

ЖИВОПИСЬ АНТИЧНОЙ ГРОБНИЦЫ В КАЗАНЛЫКЕ

19 апреля 1944 г. под гор. Казанлыком был случайно открыт склеп в кургане¹, который находится около самого города, у подножья возвышенности Тюлбе (рис. 1). Этот склеп является одновременно памятником древней фракийской архитектуры (рис. 2) и древнегреческой живописи на территории Болгарии. Кроме многочисленных вопросов, касающихся быта, одежды и вооружения древних фракийцев, в связи с открытием этой гробницы встали и некоторые важные художественно-исторические проблемы. Ее архитектура, действительно, фракийская. Ничего подобного в эту эпоху в Греции найти нельзя. Живопись же склепа по стилю и по формам — греческая и является вообще первым памятником древнегреческой живописи. Таким образом, историко-культурное значение открытого памятника огромно.

I. Живопись склепа

Вся поверхность стен дромоса и самого склепа — около 40 кв. м — покрыта росписью, сохранившейся почти полностью. В дромосе, на верхней части свода, который имеет треугольное сечение, идут два фриза с фигурами (рис. 3, 4). Два других фриза в камере идут по куполу, один над другим.

Стена камеры под куполом расписана, как в жилищах. В самой нижней части проведена темная линия. Над ней широкий пояс (в нем тонкими темными линиями очерчены закрашенные белым прямоугольнички) образует цоколь стены и завершается толстой черной полосой. От этой черной полосы вверх стена выкрашена в карминово-красный, помпейский, цвет, вплоть до тонкого фриза, который, по существу, представляет собой ионийский архитрав, украшенный четырехлиственными цветами и букрациями; он служит основанием для широкого фриза, на котором изображена погребальная трапеца. Эта роспись стен полностью воспроизводит способ расписывания жилищ в древней Магнесии, Приене, на Фере и Делосе². Подобным образом расписаны и стены низкого дромоса. Там, однако, прямоугольные поля закрашены черной краской, а жирная линия — белая. Таким образом, казанлыкская гробница задумана как жилое помещение, как жилище для мертвых. Известно, что, по представлению греков, мертвецы не остаются в могиле: классические гробницы ведь не создают иллюзии жилища. Очевидно, что строители Казанлыкского склепа имели иную концепцию о загробной жизни. Однако форма, в которую вылилось это представление, — греческая.

¹ Первое сообщение об этой находке было сделано мной в журнале «Искра» № 478, Казанлык, 1944 г. Краткое описание росписи склепа помещено итальянцем К. Вердиани в *AJA*, т. XLIX (1945), № 4, стр. 409. Не могу не отметить, что автор не счел нужным получить в Болгарии разрешение на это издание.

² M. U l a r d, *Peintures murales et mosaïques de Delos, Monuments Piot*, XIV (1908), стр. 120—121.



Рис. 1. Вход в гробницу

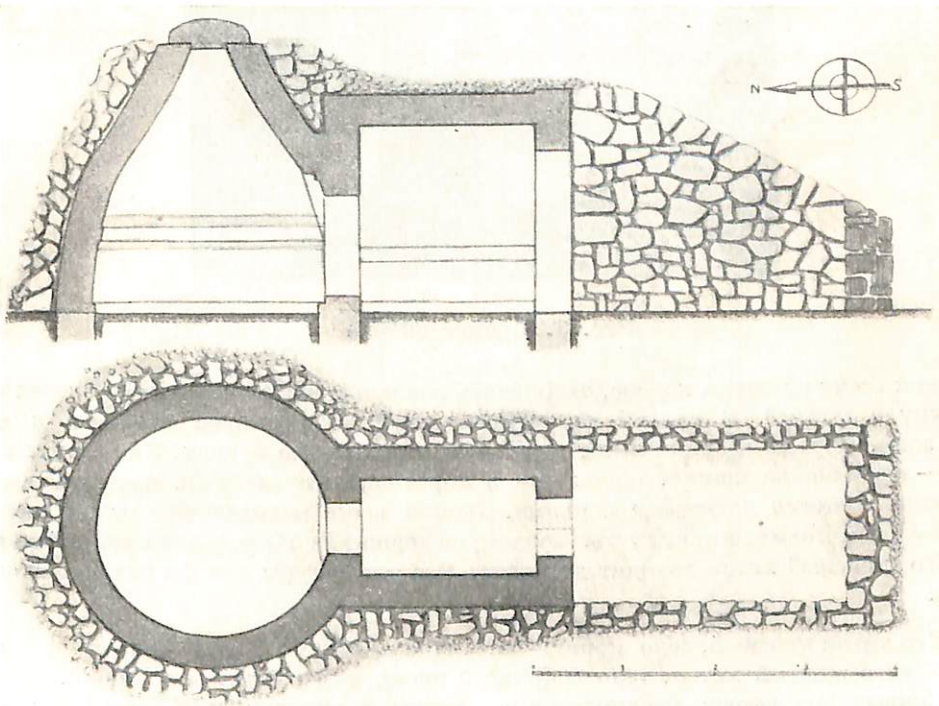


Рис. 2. План и разрез Казанлыкского склепа

Два узких фриза в дромосе особенно интересны. На левой (западной) стене изображен бой конных и пеших воинов. Посредине фриза представлен поединок двух воинов, видимо военачальников, у которых на голову надеты аттические шлемы с длинными синими гребнями (рис. 5). Один из военачальников выступил вперед и нападает. Он держит в левой руке круглый щит, а в правой — длинный и тонкий кривой меч¹. Его

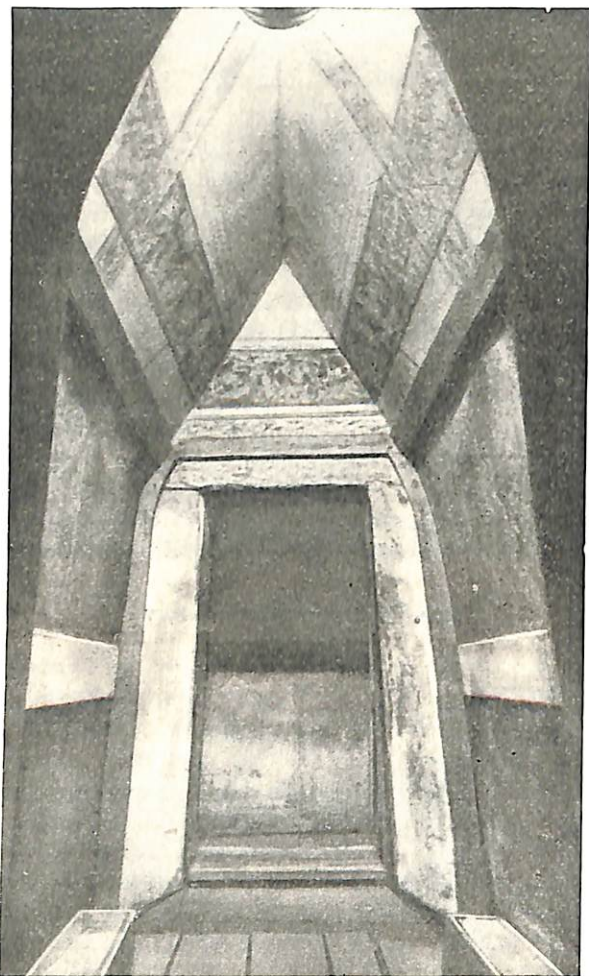


Рис. 3. Дромос склепа

противник стоит на левом колене, защищаясь овальным щитом и вытянув вперед правую руку с мечом². В правой части фриза изображены четыре всадника и один пеший воин. Первый всадник имеет короткую заостренную бороду. На головах всадников — фригийские шапки, одеты они в короткие хитоны и плащи-хламиды³ и вооружены тонкими длинными копьями. Пеший воин, находящийся между первым и вторым всадниками, имеет густые волосы; он держит на высоте лица тонкий кривой меч. Его красный хитон доходит до колен. Все эти фигуры как бы находят одна на другую.

¹ Его хитон красный, тело коричневого, щит — желтого, меч — синего цвета.

² У него желтый хитон, тело кофейного цвета, щит желтый, меч синий.

³ Первые два имеют бледнорозовые хитоны и синие плащи, третий и четвертый — синие хитоны и красные хламиды. Кони их, за исключением светлого коня третьего всадника, темнокоричневые.

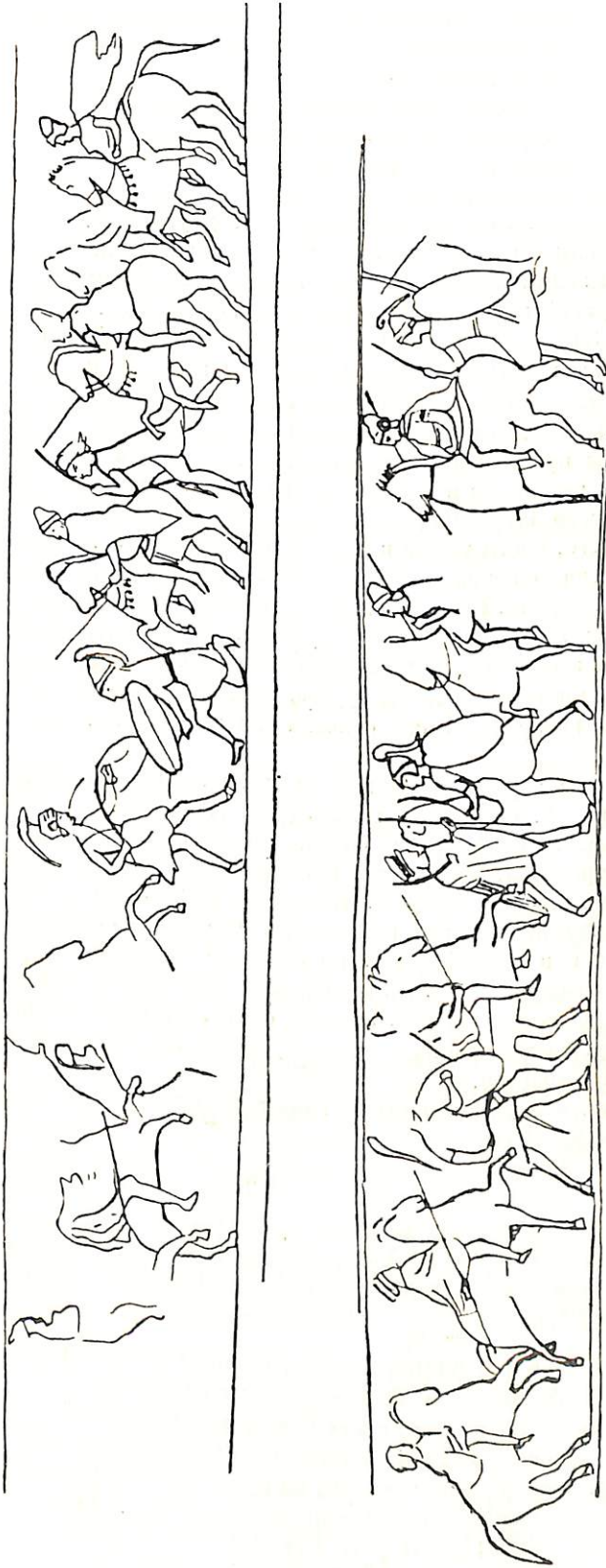


Рис. 4. Схема росписей в дромосе

В плохо сохранившейся левой части фриза представлены фигуры трех всадников, одетых так же, с коньями в руках и с фригийскими шапками на головах¹. И здесь фигуры слегка заслоняют друг друга.

Различия между обеими группами воинов в вооружении и в одежде нет. Все воины обуты в низкую остроносую обувь. Можно предположить, что один из военачальников — покойный, видимо тот, который нападает.

На фризе правой (восточной) стены изображена встреча двух войск. В центре композиции два военачальника спешат навстречу друг другу (рис. 6). Они, однако, не сражаются: оба подняли свои кривые мечи в знак приветствия. Войска неоднородны. В правой группе мы видим знакомых нам по противоположному фризу воинов в аттических шлемах и фригийских шапках, повидимому, фракийцев. Эта группа находится как бы в ожидании. За военачальником, который имеет аттический шлем и одет в красный короткий хитон², видны полностью только два всадника и за ними пеший воин. Пеший воин одет только в хитон, перетянутый поясом; подняв перед собой тонкий кривой меч, он держит щит и два конья. Всадники одеты в короткие хитоны и хламиды³.

С левой стороны представлена приближающаяся другая группа, состоящая из военачальника, трех всадников и одного пешего воина. Примечательны в ней шапки военачальника и второго всадника (на них мы остановимся ниже). Воины этой группы, за исключением пешего, одеты также в хитоны и хламиды⁴. У первого всадника фригийская шапка, у пешего воина аттический шлем с длинным гребнем, у последнего всадника голова не покрыта. Всадники держат длинные тонкие конья, пеший воин — кривой длинный меч и щит. Все они обуты в низкую остроносую обувь. И эти фигуры немного друг друга заслоняют. В изображении военачальника, одетого совершенно так же, как и на противоположном фризе, следует видеть самого покойника. Очевидно, обе сцены изображают его сначала на поле битвы, затем заключающим договор с врагами.

В камере на фризе в верхней части купола изображены три колесницы, запряженные каждая парой коней, несущихся вскачь (рис. 7, 19, 20).

На главном фризе изображена сцена, представляющая наиболее древний тип «погребальной трапезы», на которой покойный изображался не возлежащим на ложе, а сидящим на низком табурете. Интересно также, что усопший и его жена увенчаны лавровыми венками; это показывает, что они оба героизированы. Героизация мертвых вошла в обычай рано, но особенно широкое распространение она получила в эллинистическую эпоху. На героизацию погребенных указывает и изображение коней. Как известно, лошадь связана с хтоническими культами. Вероятно, и боевые квадриги, указывающие на то, что в гробнице погребен военачальник, также имели хтонический характер.

Следует отметить, что рассматриваемая композиция является самой сложной из всех известных (рис. 8). В середине, как раз против входа в гробницу, изображены покойник и его жена. Справа от усопшей прислужница несет ларцы с драгоценностями. За ней другая прислужница подает тонкую легкую шаль. Затем конюх ведет держит поднос с питьем и плодами. Далее изображены виночерпий, две музыкантши с трубами и два конюха, которые ведут коней. Наиболее удачны две главные фигуры: усопший, сидящий за маленьким треногим столиком, и в кресле рядом с ним его жена,

¹ Хитон первого и плащ второго синие, хламида первого красная, хитон второго розовый; кони кофейно-коричневые и имеют нагрудники.

² Шлем у него желтый, гребень и меч синие, хитон красный.

³ Хитон первого красный, хламида у него синяя; хитон второго всадника желтый, его красный плащ подпоясан синим поясом, на рукавах хитона синие галуны.

⁴ У военачальника синий хитон и синеватый плащ; у первого всадника синий хитон и красный плащ; у второго синий плащ, в который он весь завернулся; у третьего всадника красный хитон; у пешего воина красный хитон с короткими рукавами.

изображенная с опущенной головой (рис. 9). Эти фигуры, отработанные с особой тщательностью, выражают два противоположных понимания загробной жизни. Муж — плотный, с выпрямленным станом, увенчанный лавровым венком, отправляется в страну теней, как герой, — вот почему его голова гордо поднята, а взгляд, направленный на жену, исполнен радости и надежды (рис. 10). В этом образе выражена концепция загробной жизни, согласно которой загробный мир является местом, где покойник вознаграждается за свои земные добродетели. Жена покойного изображена в другом душевном состоянии. Она печальна и удручена, вероятно, мыслью о том, что приходится расставаться с радостями земной жизни (рис. 11). Соединив левую руку покойного с правой рукой его жены, художник, вероятно, хотел передать идею супружеского единства. Трогательное сплетение рук, которое связывает двух умерших, великоленно — оно является одним из красивейших жестов, созданных античным искусством. Этот жест в знаменитой римской надгробной скульптурной группе Катона и Порции сначала не был разгадан. Теперь мы знаем, что римские скульпторы не сами его открыли, а заимствовали из греческого искусства.

Прием контрастного изображения душевного состояния умерших мужа и жены представляет собой типичное явление в древнегреческом искусстве, особенно в надгробной скульптуре. Корни его следует искать в характере греческой диалектики. Однако в живописи душевное состояние героя начинают изображать только со второй половины IV в. до н. э. Плиний (NH, XXXV, 98) рассказывает, что первым художником, который «изображал человеческие чувства»¹, был Аристид из Фив (около 360—310 гг.).

Интересна и одежда усопших. Покойный одет в белый хитон с короткими рукавами и в пурпуровый гиматий. Таков же хитон покойницы, однако он достигает до пят. В короткие хитоны с короткими рукавами одеты конюхи, держащие лошадей, и виночерпий². Одеждой возничему квадриги служит так называемый хитон *ἑτερομάσχαλος*, скрепленный только на одном плече³; возницы колесниц, изображенных на фризе на верхней части купола, одеты в праздничные длинные понийские хитоны (*χιτὼν ποδῶν*), подобные одеянию на статуе дельфийского возничья⁴. Их хламиды очень узкие, по краям они закругляются, как у македонской хламиды, описанной у Плутарха (*De Alex. fort.*, 26). Типично македонская одежда на высокой женщине с подносом, стоящей слева от умершего, на прислужниках, стоящих справа от умершей, а также на музыкантах. Одежда высокой женщины состоит из длинного, достигающего земли, закрытого хитона с большой складкой, которая сзади наброшена на голову, образуя покрывало. Характерную особенность этой одежды составляет ее расцветка: посредине широкая белая полоса, по обе стороны которой идут две широкие коричнево-красные и пурпуровые полосы. В подобной одежде представлен Александр на мозаике, изображающей битву с Дарием. Такая же расцветка одежды была у персидских царей (Хен., Суг., 8, 3, 13), что подтверждается костюмом Дария на упомянутой мозаике «Битва Александра и Дария». Этот *χιτὼν μεσόλευκος* не греческий, следовательно, это костюм македонского и персидского дворов. Костюм прислужниц и музыкантов

¹ Здесь и дальше античные писатели цитируются по A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, I—II, Paris, 1921.

² L. Heuzey, *Histoire du costume antique*, Paris, 1922, рис. 11, 48, 52, 59; M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris, 1911, стр. 285, рис. 178. Конюхи одеты в короткие светлосиние хитоны; второй, у которого на голове фригийская шапка, держит в левой руке длинную палку, а правой опирается на копьё. Один конь желто-кофейного цвета, седло на нем желтое с красными галунами; второй конь светлокоричневого цвета, на нем красное седло со светлокоричневыми галунами. Хитон виночерпия желтый с красными тенями.

³ L. Heuzey, ук. соч., стр. 60, рис. 28. Хитон конюха белый со светлосиним кушаком. Все лошади коричневого цвета, за исключением второго коня, белого.

⁴ L. Heuzey, ук. соч., стр. 76—78 и рис. 40. На возницах публикуемого склепа хитоны светлосиние и перепоисаны кушаками, плащи же красные. Один из коней красной масти, а другой темнокоричневого цвета.

несколько иной: он состоит из закрытого хитона длиной до пят, с короткими рукавами, поверх которого одет короткий хитон без рукавов. Посредине сверху донизу идет пурпурная или желтая полоса, а по бокам ее — белые полосы (рис. 12). Такой тип одежды был распространен в эпоху Александра и позднее. Дион Кассий называет его *μεσολίρφυρος* (78,3). Итак, судя по одежде, мы имеем дело с эпохой Александра или Лисимаха. Повидимому, эти модные при македонском дворе костюмы получили столь же широкое распространение при дворах фракийских князей. То обстоятельство, что высокая женщина одета в одежду такой же расцветки, какую носил сам Александр, показывает, что она, повидимому, относится к лицам высшего ранга. Возможно, что она сестра или мать умершего.

Широкий, почти до груди, пояс, который видим на прислужниках, носили в Греции в ту эпоху, как можно судить по статуе Ники из Самофраки.

Одежда фигур в росписях, изображающих военные сцены, не представляет собой ничего особенного: это военные хитоны и плащи. Примечательными являются лишь круглые плоские, видимо сделанные из войлока, шапки всадников второй группы. Точных параллелей к этим шапкам мы не находим. В. Миков предполагает, что это кельтские шапки и что здесь изображается встреча и сражение фракийцев с кельтами. Кривые мечи представляют, повидимому, типичные фракийские мечи (*σάλαμη*)¹.

Прямоугольный столик на трех ножках, стоящий перед покойным, встречается в вазовой росписи². На подносе, который держит в руках высокая женщина, представлены гранаты — символ Деметры и хтонических культов.

Все фигуры, изображенные на главном фризе, задумчивы и печальны. Это внимание к психологическому состоянию характерно для искусства IV века³.

Живопись гробницы можно датировать второй половиной IV в. или, точнее, временем от установления македонского владычества во Фракии (344 г. до н. э.) до прихода на Балканский полуостров кельтов (279 г. до н. э.). На это указывают и другие особенности росписи Казанлыкского склепа. Возможно, что она была создана еще до 300 г. до н. э.⁴, т. е. в последней трети IV века.

Фигуры в росписи Казанлыкского склепа расположены на равном расстоянии одна от другой, как в классических фризах. Они поставлены на основную линию фриза и изображены на свободном фоне, без всяких архитектурных украшений. Подножие и фон нигде не обозначены. Следовательно, мы имеем дело с эпохой, непосредственно близкой классической, но еще до возникновения живописного стиля «александрийского периода». Изображенные в верхней части фриза три колесницы отделены одна от другой синими колошнами. Эти три колонны являются единственным архитектурным элементом на фризах, но они служат своего рода рамками композиций, а не изображены на их фоне. Колонны как рамки живописной композиции используются в вазовых росписях конца V в. («стиль Мидия»), встречаются они и позже, в вазовых росписях IV века. Эти особенности живописи Казанлыкской гробницы подтверждают намеченную нами дату ее создания. Чтобы иметь возможность объяснить другие ее особенности, росписи склепа следует связывать именно с этим периодом греческой живописи.

О греческой живописи IV в. до н. э. известно очень мало. Античные писатели упоминают многих известных художников и перечисляют их произведения, но ни одно из них не сохранилось. О развитии древнегреческой живописи предшествующей эпохи

¹ Д. Добруски, Нумизматиката на тракийските царе, СбНУ, т. XIV, 1897; Г. Кациаров, Битът на старите траки, СбАН, I, Ист. фил., стр. 31.

² C o n s o l i - F i e g o, Musée National de Naples, Les collections archéologiques, Naples, 1934, рис. 160; G. N i c o l e, La peinture des vases grecs, Paris et Bruxelles, 1926, табл. LIII.

³ Ch. P i c a r d, La sculpture antique, II, De Phidias à l'ère byzantine, Paris, 1926, стр. 110 и 187.

⁴ V. P â r v a n, Getica, 1926, стр. 49 и сл.; Янко Тодоров, Тракийските царе, ГСУ Иф., XXIX, 1932—1933, стр. 63.

судят по вазописи, но в рассматриваемое время вазопись в Греции пришла в упадок. Большие художники уже не расписывали ваз, они рисовали картины и фрески. Вот почему сведения древних авторов о состоянии монументальной живописи не соответствуют данным вазописи IV в. до н. э. А развитие монументальной живописи шло быстро и увеличилось значительными открытиями. Только некоторые из них нашли какое-то отражение в работах италийских керамических мастерских¹, и в афинских вазах так называемого «керченского стиля»². Превратное представление создают и римские «копии» греческих оригиналов второй половины IV в., так как в них сказываются очень многие характерные черты римской живописи. Следовательно, если стремиться к более точному определению места, занимаемого живописью Казанлыкской гробницы в развитии греческой живописи IV в. до н. э., то необходимо отбросить и римские копии.

Роспись Казанлыкского склепа является единственным дошедшим до нас подлинником древнегреческой монументальной живописи. Его особенности раскроют состояние греческой живописи в один из важнейших этапов ее развития.

Наше исследование, как и всякое марксистское художественно-историческое исследование, должно идти в четырех направлениях. Прежде всего необходимо определить отношение художника к действительности путем анализа его живописных приемов и средств. Во-вторых, необходимо сопоставить казанлыкские росписи с описаниями живописи, которые находим у древних авторов. В-третьих, нужно исследовать те общественно-исторические условия, в которых коренятся особенности казанлыкских росписей. Наконец, надо определить их место в общем развитии живописи той эпохи.

Живопись Казанлыкской гробницы отличается от вазописи прежде всего тем, что ее образы объемны, т. е. имеют трехмерную форму. Это достигается различными средствами, и прежде всего передачей предметов посредством линии. Утолщения линий, являясь как бы сокращенной тенью, служат средством моделировки объемной формы. Линия как бы заключает в себе эту форму. Местами, как, например, в фигуре виночерпия, она особенно толста и хорошо передает округлость тела. Линия казанлыкских росписей не похожа на линию, встречающуюся в вазописи конца V в. до н. э., которая очерчивает и расчленяет формы так, как в скульптуре³. Она не походит и на линию росписей белых лекифов (около 400 г. до н. э.), которая часто становится жирной, но все еще носит характер совершенной линии. В середине IV в. проявляется стремление вазописцев придать изображаемым фигурам объемность при помощи тонких, закругленных повторяющихся линий⁴, что отражает влияние статуарной скульптуры: фигуры, очерченные этими линиями, представляют как бы нарисованные статуи. Линия казанлыкских росписей не походит и на линию «керченского стиля» или италийских ваз конца IV в. Это совершенно новая линия, которая не имеет ничего общего с изысканной линией вазописи, ни с линиями в скульптуре. Она служит задаче обрисовки действительной формы предмета, характеризую его. Линейная трактовка образов в Казанлыкском склепе представляет один из важных этапов развития живописи, который до сих пор не был известен — первый этап создания трехмерной формы в живописи. На этом этапе линия как средство передачи формы начинает исчезать из живописи, сменяясь живописным пятном. Например, в верхней части правой руки высокой женщины линия почти исчезла и форма передана тенью. Линия исчезает местами и в фигурах коней, где широко применяются живописные пятна. Однако на этом этапе линия еще не исчезла полностью.

1 P. D u s a t i, Die etruskische, italo-hellenistische und römische Malerei, Wien, 1941, стр. 71 и сл.; В. Д. Блаватский, История античной расписной керамики, М., 1953, стр. 227 и сл.

2 K. S c h e f o l d, Kertscher Vasen, Berlin, 1930, стр. 15 и сл.

3 Например, на вазе с изображением смерти гиганта Талоса, — см. E. P f u h l, Malerei und Zeichnung der Griechen, III, рис. 574; E. B u s c h o r, Griechische Vasen, München, 1940, рис. 255; В. Д. Блаватский, ук. соч., 215.

4 E. B u s c h o r, ук. соч., стр. 244—245.

Помимо линий, художник при моделировке формы использовал еще тени. Например, белые хитоны имеют лиловые контуры и легкие лиловые тени, рельеф коричневых одежд и тел обозначается темными коричнево-красными тенями.

Чтобы усилить впечатление объемности некоторых форм, особенно мужских фигур, художник пользуется параллельными короткими черточками, которые подчеркивают округлость форм. Они видны на руке покойного, на руках, подбородке, носу и одежде возничего квадриги (рис. 13). Объемность мужских фигур более выразительна, женские образы значительно бесплотнее, легче и воздушнее.

Художник Казанлыкского склепа в тех случаях, когда нужно подчеркнуть выпуклость формы, использует светлые блики. Светлые пятна есть на лице покойной, на верхней части поднятой ею левой руки и на других фигурах и предметах. Однако, если мы рассмотрим лицо покойного, то увидим, что прием наложения светлых пятен на лицо, который уже был освоен римскими живописцами, нашему художнику еще не известен. Об этом свидетельствует и лицо конюха квадриги. Локальный колорит этого лица, как и остальных лиц фриза, доминирует тенями: не затронутые тенью места выглядят как светлые пятна. Таким образом, формы очерчиваются при помощи света и теней. Однако светлых бликов, обозначающих самые выпуклые места, нет на головах, изображенных анфас, и на большей части голов, изображенных в профиль, а также в изображениях коней. Очевидно, художник только что открыл прием светотени. Таким образом, это такой период в развитии живописи, когда художники, осознав роль света при передаче форм, еще не полностью овладели этим приемом. Отношение между светом и тенью является уже отношением выступающих и углубленных мест, отношением близких и удаленных частей изображаемых фигур. Например, прикрытая хитоном и гиматием левая нога покойной передается светлыми тонами, в то время как правая, находящаяся в углублении, — темными. Так же более близкая к зрителю правая часть хитона вишечерния передается светлыми тенями, в то время как левая и крайние складки на правой затенены. Так, благодаря теням объемность фигур сильнее выступает. Это открытие, помимо казанлыкских росписей, засвидетельствовано и древними авторами, тогда как вазопись того времени его совершенно не отразила.

В это время живописцы сделали еще одно открытие. Мастер казанлыкских росписей пытался создавать формы посредством моделировки, посредством постепенного ослабления или усиления тонов. Лучшее всего это можно заметить по лицу и рукам покойного, по лицам покойной и высокой женщины. Особенно характерен прием, при помощи которого передается форма шеи покойного: округлость отдельных мускулов оттеняется пятнами красного тона. На лице покойной формы скул, носа, лба и подбородка передаются при помощи легких, едва заметных мазков розового тона — то более темного, то более светлого. Художник, однако, не владел этим приемом так, как помпейские мастера, хотя он искусен и работал с истинным умением. В его моделировке применялись и линии, и резко выраженные тени, положенные полосами. Чтобы ослабить или усилить рельефность данной формы в теневых местах, он применял только два тона: один — сильный, другой — слабый. Часто сильный тон является цветом контура. Таким образом, это только зачатки моделировки. Большая часть изображений Казанлыкского склепа еще не объемна. Выпуклость форм большинства фигур передается только при помощи плотных жирных линий и теней. Следовательно, это время, когда художники, открыв моделировку фигур, еще недостаточно хорошо овладели этим приемом.

В трудах античных писателей сохранились сведения о светотени и о трехмерной форме в греческой живописи. Плутарх (*De glor. Ath.*, 2) указывает, что применение тени в живописи было изобретено афинским художником Аполлодором (конец V в. до н. э.), получившим впоследствии название *σκιγράφος* «рисующий тенями» (*Hesyeh.*, 5). Аполлодор изобрел смещение красок и постепенное ослабление теней¹. Это открытие, однако, не получило отражения в вазописи. На первых порах открытие

¹ E. P f u h l, JDAI, 1910, стр. 12 и сл.; R. S c h o e n e, JDAI, 1914, стр. 19—
E. P f u h l, Skiagraphia, JDAI, 1912, стр. 222—231; E. P f u h l, II, стр. 676.



Рис. 5. Центральные фигуры росписи на западной стене дромоса



Рис. 6. Центральные фигуры в композиции на восточной стене дромоса

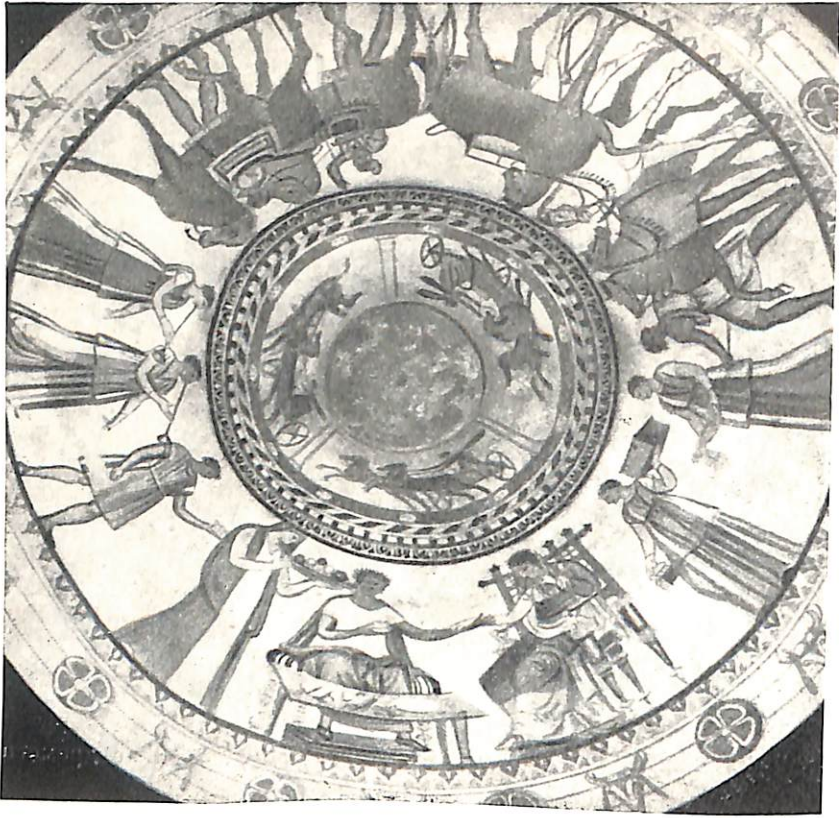


Рис. 7. Роспись купола склепа



Рис. 9. Центральные фигуры главного фриза





Рис. 11. Портрет жены покойного



Рис. 10. Изображение воспалыцна, пагребешнаго в склепе



Рис. 12. Изображения прислужниц (справа от главных фигур)



Рис. 13. Фигура колюха (справа от главных фигур)



Рис. 14. Деталь росписи (справа от главных фигур)

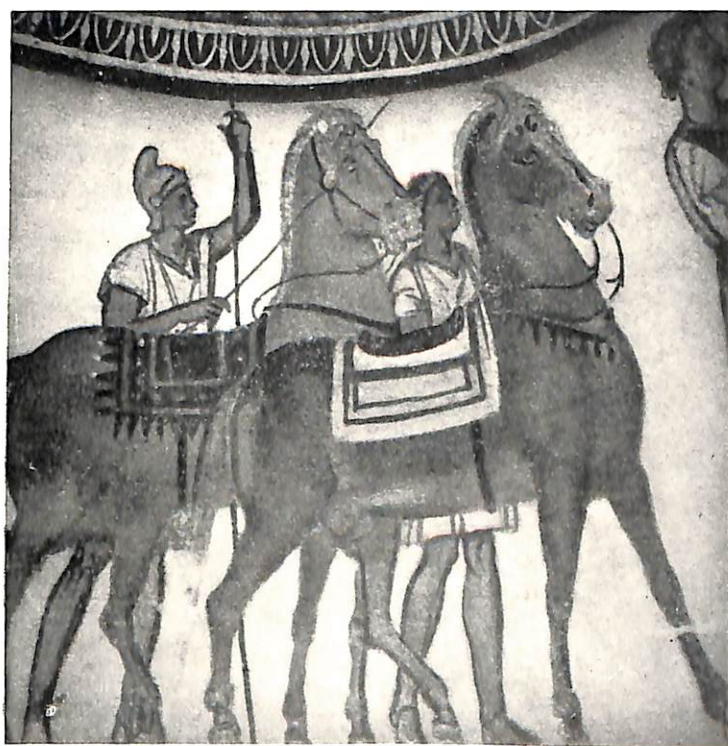


Рис. 15. Фигуры конюхов (главный фриз)



Рис. 16. Фигура прислужницы (слева от главных фигур)



Рис. 17. Слуги и музыкантши



Рис. 18. Музыкантши



Рис. 19. Верхний фриз в куполе склена



Рис. 20. Деталь росписи главного фриза

тени, видимо, были очень легкими и еще плохо передавали объемность форм. Искусством изображения форм в трех измерениях живописцы овладели лишь во вторую половину IV в. до н. э., в эпоху Апеллеса¹.

Цицерон (*Brutus*, XVIII, 70) сообщает, что в творениях Апеллеса и его современников (Аэтиона, Никомаха и Протогена) все было совершенно. И Петроний (XXXIII) пишет о высоком искусстве Апеллеса, заставляющем думать, что художник открыл тайну оживления своих рисунков. Следовательно, во времена Апеллеса и его современников в живописи произошли перемены, коснувшиеся форм и линий. Линия еще не исчезла, но совершенная тонкая линия предшествующей эпохи была заменена линией, точно передающей форму рисуемых фигур. Тогда же стали пытаться передавать и выпуклость формы. Так, Плиний, рассказывая о живописце Никие из Афин, современнике Апеллеса (*NH*, XXXV, 130—1) сообщает, что он много внимания уделял светотени и больше всего заботился о том, чтобы изображаемые фигуры выделялись на фоне (*E. Pfuhl*, II, стр. 751).

Эти искания художников второй половины IV в. многое изменили в живописи, так что про Тезея, изображенного художником Евфранором из Коринфа (последняя треть IV в. до н. э.), говорили, что его кормили мясом, в то время как Тезея Паррасия — розами (*Plin.*, *NH*, XXXV, 129). Это сравнение ясно указывает на различие между живописью первой половины и живописью последней трети IV в., которой мы датировем Казанлыкскую гробницу. Интересы живописцев второй половины века были обращены к действительности. Стремясь передать ее более точно и верно, они изменили линию. Они овладевали формой, передавая округлость тенями, а выпуклые части — светлыми бликами. Росписи Казанлыкской гробницы показывают именно этот этап в развитии древнегреческой живописи.

Вторую важную особенность рассматриваемых росписей составляет полихромия. То, что она развилась в живописи именно во вторую половину IV в. до н. э., уже установлено на основании изучения рельефных ваз той эпохи. Хотя известно, что живописцы второй половины IV в. работали только четырьмя красками: белой, желтой, красной и черной (*Plin.*, *NH*, XXXV, 12, 6), однако уже в это время была изобретена техника энкаустики. В конце столетия стала известна синяя краска: ее находят на «саркофаге Александра» из Сидона² и в росписи ваз той эпохи³. Из упомянутого текста Цицерона (*Brutus*, XVIII, 70) следует, что Аэтион, Никомах, Протоген и Апеллес употребляли больше четырех красок, что подтверждает и Плутарх (*De Alex. fort.*, II, 2).

Стены Казанлыкской гробницы расписаны белой, чистой светложелтой, красной (красно-коричневой, похожей на индийскую красную), черной, коричневой (похожей на жженую смену) и синей (голубой) красками. Таким образом, живописец работал с шестью красками, но от их смешения он получал еще больше тонов. Когда мы говорим о красках, то не следует забывать, что росписи исполнены темперой, а красная стена, от потолка до большого фриза, покрыта энкаустической краской, блестящей и гладкой.

Приемы письма художника Казанлыкского склепа весьма интересны. Мы уже указывали, что он положил на белые одежды лиловые контуры и лиловые тени. Он любил соединять светлокоричневую краску с черно-коричневой и темнокоричневой. Светлокоричневый конь у него с красным седлом, темнокоричневый — с желтым седлом, украшенным красными галунами. На главном фризе синяя краска, положенная на желтую, украшенную красными галунами. На главном фризе синяя краска, положенная на желтую, украшенную красными галунами. На главном фризе синяя краска, положенная на желтую, украшенную красными галунами. Еще прислужниц, предметы на столике, металлические накладки на троне покойной. Еще шире он употребляет синий цвет в росписи фризов дромоса для разрисовки хламид,

¹ Правда, Ксенофонт передает, что уже Сократ беседовал с художником Паррасием о выпуклых и вогнутых, светлых и темных предметах (*Memorab.*, III, 10, 1).

² *N a m d y - b e u e t T h. R e i n a s c h*, *Une nécropole royale à Sidon*, Paris, 1892, стр. 22.

³ *V. C h a r o t*, *La Grèce et Rome*, в книге: *L. R é a u*, *Histoire universelle de l'art*, I, стр. 272; *E. M i n n s*, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, стр. 366; *E. P f u h l*, II, стр. 710, 712.

хитонов и мечей и в росписи верхнего фриза, где хитоны возничих тоже синие. В колорите росписи большого фриза преобладают коричневые и красные краски, нежная гармония которых оживляется желтой и синей красками; роспись фризов дромоса имеет более коричневый, не столь воздушный колорит — в нем синяя и желтая краски нашли себе большее применение; фриз верхней части купола имеет более яркий и контрастный колорит: возничий в синей одежде и рядом кони черной и красной мастей.

Особенно важно то обстоятельство, что мужское тело всегда пишется темнокоричневыми тонами, а женское — розовыми. Этот прием передачи мужского тела, по видимому, восходит к Апеллесу (Plut., de Alex. fort., II, 2). И женское тело Апеллес рисовал не белым, как его предшественники, а розовым¹.

Интересен прием, при помощи которого мастер казанлыкских росписей передает пространство. Выше отмечено, что человеческие фигуры и предметы изображены им на чистом фоне, без какого бы то ни было пейзажа. Эта особенность свойственна греческой классике. В Казанлыкском склепе фигуры ступают по нижней рамке фриза; они расположены почти на равном расстоянии одна от другой и стоят на первом плане предполагаемого пространства. Однако они обладают не двумя, а тремя измерениями, имеют объем, вследствие чего этот первый план имеет некоторую глубину. Эта глубина подчеркивается и другими способами. На большом фризе некоторые фигуры изображены позади стола и коней, различные детали передаются в ракурсе, а некоторые фигуры показаны в три четверти. Так, фигура умершего изображена позади столика. Следовательно, он располагается в углублении. Особенно интересна группа конюхов, ведущих коней. Первый конь выступает впереди второго и заслоняет его (рис. 14, 15). Рассматривая фигуры покойного, высокой женщины, виночерпия и двух трубачек, видим, что они последовательно несколько заходят одна за другую (рис. 16, 17, 18).

Ноги всех стоящих фигур расположены одинаково на нижней рамке фриза, но при рассмотрении их справа налево создается впечатление, что эти фигуры идут не прямо, не по одной линии, а немного сдвинуты вглубь одна по отношению к другой. Например, в правой части фриза возничий квадриги выступает из-за коней, а свой бич держит впереди девушки, подносящей покойной ее шаль. Так же несколько заходят друг за друга фигуры людей и коней на фризах дромоса. Такое расположение фигур встречается в скульптуре еще в VI в. до н. э. в рельефах на сокровищнице сифнийцев в Дельфах, на Панафинейском фризе V в. и в IV в. на фризах Галикарнасского мавзолея. Появляясь в вазописи уже в VI в.², оно применяется постоянно до последней четверти IV в.³ Этот прием весьма характерен для классических фризов, когда на них изображали много фигур, связанных между собой единым действием. Таким образом, создатель казанлыкских росписей придерживался классических приемов.

В изображении покойной, однако, можно обнаружить и более поздние, современные живописцу, черты. Она сидит в три четверти на кресле, также показанном в три четверти. Поворот фигур или предметов в три четверти встречается еще в конце V в. до н. э. на белых лекифах и на вазах стиля Мидия⁴. В одной группе аттических ваз, датированных третьей четвертью IV в. до н. э., в центре композиции обычно изображалась сидящая фигура, повернутая в три четверти⁵. Если сравнить изображение жены усопшего в Казанлыкском склепе с изображениями на этих вазах, то можно заметить большое сходство в способе расположения сидящих фигур, повернутых в три четверти; более же всего они сходны в тщательности и свободе исполнения. Также и изображение квадриги, которую казанлыкский художник с большим умением изобразил движущейся в три четверти из глубины, обнаруживает черты, присущие искусству третьей четверти IV в. до нашей эры.

¹ Luc., Imag., 7; Cic., Orat., II, 5; е го же, De nat. deor., XXVII, 75.

² E. Pfuhl, III, табл. 149—150, 155, 240.

³ E. Buschor, ук. соч., рис. 262.

⁴ E. Pfuhl, III, табл. 202, рис. 530; табл. 215, рис. 552; табл. 239, рис. 593; В. Д. Блаватский, ук. соч., стр. 217

⁵ E. Pfuhl, III, табл. 242—244; E. Buschor, ук. соч., стр. 249 и сл.

Судя по вазонисии конца V — второй четверти IV в. до н. э.¹, художники еще не могли справиться с проблемой пространства. Только произведения последней четверти IV в. до н. э.² показывают, что вазонисцы добились правильного разрешения этой проблемы. Открытие трехмерности изображаемых предметов поставило перед художниками задачу размещения фигур в пространстве. Древние художники быстро справились с этой проблемой и стали рисовать фигуры в самых разнообразных положениях.

Но все их поиски были в пределах переднего плана, на котором они и пытались изображать фигуры, предметы и т. д. в различном положении: спереди, сзади, в пол-оборота, в три четверти оборота и т. д. Фигура покойного на казанлыкских росписях является единственным образцом для той же эпохи — его бедра даны в правильном перспективном сокращении и слегка повернуты вправо. Такого смелого и идеально выполненного ракурса мы не найдем в вазонисии. Интересно также перспективное изображение кресла или ларца с драгоценностями. Это отчасти обратная перспектива. Таким образом, казанлыкские росписи отражают тот период, когда проблема пространства была поставлена в живописи, и именно первый этап в ее решении — когда пространство создавалось объемностью изображенных в нем людей, животных и предметов, а также их положением в нем.

Поиски способов передачи глубины пространства и отношения в ней фигур характерны для живописи того времени (Plin., NH, XXXV, 80). Очевидно, Плиний пишет здесь не об изображении расстояния между предметами, так как это не составляло никакой проблемы, а о протяжении в глубину.

Чтобы лучше понять живопись Казанлыкской гробницы, необходимо обратить внимание на другую ее особенность — пропорции фигур. Любопытно в этом отношении фигуры на большом фризе. Их пропорции сильно нарушены: головы маленькие, туловища короткие, а ноги необычайно длинные. Они не отвечают канону Поликлета: Головы двух прислужниц, виночерпия и первой трубачки укладываются восемь раз по длине тела, голова второй трубачки — восемь с половиной раз, тогда как пропорция фигур конохов 1 : 9. Такое уменьшение размеров голов и туловищ и увеличение длины ног является характерным признаком канона Лисиппа, и здесь сказывается естественное влияние этого канона на живопись той эпохи³. Таким образом, и в этой росписи Казанлыкского склепа несут на себе печать своего времени.

Следует рассмотреть казанлыкские росписи с точки зрения отношения художника к действительности. В классическую эпоху древнегреческие скульпторы и живописцы создали канон «идеальной» красоты. В IV в. Скопас, а вслед за ним Лисипп внесли в изображение человека много новых реалистических черт и тем самым в известной мере отступили от этого «идеального» классического канона; но не следует забывать, что IV в. дал и Праксителя, который создал новый «идеал» красоты и по-новому вернул ее к классическому «идеалу». Пракситель канон нашел себе отражение и в вазонисии⁴.

Однако ни в одном из образов Казанлыкского склепа нельзя обнаружить черты праксительской красоты или признаков традиции Фидия или Поликлета. Казанлыкский художник — мастер характерных линий и форм, художник характерного образа. Лица покойного и покойной, а также высокой женщины с подносом создают впечатление портретов. Низкий широкий лоб, короткий нос, широкие выдающиеся скулы, маленький подбородок покойного передают образ, взятый из действительности. У него небольшой зуб. Не знаю, можно ли назвать красивым лицо покойной, у которой обычно тонкие губы, убегающий назад лоб и немного искривленный нос. Лицо высокой женщины похоже на лицо покойного. У нее низкий лоб, короткий нос, небольшой рот и подбородок, под которым изгибается также складка зоба. Ее изогнутый орлиный нос не составляет прямой линии со лбом. Нельзя утверждать, что и остальные образы

¹ Например, ваза Мидия (E. P f u h l, III, табл. 239, рис. 593) или динос второй четверти IV в. до н. э. (G. Nicole, табл. LV).

² Например, E. B u s c h o r, Griechische Vasen, рис. 269.

³ Напомним, что Апеллес и Лисипп работали вместе при дворе Александра.

⁴ E. B u s c h o r, ук. соч., стр. 244.

на этом фризе также имеют портретные черты, хотя это и возможно. Но и они также не отвечают признакам классического канона. Только у второй трубачки линия лба сливается с линией носа. Однако художник и здесь как бы нарочно изменил кончик носа. Сделал это он, конечно, для того, чтобы избежать классического канона красоты. Обычно он обходит его, делая небольшую впадину между лбом и носом. Нижняя часть лица значительно длиннее лба и носа и не отвечает ни пропорциям, установленным Поликлетом, ни пропорциям Гермеса Праксителя. Так как оригиналы произведений Лисиппа до нас не дошли, то нельзя сделать достоверных выводов на основании его творений. Особенности лиц, изображенных на большом фризе Казанлыкского склепа, совпадают с особенностями лиц в конях Лисипповых Апоксиомена и сидящего Гермеса. Однако то общее, что в них имеется, не имеет отношения к новому канону, ибо лица различны, а относится к непреклонному стремлению к реализму, к постоянному стремлению художника освободиться от канонов классики. Портретное сходство имеют, вероятно, и главные фигуры фризов дромоса: каждый воин имеет свои характерные черты.

Таким образом, придерживаясь классических правил в композиции и в способе расположения фигур в пространстве, художник казанлыкских росписей значительно отошел от канонов классики в другом. Он стремился к реализму. Его внимание целиком обращено на действительность, которой он стремится овладеть. Портретным реализмом своих образов он обязан, как и Лисиппу, развитию портрета именно в ту эпоху.

Если ко времени до середины IV в. относится только одно сообщение о создании портрета афинского стратега Тимофея (Schol. Demosth., Olynth., II, 14), то для периода 350—300 гг. до н. э. сохранились многочисленные упоминания о портретах, выполненных красками¹. Особенно примечательно распространение семейного портрета в живописи того времени. Это расписные надгробия, посвященные таблички и отдельные семейные портреты². Все возрастающий интерес к действительности, портретная передача действительности были одной из причин отказа художников второй половины IV в. от старых канонов «идеальной» красоты. Казанлыкские росписи дают представление о том периоде, когда родился протест против классики в древнегреческой живописи. Они свидетельствуют о том, что параллельно реализму Лисиппа в скульптуре развивалось реалистическое направление и в живописи.

Реалистическая направленность сказывается в казанлыкских росписях и в другом отношении. Две военные сцены в дромосе не представляют собой те мифические битвы (гигантомахия, амазомахия, кентавромахия и др.), которыми полны рельефы древнегреческих храмов и рисунки на вазах. Греки не изображали современные им исторические события ни в эпоху архаики, ни в эпоху классики. Наоборот, фризы в дромосе Казанлыкского склепа представляют сцены из жизни погребенного здесь военачальника. Несомненно, что эти фризы являются первым памятником исторической живописи в античном искусстве и что они опережают римский исторический рельеф «последовательно-повествовательного стиля».

Как показывают известия древних писателей³, со второй половины IV в. художники начали рисовать своих живых современников верхом или рядом с конями, а также изображать современные им военные столкновения между кавалерийскими отрядами. Эти сцены вошли в моду именно во второй половине IV в. до н. э.⁴ Особенно интересно сведение Диодора (XVIII, 26—27), описавшего погребальную колесницу Александра

¹ Плиний в «Естественной истории» упоминает о портретах, созданных Апеллесом (XXXV, 89, 90 и 93), Никием (XXXV, 131—133), Протогеном (XXXV, 101), Афенионом (XXXV, 134) и другими живописцами.

² Например, Paus., I, 1, 3 и VII, 22, 6; Plin., NH, XXXV, 28, 76, 93, 134.

³ Plin., NH, XXXV, 98, 129; Demetr. Phal., De elocut., 76. См. также роспись на апулийском кратере второй половины IV в. (G. Nisole, табл. LIII).

⁴ E. Rühl, II, стр. 746 сл. Античные авторы подробно сообщают об этих батальных картинах, например, Plin., NH, XXXV, 98 и 110.

Македонского и отметившего, что на одной из сцен, украшавших эту колесницу, индийцы и македоны изображены со своим «национальным» оружием. Этот текст подкрепляет предположение о том, что различие в оружии двух групп воинов, изображенных в росписях дромоса Казанлыкского склепа, отражает их различную этническую принадлежность. Очевидно, художники уже обращали внимание на этническую характеристику вооружения.

Следует указать, что художники этого времени очень часто изображали колесницы и состязания на колесницах¹, имевшие, без сомнения, хтонический смысл. Такой же смысл имело, как сказано выше, изображение квадриги, двух коней и трех колесниц, представленных казанлыкским мастером. Параллелью этому явлению может быть скульптурная квадрига, поставленная на крыше пирамиды мавзолея в Галикарнассе. Изображение квадриги указывало на то, что в царство смерти ушел военачальник.

Отметим также, что только в эту эпоху появился обычай расписывать потолки и своды (Plin., NH, XXXV, 123).

Совершенно очевидно, что понять особенности росписей Казанлыкского склепа можно лишь исходя из тех общественно-исторических условий, которые складывались во Фракии и в Греции в IV в. и особенно в последнюю треть века. Это время кризиса греческого рабовладельческого государства — полиса². Развитие рабовладения сопровождалось усилением классовой борьбы (А. Б. Ранович, ук. соч., стр. 25). Пронесходившие в это время восстания рабов и свободной бедноты особенно подчеркивают роль широких народных масс в историческом процессе. Это обстоятельство накладывает определенный отпечаток и на культуру. В это время интерес к религиозным мифам и героическим легендам уменьшился и значительно возрос интерес к современным историческим событиям. Образы Александра Македонского и диадохов застолчили собой образы мифических героев. Интерес к действительности возрастал и благодаря расширению торговли, открытию новых торговых путей, появлению новых городов, включению новых стран в орбиту политической и экономической общности, сложившейся в пределах македонской империи (А. Б. Ранович, ук. соч.). Поэтому искусство второй половины IV в. не только продолжало идти по пути возникшего еще при Скопассе реалистического направления, но переживало новый подъем реализма. В философии — это эпоха величайшего ученого древности Аристотеля, в скульптуре — второго крупного реалиста Лисиппа. Развитие портретного искусства в это время является следствием развития индивидуализма. Оно связано вместе с тем и с общим поворотом в сторону действительности, который находит себе отражение во всех областях идеологии. Появление в живописи сюжетов, освещающих современные художникам исторические события, является следствием этого расширения интереса к действительности. Живопись отражает даже характерные особенности военного быта той эпохи, когда конница приобретает большое значение.

В. Д. Блаватский характеризует искусство 350—320 гг. до н. э. термином «протоэллинизм»³. Отличительные признаки протоэллинизма проявляются и в живописи Казанлыкского склепа, отражающей действительность того периода. Эти росписи относятся к искусству, которое отказалось от религиозных сюжетов, чтобы героизировать и возвеличивать современных им правителей. Это было искусство, возвращенное в условиях македонской монархии (В. Д. Блаватский, там же). Казанлыкские росписи являются плодом нового реализма, созданного новыми общественно-историческими условиями.

Решить вопрос о том, кто расписал Казанлыкский склеп, в настоящее время трудно. Очевидно, художник был в Греции и учился у какого-то большого мастера, может быть, даже у самого Апеллеса. Как отмечено выше, в живописи склепа имеются некоторые особенности письма Апеллеса; это прежде всего касается приема изображения мужского

¹ Например, Plut., Arat., 13; Plin., NH, XXXV, 93 и 98.

² А. Б. Ранович, Эллинизм и его историческая роль, М.—Л., 1950, стр. 20.

³ В. Д. Блаватский, Греческая скульптура, М.—Л., 1938, стр. 140.

и особенно женского тела. Если бы мы не имели представления о том, как развивалась живопись в ту эпоху, сколь быстро вступали во взаимодействие различные влияния, столь быстро распространялись новые открытия, приемы письма, сюжеты и т. д., мы бы смело сказали, что казанлыкский художник сформировался при Апиелесе и Лисиппе. Возможно, что это был уроженец одного из фракийских прибрежных городов, или что это художник, приехавший во Фракию из Греции.

Источники сохранили много имен художников того времени, однако ни один из них не может быть признан творцом казанлыкских росписей. Следует, может быть, упомянуть имя Афениона, уроженца Маронеи, принадлежавшего к афинской школе (РБШ., NH, XXXV, 134). Колорит Афениона был «строгим», а эта характеристика относится и к колориту казанлыкского мастера, мастерство же Афениона считалось очень высоким. Однако без точных данных нельзя сказать ничего определенного.

Несомненно только то, что живопись художника Казанлыкского склена является памятником греческой монументальной живописи конца IV в. до н. э. и что художник учился у какого-то большого мастера, а потом приехал во Фракию.

Несмотря на высокое мастерство, казанлыкский художник работал очень неровно. Он великолепно выписал две главные фигуры, покойного и его жены, и молодого возничего квадриги. С большим умением поместил он квадригу в глубину. Внушительной является и высокая фигура женщины, стоящей влево от покойного. Когда он пишет эти образы, он влагает в них все свое умение: он придает им округлость при помощи светотеней, тонко моделирует их, тщательно и умело рисует их одежды, умело располагает эти фигуры в пространстве. Их душевное состояние он передает не только выражением лица, но и жестами. Бодростью и самоуверенностью веет от фигуры покойного, тогда как поза его жены выражает отчаяние. Художник проявил настоящее умение проникать в психологию изображаемых персонажей. Прекрасно передано выражение лица женщины с подносом — полное скорби и озабоченности.

В изображении трех главных фигур, а также в некоторых деталях обнаруживается способность мастера чувствовать предметы, материю. Он умеет очень хорошо передать различные ткани. Это особенно сказывается в изображении одежды покойной, где прекрасно передается легкость тонкого покрывала, плотность и тяжесть хитона и упругость мантии. Из более тяжелой ткани сделан плащ мужа. Легка и прозрачна шелковая ткань, которую вторая прислужница справа подносит покойной. Ясно, что один из сундучков с драгоценностями сделан из дерева, а другой — металлический. Металлические и деревянные части кресла сразу выделяются. Эти и многие другие особенности показывают, что художник стремился к реалистическому воспроизведению действительности. Остальные фигуры на главном фризе написаны не так хорошо. Плохо написаны кони, хотя в их мордах много живости и характерного. Ноги у них очень длинные, а головы — маленькие. Конюхи тоже нарисованы плохо — также маленькие головы и длинные ноги. Спокойно и хорошо написаны обе военные сцены в дромосе, хотя и в них замечается диспропорция между фигурами пехоты и конных воинов. Большое внимание художник уделяет декоративной части росписей, приданию им блеска, отдельным подробностям, различным декоративным карнизам.

Стиль казанлыкского художника мы бы назвали именем «строгим». Он пишет толстыми, твердыми линиями, накладывает краску крупными мазками. Ткани в его изображении тяжелые, неподвижные, с небольшим количеством складок; тела сквозь них не просвечивают. Созданные им образы внушительны. Он не стремился придать женским образам миловидность. Его росписи производят впечатление именно строгостью форм. Имеющиеся недостатки, разумеется, ни в коей мере не умаляют ценности казанлыкской росписи, так как она является первым и единственным памятником монументальной греческой живописи конца IV в. до н. э., которая до сих пор была известна только по описаниям древних авторов и с которой, как думали раньше, можно ознакомиться по третьестепенным копиям на стенах жилищ Италии.

Так как до открытия Казанлыкской гробницы не было известно ни одного оригинального произведения древнегреческой монументальной живописи, то искусствоведы, желая знать эту живопись и ободряемые известиями о существовании копий гре-

ческих произведений в римскую эпоху, пытались отыскать в росписях Помпей, Геркуланума и Рима такие фрески, которые, судя по указаниям или описаниям авторов или по вазовым рисункам, могли бы быть причислены к копиям классических произведений. И они отыскивали такие копии, иногда даже в нескольких экземплярах.

Метод, которым буржуазные искусствоведы ведут такого рода изыскания, является чисто формалистическим. При этом не учитывается тот факт, что в римское время античное рабовладельческое общество стояло на более высокой ступени. Не учитывается также развитие живописи за период с IV по I в. до н. э. Если сравнить так называемые римские копии с казанлыкскими росписями, то становится очевидным, что «копии» отражают более высокую ступень в развитии живописи, когда линия была полностью заменена моделировкой, когда живописцы полностью овладели искусством светотени и объемностью форм, когда пространственные отношения изображаемых предметов перестали уже быть проблемой для живописцев. Поэтому из всех так называемых «копий» картин второй половины IV в. можно оставить только знаменитую мозаику, изображающую битву Александра с Дарием при Иссе. Она действительно представляет собой копию известного в свое время произведения живописца Филоксена из Эретрии¹.

Если попытаться точно определить место казанлыкской росписи в развитии искусства этой эпохи, то следует принять во внимание два памятника — названную выше мозаику и так называемый саркофаг Александра². Рельефные изображения на саркофаге Александра являются ценной аналогией исследуемым росписям. Особенно важен рельеф на восточной стороне саркофага. Он изображает битву между пешими воинами и всадниками, и, как показывает одежда бойцов, — это несомненно сражение между македонянами и персами. Таким образом, этот рельеф дает нам наилучшую параллель к двум военным сценам в дромосе Казанлыкского склепа. Заметим, что дата саркофага — последняя четверть IV в. — совпадает с предлагаемой нами датой казанлыкских росписей и что он расписан пятью красками: белой, желтой, черной, красной и синей. Как и в казанлыкских росписях, земля на рельефах саркофага также не обозначается, а в военной сцене и в большой сцене, изображающей охоту, фон тоже ничем не заполнен. Бой разворачивается на первом плане, глубина пространства небольшая, она вмещает, самое большее, двух коней, следующих один за другим. Важно также, что все фигуры как бы идут одна за другой, как и в казанлыкских росписях. Очевидно, что так называемый саркофаг Александра относится к той же эпохе, что и Казанлыкская гробница; может быть, он сделан немного позже ее; во всяком случае, он появился раньше, чем оригинал мозаики битвы Александра с Дарием.

Обычно мозаику Александра считают копией с картины Филоксена из Эретрии, мастера афинской школы. В пользу этого предположения можно привести много доводов. Прежде всего, мозаика исполнена пятью цветами: белым, желтым, черным, красным и синим, причем синий цвет применен в небольшом количестве. Далее следует отметить, что многие объемные тела переданы толстыми, плотными линиями, которые, как и линии казанлыкских росписей, подчеркивают тени. Вообще тени показаны здесь

¹ Может быть, некоторые рисунки на мраморных плитках из Геркуланума или других мест являются действительно копиями греческих произведений конца V в. (E. P f u h l, III, табл. 256—258). Нарисованные на мраморе композиции конца V — начала IV в. открыты в Элевсине (C. P r a s c h n i k e r, Zwei antike Gemälde auf Marmor, Jahreshefte, XXVIII, 1933, стр. 79, 92). Реминисценции греческой живописи более древней эпохи находим и в некоторых открытых в Италии гробницах, например в Пестуме и Руво (G. C o n s o l i - F i e g o, ук. соч., рис. 117 и 118) или в Тарквинии (P. R o m a n e l l i, Tarquinia, il necropoli e il museo, Roma, 1940, табл. 4—42).

² H a m d i - b e u e t T h. R e i n a c h, Une nécropole royale à Sidon, табл. 26—27; G. M e n d e l, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, I, Constantinople, 1912, стр. 171 и сл.; Ch. P i c a r d, La sculpture antique, II. De Phidias à l'ère byzantine, Paris, 1926, стр. 162.

широкими, длинными полосами. Этими особенностями мозаика резко отличается от римской манеры письма и приближается к приемам казанлыкского мастера. Необычным для римской живописи является и стремление художника к перспективному изображению фигур и предметов. Очевидно, что ее автор изыскивал способы перспективного изображения фигур и нашел их совсем недавно. Это яркий признак архаизма. Выше было отмечено, что мастер казанлыкских росписей тоже занимался изысканиями в этом направлении и что это было веянием той эпохи. Однако автор мозаики Александра, которым единогласно считается Филоксен, занимался почти исключительно проблемой перспективы.

Плиний (NH, XXXV, 110), сообщая, что Филоксен нарисовал для Кассандра битву Александра с Дарием, указывает: *Hic celeritatem praecceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturae compendiaris invenit*. Нельзя считать, как это делает Рейнак¹, что речь идет здесь о быстром импрессионистическом искусстве. Повидимому, Плиний не разобрал мысль греческого источника, который на самом деле указывал, что Филоксен состязался со своим учителем в быстроте и что он владел искусством перспективного сокращения фигур. Такое толкование текста отвечает особенностям мозаики и представляется самым вероятным².

Продолжив сравнение мозаики и казанлыкских росписей, мы увидим, что мозаика создана много позже и Казанлыкского склепа и саркофага Александра. В ней уже обозначена земля, на которой расположены изображаемые предметы. Фигуры отнесены в глубину от переднего плана, и все действие разворачивается в глубину. Часть фона заполнена деревьями. Мастер оригинала мозаики больше пользовался приемом наложения светлых бликов, посредством которых передаются выпуклости, и значительно больше успевает в этом. Он лучше знаком с моделировкой. Применяемое им расположение фигур передает впечатление реальных групп. Он лучше владеет и композицией. Все это говорит о том, что росписи Казанлыкской гробницы были созданы раньше оригинала мозаики, который был написан в годы правления Кассандра (304—297 гг. до н. э.).

Много раньше был сделан саркофаг Александра, который некоторые датируют 321 г., а незадолго до него были написаны росписи Казанлыкской гробницы. В начале нашего исследования мы датировали их примерно периодом с 334 по 300 г. до н. э. Теперь, в результате анализа и сопоставлений, сделанных нами, можно уточнить дату и отнести их создание к первой половине указанного периода. Видимо, росписи Казанлыкского склепа следует датировать временем между 330 и 320 гг. до н. э. Значение их огромно — они являются первым монументальным памятником древнегреческой живописи, так называемой мегалографии.

II. Архитектура склепа

Архитектурный облик Казанлыкского склепа не менее интересен, чем его росписи.

Вход в длинный и узкий дромос склепа имеет слегка наклонные во внутрь стены и двускатное перекрытие, образующее в сечении треугольные очертания (рис. 1, 2). Такое же сечение имеет и перекрытие дромоса. Стены круглой в плане камеры немного суживаются кверху. Купол четко отделен от стен, что отличает Казанлыкский склеп от других ульевидных склепов Фракии, в которых нет этого членения. Другие характерные особенности купола Казанлыкского склепа — усеченный верх (круглое отверстие закрыто снаружи круглой плитой) и изогнутость линий купола.

Весьма примечательно то обстоятельство, что Казанлыкский склеп сложен не из камня, а из обожженных кирпичей, уложенных горизонтальными концентрическими

¹ А. Рейнах, *Textes grecs et latins...*, стр. 272, прим. 2.

² Это толкование текста делает неприемлемым и предположение (см. А. Рейнах, *ук. соч.*, прим. 2), что автором оригинала мозаики может быть Аристид из Фив или Елена из Александрии.

рядами. Известно, что обожженный кирпич не употреблялся в древне-греческой архитектуре, а в эллинистическом мире он засвидетельствован в странах Переднего Востока только в III в. до н. э.¹ Публикуемый склеп, относящийся к концу IV в. до н. э., является первым известным сооружением из кирпича во Фракии.

Принципы сооружения Казанлыкского склепа позволяют утверждать, что он относится к своеобразной архитектурной системе, подобной арочно-купольной, но составленной из различных ее элементов. Это доклассическая архитектурная система, с несколько странными геометрическими линиями и формами, являющаяся результатом развития очень древней культуры, отнюдь не примитивной, а весьма логично развитой. Рассмотрение других купольных склепов Фракии (в Мезеке, Юруклере, Ветрене, Курт-кале, Лозенграде, Брезове, Куртулене) показывает, что эта доклассическая архитектурная система представляет собою сочетание нескольких вариантов ложных сводов и куполов различных сечений. Все они устремлены ввысь и предназначены расширять пространство в высоту, в отличие от элементов обычной арочной системы, которые округлены и охватывают пространство вширь. Тектоническая система этой доклассической архитектуры является, по нашему мнению, системой, восходящей к системе пирамид и зиккуратов.

Казанлыкский купольный склеп, как и другие склепы Фракии, относится к ряду так называемых «микенских» гробниц², самыми поздними представителями которых являются этрусские склепы (VII—VI вв. до н. э.) и склепы Боспора и Фракии. Однако нельзя выводить фракийские купольные склепы прямо из микенских сооружений, как это делал реакционный буржуазный ученый Б. Филлов. Эта формалистическая теория происхождения фракийских погребальных сооружений совершенно искажает историческую действительность. Нельзя забывать, что купольные склепы появились во Фракии и на Боспоре только в IV в. до н. э., т. е. спустя тысячу лет после микенских. Ни Филлов, ни А. Мансел не поняли, что фракийские купольные сооружения относятся к определенной архитектурной системе. Нельзя формалистически считать круглый план сооружения за определяющую черту и проходить мимо других основных элементов этой же архитектурной системы.

Элементы так называемого «микенского стиля» появляются в гражданской и погребальной архитектуре задолго до расцвета Микен. Уступчатые сооружения широко известны в архитектуре Двуречья, в Египте также применялись элементы этой же доклассической архитектуры — своды с треугольным сечением, уступчатые и ульевидные формы и т. д. Не менее распространенной была эта система и в хеттской архитектуре (XIX—VIII вв. до н. э.). Обращаясь к микенской культуре, следует отметить, что здесь, как и у хеттов, доклассическая архитектурная система применялась не только в погребальных, но и в гражданских сооружениях.

Совершенно очевидно, что эта своеобразная архитектурная система существовала на Востоке раньше, чем в Микенах, и что она была широко распространена в III—II тысячелетиях до н. э. во всем Восточном Средиземноморье и даже вне его (гробницы в Андалузии). В начале I тыс. до н. э. применение этой архитектурной системы ограничивается — ее встречаем в ассирийских сооружениях VIII—VII вв. (ульевидные куполы)³, в персидской архитектуре (уступчатые сооружения, ульевидные своды,

¹ G. M i l l e t, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, стр. 216; «Всеобщая история архитектуры», II, 1, Москва, 1949, стр. 268; «Эллинистическая техника», М.—Л., 1948, стр. 44—45.

² Полный перечень этих склепов дает А. Мансел (A. M a n s e l, *Die Kuppelgräber von Kirkklareli in Thrakien*, Ankara, 1943).

³ L. R é a u, *Histoire universelle des arts*, I, Paris, 1930, стр. 97; G. S o n t e n a u, *Manuel d'archéologie orientale*, III, Paris, 1931, стр. 1237—1239; G. P e r r o t et Ch. C h i p i e z, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, II, рис. 43; «Всеобщая история архитектуры», I, табл. 103, 8.

арки и куполы¹, в зодчестве Фригии², Лидии и других областей Малой Азии³. Малоазийские памятники VIII—IV вв. показывают, откуда именно появилась купольная система во Фракии. Несомненно, что архитектура Малой Азии сохранила древнюю систему, непрерывно развивающуюся на востоке. Поэтому, отыскивая истоки архитектурных элементов фракийских сооружений, нужно обращаться не к Микенам, а к хронологически более близкой культуре Малой Азии, сыгравшей роль посредника. Политические, торговые и художественные связи Фракии с Персией засвидетельствованы еще в V в. до н. э.⁴. Контакт между обеими странами продолжался и позднее, как показывает применение обожженного кирпича в Казанлыкском склепе. Заметим, что и композиция казанлыкской погребальной трапезы находит себе аналогии прежде всего в малоазийских памятниках⁵.

Если мы обратимся к боспорским склепам, современным фракийским, то и там найдем ту же архитектурную систему, — например, уступчатый дромос и ульевидный уступчатый склеп Золотого кургана, уступчатый свод дромоса и ульевидный ступенчатый купол камеры Царского кургана. В. Д. Блаватский датирует эти склепы IV в. до н. э. и полагает, что этот тип гробниц мог появиться на Боспоре скорее всего из Фракии. Рассматривая боспорские склепы, покрытые полудиркульным сводом, подобные склепу А в кургане около Лозенграда, В. Д. Блаватский отмечает, что этот тип сооружений находит себе ближайшие аналогии в античном зодчестве Балканского полуострова и Малой Азии⁶.

Мы уже указывали⁷, что в искусстве Северного Причерноморья и Фракии в позднеантичную эпоху имеется много общих черт. Акад. Г. Кацаров в своем исследовании о рельефах двух всадников указал на взаимосвязи этих областей уже в V—VI вв. до н. э. Изучение архитектуры Казанлыкского склепа показывает еще раз, что эти страны образовали в древности один художественный круг.

III. Значение Казанлыкской гробницы

Все вышесказанное позволяет сделать ряд выводов относительно материальной культуры и искусства древней Фракии. Изучая памятники искусства, необходимо помнить, что искусство — одна из форм общественного сознания и что оно находится в зависимости, хотя и не в прямой, от общественно-экономического развития. Это обязывает нас отбросить полностью старые методы буржуазной археологии, применяемые в работах Филлова и Манселя, для которых фракийские гробницы являются только пережитками микенского искусства, и установить пути, связывающие исследуемый

¹ Например, «Всеобщая история архитектуры», I, табл. 113, 1—3, 118, 120; K. W ö r m a n n, *Geschichte der Kunst*, III, Leipzig u. Wien, 1915, табл. IX; G. S o n t e n a u, *Arts et styles de l'Asie antérieure*, Paris, 1948, табл. XXVIII.

² C. P e r r o t et Ch. C h i r i e z, ук. соч., V, рис. 13—16, 20—21, 135, 151.

³ G. P e r r o t et Ch. C h i r i e z, ук. соч., V, стр. 282—283, рис. 183, 214, 215, 264, 265, 267; A. M a n s e l, ук. соч. стр. 46, рис. 21. Отметим, что А. Мансел, указывая новые параллели фракийским сооружениям в архитектуре Малой Азии, не говорит о влиянии форм этой местной малоазийской традиции на ионийское зодчество.

⁴ H e r., V, 2, 10, 14; II, 103; IV, 98, 118; VII, 106, 185 и т. д. Ср. также серебряную вазу из Дуванлий (в собрании Народного Музея в Софии), которая является произведением ахеменидского художественного ремесла.

⁵ K. W ö r m a n n, ук. соч., I, рис. 157 (рельеф Ассурбаншала из Куянджика), рис. 361 (так называемый «саркофаг сатрапа» из некрополя Сидона; см. также S. R e i n a s h, *Répertoire de reliefs*, I, Paris, 1909, стр. 414).

⁶ «Всеобщая история архитектуры», II, 2, Москва, 1948, стр. 379—381.

⁷ Н. М а в р о д и н о в, Гробница от IV в. пр. Хр. в Пловдив, «Годишник на Народната библиотека и музей в Пловдив» за 1926 г., София, 1927, стр. 37 и сл.

намятник прежде всего с общественно-историческими условиями той эпохи, в которую он был создан.

Живопись Казанлыкского склепа ярко свидетельствует о происходивших тогда исторических событиях. Это была эпоха македонского владычества во Фракии, на что указывают придворные костюмы, это была эпоха войны, что подтверждают военные сцены. По казанлыкским росписям можем судить о том, каковы были в то время у фракийцев вооружение, конская сбруя, колесницы и т. д. (рис. 19, 20). То обстоятельство, что росписи сделаны греческим мастером, ясно показывает, что между Фракией и Грецией были тогда самые тесные связи, которые не ограничивались только торговыми отношениями. На это указывает и одежда фракийцев, изображенных в погребальной трапезе. Правящий класс фракийского общества начал эллинизироваться.

Мы уже достаточно говорили о значении росписей для истории древнегреческого искусства. Они раскрывают нам это искусство в период поворота к реализму. Следовательно, они имели большое прогрессивное значение. Будучи одним из важнейших памятников древнегреческой живописи, они являются тем отсутствовавшим в развитии искусства звеном, которое позволит протянуть нити к стилю помпейских росписей. Они во многом изменят наше понимание древней живописи и, главное, наглядно покажут, что к ним восходят корни александрийского стиля.

Богатые гробницы в Малой Азии, Фракии, Скифии и Этрурии отражали ту же идею, которой обязаны своим появлением и египетские пирамиды, — идею могущества правящего класса, которая должна была вселить к нему страх и почтение. Такие представления существовали в только что вышедших из эпохи первобытнообщинного строя царствах Малой Азии, Фракии и Этрурии.

На главном фризе Казанлыкского склепа изображен военачальник, который одет, однако, в гражданскую одежду. Этим художник хотел показать, что изображаемое им военное лицо имело не меньшее значение в гражданской жизни фракийского общества. Об этом достаточно наглядно свидетельствуют окружающие его многочисленные слуги. Здесь со всей очевидностью подчеркнута, что усопший и его жена принадлежат к господствующему классу. О выделении знати во фракийском обществе рассказывают многие древние авторы, например Геродот (V, 8), Фукидид (II, 97). Фракийские цари получали ценные подарки от своих подданных (Xen., Anab., VII, 3, 21—22; Plut., *Apophlegmata*, I, 207). Эти тексты свидетельствуют о том, что в конце V в. и в первую половину IV в. во фракийском обществе был класс, который скопил уже большие богатства и имел слуг. Во второй половине V в. фракийские цари начали чеканить монету¹. Наличие монет, согласно Энгельсу, является признаком того, что племя, чеканящее деньги, уже вышло из эпохи родового строя². Скучные сведения древних авторов показывают, что уже в V в. у одрисов существовало рабовладение. Возможно, что в эпоху Геродота классовое расслоение общества только начиналось, но в IV в. общественный строй фракийцев уже оформился как классовый строй³. На это указывают многие погребения фракийцев, в особенности же казанлыкские росписи и сама гробница. Архитектура гробницы также очень важна. Она не является пережитком микенской культуры, как думал буржуазный ученый Филлов. Необходимо прежде всего подчеркнуть, что ее архитектура является не только погребальной. Анализ стилистических особенностей данной архитектурной системы показывает, что в Микенах, в царстве хеттов, в Ассирии, в Вавилоне или в Персии эта архитектура применялась сначала в гражданских сооружениях. Также и во Фракии, чтобы найти себе применение при постройке гробниц, используемые архитектурные элементы и приемы были сначала хо-

¹ Д. Добруски, Нумизматиката на тракийските царе, СбНУ, XIV, стр. 555.

² Ф. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства, См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, II, М., 1948, стр. 252, 298—299.

³ Д. П. Димитров (Един нов паметник за античното робство в римска Тракия, Изв. Истор. института при Болгарской Академии наук, т. I, стр. 7 сл.) считает, что фракийское общество IV в. было уже рабовладельческим.

рошо освоены при создании военных, дворцовых и культовых построек. Об этом свидетельствует сама кладка Казанлыкского склепа, сделанная с мастерством первоклассного строителя, опиравшегося в своей работе на многолетнюю традицию.

Древнейшими архитектурными памятниками Фракии являются так называемые «фракийские крепости», встречающиеся во многих местах в Болгарии и больше всего в Сакар-Планине и в Восточных Родопах, как, например, укрепление на Куш-кая у Мезека¹. К ним мы можем присоединить и остатки городской стены древнего Пловдива, которые находятся на верхней части холма Небет-тепе². Стены этих крепостей сложены насухо из больших, не гладко отесанных и неодинаковых по размеру каменных блоков, промежутки между которыми заполнены мелкими камнями. Это так называемая «киклопическая кладка». Фракийские крепости еще мало изучены и не датированы. Так как в V в. до н. э. «киклопическая» кладка в гробницах уже не встречается, то можно думать, что укрепления древнее. На основании этих крепостей можно предполагать о каком-то далеком прошлом Фракии, которое еще не раскрыто. В горах Сакар-планины такие крепости находятся в соседстве с дольменами. В. Миков датирует их VIII—VI вв. до н. э.³ и указывает, что тут впервые встречаются элементы архитектурной системы фракийских гробниц — перекрытия с треугольным профилем. От двухкамерных и трехкамерных дольменов В. Миков ведет и двухкамерные и трехкамерные фракийские гробницы, которые строились в IV в., также и гробницу в Мезеке⁴. Эти дольмены построены из сравнительно хорошо обработанных каменных плит, более плотно пригнанных друг к другу; пол большинства дольменов выложен плитами. К. Шкорпил установил, что обработка плит велась при помощи трехзубых металлических инструментов, которые свидетельствуют о сравнительно высокой строительной технике⁵.

В первую половину V в. во Фракии появляются большие каменные гробницы совершенно иной строительной техники. Их каменная кладка приближается к квадратной кладке древнегреческих храмов. Ясно, что ремесло каменотесов и строительное дело у фракийцев в то время находились на высоком уровне и что строительство куполообразных гробниц в IV в. опиралось уже на древнюю строительную традицию. Но местное архитектурное наследие проявлялось в них и по-другому. Не следует забывать, что каменные гробницы возводились в круглых конусообразных курганах. Эти курганы также являются архитектурными памятниками. Курганы возводились во Фракии еще в эпоху бронзового века. Два широких и низких кургана у с. Царев брод (в районе Коларовграда) являются древнейшими среди раскопанных у нас могильников⁶. То обстоятельство, что в них было найдено много одинаковых погребений, указывает, что они были созданы населением, находившимся еще в первобытно-общинном строе. В. Миков датирует эти курганы серединой II тыс. до н. э.⁷ Однако в период между эпохой этих курганов и VII в. до н. э. в Болгарии курганы не возводились. И только в VII в., когда в дольменах обнаруживаются элементы архитектурной системы пирамид и зиккуратов, когда в Малой Азии уже возводились гробницы такой архитектурной системы, во Фракии вновь начинают возводить курганы, и именно высокие, конусообразные. В. Миков считает, что обычай возводить такие курганы был занесен сюда вместе с дольменами от киммерийцев, которые, спасаясь от

¹ Ив. В е л к о в, Прочути крепости, 1938, стр. 49; В. М и к о в, Предисторически селища и находища в България, 1933, стр. 112.

² Д. Ц о н ч е в, Приноси към старата история на Пловдив, София, 1938, стр. 34 и сл., где приведена литература по вопросу о «фракийских крепостях».

³ В. М и к о в, Разкопки в Сакар Планина, ГИМ, VI, 1932—1934, стр. 108.

⁴ В. М и к о в, Произход на надгробните могили в България, ГИМ, VII, 1942, стр. 30.

⁵ К. Ш к о р п и л, Мегалитни паметници и могилища, София, 1925, стр. 54.

⁶ Р. П о п о в, ИАИ, VI, 1931—1932, стр. 1 сл.

⁷ В. М и к о в, Произход на надгробните могили в България, стр. 20 и сл.

архитектурной традиции скифов, осели по Черноморскому побережью¹. Дольмены, похожие на фракийские дольмены эпохи IX—VII вв., открыты в Крыму, на Кавказе, в северной Персии, в северной Малой Азии. Курганы возводились и в западной части Малой Азии. Круглая и конусообразная форма курганов была, конечно, связана с архитектурой фракийцев. Макробий (*Saturn.*, I, 18) сообщает, что фракийцы воздвигали в честь своего бога Вакха храмы круглой формы с отверстием посреди крыши. Эти сведения весьма важны, так как известно, что в древней Греции не было круглых храмов: древнейшие фолосы были героонами и гражданскими постройками. Сведения Макробия показывают, что круглыми постройками во фракийской архитектуре были не только гробницы, как полагал Филов. Фракийцы строили круглые храмы, и если они начали строить и круглые гробницы в IV в., то именно потому, что круглая форма получила в их архитектуре широкое распространение.

До IV в. фракийская знать хоронила своих мертвецов в обыкновенных или каменных гробах. В IV в., однако, представители правящего класса стали строить большие и дорогостоящие каменные или кирпичные, как в Казанлыке, гробницы. Форму гробниц они заимствовали в Малой Азии, но приняли лишь то, что не противоречило собственной, сложившейся во Фракии архитектурной традиции. Если фракийцы строили круглые храмы до появления круглых гробниц, то мы должны признать, что круглые гробницы имитируют круглые храмы и что мертвые в них обожествлялись. И то и другое предположение не может быть научно обосновано, так как ни один круглый фракийский храм пока не известен², но они вполне вероятны потому, что обожествление мертвых в Греции получило распространение только в эллинистическую эпоху. Кроме того, не следует забывать и о сделанном В. Миковым предположении относительно происхождения гробниц с одним или двумя преддвериями от двухкамерных или трехкамерных дольменов. Эти дольмены, видимо, имитировали жилище, и в гробницах с преддвериями можно усмотреть влияние народной фракийской архитектуры.

Но фракийские гробницы свидетельствуют и о другом, а именно о том, что римляне натолкнулись во Фракии на местную монументальную архитектуру. Казанлыкская гробница показывает, что уже в IV в. до н. э., задолго до прихода римлян, во Фракии обожженный кирпич уже использовался в качестве строительного материала. Таким образом, не римляне занесли его сюда. Но имеется нечто и еще более важное: появление полуцилиндрического свода, который известен также в IV в. до н. э. по гробнице под Лозенградом. Следовательно, и этот свод появился во Фракии еще до прихода римлян и давно существовал в местной архитектурной традиции. Не римляне принесли во Фракию и монументальную каменную кладку, тот *opus quadratum*, которым славится римская архитектура, потому что он применялся уже в древней фракийской архитектуре. Какое отражение в римских постройках на территории Болгарии нашла местная фракийская традиция — это вопрос, который еще должен быть исследован.

Никола Масродинов
(София)

¹ В. М и к о в, ук. соч., стр. 31.

² Повидимому, святилище Диониса в Родопах было круглым, и, вероятно, в середине его крыши было отверстие. См. P. P e r d r i z e t, *Cultes et mythes du Pangée*, *Annales de l'Est*, 24-e année, fasc. I, Paris et Nancy, 1910, стр. 37; L. H e u z e u e t H. D a u m e t, *Mission archéologique en Macédoine*, Paris, I, 1876, стр. 72; Г. К а д а р о в, Принос към старата история на София, София, 1910, стр. 49; он же, Изв. арх. Друж., I, 1910, стр. 230; В. М и к о в, ИАН, V, стр. 331, нашел развалины небольшой круглой постройки севернее Девлен. Он рассказывает, что подобные курганы, образованные из развалин, можно встретить во многих местах в Родопах и на значительной высоте там, где есть поляны.