для Египта, пожалуй, более, чем для остальных частей империи, потому что теперь оказалась в достаточной мере подготовленной почва для местных восстаний. Непокорный характер египтян отмечается всеми античными авторами. Их сопротивление власти захватчиков известно со времени Ахеменидов. В III веке Египет становится ареной постоянных восстаний; тут рождаются смуты и провозглашаются кратковременные императоры. Власть солдат в Нильской долине бывала в это время порой безгранична. Папирологические документы этого периода, как и последующих веков, пестрят сообщениями об ужасах и насилиях над беззащитными и слабыми. Произвол господствует в полной мере. Институт *patrocinium*, покровительства, столь распространенный в Европе, не менее известен и тут. Впрочем, как в III веке, так и тем более в эпоху византийского господства момент специфически



24. Часть росписи храма пальмирских богов в Дура-Европос.

(Вид стенописи до повреждения.)

египетского, национального, в противоположность колонизаторскому, стал очень силен. Несомненно, что в Египте развитие христианства в значительной мере связано с усилением локальных элементов, которые видели в новой религии арену для борьбы с ненавистными колонизаторами. Это должно было усиливать, естественно, „египетскую“ струю в христианстве: в самом деле, мы можем наблюдать ее во всем, начиная от отдельных мотивов христианской символики и кончая чисто догматическими построениями<sup>60</sup>. Но и провозглашение христианства господствующей религией не остановило борьбы внутри Египта и скоро привело сперва к большой церковной распри, а затем к образованию местной египетской церкви. Путь развития Египта шел не в одном направлении с Византией, как бы продолжавшей традиции античного мира. Кратковременный захват Нильской долины персами показал, как быстро можно было видоизменить политический строй всей страны; этот захват, бесспорно, подготовил и приход арабов.

Описанная эволюция живописи в Египте этого времени совершенно соответствует только что характеризованным социальным и политическим взаимоотношениям. Взамен искусства некультового или искусства, где культ не играет первенствующей роли, появляется искусство специфически культовое, каким мы его знаем в феодальном обществе, где религия есть главный проводник господствующей идеологии. В стилистическом отношении это означает, что взамен античного эллинистического реализма утверждается отвлеченность, схематика и неподвижность. Образы кажутся ввергнутыми в воображаемое, нереальное пространство. Момент цели в изображаемом начинает играть доминирующую роль; средства выполнения и назначение предмета отходят на задний план. В погребальной пелене ГМИИ № 4229/Г1а центральная фигура преобразующегося покойника кажется подвешенной в том пространстве, где она дается. Ноги выполнены так, что нет уверенности в том, что они опираются в твердую почву. Вся фигура как бы выходит из рамки живописного поля. Это еще более ясно в пелене ГМИИ № 4280/Г1а, где непомерно большое изображение покойной противопоставляется маленькой фигурке, приносящей жертву. Условность пошла дальше, так как мастер должен был заставить зрителя обратить внимание на главную фигуру пелены — на покойную, превратившуюся в Осириса. В таком условном изображении сказывается возврат к языку древнеегипетского искусства, в котором бог и царь даются больше остальных фигур композиции. В данном примере это разительно бросается в глаза, так как, несмотря на реалистическую трактовку головы, центральная фигура выполнена в совершенно условной манере, которая особенно разнится от изображения приносящей жертву женщины, выполненной в реалистической, античной манере. В портрете, как мы показали, берет постепенно верх именно то, что заставляет эволюционировать этот род живописи от реального к условному, от портрета светского к ритуальному. Мы показали также, что процесс этот не имеет последовательной и общей эволюции, как это обычно предполагают, а начинается чуть ли не со времени возникновения фаяомского портрета и лишь в определенный момент становится общим, господствующим.



25. Деталь росписи храма пальмирских богов в Дура-Европос.  
(Вид стенописи до повреждения.)



26. Фрагмент росписи из Мирана. М. Ш. П.

Музей центрально-азиатских древностей в Нью Дели.

Необходимо отметить, что эти явления, происходящие в Египте, а затем и во всех основных частях Римской империи, имеют место на всей той территории Азии, которая подверглась за много веков до этого политическому воздействию эллинистического мира. Не менее важным является тот факт, что самый ход развития имеет там полную аналогию с Египтом, с той только разницей, что в целом ряде мест это происходит раньше, нежели в Нильской долине. Говорить об этом подробно в настоящий момент еще нельзя, так как наши знания материала отдельных местностей неодинаковы. Однако общие вехи намечаются вполне точно. Длительные и постоянные работы в северо-западной Индии, последние раскопки в Афганистане и материалы экспедиций в Центральную Азию устанавливают картину, дающую совершенную параллель Египту. Там на смену чуждым эллинистическим элементам выдвигаются местные, противопологающие себя античным. Стилистически это означает водворение всего того, что мы имеем в фаюмском портрете III века. Особенности, которые отмечались нами в живописи Египта, наблюдаются и тут. Если мы возьмем, например, датирующуюся III—IV в. н. э. роспись из Мирана с изображением ангелов, коллекции Sir M. Aurel Stein<sup>61</sup> (рис. 26), то мы здесь найдем все, что знакомо нам по фаюмским портретам локального направления. Это — господство контурной линии, которая небрежно и быстро проведена, поднятые вверх зрачки глаз, смещение линии рта,



27. Часть росписи гробницы 259 г. н. э. в Пальмире.

аморфность плеч. Их „византийский“ характер имеет аналогичную генетику, как и помещение этих изображений в полуциркульное обрамление, совершенно схожее с гирляндами, которые поддерживают амурсы на позднеантичных саркофагах. Они родились из эллинистического искусства так же, как от него произошло византийское. Подобно тому как существуют христианские катакомбные росписи, так в пределах современного Афганистана, на территории древней Бактрии Евкратида, как показали работы J. Barthoux, в первые века нашей эры существовали буддийские росписи

дающие замечательные аналогии для раннехристианской живописи Рима<sup>62</sup>. Общеизвестное происхождение образа Христа и Будды из античного Аполлона или идеализованного изображения императора<sup>63</sup> находит себе подтверждение и тут. В нашем материале блестящим примером стилистических соответствий может служить портрет ГМИИ № 4235/1а 5774. Контур лица в этом портрете построен на постепенном переходе от локального цвета тела, в данном случае розово-оранжевого, к красному самой контурной линии. Подобного рода прием имеется в целом ряде памятников стенописи Китайского Туркестана, относящихся к переходному времени — к тому периоду, когда уже порвано с традицией, где имелись эллинистические элементы, но еще не получил полного утверждения плоскостный стиль поздних росписей.

Если мы станем двигаться по азиатскому материку на запад, то большое значение будут для нас иметь росписи Дура-Европос<sup>64</sup>. Здесь, в этих „восточных предшественниках византийской живописи“, как их назвал *J. N. Braested*, мы наблюдаем совершенно то же построение пространства, что и в недавно анализированных египетских погребальных пеленах (рис. 24 и 25). Как и в росписях Сериндии, художественные образы тут реально не связаны с пространством, где они даны. Они кажутся выходящими из рамок тех архитектурных обрамлений, где разыгрывается действие композиции. Наличествует и тот взгляд поднятых вверх глаз, устремленных в неограниченное пространство, о котором уже упоминалось. Если бы нам были известны росписи сасанидского Ирана, то результаты, вне сомнения, были бы схожи и с выводами, полученными в Дура-Европос. Пальмира и прежде всего стенопись большой гробницы 259 г. н. э. (рис. 27) указывают на то же.

Установившееся мнение, что искусство феодальной Византии зарождается в эллинистическом Египте и что, в частности, из фаюмского портрета выходит христианская икона, должно быть, с нашей точки зрения, подвергнуто некоторому сомнению. Египет является лишь одним из элементов, легших в основу византийского искусства. *J. Strzygowski* еще в начале века прекрасно показал, что генетика христианской архитектуры своими корнями уходит в сирийскую почву. У других византологов отдельные моменты истории позднего античного искусства служили отправными пунктами для иконографических и стилистических анализов искусства Второго Рима. Нам думается, что в этом отношении недостаточно оценивается весь процесс в целом, происходивший на всей территории античных воздействий, имевших место еще в эпоху походов Александра и его преемников. Тот очень беглый осмотр материала вне Египта, который мы произвели, ища подтверждений нашим положениям в других эллинизированных территориях, все же достаточно четко определяет характер всего происходящего на Востоке в первые пять веков н. э. И если под этим углом зрения мы взглянем на историю фаюмского портрета, то станет в достаточной мере ясно, что происходит не какой-то специальный, связанный с одним лишь Египтом процесс, а, наоборот, Египет этого времени участвует в сложном, многоэтапном процессе, образующем переход от античного общества к феодальному.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Michaelis A. d. Ein Jahrhundert Kunstarchäologischer Entdeckungen. Leipzig, 1908, S. 17 u. ff.

<sup>2</sup> Портреты коллекции Th. Graf были экспонированы в 1888 г. в Вене на специальной выставке, устроенной этим антикваром. Выставка была затем перенесена в Амстердам, Брюссель и Париж, а также в ряд городов Германии. Ниже, в общем списке литературы о фаюмских портретах, мы помещаем перечень газетных и журнальных отзывов, вызванных выставкой, а также связанные с ней специальные публикации. Из 94 портретов, принадлежавших Th. Graf и его наследникам до 1922 г., когда весь материал этой коллекции был переиздан венским ученым P. Vuberl, оказалось в разное время проданным 43 номера. За небольшими исключениями, местонахождение всех проданных портретов известно. Цены на портреты держались довольно неопределенные. Мы встречаем в книге P. Vuberl указание на такие суммы, как 500 марок (университетский музей истории искусства в Вюрцбурге, Граф № 42; приобретено в 1905 г.) и вместе с тем 35 000 марок (коллекция Людвиг Монд в Лондоне, Граф № 45; приобретено в 1893 г.).

<sup>3</sup> Специальными работами по исторической географии и топографии Фаюмского оазиса являются исследования: Wessely Karl. Topographie d. Faiyum in griechischer Zeit; Denkschriften d. K. Akademie d. Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Kl. B. L. 1904; Grenfell B. P., Hunt A. S. and Hogarth. Faiyum Towns, 1900. Кроме того, большой материал по данному вопросу собран в книгах по истории отдельных городов: Kuhn E. Antinopolis, 1910; Kübler. Antinopolis; Plaumann G. Ptolomais in Oberägypten, 1910; Meautis G. Une métropole égyptienne sous l'empire romain, Hermupolis la Grande, 1918; а также в общих работах: Lesquier J. Les institutions militaires de l'Égypte sous les Lagides. Paris, 1912; Lesquier J. L'armée romaine d'Égypte d'Auguste à Dioclétien. Le Caire, 1918; Schmitz H. Die hellenistisch-römischen Stadtanlagen in Ägypten; применительно к Хаваре топографические сведения даны у Petrie Fl. Hawara, Biahmu, Arsinoe. London, 1889, p. 1 a. ff.

<sup>4</sup> См. Записки Восточного отделения Русского археологического общества, т. V, вып. I, стр. 1—30, статья В. С. Голенищева, Археологические результаты путешествия по Египту зимой 1888/89 года.



<sup>5</sup> Где и когда был приобретен этот портрет Н. П. Лихачевым—установить не удалось. Мы не включили его в наше описание, так как его сохранность крайне неудовлетворительна. Портрет коллекции Государственного русского музея (инвентарь № 3814) представляет собой доску, размером 21,5 на 36,2 см. Дано погрудное изображение молодой женщины, обращенное вправо. Портрет местами сильно переписан. Заново нанесен темперой ярко белый фон, совершенно не свойственный фаюмским портретам. Вещь написана восковыми красками—восковой темперой. К какому времени относятся записи и подновления, сказать трудно, но вернее всего—к недавнему прошлому.

<sup>6</sup> Портреты Луврского собрания, числом шесть, происходят из Фив и приобретены в начале 20-х годов прошлого столетия музеем Карла X (Лувр) у Clot-Beu; принято считать, что эти портреты изображают членов семьи Pollius Soter'a—фиванского архонта времени Адриана. См. De Rougé Em. Catalogue du Musée Égyptien. 1854, p. 96; Gros H. et Henry Ch. L'encaustique. Paris, 1884. Недавно они были очень хорошо воспроизведены в статье Brümmer E. Le portrait égypto-romain в „Formes“ за октябрь 1930 г. Один из двух портретов Bibliothèque Nationale был приобретен у Edouard de Cadalvaine в 1836 г. См. Gazette Archéologique за 1877 г., стр. 131—138; Ledrain E. Les momies grecs-égyptiennes ornées de portraits peints sur panneaux, planche 21 и рисунок в тексте; также Gros et Henry, op. cit., fig. 6; Chabouillet. Catalogue des camées, p. 409; Carart. L'art égyptien, 2 t., pl. 206. Портреты Британского музея, из которых № 5619 происходит из Мемфиса, использованы Gros et Henry в их L'encaustique, стр. 21 и сл. Один из этих памятников—фрагмент женского портрета—представляет собой среднюю часть доски мумии Bibliothèque Nationale. Портрет № 6173 был воспроизведен у Pettygrew. History of egyptian mummies. London, 1894. Дрезденские портреты происходят из Саккара, где они были добыты Пьетро делла Валле в 1615 г. См. Ebers G. Eine Gallerie Antiker Portraits. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1888, № 135, S. 7. Портрет Флорентийского археологического музея воспроизведен у Gros et Henry в L'encaustique, fig. 21, и у Ledrain, op. cit.; см. также Rosellini. I monumenti dell'Egitto. Monumenti civile. Parte seconda, t. 11, p. 206.

<sup>7</sup> См. Ledrain, op. cit. Необходимо отметить точку зрения этого автора на эллинистическую живопись Египта: „Il semble d'après des indices assez probables, qu'il ait eu sous l'Empire surtout au 2-me et 3-me siècle dans la peinture grecque une école particulièrement syro-égyptienne dont la peinture de Constantinople à ses débuts procédait en grande partie“.

<sup>8</sup> Литература по фаюмскому портрету значительна по своему объему. Мы приводим в хронологическом порядке, в двух отдельных списках, иностранном и русском, как все специальные исследования данной темы, так и те работы, в которых фаюмский портрет упоминается в связи с каким-нибудь теоретическим или технологическим вопросом. Перечень работ по энкаустической технике будет дан в примечаниях к очерку по технике живописи фаюмского портрета.

<sup>9</sup> The Oxyrhynchus Papyri edited by Grenfell and Hunt from 1898 и 1681, p. 571.

<sup>10</sup> Sieglin Expedition. B-de I—IV, 1909—1922.

<sup>11</sup> Wickhoff Fr. und Hartel W. Ritter v. Die Wiener Genesis. 1895, или Die Schriften von Franz Wickhoff. Berlin, 1912, B. III. Römische Kunst. Wickhoff держался точки зрения происхождения раннехристианского и византийского искусства от римского столичного. Путем целого ряда стилистических сопоставлений, среди которых

основным является момент наблюдения над развертыванием рассказа в римском рельефе (*Kontinuierende Darstellung*), он пришел к выводу, что все европейское искусство современности родилось в Риме, в эпоху распада античного общества и объявления христианства государственной религией. Wickhoff считал, что Риму принадлежала ведущая роль в формировании искусства конца III века н. э., и отрицал возможность воздействия провинций на римское столичное искусство. Однако мы знаем, на основании новейших работ, что искусство провинций сыграло такую же огромную роль в процессе сложения искусства Рима, как искусство столицы в воздействии на провинции. Процесс истории римского искусства во II—IV вв. н. э. был значительно более сложный, нежели это себе мыслил Wickhoff. Этим исследователем был пущен в ход термин „иллюзионизм“ (*Illusionismus*), которым пользуемся и мы и который должен быть определен как своеобразный натурализм, родившийся в результате перерождения реализма в сторону максимального сходства и иллюзии. Иллюзионизм Wickhoff считает одним из стилистических свойств римского искусства.

<sup>12</sup> Josef Strzygowsky, выступивший еще в 80-х годах прошлого века, сформулировал лишь в „Orient oder Rom“ и в „Koptische Kunst“ окончательно свою теорию о происхождении позднеимского и византийского искусства. В первых своих работах Strzygowsky придает большое значение Александрии, как месту, где рождалось так называемое раннехристианское искусство. Затем его внимание переносится на Сирию („Kleinasien im Neuland d. Kunstforschung“. Leipzig, 1903), правда в отношении совершенно другого вопроса—архитектуры. Последующие работы Strzygowsky, как известно, посвящены одновременным культурам византийской Армении, Месопотамии, Центральной Азии. Списки трудов Strzygowsky помещены в „Ursprung d. christlichen Kirchenkunst“. Leipzig, 1920.

Значение Strzygowsky в области изучения материальной культуры и искусства Востока огромно, как ни стараются противники упрекнуть его в односторонности взглядов. Правда, Strzygowsky грешит не раз слишком вольными и даже порой преждевременными сопоставлениями, и особенно в теоретических концепциях ему вредит желание связать целый ряд стилистических явлений с определенными этническими группами („Altai, Iran und Völkerwanderungszeit“. Leipzig, 1917). Однако мы должны признать, что все современное византиноведение (главным образом, конечно, работы по ранней Византии) было бы немыслимо без его трудов.

<sup>13</sup> Д. В. Айналов, представитель иконографической школы византиноведения, дал наиболее полное изложение своих взглядов на происхождение раннехристианского искусства в „Эллинистических основах раннехристианского искусства“ (Спб., 1900), где утверждается, что Египет и Малая Азия, продолжающие оставаться чисто эллинистическими в римский период, являются той почвой, на которой возникло искусство Византии. В противоположность J. Strzygowsky, Д. В. Айналов чрезвычайно полно документирует свои взгляды историческими сведениями и литературными памятниками. Критика текста у Д. В. Айналова стоит на большой высоте и отличается углубленностью и точностью. Д. В. Айналов был первым, кто, помимо иконографических и стилистических анализов, подошел к изучаемому материалу с точки зрения историко-культурной.

<sup>14</sup> Alois Riegl свою теорию о „Kunstwollen“—„художественной воле“,—как главном факторе возникновения любого произведения искусства, наиболее подробно изложил, как известно, в „Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte d. Ornamentik“ (Berlin, 1893) и в „Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden Österreich-Ungarn“. Теория

А. Riegl о „художественной воле“ развилась в результате противоположения и дополнения взглядов Semper'a, автора знаменитого труда „Der Stil“ (Frankfurt am Main, 1860 и 1861, или München, 1878), в котором этот германский ученый утверждал влияние материала и техники на произведения искусства.

<sup>15</sup> Dalton O. M. Byzantine Art a. Archeology. London, 1912; Dalton O. M. East Christian Art. London, 1922; Wulff O. Altchristliche und Byzantinische Kunst. I u. II. Berlin, 1914 (Handbuch d. Kunstwissenschaft, herg. von Burger).

<sup>16</sup> См. Gayet A. Annales du Musée Guimet 1897—1902; Gayet A. Antinoe. 1903; Guimet E. Le portrait d'Antinoe. Paris, 1912.

<sup>17</sup> См. Wilcken. Archäol. Anz. 1889, S. 5.

<sup>18</sup> См. № 8 в списке иностранной литературы по фаюмскому портрету. Для подземных погребальных помещений некрополя Александрии см. Sieglin Expedition. B. I. Kôm esh Schukafa von Scheiber Th. Berlin, 1909. Для погребения в Хаваре см. Petrie Fl. Hawara, Biahmu, Arsinoe. London, 1889, ch. II, p. 8 a. ff.; Petrie Fl. Roman Portraits and Memfis IV. London, 1911, p. 11 a. ff.

<sup>19</sup> Petrie Fl. Roman Portraits, p. 1.

<sup>20</sup> Petrie Fl. Roman Portraits, p. 7. Petrie держится того мнения, что углы у портретов срезывались, чтобы вставить портреты в рамки.

<sup>21</sup> Petrie Fl. Hawara, Biahmu, Arsinoe. London, 1889, p. XII. Теперь в Британском музее. Как эта рамка, так и рамы картины, найденной Rubensohn O. в Теадельфии, в Фаюме (Jahrbuch d. Archäol. Instituts, 1905, Tf. 1), представляют собой тонкие плоские багетные палочки с накрест заходящими углами. См. Ростовцев М. И. Античная живопись на Юге России. Спб., 1913, табл. XCII. Встречаются рамки и без заходящих углов: см. Pictura у Daremberg Ch. et Saglio Ed. Dictionnaire des antiquités, pp. 5652, 5656, 5661. Для системы навешивания см. Petrie Fl. Hawara. Pl. XII. Рамка Британского музея снабжена желобком, который, по предположению Fl. Petrie, служил для стекла, что мы считаем мало вероятным. См. соображения по этому поводу А. Reinach'a в Revue Archéol. 1915, p. 5 и прим. 1.

<sup>22</sup> Edgar C. C. Graeco-egyptian coffins, masks and portraits. Pl. XLIII, № 33269; ср. там же № 33267.

<sup>23</sup> Для imagines clipeatae см. Grüneisen Wl. Le portrait etc. Rome, 1911; Gusmann. Revue de l'art ancien et moderne. I, p. 50; Gusmann. Pompei. 1906. См. также Clipeus у Daremberg et Saglio. Dictionnaire des antiquités; Фармаковский Б. В. „Известия Русского Археологического Института в Константинополе“. VIII (1903), табл. 21 и сл., или Грюнейзен В. Ф. „София“ № 4, 1914, рис. на стр. 58.

<sup>24</sup> Материал о пластических масках не собран воедино. Основной работой продолжает оставаться вводная статья Edgar'a: Graeco-egyptian coffins, masks and portraits, 1905. Главное, что необходимо сделать, прежде чем приступить к работе,—это проглядеть все отчеты археологических работ, которые велись в эллинистических некрополях Египта. В дальнейшем мы вскользь касаемся вопроса о пластических масках, высказывая предположение, что среди них также намечаются образцы, одновременно существующие, более античные и менее эллинистические. Линия возрастания античных элементов никак не идет в разрез с убыванием „греческого“ в фаюмском портрете. Фаюмский портрет, такой, каким мы его имеем в конце III века, уже стилистически всецело порвал с традицией античности, но еще несет черты наследия того эллинизма, сквозь который он прошел.

<sup>25</sup> См. Petrie Fl. Roman Portraits. London, 1911, pl. 13, 1; Reinach A., op. cit. Rev. Arch., 1915, p. 6.

<sup>26</sup> О декорировке мумий бинтами см. главным образом Edgar C. C. Graeco-egypt. coffins etc. 1905. Для первого типа см. Reinach, op. cit., fig. 10; для второго—Reinach, op. cit., fig. 9. Для рамок см. Reinach, 1915, p. 6.

<sup>27</sup> Ebers G. Die hellenistischen Portraits. S. 20 u. ff.

<sup>28</sup> Лучшее воспроизведение этого памятника, с которого имеется фотография у Alinari, помещено у Grüneisen'a в его „Portrait etc.“. Rome, 1911, pl. III и IV; хорошее воспроизведение у того же Grüneisen'a в статье „Иллюзионистический портрет“ в „София“ № 4, 1914, на стр. 57; Curtius Ludwig. Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig, 1929, Taf. XII. См. соображения Д. В. Айналова относительно фона в „Синайской школе восковой живописи“. Византийский временник, т. IX.

<sup>29</sup> О разведении сикоморы в Египте, в Фаюме, см. Schnebel M. Die Landwirtschaft im hell. Ägypten. München, 1925, S. 300 u. ff.

<sup>30</sup> Petrie Fl. в „Roman Portraits“ (London, 1911), на основании материала своих раскопок, тоже считает, что горизонтальные трещины и полумы дают наиболее ранние портреты. Является ли подобное расположение древесины в доске признаком специфически греческим, эллинистическим—пока сказать трудно, но такого рода утверждение не лишено основания.

<sup>31</sup> Например, „Frau Aline“ Берлинского музея; см. Antike Denkmäler, II, текст Эберса, табл. 13, или Pfuhl E. Malerei etc., табл. 297 (№ 678).

<sup>32</sup> Ростовцев М. И. Античная живопись на Юге России. Спб., 1913, табл. ХСП, 1, и текст, стр. 378 и сл.

<sup>33</sup> По поводу этих ритуальных предметов, кажущихся некоторым исследователям загадочными, A. Reinach дал очень ценное замечание в Revue Archéologique 1915, p. 25, прим. 1: в то время, как Gayet безоговорочно утверждает, что это—гирлянда искусственных цветов (Gazette des Beaux Arts. 1908, I, p. 128), Reinach находит, что такое определение поспешно и преждевременно, и указывает на различную форму предметов. Однако разнообразие этих погребальных, как мы и склонны думать, венков и повязок ничуть не противоречит тому, что мы знаем по изображениям аналогичных предметов в росписях Юга России. См. Ростовцев М. И. Античная живопись на Юге России. Спб., 1913. Роспись стен Керченского склепика 1908 г., табл. XXVI, XXVII; текст, стр. 70 и сл. См. также Dargemberg et Saglio. Dictionnaire des antiquités, 1521—1527. Необходимо указать, что на многих из описанных гипсовых масок есть изображения венчиков или венков из искусственных цветов. Что этот обычай был, повидимому, распространен,—доказывает и появление такого же венка на одной из скульптур в Хадде (Barthoux J. Hadda. Album des figurines. Paris, 1930). Эти гирлянды или гирляндобразные предметы не следует смешивать с ритуальными повязками—с так называемыми „ленгидами“, которые достаточно известны. Ср. Cumont Fr. Fouilles de Douara-Europos. Paris, 1926, pl. XXXI и сл.

<sup>34</sup> Pfuhl E. Alexandrinische Grabreliefs. Athenische Mitteilungen 1901, S. 258 u. ff. и иллюстрации на стр. 297.

<sup>35</sup> См. для головных вырезов с затяжками на углах и для клавов Kendrick A. F. Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt. Albert and Victoria Museum. Vol. I—III, London, 1920—22; Wulff O. u. Volbach W. Spätantike und Koptische Stoffe. Berlin, 1926. Наличие клавов в памятниках текстиля заставляет совершенно

отвергнуть предположение, что клады фаюмских портретов означали *tunica laticlava*, как думали когда-то об одежде изображенных. См. соответствующие статьи у *Dagernberg et Saglio*. *Dictionnaire des antiquités*.

<sup>36</sup> См. *Petrie Fl. Journal of Hell. Studies*, 1905, p. 229. Хороший свод изображений серег и украшений дан у *Petrie* в „*Nawara etc.*“. London, 1889. Ср. *Schäfler H. Ägyptische Goldschmiedsarbeiten d. Berliner Museum*. Berlin, 1910.

<sup>37</sup> См. № 4 в списке иностранной литературы по фаюмскому портрету. С критикой датировок *Ebers'a* первым выступил *Heidemann*, затем *Wilcken*. Как мы увидим, главным контролирующим моментом являются женские и мужские прически.

<sup>38</sup> Эти данные, которые являются основными для датировок, сведены у *Petrie* в „*Roman Portraits*“. London, 1911, p. 12.

<sup>39</sup> Об этикетках, впервые изданных *Wilcken* (№ 9 в списке иностранной литературы по фаюмскому портрету) и *Wessely*. *Mitteilungen aus d. Sammlung d. Papyri Erzherzog Rainer, Band V*, Wien, 1889, — см. *Möller*.

Значительное количество таких этикеток с демотическими и греческими надписями находится в ГМИИ. При анализе имен должно быть принято во внимание, что перемена египетских имен на греческие и латинские при вступлении на военную службу была самым обычным делом.

<sup>40</sup> См. *Bernoulli J. J. Römische Ikonographie*, 4 B-de, Stuttgart, 1882 — 1894 и статью *Soma* у *Dagernberg et Saglio* (дает сжатое и ясное изложение затрагиваемой темы). Очень важно проследить на памятниках изменения моды на прически и бороды у *Heckler A. Die Bildniskunst d. Griechen und Römer*, Stuttgart, 1912 или у *Delbrück R. Antike Portraits*, Berlin, 1914.

<sup>41</sup> *Heckler*, *op. cit.*, 223 а и в. Для трактовки мускулатуры и морщин см. *Heckler*. *op. cit.*, 225 а; *Вальдгауэр О. Ф. Римская портретная скульптура в Эрмитаже*. П., 1923; *Кобылина М. Zur Geschichte d. alexandrinischen Skulptur*. *Arch. Anz.* 1928; 1/2 S. 69 ff.

<sup>42</sup> *Heckler*, *op. cit.*, 238 а и в.

<sup>43</sup> О колонизации Фаюма см. работы, цитированные в прим. 3. Об этническом составе см. *Schubart. Ägypten von Alexander d. Grossen bis Mahomet*. Berlin, 1922, S. 47. Ср. у *Диона из Пруссy*: „Я вижу среди вас не только эллинов, италийцев или людей соседних стран, из Ливии, Киликии, но и отдаленных местностей—эфиопов и арабов, бактрийцев, скифов, персов и несколько индусов“. О евреях в Египте см. *Bell Idris. Jews and Christians in Egypt*. London and Oxford, 1924; *Jouguet J. Une lettre de l'empereur Claude aux Alexandrins. Journal des Savants* 1925, p. 5. (Новейшая литература по этому вопросу — в названных трудах). Евреи в Египте, особенно в Александрии, играли большую роль. Римское правительство, заинтересованное в них, как в представителях богатых слоев населения, оказывало им постоянную поддержку.

<sup>44</sup> См. *Petrie Fl. Roman Portraits*. London, 1911, 22 (sec. 44) о работах профессора *Макалистера* в Кембридже.

<sup>45</sup> См. *Lesquier J. L'armée romaine d'Égypte*. Le Caire, 1918, p. 220; № 1, p. 221.

<sup>46</sup> См. *Deissmann A. Licht von Osten*. Tübingen, 1923, S. 145 u. ff., abb. 22, опубликованные впервые *Viereck'ом* в *Ägyptische Urkunden d. K. Museum zu Berlin (II)* № 423.

- S. 21. <sup>α</sup> *Ἐπεμψά σο[ι ει]κόνιν μ[ου] διὰ Εδκτῆ-*  
„ 22. *μους. ἔσ[τ]ι [δε] μου ὄνομα Ἀντῶνις Μά-*  
„ 23. *ξιμος.*

Стр. 21. „Я посылаю тебе мой портрет через Евкте -  
„ 22. мона. К тому же [теперь] мое имя Антониус Ма -  
„ 23. ксимус“.

<sup>47</sup> См. Heckler A., op. cit., 269, 1 и 2 и на обороте 1 и 2.

<sup>48</sup> См. Delbrück R. Portraits Byzantinischer Kaiserinnen. *Römische Mitteilungen*, 1913, SS. 310—352; Rodenwaldt. *Antike Kunst* (Propyl. Verlag). Berlin, 1927, S. 656; Kaschniz-Weinberg G. *Spätromische Portraits. Antike*. 1926, S. 36 u. ff.—где дан хороший подбор позднеантичных памятников.

<sup>49</sup> В данном изложении стилистической эволюции портретов и масок мы держались применительно к маскам главным образом датировок Edgar'a в его „*Graeco-egypt. coffins etc.*“ (1905).

<sup>50</sup> Фото Alinari. Хорошее воспроизведение имеется у Rodenwaldt'a в „*Antike Kunst*“ (Propyl. Kunstgeschichte). 1927, SS. 556—563.

<sup>51</sup> Petronius, 11, § 9: „non alium exitum fecit postquam aegyptiorum tam magnaе artis compendiarium invenit“. См. Pfuhl, op. cit., SS. 659, 684, 826, 836, 882 u. ff., 956, 975, а также E. Pfuhl. Apollodoros *δ σκιαγράφος*. *Jahrb. d. D. Arch. Instituts*, 1910 (XXV), S. 12 u. ff.

<sup>52</sup> См. Pfuhl, op. cit., SS. 960—969; Rostowtzeff M. I. *Die Hellenistisch-Römische Architektur-Landschaft. Römische Mitt.* 1911, S. 186 u. ff. См. у Плиния (XXXV, 116) о введении пейзажа в стенопись.

<sup>53</sup> Портрет воспроизводился неоднократно. Лучшее воспроизведение см. у Petrie. *Nawara Portfolio* (11), и Pfuhl, op. cit., S. 295 (677).

<sup>54</sup> О штриховке см. Pfuhl, op. cit., 921, 924 в вазописи; 357, 408, 565, 171, 408.

<sup>55</sup> Edgar C. C. *Gr.-egypt. coff. etc.*, p. XVI и прил. 10.

<sup>56</sup> См. Sieglin Expedition. Schreiber, Band I, Komesh Schukafa, S. 260. Длинные рассуждения по этому поводу W. Grüneisen (*Portrait etc. Rome*, 1910) нам кажутся сложными и неубедительными.

<sup>57</sup> Grünwedel A. *Alt Kutscha*. Berlin, 1923, Taf. XLVIII, XXXI.

<sup>58</sup> См. Guimet E. *Portrait d'Antinoe*. 1912. Надо думать, что, когда весь материал о фаюмских портретах будет сведен вместе, так же как в тканях, удастся определить те школы, которые имелись в отдельных местностях. Пока же мы можем говорить о школе в Антинополисе, дающей, помимо стилистической, законченную характеристику этнического типа.

<sup>59</sup> См. Edgar C. C. *Gr.-egyptian coffins etc.* Pl. XLVIII, XXIX.

<sup>60</sup> О раннехристианской символике см. Уваров А. С. *Раннехристианская символика*. О Египте специального труда до сих пор нет. См. Grüneisen W. *Les caractéristiques de l'art copte*. Florence, 1922, и статьи Б. А. Тураева в Новом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона „Копты“, „Коптское искусство“ и др.

<sup>61</sup> Stein. Sir M. Aurel. *Serindia*, 5 v. Oxford, 1921, p. 486 a. ff.; Pl-s XL a. XLi.

<sup>62</sup> См. *Gazettes des Beaux Arts* 1929 (71-e année), p. 128.

<sup>63</sup> Разработано впервые Grünwedel'ем в „*Buddhistische Kunst u. Indien*“, Berlin; 1893 г.—специальная работа Foucher A. *L'art Greco-Bouddhique du Gandhara*. Paris, 1905—1919, 1922, 3 vol.

<sup>64</sup> См. Cumont Fr. *Fouilles de Doura-Europos*. Paris, 1926, pl. XXXI—XII; Braested J. H. *Oriental Forerunners of Byzantine Painting*. Chicago, 1926, pl. VIII и сл.



## БИБЛИОГРАФИЯ

### Иностранная литература

1. Ledrain E. Les momies greco-égyptiennes ornées de portraits peints sur panneaux. *Gazette Archéologique*, 1877, pp. 131—138.
2. Cros H. et Henry Charles. L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. Histoire et technique. Paris, 1884.
3. Статья Fouquet в *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres*, XV, 1887, p. 229 et ss.
4. Ebers G. Eine Gallerie antiker Portraits. Erster Bericht über eine jüngst entdeckte Denkmälergruppe (Sonderdruck d. Beilage zur Allgemeinen Zeitung). München, 1888. Nachtrag (о раскопках). Fl. Petrie, SS. 26—27, с замечаниями O. Donner von Richter.
5. Heidemann H. Über die gemalten Bildnisse aus dem Faiyum. *Sitzungsberichte d. Kgl. Sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaften*. 1888, Dec.
6. Graul R. Die antiken Portraitgemälde aus den Grabstätten d. Faiyums. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1888 (XXIV B.), S. 9 u. ff.
7. Graul R. Предшествующий номер с тем же названием в виде отдельной книги со статьей: Donner von Richter. Die antiken Portraitgemälde aus Faiyum. Leipzig, 1888.
8. D. Katalog zu Th. Graf's Gallerie antiker Portraits aus hellenistischer Zeit. Berlin, 1889, со статьей Donner von Richter. Die enkaustische Malerei der Alten (приложены планы местности и чертежи зданий, где были найдены мумии).
9. Wilcken Ulrich. Die hellenistischen Portraits aus el Faiyum. *Archäologischer Anzeiger*, 1889, S. 1 u. ff.
10. Статья Wiedemann в *Bonner Jahrbücher*, LXXXVI, 1889, S. 139 u. ff.
11. Graf Th. Gallerie antiker Portraits. Berlin, 1889.
12. S. A. M. Die Auferstandene von Kerke. *Halbmonatshefte der Deutschen Rundschau*. 1889/90, № 8.
13. Отзывы в печати о выставке и каталоге собраны в брошюре без подписи, помеченной 1889 годом: *Stimmen d. Ausländischen Presse über Th. Graf's Antike Portraitgalerie*. Указываются и приводятся рецензии в следующих органах периодической печати: *L'Éclair*, Paris; *L'événement*, *Le Soir*, *L'Art moderne*, *L'artiste*, *Journal des Débats*, *La Paix*, *La Petite Presse*, *Le Siècle*, *La Partie Nationale*, *Le Figaro*, *L'Art et Critique*, *La Justice*, *Moniteur des Arts*, *Blanc et Noir*, *Le Temps*, *Le Soleil*,



De Amsterdamer Dagblatvoor, Nederland 24 Sept. 1889, L'Étoile Belge 19 Mars 1889, Het Nieuws vo dem Dag 26 Sept. 1889.

14. Virchow K. Bildertafeln aus ägyptischen Gräbern. Verhandl. der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, 1889, S. 42.

15. Статья Perrot в Revue Archéologique 1889, vol. 13, Mai—Juin.

16. Petrie Fl. Hawara, Biahmu. Arsinoe. London, 1889. Гл. обр. Smith C. (Ch. VI). The pictures. Pp. 37—46.

17. Статья без подписи в Antikitäten-Zeitschrift № 30/31, 1890, SS. 467/7.

18. Girard P. La Peinture antique. Paris, 1892, p. 332.

19. Ebers G. Die hellenistischen Portraits aus dem Faiyum, an der Hand der Sammlung des Herrn Graf—Leipzig, 1893, со статьей Donner von Richter. Die enkaustische Malerei der Alten.

20. Antike Denkmäler, II (1893/94), Taf. 13, со статьей Ermann'a.

21. Wickhoff F. und Härtel W. Ritter v. Die Wiener Genesis. Wien, 1895.

22. Archäologischer Anzeiger, 1897, S. 132. Отчет о докладе Winter'a об энкаустике.

23. Virchow K. Portraitmünzen und Graf's hellenistische Portraitsgalerie. Verhandl. d. Ethnographischen Gesellschaft von Berlin, 1901.

24. Предшествующий номер в виде отдельного издания. Berlin, 1902.

25. Berger Ernst. Die Maltechnik des Altertums. München, 1904, S. 197.

26. Edgar C. C. Graeco-egyptian coffins, masks and portraits (Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire, vol. XXVI). Le Caire, 1905.

27. Weir Irene. The greek painting art. Boston, 1905, p. 246 a. ff.

28. Edgar C. C. On the dating of the Faiyum Portraits. Journal of Hellenic Studies, 1905, vol. 25, p. 225 a. ff.

29. Статья Studnizka Fr. в Festschrift zum 500 Jubiläum der Universität. Leipzig, S. 51, T. 4.

30. Weisbach W. Impressionismus in Leben und Kunst. Berlin, 1910, S. 26 u. ff.

31. Laurie A. P. Greek and roman methods of painting. Cambridge, 1910, p. 61.

32. Petrie Fl. Roman Portraits and Memfis IV (Brit. School of Archeology and egyptian Research Account 17). London, 1911.

33. Perrot et Chippiez. Histoire de l'art dans l'antiquité. Vol. IX. Paris, 1911, p. 204 et ss.

34. Grüneisen Wl. Le Portrait—tradition hellénistique et influences orientales. Rome, 1911.

35. Hermann P. Mumienbildnisse aus römischer Kaiserzeit in der Sculptursammlung zu Dresden. Mitteilungen der Sächsischen Kunstsammlungen, 1911, S. 1 u. ff.

36. Guimet E. Le Portrait d'Antinoe. (Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Art. V.). Paris, 1912.

37. Grüneisen W. Le Portrait d'apa Jeremia. Mémoires de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, 1912 (v. 12, 2-me partie).

38. Petrie Fl. Hawara Portfolio Paintings of the Roman Age (Brit. School of Archeology and Egypt. Research Account 19). London, 1913.

39. Reinach Adolphe. Les Portraits Greco-Égyptiens. Revues Archéol. 1914 (XXIV), p. 32 et ss.; 1915 (XXV), p. 1 et ss.

40. Möller G. Das Mumienportrait (Wasmuth's Kunsthafte I), 1919.
41. Grüneisen W. Les caractéristiques de l'art copte. Florence, 1922.
42. Buberl P. Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse d. Sammlung Th. Graf's. Wien, 1922, с перепечаткой статьи Donner von Richter. Die enkaustische Malerei der Alten.
43. Banko J. Zu den griechisch-ägyptischen Mumienportraits der Sammlung Th. Graf's in Wien. Belvedere 1922, H. 2, S. 85.
44. Suida W. Analoge Erscheinungen. Belvedere 1922, H. 2, S. 85.
45. Pfuhl Ernst. Malerei und Zeichnung der Griechen. München, 1923, B. 2, SS. 838—848.
46. Sieglin Expedition. B. 2, T. I, A (Text), Th. Schreiber, S. 6 u. ff., Taf. VII—IX.
47. Kobylina Maria. Zur Geschichte der alexandrinischen Skulptur. Archäologischer Anzeiger 1928, ¼ S. 69 ff.
48. Brummer E. Le portrait égypto-romain. Formes 1930, Oct., p. 19.
49. Georges Voldemar. Les portraits funéraires égypto-romains. L'Amour de l'art № 7, 1932, p. 248.

#### Литература на русском языке

1. Голенищев В. С. Археологические результаты путешествия в Египет зимой 1888/89 г. Записки Восточного отделения Русского археологического общества, т. V, в. 1.
  2. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. Спб., 1900.
  3. Айналов Д. В. Синайская школа восковой живописи. Византийский временник, т. IX.
  4. Айналов Д. В. К вопросу о технике восковой живописи. Журнал министерства народного просвещения, 1908, май.
  5. Фармаковский Б. В. Портрет из Фаюма, из собрания В. С. Голенищева, № 4290. Памятники Государственного музея изящных искусств, в. I—II, Москва, 1912, стр. 49 и сл.
  6. Гринейзен В. Ф. Египто-эллинистический ритуальный портрет и средневековые портреты Рима. Христианский Восток, VII (1912), стр. 230.
  7. Гринейзен В. Ф. „Погребальные пелены“ египто-эллинистической композиции из собрания В. С. Голенищева, №№ 4229, 4301 и 4280. Памятники Государственного музея изящных искусств, в. III (1913), стр. 87 и сл.
  8. Гринейзен В. Ф. Иллюзионистический портрет. София № 4 (апрель), 1914, М., стр. 1 и сл.
  9. Статья И. Э. Грабаря „Восковая живопись“ в Большой советской энциклопедии, т. 13, стр. 193.
  10. Бороздина-Козьмина Т. Н. Эллинистические памятники Восточного отдела Государственного музея изящных искусств. Жизнь музея. Бюллетень ГМИИ № 3, 1930, стр. 55.
- Кроме того, сведения о фаюмских портретах даны в „Путеводителе по Государственному музею изобразительных искусств“ (Б. А. Тураев), издавшему открытки, воспроизводящие №№ 4290/IIa 5771, 3703/IIa 5777 и 3706/IIa 5775.



## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Мозаика из Палестрины. Разлив Нила. Деталь. Сцена из сельской жизни египтян и сцена из жизни греко-римской части населения — пир. <i>Национальный музей</i> в Неаполе . . .	15
2. Мозаика из Палестрины. Разлив Нила. Деталь. Римские легионеры. <i>Национальный музей</i> в Неаполе . . . . .	18
3. Эдикула с портретом девочки. № 33269. <i>Каирский музей</i> . . . . .	19
4. Парный портрет братьев. № 33267. <i>Каирский музей</i> . . . . .	20
5. Женская мумия. № 33222. <i>Каирский музей</i> . . . . .	21
6. Верхняя часть женской мумии. <i>Ашмолеанский музей</i> в Оксфорде . . . . .	22
7. Верхняя часть мумии. № 33219. <i>Каирский музей</i> . . . . .	22
8. Портрет юриста Теренция Неро и его жены. Роспись из Помпеи. <i>Национальный музей</i> в Неаполе . . . . .	23
9. Портрет юриста Теренция Неро. Деталь. <i>Национальный музей</i> в Неаполе . . . . .	25
10. Мумия Самбатсион. № 33126. <i>Каирский музей</i> . . . . .	27
11. Мумия. № 33216. <i>Каирский музей</i> . . . . .	27
12. Женская погребальная пелена. <i>Метрополитанский музей</i> в Нью-Йорке . . . . .	29
13. Алина, „Frau Aline“. Портрет из Фаюма. <i>Старый музей</i> в Берлине . . . . .	31
14. Люций Вер. <i>Капитолийский музей</i> в Риме . . . . .	35
15. Голова статуи Элия Вера. <i>Государственный Эрмитаж</i> . . . . .	40
16. Септимий Север. <i>Государственный Эрмитаж</i> . . . . .	41
17. Портрет мужчины из Афродизиаса. <i>Археологический музей</i> в Истамбуле . . . . .	43
18. Портрет византийской императрицы. <i>Археологический музей</i> в Милане . . . . .	45
19. Женская погребальная маска. № 33209. <i>Каирский музей</i> . . . . .	46
20. Женский портрет из Фаюма, № 10974. <i>Старый музей</i> в Берлине . . . . .	46
21. Роспись „Дома Веттиев“ в Помпее. Деталь . . . . .	47
22. Портрет пожилого мужчины из Фаюма. <i>Глиптотека Нью-Карльсберг</i> в Копенгагене . . . .	49
23. Мумия из Саккара. № 33281. <i>Каирский музей</i> . . . . .	52
24. Часть росписи храма пальмирских богов в Дура-Европос. ( <i>Вид стенописи до повреждения</i> ). . . . .	55
25. Деталь росписи храма пальмирских богов в Дура-Европос. ( <i>Вид стенописи до повреждения</i> ). . . . .	57
26. Фрагмент росписи из Мирана. М. Ш. П. <i>Музей центрально-азиатских древностей</i> в Нью Дели . . . . .	58
27. Часть росписи гробницы 259 г. н. э. в Пальмире . . . . .	59



**О Ч Е Р К**

**ПО ТЕХНИКЕ ФАЮМСКОГО ПОРТРЕТА**



До открытия фаюмских портретов, т. е., вернее, до знакомства с ними в значительном количестве, в 80-х годах прошлого века писали об энкаустике руководствуясь главным образом античными источниками. Энкаустической техникой интересовались как манерой, в которой работали все великие греческие мастера. Обсуждения и споры, связанные с этим, носили по преимуществу чисто теоретический характер и в большинстве случаев сводились к комментированию соответствующих мест из Плиния Старшего, являющегося главным для этого источником. Первым, кто еще в XVIII веке постарался внести ясность в сведения античных авторов и дать описание технических приемов восковой живописи, был Caylus<sup>1</sup>. Затем, вплоть до исследования O. Donner von Richter, вышедшего в 1869 году, мы не имеем исчерпывающих работ по данному вопросу.

Перу этого ученого, внесшего крупный вклад в научную литературу о восковой живописи, принадлежит значительное количество исследований об античной живописи вообще. Его небольшие ясные статьи сопровождали публикации G. Ebers и Th. Graf портретов, находившихся в коллекции последнего. Насколько за ними сохранилось значение и до сих пор, показывает перепечатка одной из таких статей, которую включил в свою книгу, вышедшую в 1922 году, венский ученый P. Vuberl, исследовавший портреты коллекции Th. Graf. В 1884 году появилась в свет книга H. Gros et Ch. Henry, которые специально занимались техникой восковой живописи и, что является особенно ценным для нас, исходили в своих опытах из известных в то время фаюмских портретов. Наиболее основательное исследование энкаустики сделано уже в XX веке E. Berger в его „Maltechnik d. Altertums“ (1904), где подведен итог всему написанному за последнюю четверть прошлого века. E. Berger воспользовался поправками Maunhoff, работавшего над текстом XXXV книги Плиния<sup>2</sup>, в результате чего он пришел к выводу, что у Плиния говорится о трех видах энкаустики, в зависимости от инструментов, которыми выполнялась эта живопись: кавтерия, кестрона и кисти. В русской научной литературе необходимо отметить статью Д. В. Айналова, высказавшего оригинальную, но, как нам кажется, не совсем

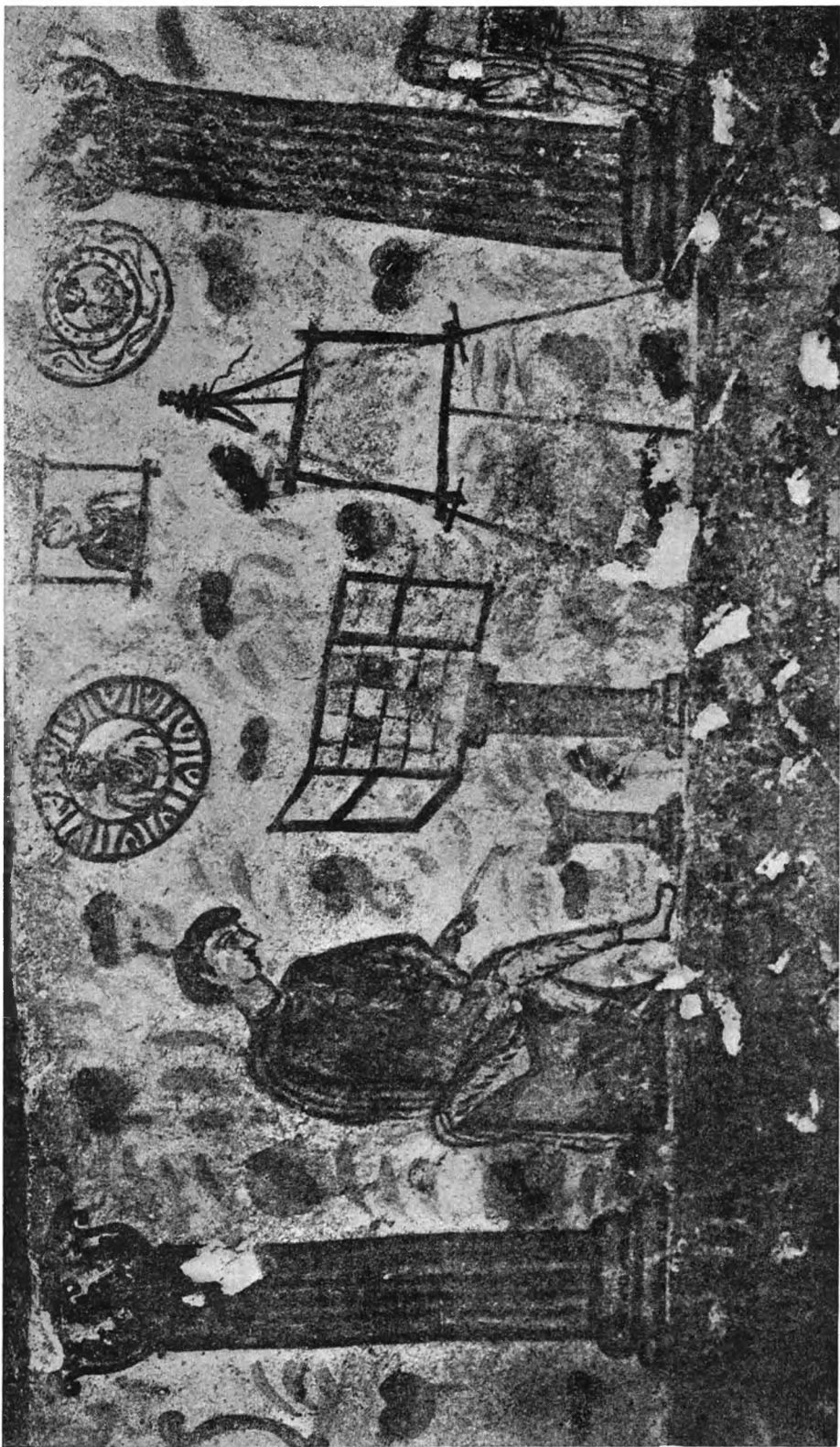


убедительную мысль относительно того, что в портретах, исполненных чистой энкаустикой (а портреты этого рода являются наиболее эллинистическими), тонкие доски прогревались, перед тем как мастер приступал к работе. В настоящем небольшом исследовании мы не ставим себе целью дать исчерпывающие сведения об энкаустике, а лишь излагаем некоторые наблюдения, которые нам удалось произвести над техникой вообще в фаяумских портретах.

O. Donner von Richter совершенно точно установил три вида живописи, которые мы имеем в фаяумском портрете, а именно: 1) чистую энкаустическую, которая может выполняться особым металлическим инструментом и, помимо того, кистью; 2) восковую темперу и 3) живопись клеевыми красками, т. е. обычную темперу. Остановимся сперва на первом из названных способов — на энкаустике. Слово „энкаустика“ — *τέχνη ἐγκαυστική* — происходит от глагола *ἐγκαίω* — „вжигаяю“. Это давало всегда повод говорить и спорить о том, каким образом происходило самое „вжигание“ краски. Делались многочисленные попытки толковать это филологически и проверять самый процесс на практике. Находились и такие исследователи, которые уверяли, что никакого вжигания не существовало. Многократно цитированное место из эпиграммы Марциала (IV, 47):

Encaustus Phaethon tabula tibi pictus in hac est  
Quid tibi vis dipyrum qui Phaethonta facis?

где Фаэтон называется „дважды сожженным“, пожалуй лучше всего доказывает остроумной игрой слов, что изображение сгоревшего Фаэтона было исполнено вжиганием красок. Решаемся высказать предположение, что единого способа в энкаустической технике не существовало. Она, вернее всего, варьировала в зависимости от времени и местности. Единственное дошедшее до нас изображение мастерской энкауста имеется на Керченском расписном саркофаге раскопок 1900 года (находящемся теперь в Государственном Эрмитаже), где среди прочих сцен помещена сцена, показывающая художника, работающего восковыми красками<sup>3</sup>. Мы имеем тут невысокой качества живописное изображение, которое, к несчастью, не позволяет судить о деталях самого процесса писания, но все же дает для этого значительный материал. Художник изображен сидящим перед треножником — мольбертом, на котором в рамке помещена доска. Между мольбертом и мастером на высокой подставке с обеими раскрытыми створками стоит своеобразный ящик с красками, которые находятся в нанесенных клеткой делениях. Возле мастера, внизу, обычного эллинистического типа жаровня, к которой он протянул правую руку, держащую тонкий, длинный предмет. Руки художника лежат крест-накрест, так как для того, чтобы нагреть предполагаемый металлический инструмент, который он держит довольно высоко над огнем, он принужден перенести правую руку налево. Жаровня поставлена слева, — иначе, находясь она по правую сторону, она мешала бы своим огнем работе, так как мастер должен в процессе писания поднимать правую руку вверх. На стене висят



1. Часть росписи Керченского саркофага раскопок 1900 г.

Государственный Эрмитаж.

три портрета: по бокам — крупные *imagines clipeatae*, в середине — поясное изображение в прямоугольной рамке, с углами, выступающими накрест. Невысокое качество описанной росписи, бесспорно, является препятствием к уяснению деталей процесса энкаустической живописи. Предполагаемый металлический инструмент очерчен недостаточно ясно, но все-таки можно сказать, что он сужается к концу, однако не заострен. Вернее всего, впрочем, что предмет, который держит художник, является все-таки кистью. Постараемся это пояснить. В ставшем знаменитым столько раз цитированном месте из 41-й главы XXXV книги Плиния говорится:

„Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cauterio et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere. Hoc tertium genus accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur“, т. е. „писать восковыми красками в старое время существовало два способа: кавтерием и на слоновой кости кестром [т. е. инструментом с острыми зубцами], пока не начали расписывать военные корабли. Через это прибавился третий вид: разжижать воск[овые краски] и писать кистью — живопись, которая не страдает на кораблях ни от солнца, ни от соленой воды, ни от ветра“.

Текст, как видим, устанавливает (если принять поправку Mayhoff „cauterio“ вместо рукописного „seca“), что наиболее древним является способ писания кавтерием, металлическим инструментом, и что лишь позднее стала применяться кисть. Внимательное рассмотрение доступных нам портретов заставило нас прийти к выводу, что если существуют энкаустические изображения, целиком выполненные кистью и очень часто — соединением кисти и металлического инструмента, то нет портретов, выполненных лишь одним металлическим инструментом. Анализ увеличенных фактур наших памятников привел нас к глубокому убеждению в том, что краска наносилась на доску посредством кисти, или, вернее, нескольких кистей (в употреблении были кисти различной тонкости и подстрижки), а затем лишь отдельные части (главным образом тело) проходились разогретым, но не раскаленным кавтерием, ибо раскаленный металлический инструмент дает лишь отрицательные результаты. Насколько можно судить по фактурному материалу фаюмских портретов, кисть дает значительно больше возможностей, нежели металлический инструмент, который приводит к однообразной и схематичной технике. С другой стороны, самый факт нанесения краски кавтерием был бы немислим при стоячем положении доски, как это видно на Керченском саркофаге. Что доска стояла, а не лежала, указывает направление легкого стекания вниз краски, очевидно слишком жидко нанесенной в портрете мужчины ГМИИ № 6153/11а 5781. Вышеприведенные указания не исключают возможности, что предмет, который держит энкауст в росписи саркофага, есть кисть, а не кавтерий.

Восковая краска накладывалась непосредственно на дерево, но, для того чтобы живопись ложилась более удачно и ровно, доску покрывали предварительно тонким слоем чистого воска. Выражение Плиния (кн. XXXV, гл. 39): „Ceris pingere ac picturam inurere, qui primus excogitaverit, non constat“ и означает в точно передаваемом,



2. Увеличение части фактуры портрета пожилого мужчины.

Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4290/1 а 5771.

дословном переводе: „Кому принадлежит изобретение живописи воском [т. е. восковыми красками], при этом вжигая написанное, неизвестно“, т. е. сперва наносят краску кистью, а затем проходят металлическим разогретым инструментом<sup>4</sup>.

Трудно ответить на вопрос, пользовались ли очень накалившимся инструментом, приближая его к живописной поверхности; однако то, что не подносили горшка с углями и тем самым „оживляли“ краски, ясно из очень четкой выпуклой фактуры, передающей лепку отдельных частей, которая иначе сгладилась бы или дала бóльшую слитность мазка. Это, повидимому, получалось у Th. Graf, когда он пытался регенерировать портреты, нагревая их целиком. Как раз этот момент не позволяет соглашаться с Д. В. Айналовым относительно нагревания досок, как предполагает этот ученый; если бы было так, мы не имели бы тех мазков, какие наблюдаются на всех портретах, а поверхность обнаруживала бы бóльшую слитность отдельных элементов живописной фактуры<sup>5</sup>.

Как происходил самый процесс писания? Сперва доска покрывалась краской, которой давался фон. Иногда под этим слоем обнаруживается другой, в большинстве случаев светлорычно-серый, матовый, например в портрете ГМИИ №№ 3708/11а 5780 и 4290/11а 5771. Греческий ли это прием — сказать не беремся. Первый из названных портретов благодаря верхнему отделившемуся слою обнаруживает такой коричневый подмалевок и под лицом и под фоном. В некоторых случаях (например, портрет ГМИИ № 6154/11а 5776) благодаря недописанности досок внизу подобный подмалевок выступает со всей ясностью и, что особенно важно, в своем первоначальном виде, так как нет сомнения в том, что восковые краски верхних слоев, инфильтрируясь, оказывают влияние на этот самый нижний слой. Портрет ГМИИ № 6154/11а 5776 заставляет утверждать, что этот подмалевок сделан темперой. Очевидно, шероховатая поверхность темперы хорошо принимала мазки восковых красок. Что в более поздних памятниках и в тех из ранних, которые представляют не-эллинистическую линию развития фаюмского портрета, фон наносился на всю поверхность доски, доказывалось его появлением там, где отстает верхний красочный слой. Этот технический прием мастеров фаюмского портрета совпадает с аналогичным приемом византийских иконописцев, получивших его, бесспорно, по наследству от античности. Мы это можем прекрасно наблюдать на энгаустической иконе Пантелеймона (XI—XII в. н. э.), бывшей ранее в собрании И. С. Острохова и в настоящее время находящейся в Государственном музее изобразительных искусств. Тут золото нимба, которым была покрыта поверхность, просвечивает в целом ряде мест сквозь красные одежды изображенного. То же наличествует в исполненной восковой темперой створке деревянного коптского складня того же музея со сценами „Рождества“ и „Крещения“ (X—XI в. н. э.). После того как доска была покрыта тем, что мы назвали подмалевком для фона, исполнялся иногда черным цветом рисунок, а обычно просто соответствующими красками делался подмалевок для лица, волос и одежды<sup>6</sup>. Таким образом оказывался подготовленным нижний живописный слой, поверх которого уже



3. Увеличение части фактуры портрета юноши.

Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 6154/1: а 5776.

детально прорабатывались отдельные части портрета. В портретах эллинистического типа сложная последовательность красочных слоев сглаживала, ступеньчивала границы и поверхность таких подмалевков; но чем более памятник относится к не-эллинистической группе фаюмских портретов, тем с большей ясностью выступает предварительная работа живописца. Например, в портрете ГМИИ № 6154/11а 5776 это менее заметно, нежели в портрете ГМИИ № 3706/11а 5775, где пряди и локоны волос кажутся словно набросанными на темный фон подмалевка, сделанного для верхней части головы. Верхний слой фона наносился после остального. Его мазки, следующие обычно контуру головы и плеч, выполнены значительно более жидкой краской, нежели прочие части портрета, кроме одежды, которая тоже пишется жидко, широкими мазками. Техника выполнения складок одежды, как это показывают наблюдения, в какой-то мере предопределяла стилистические особенности тех памятников, которые далеки от эллинистической традиции, где отдельные складки просто обратились в линии. Отметим, что, насколько мы могли наблюдать, описанная схема нанесения мазков имеется, за редкими исключениями (ГМИИ № 4296/11а 5789), лишь в памятниках, данных в чистой энкаустике, тогда как в темпере она отсутствует. Решаемся высказать предположение, что это, быть может, явилось результатом того, что художник обычно, так сказать негативно, строит художественный образ, наступая либо фоном, либо тенью на ту часть изображаемого, которую он стремится отграничить. Примером этому может служить живопись части лица, около носа, в портрете ГМИИ № 4290/11а 5771 или изображение волос по линии лба в том же портрете. Мазки фона могут и не следовать контуру головы, а расходиться схематически по углам в стороны (ГМИИ №№ 6153/11а 5781 и 6157/11а 5776). Из всех частей портрета, помимо фона и одежды, наиболее детально выполняются волосы.

Определить систему мазков в портретах высокого качества трудно. В каждом отдельном случае она глубоко индивидуальна, но может быть отмечено, как правило, что она всегда очень сложна. Главным признаком такой фактуры, бесспорно, является различный вид и характер самих мазков. Это сказывается особенно ярко в портрете ГМИИ № 4290/11а 5771, где, помимо колористических приемов, все построено на мазках, нанесенных более жидкой и более компактной массой, быстро, неровно, нерегулярно, а во впадинах щек, где необходимо было сгладить переходы, мастер это сделал просто растиранием красочной поверхности пальцем, чтобы добиться некоторой выгодной ему туманности, контрастирующей с остальным. Не менее разнообразную систему мазков имеем в мужском портрете ГМИИ № 3703/11а 5777, где, однако, почти вся доска выполнена жидкой краской. Интересно проанализировать технические приемы правой верхней части лица в мужском портрете № 7277/g 86 Metropolitan Museum of Arts: после того как в этой части была более или менее подготовлена вся площадь, художник начал детализировать и наносить тени и блики; чтобы выделить довольно толстый, слегка загнутый нос портретируемого, художник наносит, кроме контурной полосы внизу носа, светлые треугольники, необходимые



4. Увеличение части фактуры мужского портрета.

Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 3703/1, а 5776.



для большего подчеркивания усов и бороды. Тем же приемом достигнуто выделение глубоко сидящих глаз, под которыми полуциркулярно ложатся светлые блики, пересеченные тонкими штрихами—углублениями, передающими мелкие морщинки, идущие от глазных впадин к щеке. Эти блики выполнены очень тонкой кистью, при значительной густоте краски, рельефно выделяющейся на более низкой фактурной поверхности остального. Здесь, как и в портрете ГМИИ № 6154/11а 5776, мы встречаем применение металлического инструмента, которым вдавливаются линии ресниц, штрихи, передающие мелкие морщины. Подобное вдавливание сделано ребром металлического инструмента, так как деревянная ручка кисти или специальный деревянный инструмент дать такое четкое и тонкое сечение живописной поверхности, бесспорно, не могут. Не лишне указать, что, несмотря на значительное количество находящихся в собраниях музеев различных металлических предметов, которые обычно считаются инструментами, применявшимися энкаустами, нельзя говорить с полной уверенностью, что мы действительно имеем дело с рабдионами, кавтериями или кестронами, до такой степени формы этих предметов различны и неустойчивы<sup>7</sup>. Точно сказать, какой вид имел или имели (не лишено возможности, что употреблялось несколько сортов инструментов) инструменты энкаустов, можно будет лишь тогда, когда какая-либо находка позволит окончательно документировать и определить найденное. Пока же такого материала, с нашей точки зрения, нет, и данный вопрос остается открытым.

След металлического инструмента наблюдается в значительном количестве памятников. Он очень хорошо виден в портрете ГМИИ № 4231/11а 5790, где волосы писаны кистью, лицо пройдено металлическим инструментом, давшим очень однообразную и скучную фактуру. В женском портрете ГМИИ № 4252/11а 5788 инструмент был использован для волос и контуров тела (если это только можно назвать контуром), по головному вырезу одежды. Это придает фактуре данного, к несчастью плохо сохранившегося, памятника вид штриховки, которая достаточно известна по вазописи в классическую эпоху, а в эллинистический период—по стенным росписям<sup>8</sup>. Чем портрет более исполнен в местной традиции, тем фактура его однообразнее и схематичнее, как и сам художественный образ. В памятниках (продолжающих эллинистическую традицию), если они высокого качества, как, например, портрет ГМИИ № 6153/11а 5783, красочная поверхность исполнена скорее небрежно, чем схематично. В этом портрете размазывание краски на плечах и у ключиц подтверждает, думается, нашу мысль. Появляется тенденция заполнять определенный участок доски локальной краской, игнорируя фактурную выразительность. Очень густая энкаустическая масса обычно приводит со временем к изменению краски, наступающему под действием происходящих внутри ее химических процессов. Очевидно, вследствие недостаточной замеси или неподходящей связи воск в виде серого налета выступает наружу, от чего появляется посерение отдельных частей в ряде портретов.

Чистая энкаустика не умирает вместе с эллинистическими памятниками. Она продолжает свое существование, как известно, и дальше, в византийский



5. Увеличение части фактуры портрета мужчины.

Метрополитанский музей в Нью-Йорке. № 7277/g 86.

период, и это лишний раз подтверждает, что Византия как бы продолжает античную традицию<sup>9</sup>.

Вторым видом живописи, который мы встречаем в фаюмском портрете, является восковая темпера. Восковой темперой называют темперный состав из воска, белка и небольшого количества оливкового масла. К какому времени относится появление этой живописи — неизвестно, но надо думать, она одного возраста с чистой энкаустикой. Восковая темпера, возможно, произошла от энкаустических красок, в которые для большей их компактности во время варки прибавляли хиосского бальзаму (смолу *pistacia terebintus*) и немного оливкового масла. Такая масса и в неразогретом виде легко могла прорабатываться металлическим инструментом. Восковая темпера всегда наносилась кистью. Нам лично неизвестно случая, когда такая живопись выполнялась бы инструментом, да и надо сомневаться, чтобы это было мыслимо. Возможно, что существовала комбинация восковых красок с восковой темперой. Таким, думается, является портрет ГМИИ № 3704/11а 5778, где на поверхности волос заметен сильный сероватый налет, — который, как упоминалось, част в энкаустике, — тогда как остальные части портрета писаны восковой темперой. В восковой темперной живописи имеем грунтовку доски мелом на клею. Самый процесс писания едва ли чем различается от вышеописанного в энкаустике кистью. Это доказывает ГМИИ № 4296/11а 5789. Мазок в портретах восковой темперой — мелкий и слитный, почти дающий гладкую поверхность. Памятники более эллинистического склада показывают пользование несколькими кистями, из которых отдельные могут быть очень тонки, как это можно судить по следу случайно задетого кистью портрета ГМИИ № 4235/11а 5774. Чем портрет более „египетского“ склада, тем, повидимому, ограниченнее было количество кистей (например, ГМИИ № 4296/11а 5784).

Особым типом восковой темперы надо считать восковую темперную краску, рецепты которой сохранились в византийских иконописных руководствах и которая составлялась из равного количества вместе растапливавшихся воска, поташа и клея. Такой рецепт сообщает „Герменейя“ Дионисия — живописное руководство монастырей Афона (XI в.)<sup>10</sup>. После того как красочные части соединились, масса наносилась на доску и, в случае если живописи хотели придать блестящую поверхность, ее покрывали лаковым составом. Образцами этой темперной краски могут служить портреты ГМИИ №№ 4237/11а 5774, 4299/11а 5787. Их поверхность гладка, фактура еще более нивелирована, чем в вышеописанных памятниках, тогда как некоторые приемы (штриховка) как будто бы взяты из чисто темперной техники. Случаев покрывания живописи лаком в фаюмском портрете нам неизвестно, между тем как в уже упомянутой створке коптского складня ГМИИ применяется, повидимому, именно этот технический прием. Наиболее интересным памятником этого вида темперы является портрет ГМИИ № 4233/11а 5786, где наличествует манера письма, свойственная стенописи, — штриховка, действительно наиболее подходящая к монументальной живописи. Возможно, что это один из наиболее ранних памятников, выполненных такого



6. Икона Пантелеймона. Энкаустика.

Государственный музей изобразительных искусств в Москве.



7. Икона Пантелеймона. Энкаустика. Деталь.

Государственный музей изобразительных искусств в Москве.

рода восковой темперой, так как тут еще не выработались навыки и приемы, свойственные уже давно существующей технике. Кисти, которые употребляются для красок, приготовленных по этому рецепту, должны были быть очень тонки, как мы это и видим в портрете ГМИИ № 4723/11а 5774, где на щеке ясно виден след, проведенный такой кистью.

Наконец, третьим видом живописи, встречающимся среди фаюмских портретов, является простая темпера, т. е. краски на сиккативе (связующем веществе), на клею, очень часто на белке или желтке. Темпера живопись всегда исполняется на доске, которая предварительно загрунтована массой, состоящей из мела, замешанного на клею. Это совершенно необходимо вследствие быстрой и легкой впитываемости красок этого вида, которые, кроме того, при нанесении на гладкую незагрунтованную доску дают совершенно иной колористический эффект, нежели при грунте. Слои грунта должны быть достаточно густыми и толстыми. Темпера техника предполагает, разумеется, пользование только кистью. Среди фаюмских портретов темпера представлена отдельными немногими памятниками. Так, в коллекции ГМИИ имеется всего лишь один портрет — № 4298/11а 5792. В этом позднем портрете мы видим применение штриховки, которая наблюдается во всех памятниках, писанных темперой. Прекрасным подтверждением этого может служить и знаменитая „Алина“, „Frau Aline“, Берлинского музея, которая при этом исполнена на доске, обтянутой холстом. Штриховка как особый технический прием встречается в греческой вазописи очень рано. В Помпее мы ее находим в стенописях, где ее применение очень способствует подчеркиванию монументальности этой декоративной живописи. Мы думаем, что ее появление в египетских темперных памятниках ведет свое начало от стенописи. Она налицо и в египетских эллинистических пеленах, но только в тех, где портреты покойного вклеиваются в заранее приготовленный холст, как, например, в ГМИИ № 4229/11а 5749. Штриховка



8. Створка коптского складня.  
Восковая темпера.

Государственный музей  
изобразительных искусств в Москве.

придает всем живописным памятникам своеобразную скульптурность, которая так выгодна для стенописи. В погребальных пеленах, которые, за единичными исключениями, исполнены темперой, холст обычно не грунтуется, окраска наносится на ткань, при чем цвет самой ткани учитывается мастером и вводится в качестве цветового элемента в композиции. Так, это имеет место в пелене ГМИИ № 4280/11а 5750. Краска в погребальных пеленах, как правило, бывает очень жидкая. Она наносится быстро, не сглаживая, не покрывая фактуру самой материи, и лишь некоторые части прорабатываются более компактной массой. Можно предполагать, что в целом ряде случаев темперная живопись в фаюмском портрете и в погребальных пеленах увязывается с расписными египетскими масками. Дальнейшие исследования, думается, подтвердят это.

В настоящем кратком очерке по технике живописи фаюмского портрета мы ничего не говорили о красках и, главное, об их происхождении. В этой области делались опыты и производились анализы красочных масс, добытых из раскопок; однако, поскольку этот материал не египетского происхождения, строить обобщающие выводы преждевременно. В самом Египте, насколько нам известно, находок красок, которые могли бы быть связаны с фаюмскими портретами, до настоящего времени не сделано. Производить же химический анализ, беря для этого красочную массу с самих портретов,—невозможно, так как подобный прием просто привел бы к порче памятников.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мы приводим ниже лишь основные работы по энкаустике, которые могут иметь историческое или технологическое значение. Много ценных сведений помещено в специальных трудах о фаюмском портрете у Petrie, Ebers и Reinach (см. список литературы). Богатый библиографический материал собран у Pfuhl в „Malerei und Zeichnung d. Griechen“ (München, 1922), в разделах о технике античной живописи и портрета в эллинистический период.

1. Caylus, статья в Mémoires de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres. T. XXVIII, Paris, 1755.

2. Montabert. Traité complet de la peinture. T. III, Paris, 1829.

3. Welcker. Hallische Zeitung. 1836, Oktober, S. 149. Перепечатано в Kleine Schriften, III, S. 412 u. ff.

4. Kuirim F. Die Harzmalerei d. Alten. Leipzig, 1839.

5. Kuirim F. Die endlich entdeckte wahre Malerei d. Klassischen Altertums und d. Mittelalters etc. Leipzig, 1845.

6. Статья Cartier в Revue Archéologique, II, pp. 278, 365, 437.

7. Donner von Richter O. Die erhaltenen Antiken Wandgemälde in technischer Beziehung. Leipzig, 1869.

8. Donner von Richter O. Über Technisches in der Malerei der Alten, besonders in deren Enkaustik. Praktische und chemische Mitteilungen von A. Keim. München, 1885. Separatabdruck.

9. Donner von Richter O. Die enkaustische Malerei d. Alten. Münchener Allg. Zeitung, Beilage № 180, Juni, 1888.

10. Предшествующий номер перепечатан в каталоге d. Graf Sammlung. Berlin, 1889—1893.

11. Cros H. et Henry Ch. L'encaustique. Paris, 1884.

12. Robert C. Knochenspielerinnen d. Alexandros. Halle. 1897.

13. Berger E. Die Maltechnik d. Altertums. München, 1904 (Beiträge zur Geschichte d. Maltechnik, B. 1—2).

14. Hauser. Darstellung d. Werkstatt eines Enkaustikers auf einem Skythischen Sarkophag d. mittleren Kaiserzeit.



15. Шмид Ганс. Техника античной фрески и энкаустики. Москва, 1934, перевод с немецкого издания Schmid. Enkaustik u. Fresco auf antiker Grundlage.

Статьи и работы по анализу красок приводятся Berger'ом. К ним можно присоединить еще вышедшие после 1904 года.

<sup>2</sup> Maуhoff Ch. у Berger, op. cit., S. 189 u. ff.

<sup>3</sup> Ростовцев М. И. Античная живопись на Юге России. Спб., 1913. Табл. ХСП, 1, и текст, стр. 378 и сл.

<sup>4</sup> Никак нельзя согласиться с толкованием Maуhoff'a в работах, указанных в прим. 2, что, поскольку союз „ас“ объединяет два разнородных понятия, ringere и ipugere в данном случае неразрывно связаны друг с другом. Как при разборе этого места из Плиния, так и других текстов античных авторов в нашей работе, мы обязаны за ценные указания Ф. А. Петровскому, которому приносим искреннюю благодарность.

<sup>5</sup> См. Айналов Д. В. К вопросу о технике восковой живописи. Журнал министерства народного просвещения, 1908, май.

<sup>6</sup> Указание Иоанна Златоуста на то, что рисунок наносился синей краской, относится, повидимому, только к византийскому периоду или связывается с какими-либо локальными особенностями. См. Собрание сочинений Иоанна Златоуста, Спб., 1897, т. III, кн. 1, на слова апостола: „Не хочу вас не ведать, братие“; Migne. Patrologia. Johann Chrysostom, vol. 51, col. 247.

<sup>7</sup> См. Berger, op. cit., S. 211 u. ff.; S. 263 u. ff.

<sup>8</sup> См. прим. 53 к вводной статье.

<sup>9</sup> Об энкаустике в Византии см. Айналов, op. cit., и №№ 3, 4 и 5 списка литературы на русском языке о фаямском портрете, а также Кондаков Н. П. Иконография богородицы. Спб., 1913.

<sup>10</sup> См. Handbuch d. Malerei vom Berge Athos. Deutsch von Schäfer. Trier, 1855, S. 74.

### ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Часть росписи Керченского саркофага раскопок 1900 г. <i>Государственный Эрмитаж</i> . . . .	79
2. Увеличение части фактуры портрета пожилого мужчины. <i>Государственный музей изобразительных искусств</i> в Москве. № 4290/11а 5771 . . . . .	81
3. Увеличение части фактуры портрета юноши. <i>Государственный музей изобразительных искусств</i> в Москве. № 6154/11а 5776 . . . . .	83
4. Увеличение части фактуры мужского портрета. <i>Государственный музей изобразительных искусств</i> в Москве. № 3703/11а 5776 . . . . .	85
5. Увеличение части фактуры портрета мужчины. <i>Метрополитанский музей</i> в Нью-Йорке № 7277g/86 . . . . .	87
6. Икона Пантелеймона. Энкаустика. <i>Государственный музей изобразительных искусств</i> в Москве . . . . .	89
7. Икона Пантелеймона. Энкаустика. Деталь. <i>Государственный музей изобразительных искусств</i> в Москве . . . . .	90
8. Створка коптского складня. Восковая темпера. <i>Государственный музей изобразительных искусств</i> в Москве . . . . .	91



**О П И С А Н И Е**  
**ПАМЯТНИКОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ**  
**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

### **Принятые сокращения**

<b>Arch. Anz.</b>	<b>„Archäologischer Anzeiger“, Berlin.</b>
<b>В.</b>	<b>Воспроизведено.</b>
<b>З. В. О.</b>	<b>„Записки Восточного отделения Археологического общества“. Петербург—Петроград.</b>
<b>Жизнь музея</b>	<b>„Жизнь музея“. Бюллетень Государственного музея изящных искусств. Москва.</b>
<b>София</b>	<b>Журнал „София“. Москва, 1914.</b>

**Размеры всех памятников приведены в метрах.**

## Портрет пожилого мужчины. Изображение погрудное

Таблицы II и XII, № 4290/IIa 5771

а) Доска первоначально, повидимому, представляла собой четырехугольник, приближающийся к квадрату. При вставлении в мумию были отрезаны части доски с боков и сверху, причем с правой стороны срез больше. Оба боковых среза идут под острым углом к нижней стороне. У правого края на фоне видны следы ножа, так как нижняя часть куска, которую хотели срезать, осталась из-за спешки или небрежности не удаленной. Нижний правый угол, высотой приблизительно 0,015, обломан на протяжении 0,09. В верхнем левом углу виден обычный боковой срез.

Размер— $0,26 \times 0,29$ ; толщина доски—0,001.

б) Лицо дано почти в фас, с еле заметным отклонением вправо, тогда как плечи значительно повернуты влево. Лицо бритое, довольно худое, жилистое; сравнительно большой нос со слегка загнутым концом; серые, глубоко посаженные, небольшие глаза; тонкие губы с немного опущенными углами; подчеркнутый подбородок; впавшие щеки, резко обозначающие скулы; на лбу, у носа и у губ—складки; видны оба уха, слегка оттопыренные; правое ухо ниже левого; коротко подстриженные, черные, седеющие, гладко причесанные волосы. Одежда—белый хитон, по верх которого накинут на левое плечо темногубой плащ.

Тело передано желто-розовым цветом, сквозь который просвечивает приглушенный румянец щек; тени нанесены нерезкими переходами; наиболее затемненные места щек выполнены красно-коричневым тоном; тени вверху глазных впадин даны кармином, так же как концы глаз к носу; тем же кармином исполнен блик около левого уха; тени под глазами—светлолиловые; тень под носом, придающая этой части лица известную контурность, исполнена темнокарминно-коричневым; тень под подбородком—темносеро-коричневая; освещенные места выполнены светлым бело-

желтым и желто-коричневым; блики на горбинке носа и в середине лба даны белым. Для того чтобы более разительно подчеркнуть линию волос и лба, на висках проведена по контуру волос светложелто-коричневым цветом линия, а отдельные пряди выделяются на лбу четкими мазками такой же краски, немного более густого тона. Нижняя губа светлее верхней. Полоса раздела губ—розовая. Уши исполнены розовым и светлым кармином, тени в них—светлоричневыми. На обоих глазах светлый блик, данный белым. Белок передан светлосерым. Волосы выполнены черным цветом, поверх которого местами идут темносерые мазки с введением кое-где (например, у левого виска) электрика. Брови и особенно ресницы, не выделявшиеся, по видимому, на лице живой модели, показаны очень мягко, лишь в виде легких теней. В белое хитона местами введен розоватый оттенок. Молочно-белый фон переходит кое-где в серо-зеленый (у правого плеча). Мастер везде пользовался системой добавочных тонов.

Форма мазка разнообразная. На лбу, на щеках, на носу мазки как бы следуют доминирующей линией этих частей лица. Ленка лица достигается еще тем, что при исполнении какой-либо части одновременно употребляется краска различной компактности и густоты; обычно на сравнительно жидко пройденный первоначальный слой наносится затем более густая масса, детализирующая мазки. Иногда этот прием повторяется несколько раз, например в тенях скул, выполненных сложной системой мазков, наложенных в разных направлениях несколькими слоями, один на другой: поверх основного карминно-коричневого, переходящего затем в густорозовый румянец щек, нанесены блики серо-голубого и серо-желтого. Кое-где на щеках (в тенях впадин) мастер, возможно, сглаживал переходы пальцем. Внимательное рассмотрение мазков показывает, что мастер был хорошо знаком с анатомией и располагал мазки, имея в виду систему мускульного покрова. Фон писан тонкой, но густой кистью. Местами мазки фона следуют контуру головы.

с) Портрет писан восковыми красками. Кое-где, видимо после того, как портрет был уже почти закончен, пользовались металлическим инструментом (брови, веки, ресницы, глазные впадины, может быть волосы). Все остальное исполнено кистью.

d) Доска имеет несколько сквозных горизонтальных трещин. Одна проходит у основания шеи, другая—через середину переносицы, третья—по линии волос и лба. Между ними тоже горизонтальные, менее заметные трещины.

Фон местами исчез, например у правой щеки. Под исчезнувшим живописным слоем виден светлоричневый подмалевок.

Доска паркетирована.

Портрет писан, несомненно, с натуры, при жизни портретированного. Это—один из лучших памятников среди известных фаяомских портретов, в котором наличествует исключительно удачное сочетание натуралистической трактовки модели с глубоким художественным реализмом. Портрет принадлежит, бесспорно, к той

группе изображений, в которых одни хотели видеть проявление античного импрессионизма (Weisbach. Impressionismus, I), другие — так называемого иллюзионизма (Wickhoff. Die Wiener Genesis).

Портретированный принадлежал, повидимому, к римской части населения.

Время возникновения — вторая половина I века н. э. или первая четверть II века н. э.

Ср. Petrie Fl. Roman Portraits and Memfis, IV. London, 1911. I Ng. 36; Petrie Fl. Hawara Portfolio. London, 1913, pl. XI; Ny Carlsberg № 12.

В.: „Памятники Государственного музея изобразительных искусств“, в. I—II, табл. IX; София № 4, рис. 43; Открытка; Жизнь музея, II, стр. 23; статья И. Грабаря в Б. С. Э. „Восковая живопись“; Kobylina M. Arch. Anz. 1928, 1/2 S. 69 u. ff.

## 2

### Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное (фрагмент)

Таблица XIII, № 4291/Ia 5791

а) Первоначально доска имела форму удлиненного прямоугольника. В настоящее время сохранилась лишь центральная (по вертикали) часть портрета. Отсутствуют правая половина правой части и с левой стороны одна треть левой и середина, приблизительно с одной трети высоты вниз.

Размер: высота—0,31, ширина наверху—0,09; толщина доски—0,005.

б) Лицо дано с еле заметным отклонением вправо. Лицо широкое, мясистое, довольно полное; нос прямой, к концу слегка расширяющийся; круглый подчеркнутый подбородок; глубоко сидящие миндалевидные темнокарие глаза под густыми черными бровями; рот небольшой, с мясистыми губами; густые черные волосы, коротко подстриженные и начесанные на невысокий лоб. Незначительно сохранившаяся часть груди не позволяет сказать, во что был одет портретированный. Фон, в настоящее время серо-желтый, первоначально был серым.

Тон кожи—матовый; основной цвет тела—светложелто-розовый; тени—серо-коричневые; густая тень на левой щеке, падающая от носа, передана довольно широкой полосой, сливающейся с линией левой брови; ресницы не показаны вовсе, а тени в глазных впадинах и верхние ресницы суммарно переданы широкой линией, более темной и толстой поверх глаза и более светлой и узкой внизу; губы выполнены темным, густым кармином; правая ноздря подчеркнута кармином.

Лицо тщательно моделировано. Мазки, передающие тело,—мелкие однообразные. Мазки в волосах—значительно крупнее и кладутся как бы подражая отдельным прядям волос.



с) Портрет писан восковыми красками при помощи металлического инструмента и кисти. На правом виске ясно видны следы металлического инструмента.

д) От низа через сохранившуюся часть шеи и подбородок до середины щеки проходит большая трещина. Почти посредине правой щеки и носа есть горизонтальная царапина.

Красочная поверхность отсутствует в правой части лба и по краям фрагмента. Отдельные небольшие сшибы красочного слоя рассеяны по всему лицу.

Вследствие неудовлетворительной сохранности портрета трудно судить о его первоначальном виде. Предположительно, памятник принадлежит к группе ранних фаюмских портретов.

Портретированный принадлежал к римской или греческой части населения. Время возникновения—первая половина II века н. э. (?).

### 3

## Портрет молодого человека. Изображение погрудное

Таблица I, № 3708/11а 5780

а) Первоначальная форма доски, повидимому,—четыреугольник. В настоящее время это шесть вертикальных, складывающихся один к другому кусков.

Размер: с. а.  $0,225 \times 0,33$ ; толщина доски—0,001.

б) Лицо дано в легком повороте вправо; значительно больше в ту же сторону повернуто туловище; лицо продолговатой формы, с довольно широкими скулами; нос большой, прямой, в конце слегка загибающийся; глубоко поставленные миндалевидные карие глаза; густые черные брови; небольшой с мясистыми губам рот; на верхней губе и под нижней, на подбородке,—едва обозначающаяся растительность; густые черные волосы, выпущенные на лоб завитками и небольшими локонами; показаны оба уха,—за правым ухом, на шее, виден так называемый локон Гарпократа; в волосах—золотой венок с симметрично расположенными листьями ромбовидной формы; в середине венка—разноконечный, с расширяющимися концами крест; одежда—белый хитон с лиловыми клавами. Фон вокруг головы—неравно-овальной формы—золотой, в остальной части—коричневый.

Цвет лица слегка матовый; тело передано заглушенно-розовым и светлорозовым; в сильно освещенных местах—оранжево-розовая и белая краска (угол вырезан у правой ключицы, лоб, освещенная часть носа); по горбинке носа идет светлый блик, белым; тени на теле даны светлорозовым; глазные впадины очерчены сверху темнорозово-лиловым; показаны лишь верхние ресницы, отдельными редкими штрихами, черным; волосы выполнены черным по темнокоричневому подма-

левку; тень от носа, в виде темнокрасно-коричневой широкой полосы, падает по левой щеке и постепенно сливается с линией левой брови.

Портрет исполнен сравнительно крупными, хорошо различимыми мазками. На носу и на шее мазки идут, следуя главному направлению той части, которая изображается. Краска, повидимому, накладывалась непосредственно на доску. Местами краска достигает большой компактности (нос, тени вокруг глаз). На правой щеке при передаче тени мастер применял растирание живописной поверхности пальцем. Венок выполнен по трафарету. Золото было нанесено, когда доска уже была вставлена в мумию. По линии отверстия в бинтах, по низу шеи, идет след кисти, наносившей золото фона.

с) Портрет писан жидкой восковой темперой и частично — восковыми красками (волосы, брови, около рта, нос); в целом ряде мест можно предполагать употребление металлического инструмента (подбородок, шея под подбородком, ресницы, брови). Остальное писано кистью.

d) Куски, на которые теперь распалась доска, получились в результате исключительной ее тонкости и трещин. На левой щеке — пробоина треугольной формы; несколько горизонтальных трещин: над правой бровью, на правой щеке, у губ и внизу левого уха.

Живописная поверхность отсутствует в целом ряде мест: в правом углу верхней губы, под правым глазом, на фоне у левой щеки. В волосах выступает серый, как пыль, налет — результат разложения красочной массы.

Портрет наклеен на доску, обтянутую коричневым сукном.

Портрет писан при жизни; во время мумификации был дополнительно исполнен золотой венок; затем, когда портрет был уже вставлен в бинты, был нанесен золотой фон. Портрет выполнен хорошим мастером. Живопись говорит о большом умении в передаче портретного сходства и разрешении колористических задач; определенная красочная гамма, сдержанная и строгая, все подчиняет себе, но в то же время не мешает выявлению утонченного облика портретируемого.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения — первая половина II века н. э.

В.: З. В. О., т. V, в. I (1890), табл. II—1.

#### 4

### Портрет юноши. Изображение погрудное

Таблица III, № 6154/I1a 5776

а) Доска представляет собой четырехугольник продолговатой формы, с верхними срезанными углами. Левый угол срезан больше правого. Снизу по краю доски идет незаписанная полоса шириною с. а. 0,04.

Размер— $0,21 \times 0,355$ ; толщина доски— $0,01$ .

б) Лицо дано почти в фас; плечи немного повернуты вправо. Лицо довольно широкое; нос прямой; миндалевидные карие глаза; густые черные вьющиеся волосы, напущенные локонами на лоб; в волосах—золотой венок из листьев ромбовидной формы, с шестиконечной звездой в середине; показано одно правое ухо, прикрытое в верхней своей части волосами; шея и плечи выполнены очень обще. Одежда—белый хитон с лиловыми клавами и белый плащ, накинутый на левое плечо. Фон вокруг головы—золотой, в остальной части—коричнево-серый.

Тон кожи смуглый; тело передано коричнево-розовым; шея внизу дана серо-коричневым; по горбинке носа и по середине верхней губы—светлый блик, нанесенный примесью белого к основной краске; на обоих зрачках—светлый блик; ресницы, верхняя и нижняя, нанесены еле заметными, короткими черными штрихами; на правом глазу, в углу, у носа—блик кармином; тень от неосвещенной левой стороны носа сливается с верхней тенью глазной впадины и линией брови.

Красочная масса, которой выполнено тело,—густая, компактная; мазки—мелкие, слитные, за исключением носа и верхней губы, где они крупнее; ресницы переданы надавливанием металлического инструмента; для волос сначала был сделан темнокоричневый подмалевок, а затем исполнены отдельные пряди; краска, которой выполнен хитон,—жидкая; мазки—длинные, широкие. Мазки на хитоне сходятся под острым углом к середине груди. Венок исполнен по трафарету; золото фона нанесено, повидимому, жесткой короткой кистью (особенно хорошо видно это над левым плечом). Мазки фона по бокам идут в сторону, под некоторым углом вниз. Над головой мазки следуют контурной линии прически.

с) Портрет писан восковыми красками; волосы и лицо исполнены при помощи кисти и металлического инструмента (в местах, где наиболее отчетливо передается лепка).

д) Доска, приблизительно на одной трети ширины, слева, сломана и затем склеена. Несколько трещин в нижней части доски: почти по вертикали, в середине между поломом и средней третиной.

Живописная поверхность сохранилась хорошо. По правому краю—кусочек приклеившегося холщевого бинта. Внизу, приблизительно по овалу отверстия в бинтах мумии,—следы смол.

Портрет наклеен на доску.

Портрет производит впечатление некоторой схематичности, которая умеряется хорошо переданной лепкой лица. В нем до некоторой степени уже наличествует плоскостность, которая имеется в поздних портретах. Он, видимо, был писан для погребения; однако золотой фон был нанесен лишь тогда, когда доска была уже вставлена в бинты.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения—середина II века н. э.

В.: Статья И. Э. Грабаря „Восковая живопись“ в Б. С. Э., табл. к стр. 192.

## 5

### Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное

Таблица IV, № 3703/11а 5777

а) Доска представляет собой четырехугольник удлиненной формы, с отлогим закругленным верхом. Низ (от края maximum—0,06, minimum—0,035) и верх (от края—0,014) не записаны.

Размер—0,195×0,415; толщина доски—0,0015.

б) Лицо дано в легком повороте вправо; туловище значительно обращено в ту же сторону. Лицо—довольно широкое, со слегка выступающими скулами, большой нос с легкой горбинкой; глубоко посаженные, небольшие карие глаза под изломанными густыми черными бровями; левый глаз из-за неправильно выполненного ракурса кажется меньше, нежели правый; небольшой, с мясистыми губами рот; губы слегка искривленные, приподнятые к левой щеке; густые вьющиеся черные волосы, напущенные на лоб; лицо обрамляет низко подстриженная борода и сливающиеся с ней усы; показано одно левое ухо—обобщенно, почти в виде пятна; шея, особенно справа, дана обще. Одет в белый хитон; на левом плече белый плащ. Фон—светлосерый, местами переходящий в бело-розовый.

Основной цвет тела—оранжево-розовый; тени на лице исполнены лилово-розовым (нос, глазные впадины) и светлосеро-коричневым; освещенные места выполнены различными оттенками светлорозового; губы даны кармином, нижняя—светлее верхней; между губами—карминно-коричневая полоса раздела; кое-где (глазные впадины наверху переносицы) в освещенных местах—зеленовато-желтые, светлые тени; полоса теней неосвещенной стороны носа сливается с тенью верхней части глазной впадины и с линией левой брови; светлый извилистый, как бы подчеркивающий форму носа блик дан по горбинке носа и на части правой щеки, прилегающей к переносице; тени на шее выполнены светлосеро-коричневым; волосы в верхней части головы исполнены темнокоричнево-лиловым; ниже ко лбу и на бороде они даны черным и темносерым; тени хитона—серо-стальные, светлосерые, розовосерые и светлолиловые.

Краска на лице более густа, нежели в остальных частях. Мазок мелкий, нерегулярный, различного направления. У выреза хитона, где тело наиболее освещено,—крупные мазки оранжево-розовым. Волосы на голове выполнены большими, круглящимися мазками. Краска фона—более компактная при приближении к голове, нежели в остальных частях.

с) Портрет писан восковой темперой и исполнен довольно тонкой кистью, доказательством чего служит идущий посредине щек и у кончика носа (особенно заметно на правой щеке) след мазка красным—результат случайного взмаха кистью.

d) Доска разбита пополам по центральной вертикали. Есть несколько трещин; из них бóльшая идет от нижнего края до волос в правой половине; другая идет в той же половине, от верхнего края к середине, приблизительно до усов. Правее, с высоты кончика носа, еще ряд мелких трещин.

Живописная поверхность пострадала в нескольких местах, но на очень незначительных участках. Кое-где выступают небольшие пятна—результат разложения красочной массы. Внизу видны следы приклеившейся холстяной материи, ставшей черной от пропитавших ее смол.

Доска паркетирована.

Портрет, при всем реализме, с которым он исполнен, особенно принимая во внимание разработку теней и применение добавочных тонов, стоит на грани перехода к более условной манере письма. Это усиливается неправильным воспроизведением ракурса левой стороны лица, которое как бы предвосхищает асимметрию изображения в фас конца III века, что можно наблюдать также и в ранних византийских памятниках.

Возможно, что портретированный—семит (еврей) или имеет значительную примесь семитической крови.

Время возникновения—середина II века н. э.

В.: З. В. О., т. V, в. I (1890), табл. II—3; София № 4, рис. 44; Открытка издания Государственного музея изобразительных искусств; Kobylina M. Arch. Anz. 1928, 1/2 S. 69 u. ff.

## 6

### Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное

Таблица V, № 3705/IIa 5782

а) Доска представляет собой четырехугольник со срезанными наверху углами. Снизу по краю доски идет незаписанная полоса шириной с. а. 0,024.

Размер—0,208×0,388; толщина доски—0,002.

б) Лицо дано в легком повороте вправо; туловище значительно повернуто в ту же сторону. Лицо, слегка вытянутое, обрамлено кругом круглой, низко подстриженной густой бородой и небольшими, не закрывающими губ усами; подбородок под нижней губой брит или не имеет растительности; волосы бороды курчавые; лоб невысокий; нос большой, с легкой горбинкой; небольшой, с мясистыми губами рот;

густые, слегка сросшиеся на переносице брови; показано лишь правое ухо, прикрытое в верхней своей части волосами; в густых вьющихся волосах — золотой веночек с ромбовидной формы листьями; шея довольно длинная, худая. Одежда — белая туника, которая слегка видна из-под накинутаго на плечи лилового гиматия, скрепленного у правой ключицы, ближе к плечу, круглой фибулой, украшенной по краю камнями. Фон — светлосерый.

Цвет лица смуглый, сквозь который просвечивает легкий, еле заметный румянец; тени щек переданы различными оттенками светлорозового, который наложен на основной розовато-желтый тон; нос, снизу и по теневой стороне, глазные впадины, губы оттенены лилово-коричневым; на обоих сдвинутых вправо зрачках — блестящие блики. Зрачок правого глаза слегка выше левого, и под ним больше дано белка, нежели в левом глазу; верхние веки (или и ресницы) переданы довольно широкой черной линией; кое-где под глазами, на веках, на горбинке носа, около губ пройдено светлорозовым тоном, передающим наиболее светлые, освещенные места; линия мускула на шее передана светлорозовым тоном обобщенно; белый хитон передан желтовато-белыми и желтовато-зелеными тонами; гиматий выполнен различными оттенками лилового — от светлосиреневого до темнофиолетового. Темнофиолетовый и черные тона на гиматии, которыми четко показаны тени, дают в некоторых местах резкую границу между телом и одеждой.

Мазки на щеках довольно крупные; они идут в общем направлении влево, под острым углом книзу. Краска щек значительно гуще той, которой исполнено остальное, — кроме губ, кончика носа, бровей, где, видимо, мастер особенно старался передать лепку мазком и пользовался очень компактной массой. Тени исполнены слитными мазками. Веночек выполнен по трафарету. Фон дан длинными крупными мазками, идущими у левого плеча под значительным углом влево вниз, у правого — вправо.

с) Вся живописная поверхность портрета — блестящая, указывающая на чисто энкаустическую технику. Лицо, повидимому, выполнено металлическим инструментом. Волосы, одежда и фон писаны кистью.

d) В левой половине доски вертикальный край слегка обломан, с незначительным прогибом внутрь, приблизительно на уровне подбородка. Доска разбита на две части: полом проходит вправо от центральной вертикали, через левый край губ и внешний угол левого глаза. Целый ряд трещин: четыре, наиболее заметные, идут через правый глаз до низа бороды (к носу), по центральной вертикали до переносицы, сверху через внешний угол левого глаза и до бороды. Нехватает куска доски вертикальной формы над левым глазом доверху: ширина — 0,018, длина — 0,087.

В нижней части шеи несколько темнокоричневых пятен — очевидно, результат разложения живописной поверхности, когда портрет был уже вставлен в мумию. Фон у левого плеча значительно потемнел; в его нижней части большое темное пятно. Местами верхний слой краски отстал, обнаруживая лиловато-серый подма-

левок (на хитоне, у правого уха, внизу бороды, на левой щеке). Местами (низ левой щеки) видна доска. В верхнем правом углу—отпечатки материи бинтов.

Доска паркетирована.

Лицо портретированного выполнено в сугубо реалистической манере, чего нельзя сказать о шее, трактованной обще и скорее бесформенной. В отношении тональности все краски портрета согласуются со смуглым цветом кожи.

Портретированный, по всей вероятности, принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения—первая половина II века н. э.

В.: З. В. О., т. V, в. I (1890), табл. II—2; Жизнь музея № 3, стр. 55, рис. 1.

## 7

### Портрет женщины средних лет. Изображение погрудное

Таблица XIV, № 4252/1а 5788

а) Доска представляет собой четырехугольник удлиненной формы, с обрезанными верхними углами.

Размер— $0,215 \times 0,345$ ; толщина доски— $0,005$ .

б) Изображение в фас. Лицо слегка удлиненной формы; миндалевидные, глубоко посаженные карие глаза; черные волосы, разбранные на прямой ряд, лежат низкой прической, закрывающей верхнюю часть ушей; небольшой с тонкими губами рот; тонкий прямой нос; в ушах—золотые серьги с жемчугом,—серьги представляют собой горизонтальные стерженьки, к которым прикреплены идущие вниз и заканчивающиеся жемчужинами три вертикальных привеска; на шее—ожерелья с подковообразными, опущенными вниз концами, с украшением посредине. Одежда—красная туника с черными клавирами, обшитая белым по вырезу ворота. По линии плеч идет белая с редкой бахромой нашивка. Возле левой ключицы у выреза хитона—кистеобразное белое украшение. Фон—серо-стальной.

Большая часть доски пострадала, и краски померкли,—поэтому многое устанавливается с трудом. Тело было написано розово-желтым цветом, может быть более интенсивным по контуру лица, с постепенным переходом к локальному тону тела и незначительным количеством нанесенных теней. Возможно, что тени были выполнены розовато-лиловым и розово-коричневым. Ресницы исполнены тонкими штрихами, черными и коричневыми. По линии выреза хитона на теле идет как бы контурная полоса более интенсивно взятого локального тона. Губы исполнены кармином. Разделительная линия между ними—коричнево-черная. Видимо, на зрачках были нанесены светлые блики.

Портрет написан густыми красками, четко различимыми, однообразным по форме мазком. По пробору в волосах и по линии прически — следы металлического инструмента. Хитон сначала был писан более жидкой краской, а затем складки, идущие под углом к середине груди, выполнены длинной широкой кистью.

с) портрет исполнен восковыми красками, кое-где — кистью (хитон, фон), главным образом — металлическим инструментом.

д) Доска разбита от левого верхнего угла приблизительно к середине нижней стороны. Около нижнего правого угла — небольшая трещина.

Живопись большей части портрета стала плохо различимой и мутной. Внизу — два куса приклеившейся материи: один — около сшива, и больший — возле левого края у края доски.

Доска паркетирована.

Портрет принадлежит к категории памятников, где условность еще не совсем взяла верх над реалистической манерой. Наличествует хорошая лепка лица, при небольшом количестве теней и скупой, но резкой красочной гамме.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения — начало II века н. э.

## 8

### Портрет молодой женщины. Изображение погрудное

Таблица VI, № 4228/IIa 5785

а) Доска первоначально представляла собой четырехугольник. В настоящее время сохранилась ее верхняя левая часть, низ, середина и кусок правой части, примыкающий к низу и середине. По нижнему краю доски, шириной в 0,022, идет серая (цвета фона портрета) полоса.

Размер —  $0,19 \times 0,36$ ; толщина доски — 0,01.

б) Изображение дано в фас. Лицо круглое, широкое, скорее полное; небольшой рот; большие миндалевидные карие глаза под крутыми густыми черными бровями; небольшой, довольно толстый нос; вьющиеся или завитые черные волосы, лежащие низкой прической, выбивающейся локонами на лоб; верхняя часть ушей прикрыта волосами; в ушах — золотые серьги, состоящие из горизонтального стерженька, к которому прикреплены три заканчивающихся жемчужинами перпендикулярных привеска; полный подчеркнутый подбородок; толстая шея; на шее — ожерелье из двух нитей: верхняя состоит из черных продолговатых, цилиндрических, перемежающихся несколькими подряд нанизанными, круглыми в разрезе золотыми, нижняя нитка целиком состоит из них; между обеими нитками — круглый медальон — горгонейон (?),



подвешенный к верхней нитке на круглом кольце и соединенный лапками, с двух сторон, с нижней ниткой. Одежда—розовый хитон с белой обшивкой вокруг головного выреза. Перед грудью, в правой руке модели—серый сосуд с коническим туловом, верхняя часть которого, слегка суживающаяся к отверстию, профилирована и окрашена белым. На правой руке—запястье в виде обвивающейся вокруг кисти змеи; на четвертом пальце правой руки—такое же кольцо. Фон серо-стальной.

Тело передано желто-розовым цветом; на щеках и на подбородке проглядывает румянец; число теней на теле незначительно; тени под глазами, равно как и по контуру лица, где они идут довольно широкой полосой, выполнены светлорозово-желтым; ресницы и брови переданы короткими черными штрихами; глаза обведены черным контуром,—верхняя контурная линия шире нижней; белок обведен серой полосой; подмалевок для волос—темносерый; по нему более тонкой кистью нанесены черным локоны волос; контур рук, складки хитона, контур серег и ожерелья переданы темнокрасно-коричневым.

Портрет писан очень жидкой краской. Мазки фона, хорошо видимые, идут вертикально. В других частях портрета они настолько слитны, что плохо различаются.

с) Портрет писан восковыми красками и исполнен кистью.

d) По всей поверхности доски идут мелкие ссадины. В середине груди, около правой руки,—довольно большая выбоина.

На лице желтоватые пятна—результат разложения живописной поверхности. Доска паркетирована.

Портрет принадлежит к категории памятников, характеризующихся как „экспрессионистические“ (B u b e r l P. Die griechisch - ägyptischen Mumienbildnisse. Wien, 1922). Работа невысокого качества,—этим, вернее всего, объясняется большой „примитивизм“ памятника. Изображение настолько плоскостно, что воспринимается как система отграниченных контурами пятен. В красочной гамме можно усматривать отголоски предшествующего периода.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения—первая половина II века н. э.

## 9

### Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное

Таблица XV, № 3704/I1a 5778

а) Доска представляет собою прямоугольник удлиненной формы со срезанными верхними углами. Правый угол срезан неправильно и меньше, нежели левый. Снизу по краю доски идет незаписанная полоса шириной с. а. 0,024.

Размер—0,21×0,395; толщина доски—0,001.

б) Лицо дано почти в фас, с легким поворотом вправо; плечи значительно более повернуты в ту же сторону. Лицо продолговатой формы, с слегка выступающими скулами; нос большой, прямой; карие, глубоко посаженные глаза под густыми темными бровями; рот небольшой, с мясистыми губами; видно одно правое ухо; лицо обрамлено довольно густой, слегка подстриженной бородой, с которой сливаются усы, немного прикрывающие рот; волосы на голове курчавые, напущенные на лоб; шея — длинная, худая. Одежда — белый хитон с лиловыми клавами, поверх которого накинута белая гиматий. Фон — лиловато-серый.

Цвет тела — розово-оранжевый, с проглядывающим на лице румянцем; тени на теле нанесены различными оттенками коричневого, серого и оранжево-розового; волосы на голове и борода исполнены черным и коричнево-рыжим; по ребру носа идет линия света, переданная белым цветом и заканчивающаяся внизу четким мазком компактной краски; на зрачке — блестящий блик белым; белок передан серым или грязновато-белым; ресницы, еле нанесенные черным, видны в виде точек лишь на верхних веках; самый глаз отграничен черными, довольно густыми линиями; тени вокруг глаз переданы несколькими линиями коричневой краски различной густоты и разных оттенков; под ноздрями и на верхней губе — следы кармина; ухо выполнено довольно небрежно, обще; тени в ухе рыже-коричневые. Тени на хитоне болотно-серо-зеленые и серые.

Мазки на щеках мелкие и в то же время очень отчетливо различимые. Волосы головы исполнены круглыми, как бы небрежно нанесенными, тонкими мазками. Складки хитона и гиматия выполнены широкими, длинными мазками довольно жидкой краской. Фон писан значительно более жидкой краской, нежели все остальное. С левой стороны фона мазки идут резко влево, почти горизонтально, с правой — под значительным уклоном вниз.

с) Портрет писан восковой краской (волосы) и энкаустической темперой. Вернее всего, весь портрет исполнен кистью: фон — более длинной и мягкой, тело — короткой и жесткой.

д) Доска разбита почти по центральной вертикали. Есть несколько трещин, из которых самая крупная проходит посередине правой половины. Доска неравномерно слегка оббита по бокам.

В волосах, на лбу и в бороде заметно выступает серая масса — результат разложения краски. У верхнего края в середине — большое темное пятно треугольной формы (вершиной вниз) — результат, очевидно, наложения бинтов. В тех местах, где сошла краска, виден грунт и подмалевок: по нижней линии живописной поверхности — черный, над плечами — серый.

На портрете лежит отпечаток некоторой условности, усиливающийся матовой поверхностью доски. Портрет, по видимому, не предназначался для близкого рассмотрения, что заставляет предполагать, что он писан специально для мумии.

Портретируемый принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения—вторая половина II века н. э.

Ср. Edgar C. C. Graeco-egyptian coffins, masks and portraits. Le Caire, 1905.  
№№ 33259, 33261.

В.: З. В. О., т. V, в. I (1890), табл. II—4; Жизнь музея № 3, стр. 56, рис. 2.

## 10

### Портрет молодой женщины. Изображение погрудное

Таблица XVI, № 3707/11 а 5793

а) Доска представляет собою прямоугольник со срезанными верхними углами. Правый угол срезан больше, нежели левый. Низ доски не дописан приблизительно на 0,03.

Размер— $0,303 \times 0,158$ ; толщина доски—0,001.

б) Лицо дано в легком повороте влево; туловище повернуто значительно больше. Лицо удлиненной формы; прямой нос; небольшой рот, с мясистыми, немного пухлыми губами; черные волосы собраны в гладкую прическу, заканчивающуюся пучком широко заложенной косы; миндалевидные карие, глубоко сидящие глаза; видны оба уха с золотыми серьгами овальной формы. Одежда—лиловый хитон, поверх которого—темнолиловый гиматий. Фон—серо-коричневый.

Цвет лица смуглый, с просвечивающим румянцем; тело передано оранжево-розовым; тени под носом темнокрасно-коричневые, так же как тени на неосвещенной части носа, причем последняя, имеющая форму сплошной полосы, переходит в линию брови; брови переданы напоминающими штриховку частыми и короткими мазками черного и коричневого цвета; на обоих глазах нанесены лишь верхние ресницы, тогда как нижние и тени от глаз даны широкой полосой коричневого; губы исполнены светлокарминно-коричневым; между губами—темнокоричневая полоса раздела; тени по овалу лица дают некоторую контурность; золото серег передано желтым.

Мазок на лице небольшой, но хорошо различимый. В волосах он крупный, напоминающий лепку, как бы передающий отдельные пряди. Фактура на хитоне и гиматии показывает широкий, свободный мазок. Мазки, передающие тени хитона, сходятся к середине груди. Мазки фона, жидкой краской, идут у правого плеча под значительным углом вниз; наверху они как бы повторяют контуры головы; у левого плеча они вертикальные.

с) Портрет выполнен в чистой энкаустической технике, в силу чего надо предполагать, что поверхность была блестящей. Для передачи лица, быть может, был применен металлический инструмент, но вернее всего, портрет был написан жесткой, довольно короткой кистью.

d) Доска разбита почти по центральной вертикали. Большая трещина идет в середине левой половины, от верхнего края до выреза хитона для шеи. В правой части одна трещина (на расстоянии одной трети ширины слева) проходит от верхнего края до внутреннего угла левого глаза. Вторая трещина правой половины идет (на расстоянии  $\frac{3}{4}$  см от центральной вертикали) снизу до подбородка. Левый нижний угол неправильно обломан, почти с середины левой стороны.

В силу разложения красок (что особенно наблюдается на волосах) местами выступил серый налет. В настоящее время все краски портрета потухли, хотя не исключена возможность, что они вообще были приглушенными. На фоне правого угла—большое белое пятно. Судя по выступающему подмалевку внизу, доска первоначально была покрыта коричнево-серой краской.

Доска паркетирована.

Изображение рассчитано на сугубо пластическое впечатление, т. е., другими словами, в нем есть элементы своего рода раскрашенной, реалистически трактованной скульптуры.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения—третья четверть II века н. э.

Ср. Edgar, C. C. Graeco-egyptian coffins, masks and portraits. Le Caire, 1905. № 33237; для прически—Edgar, C. C., op. cit., № 33263.

В.: З. В. О., т. V, в. I (1890), табл. II—5.

## 11

### Портрет женщины средних лет. Изображение погрудное

Таблица VII, № 3706/11а 5775

a) Доска представляет собой четырехугольник удлиненной формы с неправильно срезанными верхними углами. Правый, более тупой угол срезан больше, нежели левый. Внизу по краю идет горизонтальная полоса незаписанной доски шириной от 0,022 до 0,035.

Размер— $0,175 \times 0,405$ ; толщина доски—0,002.

b) Плечи повернуты в три четверти направо; лицо—с легким отклонением к вертикали. Лицо не особенно полное, со слегка выдающимися скулами; нос прямой, к концу довольно широкий; карие миндалевидные глаза под густыми черными, не сросшимися на переносице бровями; рот небольшой, с мясистыми губами; подбородок слегка подчеркнут. Из-за не совсем удачно переданного поворота все лицо асимметрично, левый глаз и бровь выше правых; волосы, вьющиеся или завитые, лежащие мелкими локонами, собраны на затылке в пучок, образуемый охватывающей

голову косою; видно лишь правое ухо, прикрытое у виска волосами; в обоих ушах (и в левом, которого не видно) — золотые, овальной формы серьги, украшенные с внешней стороны жемчугом (по 3 штуки в каждой серьге); на шее золотое украшение на узкой розовой ленточке — подвесок в виде опущенной вниз подковы или формы античного браслета. Одежда — белый хитон, поверх которого накинут розовый гиматий. Фон — серый, местами переходящий в грязнобелый.

Цвет кожи смуглый и матовый, переданный коричневой краской различного тона; вся красочная гамма портрета исключительно удачно гармонирует с тональностью тела, доминирующей над всем остальным; губы: нижняя — матово-розовая, верхняя — заглушенная лилово-коричневым; над верхней губой идет отграничивающая линия светлокоричневого; над ней — сильно подчеркнутая тень; ресницы изображены лишь на верхних веках несколькими четкими линиями, тогда как на нижних веках довольно густой полосой коричневого исполнены и ресницы и тень от глаз; брови нанесены отчетливыми черными мазками поверх коричневых; у левого глаза линия затененной левой стороны носа постепенно сливается с бровью; белок выполнен серым; зрачки черные; при близком рассмотрении видно, что волосы были сделаны сначала в виде подмалевка черным цветом, посредством простого покрытия поверхности краской, а затем были нанесены изображения локонов и завитков, что особенно хорошо наблюдается на левой контурной линии головы; на лбу локоны обведены коричневым и рыжевато-коричневым; совершенно так же обведены и золотые украшения на груди; золото серег и украшений на шее передано золотом; интенсивно проведенные тени овала лица, линия носа и глазных впадин создают впечатление контура. Краска гиматия у правого плеча лиловато-розовая; складки гиматия переданы лиловато-малиновым матовым тоном; складки и тени хитона исполнены серой краской тонкими небрежными мазками, сходящимися под острым углом в середине груди.

с) Портрет писан восковыми красками, кистью, а местами (брови, около глаз волосы) — может быть, металлическим инструментом. Кисть, которой исполнено лицо, короткая, мягкая; ею почти перпендикулярно наносилась краска на щеках. Живописная поверхность блестящая.

д) Доска имеет несколько вертикальных трещин. Одна из них, самая большая, идет по линии шеи, с левой стороны, другая — по прическе к левому виску. Доска обломана приблизительно с середины левой стороны, под небольшим углом вниз. В правой половине доски — облом, который приблизительно с двух третей высоты углубляется на один сантиметр, а затем ниспадает перпендикулярно к краю.

Так как живописный слой исключительно тонок, то местами обнаруживается доска: на хитоне в середине, на вырезе шеи, на щеках. Там, где имеется выпадение краски, и внизу, в незаписанной части доски, виден светлокоричневый подмалевок.

Доска паркетирована.

Портрет проработан незначительным количеством теней с некоторой монохромностью, являющейся результатом преобладания смуглого матового цвета кожи, что дает ему некоторую плоскостность и в то же время некоторую долю монументальности.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения — вторая половина II века н. э.

Ср. Edgar C. C. Graeco-egyptian coffins, masks and portraits. Le Caire, 1905. № 33263.

В.: З. В. О., т. V, в. I (1890), табл. II—6; София № 4, рис. 45; Открытка, изд. Государственного музея изобразительных искусств.

## 12

### Портрет подростка или юноши

Таблица XVII, № 4231/1а 5790

а) Доска представляет собою прямоугольник.

Размер —  $0,155 \times 0,19$ ; толщина доски — 0,004.

б) Лицо дано почти в фас; плечи повернуты несколько вправо. Лицо довольно широкое; большие, глубоко посаженные темнокарие глаза; прямой нос; довольно большой рот, с мясистыми губами; небольшой лоб; черные густые волосы гладко подстрижены и начесаны на лоб; видно одно правое ухо, в верхней своей части прикрытое волосами; обнаженная шея и плечо исполнены очень обще. Фон — коричнево-серый, более темный у правого плеча.

Тон кожи матовый, на щеках проглядывает румянец; тело передано светло-коричневым; губы даны примесью кармина к основной краске тела; между губами проходит тонкая темнокоричневая полоса раздела, которая выходит за пределы губ и спускается концами книзу; светлый блик дан или сохранился лишь на правом глазу; белок исполнен серо-коричневым; тени на теле везде коричневые; в целом ряде случаев при переходе от света к тени введен серо-зеленый тон; под глазами — довольно широкая полоса, передающая ресницы и тень от глаз; верхние ресницы выполнены отдельными точками и мелкими штрихами; под носом — резкая линия темнокоричневого цвета; в правой верхней части лба и под правым глазом — светлые блики с сильной примесью белого; для передачи волос был сначала сделан подмалевок темнокоричневым, а затем по нему нанесены отдельные пряди черной, более густой краской.

Крупные мазки или, вернее, следы металлического инструмента отчетливо видны благодаря своему однообразию. Большинство из них идет влево, с незначительным отклонением от вертикали. Черная краска волос и теней под глазами более компактна, нежели та, которой выполнено остальное.

с) Портрет писан восковыми красками, главным образом металлическим инструментом.

d) Доска разбита по центральной вертикали. Обломан (глубина облома—0,009) правый край, от верхнего угла до середины.

Местами красочная поверхность исчезла, обнаруживая доску на шее, около правой щеки, под правым глазом; в волосах, над правым виском, заметен матовый налет—результат разложения красочной массы.

Доска паркетирована.

Портрет был исполнен для погребения. На это указывают нагие плечи, рассчитанные на то, что их прикроют бинты мумии. Портрет имеет характер монохромной живописи, подчиняющей все краски лица смуглому тону кожи. Работа ремесленная.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения—середина II века н. э.

### 13

#### **Двойной портрет молодого мужчины и молодой женщины. Изображение поясное**

Таблица XVIII, № 4233/11а 5786

а) Доска представляет собою прямоугольник.

Размер—0,285×0,422; толщина доски—0,004×0,005.

б) Мужчина левой (невидимой рукой) обнял женщину, правая рука которой закинута за его правое плечо. Левое плечо и верхняя часть с локтем левой руки женщины не показаны вовсе, они выходят за поле портрета. Возможно, что правая часть доски срезана. Мужчина дан в три четверти вправо, женщина—в три четверти влево. Головы их тесно прижаты друг к другу. Левая рука женщины покоится кистью на правой руке мужчины. Лица обеих моделей довольно широкие, с грубыми чертами. Носы небольшие, утолщающиеся к концам; глаза глубоко посажены; брови густые; на голове мужчины—коническая шапка с пятью расположенными в середине крестообразно-круглыми украшениями, очевидно круглыми камнями в кольцеобразных оправках; густые черные волосы женщины разобраны на пробор и падают локонами на плечи; в волосах—лилово-красные цветы. Мужчина одет в коричнево-красный хитон, с рукавами выше локтя. На женщине—белое платье, открывающее левую грудь больше чем наполовину. У мужчины на правой части груди, вверху—продолговатой формы, с симметричными прямоугольными выемками по бокам, дощечка с изображением быка (Апис?). У женщины посредине груди, у выреза, круг-

лая брошь—камень в кольцеобразной оправе; на четвертом пальце правой руки—кольцо с круглой розеткой, а на правой руке—подковообразное запястье. Женщина держит в правой руке развевающийся над головой шарф, белый с внешней стороны и черный с внутренней. Фон над фигурой мужчины—светлосерый, над женщиной—темносерый.

Цвет тела мужчины розово-коричневый, у женщины—желто-белый; на лице у нее проступает румянец или наложенные румяна; наиболее светлые места на теле мужчины даны лилово-серым тоном, на теле женщины—розово-серым. Тело, кроме шеи и груди мужчины, выполнено частой боковой штриховкой. На подбородках обеих моделей есть штриховка белым цветом. У женщины на подбородке и на левом плече—большие штрихи розовым цветом. На лбу женщины—большой белый блик; у обоих на горбинках носов—светлые блики; густые тени на лицах переданы коричнево-серым; губы исполнены темнокоричневым; полосы раздела между губами очень широкие: у мужчины полоса исполнена кармином, у женщины—серым; глаза переданы довольно обще: зрачок нигде не нарисован тщательно. Левая грудь женщины и прилегающая к ней одежда обведены коричневатой-желтой линией. Украшения на головном уборе мужчины и на груди женщины исполнены белым цветом с серо-голубым, кармином, темнокоричневым и черным,—очевидно, чтобы показать, что камни переливаются. Браслет и кольцо у женщины переданы красно-коричневым.

Фактура живописи однообразная. Краска жидкая, равномерно покрывающая поверхность доски.

с) Портрет писан восковыми красками и восковой темперой. Исполнен он кистью.

д) Доска разбита на четыре вертикальные части: по центральной вертикали, в середине правой половины и в левой ближе к краю.

Верхний слой краски или вся живописная поверхность исчезла в нескольких местах: на правой щеке мужчины, у его правого виска, на левом плече женщины, на ее левой руке.

Доска паркетирована.

Из всех портретов коллекции данная работа ближе всего стоит к памятникам монументальной живописи, создающим так называемые „идеальные портреты“. Надо отметить жест женщины, держащей шарф, вздымающийся над ее головой,—мотив, хорошо известный по памятникам прикладного искусства эллинистической эпохи. Можно говорить, что фигура женщины как бы механически воспроизводит общераспространенную композицию эпохи. Портретное сходство изображенных сомнительно. Возможно, что доска с правой стороны была шире, а затем была укорочена. Работа ремесленная.

Портретированные принадлежали к греко-египетской части населения.

Время возникновения—II век н. э.



## Портрет женщины средних лет. Изображение погрудное

Таблица XIX, № 4295/11а 5779

а) Доска представляет собой прямоугольник удлиненной формы, со срезанными верхними углами. Левый угол срезан больше правого.

Размер— $0,19 \times 0,32$ ; толщина доски— $0,005$ .

б) Лицо дано в еле заметном отклонении вправо. Лицо слегка вытянутое; нос довольно большой, с легкой горбинкой; рот небольшой, с мясистыми губами; черные, густые, изломанные, высоко поднятые брови; черные миндалевидные глаза; черные волосы разобраны на прямой пробор, лежат низкой прической, выделяясь небольшими прядями; в обоих ушах (видны лишь их мочки) — кольцеобразные золотые серьги, украшенные тремя жемчужинами; на шее — плохо различимое толстое ожерелье. Одежда — фиолетовый хитон с черными клавами. Фон — светло-серый.

Тело передано желто-розовым цветом; тон кожи матовый; тени резкие, светло-коричнево-желтые; тени на подбородке зелено-серые; освещенные места на лице (левая щека, середина лба) исполнены с сильной примесью белой краски к розоватому основному цвету тела; тени, схематически положенные по контуру лица, придают всему портрету условный характер; светлый блик нанесен на оба зрачка; ресницы переданы грубыми черными линиями, идущими от верхнего века вверх и от нижнего — вниз; глазные впадины подчеркнуты серой полосой; белок серовато-белый; тень от левой освещенной стороны носа в виде толстой полосы постепенно переходит в линию левой брови; нижняя губа светлее верхней; для волос был сначала сделан подмалевок темносерым, по которому нанесены черным отдельные пряди.

Мазки на лице — схематические, напоминающие птриховку. Резко выделяясь, они отчетливо видны на висках, хорошо передавая лепку этой части головы. Фон и одежда писаны жидкой краской, широкими длинными мазками.

с) Портрет писан восковыми красками и исполнен металлическим инструментом и кистью (главным образом тело и отдельные части лица).

д) Доска разбита почти по центральной вертикали и склеена. Три пробоины, по форме приближающиеся к кругу: в нижней части шеи, в середине и по обеим сторонам шеи.

Живописная поверхность сильно пострадала, придавая всему изображению стертость. Местами обнаруживается доска. Во многих местах вследствие тонкости красочного слоя ясно видна структура древесины доски.

Доска паркетирована.

Портрет производит грубое и схематическое впечатление. Резко выделяющиеся своими контурами глаза с остановившимся взглядом и брови доминируют над всем остальным. Портрет близок к гипсовым маскам той же эпохи.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения — конец II века н. э.

## 15

### Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное

Таблица XX, № 6153/1а 5781

а) Доска неправильной формы, приближающейся к прямоугольнику, с неаккуратно срезанными верхними углами. Правый угол, срезанный больше и выше, вогнут; левый — меньше и ниже — выпукл. Портрет снизу не дописан, оставляя полосу шириной в 0,02—0,015.

Размер — 0,21 × 0,37; толщина доски — 0,001.

б) Лицо дано в легком повороте влево; туловище значительно больше повернуто в ту же сторону. Довольно широкое лицо обрамлено усами и густой бородой, которая производит впечатление остро подстриженной, так как под подбородком у бороды волосы сливаются (в силу невысокого художественного качества портрета) с тенью, которая падает от напряженного мускула при повороте шеи; нос прямой, толстый, большой; рот небольшой, с мясистыми губами; подбородок сильно подчеркнут; глаза карие, небольшие, узкие; брови густые, сросшиеся на переносице; видны оба уха, — левое больше, нежели правое; уши показаны схематично; на левом глазу светлый блик; светлые блики — вдоль ребра носа и на лбу, в середине; волосы на голове и бороде черные, курчавые, мелкие; плечи и грудь без одежды, обнаженные. Фон — светло-серый.

Цвет лица — интенсивно розово-оранжевый; цвет кожи на плечах более темный, нежели на лице, — светлокарминно-коричневый; тени верхних век нанесены черным, верхняя губа дана темным кармином, нижняя — светлокарминно-розовым; переходы на лице от освещенных мест к темным (особенно около носа) переданы зеленовато-серыми тенями; уши выполнены карминно-коричневым; той же краской был сделан подмалевок для волос, а по нему уже пройдено черным, коричнево-зеленым и густокарминно-коричневым для передачи локонов.

Мазки на лице, особенно около носа, компактные, густые, очень неправильной формы. В целом ряде мест они даны с сильным перпендикулярным нажимом кисти. Мазки фона расходятся в одном направлении под углом вниз от головы, по обе стороны.

с) Портрет писан восковыми красками, большей частью, повидимому, кистью. Тело, щеки и плечи выполнены металлическим инструментом.

д) Сверху через середину лба идет трещина до губ. Другая трещина идет через левое ухо почти до нижнего края доски. Параллельно ей, вправо, поднимается от нижнего края вверх трещина к плечу.

Сохранность живописной поверхности вполне удовлетворительная. Ниже плеч портрет замазан коричнево-зеленой краской.

Портрет, повидимому, был писан специально для погребения. На это указывает нагое тело портретированного, которое при доске, вставленной в мумию, должно было быть закрыто бинтами. Портрет — скорее ремесленной, нежели художественной работы, однако еще обнаруживающий хорошую живописную традицию.

Портретированный принадлежал к греко-римской части населения.

Время возникновения — конец II — начало III века н. э.

## 16

### Портрет молодой женщины. Изображение погрудное

Таблица VIII, № 4235/IIa 5774

а) Доска представляет собою прямоугольник удлиненной формы, с верхними срезанными углами. Правый угол срезан больше левого.

Размер —  $0,18 \times 0,32$ ; толщина доски — 0,006.

б) Лицо и плечи даны в легком отклонении вправо. Лицо довольно широкое, со слегка выступающими скулами; прямой нос; миндалевидные, глубоко посаженные карие глаза под далеко идущими к вискам бровями; небольшой с мясистыми губами рот; черные волосы разобраны на прямой ряд и лежат крупными прядями; вверху коса заложена в пучок; отдельные локончики, выбившиеся или коротко выпущенные из-под прически, заходят на верхний край лба; в ушах, прикрытых в верхней части волосами, — золотые, украшенные жемчугом серьги, на шее — две нитки красных мелких камней (гранаты). Одежда — розовый хитон с черными клавами.

Тело передано оранжево-розовым цветом; овалу лица и носу дан коричнево-красный контур, которым подчеркнуты и глазные впадины; контур, постепенно ослабляясь в тоне, переходит в оранжево-желтый цвет тела; ноздри были, повидимому, нанесены крупными точками, по бокам носа; уши, части серег (остов), мелкие выбившиеся пряди на лбу, ожерелья, складки на хитоне переданы коричнево-красным; ресницы нанесены на обоих веках коричнево-черным; внутри белка, по контуру глаза, — серая кайма; для волос был сделан коричневый подмалевок, по которому затем было нанесено изображение пряди и локонов.

Живописная поверхность, особенно на лице, очень гладкая; мазки неразличимы, ибо портрет был сделан жидкой краской; так как доска загрунтована крупной кистью, очевидно быстро наносившей грунт, то местами его фактура выступает на живописной поверхности портрета; живопись фона мало чем отличается от остальных частей портрета.

с) Портрет писан кистью и исполнен восковой темперой. На лице в нижней части щек, справа и слева,—следы красной краски, нанесенной тонкой кистью (результат случайного взмаха). Это указывает на то, что портрет писан именно тонкой кистью.

d) Доска разбита почти по центральной вертикали в середине, с легким искривлением вправо. У левого нижнего угла, приблизительно на один сантиметр внутрь (при высоте в 0,105), доска отбита.

Верхний живописный слой отсутствует в центральной части листа: на подбородке, на носу и в правой части губ. Есть небольшие выбоины, особенно в правой половине доски. Правая половина значительно светлее левой. На теле у правой ключицы—серое пятно. По правому краю доски—следы смолы.

Портрет производит впечатление тонированной раскрашенной скульптуры, хотя отсутствие теней придает ему некоторую плоскостность. Памятник говорит уже о полной утрате реалистических тенденций и о переходе к чисто условной манере.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения—конец II века н. э. или начало III века.

## 17

### Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное

Таблица IX, № 4296/11а 5789

a) Доска представляет собою прямоугольник удлиненной формы, со срезанными верхними углами. Левый угол срезан больше правого.

Размер—0,19 × 0,355; толщина доски—0,006.

b) Изображение дано в фас, с еле намеченным поворотом вправо. Лицо широкое, с немного выступающими скулами; довольно толстый, прямой нос; очень густые неросшиеся брови; узкие, небольшие, глубоко посаженные карие глаза; мясистые губы; густые курчавые каштановые волосы; лицо обрамлено низкой, кругло подстриженной рыжеватой бородой и короткими усами; под нижней губой—небольшая бородка; показаны оба уха, прикрытые в верхних частях волосами; левое ухо сидит ниже правого. Одежда—белый хитон с вишнево-карминными клавами. Фон—светлосерый.

Тело передано розово-желтым цветом; немногочисленные тени нанесены различными оттенками коричневого; ноздри показаны горизонтальными коричнево-черными

линиями; полоса тени от левой затененной стороны носа сливается с левой бровью; глазные впадины пройдены лилово-коричневым; на горбинке носа — белый блик; белок окаймлен серой полосой; светлый блик на обоих глазах; ресницы не нанесены; тень от глаз и ресниц передана темнокоричневым окаймлением глаз; верхняя губа темнее нижней; линия раздела между губами — темнокоричневая; для волос сначала был сделан коричневый подмалевок, а затем пряди и локоны были схематически нанесены в виде выступающих по контуру и на лбу фестонов; мускулы шеи слегка подчеркнуты светлорозово-серым; по вырезу хитона идет более темная полоса, показывающая раздел тела и одежды.

Мазок мелкий, слитный, неразличимый; краска довольно густая; особенно компактной массой исполнены брови; кажется, что они лепятся выполнением отдельных прядей волос; вообще данная шея исполнена короткими мазками, передающими ее форму; материя туники исполнена жидкой краской; складки переданы широкими мазками, сходящимися под углом в середине груди; мазки фона по бокам идут вертикально над головой.

с) Портрет исполнен восковой темперой и писан кистью. Сохранность доски хорошая.

d) Незначительные выпадения живописной поверхности на тунике (у левого края вверху), на шее и на левой щеке скулы. Несколько кракелюр на фоне у края, над правым плечом. В середине нижней стороны доски — прямоугольное поле (более светлое, чем остальная часть хитона) — результат какой-нибудь наклейки или заткнутого ярлыка.

Портрет, несмотря на отсутствие теней на теле, не производит плоскостного впечатления. В нем имеется сочетание еще живущей по традиции моделировки изображаемого (нос, брови) с очень общей трактовкой некоторых деталей (волосы). Светлый тон, в котором выдержан портрет, напоминает манеру некоторых росписей эль-Багаута.

Портретированный принадлежал к египетской части населения.

Время возникновения — середина или вторая половина II века н. э.

## 18

### Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное

Таблица XXI, № 4298/1а 5772

a) Доска представляет собою четырехугольник удлиненной формы.

Размер —  $0,21 \times 0,37$ ; толщина доски — 0,003.

b) Изображение дано почти в фас, с еле заметным отклонением влево. Лицо длинное; нос прямой, тонкий; мясистые губы; небольшие, глубоко посаженные се-

рые глаза; густые брови; коротко подстриженные курчавые волосы, прикрывающие уши так, что видны лишь мочки; возможно, что вокруг лица шла кругло подстриженная низкая борода и были короткие небольшие усы; худая шея. Одежда — белый хитон с светлолиловыми клавами. Фон — серый.

Тело передано оранжево-желтым цветом. Плохая сохранность портрета затрудняет установление деталей; тени на теле как будто исполнены более интенсивно взятыми локальными тонами; на зрачке — светлый блик; вокруг шеи шли схематические, теперь плохо различимые, полосы теней у складок кожи; волосы исполнены черным по темнокоричневому подмалежку, который выступает по абрису головы.

Мазок мелкий, однообразный, слитный. Повидимому, кое-где на лице по контуру была применена система штриховки. Краска для фона была взята жидкая. Мазки фона как бы повторяют контуры силуэта портретированного. Фон с правой стороны более светлый, нежели с левой.

с) Портрет писан восковыми красками и исполнен металлическим инструментом и кистью.

d) Доска разбита на три части: по центральной вертикали и влево от нее на 0,038; по углам, сверху вниз, по краю — обломы, из которых правый заходит за половину высоты портрета.

Живописная поверхность значительно пострадала, обнаруживая доску или грунт. Особенно сильно попорчено лицо: лоб, правая сторона, нос, край левой щеки, шея слева; хитон — в середине и с правого бока.

Портрет исполнен в полуусловной манере. Схематизм сказался больше всего в волосах, с их однообразными локонами, и в складках на шее. Удачно найдена строгая, не бросающаяся в глаза гамма оранжево-желтого цвета тела и серого фона.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения — конец II — начало III века н. э.

## 19

### Портрет молодого мужчины. Изображение погрудное

Таблица XXII, № 4230/11а 5784

a) Доска представляет собою четырехугольник удлиненной формы, со срезанными верхними углами. Левый угол срезан больше правого.

Размер —  $0,19 \times 0,352$ ; толщина доски — 0,005.

b) Изображение дано в фас. Плохая сохранность затрудняет установление деталей. Лицо овальное, со слегка выступающими скулами; глаза миндалевидные; брови очень густые, черные, сросшиеся на переносице; волосы черные, вьющиеся или лежа-

щие волнистыми прядями; вокруг лица шла небольшая, низко подстриженная круглая борода. Одежда — белый хитон с лиловыми клавами. На клавах у плеч — горизонтальные белые линии. Головной вырез заходит за клав, его пересекая. Фон — серо-стальной.

Цвет лица светлокорицево-розовый; повидимому, число теней было незначительно; вокруг выреза хитона — полоса более интенсивного тона, нежели все остальное; есть следы разделительной черты между губами; глаза обведены черными, довольно широкими линиями; верхняя и нижняя ресницы показаны в виде черточек вниз и вверх; брови сверху пройдены темнокоричневым; волосы исполнены черным, темносерым и темнокоричневым; промежутки между черными завитками, выходящими на лоб, заполнены темнокоричневым.

Мазков почти незаметно, до такой степени они слитны; мазки на хитоне крупные, сходящиеся под острым углом к середине груди; местами обнаруживается через живописный слой структура древесины.

с) Портрет писан восковыми красками и исполнен металлическим инструментом и кистью.

d) Доска разбита от середины нижней стороны к центру, а оттуда с отклонением вправо. Глубокая трещина, почти параллельная полому, идет до правого угла губ.

Красочный слой отсутствует в средней части лица (глаза, рот, виски) и выреза в хитоне. Есть выпадение живописной поверхности по выступающим древесным слоям.

Доска паркетирована.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения — конец II — начало III века н. э.

## 20

### Портрет юноши. Изображение погрудное

Таблица XXIII, № 4299/Г1а 5787

a) Доска представляет собою четырехугольник удлиненной формы.

Размер —  $0,205 \times 0,34$ ; толщина — 0,008.

b) Лицо и плечи даны почти в фас, с еле заметным смещением влево. Лицо довольно широкое, со слегка выступающими скулами; прямой нос; небольшой рот с мясистыми губами; большие карие глаза; зрачки подняты вверх; густые брови, идущие далеко к вискам; курчавые черные волосы, прикрывающие верхнюю часть ушей, выпущены на лоб небольшими локонами; золотой венчик; шея длинная, жилистая. Одежда — белый хитон с лиловыми клавами. Фон — голубовато-серый.

Тело передано розово-оранжевым цветом; тени и подчеркнутые места написаны сильно повышенным тоном краски, которым передано тело; контурная линия лица,

исполненная красно-оранжевым, проведена легкой штриховкой, равно как и складки у носа; нижняя губа светлее, нежели верхняя; верхние ресницы отчетливо переданы редкими линиями, нижние — более частыми линиями, поверх довольно широкой полосы тени от глаз; на зрачке — светлый блик; белок обведен серым контуром; складки шеи даны схематически, параллельными круглящимися оранжево-красными линиями, слегка пройденными по контуру белым; складки хитона нанесены черным и темно-серым, хитон по контуру плеч обведен черным.

Портрет писан жидкой краской; мазок слитный, незаметный; живописная фигура ровная; штриховка, передающая тень, дана более компактной краской; на лице явно выступает фактура грунта с ее регулярными вертикальными следами кисти; золотой венчик сделан по трафарету.

с) Портрет писан восковой темперой и исполнен кистью.

d) Доска разбита по центральной вертикали, с небольшим отступлением влево. Второй вертикальный полом идет, отступив приблизительно на 0,03 от правого края к центру. В левой половине — вертикальные трещины.

Живописная поверхность значительно пострадала. Она вовсе отсутствует и обнаруживает доску — в середине, в левой части лба и на волосах (особенно в середине). Сильно попорчен левый глаз. Большая выбоина на шее слева. Совершенно лишен краски весь низ хитона и фон по бокам. Фон у правого виска, вверху, и по правому краю доски пожелтел. Кое-где виден белый грунт.

Доска паркетирована.

Портрет выполнен с неживой, мертвенной условностью, усиленной еще выбором красок, придающих нереальный характер изображенному; это особенно явно в передаче шеи.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения — конец II — начало III века н. э.

## 21

### Портрет женщины средних лет. Изображение погрудное

Таблица X, № 4297/11а 5783

а) Доска представляет собою четырехугольник удлиненной формы, со срезанными верхними углами. Правый угол срезан меньше левого.

Размер — 0,17 × 0,33; толщина доски — 0,007.

б) Изображение дано в фас, с еле заметным поворотом влево. Довольно широкое, худое, с выступающими скулами лицо; большой, тонкий, с легкой горбинкой нос; небольшой, с мясистыми губами рот; нижняя губа меньше и толще верхней; боль-



шие миндалевидные карие глаза под густыми несросшимися бровями; зрачки подняты вверх; черные волосы, разобранные на прямой пробор, лежат невысокой прической, выделяясь слегка волнообразными прядями и выбившись на лбу мелкими завитками; уши в верхней части прикрыты волосами,—видны лишь ушные мочки, в которых золотые кольцеобразные серьги, украшенные белыми камнями или жемчугом. Одежда—красно-коричневый хитон с черными клавами. Фон—серый.

Тело исполнено светлооранжево-коричневым цветом; на щеках красно-розовый румянец; тени в глазных впадинах даны сверху широкими полосами коричнево-красного; по линии овала лица идет, постепенно переходя в светлооранжево-коричневый тон тела, красно-коричневый контур; темная полоса тени от левой стороны носа постепенно переходит в линию брови и в тень верхней части глазной впадины; белок окаймлен серой полосой; на лбу, на щеках, на подбородке и на шее, по линиям морщин и складок, пройдено коричневым тоном (местами довольно широкие полосы на лбу и у губ), что придает всему портрету выражение усталости и изможденности; пряди волос попеременно исполнены темносерым и черным; контуры черных прядей пройдены белым; выбившиеся пряди волос на лбу даны красно-коричневым; золото серег передано желтым, контуры—коричнево-красным. Линии складок хитона, сходящиеся под острым углом в середине груди, даны в более темной краске, нежели сам хитон.

Портрет исполнен жидкой краской. Мазок слитный. Фактурная поверхность портрета гладкая.

с) Портрет писан восковой темперой и исполнен кистью.

д) Края доски отбиты. На доске значительное количество царапин и мест, где снята живописная поверхность, особенно у правого виска, в волосах над серединой лба, на хитоне. В тех местах, где отсутствует живописный слой, виден белый грунт. По нижнему краю в правом углу обнажена доска. В волосах красочный слой вздулся и отстает.

Доска паркетирована.

В портрете наиболее заметны выше отмеченные, проведенные красно-коричневым цветом линии по морщинам и складкам лица и шеи, придающие изображению страдальческое выражение. Подобный прием, повидимому, идет от глубокого натурализма, наличествующего в позднем римском скульптурном портрете и передающего мельчайшие детали морщин и складок лица. Этот доведенный в римском портрете до крайности натурализм переходит, как известно, затем в схематику раннего византийского искусства. В данном портрете отголоски натуралистических приемов в римском искусстве сочетались с уже установившейся условностью в ритуальном египетском портрете.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения—конец II—начало III века н. э.

## Портрет мужчины средних лет. Изображение погрудное

Таблица XXIV, № 4298/IIa 5792

а) Доска первоначально представляла собой четырехугольник. В настоящее время сохранилась лишь ее средняя вертикальная часть внизу, расширяющаяся вправо. Края фрагмента неровные.

Размер: высота — 0,295; ширина: низ — 0,115, верх — 0,065; толщина доски — 0,007.

б) Изображение дано в фас, с еле заметным отклонением в правую сторону. Лицо довольно широкое, со слегка выступающими скулами, но утолщающееся к концу; глаза карие, узкие, немного косые, как будто полуоткрытые; зрачки напоминают формой треугольники с опущенными вниз вершинами; брови тонкие, несросшиеся, далеко идущие к вискам; рот небольшой, с мясистыми губами; лицо обрамлено редкой, низко подстриженной бородой и такими же, книзу опущенными, почти соединяющимися с бородой усами; под нижней губой — маленькая бородка; невысокий, с морщинами лоб, со слегка на него напущенными, низко подстриженными черными волосами; в волосах — плохо различимый узкий венчик из симметрично сидящих попарно мелких листьев овальной формы. Одежда — белая тога поверх белого хитона. Фон — светлосерый.

Тело передано розово-оранжевым цветом; тени на лице выполнены мелкой боковой штриховкой, более интенсивных тонов (от розового до грязнокоричневого), нежели локальный, которым ровно была покрыта вся поверхность, занимаемая лицом; штриховка нанесена без особой системы; аналогичная штриховка, более схематическая, сходящаяся под острым углом к середине, нанесена на шею; более глубокие складки на ней переданы добавочной параллельной белой линией; губы исполнены приглушенным кармином; разделительная линия между губами — черная; широко расставленные ноздри нанесены черными круглыми точками, по сторонам тех линий, которые ограничивают нос; правая из этих линий, передающая одновременно тень, падающую от левой стороны носа, показана более темной краской, нежели левая; она переходит в линию верхней тени левой брови и глазной впадины; верхнее веко дано черным, нижнее — лилово-коричневым; ресницы выполнены очень тонкими черточками; зрачки обведены черным; на белке — следы черного; волосы исполнены черным и темносерым; как для волос, так и для бороды был сделан, поверх общего подмалевка для лица, еще подмалевки черным, по которому отдельные локоны и пряди выполнены темносерым; венчик был исполнен желтым цветом, в настоящее время имеющим грязный тон; морщины на лбу и складки на хитоне даны оранжево-розовым.

Краска очень жидкая, напоминающая по фактуре акварель; мазок, кроме тех случаев, где дается штриховка, неразличим.

с) Портрет писан обыкновенной темперой и исполнен кистью.

d) По всей живописной поверхности мелкие ссадины, особенно по краям фрагмента. Внизу под подбородком—с левой стороны глубокая выбоина.

В тех местах, где отстал верхний живописный слой, видна белая грунтовка. В правой части шеи—большое пятно водой (?).

Доска паркетирована.

Портрет близок к стенным росписям византийского времени. Поднятый кверху взгляд, при слегка презрительном выражении всего лица, может быть сопоставлен с некоторыми римскими скульптурными памятниками конца III и IV веков. Налицо тут своеобразный экспрессионизм, который хотят видеть в аналогичных памятниках. Штриховка на лице представляет собой в смысле живописных приемов, видимо, наследие предшествующих портретов.

Портретированный принадлежал к греко-египетской части населения.

Время возникновения—конец III века н. э.

Ср.: для венка—Голова так наз. Константина I (бронза), *Münchener Antiquarium* (*Münchener Jahrbuch d. Bildenden Kunst*, 1919, abb. 44).

## 23

### Портрет молодой женщины. Изображение погрудное

Таблица XXV, № 4300/11а 5773

а) Доска представляет собой прямоугольник удлиненной формы, со срезанными верхними, слегка закругляющимися углами. Левый угол срезан меньше правого. Низ доски, высотой 0,036, покрыт серой краской фона.

Размер—0,19 × 0,375; толщина доски—0,005.

б) Изображение дано почти в фас, с легким отклонением головы вправо, плеч—влево. Лицо худое, длинное; большие миндалевидные черные глаза под густыми бровями; зрачки подняты вверх; под ними довольно широкая полоса белка; длинный нос с еле заметной горбинкой; небольшой, с мясистыми губами рот; черные курчавые волосы на прямой пробор, собранные сзади в невысокую прическу; плечи круто покаты; в ушах, покрытых в верхней части волосами,—золотые кольцеобразные, украшенные тремя жемчужинами серьги; на шее—золотое ожерелье, состоящее из двух сплетающихся широких цепочек и привешенной в середине бубенцообразной подвески. Одежда—коричнево-лиловый хитон с черными клавами. Фон—светлосерый.

Тело передано желто-розоватым цветом; нос показан схематически—двумя параллельными линиями, переходящими в линии теней глазных впадин; контур лица передан широкой светложелто-коричневой полосой, сливающейся с поверхностью

лица, трактованного очень плоскостно и выполненного почти без нанесения теней. Глаза обведены черными (верх) и темносерыми (низ) линиями, заостряющимися к вискам и передающими и ресницы и тени от глаз; губы переданы бледнокрасным; разделительная линия между ними выполнена коричневым; в углах губ — коричневые точки; подмалевок для волос был сделан темнокоричневым; приблизительно по контуру ожерелья и немного выше выреза хитона — вдавленные линии.

Портрет исполнен жидкой краской; мазок слитный, неразличимый; мазки фона идут почти вертикально; мазки на лице (особенно на щеках) имеют горизонтальное направление; завитки волос исполнены очень небрежно; сквозь красочный слой местами просвечивает структура древесины.

с) Портрет писан восковой темперой и исполнен кистью.

д) Доска разбита почти по центральной вертикали, с незначительным отклонением в середине влево. Края по бокам немного срезаны. У правой ключицы — глубокая выбоина. Под срезами верхних углов следы наметок ножом, по которым первоначально предполагалось срезать доску.

В целом ряде мест отсутствует живописная поверхность: на фоне с левой стороны, против щеки, кое-где в волосах.

Доска паркетирована.

Портрет относится к разряду памятников последнего периода существования ритуального портрета. Передачи формы нет: преобладают линии и пятна. Явственно нарочитая стилистическая вытянутость лица. Главное место в портрете занимают глаза с их „иератическим“ взглядом. Стилистически живопись памятника напоминает некоторые поздние коптские росписи.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения — конец III века н. э.

## 24

### Погребальная пелена женщины средних лет. Фрагмент — средняя и левая части

Таблицы XXVI и XXVII № 4280/11а 5750

а) Плотный, но не очень тонкого тканья, негрунтованный холст, формы удлиненного четырехугольника; по верхнему и нижнему краю идут три тонких горизонтальных рубца.

Размер —  $2,22 \times 0,83$ .

б) В правой части композиции — очевидно, первоначально по средней вертикали — фигура покойной в фас, в виде Осириса-Ка (высота — 1,81). Слева, по гори-

горизонтальной линии (заходящей за спину покойницы и выходящей справа), обозначающей землю, на которой она стоит,—фигура в профиль обращенного вправо Анубиса (высота—0,78). Внизу, между Анубисом и ногами покойной, слегка обращенная вправо фигура женщины (высота—0,36), совершающей заупокойное возлияние перед жертвенником, который находится перед покойной.

Трагическая реалистически голова покойной поднимается из отверстия в бинтах мумии. У нее немного заостренной формы лицо, со слегка выступающими скулами. Большой, толстый, с легкой горбинкой нос; густые, не сросшиеся на переносице, довольно высоко поднятые черные брови; миндалевидные, глубоко сидящие карие глаза; большой, с мясистыми губами рот; тонкие вьющиеся черные волосы, разбросанные на прямой ряд и собранные низко на затылке в пучок. В ушах, прикрытых волосами, плохо различимые серьги, украшенные жемчугом(?).

Тело передано желто-розовым цветом; тон приглушенный, возможно передающий матовый цвет кожи; тени глазных впадин и носа даны лилово-коричневым тоном; верхнее веко исполнено черным; нижнее, более светлое,—коричнево-лиловым; линия затененной левой стороны носа, переданная в виде довольно широкой полосы, постепенно переходит в левую бровь; на обоих глазах—светлый белый блик; на лбу, по линии прически, идет широкая полоса, более темная, чем все остальное, и тоньше более интенсивная, чем локальный цвет. Переходы от теней к освещенным местам на лице—мягкие, несмотря на то, что теней, по видимому, очень мало; губы исполнены розово-карминным; нижняя губа светлее верхней; разделительная полоса между губами—коричнево-лиловая; волосы даны черным; по верхнему контуру головы, над черной массой волос, идет серо-лиловая полоса; тем же серо-лиловым передана полоса пробора.

Вокруг головы идет покрытый сверху крылатым диском нимб, линия которого сливается с линией круглого выреза для шеи в бинтах. Центральное поле нимба—бледнорозовое, контур—серо-зеленоватый; перья нижних и верхних частей крыльев диска исполнены черным, средние—карминно-розовым цветом. Раскраска центральной части диска из-за имеющегося в ткани прорыва неопределима; над плечами, по обеим сторонам головы—крокодилы на тонких столбиках, головами обращенные к покойной. Тело покойной, данное в виде забинтованной мумии Осириса-Ка, покрыто белыми, довольно тонкими бинтами, идущими в ромбовидную клетку, над которой виднеются концентрически уменьшающиеся, в клетку же, желто-коричневые и черные бинты; каждые две смежные стороны клеток одинаково расцвечены. Белые бинты, начиная от низа голени, расположены сильно вытянутыми ромбами, узкие углы которых идут по вертикали. По линии круглого у шеи выреза даны две полосы орнамента: верхняя, более узкая, представляет собой чередование одинаковой высоты розовых, равносторонних, и зеленых, равнобедренных, треугольников; нижняя, более широкая, заполнена идущими вперемежку эллипсисами, положенными на большую часть окружности, и квадратами, упирающимися углами в контур полосы и соеди-

няющимися друг с другом небольшими эллипсисами; середина квадратов — розовая, охваченная по линии контура изумрудно-зеленой каймой; средняя часть больших эллипсисов — зеленая, с концентрическим кольцом по контуру, написанная розовой краской; маленькие соединительные эллипсисы даны светложелто-коричневым; тем же цветом исполнена контурная линия между орнаментальными полосами. На груди мумии симметрично расположены просунутые сквозь бинты руки покойной, держащие в правом кулаке жезл и в левом бич — атрибуты Осириса. Руки переданы тем же цветом и тоном, что и лицо. Возможно (сейчас плохо видно из-за плохой сохранности), что руки были контурированы краской более интенсивного тона, нежели локальный.

В фигуре Анубиса голова, парик, плечи, грудь и руки показаны болотно-зеленым, остальное — карминно-красным. Шарф вокруг шеи, свисающий до колен, — болотно-зеленый. На голове — шпент, исполненный кармином, частью — черным. Контур по линии спины проведен коричнево-черным, так же как и линия земли под ногами Анубиса, а равно жезл, который он держит в руках.

Женская фигура, совершающая заупокойное возлияние, обнажена по пояс. Руки женщины подняты: правая — на уровне груди, левая — вверх, слегка влево. Распущенные густые курчавые волосы падают на обнаженные плечи. Цвет тела — светло-коричневый. Начиная от пояса, нижняя часть тела покрыта белой одеждой, — может быть, спущенной с плеч туникой. Волосы исполнены коричнево-черным. Контур всей фигуры дан коричневым.

Жертвенник — обычный, египетского типа, состоящий из двух приближающихся к квадратам четырехугольников, соединенных выступающей вперед средней полосой желобка. Средняя часть обеих половин имеет прямоугольной формы углубления. Контуров внешних частей жертвенника исполнены коричнево-болотно-зеленым, внутренних — рыже-желтым.

с) Пелена писана жидкой клеевой краской, которая без грунта накладывалась на холст. Очевидно, для лица был сделан довольно густой подмалевок (в настоящее время почти исчезнувший). Краска не сплошь покрывает некоторые части изображенного: в тех случаях, где можно было воспользоваться для изображения цветом материи, наносился лишь контур изображаемого (одежда приносящей в жертву, жертвенник). Мазок неразличимый, очевидно быстро проведенный, напоминающий фактуру акварельной техники. Наиболее тщательно исполнено лицо.

д) Ткань прорвана и уничтожена в нескольких местах верхней половины. Прорывами уничтожены: средняя часть крылатого диска над головой покойной, голова Анубиса, ряд мест на орнаментальной полосе вокруг головного выреза. С правой стороны на левой щеке покойной и ниже диска пятно от жидкости (вода?). Вся живописная поверхность, изображающая туловище мумии, сильно стерта. Особенно пострадали руки, у которых вовсе уничтожен верхний живописный слой.

В левом углу, по краю левой стороны, идут две строки текста: левая — иероглифический, вдвое более длинная правая — греческий.

Пелена производит впечатление работы греко-египетского мастера, работавшего скорее в традиции эллинистической живописи и подражавшего египетским образцам лишь при изображении чисто египетских элементов, иконографически зафиксированных. Из всех известных пелен с изображением покойного в виде Осириса-Ка данная пелена наиболее реалистическая и трактованная. Вполне вероятно, что умершая, судя по типу лица, принадлежала к еврейской части населения.

Время возникновения — II век н. э.

В.: „Памятники Государственного музея изящных искусств“, в. III, табл. XVIII; в статье Б. А. Тураева „Египетское искусство“ в Новом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона.

## 25

### Погребальная пелена молодого мужчины

Таблицы XXVIII и XXIX, № 4229/1а 5749

а) Грубого тканья прямоугольной формы негрунтованный холст со вставленным в него в верхней части средней вертикали исполненным на холсте портретом. Размер— $1,85 \times 1,25$ .

б) На фоне высящегося на втором плане здания храма Двойной Правды три стоящих во весь рост фигуры: в центре (по средней вертикали) одетая в белую тунику и тогу, слегка повернутая вправо, держащая в руках свиток, фигура покойника — молодого мужчины; справа, данный в профиль, обращенный влево, с протянутыми вперед руками, как бы направляющий покойного, — Анубис; слева — данный в фас перевоплотившийся после суда покойник в образе Осириса. Фигуры Анубиса и Осириса выполнены в традиционной манере, установленной древнеегипетской иконографией. Все три фигуры мыслятся стоящими около барки, края которой показаны внизу. В нижней средней части композиции разместились маленькие, черные, еле заметные фигуры схематически показанных гениев смерти. Такие фигурки как бы поддерживают фигуру покойного и охраняют его каноны, видные в глубине композиции; они также управляют баркой и сопутствуют Анубису.

Портрет.

Вклеенный портрет покойного — голова, шея и часть плечей — приближается по форме к овалу, поставленному острыми сферическими углами по вертикали.

Размер: ширина — 0,26, высота — 0,31.

Лицо дано в легком повороте влево, при плечах, обращенных вправо; лицо продолговатой формы, с выделяющимся довольно большим, с легкой горбинкой носом. Миндалевидные, глубоко сидящие карие глаза под густыми черными бровями; рот небольшой, с мясистыми губами; на лице редкая растительность — черная борода и

сливающиеся с ней усы; волосы головы — черные, густые и курчавые, взбитые частыми мелкими локонами; видна лишь нижняя часть правого уха; левое ухо, едва лишь отмеченное, сидит выше правого. В силу не совсем правильно переданного ракурса все лицо кажется асимметричным. Фон — желтовато-белый.

Тело передано коричнево-розовым; тени лица нанесены почти сплошной штриховкой различных оттенков светло-коричневого и розового, среди которых встречаются отдельные очень светлые полосы; левая, затененная часть носа, переданная в виде довольно толстой коричнево-охряной полосы, сливается с левой бровью; на горбинке носа — еле заметный блик светлоглубым; глаза выполнены коричнево-серым; ресницы даны черными точками по краю век; брови показаны серым, поверх которого идет косая штриховка черным под острым углом влево; на обоих зрачках — светлый блик, нанесенный белыми небольшими шариками; губы даны матовой лилово-коричневой краской; белок глаз поверх белого пройден штриховкой серо-коричневым; завитки волос показаны черным на темносером и охряно-коричневом подмалевке. Штриховка на лбу идет под острым углом влево, на щеках — почти вертикально; штриховка на шее идет под острым углом вправо; в середине шеи наиболее светлые штрихи.

Живопись обнаруживает быструю, как бы небрежную манеру. В противоположность энкаустике, тут хорошо наблюдается, что мастер должен был считаться с быстро сохнущим материалом. Целый ряд мест (левая щека) словно залит краской, как это мы имеем в акварельной технике. Мы, бесспорно, имеем перед собой применение тех живописных приемов, которые наблюдаются в кампанской стенописи.

Краска портрета более компактна, нежели остальных частей пелены. Живопись исполнена на тонкой меловой поддержке на клею.

Портрет, по всей вероятности, представляет собой копию писанного при жизни покойника.

Портретированный, по всей вероятности, принадлежал к греко-египетской части населения.

Рукава одежды покойного откинута почти до локтей. Руки, в которых он перед грудью держит свиток, трактованы довольно суммарно.

Одежда выполнена белым, тени и складки — коричнево-желтым.

Фронтально показанная фигура перевоплотившегося покойника в образе Осириса держит в руках жезл и бич; на голове у него корона и темнокоричневый или черный, спускающийся к плечам платок. Фигура покрыта бинтами, идущими в косую квадратную клетку; бинты клетки красно-коричневые, остальные внутри квадратов — светлокоричневые и темнокоричневые. В углах бинтов сетки белые украшения — кружки.

Лицо выполнено розовым, с наложением белых бликов, которые обнаруживают никак не египетскую живописную традицию, а античную. Фигура Анубиса, обхваты-



вающего покойника, одета в длинную египетского типа одежду, покрытую в правой своей части (вертикальной) орнаментом в виде четырехчастных розеток с удлиненной формы лепестками, в средней—шашечным орнаментом, в левой—орнаментом, подражающим чешуе. Одежда в правой своей части передана охряно-красным различными оттенков: от ярко охряно-красного до почти желтого; остальной орнамент полос дан черным. Расцветка шарфа—охряно-красная и коричнево-черная. Тело Анубиса темнокоричнево-черное. Над головой—красный с лиловатым оттенком круглый диск.

Все контуры выполнены коричнево-охряным, так же как различными оттенками этой краски дано здание храма Двойной Правды, профилировка которого пройдена черным и желтым; иероглифическая надпись, идущая по наличнику двери, выполнена черным и белым. Не совсем хорошо сохранившиеся четыре горизонтальных линии орнаментируют фасад храма; между ними видны изображения каких-то символических фигур, среди которых различаются вполне лишь правые; между первой и второй (сверху)—урей, между второй и третьей—Тот.

с) Пелена писана жидкой клеевой краской, которая без грунта накладывалась на холст. Мазок неразличимый, мелкий. Живопись выполнена в быстрой, поспешной манере, четко обнаруживая фактуру холста. Мастер, выполнявший памятник, имел большой навык к выполнению подобных вещей; это как будто говорит за ремесленный характер самой пелены, кроме портрета: как известно, подобные пелены продавались при кладбищах.

d) Пелена пострадала в целом ряде мест: ткань отсутствует под ногами центральной фигуры и почти везде, где имеем черное и черно-коричневое, т. е. платок на голове Осириса, тело Анубиса, левая часть его одежды; по бокам она неправильно оборвана, равно как и по верхней горизонтали.

Пелена производит впечатление работы греко-египетского мастера: за это и нарушение целого ряда традиций египетской манеры письма при исполнении иконографически зафиксированных фигур и значительное уменьшение, обнаруживающееся в изображении центральной фигуры.

Время возникновения—вторая половина II века н. э.

В.: „Памятники Государственного музея изящных искусств“, в. III, табл. XV; Портрет—София № 4.

## 26

### Погребальная пелена молодой женщины и девочки

Таблица XXX, № 4301/11а 5747

а) Грубого тканья прямоугольной формы незагрунтованный холст с вклеенным в него в верхней части средней вертикали исполненным на холсте портретом.

Размер —  $1,96 \times 1,43$ .

Неудовлетворительная сохранность памятника не позволяет дать детального описания. Особенно пострадал портрет и голова фигуры девочки.

в) Перед храмом Двойной Правды стоят четыре фигуры: в центре — молодая женщина, правой рукой держащая за левую руку девочку; справа — данная в профиль, с протянутыми вперед руками, охватывающими покойника, фигура Анубиса; слева — фигура умершей, преобразившейся в Осириса, с короной на голове и жезлом и бичом в руках. Фигуры Анубиса и Осириса выполнены в традиционной манере, установленной древнеегипетской иконографией. Внизу поместилось изображение погребальной барки.

Вклеенный портрет ( $0,23 \times 0,31$ ) за его плохой сохранностью (исчез верхний живописный слой) трудно различим. Однако сохранившееся позволяет установить, что у изображенной было слегка вытянутое лицо, с миндалевидными черными или карими, глубоко сидящими глазами; черные, гладко причесанные волосы были разобраны на прямой пробор.

У женщины опорная нога — левая. В левой руке, которой она также держит девочку, у нее розовато-желтого цвета сумочка, типа *inconsutiles*; в правой — пальмовая ветвь. Женщина одета в длинную тунику розовато-лилового цвета с прямоугольным, с перетяжками, вырезом на шее; как будто бы туника имела темного пурпура клады. На шее — ожерелье. Ноги босы. Под туникой вырисовывается грудь.

Лицо девочки по типу близко к лицу матери и даже, быть может, портретно схоже. Черные волосы, как у матери, разобраны на прямой ряд; она держит в правой руке символ Осириса — бич; одета в тунику такого же розового цвета, как мать, только с вишнево-лиловыми кладами. На шее у нее ожерелье. Ноги босы.

Лицо покойной в образе Осириса дано совсем реалистически. Цвет тела оранжево-розовый; черты лица крупные; небольшой рот с мясистыми губами; большие, глубоко сидящие черные глаза под очень густыми черными бровями. Губы показаны матово-розовым с лиловым оттенком. Краска, которой исполнено лицо, значительно гуще, чем в остальных частях пелены. Она местами положена значительной компактности сгустками (щеки). Платок на голове в горизонтальную полосу — желтую, синюю, фиолетовую и светлолиловую. Фигура покрыта бинтами сеткой в косую шашечную клетку квадратной формы охряно-оранжевого цвета и мелкими бинтами.

Тело Анубиса темнокоричнево-черное; над головой — белый диск; на голове — платок с вертикальными оранжево-красными и лиловыми полосами; в правой части видны остатки лимонно-желтого. Одет в длинную египетского типа одежду, разнообразно орнаментированную: понизу идет полоса в черную и белую клетку, выше — перьеобразный орнамент (мотив крыльев Гора?), данный розовато-лиловым слева, белым в середине и сиреневым справа; самый рисунок выполнен черным.

Храм Двойной Правды, сохранившийся лишь в общих очертаниях, почти неразличим. Сверху, вправо от центральной вертикали, видна фигура обращенного

в левую сторону Анубиса с весами в руках; тело Анубиса черное. В левом верхнем углу — мужская, обращенная вправо, данная в профиль фигура в конической синей египетской шапке, коричнево-желтой рубашке и белом набедреннике; в руках она держит весы.

Маленькие черные гении смерти присутствуют при совершающемся действии; двое из них видны на корме лодки, другие — по сторонам фигуры.

По обеим сторонам центральной фигуры видны по две канопы покойной: направо канопа (верхняя) с человеческой головой, с лицом розового цвета и желтым головным убором и (нижняя) с головой Анубиса с розовым диском; на левой стороне сохранилась лишь верхняя канопа с желтой головой (Гора) и розовым диском.

с) Пелена писана жидкой клеевой краской, которая без грунта накладывалась на холст. Возможно, что для головы девочки был сделан подмалевок с грунтом.

д) Очень большие прорывы ткани, особенно между фигурой Осириса и женщины, а также во всех частях, которые исполнены темнокоричневой и черной краской; края пелены неправильно оборваны.

Пелена — работы греко-египетского мастера, всецело работавшего в эллинистической традиции и лишь незначительно сохранившего черты условного египетского стиля.

Изображенная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения — середина II века н. э.

В.: „Памятники музея изящных искусств“, в. III, табл. XVI.

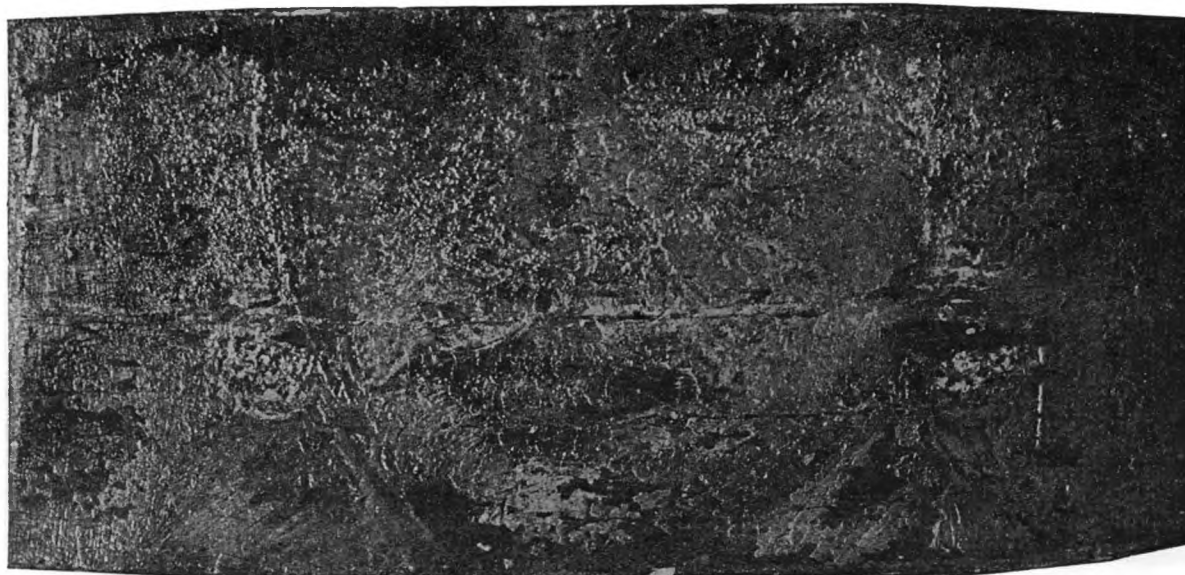
**ОПИСАНИЕ ПАМЯТНИКОВ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА**



**Фрагмент портрета молодой женщины или девушки**

№ 2951/19132

а) Удлиненной формы прямоугольник с нижней и верхней линиями вогнутыми.  
Размер: высота в середине—0,081; длина—0,18; толщина доски—0,002.



б) Фрагмент плохо сохранился. Оставшееся позволяет констатировать, что лицо портретированной было довольно плотное, круглое; небольшой, но широкий нос; миндалевидные черные глаза; волосы черные; в ушах—шарообразные или круглые серьги, показанные желтым. Фон—темносерый.

Тело, можно предполагать, было дано различными оттенками розового; губы—кармином; разделительная линия между ними—темнокарминно-коричневым; в углах глаз, к носу и под носом—следы кармина.

с) Мазок мелкий, слитный; краска густая.

d) Две крупные трещины от правой боковой стороны: до низа щеки слева верхняя и до конца губ нижняя. Поверхность очень сильно пострадала, и местами обнаруживается доска (особенно на подбородке и под левым ухом).

Время возникновения—вторая половина I века н. э.

## 28

### Фрагмент портрета (середина доски) женщины средних лет. Изображение погрудное

Таблица XI, № 19131/2949

а) Доска представляет собой вытянутый, слегка кверху суживающийся прямоугольник. Низ неправильно обломан.

Размер: высота — 0,281; ширина: верх — 0,026, низ — около 0,032; толщина доски — 0,001.

б) Лицо дано в фас, с еле заметным отклонением вправо. Сохранившаяся часть позволяет предполагать, что лицо было довольно толстое; нос мясистый, более широкий книзу; брови черные; глаза узкие, карие, глубоко посаженные; подбородок подчеркнут; волосы черные, седеющие (?), разобраны на прямой пробор; на шее — ожерелье из довольно крупных белых бус или жемчужин. Одежда — темнокоричнево-лиловый хитон с круглым (?) вырезом. Фон — серо-голубой.

Тело передано оранжево-розовым. Тени показаны мягкими переходами в серо-коричневое, за исключением тени по левой стороне носа, которая выполнена черным, так же как акцент в ложбинке под верхней губой. Наиболее светлые места показаны розово-коричневым. Тень под нижней губой и под левым глазом показана коричневым. Верхняя губа темнее нижней: верхняя исполнена кармином, нижняя — розовым. Следы кармина по складкам около носа. Ресницы как будто бы выполнены нанесением черных линий по контуру серого белка; морщины (две) на лбу пройдены оранжево-коричневым; волосы исполнены черным и белым по темносерому подмалевку.

Краска густая. Мазки неразличимые. На хитоне они более крупные, сходящиеся к середине груди. Писан кистью. Интересно отметить передачу тени около носа манерой тушовки. Возможно, что на шее живописная поверхность сглаживалась пальцем.

Значительная трещина доски ближе к правому краю, от низа до конца носа — до левой ноздри.

с) Повреждения живописной поверхности у правого глаза, незначительное на переносице, у правого угла губ, на подбородке слева, на шее слева.

Наклеен на доску, покрыт жидким стеклом (?).

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения—первая половина II века н. э.

29

**Портрет женщины средних лет. Изображение погрудное**

Таблица XXXI, № 2965/7410

а) В настоящее время сохранившееся представляет три вертикальных фрагмента. Размер: высота—0,322; ширина—0,175; толщина доски—0,002.

б) Довольно плотное, круглое лицо; тонкие губы; большие черные глаза; большой нос; курчавые или завитые в мелкий локон волосы разобраны на прямой ряд и падают в виде двух больших прядей на плечи. В ушах, у которых видны лишь мочки,—серьги из горизонтальной перекладки, к которой подвешены два жемчужных подвеска. Нижняя губа меньше, но шире верхней. Ресницы, в виде прямых черточек, нанесены лишь в верхнем веке. Фон—серый.

Контур лица коричневый; повидимому, лицо было без теней; глазные впадины слабо акцентированы черными тонкими линиями.

с) Мазок слитный, схематический; особенно заметно это на волосах; завитки волос нанесены поверх подмалевка.

д) Живописная поверхность снята настолько, что говорить о качестве памятника приходится лишь суммарно: работа невысокого качества.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения—первая половина II века н. э.

30

**Фрагмент портрета (середина доски) женщины средних лет.**

**Изображение погрудное**

Таблица XI, № 19131/2950

а) Доска—вытянутый, слегка кверху сужающийся прямоугольник с закругляющейся неровной верхней стороной. Низ неправильно обрезан.

Размер: высота—0,242; ширина в среднем: низ—0,04; верх—0,036; толщина доски—около 0,001.

б) Лицо в фас, с еле заметным отклонением вправо. Фрагмент памятника заставляет лишь догадываться о лице изображенной. Довольно широкое, полное лицо;



густые, сходящиеся к переносице брови; небольшой мясистый, как будто бы книзу загибающийся нос; темнокарие большие, глубоко сидящие глаза; небольшой, с пухлыми губами рот; нижняя губа меньше и толще верхней; тип прически неопределенный (как будто на пробор); волосы выходили на лоб крупными фестонами; верхний контур головы волнообразен. Одежда — белая. На шее какое-то плохо различимое украшение. Фон — серо-белый.

Тело передано желтовато-розовым цветом; наиболее глубокие тени даны коричнево-красноватым; около носа, особенно в его затененной части, — широкая контурная или отграничивающая линия; тень под левым сохранившимся глазом и в углу правого, возле носа, исполнена кармином; этой же краской подчеркнут подбородок; между губами нанесена разделительная линия; следы карминной краски имеются над левой бровью и на лбу, по контуру волос; шея и щека по контуру оттенены серо-коричневым тоном; белок дан серым; зрачок поднят вверх, оставляя некоторую часть белка внизу; на зрачке — светлый блик; брови показаны черным поперх густого черно-коричневого; так же выполнены волосы; на носу, над верхней губой, на нижней губе и над левым глазом, в середине, — следы светлых бликов серо-белым.

с) Краска всего портрета густая, компактная. Мазок мелкий, не имеющий на лице определенного направления. Возможно, что по контуру щек и на шее мастер сглаживал поверхность пальцем. На лбу краска наносилась перпендикулярно держащейся кистью (?). Около шеи и на одежде — несколько крупных мазков широкой кистью. Особенно компактна краска у выреза одежды около правой ключицы.

d) Мелкие трещины по верхнему краю. В нижней части отошедшие от поверхности живописные части.

Портрет наклеен на доску, покрыт жидким стеклом.

Портретированная принадлежала к греко-египетской части населения.

Время возникновения — середина II века н. э.

### Портрет молодой женщины. Изображение погрудное

Таблица XXXII, № 19133/2966

а) Доска представляет собой слегка вытянутый прямоугольник, расширяющийся кверху, с закругленными углами.

Размер: высота — 0,27; ширина: внизу — 0,17, вверху — 0,205; толщина доски — 0,008.

б) Лицо дано почти в фас, с еле заметным отклонением вправо. Лицо овальной формы; небольшой прямой нос; тонкие черные брови; узкие, глубоко посаженные

черные глаза; губы средней мясистости; черные волосы разобраны на прямой ряд; мочки ушей открыты.

с) Портрет сильно пострадал; тело было передано коричнево-оранжевым цветом, который тонально повышен в глазных впадинах; белок дан серым; глаза обведены поверху более толстой линией, нежели внизу; ресницы показаны тонкими, редкими черточками; тень дана оранжевым в верхней части впадины более ярко, нежели внизу; разделительная полоса между губами показана темнокоричневым. Фон — темнозеленый.

d) Живопись вовсе исчезла в нижней части доски и по левой стороне; несколько трещин: от нижнего края до середины одной трети высоты снизу. В очень многих местах верхний живописный слой снят. Вверху, в правой стороне, кусок приклеившегося бинта.

Доска немного коробится.

е) Портрет покрыт жидким стеклом (?), в силу чего произошли значительные изменения красок.

Время возникновения—II век н. э. (первая половина?).

## 32

### Портрет молодой женщины. Изображение погрудное

Таблица XXXIII, № 5051

а) Доска представляет собой удлиненный прямоугольник с урезанными наверху краями.

Размер: ширина: верх — 0,195, низ — 0,193—2; высота — 0,422; толщина доски — 0,002.

в) Изображение погрудное или поясное. Возможно, что внизу была недописанная полоса (цвета фона).

с) Портрет дан в повороте трех четвертей направо. Детали установить трудно, так как портрет очень попорчен. Живописная поверхность снята, оставляя во многих местах лишь следы красочного нижнего слоя. По поверхности сильные потемнения. Видны большие брови, высоко поднятые; глубоко посаженные, миндалевидные глаза; большой рот с мясистыми губами; черные волосы, возможно, были разобраны на пробор. Одежда темная. Цвет фона неясен.

d) В левой вертикали значительное количество трещин, которые имеются и в правой, но меньше. Главная идет через нос. Небольшая пробоина в левой части на высоте губ, у края. Внизу следы приклеившихся бинтов. Поверху неправильные обломы и снят верхний слой доски.

Время возникновения—II век н. э.



## **Т А Б Л И Ц Ы**



## ПЕРЕЧЕНЬ ТАБЛИЦ

### Цветные таблицы

- I. Портрет молодого человека. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 3708/11а 5780.
- II. Портрет пожилого мужчины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4290/11а 5771.
- III. Портрет юноши. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 6154/11а 5776.
- IV. Портрет мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 3703/11а 5777.
- V. Портрет мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 3705/11а 5782.
- VI. Портрет молодой женщины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4228/11а 5785.
- VII. Портрет женщины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 3706/11а 5775.
- VIII. Портрет молодой женщины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4235/11а 5774.
- IX. Портрет мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4296/11а 5789.
- X. Портрет женщины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4297/11а 5783.
- XI. Фрагмент портрета женщины средних лет. Государственный Эрмитаж. № 19131/2950 (слева) и фрагмент портрета женщины средних лет. Государственный Эрмитаж. № 19131/2949 (справа).

### Черные таблицы

- XII. Портрет пожилого мужчины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4290/11а 5771.
- XIII. Фрагмент портрета мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4291/11а 5791.
- XIV. Портрет женщины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4252/11а 5788.

- XV. Портрет мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 3704/Г1а 5778.
- XVI. Портрет молодой женщины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 3707/Г1а 5793.
- XVII. Портрет подростка или юноши. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4231/Г1а 5790.
- XVIII. Двойной портрет молодого мужчины и молодой женщины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4233/Г1а 5786.
- XIX. Портрет женщины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4295/Г1а 5779.
- XX. Портрет мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 6153/Г1а 5781.
- XXI. Портрет мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4298/Г1а 5772.
- XXII. Портрет молодого мужчины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4230/Г1а 5784.
- XXIII. Портрет юноши. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4299/Г1а 5787.
- XXIV. Портрет мужчины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4298/Г1а 5792.
- XXV. Портрет молодой женщины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4300/Г1а 5773.
- XXVI. Погребальная пелена женщины средних лет. Фрагмент—средняя и левая части. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4280/Г1а 5750.
- XXVII. Погребальная пелена женщины средних лет. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4280/Г1а 5750. Деталь.
- XXVIII. Погребальная пелена молодого мужчины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4229/Г1а 5749.
- XXIX. Погребальная пелена молодого мужчины. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4229/Г1а 5749. Деталь.
- XXX. Погребальная пелена молодой женщины и девочки. Государственный музей изобразительных искусств в Москве. № 4301/Г1а 5747.
- XXXI. Портрет женщины средних лет. Государственный Эрмитаж. № 2965/7410.
- XXXII. Портрет молодой женщины. Государственный Эрмитаж. № 19133/2966.
- XXXIII. Портрет молодой женщины. Государственный Эрмитаж. № 5051.

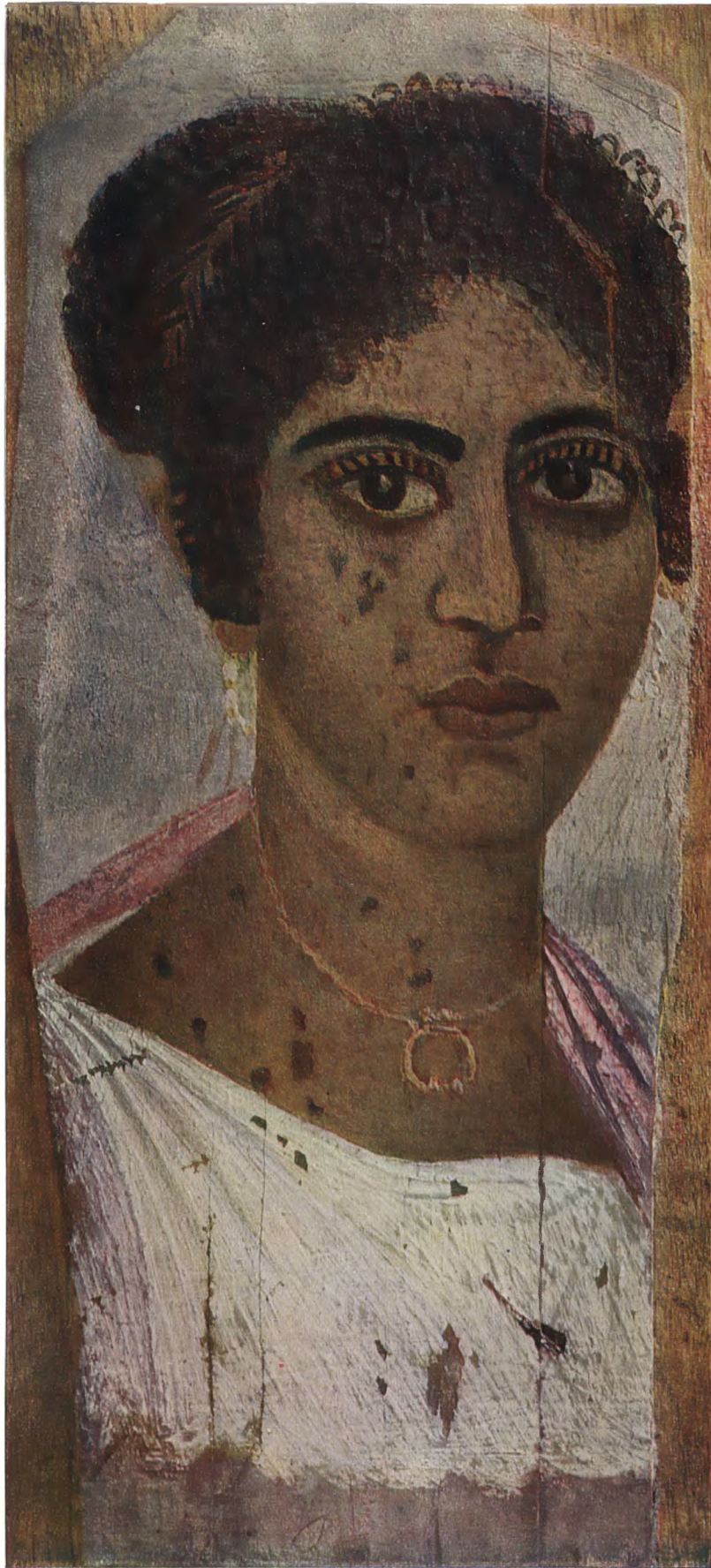






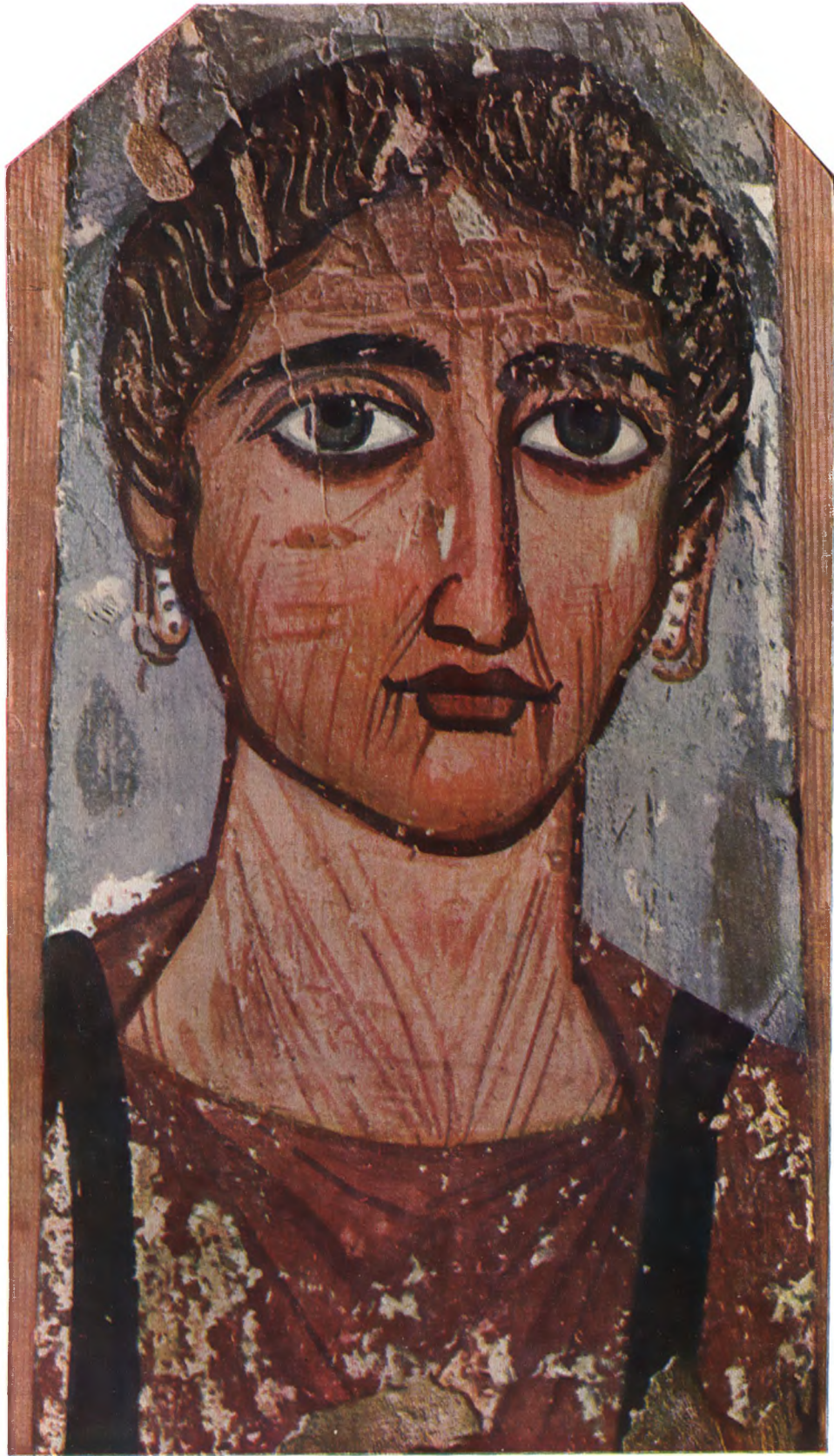






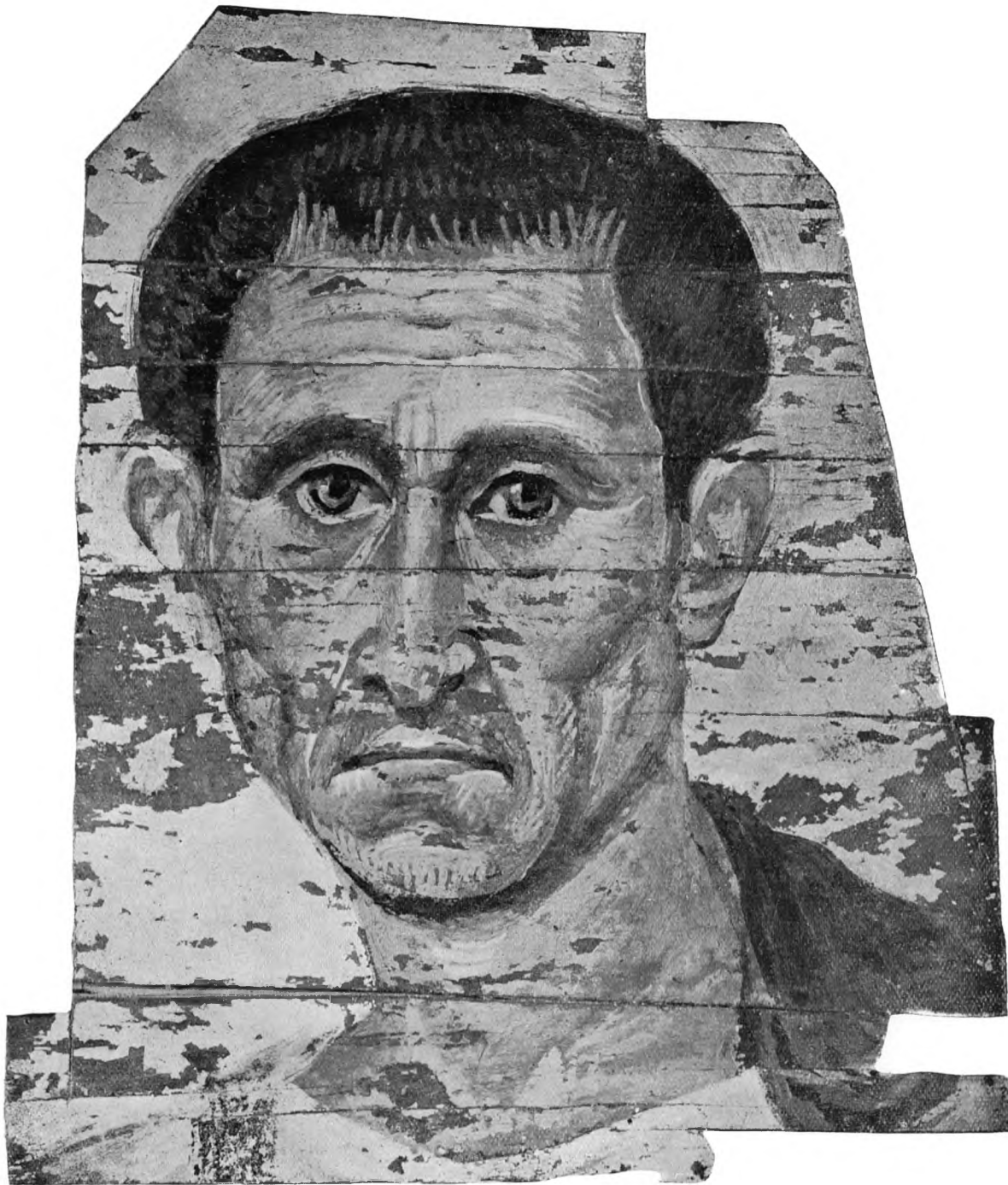






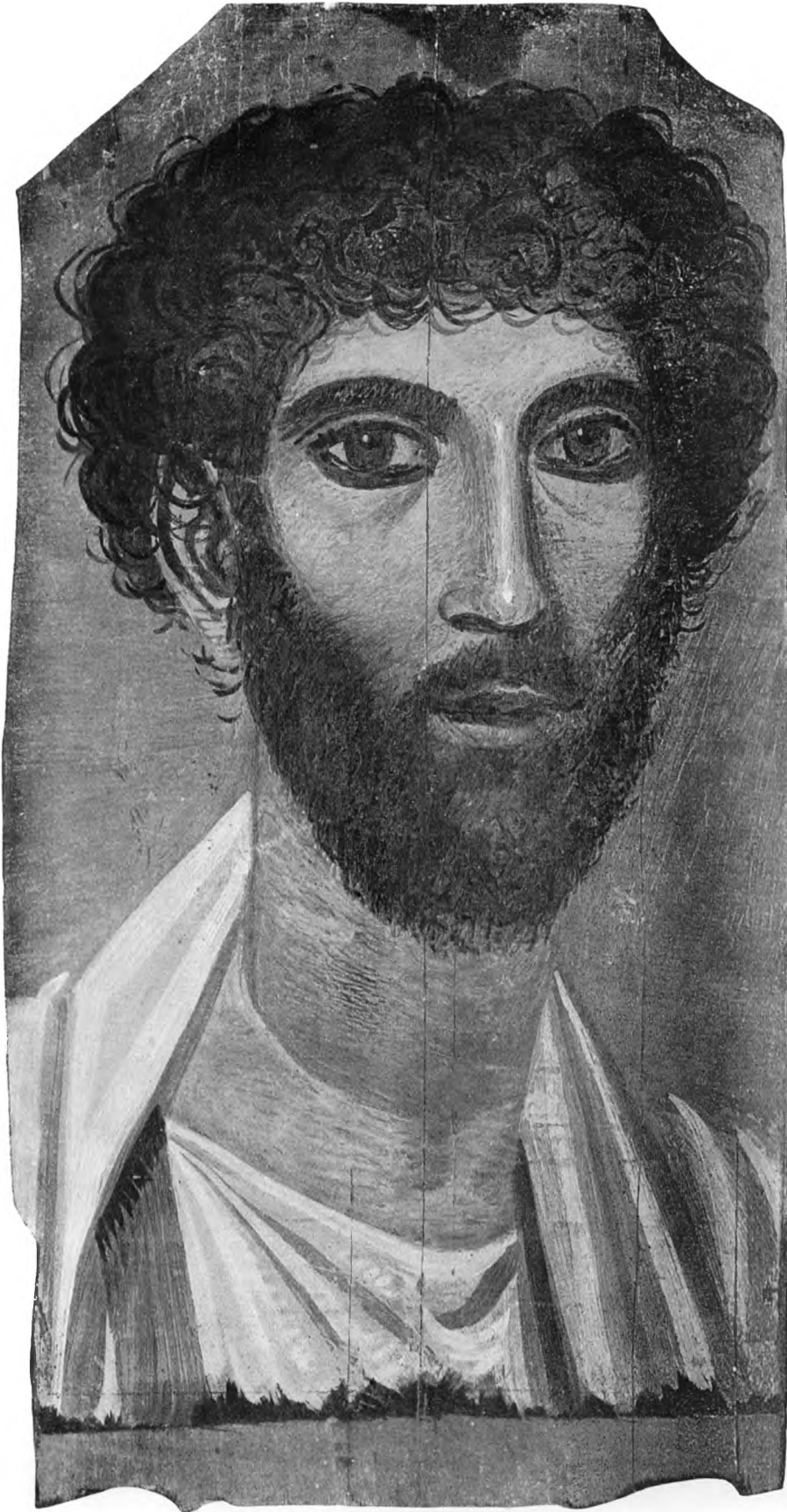












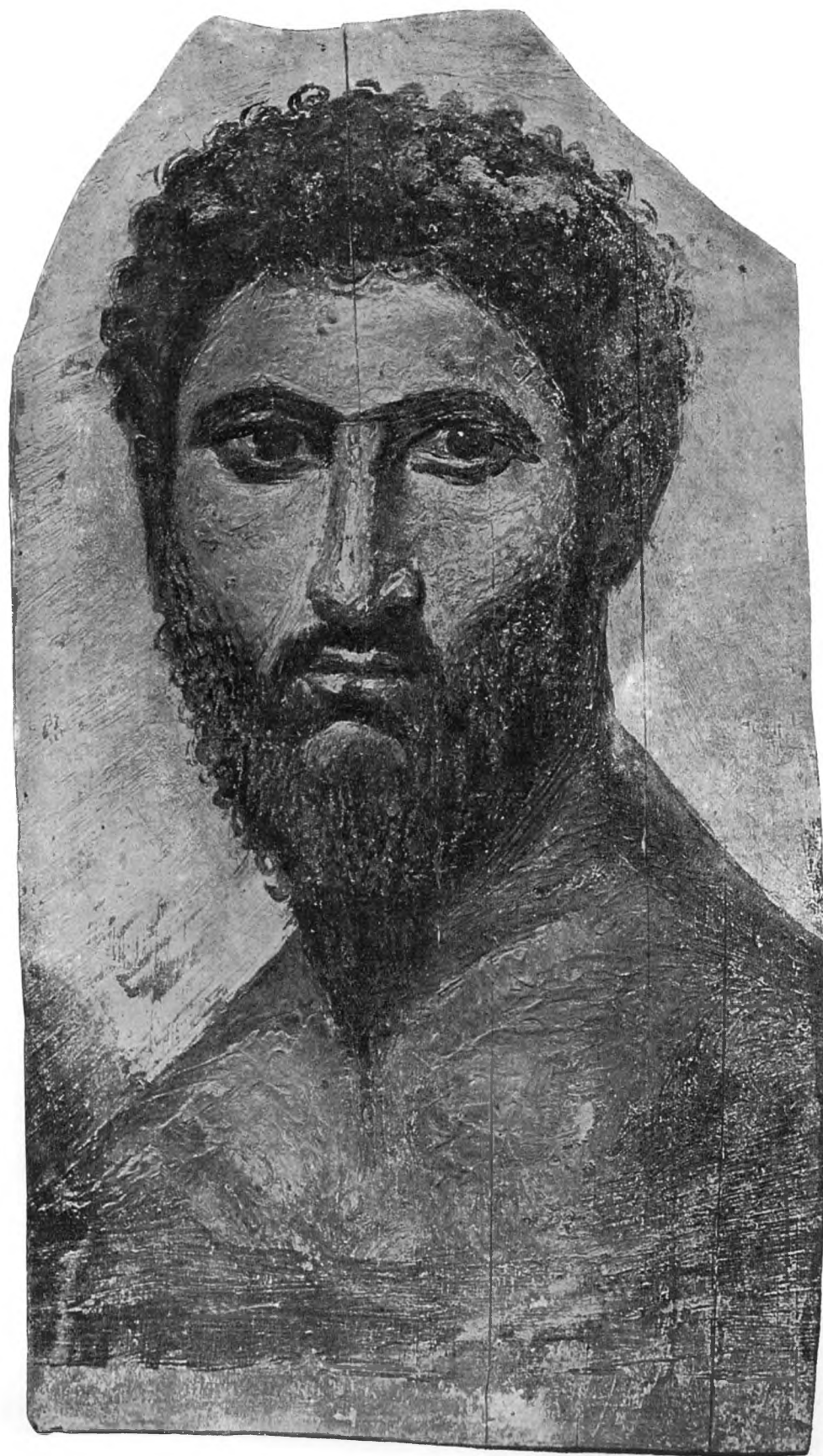




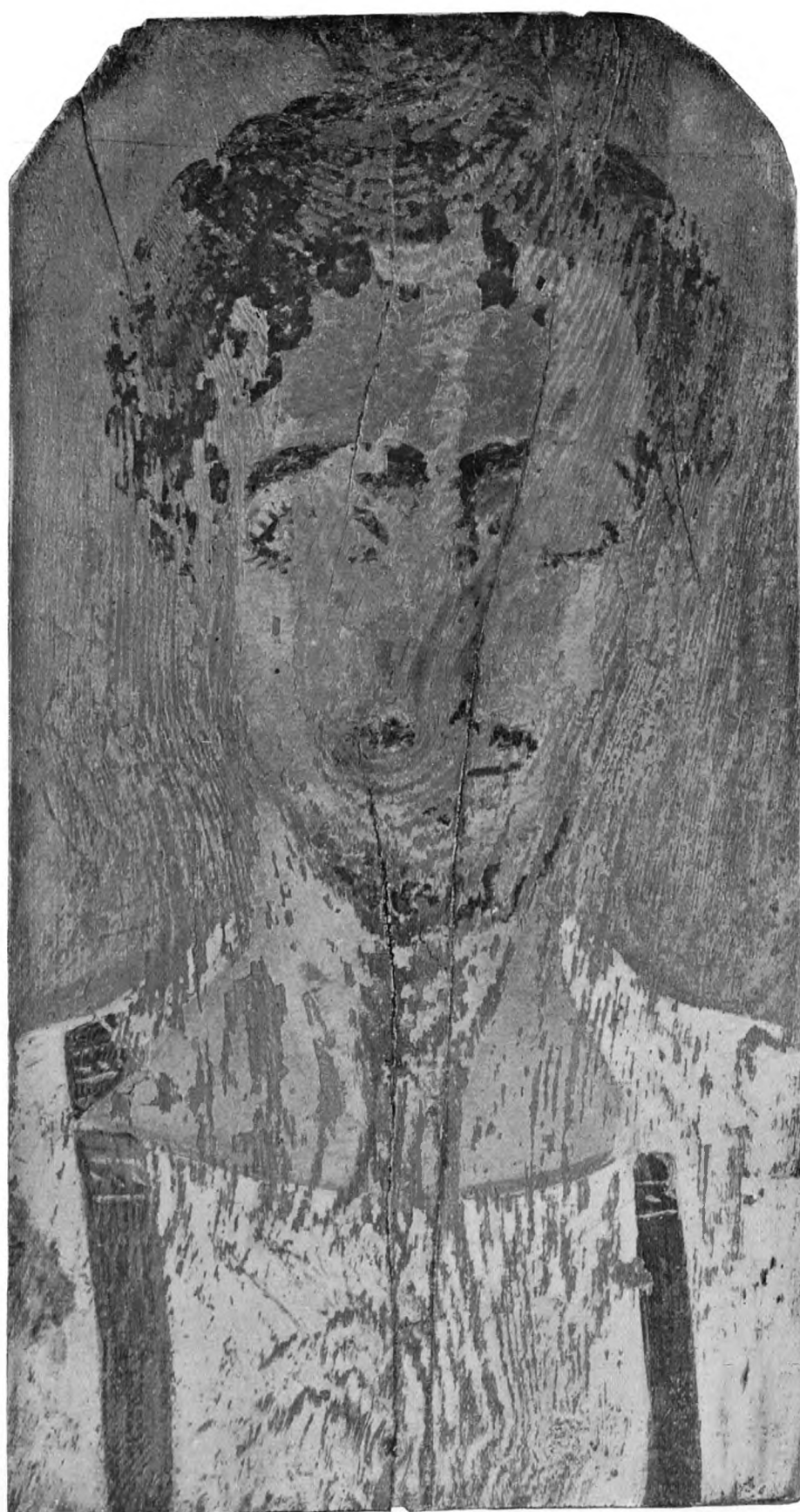






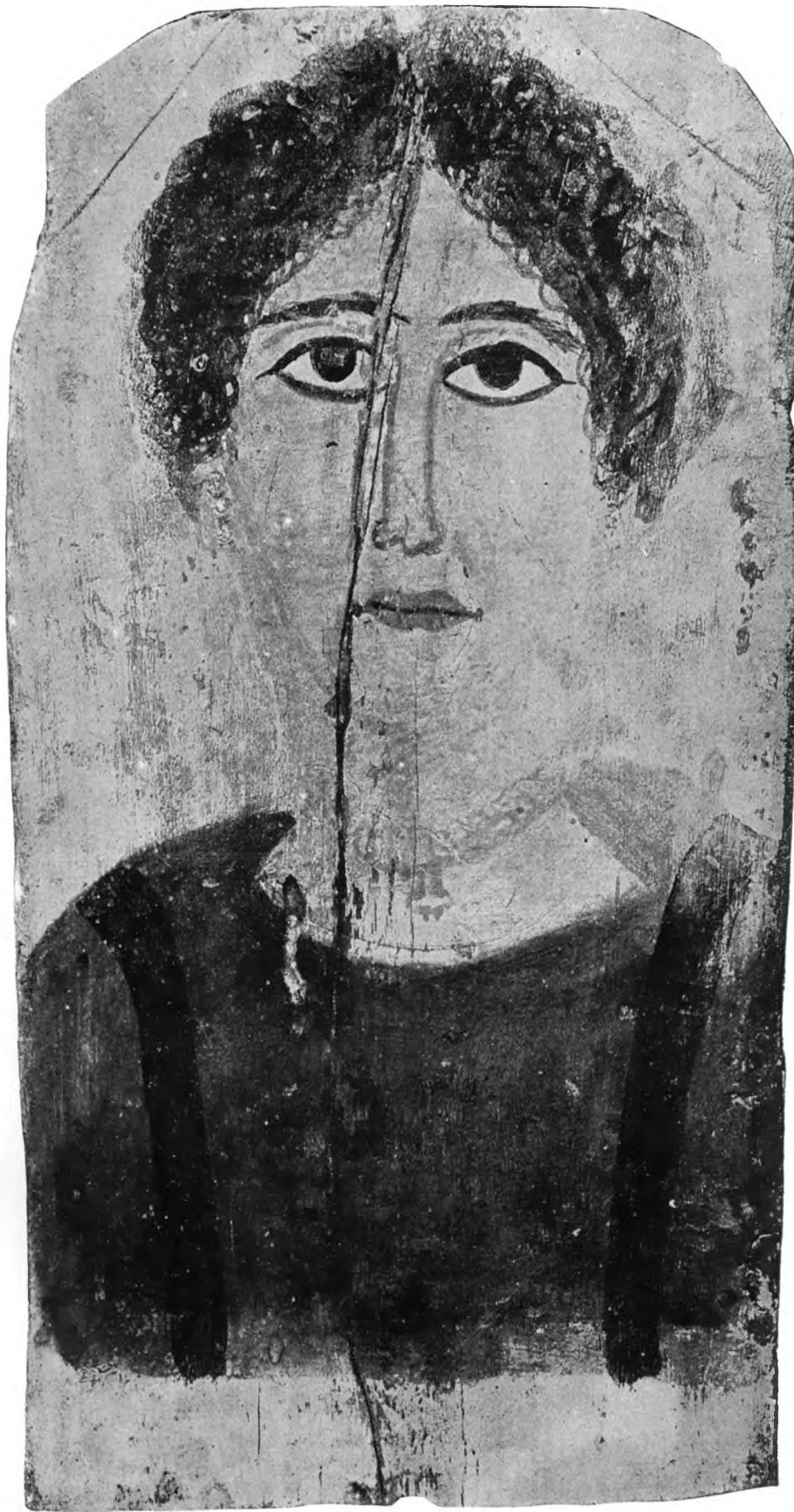


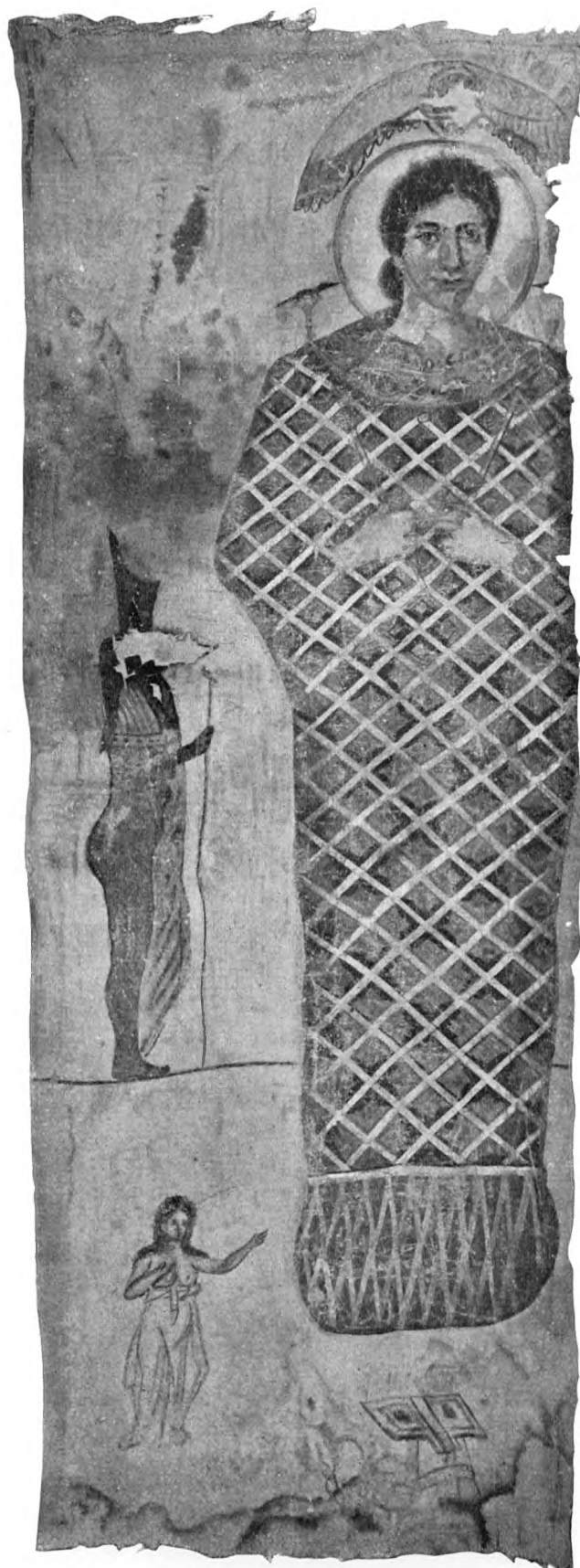






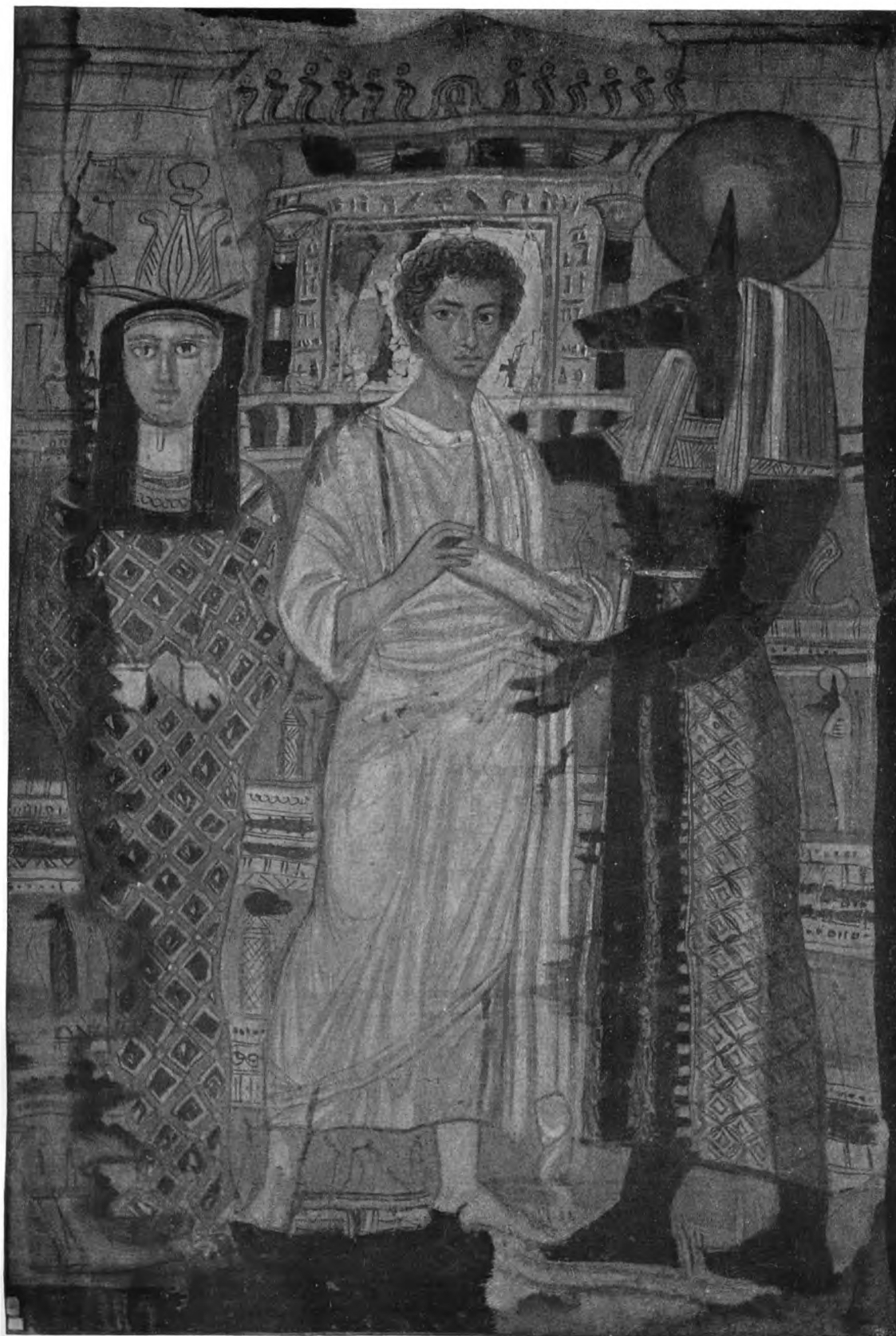
























## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие . . . . .	7
<b>Фаюмский портрет</b>	
Фаюмский портрет и живопись эллинистического востока . .	9
Примечания . . . . .	61
Библиография . . . . .	69
Перечень иллюстраций . . . . .	73
Очерк по технике фаюмского портрета . . . . .	75
Примечания . . . . .	93
Перечень иллюстраций . . . . .	95
Описание памятников Государственного музея изобрази- тельных искусств . . . . .	97
Описание памятников Государственного Эрмитажа . . . . .	137
Перечень таблиц . . . . .	147
Т а б л и ц ы . . . . .	149





Редактор А. Н. Тихонов.  
Художественная редакция  
М. П. Сокольников.  
Техред. И. А. Подсухин.

\* \* \*

Сдано в набор 10. II. 34. Подпи-  
сано в печать 9. X. 35. Тир. 3300.  
Уполном. Главлита Б-39973.  
Зак. тип. № 133123. «Ас» 154.  
Инд. А-8. Бум. 72 × 110 — 1/8.  
Авт. л. 8,5+5. Печ. л. 24,5 + 11 вкл.

\* \* \*

Гознак, Мытная, 17.

*Цена Р. 45*  
*Переплет Р. 5*



### **О П Е Ч А Т К И**

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует</i>
62	7 снизу	1898 и	1898
100	15 сверху	линией	линии
109	3 снизу	цилиндрических	цилиндрических бус
109	9 сверху	большой	большей
109	14 снизу	сохранилась	сохранились

