

периода создания ранних Сасанидских рельефов. В докладе также обсуждается теория, согласно которой на рельефе представлен Ураниус Антонин.

Evgeny Mirzoev

National University of Science and Technology MISiS, Russia

THE SASANIAN ROCK RELIEF AT DARABGIRD: INTERPRETATION

The rock relief at Darabgird is one of the most controversial rock reliefs of Sasanian kings. It represents a victory scene of king Shapur I or Ardashir I over some enemy. The present paper deals with the problem of the king's identity. It criticizes the identification of the king on the relief as Ardashir I, proposed by G. Herrmann and recently also by D. Levit-Tawil. The author supports the traditional interpretation of the triumphal relief as the scene of Shapur's victory over the Roman emperors. In order to prove his point, the author discusses some stylistic details of rock reliefs at Darabgird, at Salmas and of the cameo, depicting Shapur I and emperor Valerianus. The author draws attention to the historical background of early Sasanian triumphal reliefs. The paper also discusses the theory, which proposes a representation of Uranius Antoninus on the relief.

Васько Дмитрий Сергеевич

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Государственный Эрмитаж, Россия*

О некоторых пеликах Мастера Афины 1472 в собрании Государственного Эрмитажа

Поздняя аттическая вазапись представляется крайне разнообразной, но в ней можно выделить два «полюса». На одном — дорогие, единичные, высококлассные, аккуратно сделанные и тщательно расписанные с применением накладных красок, жидкой глины и позолоты сосуды — словом, настоящие шедевры вазописи керченского стиля. На другом — дешевая, массовая, ремесленная продукция с однотипными сюжетами бегло исполненных росписей. Вместе с тем, разрыв между этими «полюсами» не столь велик, как это может показаться на первый взгляд. Яркий тому пример — творчество Мастера Афины 1472.

Этот вазописец был «открыт» Дж.Д. Бизли. Некоторые фигуры, по его мнению, напоминают работы Мастера Марсия. С.А. Хойт заметила, что предварительные рисунки двух расписанных ими на один сюжет сосудов были исполнены одним умелым рисовальщиком (возможно, самим Мастером Марсия), а значит, оба вазописца работали в одно время и в одной мастерской, причем один находился в творческой зависимости от другого, чем и объясняется сделанное Дж.Д. Бизли наблюдение. По мнению С.А. Хойт, Мастер Марсия, будучи, вероятно, ведущим вазописцем этой мастерской, исполнял исключительно высококлассные росписи, а также делал предварительные рисунки на вазах, по которым работали его менее опытные коллеги по мастерской, в том числе — Мастер Афины 1472. Последний, кроме того, расписывал и однотипные, небольшие пелики с незатейливыми изображениями протом и фигур в плащах — задача, соответствовавшая его уровню мастерства и, вероятно, уже не требовавшая участия Мастера Марсия. Таково было рациональное разделение труда в данной мастерской, продукция которой удовлетворяла запросам не только состоятельных, но и менее обеспеченных покупателей.

Пелики инв. Пан.761, П.1870.136, П.1908.63, П.1851/52.21 и П.1859.2 из собрания Государственного Эрмитажа дополняют наше представление о творчестве этого мастера, создававшего как высокие по уровню своего исполнения, пусть и не вполне самостоятельные, росписи, так и товары широкого потребления.

**ON SOME PELIKAI OF THE PAINTER OF ATHENS 1472 IN THE COLLECTION
OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM**

Late attic vase painting seems extremely diverse, but it can be divided into two groups. On the one hand, there are expensive, rare, high-quality vessels, carefully made and painted with added color, added clay and gilding — the true masterpieces of the Kerch style vase painting. On the other hand, there are cheap, mass produced handicrafts with monotonous subjects of paintings, executed in haste. However, the gap between the “poles” is not as great as it might seem at first glance. A vivid example is the oeuvre of the Painter of Athens 1472.

This vase-painter was “discovered” by J.D. Beazley. He noticed that some of the figures resemble the works of the Marsyas Painter. S. A. Hoyt observed that the preliminary sketches of two vessels, painted on the same subject by these painters, were executed by a skillful draughtsman (perhaps by the Marsyas Painter himself), so both vase-painters worked at the same time and in the same workshop, and one depended on the other in terms of creative work, which explains J.D. Beazley’s observation.

According to S. A. Hoyt, the Marsyas Painter, probably being the leading vase-painter of the workshop, made only high-quality paintings and preliminary figures on vases, which after were used by his less experienced colleagues in the workshop, including the Painter of Athens 1472. Moreover, the latter also painted small uniform pelikai with simple images of protomes and figures in mantles — a task, suitable for his skills and demanding no participation of the Marsyas Painter.

This was an efficient division of labor in the workshop, which satisfied the needs of not only the rich but also less wealthy buyers.

Pelikai inv. Pan.761, P.1870.136, P.1908.63, P.1851/52.21 and P.1859.2 from the State Hermitage museum collection complement our understanding of the works of the Painter of Athens 1472, who created both high-quality, though not quite independently made, paintings, and also mass produced paintings.

Сечин Александр Георгиевич

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия

CUIRASSE ESTHÉTIQUE в терминах и понятиях «Риторики» Аристотеля

Cuirasse esthétique (фр., букв. «эстетическая кираса») — схематическое изображение мужского торса, восходящее к «Канону» («Дорифору») древнегреческого скульптора Поликлета. Используя предложенное К. Кларком определение наготы в искусстве как художественной формы, изобретенной греками в V в. до н. э. (т. е. как раз в эпоху Поликлета), можно говорить о поликлетовом мужском торсе как соответствующей идеальной форме изображения тела человека, прямого или косвенного (представление в виде cuirasse esthétique панциря, защищающего фигуру изображенного, — мускульного панциря).

Кларк полагал, что в глазах современного зрителя эта идеальная форма груба и абсолютно безжизненна, хотя в свое время восхищала многих художников эпохи Возрождения, — ярким примером такого восхищения и подражания может служить творчество Мантеньи. Таким образом, cuirasse esthétique, с одной стороны, маркирует собой некое эстетическое единство античности и Ренессанса, с другой же, отделяет указанные эпохи от художественной культуры Нового времени, хотя, как мы знаем, была популярна в искусстве классицизма, а в академизме и салонном искусстве существует поныне.

По нашему мнению, cuirasse esthétique еще в античности стала общепринятым приемом иконической риторики, чем и можно объяснить ее широкое распространение в искусстве на протяжении длительного времени. В качестве такого приема она может быть описана