# BUDAPEST RÉGISÉGEI

A BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM ÉVKÖNYVE

XVII

SZERKESZTI

GEREVICH LÁSZLÓ

AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST

1956

A FÉNYKÉPFELVÉTELEKET KÉSZÍTETTE

DORN PIROSKA
GYÁRFÁS LAJOS
MOLNÁR JÁNOS
PETRÁS ISTVÁN
SZENTPÉTERY TIBOR

© *Akadémiai Kiadó, 1956*

A kötéstáblán a fej Ferenczy Béni rajza

A címlap- és kötésterv Kondor Árpád munkája

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
A szerkesztésért felelős: Szucsán Miklós Műszaki felelős: Kondor Árpád
A kézirat beérkezett: 1955. IX. 16 Példányszám: 1650 Terjedelem: 46 (A/5) ív Ábrák száma: 246 + 2 melléklet
37479/55. — Akadémiai Nyomda, V., Gerlóczy u. 2. — Felelős vezető: Puskás Ferenc

# TARTALOM

INHALT — СОДЕРЖАНИЕ — CONTENTS — TABLE DES MATIÈRES

## TANULMÁNYOK

STUDIEN — ОЧЕРКИ — STUDIES — ÉTUDES


Nagy Tibor, Héraklész bronzszobrocskája Óbudáról ..... 9
T. Nagy, Une statuette de bronze d'Héraclès, découverte à Óbuda ..... 25
Т. Надь, Бронзовая статуэтка Геракла из Обуды ..... 37

Gerevich László, Buda szerepe a magyarországi gótikus építészetben és az európai stílusáramlatokban ..... 45
L. Gerevich, Die Rolle Budas in der gotischen Baukunst Ungarns und die europäischen Stilströmungen ..... 62

Voit Pál—Holl Imre, Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye ..... 73
P. Voit—I. Holl, L'officina di maioliche di Mattia Corvino nella fortezza di Buda . 139


## ANYAGKÖZLÉSEK

MITTEILUNGEN — СООБЩЕНИЯ — COMMUNICATIONS — COMMUNICAZIONI


Kaba Melinda, Tábori kenyérsütő kemence Aquincumból ..... 153
М. Каба, Полевая хлебопекарная печь в Аквинкуме ..... 168

B. Thomas Edit, III. századi női fej Albertfalváról ..... 169
Edit B. Thomas, Sculptured Female Head from the 3rd Century at Albertfalva 174

Holl Imre, Adatok a középkori magyar fazekasság munkamódszereihez ..... 177
I. Holl, Beiträge zu den Arbeitsmethoden der ungarischen Töpferei des Mittelalters 194

Huszár Lajos, A budai várpalota ásatásainak éremleletei ..... 197
L. Huszár, Die Münzfunde der Ausgrabungen auf dem Gebiet der Burg von Buda 233

Bertalan Vilmosné, Groteszk díszítésű faenzai tál a budai várból ..... 241
H. Bertalan, Piatto Faenza a Buda, con ornato a grottesche ..... 245

G. Magyar Mária, A budai vár fegyverleletei ..... 247
Мария Г.-Мадьяр, Оружейные находки в крепости Буды ..... 260

Gerő Győző, Adatok a budai vár törökkori építészetéhez. A Fehérvári rondella építéstörténete ..... 261
Gy. Gerő, On the Architecture of the Fortress of Buda During the Turkish Occupation. Architectural History of the »Fehérvár« Rondel ..... 277
Pataky Dénesné, A pest-budai fémművesség emlékei Csongrád megye egyházaiban .... 279
Mrs. D. Pataky, Ecclesiastic Art Treasures in the County of Csongrád ..... 296
Zakariás G. Sándor, Adatok a budavári kutak történetéhez ..... 299
S. G. Zakariás, A Contribution to the History of Post-Medieval Wells in the Fortress of Buda ..... 323

## JELENTÉSEK

### BERICHTE — ОТЧЕТЫ — REPORTS — RAPPORTS

Weszprémy Barna, Római bronztárgyak színképelemzése ..... 327
B. Weszprémy, Spektralanalyse römischer Bronzegegenstände ..... 329
Duma György, Középkori figurális padlótégla vizsgálata ..... 331
Gy. Duma, Untersuchung einer figuralen Bodenfliese aus dem Mittelalter ..... 345

## KÖNYVISMERTETÉS

### BESPRECHUNGEN — ОБЗОР КНИГ — BOOK-REVIEW — REVUE DE LIVRES

Németh Endre, Budapest régészeti irodalma. — Bibliographia archaeologica civitatis Budapestiensis 1945—1955 ..... 355

# TANULMÁNYOK

*NAGY TIBOR*

# HÉRAKLÉSZ BRONZSZOBROCSKÁJA ÓBUDÁRÓL

1953 tavaszán a Szépvölgyi út 41. sz. telken fekvő téglagyár területén egy nagyobb késő-római *villa urbana* maradványai kerültek elő épületalapozás alkalmával. A villa a katonavárostól délre, északnyugat felől a Hármashatárheggyel védett, kelet felé nyitott, nagyjából K—Ny irányú völgy déli, lejtős oldalára épült. Beljebb, a völgy nyugati részén (a pálvölgyi felhagyott kőbánya nyugati peremén) már korábban megtaláltuk egy szerényebb *villa rustica* néhány helyiségét. A múlt század végén az utóbbi közelében találták Sep(timius) Iulianus oltárkövét,[1] aki a III. század húszas éveiben mint a legio II adiutrix pásztorkatonája *(miles pequarius)* a Hármashatárhegy délkeleti napos oldalán őrizhette a legio állatállományának egy részét. Eddigi ismereteink alapján is állítható tehát, hogy a jelenlegi Szépvölgyi és Pálvölgyi utaktól elfoglalt völgy szájához közelebb az i. u. III—IV. században városi jellegű, míg a völgy összeszűkülő belső részén inkább falusi jellegű villaépületek helyezkedtek el egymástól nagyobb távolságra, a völgyben húzódó út mentén, amely az újlaki templom tájékán ágazhatott ki a Duna menti limes-úttal párhuzamos É—D-i irányú útvonalból. Az említett villatelepülés teljes régészeti emlékanyagát, amely nagyobb történeti összefüggésbe állítható, másutt kívánjuk adni.[2] A jelen alkalommal a Szépvölgyi út 41. sz. alatti *villa urbana* egyik legszebb leletét, Héraklész bronzszobrocskáját tesszük közzé. Szobrunknak a provinciális kisbronzplasztika átlagos szintjéből kiemelkedő kvalitása is indokolja, hogy külön foglalkozzunk vele. A szobor lelőkörülményei egyúttal olyanok, hogy a külön publikálás nem jelenti a darabnak valamely zárt leletegyüttesből való kiszakítását.

A szobor a villa ÉNy-i szárnyának sarokhelyiségében, a DK-i falsarokba hullott épülettörmelékből került elő. Közvetlenül fölötte, a helyiség K-i elválasztó falában, fülkeszerű bemélyedést találtunk, amelyet azonban a modern építkezéshez leásott pilléralap kizsaluzása miatt teljesen nem bonthattunk ki. De így is majdnem bizonyosra vehető, hogy a fülke és az előtte levő törmelékben fekvő bronzszobor között kapcsolat állott fenn, és hogy szobrunk eredetileg az említett fülkében *(lararium?)* volt elhelyezve.

A Héraklész-szobrocska 18,2 cm magas. Anyaga igen erős cinktartalmú ónnal kevert bronz.[3] Az aránylag gondos öntés ellenére is néhány kisebb, alig észrevehető öntési hibát találunk a szobor jobb mellrésze fölött és hátul a jobb láb hajlásában. Egyedül a glutaeusok között vehető észre két helyen feltűnőbb öntési hiba, amely már javításra szorult. Az antik gyakorlatnak megfelelően a hibás felületet, részben még cizellálás előtt, két kisebb bronzlemezzel foltozták meg.[4]

A szobor meztelen testének egész felületét, az említett, de alig észrevehető öntési hibákat is jótékonyan takarva, a pannóniai kisbronzok között egészen egyedülálló ritka szép, egyenletes, barnás-zöld csillogó patina fedi,[5] amely a bal karon és a glutaeusok között látható javított felületen valamivel sötétebb árnyalatú.[6] Szobrunk lakkszerűen csillogó, egyenletes vékony patinája esetében komolyan mérlegelhető, hogy az oxidáció elleni védekezésül már közvetlenül elkészülése után bevonták valamilyen mesterséges anyaggal.[7]

A Héraklész-szobrocskát két darabból öntötték. A bal kar az oroszlánbőrrel és a bunkóval együtt külön formából készült és később illesztették a szobor törzséhez.[8] A bal mellen, a haránt lecsüngő oroszlánbőr szélétől alig 1 mm-re a váll felé felfutó keskeny vonalban azonban egy korábbi megmunkálás nyomai vehetők ki, amelyek a két darabból öntött rész korábbi összedolgozásából maradtak vissza.[9] Hasonló korábbi összedolgozás figyelhető meg a bal váll és a nyak hajlásában is,

közvetlenül a vállon átvetett oroszlánbőr szegélye mellett, ahol a szobor »bronzbőre« kissé felhajlik és a χλαῖνα hozzáillesztését megelőző reszelés nyomait mutatja. A megfigyelt jelenségekből határozottan következtethető, hogy a szoborhoz eredetileg nem a jelenlegi bal kar és oroszlánbőr tartozott, hanem egy másik hasonló darab, amelyet már rádolgoztak szobrunk mell- és vállrészére, majd onnan valamilyen okból eltávolítottak. Amikor öntési hibára nem gondolhatunk,[10] a legvalószínűbb magyarázat erre az lehet, hogy a bal kar vagy a χλαῖνα részletezőbb kidolgozása, cizellálása közben történt valami, egyszerű javítással helyre nem hozható hiba, amely a már rádolgozott kar és oroszlánbőr eltávolítását tette szükségessé. Az elvégzett spektrográfiai vizsgálat eredménye mármost kimutatta, hogy a szobor meztelen jobboldali része a később hozzáillesztett bal karral és oroszlánbőrrel együtt lényegében azonos ötvözetből készült.[11] (Az előbbiekkel ugyancsak azonos ötvözetű az oroszlánbőr hátsó részéhez illesztett 23 mm hosszú csap, amely a végén kis kerek lyukkal van átfúrva.) A színképelemzés tehát nemcsak azt igazolja, hogy a két részöntés ugyanabban a műhelyben készült, hanem egyúttal a lényegében azonos ötvözetből készült részdarabok relatív egyidejűségére is rávilágít. Az utóbbit különben a szobor glutaeusai között látható foltozás is megerősíti. Az öntési hiba kijavítása ezen a felületen még a cizellálás előtt történt, azaz mielőtt még a szobor a műhelyből végleg kikerült volna. A javításhoz használt bronzlemez anyaga viszont egyezik a szobor bal karjának anyagával, ami kétségtelenné teszi, hogy a szobor baloldali részének újabb öntése és a glutaeuson látható öntési hibák javítása egykorúnak mondható. A Szépvölgyi úti kisbronz tehát nem egy korábbi Héraklész-szobor későbbi átalakítása abban az értelemben, mint a kandelábertartóvá átalakított pompeji ephebos[12] vagy a ruhás szoborrá átalakított samsuni görög bronz,[13] hanem még a műhelyből való kikerülés előtt, »műhelyhiba« kijavításával egyik részében kicserélt kisbronz. A Szépvölgyi úti kisbronzon az öntési hibák kijavítását, valamint a szobor elrontott baloldali részének újraöntését, majd végső kidolgozását azonban nem az a kéz csinálta, amely az álló alak jobboldali részét megmintázta, ahol a test felületén a finom árnyalatokkal összekapcsolt részletformák szokatlan gazdagságát találjuk meg. Ezzel szembeállítva a bal kar egészen esetlen, formátlan hústömegnek hat, ahol szinte egyetlen jól megmintázott részletformával sem találkozunk. Például a bal felsőkar lapos, szétfolyó felületi formái csak egészen halványan jelzik az aránylag kicsire sikerült bunkó tartásából adódó izomjátékot, amely pedig erőteljesebb megoldásra is lehetőséget nyújtott. Még üresebb a kar könyökrésze és az alsókar, amely egészen kürtőszerűen hat és minden átmenet nélkül összeolvad az aránylag nagy kézfejjel. Csupán ezeket a részleteket összehasonlítva a jobboldali részek helyes testaránya ival, a mozgásba feszülő test meggyőző formagazdagságával, nem kétséges, hogy a szobor törzsére utólag rádolgozott bal kar, az attributumokkal együtt, kisebb kvalitású szobrász kezemunkája.

A stíluskritikai érvekkel szétválasztható két kéz azonban egy műhelyben, egymás mellett dolgozó két szobrászt jelöl, minthogy azonos ötvözettel dolgoztak, amint ezt a föntebb idézett anyagvizsgálat igazolta. A két szobrász képességei, technikai tudása között fennálló nagy különbségeket mérlegelve, a kettőjük közti viszonyt a műhely keretén belül a vezető szobrász és a még tanulósorban levő segéd párhuzamával világíthatjuk meg talán legjobban.

A Héraklész-szobor összhatását jelenlegi formájában azonban nem a gyengébb kivitelű bal kar és az eléggé gondatlanul rádolgozott oroszlánbőr zavarja, hanem a letört jobb kar és a felemelt bal láb alatt hiányzó rész. Mielőtt tehát a szobrászati típus köré csoportosuló kérdéseket felvetnénk és a stílussajátosságok elemzését elvégeznénk, szükséges a hiányzó részek kiegészítésének lehetőségeit megvizsgálnunk.

A hiányzó karrész kiegészítésére támpontot nyújt a vállból vízszintesen induló és a mellhez simuló karcsonk, amely minden szélesebb kartartást kizár. A föntebbi megfigyelés alapján a jobb kar tartásának kiegészítésére három főbb változat jöhet tekintetbe. Az egyik lehetséges kiegészítés, hogy Héraklész a jobb kart előre kinyújtva, az elforduló felsőtest függőleges tengelyére merőlegesen, nagyjából vízszintesen tartotta. A második lehetséges változat, hogy a jobb kart könyökben meghajlítva, az alsó karrészt a fej magasságáig felemelte. A harmadik szóbajöhető változat, hogy a könyökben meghajlított jobb kar a mell előtt, azzal nagyjából párhuzamosan, esetleg kissé ferdén fölfelé emelve helyezkedett el.

A Héraklész-bronzok, egyáltalában a Héraklész-ábrázolások köréből a jobb kar tartására eddig csak az említett két első változat megfelelőit ismerjük. Az előrenyújtott és könyökben meghajlított jobb kart a fej magasságáig emeli a Trau-gyűjtemény állítólag Konstantinápolyból szerzett *Hercules bibax* kisbronza.[14] Ez a lakomából támolyogva távozó Héraklész azonban, ha mozgalmasság tekintetében némileg össze is vethető a Szépvölgyi úti szoborral, felfogásában gyökeresen eltér attól. Az utóbbi maga előtt oldalt felemelt kartartása ellen szólhat különben az is, hogy a Trau-gyűjtemény bronzánál Héraklész tekintete a serleget (rhytont?) tartó jobb kéz

1. kép. Részlet a Villa Albaniban őrzött Héraklész-szarkofágról. Robert után

felé irányul, míg szobrunknál (ennek a kiegészítésnek elfogadása esetén) elfordítaná tekintetét a jobb kézben tartott serlegtől. Éppen ezért nem meggyőző az egyenesen előre kinyújtott jobbjában serleget vagy ivókürtöt tartó kiegészítés sem, amelyet a provinciális bronzplasztikában Héraklész egyik bordeaux-i szobra képvisel.[15] Az utóbbinál különben is nyitottabb kartartással állunk szemben, a Héraklész-dexiumenos egyik változatával,[16] amellyel viszont a Szépvölgyi úti Héraklésznek semmi kapcsolata sem mutatható ki. A föntebbiek után a kiegészítés szempontjából maradna a harmadik lehetőség, hogy tudniillik a hérosz a jobb alsó kart a melle előtt nagyjából vízszintesen, illetve kissé ferdén fölfelé tartotta. Ennek a javasolt kartartásnak megfelelője, igaz, eddig még nem ismeretes a Héraklész-ábrázolások köréből. Ennek ellenére is ezt tartjuk a szobor legmeggyőzőbb kiegészítésének, minthogy tulajdonképpen ez felel meg legjobban Héraklész-szobrunk mélységben való felépítésének. A szemlélő felé előre vetett bal láb és a hátrább fekvő mélyebb térben felmagasodó meztelen test közé a vízszintesen tartott karrész a mélységben hátrafelé lépcsőzetesen felépített szobor hiányzó láncszemeként illeszkednék be szervesen. A mell

előtt kissé fölfelé irányuló tartásban elképzelt jobb kar nem csupán a szükséges térképző funkciót végzi az alak előtt, hanem egyszersmind az egymást metsző függőleges és vízszintes tengelyekre felépített szobor strukturális szerkezetét is a legmegnyugtatóbb módon egészítené ki. Javasolt kiegészítésünknek nem vethető ellen, hogy a Héraklész-típusok között nem ismerjük megfelelőjét a felső jobb kar ilyen tartásának. Nem a Szépvölgyi úti bronzszobor volna ugyanis az egyetlen, amelynél a test tartásának egyik vagy másik eleme nem mutatható ki a Héraklész-szobrok hellenizmustól kialakított gazdag típusvariánsai, illetve ezek császárkori másolatai vagy további módosításai között.

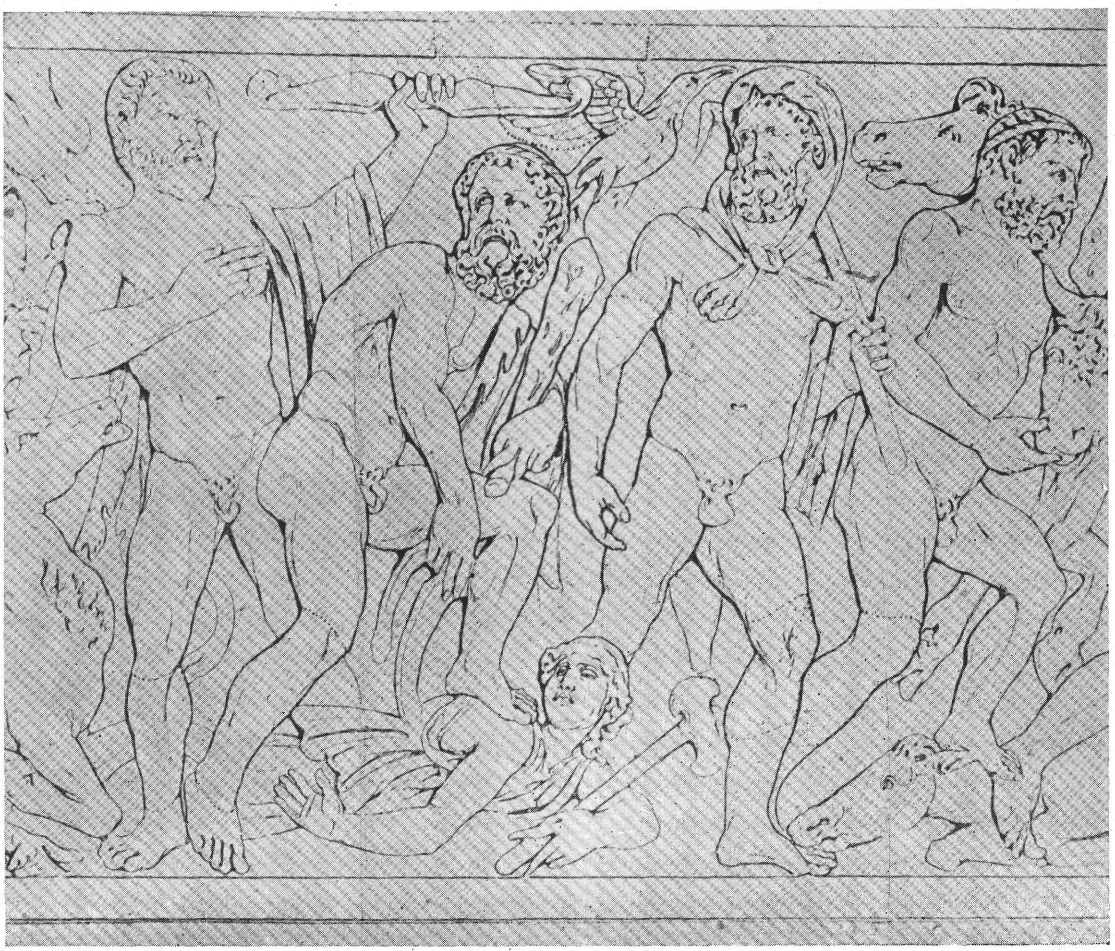
A számos felhozható példa közül e helyen csak az egyik macedóniai (Topoliane) Héraklész-bronzszobrocskára[17] hivatkozunk, amely a pihenő testtartásban, oldalt kinyújtott és felemelt jobbjában tartott serlegből (rhyton?) éppen inni készülő héroszt ábrázolja. Pontos megfelelője, mint már a publikáló megjegyezte, a macedóniai szobornak is hiányzik. Az előzményekre azonban ebben az esetben határozottan rámutathatunk. A bal karjával az oroszlánbőrrel leterített bunkóra támaszkodó és a fáradtságán már erőt vett, éppen inni készülő macedóniai Héraklész a kimerültségtől maga elé révülő Héraklész (Farnese)-típusának feloldását jelenti, a héroszról a praxitelesi körben kialakított derűsebb felfogás érvényesítésével.[18] A macedóniai bronzszobrocska tehát korábbi, IV. századi Héraklész-típusok szabadon átalakított változata. Közismert mármost, hogy a hellenisztikus-római kisbronzok között milyen nagy számban találhatók korábbi szobrászati típusokból elég szabadon átformált változatok.[19] A Szépvölgyi úti szobor a máshonnan ismeretlen kartartása miatt is ebbe az összefüggésbe illeszkedik. Tehát egyedül már ennek alapján is igen nagy valószínűséggel állítható, hogy szobrocskánk ugyancsak egy korábbi Héraklész-típus szabad átfogalmazása.

A szobor felfogása, értelmezése szempontjából elsőrangú fontosságú a felemelt bal láb alatt hiányzó rész kiegészítése. A kérdés tárgyalása azonban nem választható el a szobrászati típustól, s az álló alak tartásának és ponderációjának figyelembevételével oldható meg. Bronzszobrunk álló Héraklésze kissé előre dől és közben felsőtestével balfelé fordul. A fej még erősebb chiasmussal balra és fölfelé vetődik. A bunkót tartó bal kar nyugodt tartásával szemben a jobb kar a felsőtest erősen balfelé elforduló mozgásának nemcsak kiváltója, hanem egyben részese is. Az álló alak testsúlyával egyaránt ránehezedik a sarokrészével felemelt jobb láb és az előre kitett bal láb talprészeire. Szobrunk ezáltal az első ízben Lüszipposztól alkalmazott úgynevezett labilis egyensúly sikerült megoldását nyújtja, amikor az álló alak mozgalmas feszültségében a testsúly szinte az egyik pillanatról a másikra visszahelyeződhet a sarokkal kissé felemelt jobb lábra, vagy teljesen előrevetődhet a magasan feltámasztott bal lábra.

A kar- és a fejtartástól eltekintve az egész testével előredűlő és a testsúlyt éppen a felemelt lábra áthelyező Héraklész-típus megfelelőjét a Robertnél a II. 2. csoportba foglalt, i. u. II. századi Héraklész-szarkofágok Hippolüta-jelenetében találjuk meg.[20] Különösen tanulságos bronzszobrunknak a Villa Albaniban őrzött szarkofág[21] Hippolüta-jelenetében ábrázolt Héraklésszal történő összevetése (1. kép). Az idézett szarkofágon a hérosz jobb lábával az élettelenül hanyatfekvő amazonkirálynő mellére lép. Az ábrázolásban közös a Szépvölgyi úti szoborral az előrelendülő testtartás és a felső test elfordulása a felemelt kar irányába. A lábak viszont tükörképszerűen fel vannak cserélve, és a tekintet is előre és lefelé irányul.

A Hippolüta-jelenet a Robertnél a II. 1. csoportba sorolt és az előbbieknél valamivel későbbi szarkofágokon is megtalálható.[22] A Hippolüta-jelenet Héraklésze mintegy tükörképe az előbbi csoport győztes héroszának, és a kissé meggörnyedt, az amazon fölé hajoló testtartástól eltekintve a Szépvölgyi úti szoborral egészen közeli rokon szobrászati típust követ. A csoportból számunkra különösen a Villa Ludovisiben őrzött szarkofág[23] fontos (2. kép), amelynek Hippolüta-jelenetében a cselekménytől fejét oldalt fordító és felfelé tekintő Héraklész-típust találjuk meg.[24] Bronzszobrocskánkkal egyezik a bal kéz nyugodt tartása, a vállra fektetett bunkóval és a bal vállról mélyen a mell alá húzódó oroszlánbőr,[25] amely a Héraklész-bronzszobroknál általában legfeljebb a mellrészt takarja. Egyezik olyan apró részlet is, hogy a hérosz a felemelt bal láb talprészével lép az amazon vállára. A szarkofágon látható Héraklésznél a testsúly azonban már áttevődött a felemelt lábra, és az alak állótartása is nyitottabb. Az egyes részletekben kétség-

telenül megmutatkozó különbségek ellenére sem vonható kétségbe, hogy az idézett szarkofágokon a földön fekvő Hippolütára taposó és felsőtestével előredűlő Héraklész alakjában a Szépvölgyi úti szoborral egészen közeli Héraklész-típus őrződött meg. Továbbmenőleg a szarkofágok ábrázolásai alapján az is majdnem bizonyosra vehető, hogy a Szépvölgyi úti Héraklész fölemelt bal lába alatt hiányzó rész a legyőzött Hippolütára egészíthető ki, mégpedig az amazonkirálynőnek a szarkofágokon látható, a földön élettelenül elnyúló alakjával.[26] A javasolt kiegészítés



2. kép. Részlet a Villa Ludovisiben őrzött szarkofágról. Robert után

mellett szólhat, hogy a Szépvölgyi úti szobor Héraklész-alakjával egyező arányban megmintázott fekvő amazon mell-, illetve vállrésze, amelyre a szarkofágok rokontípusú Héraklésze rátapos, pontosan elférne szobrunk fölemelt bal lába alatt.[27]

Javasolt kiegészítésünket támogatja továbbá az is, hogy az amazonkaland emlékanyagán kívül sem a többi athloi ábrázolásai, sem pedig az ún. feltámasztott lábú Héraklész-alakok között egyetlen egyet sem találunk, amely a Szépvölgyi úti szobor tartásával összevethető volna.

Az emberalakos athloi-ábrázolások sorában[28] a Hippolüta-jeleneten kívül eddig még nem ismeretes olyan képtípus, amely Héraklészt nem a küzdelem közben, hanem a legyőzött ellenfélre taposó triumfális testtartásban mutatná.[29] A hérosz állatküzdelmeit elbeszélő jelenetek sorában a föntebbi összefüggésben egyedül a nemeai oroszlánkaland említhető meg. Azonban az olympiai Zeus-templom egyik metopéjáról ismert ábrázolás,[30] amelyen a küzdelemben kifáradt és fejét kezére támasztó hős egyik lábát a legyőzött oroszlánra helyezi, a kiegészítés szempontjából már az ülő helyzetben ábrázolt Héraklész-típus miatt sem jöhet szóba. A jelenet más változatban

elvétve a későbbi kisplasztikában is megtalálható.[31] A teljesen eltérő hangulatú megfogalmazástól eltekintve, az idézett ábrázolások azonban már csak azért sem használhatók fel a Szépvölgyi úti szobor kiegészítéséhez, minthogy az utóbbinál a vállára vetett oroszlánbőrt viselő Héraklész nyilvánvalóan már a nemeai oroszlánkaland után van és más athlos befejezését ünnepli.[32]

Az athloi körén kívül a hellenisztikus és a császárkori kisplasztika alkotásaiból ismerjük a fölemelt jobb vagy bal lábát sziklára helyező, egyik kezével bunkóra támaszkodó, míg a másik kezében serleget vagy ivókürtöt tartó, forrás mellett pihenő Héraklész alakját.[33] Ez a nyugodt, sőt fáradt tartású Héraklész a feltámasztott lábon kívül nyilvánvalóan semmi kapcsolatban sem áll a minden izomszálával megfeszülő és tettrekész erőtől duzzadó Szépvölgyi úti Héraklésszel.

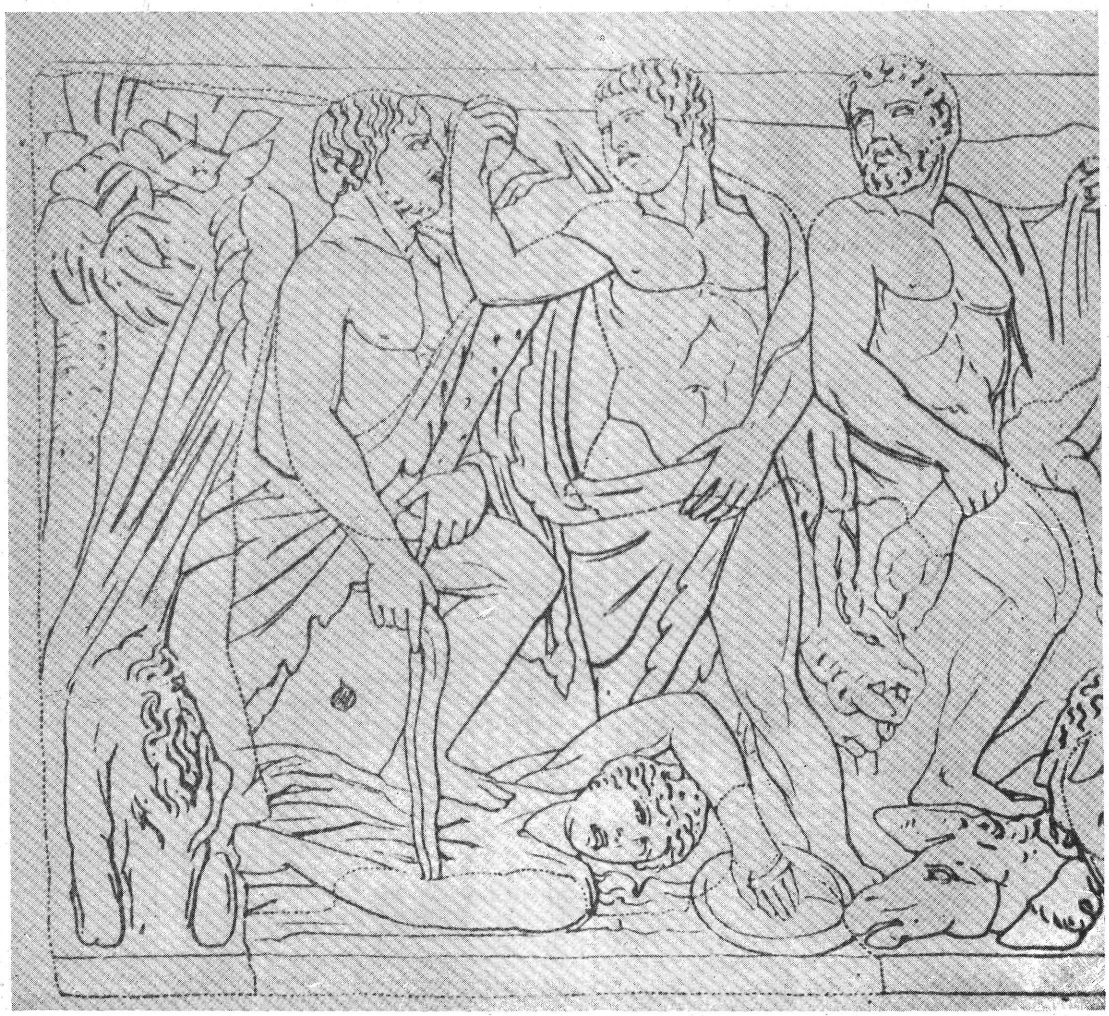
A kiegészítés szempontjából tekintetbe vehető Héraklész-típusok áttekintése[34] tehát csak még szorosabbra fűzi a szarkofágok Héraklész—Hippolüta-ábrázolásainak a Szépvölgyi úti szoborral felvetett összefüggését. Kétségtelenül ennek további alátámasztását jelentené, ha mind az Antoninus-kori bronzszobor, mind pedig az Antoninus-kori szarkofág-reliefek jogosan fölvethető szobrászati előképét sikerülne egymástól függetlenül ugyanabban a művészeti körben kimutatni.

A Szépvölgyi úti szobor hiányzó jobb karjának kiegészítésénél már rámutattunk arra, hogy a mell előtt könyökben meghajlított jobb karnak nincsen megfelelője a Héraklész-ábrázolások között. Már ebből a sajátosságból is következtethető volt, hogy szobrunk valamely korábbi típus átalakítása. Megerősíti ezt szobrunknál a hellenisztikus művészet »lüszipposzi« tradícióira jellemző erőteljes chiasmussal felépített álló alak, a meztelen test felületének gondos és művészi kvalitású kidolgozása, valamint a fej jellegzetességei. Az utóbbiak azonban nemcsak a mintakép, hanem szobrunk végleges megfogalmazása felé is irányt mutatnak. Amíg ugyanis a hosszúkás, négyszögletes fejforma, az arcél íveltorrú profilja, a haj kidolgozása a fejet kétségtelenül a farnesei Héraklésszel jellemezhető típus körébe sorolja,[35] addig a szem alatti, aránylag nagyfelületű arcrészek üressége, a kissé erőtlenül megmintázott szájrész, a majdnem derékszögben megtört bajusszal, a tömör, de fellazított szakáll akadémikus kezelése elárulja az Antoninus-kori másoló kezemunkáját.[36]

Hasonlóképpen az Antoninus-kori művészet stílusérzékére jellemző a bal karon átvetett oroszlánbőr lelógó részének íveltvonalú megformálása, amely az ekorbeli széles ívben kifeszített ruhaábrázolásokkal vethető össze.[37] A görög klasszikus és hellenisztikus szobrok másolásának vagy átformálásának jellemvonásait részletekbemenően tanulmányozó irodalom alapján eléggé ismeretes, hogy amíg a császárkori másolók a korábbi szobrászati típusokat sok esetben egészen szabadon átalakították s eközben a mintául vett szoborfejre a korukbeli stílussajátosságokat ütötték, addig az igényesebb daraboknál a test formáit, az izomzatok modellálását igyekeztek lehetőleg hűen másolni.[38] A császárkorban tevékenykedő másolók ilyen irányú munkájára Lukianosnak az irodalomban már több ízben (ha más összefüggésben is) idézett helye[39] világíthat rá a legjobban, ahol az athéni Agorán felállított Hermész Agoraiosz ismételt lemásolásáról emlékezik meg. Hiteltérdemlő leírása szerint a másolók csupán a szobor meztelen testét vették körül szurok-»páncéllal«, a fejet és a karokat viszont nem ilyen mechanikus módon másolták, hanem valószínűleg szabadon mintázták. Pernice[40] ezzel kapcsolatban párhuzamul helyesen mutatott rá a modern szobrászateliék gyakorlatára. A Lukianostól idézett nagyplasztika másolásmódja, ha nem is vethető mindenben össze a jobb minőségű bronz kisplasztika szabadkézzel modelláló »másolásával«, egy vonatkozásban az utóbbiak számára is tanulságos lehet. Ez pedig a meztelen emberi test felületi formáinak lehetőleg hű visszaadására való törekvés. A mondottak alapján indokoltnak véljük, hogy a Szépvölgyi úti Héraklész egyelőre mégcsak feltételezett mintaképének kijelölésénél nem a szobor testtartásából indulunk ki (amely különben is egészen egyéni s ezért nem használható fel), sem pedig a másolótól átdolgozott fejtípusból, hanem a hérosz izmos meztelen testének valódi művész kezére való kidolgozásából, amelyről jogosan feltehető, hogy aránylag hűen megőrizte az eredeti mintakép sajátosságait.

A 13—15. és 17. képeken közöljük a Szépvölgyi úti Héraklész elő- és hátoldaláról készült részletfelvételeket, amelyeken remélhetőleg jól kivehetők az izmos test felületének kidolgozása, a kihangsúlyozott, de ugyanakkor finom átmenetekkel összekapcsolt részletformák; az előoldalon az enyhén domborodó és a mellrésztől két vízszintes ránccal elválasztott hasi rész; a felemelt jobb kar alatt a kis kerek és ovális izomkötegek, amelyek minden különállásuk ellenére

sem határolódnak el egymástól éles vonalakkal, hanem puha modellálással átmenetekben kapcsolódnak egymásba. A hátoldalon jellemző a nyakszirttől a glutaeusokig ívelten húzódó mély ránc, amelyből a baloldali izmos lapockarész alatt egy kisebb ránc ívelődik balfelé. A balra fordított és kissé felemelt felsőtest, valamint a jobb kar tartásának megfelelően a jobboldali hátrész izomzata a leggazdagabb. A csípő hajlásában kidomborodó kisebb izomköteg fölött nagyobb ovális izomköteg púposodik fel, amelyre a jobb lapockán kisebb, oválisan kidudorodó izmok következnek.



3. kép. A Louvre Héraklész-szarkofágja. Részlet Robert után

Bronzszobrocskánk jellegzetes kidolgozásának mondhatni pontos megfelelőjét a firenzei Uffizi Héraklészből átalakított szatírtorzójában[41] véljük megtalálni. Annak ellenére, hogy a méretek és az anyag a két szobornál különböző, meglepő, hogy mennyire részletekbemenő egyezéseket mutat a firenzei márványtorzó a Szépvölgyi úti bronzszobrocska mell- és hátrészeinek modellálásával. A 21—22. lapokon egymással szembeállított fényképek felmentenek a részletes összehasonlítás leírásától; minden figyelmes szemlélő számára szembeötlőek az egyezések. Csupán arra utalunk, hogy mindkét szobornál nemcsak az erőteljes felsőtest súlyos izomzatának kisebb és nagyobb, kerek-ovális dudorokra való felbontása azonos, hanem az eltérő anyag ellenére az egyes formák egymásbaolvadása, és — Amelungnak a firenzei szatírtorzóról adott jellemzésével élve — a klasszikus antik mértéken felüli nyugtalan mozgalmasság is, amelyen a modelláló kéz már nem volt képes teljesen uralkodni.

A firenzei szatírtorzót Amelung és a későbbi irodalom[42] a pergamoni nagy oltár Gigantomachia domborművének Gigas-alakjaival vetette össze és a reliefekkel egykorúnak, de azoknál jobb kvalitású mester kezétől származónak határozta meg. Amelung idejében a nagy oltárfriz keltezése szilárdnak látszott, az újabb irodalomban viszont eléggé vitatott.[43] A vita folyamán felhozott érveket mérlegelve úgy véljük, hogy egy ilyen nagyarányú munka kivitelezése, még a megfelelő anyagi erőkkel és művészekkel rendelkező pergamoni fejedelmi udvarban, is hosszabb időt vett igénybe. A munkálatok kezdetei kétségtelenül még I. Attalosz (247—197) uralkodásának utolsó évtizedeire estek. Korának legmonumentálisabb győzelmi emlékét jelentő mű külső frizét azonban csak II. Eumenesz (197—159) idejében fejezhették be. Így nem tévedhetünk nagyon, ha az oltár külső frizének Gigasaival rokon firenzei torzó és az utóbbihoz kapcsolható Szépvölgyi úti Héraklész eredetijét az i. e. 200 körüli évekre keltezzük. Az ez idő tájt működő pergamoni bronzszobrászok közül Phüromakhosz, Sztratonikosz, Iszigonosz és Antigonosz nevét ismerjük. Hiteles alkotásaikat a kutatás azonban még nem tudta kiválasztani a nem nagyszámú szobrászati emlékanyagból.[44] A pergamoni körön belül éppen ezért sem a firenzei torzó, sem pedig a Szépvölgyi úti szobor eredetijének pontosabb meghatározása ma még nem lehetséges. Majdnem bizonyosra vehető viszont, hogy a pergamoni körben az i. e. II. század elején létezett a Szépvölgyi úti szobor mintaképének tekinthető Héraklész-csoport, amely egy többjelenetes Héraklész-ciklushoz tartozhatott.

Eddigi fejtegetéseink eme végső konkluzióját más oldalról, az Antoninus-kori szarkofágok Héraklész—Hippolüta-jelenetének elemzésével is alátámaszthatjuk. Már régebben észrevették, hogy a Robertnél a II. 2. csoportba sorolt szarkofágok Héraklész—Hippolüta-jelenete teljesen azonos megfogalmazásában Postumus (258—268) *Herculi invicto* körirattal vert érmeinek hátlapján is megtalálható.[45] Ebből az egyezésből helyesen következtettek arra is, hogy a szarkofágok amazonkaland-ábrázolása végső fokon valamely kerek szoborcsoportra vezethető vissza.[46] Észrevették azt is, hogy a szarkofágok és az érmek ábrázolásain a hérosz lába alatt élettelenül elnyúló amazonkirálynőt a nápolyi múzeum »halott amazon«-jának tartásában mintázták meg.[47]

A föntebbi összefüggésekből elfelejtették azonban levonni a szarkofágok Héraklész—Hippolüta-jelenetének előképére vonatkozóan szinte önmaguktól adódó következtetéseket. Amikor ugyanis egyrészt a nápolyi »halott amazon« és a hozzákapcsolható rokon darabok eredeti bronzszobrai ahhoz a fogadalmi szoborcsoporthoz tartoztak, amelyet I. Attalosz kereken i. e. 200 körül az athéni Akropolisz déli falánál állíttatott fel,[48] másrészt a szarkofágok pontosan a »halott amazon« típusában mintázták meg a Héraklész—Hippolüta-jelenet amazonkirálynőjét, nyilvánvaló, hogy a szarkofágok ábrázolásának szobrászati mintaképe sem keletkezhetett korábban, mint az attaloszi anathémák, azaz az i. e. III—II. század fordulóján.[49] Felfogásunkat alátámasztja Amelung egyik régebbi megfigyelése,[50] amely szerint az idézett Héraklész-szarkofágok jelenetei közül a nemeai oroszlánnal való küzdelem és a Heszperida-kaland ábrázolásai az I. Attalosz korában Pergamonban készült kerek szoborcsoportokra vezethetők vissza, amelyek i. u. II. századi másolatai a vatikáni Sala degli Animaliban őrzött Héraklész—oroszlán csoport,[51] illetve a Heszperida-kalandot fenntartó wörlitzi szoborcsoport.[52] A dodekathloszt tartalmazó II. századi szarkofágok három jelenete tehát a bizonyosság határán mozgó valószínűséggel visszavezethető az Attalosz-kori pergamoni művészet körébe. Ennek alapján az is majdnem bizonyosra vehető, hogy 200 körül Pergamonban Héraklész tetteinek egy nagyobb ciklusa létezett kerek plasztikában, amelynek egyes csoportjait az idézett szarkofágok ábrázolásai alapján képzelhetjük el. Messze s főként nehezen igazolható feltevésekre vezetne, ha a föntebbiekkel kapcsolatban felvethető további kérdéseket, pl. a Lüszipposztól készített alüsziai Héraklész-csoportok[53] mintaadó szerepét is tekintetbe vennénk.

A pergamoni Héraklész-ciklus Héraklész—Hippolüta-csoportjára visszavezethető Szépvölgyi úti kisbronz, mint láttuk, Antoninus-kori másolatban maradt ránk. Feleletre vár tehát még az a kérdés, hogy a II—III. századforduló körüli évtizedekben hol készülhetett szobrocskánk.

A feltett kérdésre igen nehéz, majdnem lehetetlen határozott feleletet adnunk, minthogy a Szépvölgyi úti Héraklész esetében nem egyszerű másolattal, hanem átalakítással állunk szemben, amelynek éppen ezért hiányzik a pontos megfelelője a bronz kisplasztika emlékanyagában. Szobrunk

eddig egyedülálló Héraklész-típusa mellett még az a körülmény is megnehezíti a közelebbi származáshely kijelölését, hogy az i. u. II—III. században Itália és a tartományok területén működő kisplasztikai műhelyekről ismereteink fölötte hiányosak. A kutatás ebben a vonatkozásban még a kezdet kezdetén áll. A legtöbb publikációban ezért föl sem vetik a műhely kérdését.[54] A nagyobb külföldi gyűjtemények bronz kisplasztikai anyagának újabb feldolgozásai sem vállalkoztak az anyag műhelyek szerint történő szétválasztására.[55] Már az említett nehézségek miatt is alig mehetünk túl a problémafelvetésen a Szépvölgyi úti Héraklész készítési helyének megbeszélésénél.

Fejtegetéseink egyik kiinduló pontjául a szobor meztelen testrészének erőteljes megmintázását, az izomzat láthatólag nagyobb méretű eredetiről történt arányos hű lemásolását vehetjük. A szobor kidolgozásának utóbb említett sajátossága, különösen a hátoldalon, a szobor méreteihez mérve az izomzat bizonyos túlhangsúlyozását eredményezte. A kutatás már régóta megfigyelte,[56] hogy a nagyobb méretű eredeti (vagy másolat) után készült bronz kisplasztika alkotásai sorában nem a görög-hellenisztikus, hanem a tágabb értelemben vett »római« műhelygyakorlatra jellemző többek között a lekicsinyített szobrok izomzatának gondos, de a szobrocskák testarányaival kellőképp számot nem vető, azzal összhangba nem hozott kidolgozása. Amennyiben ezt elfogadjuk, abban az esetben az ún. keleti tartományok, ahol a másoló műhelyekben a görög-hellenisztikus hagyományok éltek tovább a császárkorban is, igen nagy valószínűséggel nem jöhetnek tekintetbe a Szépvölgyi úti Héraklész készítési helyének kijelölésénél.

További megszorítással élhetünk a szobor technikája alapján. Ezek a technikai sajátosságok (a több darabból álló öntés, a felület gondos cizellálása, a szemek ezüstlemezes borítása, az antik mesterséges patina alkalmazása)[57] *együttvéve* ugyanis határozottan arra utalnak, hogy a Szépvölgyi úti Héraklész olyan műhelyben készülhetett, ahová átöröklődtek (vagy még elevenen éltek) a görög-hellenisztikus bronzszobrászat technikai fogásai. Itália és Gallia területén a császárkorban csak az igényesebb megrendelőknek dolgozó »római« műhelyekben mutatható ez ki.[58] Pannóniában azonban ilyen hagyományokkal rendelkező műhelyekkel legfeljebb a tartomány déli és nyugati nagyobb városi központjaiban számolhatunk.[59] A rendelkezésünkre álló kisplasztikai

4. kép. Héraklész bronzszobra. Elölnézet

5. kép. Héraklész bronzszobra. Elölnézet

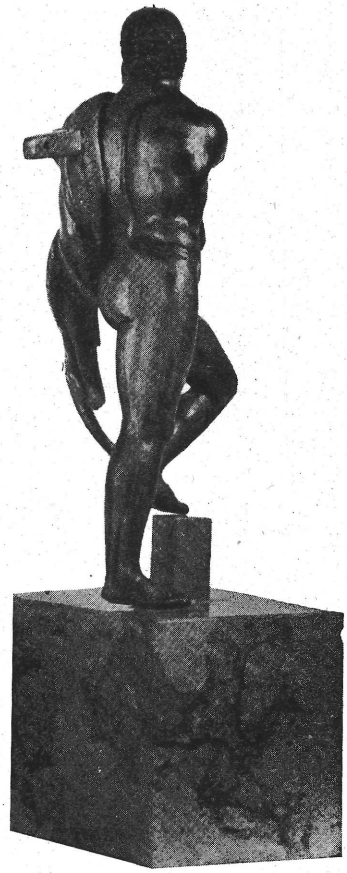
6. kép. Héraklész bronzszobra. Jobboldali háromnegyed nézet

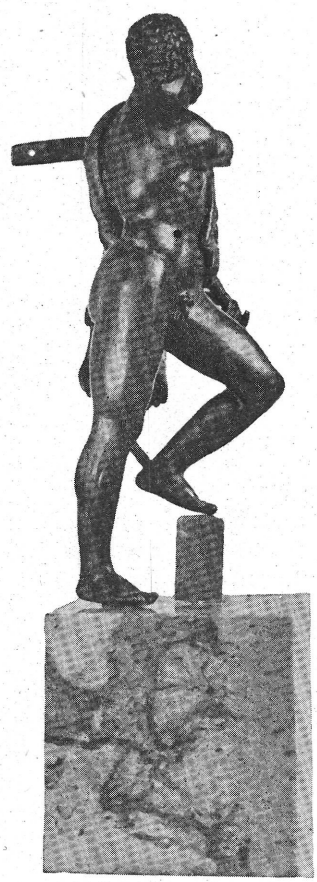
7. kép. Héraklész bronzszobra. Jobboldali nézet

8. kép. Héraklész bronzszobra. Jobboldali hátsó háromnegyed nézet

9. kép. Héraklész bronzszobra.
Hátsó nézet

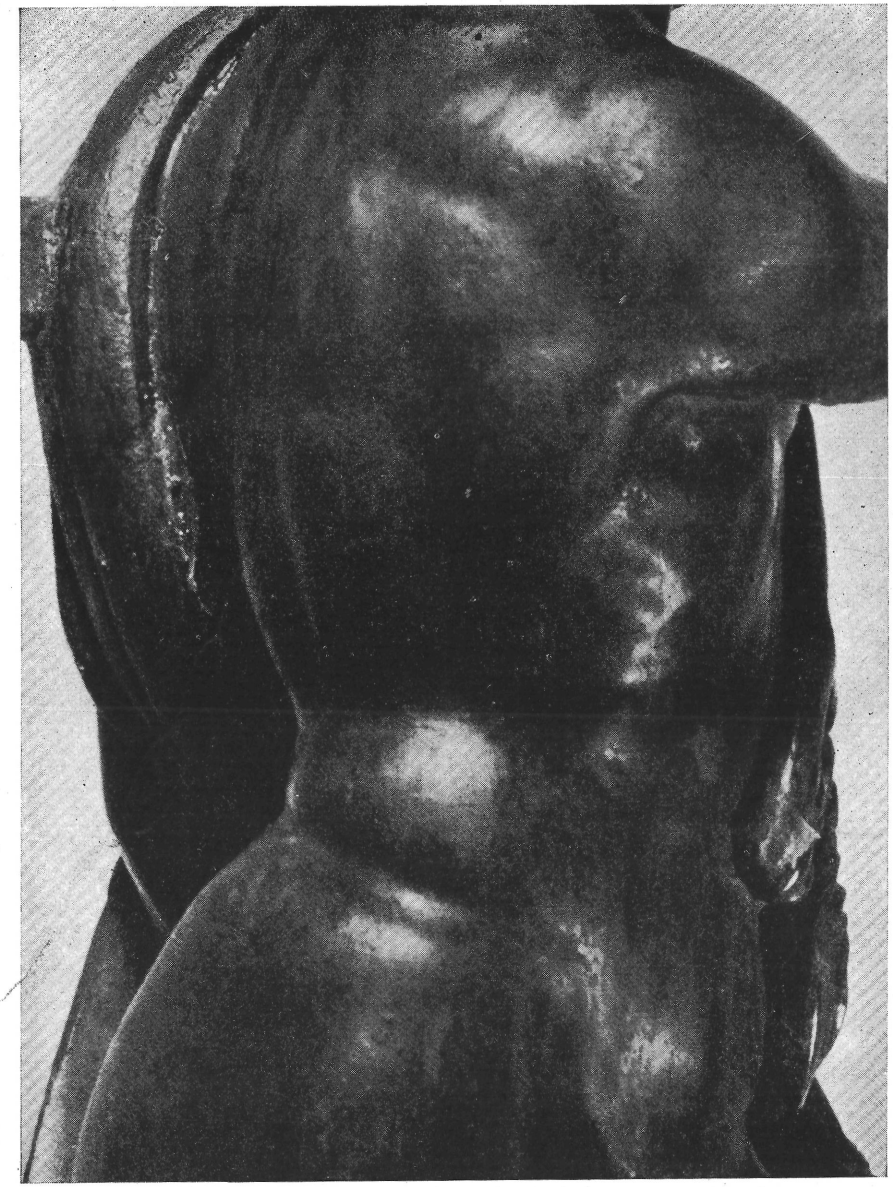
10. kép. Héraklész bronzszobra.
Baloldali hátsó háromnegyed nézet





11. kép. Héraklész bronzszobra.
Baloldali nézet

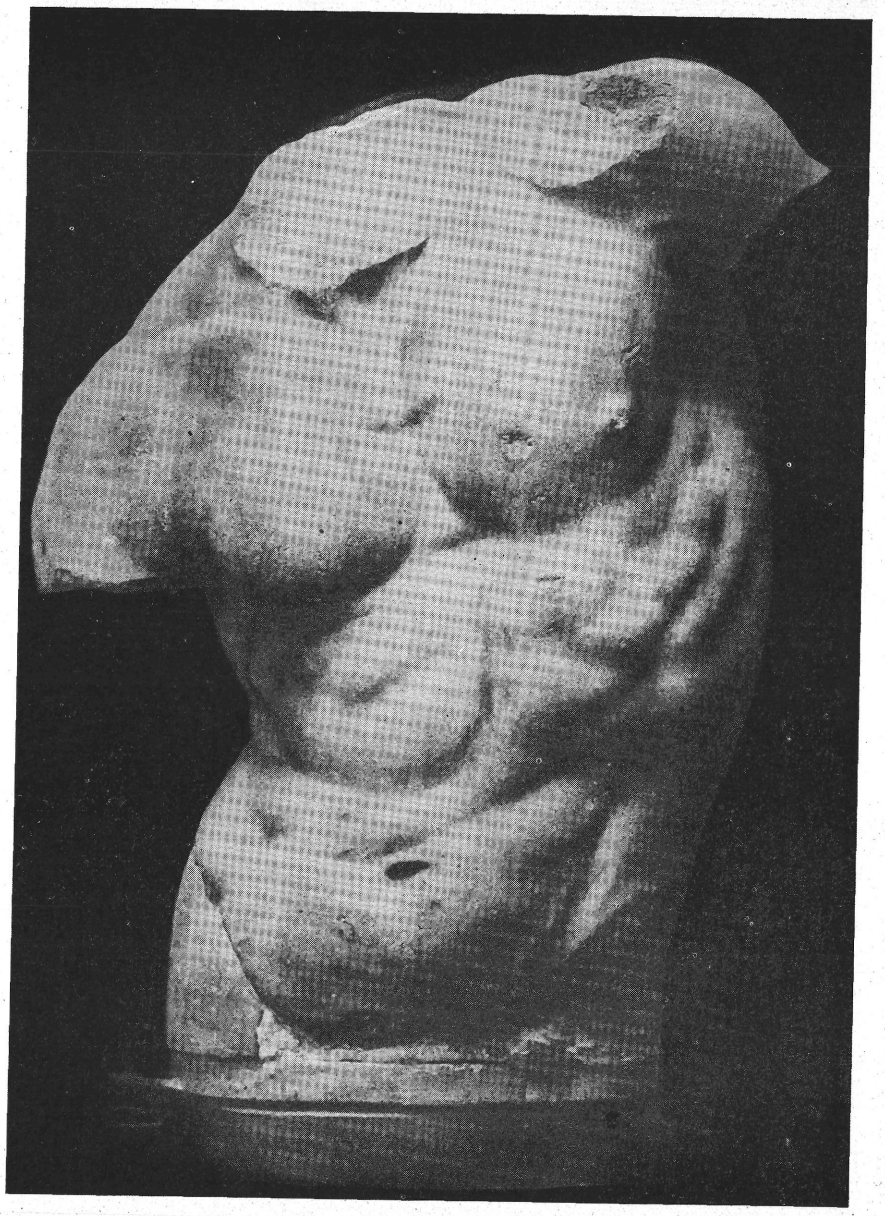
12. kép. Héraklész bronzszobra.
Baloldali háromnegyed nézet



13. kép. Részletfelvétel a szobortestről

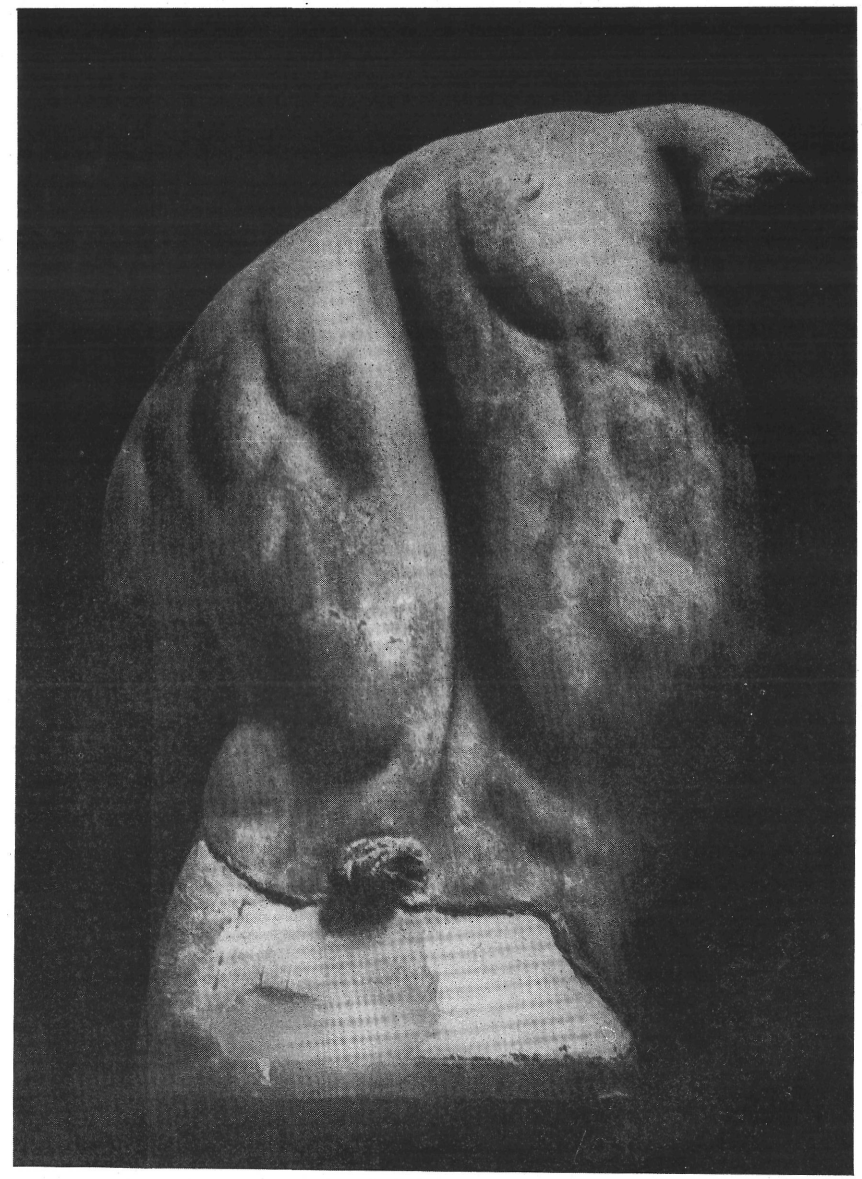
14. kép. Az óbudai Héraklész. Elölnézet. Részlet

15. kép. Héraklész bronzszobra. Részlet



16. kép. A firenzei Uffizi szatírtorzója. Elölnézet

17. kép. Az óbudai Héraklész. Hátoldal. Részlet



18. kép. A firenzei Uffizi szatírtorzója. Hátoldal

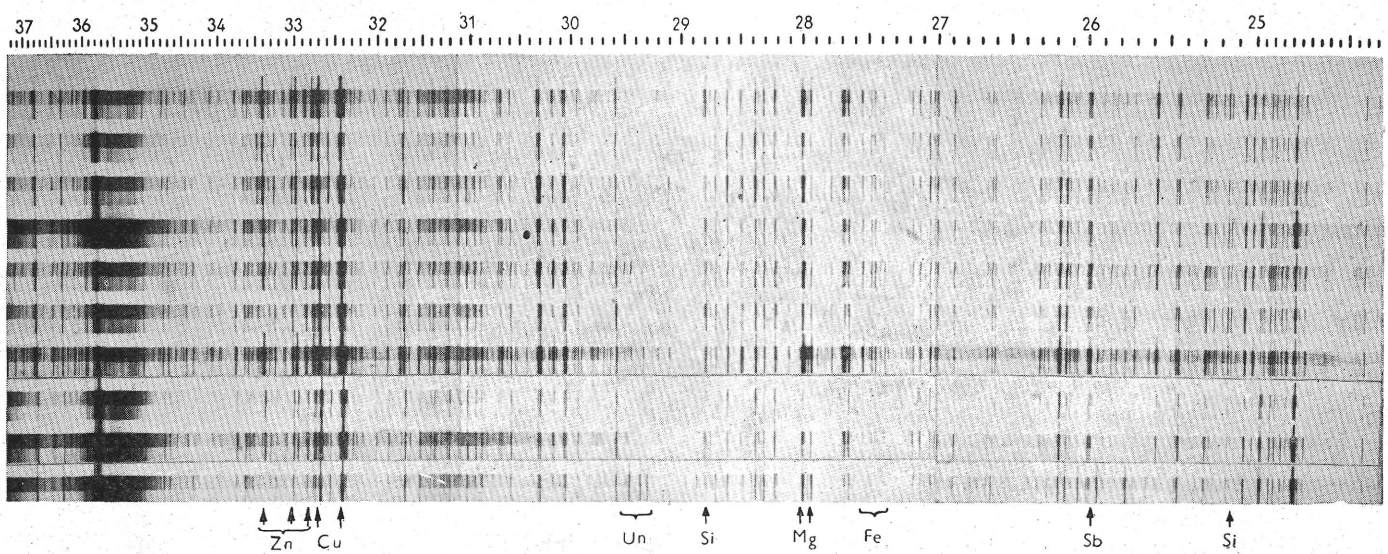
anyag alapján ilyeneket azonban még nem mutathatunk ki, bár legalábbis Délnyugat-Pannóniában az ottani bronz nagyplasztikai leletek alapján ilyenekkel számolni lehet.[60]

A nemcsak pannóniai lelőhelyű, hanem igen nagy valószínűséggel pannóniai eredetű, általában gyenge kivitelű (főként fogadalmi) kisbronzok közül sem idézhetünk egyet sem, amely akár stílusban, akár technikában a Szépvölgyi úti Héraklésszel összevethető volna. Teljesen hipotetikus volna bronzszobrunkkal kapcsolatban valamely klasszikus műveltségű bevándorolt bronzszobrász működésére gondolnunk, amelyre máshonnan, pl. Galliából vannak adataink.[61]

Tartományuk gazdasági—kereskedelmi kapcsolataival is számotvetve, a föntebbi két szempont alapján ezek után Gallia és Itália jöhetne tekintetbe mint kisbronzunk készítési helye.[62] Bronzszobrunk technikai sajátosságai alapján a két terület között határozott választás azonban nem lehetséges, minthogy Itáliából éppenúgy, mint Galliából és peremterületeiről egyaránt ismerünk két vagy több darabból öntött bronzszobrokat, s ezeken belül gyakori, hogy a karokat, illetve a Szépvölgyi úti Héraklészhez hasonlóan a bal váll- és karrészt a köpennyel együtt külön darabban öntötték.[63] A szemek ezüstlemezes borítása igaz mintha általánosabb volna Galliában és peremterületein, ahol a Neugebauertól körülhatárolt kelet-galliai műhely[64] gyakorlatában éppen úgy megtalálható, mint az újabban meghatározott aventicumi műhelyből kikerült bronzszobrocskákon.[65] Kedvelt voltát mi sem mutatja jobban, minthogy alkalmazták a plasztikus díszű igényesebb iparművészeti tárgyakon, mint pl. a kölni háromfejes edényen,[66] a vorsselaeri bútorveret Bacchus-mellképén[67] stb. A nagybronzok ezüstberakását utánzó ezüstlemezes borítás azonban az itáliai eredetű bronzszobrocskáktól sem idegen.[68]

A Szépvölgyi úti bronzszobor stílussajátosságai alapján sem könnyű a föntebbi két terület között határozott választás, elsősorban azért, mivel Héraklész izmos, meztelen testénél a szobor készítője eléggé hűen lemásolta a hellenisztikus mintaképet. Az arc már említett Antoninus-kori vonásai mellett az első pillanatra a jobboldali glutaeus mély árkolásszerű bevágással történő elhatárolása a felső lábrésztől, valamint az alsó lábszáraknál a sípcsont mögötti belső izmos hússzéleknek egészen a bokáig lehúzódó, ívelődő vonallal történő határozott elválasztása is az Antoninus-kori másoló egyéni hozzáadásának látszik. Különösen feltűnők az említett élesebb vonalú elhatárolások, amennyiben a finom átmenetekkel kidolgozott és minden élesebb konturt kerülő izmos felsőtest kidolgozásával vetjük ezeket össze. Megtaláljuk azonban a föntebbi formák jellegzetes elhatárolását már a késő-hellenisztikus művészetben,[69] s ezért nem tekinthetjük a másoló műhely jellegzetességének, amit a galliai kisbronzok egyik csoportja felé fontos megjegyeznünk.

A Szépvölgyi úti Héraklésznél ezekután tehát főként az Antoninus-kori átalakított fej mutathat esetleg utat a szobrot készítő műhely irányába. Feltűnő mármost Héraklész-fejünknél,




19. kép. A Héraklész-szobor bronzanyagának összehasonlító spektrográfiai vizsgálata (l. Weszprémy B. cikkét)

hogy amíg hosszúkás négyszögletes formája, ívelt profilja megőrizte a farnesei Héraklész-típust,[70] addig a szájrész és az előreugró áll, valamint a szakáll kidolgozásában, mint láttuk, a másoló alkalmazkodott kora portrait-szobrászatához. Nem lehet mármost véletlen, hogy amíg a galliai Héraklész-szobrocskák között még fejtípusban sem találunk szobrunkéhoz hasonlót, addig Itáliában rá tudunk mutatni többek között a bolognai Museo Civico 14,6 cm-es Héraklész-bronzszobrára,[71] amely az arc kidolgozásában a föntebb említett kettősséget mutatja. A bolognai Héraklész egy korábbi, valószínűleg Róma városi Hercules-kultuszszobornak Antoninus-kori átformálása.[72] Nem sokkal korábbi tehát, mint a Szépvölgyi úti Héraklész, amelyhez így korban is elég közel áll. A Szépvölgyi úti és a bolognai szobroknál közös a hosszúkás-négyszögű fejalkat, a magas homlokrész, a középső arcrészt meghatározó hosszú, keskeny és ívelt orr, valamint a kissé ovális szemkiképzés. Mindkét szobor a farnesei Héraklész típusának jellegzetességeit őrizte meg ezekben. A bolognai szobrocska készítője is azonban csak a felső arcrész megmintázásában követte a farnesei típust, míg a száj és az energikusan előreugró szájrész mintázásánál a Szépvölgyi úti Héraklésszel egyezően eltért attól.

Az idézett itáliai kisbronz és rokonpéldányai ismeretében a Szépvölgyi úti Héraklésznek a galliai kisplasztikától elütő sajátosságai is jobban kidomborodnak. A test nyúlánk, de mégis izmos, erőteljes, de nem nyersen robusztus felépítését, a részletformák finoman egymásba olvadó átmenetét a galliai Héraklész-kisbronzok körében nem találjuk meg. A helyi készítményűnek tartható Héraklész-kisbronzok (és egyáltalában a galliai bronz kisplasztika) vagy túlhangsúlyozzák és egymástól aránylag élesen elválasztják a test részletformáit, amire pl. az egyik viennei Héraklészt,[73] az évreux-i Iuppitert,[74] a jagsthauseni Héraklész Epitrapezioszt,[75] a Bibliothèque Nationale meztelen szatírját[76] idézhetjük, vagy pedig a másik véglet irányába mozogva a száraz, sokszor egészen síkszerű modellálást követik.[77] A Szépvölgyi úti Héraklész egyik irányzathoz sem kapcsolható, és felfogásában, kidolgozásában is inkább az itáliai kisbronzokkal tart rokonságot.

A szobrunkhoz kapcsolódó vallás- és társadalomtörténeti kérdések megbeszélése messze túlnőne a dolgozat keretein. Ezeket más helyen, a Szépvölgyi úti *villa urbana* publikációjában kívánjuk megtárgyalni.

*T. NAGY*

# UNE STATUETTE DE BRONZE D'HÉRACLÈS, DÉCOUVERTE À ÓBUDA

Les travaux de terrassement exécutés au printemps 1953 sur l'emplacement d'une briqueterie, sise 41, rue Szépvölgyi, à Budapest, ont mis au jour les vestiges d'une assez grande *villa urbana* romaine de l'époque tardive. La villa avait été bâtie au Sud de la ville militaire, sur le versant méridional d'une vallée de direction Est—Ouest, protégée au Nord-Ouest par le Hármashatárhegy (Mont des Trois Frontières) et ouverte vers l'Est. Plus loin, vers l'intérieur, dans la partie occidentale de la vallée, sur l'extrémité occidentale de la carrière de Pálvölgy, non exploitée, on avait retrouvé, quelques années auparavant, certains locaux d'une modeste *villa rustica*, près de laquelle fut découverte, à la fin du siècle dernier, la pierre d'autel de Sep(timius) Iulianus,[1] berger-soldat *(miles pequarius)* de la *legio II adiutrix*. Le soldat, vers 220, avait dû garder une partie du cheptel de la légion. Nos connaissances actuelles permettent donc, elles aussi, d'affirmer qu'aux III^e^ et IV^e^ siècles de notre ère, à l'entrée de la vallée qu'occupent actuellement les rues Szépvölgyi et Pálvölgyi, étaient situées des villas de caractère urbain, tandis qu'à l'intérieur de la vallée, là où elle se rétrécit, se trouvaient, le long de la route traversant la vallée, des villas de caractère rustique, éloignées les unes des autres. Cette route était sans doute un embranchement, né à la hauteur de l'église Újlaki, de la voie Nord—Sud, parallèle à la route de «limes» qui longeait le Danube. Nous nous proposons de traiter ailleurs du fond intégral des monuments archéologiques qui font partie de l'agglomération de villas mentionnées, cet ensemble faisant partie d'une unité historique plus large.[2]

Nous ne publierons cette fois qu'une des plus belles trouvailles de la *villa urbana* sise 41, rue Szépvölgyi : la statuette de bronze d'Héraclès.

La statuette dépassant par sa qualité le niveau moyen des petits bronzes provinciaux de la région danubienne, mérite d'être étudiée à part. Les circonstances de sa découverte sont telles que la statuette peut faire l'objet d'une étude particulière sans que nous l'arrachions à l'ensemble des trouvailles.

La statuette a été mise à la lumière parmi les décombres du coin Sud-Est de l'aile Nord-Ouest de la villa. Immédiatement au-dessus d'elle, dans la paroi orientale du local, nous avons trouvé une sorte de niche que nous n'avons pas réussie à dégager entièrement en raison de la branche du trou de pilier pratiqué pour poser les fondements de l'édifice moderne.

Malgré cela nous pouvons prendre presque pour certain qu'il existait un rapport entre la niche et la statuette de bronze gisant devant elle dans les décombres, et que la statuette fut originairement disposée dans la niche *(lararium ?)* mentionnée.

La statuette est haute de 18,2 centimètres. Elle est faite d'un alliage de bronze et d'étain, ce dernier possédant une forte teneur de zinc.[3] Malgré le grand soin avec lequel la fonte fut effectuée, deux défauts, d'ailleurs à peine perceptibles, peuvent être remarqués au-dessus de la partie droite de la poitrine, et derrière, dans le pli de la jambe droite. Des défauts frappants, nécessitant une réparation, ne sont à signaler qu'à deux endroits, entre les *glutaei*. Conformément à la pratique généralement répandue dans l'Antiquité, les surfaces défectueuses furent réparées, avant d'être ciselées, avec deux petites plaques de bronze.[4] Une belle patine unie, reluisante d'un vert brunâtre, unique parmi les statuettes de bronze de la Pannonie, recouvre toute la surface du corps nu, masquant heureusement les défauts, d'ailleurs à peine visibles, de la fonte.[5] Sur le bras gauche et sur la surface reparée, visible entre les *glutaei*, cette patine est d'une teinte plus foncée.[6] Considérant l'uniformité de la mince couche de vernis, on peut se demander si la statuette n'avait pas été enduite, aussitôt après sa fonte, d'un produit servant de protection contre l'oxydation.[7]

La statuette d'Héraclès avait été fondue de deux pièces. Le bras gauche avec la peau de lion et la massue fut exécuté d'une forme à part et réuni ultérieurement au tronc.[8] Sur la poitrine gauche, à 1 millimètre du bord de la peau de lion descendant de biais, on distingue dans la ligne étroite montant vers l'épaule les traces d'un travail exécuté antérieurement (il s'agit sans doute du soudage des deux pièces[9]). De même, la courbe décrite par l'épaule gauche à la hauteur du cou près du bord de la peau de lion jetée en travers de l'épaule (là où la «peau de bronze» de la statuette se retrousse quelque peu), porte la trace d'un soudage antérieur, notamment du limage qui devait préparer la réunion de la *χλαῖνα* au reste de la statue. Toutes ces observations nous permettent d'aboutir à la conclusion que le bras gauche, tel qu'il se présente actuellement, avec la peau de lion ne faisait pas originalement partie de la statuette, mais était ajouté pour remplacer une autre pièce semblable, qui avait été appliquée à la poitrine et à l'épaule de la statuette et qui, pour une

raison quelconque, a été éliminée par la suite. Aucun défaut de fonte n'étant à supposer,[10] l'hypothèse la plus vraisemblable est qu'une défectuosité s'est produite en cours du ciselage de la *χλαῖνα*, défectuosité impossible à réparer par des moyens simples ; il fallut donc recourir à l'élimination de la peau de lion et du bras déjà réunis à l'ensemble. L'examen spectrographique a montré que la partie droite nue de la statue était faite d'un alliage essentiellement identique à celui du bras gauche et de la peau de lion,[11] parties qui lui furent ajoutées postérieurement. Le tenon de 23mm, appliqué à la partie postérieure de la peau le lion est également d'un alliage identique, tenon dont le bout est perforé d'un petit trou rond. L'analyse spectrale nous amène ainsi à la conclusion que les deux parties interchangées de la statuette avaient été fondues dans le même atelier, et presque en même temps. Cette dernière opinion est d'ailleurs confirmée par la réparation visible entre les «*glutaei*» de la statuette. La réparation du défaut de la fonte avait été faite, sur cette surface, avant le ciselage, c'est-à-dire avant que la statuette ne fût sortie de l'atelier. Le matériel de la plaque de bronze utilisée pour la réparation est le même que celui duquel fut fondu le bras gauche, ce qui montre de façon indiscutable que la refonte de la partie gauche de la statuette, et la réparation des défauts de la fonte que présentent les *glutaei* sont à peu près contemporaines. Ainsi, la statuette retrouvée rue Szépvölgyi à Óbuda, n'est pas le résultat d'une transformation faite «après coup» d'une statuette d'Héraclès, comme l'Éphèbe de Pompéi transformée en candélabre,[12] ou le bronze grec de Samsun, transformé en statue représentant une figure vêtue;[13] nous sommes ici en présence d'un bronze dont une partie avait été remplacée en raison d'un défaut de fonte avant sa sortie de l'atelier. Cependant la réparation des défauts de fonte et la deuxième fonte de la partie gauche, d'abord mal conçue, ainsi que son exécution définitive, ne proviennent pas de la même main qui avait fait la partie droite de la statuette ; la partie droite présente, en effet, une étonnante richesse de formes de détail, finement modelées. Comparée à la partie droite, le bras gauche apparaît comme une masse amorphe grossière ne possédant pour ainsi dire aucune forme de détail vraiment bien travaillée. C'est ainsi que les formes plates et diffuses de la surface du bras supérieur gauche ne font qu'indiquer le jeu des muscles mis en œuvre pour tenir la massue, relativement petite, attitude qui a pu fournir des possibilités de solutions plus vigoureuses. Le coude et le bras inférieur sont encore moins expressifs ; ce dernier ressemble plutôt à un tuyau de poêle et se fond, sans transition aucune, avec le dos de la main démesurément grand. La seule confrontation de ces détails avec la partie droite de la statuette, aux justes proportions et avec la richesse remarquable des formes qui suggèrent la tension du corps, au moment où il amorce le mouvement, nous montre, de façon indiscutable, que le bras gauche avec ses attributs ajoutés plus tard à la statuette est l'oeuvre d'un sculpteur de qualité inférieure.

Mais si la statuette est l'œuvre de deux sculpteurs différents, ceux-ci travaillèrent dans un même atelier, avec le même alliage, comme c'est prouvé par l'analyse spectrale dont nous avons parlé plus haut. En tous cas, une très grande différence existait entre les qualités et les connaissances techniques des deux sculpteurs qui ont travaillé à la statuette.

Cependant ce qui trouble le plus l'effet d'ensemble produit par la statuette dans sa forme actuelle, ce n'est pas la faiblesse d'exécution du bras gauche, ni la façon grossière dont la peau de lion est appliquée, mais le bras droit cassé et toute la partie qui manque sous le pied gauche levé. Avant donc de poser les questions relatives au type statuaire et au style sculptural de la statuette, il nous faut examiner les possibilités de reconstituer les parties manquantes.

Quant à la partie manquante du bras, le moignon partant horizontalement de l'épaule et serré étroitement contre la poitrine, ne permet d'envisager aucun écartement du bras. Trois possibilités sont donc admises en ce qui concerne la position du bras droit :

1. Héraclès étend le bras droit et le maintient perpendiculairement à l'axe vertical du tronc qui se détourne (position à peu près horizontale).

2. Le bras droit est plié dans le coude et la partie inférieure élevée jusqu'à la tête.

3. Le bras droit plié dans le coude est à peu près horizontal, parallèle à la poitrine, ou monte légèrement en biais.

Parmi les statuettes de bronze, et, d'une façon générale, les représentations d'Héraclès, nous ne connaissons que les deux premières variantes de la position du bras. *L'«Hercules bibax»*, une petite statuette en bronze de la collection Trau, acquise prétendument à Constantinople,[14] a le bras droit plié dans le coude et élevé jusqu'à la tête. Cependant, cet Héraclès quittant, en titubant, un riche festin, s'il rappelle par son dynamisme la statuette d'Óbuda, en diffère sensiblement par sa conception. Par ailleurs, l'Héraclès de la collection Trau regarde la main droite qui tient le rhyton (?) alors que, si nous admettions cette hypothèse pour reconstituer la statuette d'Óbuda, nous aurions un Héraclès détournant le regard de la coupe qu'il tient dans sa main droite, levée. Ainsi, nous ne pourrions guère admettre l'idée que le bras droit fût tendu en avant tenant une

coupe ou un rhyton, type représenté, parmi les œuvres provinciales, par l'une des statuettes d'Héraclès retrouvée à Bordeaux;[15] cette dernière écarte, par ailleurs, quelque peu le bras, présentant ainsi une variante de l'*Héracles dexiumenos*,[16] sans rapport avec la statuette d'Óbuda.

Quant à la partie manquante, seule, la troisième possibilité peut être retenue selon laquelle le héros maintenait le bras inférieur droit devant la poitrine, en position approximativement horizontale ou élevée légèrement en biais. Il est vrai que, parmi les représentations d'Héraclès connues jusqu'à présent, aucune ne présente le bras, de cette façon. Nous pensons cependant que celle-ci est la solution la plus vraisemblable, celle qui correspond le mieux à la manière de construire la statuette en profondeur. En effet, le bras maintenu parallélement à la poitrine s'intégrerait organiquement — tel un chaînon manquant — entre la jambe gauche tendue vers le spectateur et le corps nu s'élevant dans l'espace plus profond liant les deux parties de la statuette, solution qui lui permet de s'échelonner en profondeur.

Maintenu légèrement en biais, incliné vers le haut, devant la poitrine, le bras droit, reconstitué ainsi, accomplirait non seulement une fonction spatiale, mais s'intégrerait aussi parfaitement dans la structure générale de la statuette, bâtie sur des axes horizontaux et verticaux qui s'entrecoupent. L'objection selon laquelle une telle position du bras droit est inconnue sur les statues d'Héraclès, n'est pas valable. Il y à, en effet, d'autres bronzes d'Héraclès sur lesquels un élément quelconque de la position du corps ne trouve pas son antécédent parmi les riches variantes de type Héraclès d'origine hellénistique, ni parmi leurs copies ou modifications datant de l'époque impériale.

Parmi les exemples qui abondent, citons, à l'appui de notre thèse, l'une des statuettes d'Héraclès, trouvée en Macédoine (Topoliane).[17] Ce bronze représente le héros en position de repos, s'apprêtant à boire dans la coupe (rhyton ?) qu'il tient dans la main droite, levée. Comme l'a remarqué justement celui qui a publié la statuette, celle-ci n'a pas, non plus, de réplique exacte, mais on connaît ses antécédents avec certitude. L'Héraclès de Topoliane, dont le bras gauche s'appuie sur la massue recouverte de la peau de lion, et qui, maîtrisant sa fatigue, s'apprête à boire, est à notre avis une variante du type Héraclès dit Farnèse, épuisé de fatigue et regardant devant lui, variante dans laquelle se fait valoir une conception moins austère du héros, telle qu'elle existait dans le cercle de Praxitèle.[18] Ainsi, la statuette de Macédoine est une variante librement modifiée des types d'Héraclès antérieurs, datant du IV$^{ème}$ siècle. On sait que parmi les statuettes de bronze hellénistiques nous trouvons un grand nombre de variantes assez libres de types sculpturaux antérieurs.[19]

La statuette d'Óbuda entre, elle aussi, dans cette catégorie, ne serait-ce que par l'attitude du bras, inconnue chez d'autres statues d'Hèraclès. Rien que ce fait nous permet de prétendre avec une grande probabilité que la statuette d'Óbuda est le remaniement assez libre d'un type de statue d'Héraclès antérieur.

Il est d'une grande importance, quant à la conception et l'interprétation de la statue, de compléter la partie manquante sous le pied gauche levé. Cependant, cette question ne peut être séparée de celle des types statuaires et, pour la résoudre, l'on doit prendre en considération l'attitude de la figure de notre bronze et sa pondération.

Notre Héraclès de bronze se penche légèrement en avant et tourne son buste à gauche. La tête, avec un chiasme encore plus fort, est tournée à gauche, et vers le haut. Contrairement à la stabilité du bras gauche, qui tient la massue, le bras droit provoque le mouvement du buste vers la gauche et y participe.

La figure, debout, repose sur le pied droit dont le talon est en l'air et sur le plante du pied gauche porté en avant. Ainsi, la statuette représente une solution fort heureuse de l'équilibre instable, employé pour la première fois par Lysippe; le centre de gravité du corps pouvant se déplacer, d'un moment à l'autre, du pied droit (dont le talon est légèrement en l'air) au pied gauche (porté très en avant).

Nous retrouvons un correspondant du type d'Héraclès, — le corps penché en avant et juste transposant le poids sur le pied levé (à l'exception l'attitude du bras et de la tête) — dans la scène d'Hippolyte des sarcophages d'Héraclès du II$^{ème}$ siècle de notre ère, classée, par Robert, dans son groupe II. 2.[20] Une confrontation de la statuette d'Óbuda avec l'Héraclès de la scène d'Hippolyte du sarcophage de Villa Albani est particulièrement instructive (V. p. 11, fig. 1).[21] Ce sarcophage représente le héros posant son pied droit sur la poitrine de la reine amazone qui gît inanimée.

Ce que cette image a de commun avec la statuette découverte à Óbuda, c'est le mouvement du corps en avant, le détournement du tronc dans la direction du bras tendu. Par contre, la position de pieds est intervertie (comme si la statuette était l'image, reflétée par un miroir, du héros du sarcophage) ; le regard se dirige en avant et vers le bas.

La scène d'Hippolyte se retrouve aussi sur les sarcophages classés par Robert dans le groupe II. 1., et qui sont quelque peu postérieurs à ceux dont nous avons parlé plus haut.[22]

L'Héraclès de la scène d'Hippolyte est en quelque sorte l'image, renvoyée par un miroir, du héros du groupe précédent, mais (à l'excep-

tion de l'attitude du corps légèrement courbé, penché sur l'amazone) il appartient à un type sculptural très proche de celui de la statuette d'Óbuda. De tout le groupe, c'est surtout le sarcophage de la Villa Ludovisi (v. p. 13, fig. 2)[23] qui nous intéresse ici et dont la scène d'Hippolyte nous montre un Héraclès détournant la tête et regardant vers le haut.[24] La main gauche présente la même stabilité que celle de notre statuette d'Óbuda ; la massue posée sur l'épaule, la peau de lion tombant de l'épaule assez bas sous la poitrine[25] (alors que dans les autres bronzes d'Héraclès elle ne la dépasse pas), sont également des détails qui sont identiques dans les deux types de représentation. Nous avons aussi d'autres détails communs, de moindre importance, comme la position du pied gauche levé, dont la plante foule l'épaule de l'amazone. Cependant, chez l'Héraclès du sarcophage le poids du corps repose déjà sur le pied levé, c'est à dire, posé sur l'amazone, et les pieds sont plus écartés que sur notre statuette. Malgré d'indiscutables différences, il n'est pas douteux que l'Héraclès de sarcophage posant son pied sur l'Hippolyte étendue, et penchant le buste en avant, représente un type voisin de celui de la statuette d'Óbuda.

En outre, il est presque certain que, comme dans le cas des sarcophages, il nous faut reconstituer la partie manquante sous le pied gauche levé d'Héraclès, par une Hippolyte vaincue, ou, plus exactement, par la figure inanimée, étendue par terre, de la reine des amazones, telle que nous la voyons sur les sarcophages.[26] Ce qui plaide encore en faveur de cette hypothèse, c'est que l'épaule ou la poitrine de l'amazone, sur laquelle Héraclès pose le pied, serait, ramenés aux proportions de la statuette d'Óbuda, juste assez grande pour combler le vide sous le pied gauche levé de notre statuette.[27]

Autre fait venant confirmer notre idée : en dehors des représentations de l'amazone vaincue, nous ne trouvons, ni dans les autres représentations «des athloi», ni parmi les figures d'Héraclès appuyant sur le talon, aucune dont l'attitude rappellerait celle de la statuette d'Óbuda.

Parmi les représentations des «athloi» avec personnages humains,[28] nous ne connaissons jusqu'à présent, en dehors des scènes d'Hippolyte, aucune qui montrerait Héraclès, non pas pendant le combat, mais en attitude triomphante, foulant de son pied le corps de son adversaire vaincu.[29] Parmi les scènes représentant les luttes du héros contre les animaux, seule l'aventure avec le lion de Némée pourrait être prise en considération. Cependant, l'image d'une métope du temple de Zeus à Olympie,[30] image qui représente le héros épuisé par le combat, la tête appuyée sur la main et un pied posé sur le lion vaincu, ne peut, en aucun cas, être prise en considération quant à la question du complément, ne fût-ce qu'en raison de la position assise d'Héraclès. On retrouve encore un certain nombre d'autres variantes de cette scène dans la petite plastique plus tardive.[31] Abstraction faite de leurs conceptions entièrement différentes, les représentations mentionnées ne peuvent être utilisées en vue de compléter la statuette d'Óbuda, ne serait-ce que du fait que cette dernière représente le héros portant sur l'épaule la peau de lion, manifestement après l'aventure de Némée, célébrant l'achèvement d'un autre «athlos».[32]

En dehors des représentations des «athloi», nous connaissons d'autres figures d'Héraclès, celles des statuettes des époques hellénistique et impériale, posant leur pied gauche ou droit levé, sur un rocher, s'appuyant avec la main sur une massue et tenant dans l'autre une coupe ou un rhyton, se reposant près d'une source.[33] Cet Héraclès, à l'attitude calme, et même épuisée, n'a évidemment rien à voir (sauf le pied qui s'appuie sur le talon) avec celui du Héraclès d'Óbuda, éclatant de force, prêt à l'action.

L'examen sommaire des différente types d'Héraclès[34] susceptibles de servir de modèle pour compléter la statuette d'Óbuda, ne fait que souligner encore plus vigoureusement les rapports existant entre les représentations Héraclès-Hippolyte de sarcophages, et notre statuette.

Nous estimons que tout ceci serait corroboré si nous pouvions démontrer, dans la même sphère artistique, l'archétype tant de la statue de bronze que des bas-reliefs de sarcophage de l'époque des Antonins, indépendamment l'un de l'autre.

En parlant du complément au bras droit manquant de la statuette d'Óbuda, nous avons déjà indiqué que le bras droit plié dans le coude devant la poitrine n'avait pas de correspondant parmi les représentations d'Héraclès. Cette seule observation nous autorise à conclure que notre statuette est la transformation d'un type antérieur.

Cette opinion est confirmée par le fort chiasme de la figure debout, caractéristique de la tradition lysippienne de l'art hellénistique, par le travail soigné et artistique avec lequel fut exécuté la surface du corps nu, et par les particularités de la tête, ces dernières indiquant non seulement le modèle, mais aussi la conception définitive de notre statuette. Alors que la forme rectangulaire allongée de la tête, le profil au nez arqué et le modelé des cheveux rangent la tête de notre statuette dans le type statuaire représenté par l'Héraclès Farnèse,[35] l'inanité du visage sous les yeux, la bouche modelée sans vigueur, avec la moustache dessinant un angle droit, la manière académique de traiter la barbe drue, mais lâche, trahissent la main d'un copiste de l'époque des Antonins.[36]

De même le modelé arqué de l'extrémité de la peau de lion jetée en travers du bras gauche, indique, lui aussi, le style de l'art de l'époque des Antonins, modelé qui est analogue à celui des vêtements largement arqués de cette époque.[37] Depuis la publication d'études détaillées sur les caractéristiques de la copie ou de la transformation des statues classiques et hellénistiques grecques, nous savons que les copistes de l'époque impériale, tandis qu'ils adaptaient souvent très librement les types antérieurs, prêtant, aux têtes prises comme modèles, les particularités du style de leur époque : lorsqu'il s'agissait de pièces plus importantes, ils s'efforçaient de reproduire, aussi fidèlement que possible, les formes du corps, et la musculature.[38] Cette activité des copistes de l'époque impériale fut mise en relief par Lucien,[39] dans un passage cité à plusieurs reprises (sinon à ce propos) par la littérature, passage dans lequel l'auteur grec parle de la manière dont on avait fait les copies de l'Hermès Agoraios, érigée à l'Agora d'Athènes. Selon sa description — et son témoignage fait foi — les copistes entouraient d'une «cuirasse» de goudron le corps nu de la statue, mais ne reproduisaient jamais de façon aussi mécanique la tête et les bras qu'ils modelaient librement. Pernice[40] a raison d'évoquer à ce propos la technique pratiquée dans les ateliers modernes. La manière de copier les statues de grandes dimensions, décrite par Lucien, si elle n'est pas, en tout point, comparable à la reproduction libre des statuettes de bronze de bonne qualité, peut être, sous un rapport, instructive du point de vue de cette reproduction ; c'est l'effort de reproduire aussi fidèlement que possible les formes du corps humain nu. En désignant le modèle — pour le moment seulement supposé — de l'Héraclès d'Óbuda, nous estimons juste de ne considérer comme point de départ ni l'attitude de la statuette (celle-ci, étant tout à fait individuelle, n'est pas utilisable), ni le type de la tête transformée par le copiste, mais l'exécution du corps nu musclé du héros, exécution digne d'un vrai maître qui s'est évidemment fidèlement tenu aux particularités du modèle original.

Les photos des pages 20, n$^{os}$ 13—14, et 22, n° 17 représentent certains détails de l'Héraclès de Budapest, vu de face et de dos et permettent de distinguer le fini de travail avec lequel est représenté la surface du corps musculeux, les formes de détail, mises en relief, mais reliées entre elles par des transitions nuancées ; la partie abdominale, légèrement bombée et séparée de la poitrine par deux plis horizontaux ; les faisceaux musculaires ronds et ovales sous le bras droit levé, qui, tout en constituant des unités à part, ne sont pas nettement séparés mais se rattachent l'un à l'autre par des transitions d'un modelé tendre. Un pli arqué profond allant de la nuque jusqu'au *glutaei* — d'où part vers la gauche, sous l'omoplate gauche et musclée, un autre pli plus petit — caractérise la partie dorsale. Le haut du corps étant tourné à gauche et se redressant légèrement, la musculature de la partie droite du dos, conformément à l'attitude du bras droite, est particulièrement riche en détails. Au-dessus de petit faisceau musculaire qui se détache dans la cambrure des hanches, un faisceau oval plus grand fait saillie auquel font suite, sur l'omoplate droite, d'autres muscles ovales renflés.

Nous retrouvons une analogie presque parfaite de l'exécution de notre statuette dans un torse d'Héraclès, transformé en satyre, des Uffizi de Florence.[41] Bien que les dimensions et le matériel soient différents dans ces deux statues, il est frappant de voir l'unité du modelé qui se manifeste dans les détails de la poitrine et du dos. Les photos des pages 21 et 22 nous dispensent de toute description détaillée, les ressemblances étant évidentes pour tout œil attentif. Nous voudrions simplement attirer l'attention sur l'analogie, dans les deux statues, de la division de la puissante musculature du haut du corps, en saillies plus ou moins grandes, rondes ou ovales, sur l'analogie de l'amalgamation de certaines formes, malgré la différence du matériel, et finalement — pour reprendre les termes de la description que donna Amelung de la statue de Florence — du dynamisme agité, qui dépasse la mesure des classiques de l'Antiquité et que la main du sculpteur n'était visiblement pas arrivé à dominer.

Amelung et les chercheurs postérieurs confrontent le Satyre de Florence avec les Géants de la gigantomachie du grand autel de Pergame.[42] Ils estiment que la statue est contemporaine du bas-relief, mais due à un sculpteur de plus haute qualité que l'auteur du grand autel de Pergame. Du temps d'Amelung, la date de la frise du grand autel n'était pas contestée, or dans la recherche moderne cette question soulève des controverses[43]. Tenant compte des arguments invoqués au cours du débat, nous estimons qu'une œuvre d'une telle envergure demandait beaucoup de temps, même à la cour du prince de Pergame dont les ressources matérielles étaient considérables et où vivaient de nombreux artistes de valeur. Les travaux furent entrepris sans doute au cours des dernières dizaines d'années du règne d'Attale I$^{er}$ (247—197). Cependant la frise extérieure de ce monument de victoire, incontestablement le plus imposant de son époque, ne fut sans doute achevée que sous le règne de son successeur Eumène II (197—159). Ainsi, nous ne croyons pas commettre d'erreur grossière en émettant l'opinion que tout le torse du Satyre de Florence, figure analogue aux Géants de la frise extérieure de l'autel que l'original de l'Héraclès d'Óbuda qui peut se rattacher au

torse de Florence, datent des environs de 200 avant notre ère. Parmi les sculpteurs de bronze de Pergame de cette époque, nous connaissons les noms de Phyromachos, Stratonicos, Isigonos et Antigonos, dont les œuvres n'ont cependant pas pu être identifiées, malgré toutes les recherches entreprises sur les œuvres plastiques, d'ailleurs peu nombreuses, de l'époque.[44] De cette façon, il est encore impossible de déterminer avec précision, à l'intérieur de l'art pergamien, le prototype du torse du Satyre de Florence et de la statuette d'Óbuda. Mais on peut affirmer avec une quasi-certitude qu'il existait, au début du IIe siècle avant notre ère, un groupe Héraclès dans l'art pergamien, groupe qui peut être considéré comme le modèle de la statuette d'Óbuda et qui faisait partie d'un cycle d'Héraclès de plusieurs scènes.

Cette conclusion de nos considérations est confirmée par ailleurs par l'analyse de la scène Héraclès-Hippolyte des sarcophages de l'époque des Antonins. On a remarqué, il y a déjà fort longtemps, que la scène Héraclès-Hippolyte des sarcophages classés dans la catégorie II. 2 par Robert se retrouve, dans une conception tout à fait analogue, sur le revers des médailles de Postume (258—268), portant l'inscription : *Herculi invicto*.[45] On en a tiré la juste conclusion que la représentation de l'aventure des amazones sur les sarcophages se ramène, en dernière analyse, à un groupe de statues en ronde-bosse.[46] On a remarqué, d'autre part, que la reine des amazones, étendue inanimée sous le pied du héros, telle qu'elle est représentée sur les sarcophages et sur les médailles, montre une réssemblance frappant avec de «l'Amazone morte« du musée de Naples.[47]

Cependant, on a omis de tirer une conclusion, pourtant évidente, concernant l'archétype de la scène Héraclès-Hippolyte qui figure sur les sarcophages. Étant donné que d'une part, «l'Amazone morte» de Naples et les pièces de caractère analogue qui font partie de la même catégorie, respectivement les repliques de ces pièces originales, appartenaient aux statues votives qu'Attale Ier fit dresser aux environs de 200 avant notre ère près du mur méridional de l'Acropole d'Athènes[48] et que d'autre part, les sarcophages représentent la reins dee amazones de la scène Héraclès-Hippolyte, selon le modèle de l'«Amazone morte», il est évident que le modèle plastique de la représentation des sarcophages ne peut être antérieure aux anathèmes d'Attale, c'est-à-dire au tournant du IIIème siècle avant notre ère.[49] La justesse de notre conception est confirmée par une observation d'Amelung,[50] selon laquelle les représentations de la lutte contre le lion de Némée et de l'aventure des Hespérides telles qu'on les retrouve sur les sarcophages d'Héraclès, peuvent être ramenées à des groupes plastiques faits à Pergame sous le règne d'Attale Ier, groupes dont les copies sont : le groupe d'Héraclès avec le lion du IIème siècle de notre ère et conservé à la «Sala degli animali» du Musée du Vatican[51] et le groupe de Wörlitz évoquant l'aventure des Hespérides.[52] Ainsi, les trois scènes des sarcophages dodécathlétiques du IIème siècle se rattachent très vraisemblablement à l'art pergamien de l'époque d'Attale Ier. Ces données nous permettent aussi d'affirmer avec une quasi-certitude, qu'il existait, aux environs de 200, à Pergame, un important cycle des aventures d'Héraclès, dont il faut imaginer les groupes d'après les figures des sarcophages mentionnés ci-dessus. Soulever les autres problèmes qui pourraient se poser à ce propos, comme par exemple les groupes d'Héraclès d'Alysie par Lysippe, considérés comme modèles,[53] nous mènerait trop loin et les hypothèses que nous pourrions émettre à leur sujet seraient difficilement justifiables.

Comme nous l'avons vu, la statuette de bronze, découverte à Óbuda, est une copie assez libre de l'époque des Antonins, qui se ramène à un groupe Héraclès-Hippolyte du cycle d'Héraclès de l'art Pergamien. Il nous reste à examiner la question de savoir où fut réalisée notre statuette, aux environs du tournant du IIème siècle de notre ère.

Donner une réponse précise à cette question est difficile, sinon impossible. En effet, nous sommes en présence d'un remaniement artistique datant de l'époque des Antonins, remaniement dont aucune réplique exacte n'est connue. Déterminer le lieu d'origine est d'autant plus difficile, que notre statuette représente un type d'Héraclès jusque-là unique, et qu'en outre, nos connaissances au sujet des ateliers de petite sculpture qui existaient au IIème et IIIème siècles, en Italie et dans les provinces, sont très limitées. Les recherches en sont, à cet égard, à leurs débuts, et la question des ateliers n'est même pas posée dans la plupart des publications.[54] Les récentes classifications des statuettes de bronze des grandes collections étrangères n'entreprennent elles, non plus, une division par atelier des objets.[55] Aussi, ne pouvons-nous guère aller plus loin que de poser le problème du lieu d'origine de la statuette d'Héraclès retrouvée à Óbuda.

Nous pouvons toutefois prendre, comme point de départ, le modelé vigoureux du corps nu, la reproduction relativement fidèle de la musculature de la statue originale, de dimensions visiblement plus grandes. Les particularités de l'exécution de la statuette, surtout dans la partie dorsale, donnent une importance exagérée à la musculature, par rapport aux dimensions de la statuette. Les chercheurs ont observé depuis fort longtemps[56] que parmi les statuettes de bronze faites d'après un original (ou une copie) de dimensions plus importantes, la représenta-

tion minutieuse — mais hors de proportion avec la grandeur des statuettes — de la musculature fait penser non à des ateliers gréco-hellénistiques, mais à des ateliers «romains» au sens large du mot. Si nous tenons compte de cette observation, il nous faut éliminer, dans la recherche du lieu d'origine de la statuette d'Óbuda, les provinces dites «orientales» dont les ateliers de copistes avaient conservé les traditions gréco-hellénistiques, même à l'époque impériale.

La technique de la statuette nous permet d'avancer encore, en procédant par élimination. Certaines particularités techniques (fonte en plusieurs parties, ciselure minutieuse de la surface, revêtement des yeux par des plaques d'argent, application de la patine artificielle antique)[57] considérées *ensemble* indiquent nettement que l'Héraclès d'Óbuda fut exécuté dans un atelier où soit les traditions des procédés techniques gréco-hellénistiques étaient encore vivantes, soit ces procédés étaient adoptés. Or, en Italie et dans la Gaule, seuls les ateliers «romains» travaillant pour une clientèle exigeante, possédaient encore ces traditions;[58] quant à la Pannonie, on n'y peut compter avec quelques ateliers que dans les centres urbains du Sud et de l'Ouest de la province.[59] Les statuettes que nous connaissons ne permettent certainement pas de conclure à l'existence de tels ateliers en Pannonie, mais les restes des grandes statues de bronze sembleraient indiquer qu'ils pouvaient exister dans le Sud-Ouest de la Pannonie.[60]

Parmi les statuettes de bronze, retrouvées en Pannonie et très vraisemblablement originaires de cette province, nous n'avons aucune qui, au pont de vu du style ou du technique, soit comparable avec l'Héraclès d'Óbuda. Attribuer la paternité de la statuette à un sculpteur immigré, de culture classique (comme cela est arrivé ailleurs, par exemple dans la Gaule)[61] serait une hypothèse gratuite.

Ainsi, il ne reste plus, comme lieu d'origine possible de notre statuette, que la Gaule et l'Italie — compte tenu des relations économiques et commerciales entre la Pannonie et les provinces en question.[62] Cependant, rien ne nous autorise, d'après les particularités techniques de la statuette à l'attribuer à un atelier quelconque de l'une ou de l'autre province. Nous connaissons des statues de bronze, fondue en deux ou en plusieurs pièces, originaires d'Italie, ou de la Gaule et des confins de ces deux provinces, et il arrivait souvent que, comme pour l'Héraclès d'Óbuda, l'épaule et le bras gauche, avec la peau de lion, fussent fondus à part.[63] Le revêtement des yeux par des plaques d'argent était plus répandu dans la Gaule et aux confins de cette province ou il peut être aussi bien retrouvé dans les produits des ateliers de la Gaule orientale, — délimités par Neugebauer[64] — comme sur les statuettes de bronze sorties de l'atelier d'Avenche, récemment identifié.[65] Rien de plus caractèristique de la popularité de cette technique qu'elle était employée pour des objets d'art à décorations plastiques, comme le récipient à trois têtes de Cologne,[66] le buste de Bacchus sur la garniture de plaques du meuble de Vorsselaer,[67] etc. Le revêtement de plaques d'argent, imitatiton de l'incrustation d'argent des grandes statues de bronze, n'est cependant pas étranger aux statuettes originaires d'Italie,[68] elles non plus.

Les particularités du style de la statuette d'Óbuda, elles aussi, ne sont guère suffisantes à trancher le débat concernant son lieu d'origine. En modelant le corps nu et musclé d'Héraclès, le sculpteur a fait une copie assez fidèle du modèle hellénistique. Le visage, comme nous l'avons dit, porte des traits typiques de l'époque des Antonins. Il semble aussi à première vue que la séparation, par une ligne assez profonde, du »glutaeus« droit de la partie supérieure de la jambe, ainsi que la division, par une ligne en arc, allant jusqu'à la cheville, de la chair musclée derrière le tibia, représentent également une addition personnelle du copiste de l'époque des Antonins. Ces séparations nettes sont plus frappantes encore, si nous les comparons au buste musclé, où abondent les transitions d'un modelé tendre et d'où tout contour net et tranchant est absent. Cependant, nous retrouvons ces lignes de séparation caractéristiques, dans l'art hellénistique tardif;[69] aussi, ne pouvons-nous pas les considérer comme des caractéristiques de l'atelier du copiste. Cette remarque intéresse particulièrement un groupe de statuettes de bronze de le Gaule, groupe qui posséde des caractéristiques semblables.

Ainsi, les indications les plus intéressantes concernant le lieu d'origine de l'Héraclès d'Óbuda sont fournies par la tête, transformée à l'époque des Antonins. Or, il est intéressant de remarquer que si, par sa forme rectangulaire allongée, par le profil courbé du visage, cette tête s'apparente au type Héraclès dit Farnèse,[70] la bouche, le menton saillant et la barbe, sont, comme nous l'avons vu, »dans la ligne« des portraits de l'époque. Ce n'est sans doute pas par hasard si nous trouvons, en Italie, au »Museo Civico« de Bologne une statuette de bronze d'Héraclès de 14,6 centimètres[71] dont le visage présente la même dualité alors que, parmi les statuettes d'Héraclès de la Gaule, il n'y a aucune qui rappelle la nôtre, ne serait-ce que par la tête. L'Héraclès de Bologne est probablement la transformation, exécutée à l'époque des Antonins, d'une statue antérieure, élevée pour rendre hommage au héros, probablement dans la ville de Rome.[72] Elle n'est donc que de peu antérieure à l'Héraclès d'Óbuda. Celui-ci présènte donc plusieurs traits communs avec la statuette de Bologne: même structure

rectangulaire allongée de la tête, même front haut, même nez long, étroit et arqué, dominant la partie centrale du visage, même forme, légèrement ovale, des yeux. Les deux statues ont conservé, par ces traits, les caractéristiques du type d'Héraclès dit Farnèse. Cependant, l'auteur de la statuette de Bologne n'avait suivi le type Farnèse que dans la partie supérieure du visage ; par contre, en ce qui concerne la bouche et sa région, énergiquement saillante, il s'en était écarté, tout comme le sculpteur de l'Héraclès d'Óbuda.

Si nous considérons cette statuette d'Italie, et d'autres d'un type analogue, nous verrons mieux les différences qui séparent l'Héraclès d'Óbuda et les statuettes d'Héraclès de la Gaule. Celles-ci n'ont rien du corps à la fois svelte, musclé et vigoureux (mais point grossièrement robuste) de la statuette d'Óbuda, ni des fines transitions des détails de cette dernière. Les statuettes d'Héraclès supposées originaires de la Gaule, et d'une façon générale, toutes les statuettes de bronze de la Gaule, mettent trop l'accent sur les formes de détail du corps qu'ils séparent assez nettement les unes des autres, comme p. e. l'un des Héraclès de Vienne,[73] le Jupiter d'Évreux,[74] l'Héraclès Epitrapezios de Jagsthausen,[75] le Satyre nu de la Bibliothèque Nationale,[76] ou, tombant dans l'autre extrême, suivent un modelé sec, et souvent tout à fait plat.[77] L'Héraclès d'Óbuda n'appartient à aucune de ces deux tendances et s'apparente plutôt, par sa conception et par ses formes, aux statuettes d'Italie.

Exposer les problèmes d'histoire sociale et de celle des religions que soulève notre statuette, dépasserait le cadre du présent essai. Nous les aborderons dans une autre étude, consacrée à la *villa urbana* de la rue Szépvölgyi, à Óbuda.

## NOTES

[1] Bud. Rég. V, 1897, p. 114, n° 12. — CIL III 10428. — *A. Alföldi*, Arch. Ért. 1940, p. 206. — *R. Egger*, Anz. Österr. Akad. LXXXVIII, 1951, p. 222.

[2] Cet ouvrage paraîtra probablement dans le volume suivant de la série «Tanulmányok Budapest múltjából» («Études sur le passé de Budapest»).

[3] Voir, dans ce volume, pp. 327 et suiv., le résultat de l'analyse spectrale effectuée par le Service de l'Examen des Matériaux des Usines Mátyás Rákosi, auquel nous tenons à exprimer nos remerciements.

[4] Pour la technique du placage (Plattierung) dans l'Antiquité, voir, en général : *K. Kluge*, Die antike Erzgestaltung, und ihre technischen Grundlagen, 1927, pp. 114, 152 et suiv. Voici quelques exemples des pièces publiées : *G. Faider—Feytmans*, Les Antiquités du Musée de Mariemont. 1953, p. 88, n°60, p. 141, n°21. *Ét. Michon*, Mon. Piot, XXXIII, 1933, p. 121. *Ad. Blanchet*, Mon. Piot, XXXIV, 1934, p. 63. — Il faut mentionner à part L'Enfant Bacchus de la Côte d'Or avec une cinquantaine de défauts de fonte plus ou moins importants, tous corrigés *(H. de Villefosse*, Mon. Piot, III, 1896, p. 55.). — *L. Curtius*, R. M. 45, 1930, p. 3 (statuette de Zeus à Florence). — *P. Wolters*, J. d. I. 48, 1933, p. 248, fig. 19 (taureau de bronze du sanctuaire des Cabires de Thèbes). — *R. Paribeni*, N. d. Sc. 1902, p. 572 (L'Héraclès Épitrapézios de Pompéi). — *B. Filow*, Bull. de l'Instit. archéologique bulgare. I, 1921—1922, p. 5, pl. I. (L'Apollon de Stara Zagora). — *N. Bulić*, Bullettino d. arch. e storia dalmat. XII, 1896, pp. 9. et suiv. — AEM. XI., 1887, p. 25, pl. I. (Statue de Zeus à Spalato). — *H. Schoppa* Germania, 20, 1936, p. 253 (Faune de Klein—Fullen). — *H. C. van Gulik*, Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Muzeum, Amsterdam, 1940, p. 21 (Hermès d'Amsterdam), etc. Citons encore, en raison de son lieu de découverte, Budapest, la statue «Eros dans la tonnelle», dont la chèvre porte, sur le dos, une plaque ronde de rapiéçage *(N. Láng*, Bud. Rég. XII, 1937, p. 24, et pl. I).

[5] La patine brillante de notre statuette faite en alliage de bronze, contenant une très forte proportion de zinc, justifie, malgré les avis contraires, l'opinion de *K. Rathgen* (citée par *K. Kluge:* Die antike Erzgestaltung, pp. 228 et suiv. avec les ouvrages sur la question) suivant laquelle la formation de la patine est indépendante de la teneur en zinc de l'alliage.

[6] Cette même nuance foncée se retrouve sous la patine vert foncé de la peau de lion et de la massue. La nuance foncée de la patine s'explique en partie par le fait qu'elle «s'accroche» mieux aux aspérités qu'aux surfaces lisses.

[7] Pour cette pratique des ateliers grécs et hellénistiques, voir : *H. Lechat*, BCH, 1891, pp. 474 et suiv. — *H. de Villefosse*, Mon. Piot, I. 1894, p, 113. — On avait l'habitude, à Rome, d'enduire d'huile les objets en métal et les statues, d'une part pour les préserver de l'oxydation et, d'autre part, pour mettre en relief les nuances de la couleur du métal. *Plin*, n. h. XV. 34 (*Mayhoff*, II. p. 522). — *H. Blümner*, Technologie und Terminologie der Gewerbe u. Künste, IV, 1887, p. 338.

[8] Certaines traces semblent indiquer que la partie de la χλαῖνα dépassant le bras gauche fut coulée à part. Cependant, seule la radioscopie de toute la surface pourrait révéler si la ligne

de séparation qui n'est pas visible que sur une surface de quelques millimètres carrés, est une fêlure ou marque la réunion de deux unités séparées.

[9] Je tiens à exprimer mes remerciements à M. László Dömötör, avec qui j'ai pu discuter de toutes les questions relatives à l'interprétation des phénomènes d'ordre technique.

[10] Dan ce cas-là, en effet, on n'aurait pas réuni la fonte défectueuse au torse de la statue.

[11] Voirtable comparative de la page 328 de ce volume. La seule différence que l'on puisse signaler, à savoir que dans le matériel du bras gauche et de la peau de lion, nous avons, à côté de l'étain, des traces d'antimone, n'est pas essentielle.

[12] *E. Rizzo*, Bull. Com. 53, 1926, pp. 13 et suiv. — *A. Maiuri*, Not. d. Sc. 1927, pp. 63 et suiv., *W. Amelung*, J. d. I 43, 1927, pp. 137 et suiv.; — *D. K. Hill*, Catalogue of Classic Bronze-Sculptures, Walters Art Gallery. 1949, pl. XVIII.

[13] *K. Lehmann-Hartleben*. Grossbronzen d. röm. Kaiserzeit. 1927, p. 100, pl. I. avec commentaires de *K. Kluge*, ibid., pp. 136 et suiv.

[14] *Gurlitt*, AEM. II, 1878, p. 157, nº42, — *Benndorf*, Ibid, III, 1879, p. 189, pl. IV. Cf. encore : *Babelon—Blanchet*, p. 237, nº567, dont l'authenticité est pourtant douteuse.

[15] *S. Reinach*, Rép. d. stat. 220, n° 7.

[16] *A. Andrén*, Opuscula Archaeologica, XIII, 1948, pp. 17. et suiv., a dressé récemment la liste et donné la classification des statuettes comme appartenant à cette catégorie. *Ch. Picard*, Rev. Arch. 1953, pp. 38 et suiv., est également intervenu dans le débat sur l'interprétation de ce type d'Héraclès.

[17] *B. Filow*, Antike Plastik. Amelung Festschr. 1928, pp. 73 et suiv. — *G. Lippold*, Griechische Plastik. Munich, 1950, p. 317.

[18] V. le marbre d'Héraclès au bras tendu latéralement et tenant une coupe dans la main, conservé à Villa Albani. *A. Furtwängler*, Meisterwerke, fig. 108, et pp. 547 et suiv., que complète *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen, Munich, 1923, pp. 231 et suiv. Le cou de la statue conservée à Villa Albani à été complété. Cependant, cela ne permet pas d'affirmer avec certitude que le héros tournait sa tête à gauche. Un port de tête analogue à celui de la statue de Topoliane est également à envisager. V. encore *S. Reinach*, Rép. d. stat. II. 22,5 (Statue de bronze provenant d'Etrurie).

[19] *A. Furtwängler*, Über Statuenkopien im Altertum. Abh. bayer. Akad. XX. (1902) pp. 580 et suiv. *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen, p. 151. — *G. M. A. Richter* dans «Three critical Periods in Greek Sculpture» 1951, traite aussi la question brièvement.

[20] *C. Robert*, Die antiken Sarkophag—Reliefs. III. l. pp. 115 et suiv., 131 et suiv., pl. XXXI. et. suiv.

[21] *Ibid.* III. 1, n° 112.

[22] Ibid. III. 1, n° 103, et suiv., pl. XXIX, et suiv.

[23] Ibid. III. 1, n° 103, pl. XXIX.

[24] Héraclès, le buste tourné vers la gauche et la tête levée, tournée également à gauche, se retrouve, dans une attitude «triomphante», rappellant d'assez près celle de la statuette d'Óbuda, sur l'un des sarcophages du Louvre *(Robert*, III. 1. nº. 105 a. pl. XXIX, et. p. 129. Voir notre figure nº 3). Malheureusement, cette partie du bas-relief a été complétée après coup et ne peut faire l'objet de comparaisons détaillées.

[25] Elle s'accorde à cet égard avec le sarcophage des Uffizi de Florence *(C. Robert*, III, 1. nº. 104. pl. XXIX).

[26] Parmi les variantes de moindre importance des figures de sarcophage, (seul, le sarcophage conservé au Palais Corsini, v. *Robert*, III. 1. nº. 106, pl. XXX, offre un type nouveau), il est évidement impossible de choisir. Du point de vue de l'effet d'ensemble du groupe de statues de bronze, c'est la solution offerte par le sarcophage, classé dans la catégorie II. 1. par *Robert*, qui est la plus satisfaisante. Là, le corps inanimé de l'amazone s'étend dans l'axe du pied gauche levé du héros.

[27] La distance entre la plante du pied gauche levé et le sol est de 29 à 30 millimètres, soit la même que l'épaisseur de la statue d'Héraclès entre la partie droite du dos et la poitrine.

[28] V. à ce propos : *A. Furtwängler*, Roscher's Lexicon, I. col. 2132, *C. Robert*, Heldensagen, pp., 427 et suiv., *B. Schweitzer*, Herakles. Tübingen, 1922, pp. 158 et suiv.

[29] Nous trouvons des solutions originales — dues à une composition surchargée — sur un sarcophage d'Héraclès de la Villa Ludovisi et sur un autre au Louvre. (*Robert*, III. 1. n° 103 et 105.) Dans les deux compositions, l'aventure du taureau de Crête et celle de Diomède se suivent directement et le héros dans la scène avec le taureau, met son pied gauche sur le cou de l'un des chevaux de Diomède.

[30] *Treu*, Olympia, III. pp. 143 et suiv. Pour le cycle d'Héraclès à l'Olympe : *G. Lippold*, J. d. I. 37, 1922, pp. 3 et suiv., et Griechische Plastik, pp. 121 et suiv., avec bibliographie.

[31] *A. Furtwängler*, Die antiken Gemmen, pl. XII. fig. 25.

[32] On pourrait objecter que dans l'un des groupes des vases ioniens archaïques Héraclès porte le »χλαῖνα« dans la lutte contre le lion (*Gruppe*, RE. Suppl. III. 1030, 7 et suiv). Mais ces représentations sont très anciennes et appartiennent à un groupe relativement isolé, de sorte que nous ne pouvons guère en tenir compte.

[33] Statuette de bronze d'une sépulture à chambrette des environs de Pérouse : *A. Minto*, Not. d. Sc. 1914, pp. 135. et suiv., fig. 2. Selon l'A. A. 1921, p. 18. elle provient du sommet d'un candélabre ou d'un *cottabos*, — *J. Bayet* (Herclé. 1926., p. 169) voit une influence dionysiaque dans la statuette qui tient un rhyton dans la main gauche et pose son pied gauche sur une olla. V. encore *A. Furtwängler*, Die antiken Gemmen, pl. X. fig. 11, et pl. LVII : fig. 17 (dans cette dernière,

Héraclès s'appuie de la main gauche sur une massue). D'autres renseignemets sont fournis par *Stephani*, Der ausruhende Herakles, pp. 121 et suiv., 151 et suiv.

[34] On peut citer à cet égard l'un des bas-reliefs d'une villa de luxe du début de l'époque impériale, *(Espérendieu*, no 889) qui représente un Héraclès épuisé après le nettoyage des écuries d'Augias, appuyant le pied droit sur un panier. — Une statue de bronze d'Hispanie, d'authenticité douteuse, représente Héraclès foulant du pied une immense tête de sanglier — *Reinach*, Rép. d. stat. IV. p. 135. n°. 6.

[35] *Brunn—Bruckmann*, pl. 285. — *Bulle*, Der schöne Mensch, 3 1922, pl. 72, dont les variantes hellénistiques et impériales ont été réunies entre autres par *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen p. 57, et Griechische Plastik p. 281, n. 8. — *Johnson*, Lysippos. 1927, pp. 98 et suiv. — La statuette d'Héraclès de type Farnèse, mise au jour récemment lors des fouilles effectuées sur l'emplacement de l'Agora d'Athènes, présente une forme de tête différente (*H. A. Thompson*, Hesperia, XVII, 1948, p. 180. pl. 59.2.), que l'on peut confronter »à certains égards avec la tête de la copie du bronze publiée par T. *Leslie Shear*, Hesperia, IX, 1940, p. 296 fig. 37. — La question de l'Héraclès dit Farnèse et des copies athéniennes a été traitée récemment par *K. A. Neugebauer*, Die griechischen Bronzen der klassichen Zeit und des Hellenismus, 1951, pp. 97, et suiv., à propos d'une statue trouvée sur le versant septentrional de l'Acropole.

[36] La bouche longue, étroite et fermée, encadrée d'une moustache angulaire et séparée de la barbe, se retrouve sur toute une série de portraits et copies de l'époque des Antonins, entre autres sur le hermès de Thémistocle d'Ostie (G. *Calza*, Le Arti, II 1939/40, pp. 152 et suiv., fig. 5 à 8. — *M. Bieber*, Am. Journ. Arch. 58, 1954, pp. 282 et suiv., pl. 54., fig. 13 à 15) et de nombreux hermès réprésentant Hermès lui-même avec la bouche ouverte (*L. Curtius*, Zeus und Hermes, Ergänzungsheft zur R. M. 1931, passim. Voir encore : *G. Mustilli*, Il Museo Mussolini, 1939, p. 125, pl. LXXX. pp. 302 et 133, pl. 304 et 305). La moustache en angle peut être confrontée surtout avec un buste de Septime Sévère, de la villa de Rome (*A. Hekler*, Bildniskunst der Griechen und Römer, 1914, pl. 267b) et le portrait dit de Cosmate du musée d'Athènes (*A. Hekler*, Ö. Jh. 21—22, 1924 p. 196, fig. 66). Parmi les statuettes de bronze, v. la statue «Romain à la toge» de la collection de Cassel (*M. Bieber*, Die antiken Skulpturen und Bronzen des kgl. Museum Fridericianum in Cassel, 1915, pl. XXX, no 49.), que M^me^ Bieber date de la fin du II^e^ ou du début du III^e^ siècle.

[37] Au cas où sur les bronzes hellénistiques d'Héraclès de l'époque impériale, la »*χλαῖνα*« dépassant le bras gauche est fixée à la jambe, elle est en général rattachée à la surface extérieure de la jambe gauche par une ligne droite. V. par exemple: *S. Reinach*, Rép. d. stat. III. p. 673, (Ostie). — *C. C. Edgar*, Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Greek Bronzes, 1904, p. 3, n° 27637 et pl. I. — *K. Schumacher*, Beschreibung d. Sammlung antiker Bronzen in Karlsuhe. 1890, p. 178 n° 934. (statuette de bronze d'Hermès à Athènes). — *D. K. Hill*, Catalogue of Classic Bronze Sculptures, Walters Art Gallery. 1, 1949, p. 14, n° 22, pl. 22. — S. *Reinach*, Rép. d. stat. II. p. 21,6. (Jupiter, provenant de la Gaule) — *A. Andrén*, Classical Antiquities in the Zorn Collection. Opuscula Archaeologica, XIII, 1948, pp. 17 et suiv., pl. XII., 31.

[38] v. note 19.

[39] *Lukian.*, *Ζεὺς τραγῳδός*, 33 (*Jacobitz*, II. 2. p. 366).

[40] Ö. Jh. VII, 1904, p. 180.

[41] *W. Amelung* Führer durch die Antiken. Florenz, 1897, pp. 97 et suiv., n° 153, 315. — *Brunn—Bruckmann*, pl. 29 ; *Bulle*, Der schöne Mensch. pp. 66 et suiv., pl. 109, *A. W. Lawrence*. Later Greek Sculpture. London, 1927, p. 117.

[42] V. note 41.

[43] Admettant le point de vue de *Conze*, les archéologues datèrent pendant longtemps la frise de l'autel des environs de 180 avant notre ère. *Matz*, A. A. (1932) pp. 278 et suiv., a daté une partie des bas-reliefs du règne d'Attale I^er^ (247—197), opinion adoptée en partie par *Zschietschmann* RE. 37, 1937, col. 1256 et suiv.). Se sont prononcés pour une datation antérieure : *Napp*, Der Altar v. Pergamon. 1941. pp. 3. et suiv. et, plus récemment. *Lippold*, Griechische Plastik, p. 354. — *A. Schober*, dans son bel ouvrage récemment paru: Die Kunst von Pergamon, Bregenz, 1951, date l'autel et la plus grande partie des reliefs entre 190 et 180 (pp. 80—81). Je n'ai malheureusement pu consulter au sujet de cette question l'oeuvre de *M. Kähler*, »Der grosse Friez von Pergamon» (1948).

[44] *Plin.* o. c. XXXIV, 84 *(Mayhoff*, V, p. 187 *S. Reinach*, Mélanges Holleaux. 1913, pp. 233 et suiv. — *Lippold*, RE. sér. 2^e^ vol. 7. 1931, col. 327, 61 et suiv. et vol. 18, col. 2082, 7 et suiv.

[45] *Cohen*[2], 123, 124, — *R. Regling* Amtl. Ber. Preuss. Kunstsamml. IX. pp. 275 et suiv. — *Bräuer*, Ztschr. f. Num. 28, 1910, pp. 35 et suiv. *G. Habich*, Die Amazongruppe des attalischen Weihgeschenkes, 1896, pp. 51 et suiv. — *C. Robert*, Die antiken Sarcophag—Reliefs, III. 1, 134.

[46] *G. Habich*, l. c. Confirmé par *C. Robert* l. c.

[47] *E. Ruesch*, Guida. N° 301, — *Brunn—Bruckmann*, pl. 482. Une bonne photo d'un détail de la tête dans R. M. 52, 1937, p. 159, fig. 5.

[48] Les ouvrages les plus importants sur la chronologie tant débattue des anathèmes d'Attale : *A. Schober*, Zur Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenkes (Ö. Jh. 28, 1933.), pp. 102 et suiv. et Anz. Akad. Wien. 1941, pp. 1, et suiv. — *B. Schweitzer*, Späthellenistiche Reitergruppen, J. d. I. 51, 1936, pp. 58 et suiv. — *R. Horn*, Hellenistische Köpfe, R. M. 52, 1937, pp. 150 et suiv.

Cf. encore : *G. Lippold*, Griechische Plastik, p. 353. — *A. Schober*, Die Kunst v. Pergamon, pp. 128 et suiv. J'estime que Schweitzer a réussi à séparer et à dater le groupe d'amazones à cheval, d'une part, et, d'autre part, les statues rattachées à l'Amazone couchée de Naples (Géant, trois Persans et quatre Gaulois).

[49] Les pièces des anathèmes d'Attale sont, on le sait, les transformations de modèles antérieurs. Or, lorsque les sarcophages suivent le type même de »L'amazone morte« transformée dans l'art pergamien, il est évident que les modèles antérieurs ne peuvent, quant à notre point de vue, entrer en ligne de compte.

[50] R. M. XX, 1905, pp. 214 et suiv. — Les objections renouvelées de *Lippold* (J. d. I. 37, 1932, pp. 10 et suiv. et Kopien und Umbildungen, pp. 102, 108) ne sont pas convaincantes, car elles surestiment l'initiative des «écoles de copistes» qui existaient au IIe siècle de notre ère, en Asie Mineure, ainsi que leur don de créer des types.

[51] *Helbig*, Führer durch die vatikanischen Sammlungen[2] pp. 109—110, nº 166. *Amelung*, op. cit. p. 217, publie sa photo.

[52] EA. II, 385. *S. Reinach*, Rép. d. stat. II, p. 510, 5. — *Amelung* range deux autres bas-reliefs dans cette catégorie.

[53] V. par exemple *E. Rizzo*, R. M. XII., 1897, pp. 267 et suiv. V. *Salis*, Der Altar v. Pergamon, 1912, pp. 88 et suiv.

[54] Les chercheurs hongrois, au contraire, font, depuis des dizaines d'années, de louables efforts dans ce sens.

[55] Voir par exemple *H. C. van Gulik*, Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Museum. 1940. — *D. K. Hill*, Catalogue classique. Bronzes, Sculptures. Walters Art Gallery, I. 1949. (avec une excellente synthèse de la technique du bronze). *G. Faider—Feytmans*, Les Antiquités du Musée de Mariemont. 1952 etc.

[56] *A. Furtwängler* Über Statuenkopien im Altertum. (Abh. bayer Akad. XX., 1902, pp. 582 et suiv. *G. Lippold*. Kopien und Umbildungen pp. 147 et suiv. *K. A. Neugebauer*, Antike Plastik (Amelung Festschr. 1928. pp. 160. et suiv.).

[57] Voir çi-dessus pp. 25 et suiv.

[58] Pour éviter toute confusion, nous signalons que l'épithète »romain« établit aussi une limite des traditions métallurgiques indigènes existant dans les provinces. Qu'une telle limite soit justifiée, et même, dans certains cas, possible, nous le voyons dans le cas des deux bronzes d'Héraclès de Vienne, cités, dans les notes 73 et 77, dont l'un est «romain» par sa conception et sa technique, tandis que l'autre représente Héraclès dans la transformation linéaire et par plans des ateliers »indigènes» de la Gaule du Sud.

[59] Les pièces de Brigetio attribuées parfois à Romulianus artifex *(Paulovics*, EPhK. 56, 1932, pp. 183 et suiv. et Pannonia Könyvtár, 2. 1935, fig. 1, 2, ) témoignent suffisamment du bas niveau des ateliers de statuette actifs le long du «limes». La connexion des statuettes de bronze mentionnées çi-dessus mises en rapport avec le socle, marqué du nom de Romulianus artifex, est cependant fort discutable. La trouvaille de Mauer a élucidé le problème de la destination de Victoria debout sur le globe. Cf. *P. Merlat*, Répertoire des Inscriptions et Monuments figurés du culte de Iupiter Dolichenus. 1951, p. 87, planche XIII.

[60] La possibilité de l'existence d'ateliers dans la Pannonie du Sud—Ouest a déjà été évoquée à propos de l'Héraclès, de qualité médiocre, de Szalacska *(Paulovics*, Arch. Ért. 1953, pp. 121 et suiv. et pl. XXV. 1.) et la pièce analogue conservée au Musée de Zagreb. *(J. Brunšmid*, Vjesnik hrvatskoga narodnoga muzej. XIII, 1913—1914, pp. 232 et suiv., no 60). Les particularités techniques des deux statues (p. e. la peau de lion, fondue séparément, les yeux revêtus de plaques d'argent — etc.) sont telles qu'il est impossible, en se basant uniquement sur elles, de déclarer qu'elles proviennent d'une même région ou, encore moins, d'un même atelier. Cependant, la statue «Abundantia» (figure assise sur le trône) de Tolnatamási *(Csalog*, Arch. Ért. 1944/45, pl. LXXIV, 6) permettrait d'en conclure à l'existence d'un atelier dans le Sud—Ouest de la Pannonie ou en Italie du Nord. Nous reviendrons ailleurs sur cette question.

[61] Le plus connu d'entre eux était Zenodorus qui était actif à l'époque de Néron et qui, invité par la Civitas des Arverni travaillait, pendant dix ans, sur place à une grande statue dédiée au culte de Mercure (*Plin.*, o. c., XXXIV, 45., *Mayhoff*, p. 178). D'autres exemples sont cités par : *J. M. C. Toynbee*, Some Notes on Artists in the Roman World (Collection Latomus, VI, 1951), p. 52.

[62] Nous pouvons négliger Noricum, province voisine. En dehors des ateliers de tailleurs de pierre de grande qualité de Virunum *(C. Praschniker*, Virunum, 1947, pp. 56 et suiv. ; je n'ai pu encore consulter la deuxième édition du livre d'*A. Schober* «Die Römerzeit in Österreich[2]» 1953.), nous ne connaissons pas de vestige d'une sculpture de bronze d'une valeur analogue. Les statuettes de bronze mises au jour à Virunum et dépassant le moyenne provinciale, comme la statue du »Jeune Homme de Virunum«, proviennent d'Italie. Cf. *Schober*, op. cit. (première édition) p. 98.

[63] Parmi les nombreux exemples, citons le bronze moyen d'Héraclès du Palazzo Reale de Naples *(L. Curtius*, Festschr. f. W. Amelung pp. 62 et suiv.) et le groupe des statuettes de bronze de Zeus décrit par *L. Curtius* dans R. M. 49, 1930, pp. 1 et suiv. Parmi les statuettes provenant de la Gaule ou de la Rhénanie (le lieu de provenance ne peut pas toujours être établi avec certitude), le «Jeune Homme Nu» de la collection de Karlsruhe *(K. Schumacher*, Beschreibung d. Sammlung antiker Bronzen, 1890, p. 117, no 932) ; la statue de Lar de l'ex-collection Forman *(J.*

*Sieveking*, Die Bronzen d. Sammlung Loeb, 1913, p. 36 ; *S. Reinach* Rép. d. stat. III. p. 143, 4). *P. Jamot*, Mon. Piot, I, 1894, p. 153 no 1. a dressé la liste des petits bronzes du Louvre. *F. Stähelin*, Die Schweiz in röm. Zeit[3] 1948, p. 453, n. 2 et fig. 106, parle des trois statues de Jupiter, découvertes en Suisse, dont le bras gauche et le manteau qui le recouvre furent fondue à part. — Pour la fonte à part d'une partie du vêtement, voir les exemples, pris parmi les statuettes provinciaux, de *G. Hafner*, Germania, 22, 1938, p. 97, 2, — Pour les antécédants grecs de la fonte en plusieurs parties, voir : *D. K. Hill* Catalogue class. pp. XVII, et suiv. (avec exemples). Nous le retrouvons déjà dans les bronzes égyptiens, où la fonte des pièces à part., souvent «prefabriquées» en série, se pratique dès le Nouvel Empire. *G. Roeder*, Aegyptische Bronzewerke, 1937, pp. 204, et suiv. Cette pratique a survécu, non seulement en Egypte, à l'époque impériale (d'intéressants exemples sont cités, à cet égard, par *K. A. Neugebauer*, Schumacher Festschr. Mayence, 1930, pp. 234 et suiv.), mais sussi en Rhénanie *(G. Behrens*, Germania, 26, 1942, p. 36. et pl. 3.).

[64] *K. A. Neugebauer*, 87. Winckelmannsprogramm, 1927, pp. 1. et suiv., et Antike Plastik. (Festschr. f. W. Amelung. 1928.) pp. 159 et suiv. — En dehors de cet atelier, nous pouvons citer une statuette de Mayence représentant Vénus *(G. Behrens*, Germania, 26, 1942, p. 36) ; une statue, avec une robe de femme, de Cologne (?) (Germania 1931, pl. 11); un buste de satyre mis au jour près de Worms (*Aug. Feigel*, Schumacher Festschr. 1930, pp. 280—281, pl. 27.), etc.

[65] *Chr. Simonett*, Die röm. Bronzestatuetten der Schweiz, 1939, pp. 11 et suiv.

[66] *Fr. Fremersdorf*, Germania, 25, 1941, p. 38 et suiv.

[67] *Fr. Cumont*, Comment la Belgique fut romanisée? p. 49., fig. 16.

[68] *G. Calza*, Not. d. Sc. 1915, pp. 253 et suiv., fig. 13. (Ostie) — *A. Minto*, Not. d. Sc. 1934. pp. 52 et suiv. (Arezzo), — *A. Degrassi*, Not. d. Sc. 1930. pp. 1. et suiv. (Aquileia, Tergeste), etc.

[69] *H. Bulle*, Der schöne Mensch, pl. 178 et 179. — *H. Wedeking*, R. M. 1940, pp. 214, et suiv, — *R. Paribeni*, Bull. Com. 74, 1954, pp. 14 et suiv., fig. 1, et pl. I.

[70] Le front haut, avec la naissance des cheveux au sommet du crâne, pourrait être le mieux confronté avec le «Pugiliste» du Museo delle Terme. V. à ce propos, la référence la plus récente : *Carpenter*, Am. Journ. Arch. 1948, pp. 118 et suiv. Il n'est pas exclu que notre statuette d'Héraclès se rattache au modèle de Pergame non pas directement, mais en passant par une transformation que l'on peut supposer datant du I[er] siècle avant notre ère.

[71] *L. Morricone*, Bollettino d'Arte, XXVIII, 1935, pp. 568 et suiv. fig. 1 à 4. Déjà *Johnson*, Lysippos, 1927, p. 199, no 37, fait mention de la statue.

[72] *Morricone*, op. cit., a reconnu dans la statue de Bologne une variante de la statue du sanctuaire d'Hercule près d'Ara Maxima. *D. K. Hill*, Arch. Class. II, 1950, 198—200 a publié récemment deux statuettes d'Hercule «à toge».

[73] *H. Bazin*, Gazette archéol. XII, 1887, p. 178, pl. 26. Il en souligne «les formes massives, l'ossature puissante, les muscles saillants», etc., que la gravure, assez faible, ne rend cependant pas.

[74] *Mon. Piot*, XX. 1, 1913, p. 159, fig. 4. *S. Reinach*, dans «Bronzes figurés de la Gaule romaine» p. 29 invoque à juste titre les traditions lysippiennes à propos de la statue.

[75] P. *Weizsäcker*, J. d. I. IV. 1889, p. 150, pl. 3.

[76] *Babelon—Blanchet*, Bronzes de la Bibl. Nationale, p. 188, no 426.

[77] La statuette de bronze d'Héraclès, découverte en même temps que celle dont nous parlons dans la note 73, montre bien l'infériorité technique des ateliers locaux et la conception, s'inspirant de l'idée du bas-relief, des maîtres locaux. Pour le remaniement gaulois du modèle classique, il est fort intéressant de comparer les statues de Mercure de Tirlemont et de Givry. V. *Cumont*, op. cit. fig. 48 et 49.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS


Fig. 1. Un détail du sarcophage d'Héraclès conservé à la Villa Albani. D'après Robert

Fig. 2. Un détail du sarcophage conservé à la Villa Ludovisi. D'après Robert

Fig. 3. Le sarcophage d'Héraclès conservé au Louvre. D'après Robert

Fig. 4. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de face

Fig. 5. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de face

Fig. 6. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts. Côté droit

Fig. 7. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de droite

Fig. 8. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts de dos. Côté droit

Fig. 9. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de dos

Fig. 10. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts de dos. Côté gauche

Fig. 11. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de gauche

Fig. 12. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts. Côté gauche

Fig. 13. Détails du corps de la statuette

Fig. 14. L'Héraclès d'Óbuda. Vue de face. Détail

Fig. 15. La statuette en bronze d'Héraclès. Détail

Fig. 16. Le torse du Satyre des Uffizi de Florence, Vue de face

Fig. 17. L'Héraclès d'Óbuda. Vue de dos. Détail

Fig. 18. Le torse du Satyre des Uffizi de Florence. Vue de dos

Fig 19. L'examen spectographique du matériel de bronze de la statuette d'Héraclès (voir l'article de B. Weszprémy)

*Т. НАДЬ*

# БРОНЗОВАЯ СТАТУЭТКА ГЕРАКЛА ИЗ ОБУДЫ

На участке кирпичного завода (улица Сепвёльдьи дом № 41) при заложении фундамента нового здания весной 1953 года были обнаружены остатки крупной поздне-римской *villa urbana*. Вилла эта была построена к югу от военного города на южном склоне долины приблизительно востоко-западного направления, защищенной с северо-запада горой Хармашхатар, и открытой с востока. На западном склоне долины (над западным краем палвёльдьской старой каменоломни) еще раньше было найдено несколько помещений более скромной дачи — *villa rustica*. В конце прошлого столетия в близи последней был найден алтарный камень Сеп(тимия) Юлиана, который в 20-ых годах III столетия н. э. как солдат-пастух *(miles pequarius)* легиона II adiutrix должен был пасти часть скота легиона на юго-восточном солнечном склоне горы Хармашхатар. Итак из находящихся в нашем распоряжении сведений можно сделать вывод, что в III—IV столетиях н. э. близко к устью долины, вдоль которой сегодня пролегает дорога, названная улицей Сепвёльдьи и улицей Пальвёльдьи, были расположены на довольно больших расстояниях друг от друга виллы городского типа, а выше, где долина суживается, — виллы деревенского типа. Дорога, вдоль которой были построены эти виллы, являлась, по всей вероятности, разветвлением дороги северо-южного направления, идущей параллельно с придунайским главным шоссе вдоль лимеса. Дорога долины присоединялась к упомянутой дороге, наверно, около сегодняшней уйлакской церкви. Полный археологический материал этого дачного поселка, требующий обсуждения в более широком историческом комплексе, будет изложен в другом месте. Настоящая статья посвящена одной из прекраснейших находок в упомянутой *villa urbana* — бронзовой статуэтке Геракла. Она заслуживает отдельной статьи своими качествами, выделяющими ее из других памятников провинциальной мелкой бронзовой пластики. Обстановка обнаружения тоже дозволяет отдельную трактовку, но статуэтка не вырвана из замкнутого ансамбля находок.

Статуэтка поступила из строительных обломков, накопившихся в юго-восточном углу углового помещения северо-западного крыла виллы. Непосредственно над местом нахождения в восточной перегородке помещения было обнаружено нишеобразное углубление, которое, однако, не могло быть полностью открыто. Все же с уверенностью можно предположить, что имелась известная связь между нишей и лежавшей перед нею статуей, именно, что последняя стояла первоначально в этой нише (lararium).

Статуэтка Геракла высотой в 18,2 см. Она вылита из бронзы, смешанной с оловом, содержащим большое количество цинка. Несмотря на сравнительно тщательную литку, можно обнаружить едва заметные рубцы, один над правой грудью, другой в погибе правой ноги. Более заметные рубцы обнаруживаются между ягодицами. Эти рубцы нельзя было оставить неисправленными. В соответствии с античной практикой испорченная поверхность была покрыта, — отчасти еще до чеканки, — двумя небольшими бронзовыми плитками.

Вся поверхность обнаженного тела покрыта прекрасной, однородной, буровато-зеленой сверкающей патиной, подобно которой нет среди памятников мелкой бронзовой пластики Паннонии. Она имеет более темноватый оттенок на левой руке и между ягодицами, где рубцы были налажены. Имея в виду равномерный тонкий лаковидный налет, можно задать вопрос, не была ли статуэтка покрыта каким-то искусственным веществом непосредственно после своего изготовления для защиты от окисления.

Статуэтка была вылита в двух частях. Левая рука, львиная шкура и булава были изготовлены в отдельной литейной форме и прикреплены к статуе позже. В узкой линии, проходящей по левой груди по направлению к плечу вдоль края висящей поперек львиной шкуры на 1 милиметровом расстоянии от последней, наблюдаются следы более ранней обработки. Следы более раннего прикрепления упомянутых частей к туловищу наблюдаются также и между левом плечом и шеей, непосредственно возле края перекинутой на плече львиной шкуры, где »бронзовая кожа« статуэтки немного подвертывается, показывая следы опиловки, предшествовавшей прикреплению *χλαῖνα*. По этим признакам видно, что к статуэтке первоначально принадлежал не кусок, состоящий из нынешней левой руки и львиной шкуры, а другой, который ранее прикрепили к груди и плечу, а позже по неизвестным причинам удалили оттуда. Если мы не допускаем наличие рубца, то вероятнее всего можно объяснить дело тем, что в ходе чеканки деталей левой руки или *χλαῖνα* должно было случиться такое, что нельзя было исправить простым восстановлением, а необходимо было удаление прилаженных рук

и львиной шкуры. Спектрографическим анализом доказано, что обнаженная правая сторона статуэтки вылита по существу из такого же сплава, как и прилаженные позже левая рука и львиная шкура. Таким образом доказано не только то, что две части статуи были вылиты в той же мастерской, но и относительная одновременность их изготовления. Последняя, впрочем, подтверждается также и ремонтом рубца между ягодицами. Исправление рубца на этом месте состоялось еще до чеканки, т. е. еще до выпуска из мастерской. Материал бронзовой плитки, употребленной при ремонте, соответствует материалу левой руки. Это делает несомненным, что новая литка левой части статуэтки и исправление рубцов между ягодицами одновременны. Следовательно, наша статуэтка является не поздней переделкой ранней статуи Геракла, в том смысле, как превращенный в канделябр помпейский ephebos или преобразованная в одетую статую самсунская греческая бронза, а статуэткой, одна часть которой была подменена еще до выпуска из мастерской, вследствие порчи. Исправление рубцов, переливка испорченной левой части и ее окончательная выделка были сделаны не мастером, моделировавшим правую часть, в которой наблюдается необыкновенное богатство деталей поверхности тела, сочетающихся с тонкими оттенками. В отличие от этого левая рука кажется нестройной, неуклюжей массой, на которой как-будто нет ни одной хорошо моделированной детали. Например, расплывчатые поверхностные формы верхней части руки еле заметно выражают игру мышц, сопутствующую держанию в руке булавы, получившейся сравнительно маленькой. Еще менее выразительны колено и предплечье, которое имеет форму трубы и без всякого перехода сливается со сравнительно большой кистью руки. Сопоставляя лишь эти детали с правильными размерами правой части, с богатством форм напряженного в движении тела, можно убедиться в том, что левая рука с атрибутами, прикрепленная позже к туловишу, является работой скульптора меньшего таланта.

За различаемыми при помощи стилевых признаков двумя парами рук кроется два скульптора, работавшие в той же самой мастерской, ведь сплав обеих частей статуэтки тождественен. Взвешивая значительные расхождения между способностями, технической подговленностью этих двух скульпторов, лучше всего можно осветить их отношение друг к другу отношением скульптора-мастера к учащемуся подмастерью.

Однако, комплектности общего впечатления, производимого статуэткой Геракла, мешает в ее нынешней форме не левая рука слабой выделки и не львиная шкура нетщательной выработки, а отломанная правая рука и отсутствующая под поднятой левой ногой часть. Итак прежде чем поставить вопросы, связанные со скульптурным типом, и проанализовать стилевые особенности, необходимо рассмотреть возможности пополнения отсутствующих частей.

Для укомплектования правой руки опорной точкой служит горизонтальная культя, тесно прилегающая к груди, что исключает всякое широкое движение. На основе этого наблюдения можно рассчитывать на три возможности пополнения правой руки. Возможно, что она была вытянута прямо вперед перпендикулярно вертикальной оси туловища. По второму варианту предплечье было вогнуто и кистью поднято до высоты головы. Согласно третьему варианту вогнутое предплечье держалось перед грудью, приблизительно параллельно ей, пожалуй, немного косо кверху.

Из бронзовых статуй, и вообще из изображений Геракла нам известны лишь первые два варианта. Поднятая впереди до высоты головы вогнутая рука наблюдается на мелкой бронзе *Hercules bibax*, приобретенной собранием Трау якобы из Истамбула. Этот Геракл, уходящий шатаясь с пира, хотя своими оживленными движениями и сравнима с сепвёльдьской статуей, своей концепцией коренным образом отличается от последней. Против поднятого перед туловищем сбоку положения руки последней говорит впрочем и то, что взор Геракла коллекции Трау устремлен на держащую бокал (rhyton?) правую руку, в то время как наш Геракл (если принять такое положение рук) отвернул бы свой взгляд от этого бокала. По той же причине неубедительно и представленное в провинциальной бронзовой пластике одной из статуй Геракла из Бордо пополнение, при котором протянутая вперед правая рука держит бокал или рожок для питья. Впрочем у Геракла из Бордо наблюдается более открытое положение руки, что относит эту статую к одному из вариантов Heracles dexiumenos, с которым сепвёльдьский Геракла не имеет ничего общего. Остается вышеупомянутая третья возможность положения руки. Правда, оно не представлено ни одним из известных до сих пор изображений Геракла. Несмотря на это мы считаем именно это положение самым удовлетворительным пополнением, так как, оно лучше всего соответствует пространственному строению нашей статуэтки. Между продвинутой вперед по направлению к зрителю левой ногой и обнаженным высоким туловищем в заднем плане пространства горизонтальная рука органически приурачивается к комплексу как отсутствующее звено построенной ступенчато в глубине статуи. Представляемая перед грудью правая

рука с приподнятым предплечьем не только дополняет пространство перед фигурой, но и укомплектовывает самым гармоничным образом структурное строение статуи, построенной на пересекающих друг друга горизонтальных и вертикальных осях. Нельзя отклонить рекомендованное нами пополнение тем, что среди типов Геракла нам неизвестно такое положение руки. Не наша статуэтка была бы единственной, в которой тот или другой элемент осанки не представлен даже богатыми вариантами статуй Геракла, созданными эллинизмом, т. е. их копиями или модификациями эпохи императоров.

Из ряда примеров мы ссылаемся лишь на одну македонскую бронзовую статуэтку Геракла (из Тополиана), которая изображает героя, готовящегося пить из бокала (rhyton?), находящегося в протянутой вбок, поднятой правой руке. Точной аналогии, как сообщает публикация, нет и у македонской статуи. В этом случае, однако, предпосылки известны. Опирающийся левой рукой на покрытую львиной шкурой булаву и преодолевший свою усталость, готовящийся пить македонский Геракл представляет собой развязку типа Геракла (Фарнезе), с устремленным перед собой отсутствующим взглядом и более веселую концепцию, образовавшуюся в кругу Праксителя о герое. Итак македонская статуэтка есть более ранний, свободно преобразованный вариант типов Геракла, бытовавших в IV столетии. Общеизвестно, в каком большом количестве встречаются среди эллинистских и римских мелких бронз варианты, довольно свободно преобразованные из более ранних типов.

Вследствие незасвидетельствованного положения руки сепвёльдьская статуэтка тоже входит в этот комплекс. Итак на основе одного этого факта можно с увереностью сказать, что она представляет собой свободное преобразование раннего типа Геракла.

С точки зрения определения статуи первостепенное значение имеет пополнение отсутствующей под поднятой левой ногой части. Обсуждение этого вопроса, однако, неотделимо от скульптурного типа статуи, разрешить его можно лишь, если принять во внимание осанки и пондерацию стоячей фигуры. Наш Геракл чуть наклоняется вперед, причем верхняя часть туловища повернута влево. Голова еще сильнее отвернута влево и направлена вверх. В противоположность спокойному положению держащей булаву левой руки, правая рука является не только двигателем, но и участницей движения поворачивающейся влево верхней части туловища. Тяжесть корпуса в одинаковой мере распределяется между подошвой правой ноги с приподнятой пяткой и подошвой продвинутой вперед левой ноги. Наша статуэтка является примером так называемого лабильного равновесия, примененного впервые Лисиппом : оживленное напряжение стоячей фигуры словно в любой момент перемещает тяжесть корпуса с одной ноги на другую.

Не считаясь с положением рук и головы, мы встречаемся с аналогией типа Геракла, наклоняющегося всем своим телом вперед и перемещающего тяжесть корпуса на поднятую ногу, в сценах Гипполиты на саркофагах II в. н. э. с изображением героя, отнесенных в группу II. 2 Робертом. Особенно поучительно сопоставление нашей бронзовой статуэтки с Гераклом, изображенным в сцене Гипполиты на хранимом в Вилла Альбани саркофаге (см. илл. 1). На этом саркофаге герой кладет свою правую ногу на грудь безжизненно лежащей королевы амазонок. Общими чертами этого изображения и сепвёльдьской статуэтки являются наклоненное вперед туловище и отвернутая в сторону поднятой руки верхняя часть тела. Однако, ноги переставлены в виде зеркального изображения, а взор устремлен вперед и вниз.

Сцену Гипполиты можно отнести у Роберта в группу II. 2, и она встречается также на более поздних чем упомянутые саркофагах. Геракл на сцене Гипполита словно зеркальное изображение героя-победителя упомянутой группы и, за исключением сутуловатой осанки, т. е. наклоняющегося над амазонкой тела, прочими своими чертами следует скульптурному типу весьма близкому к сепвёльдьской статуэтке. Из этой группы для нас особенно важен саркофаг из Виллы Лудовизи (см. илл. 2), на котором в сцене Гипполиты можно обнаружить тип Геракла, отворачивающегося головой от действия и с устремленным вверх взглядом. Аналогично с нашей статуэткой спокойное положение левой руки с положенной на плечо булавой, а также и падающая с левого плеча глубоко под грудью львиная шкура, которая на бронзовых статуях Геракла обыкновенно самое большее что покрывает, это грудь. Совпадают также и такие мелкие детали, как то, что на тело амазонки герой кладет переднюю часть подошвы поднятой левой ноги. Однако у Геракла саркофагов тяжесть корпуса уже перемешена на приподнятую ногу, причем и движение более открыто. Несмотря на явные расхождения в деталях, нет сомнения в том, что в фигуре попирающего на Гипполиту и наклоняющегося верхней частью своего туловища Геракла саркофагов сохранился тип весьма близкий к сепвёльдьской статуэтке. Кроме того, принимая во внимание изображения на саркофагах, можно считать весьма вероятным, что отсутствующая под поднятой левой ногой сепвёльдьского Геракла часть должна быть дополнена фигурой Гипполиты, а именно ее побежденной фигурой, безжизненно лежащей

на земле, как она изображена на саркофагах. Рекомендуемое дополнение можно подтвердить еще и тем, что грудная или плечевая часть моделированной по соответствующим с фигурой сепвёльдьского Геракла размерам амазонки точно помещалась бы под поднятой ногой нашего Геракла.

Дальнейшим подтверждением нашего предположения служит и то, что кроме памятников, изображающих приключения среди амазонок, не найдено ни одного из остальных изображений атлосов (ἄθλοι) и ни одной из фигуры с подпертой ногой, которые можно было бы сличить с осанкой сепвёльдского Геракла.

Среди изображений ἄθλοι с человеческими фигурами, — кроме сцен Гипполиты, — неизвестны такие типы, которые представляли бы Геракла не во время борьбы, а в триумфальной позе над побежденным врагом. Из сцен, повествующих о сражениях героя со зверями, в этом комплексе можно упомянуть лишь немейское приключение со львом. Находящееся на одном из метопов олимпийского храма Зевса изображение, на котором опирающий голову на руку, усталый от борьбы герой кладет одну ногу на побежденного льва, из-за сидячего положения Геракла не может быть учтен при пополнении. Другие варианты этой сцены встречаются также и в более поздней мелкой пластике. Невзирая на существенно отличающееся настроение концепции, цитированные изображения нельзя использовать для пополнения сепвёльдьской статуэтки уже потому, что Геракл с перекинутой на плечо львиной шкурой, очевидно, уж давно победил немейского льва и празднует окончание другого атлоса.

Из произведений мелкой пластики эпохи эллинизма и императоров также известна нам фигура Геракла, кладущего левую или правую ногу на скалу, опирающегося одной рукой на булаву и, в другой держащего бокал или рожок для питья, и отдыхающего около ключа. Этот спокойный, усталый Геракл кроме подпертой ноги не имеет ничего общего с готовым к действию сепвёльдьским силачом.

После обозрения типов Геракла, которые могут быть приняты во внимание с точки зрения пополнения, связь между изображениями Геракла и Гипполиты на саркофагах и сепвёльдьской статуей становится еще более тесной. Несомненно наше предположение было бы подтверждено еще больше, если бы нам удалось обнаружить предполагаемый с правом скульптурный образец как бронзовой статуи эпохи Антонина, так и рельефов на саркофагах этой же эпохи независимо друг от друга в одном и том же художественном кругу.

При попытках пополнения отсутствующей правой руки сепвёльдьской статуэтки уже было указано на то, что вогнутая перед грудью правая рука не имеет аналогий среди изображений Геракла. Уж из этого свойства можно было заключить, что наша статуэтка является переделкой какого-нибудь более раннего типа. Это подтверждается стоячей фигурой, построенной в стиле лизипповских традиций эллинистического искусства, тщательной и высоко-художественной обработкой поверхности обнаженного тела и характерными чертами головы. Последняя характеристика указывает на стиль окончательного оформления не только образца, но и нашей статуи. В то время как продолговатая, квадратная форма головы, профиль с дугообразным носом, обработка волос несомненно относят голову к типу, характеризуемому Гераклом из Фарнезе, то пустота относительно больших частей щек под глазами, немного слабо отмоделированные губы, почти прямоугольные усики и плотная, но разрыхленная борода своим академическим выполнением указывают на руки копировщика эпохи Антонина.

Подобно характерно для стиля искусства эпохи Антонина и дугообразное оформление висящей части львиной шкуры, которое можно сличить с изображениями вытянутой широкой дугой драпировки. Из литературы, подробно изучающей характеристику копирования и преобразования эллинистических статуй, известно, что копировщики эпохи императоров, преобразовав зачастую совсем по своему прежние скульптурные типы и перенеся современные стилевые свойства на выбранные образцом головы статуй, при более значительных работах старались правдоподобно копировать формы тела и моделирование мускулатуры. Такую работу копировальщиков эпохи императоров лучше всего освещает часто (правда, в других отношениях) цитированное место у Лукиана, где он упоминает о повторном копировании сооруженной на агоре статуи Гермеса, так наз. Ἑρμῆς ἀγοραῖος. Согласно достоверному описанию копировщики окутали смоляным «панцырем» лишь туловище, а голова и руки были копированы не столь механически, по всей вероятности, свободно. В этом отношении Пернис правильно указал на практику сегодняшних скульптурных ателье. Способ копирования крупной пластики, цитированного Лукианом, если и не во всех отношениях поддается сличению с «копированием» от руки бронзовой мелкой пластики высшего качества, все же может быть поучительным в определенном отношении и для последней. А именно стремление к возможно более правдоподобной передаче поверхностных форм обнаженного человеческого тела. На основе вышесказанного мы считаем правильным выбрать исходной точкой для определения пока что предполагаемого образца сепвёльдьского Геракла ни осанку (которая,

впрочем, совсем индивидуальна и поэтому непригодна для такой цели), ни тип переработанной копировщиком головы, а указывающую на руку талантливого художника обработку обнаженного мускулистого тела героя, о котором можно законно предположить, что оно относительно правдиво отражает свойства подлинника.

Снимки с сепвёльдьской статуэтки даны на иллюстрациях №№ 13—15., 17 Виды спереди и сзади показывают выработку поверхности мускулистого тела, подчеркнутые, но зато сливающиеся тонкими переходами в мелкие формы, слабо выпуклую и отделенную двумя горизонтальными морщинами от груди брюшную часть, небольшие круглые и овальные пучки мышц под поднятой правой рукой, которые, хотя и хорошо заметны и в отдельности, не ограничены друг от друга резкими линиями а связываются мягко моделированными переходами. На задней стороне характерна проходящая по всей спине от шеи до ягодиц глубокая морщина в виде дуги, из которой под мускулистой левой лопаткой ответвляется влево небольшая морщинка. Богаче всего моделирована мускулатура повернутой влево и приподнятой верхней части туловища и также и правая сторона спины, следующая положению правой руки. В бедренной части над небольшим пучком мышц виден большой овальный пучок, над ним же, на правой лопатке — небольшие, овально выпуклые мышцы.

Почти точной аналогией выделки нашей статуэтки мы считаем торс сатира, преобразованный из статуи Геракла в Уффици. Несмотря на различия размеров и материала, поразительны сходство деталей флорентинского торса с моделированием грудной и спинной частей сепвёльдьской статуэтки. Сопоставленные на иллюстрациях №№ 15—18 снимки наглядно показывают сходство. Мы здесь указываем лишь на то, что при обеих статуях идентично не только расчленение мускулатуры верхней части мощного туловища на различного размера кругло-овальные пучки, но — несмотря на различный материал — также и слияние отдельных форм и — говоря словами Амелунга о флорентинском торсе сатира — беспокойная подвижность, превосходящая классические античные размеры, с которой моделирующая рука уже не могла полностью справиться.

Амелунг и более поздняя литература сличили флорентинский торс сатира с фигурой Гиганта на рельефе «Гигантомахия» пергамонского большого алтаря и решили, что торс одновременен с рельефами и является работой мастера более высокого качества, чем рельефы. Во время Амелунга предположение о происхождении крупного алтарного фриза казалось утвердившимся, однако в новой литературе оно довольно оспоримо. Взвешивая выдвинутые в ходе дискуссии аргументы, мы считаем, чтотвыполнение работы таких крупных размеров ребовало длительного времени даже во дворе пергамонского князя, располагавшего необходимыми материальными средствами и художниками. Начало работ несомненно относится к последним десятилетиям царствования Аттала I (247–197). Однако внешний фриз, представляющий собой самый монументальный памятник победы в ту эпоху, мог быть завершен лишь во время царствования Эвмена II (197—159). Следовательно мы не допустим большую ошибку, если будем датировать подлинник флорентинского торса, сродного с Гигантами внешнего фриза алтаря, и примыкающего к торсу сепвёльдьского Геракла — годами около 200 г. до н. э. Из пергамонских скульпторов бронз этой эпохи нам известны имена Фиромаха, Стратоника, Изигона и Антигона. Их автентичные произведения еще не определены из весьма скудного материала скульптурных памятников. Следовательно среди пергамонских памятников сегодня еще нельзя точно определить подлинник ни флорентинского торса ни сепвёльдьской статуэтки. Можно считать весьма вероятным, что предполагаемый образец сепвёльдьской статуи — группа с Гераклом, которая должна была состоять членом многосценного цикла изображений Геракла, — существовал в начале II столетия до н. э. среди пергамонских статуй.

Этот окончательный вывод наших размышлений можно подтвердить и с другой стороны, именно анализом сцены с Гераклом и Гипполитой на саркофагах эпохи Антонина. Уже давно заметили, что сцена с Гераклом и Гипполитой на саркофагах, входящих в группу II. 2. Роберта, повторяется в идентичной композиции и на оборотной стороне монет Постума (258—268), носящих надпись Herculi invicto. Из этого совпадения был сделан правильный вывод, что изображение приключения с амазонками на саркофагах можно в конечном итоге свести к какой-либо группе статуй. Заметили и то, что на саркофагах и монетах безжизненно лежащая под ногами героя королева амазонок изображена в положении «умершей амазонки» неаполитанского музея.

Однако, исследователи забыли из вышеизложенного сделать напрашивающийся вывод относительно образца саркофагных сцен Геракла и Гипполиты. Ввиду того, что, с одной стороны, оригинальные бронзовые статуи-образцы неаполитанской «мертвой амазонки» и примыкающих к ней памятников принадлежали к скульптурной группе, сооруженной Атталом I в 200 году до н. э. у южной стены

афинского Акрополя, с другой же стороны, на саркофагах королева амазонок в сцене Геракла и Гипполиты моделирована точно по типу «мертвой амазонки» саркофагов, то становится очевидным, что и скульптурный прообраз, изображений на саркофагах, не мог возникнуть раньше, чем атталовские анафении, то-есть на рубеже III и II столетий до н. э. Это подтверждается одним из ранних наблюдений Амелунга, согласно которому из саркофагных сцен с Гераклом изображение сражения с менейским львом и приключения с Гесперидами можно свести к сооруженным в Пергамоне во время Аттала I скульптурным группам, реконструкциями которых, созданными во II столетии н. э., являются группа львов с Гераклом в Ватикане (Sala degli Animali) и вёрлицская скульптурная группа, воплощающая приключение с Гесперидами. Следовательно три сцены содержащих додекатла саркофагов II столетия принадлежат, по всей вероятности, к пергамонскому искусству эпохи Аттала. Почти иесомненно и то, что в Пергамоне около 200 года до н. э. существовал в круглой пластике крупный цикл приключений и подвигов Геракла, отдельные группы которого можно представить на основе изображений на упомянутых саркофагах.

Значит сепвёльдьская мелкая бронза, как мы видели, является копией из эпохи Антонина. Нерешен еще вопрос, где была создана наша статуэтка на рубеже II и III столетий.

Дать решительный ответ на этот вопрос весьма трудно, — почти невозможно, так как статуэтка является преобразованием эпохи Антонина и поэтому ее точная аналогия в мелкой пластике отсутствует. Кроме того, что наш Геракл является единственным по своему типу экземпляром, точное определение места происхождения затрудняется еще и тем, что наши знания о мастерских по мелкой пластике в Италии и на территории провинций в II и III веках чрезвычайно скудны. Исследования в этой области находятся еще лишь в начальной стадии. Поэтому в большинстве публикаций даже не затрагивают вопроса о мастерской. Даже новейшие обработки материала бронзовой мелкой пластики крупных зарубежных собраний не вызвались распределить материал по мастерским. Итак при обсуждении места создания сепвёльдьской статуэтки Геракла из-за упомянутых трудностей мы не можем итти дальше постановки проблемы.

Одной из исходных точек догадок выберем мощную моделировку обнаженного туловища, относительно верное копирование мускулатуры с подлинника, повидимому, более крупных размеров. Это последнее свойство выделки, привело к известному преувеличению мускулатуры по сравнению с размерами статуи, особенно на спинке. Уже давно было установлено, что среди произведений бронзовой мелкой пластики, копированных с прообразов более крупных размеров, характерна не для греко-эллинистической а для взятой в более широком смысле слова «римской» практики в мастерских между прочим тщательная, но не учитывающая должным образом размеров статуэток и не гармонирующая с ними выделка. Если это принять, то так наз. восточные провинции, где в мастерских копировщиков просуществовали еще и в эпоху императоров греко-эллинистические традиции, не могут быть приняты в расчет с большой вероятностью при определении места происхождения сепвёльдьской статуэтки Геракла.

Мы можем сузить круг на основе техники выполнения. Эти технические приемы (отливка из нескольких штук, тщательная чеканка поверхности, серебряные пластинки, покрывающие глаза, применение античной искусственной патины) в своей *совокупности* указывают на то, что сепвёльдьский Геракл был изготовлен в мастерской, в которой еще применяли технические приемы греко-эллинистической бронзовой скульптуры. На территории Италии и Галлии в эпоху императоров с такими приемами мы встречаемся лишь в работающих для более требовательных заказчиков «римских» мастерских. Однако, в Паннонии предполагать существование мастерских, располагавших такими традициями, можно в крайнем случае в более крупных городских центрах южной или западной частей провинции. На основе имеющегося в нашем распоряжении материала мелкой пластики мы до сих пор не могли доказать применение такой техники, хотя, по крайней мере в Юго-западной Паннонии, и можно считаться с такими, именно судя по происходящим оттуда находками большой пластики.

Среди мелких бронз вообще слабой выделки, не только найденных на территории Паннонии, но и происходящих по всей вероятности оттуда, не можем цитировать ни одной, которая поддалась бы сличению с сепвёльдьским Гераклом либо по стилю, либо по технике.

Учитывая экономические и торговые связи Паннонии, на основе вышеупомянутых двух точек зрения можно было бы принять в расчет как место изготовления нашей мелкой бронзы Галлию или Италию. Однако, технические свойства нашей статуэтки не дают решительного определения, так как из Италии точно так же как и из Галлии, и из ее окраин нам известны вылитые из двух или нескольких частей бронзовые статуи, и среди них нередки случаи, когда руки или, подобно сепвёльдьскому Гераклу, часть левого плеча и руки вместе с плащем (халатом) выливали отдельно. Правда, что покрытие глаз листовым серебром

кажется более распространенным в Галлии и ее окраинах, где этот прием встречается как практика восточногаллийской мастерской, круг деятельности которой был определен Нёйгебауэром, так и на бронзовых статуэтках, поступивших из недавно определенной авентикумской мастерской. Распространенность серебряной инкрустации подтверждается и тем, что ее применяли также и на более требовательных объектах прикладного искусства с пластической орнаментикой, как, например, на кёльнском трехголовном сосуде, на бюсте Вакха на чеканной мебели из Ворсселера, и т. п. Покрытие листовым серебром, подражающее серебрянной инкрустации больших бронз, однако, не чуждо и бронзовым статуэткам италийского происхождения.

Нелегко выбрать ту или другую из упомянутых территорий и на основе стилевых признаков сепвёльдьской статуэтки, в первую очередь, потому, что на мускулистом обнаженном теле Геракла скульптор довольно верно копировал эллинский образец. Наряду с чертами лица, характерными для эпохи Антонина, отграничение бедреной части от правой ягодицы глубоко врезанной линией, а также и отделение находящихся за берцовой костью мышц проходящими до щиколотки решительными дугообразными линиями являются на первый взгляд индивидуальным дополнением, сделанным копировщиком эпохи Антонина. Особенно наглядно выступают эти резкие отграничивающие линии, если сопоставить их с выработкой мускулистой верхней части туловища с тонкими переходами и без резких контур. Однако, характерное отграничение упомянутых форм встречается еще в поздне-эллинском искусстве, вследствие чего это нельзя приписать специальному стилю мастерской копировальщиков. Это обстоятельство особенно важно не терять из виду при принятии во вниманию одной из групп галлийских мелких бронз.

Итак, принимая в расчет все вышесказанное, можно утверждать, что при определении мастерской, где сепвёльдьский Геракл был изготовлен, мы должны руководствоваться главным образом преобразованной в эпоху Антонина головой. Бросается в глаза, что в то время как продолговатая, четырехугольная форма головы и дугообразный профиль указывает на тип Геракла в Фарнезе, то выделка ротовой части, выступающего подбородка и бороды, как мы уже видели, говорит о том, что копировщик придерживался портретной скульптуры своей эпохи. Неслучаен тот факт, что в то время как среди статуэток Геракла из Галлии мы не можем обнаружить аналогию дажее с типом головы, то в Италии можем указать между прочим на бронзовую статую Геракла высотой в 14,6 см в Музео Чивисо г. Болонья, показывающую вышеупомянутую двойственность при выделки лица. Этот Геракл является, по всей вероятности, переделкой в эпоху Антонина культовой статуи Геракла, находившейся в г. Рим. Итак, он был создан лишь немного раньше сепвёльдьской статуэтки, значит близок к ней и в хронологическом отношении. Сходными признаками сепвёльдьской статуэтки с болоньинской являются продолговато-четырехугольное строение головы, высокий лоб, определяющий центральную часть лица, длинный, узкий и дугообразный нос а также и немного овальные линии глаз. Обе статуи сохранили характерные черты типа Геракла из Фарнезе. Однако, даже и скульптор статуэтки из Болоньи следовал типу Фарнезе лишь при моделировке верхней части лица, причем выделка губ и энергично выступающей ротовой части, точно так же как и у сепвёльдского Геракла, различна.

При сличении сепвёльдского Геракла с приведенной мелкой бронзовой из Италии и ее аналогиями, более наглядно выступают несходные с галлийской мелкой пластикой свойства нашей статуэтки. Стройное, но мощное и мускулистое а не грубое строение тела, сливающиеся друг с другом переходы деталей не имеют аналогий в кругу мелких бронз из Галии, изображающих Геракла. Мелкие бронзы Геракла, которые можно рассматривать как бронзы местного происхождения (да и вообще галлийская мелкая бронзовая пластика) либо преувеличивают и довольно резко ограничивают друг от друга детали тела, примерами чего могут служить одна из статуй Геракла в Вене, Юпитер в Эврё, Геракл Эпитрапезий в Ягстаузене и обнаженный сатир в парижской Национальной Библиотеке, либо, перейдя в другую крайность, часто проявляют совсем плоскостную моделировку. Сепвёльдского Геракла нельзя отнести ни к тому ни к другому направлению, он по своей концепции и выделке сходен скорее с мелкими бронзами Италии.

Обсуждение связанных с сепвёльдьской статуэткой вопросов истории религии и общества далеко вышли бы за рамки настоящей статьи. Они будут изложены в другом месте, а именно в связи с трактовкой, о сепвёльдьской *villa urbana*.

# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Илл. 1. Деталь саркофага с изображением Геракла в Вилле Альбани (по Роберту)
Илл. 2. Деталь саркофага в Вилле Лудовизи (по Роберту)
Илл. 3. Саркофаг с изображением Геракла в Лувре (по Роберту, деталь)
Илл. 4. Бронзовая статуя Геракла (вид спереди)
Илл. 5—12. Бронзовая статуя Геракла
Илл. 5. Вид спереди
Илл. 6. Передний вид с правой стороны
Илл. 7. Вид с правой стороны
Илл. 8. Задний вид с правой стороны
Илл. 9. Вид сзади
Илл. 10. Задний вид с левой стороны
Илл. 11. Вид с левой стороны
Илл. 12. Передний вид с левой стороны
Илл. 13—15. Детали
Илл. 16. Торс сатира в Уффици во Флоренции (вид спереди)
Илл. 17. Геракл из Обуды (деталь, вид сзади)
Илл. 18. Торс сатира в Уффици во Флоренции (вид сзади)
Илл. 19. Сравнительый сйектрографический анализ бронзи статчи Геракла