

ЭРЕБУНИЙСКИЙ РИТОН СО ВСАДНИКОМ

Найденный у подножья цитадели урартского города Эрвунни серебряный ритон с протомой в виде всадника на коне сразу же был отнесен к кругу ахеменидского искусства. Ярко выраженные характерные черты и форма сосуда, а также парадная поза и внешность наездника сразу же приводили ученых к известным образцам монументальной и мелкой пластики, изделиям торевтики ахеменидского придворного стиля V-IV вв. до н.э. При сравнительном анализе эребунийского ритона с аналогичными культовыми сосудами, оказалось, что в типологическом отношении он значительно отличается от серии рогоовразных сосудов ахеменидского времени и фактически, второго подобного ритона с цельной фигурой человека на коне и дополненного кувком, неизвестно. Первый исследователь этой находки Б.Н. Аракелян пишет, что в Переднеазиатской художественной металлообработке ритон с протомой всадника встречается впервые¹ (рис. 1,2).

В ахеменидском искусстве известны две ведущие формы ритонов — конический сосуд с венчающей его головой животного, и ритон в виде рога с зооморфной протомой — то есть головой, передними лапами и передней половиной туловища. Эрвуннийский ритон типологически близок ко второму виду рогоовразных сосудов². Однако при всей стилистической и типологической общности отдельных его форм, исследуемый сосуд сильно отличается от всех известных изделий этого вида не только ахеменидского времени, но и в дальнейшей эволюции этой формы кувкоовразных ритонов эллинистического и сасанидского периодов.

Обращаясь к ахеменидскому изобразительному искусству (как придворного стиля, так и периферийных школ), мы замечаем, что в целом в нем крайне редко встречаются образцы объемных, скульптурно выполненных изображений человеческой фигуры. Ахеменидская монументальная каменная пластика представлена в целом рельефными изображениями известными по знаменитым памятникам Пасаргад, Суз, Персеполя, Накш-и-Рустама. Исключение составляют лишь единичные памятники, выполненные либо представителями других народов, либо под определенным влиянием стиля других культур. Это колоссальная фигура Дария из Суз, выполненная египетским мастером в египетском стиле и с египетской иероглифической —

¹ Р.Б. Առաքելյան, Միջագետքի հին Հայաստանի արվեստի պատմություն, Երևան, 1976, стр. 42.

² Формы правящих и ахеменидских ритонов см. в работе: Р. Гиршмана. Notes Iraniennes XI. Le rhyton en Iran. *Artibus Asiae*, vol. 25, 1962.

надписью на платье¹, а также голова знатного перса из собрания Стоклет-Фернан в Бельгии², выдающая определенное влияние классического искусства Греции. Мелкая объемная скульптура также известна по немногочисленным примерам из разных музеев мира – бронзовая фигурка мидийца из частного собрания в Иране³, лазуритовая фигурка мидийца со львенком в Кливленде, бронзовая голова царевича в Тегеране⁴, а также фигурки из знаменитого Аму-Дарьинского клада⁵.

Эревунийский ритон, фактически, не только дополняет ряд ахеменидских объемных, трехмерных скульптур, но является пока единственным среди них изображением мужчины на коне.

Цельная фигура сидящей лошади с подогнутыми передними и задними ногами постепенно переходит в пологий, длинный и узкий кубок с гладкими стенками. Подобное композиционное решение формы сосуда выбрано с целью трехстороннего обозрения и восприятия сидящей человеческой фигуры, которая является центром всей композиции, а длинный и высокий кубок при этом обеспечивает форму традиционного культового сосуда. Следует отметить, что в ахеменидской торевтике в отличие от строгой каноничности других видов искусства наблюдается определенная свобода выбора образов, сюжетов и композиционных мотивов. В сущности, мастер здесь распоряжается всем арсеналом древневосточного искусства, вывывая ловкие образы и переосмысливая их символику.

Мотив сидящих с подогнутыми передними и задними ногами парнокопытных животных – быков, козлов, лошадей со стоящей на ней человеческой фигурой и относящийся к области культовой символики, является одной из основополагающих схем древневосточного изобразительного искусства Месопотамии, Урарту и Хеттского царства. При внимательном и подробном анализе этого мотива выясняется, что поза сидящей лошади ритуально подогнутыми ногами и восседающей на ней мужской фигуры является одним из вариантов культовой схемы священного животного и божественного всадника. Этот образ, а также стилистическое исполнение фигуры уводит исследователя в искусство Урарту, роль и традиции которого в формировании ахеменидского придворного искусства хорошо известны.

При сопоставлении известных образцов урартской бронзовой пластики, как например бога Халди на сидящем рогатом льве с ногами быка из Лувра (рис. 3), а также бога Тейшевы на выке из Нью-Йорка с эревунийским ритоном мы видим не только общий мотив человеческой фигуры на парнокопытном животном (независимо от позы человека – стоящей или сидящей), но и

¹ В.Г. Лукония, *Искусство древнего Ирана*, М., 1977, стр. 71.

² *Искусство древнего Востока*, М., 1968, ил. 316а.

³ М.А. Давламова, В.Г. Лукония, *Культура и экономика древнего Ирана*, М., 1980, рис. 24.

⁴ *Искусство...*, ил. 316 б, 316 в.

⁵ *Аму-Дарьинский клад, каталог выставки*, Л., 1979, рис. на стр. 34-40.

поразительное стилистическое сходство как в трактовке пропорций коротких ног и низко посаженного корпуса животного, с акцентом на сравнительно широкую грудь, шею и голову животного. Как в урартских, так и в ахеменидской статуэтке налицо объемная, трехмерная верхняя часть фигур с переходом на невысокий рельеф в изображении ног, обозначенных на туловище животных. И в первом, и во втором случаях несмотря на трехмерную лепку фигур, взгляд зрителя удерживается на их двух профильных сторонах. Этот элемент является одним из основополагающих канонов древневосточного искусства, согласно которому статуи должны были рассматриваться либо только фронтально, либо продольно с боковых сторон. В этой связи любопытно проследить еще одну стилистическую деталь в исполнении эревунийской статуэтки. Профильное восприятие наездника и коня усиливается изображениями геральдических пар козлов и быков на двух сторонах чепрака всадника, как бы повторяющих образ и стиль сидящего коня протомы (рис. 1).

Анализ мотива сидящей лошади невольно подводит нас к размышлениям исследователей о породе коня, изображенного на протоме ритона¹. Несмотря на определенные реалистические черты в исполнении фигуры и головы коня, однако трудно согласиться с высказанными мнениями об изображении той или иной породы низкорослых лошадей, которая прослеживается в коротких ногах, короткой прямой шее и низко посаженном корпусе. На наш взгляд, здесь налицо древневосточная каноническая схема изображения бога, героя, обожествленного царя или царственной персоны на животном с подовранными ногами, где фигура наездника своими размерами должна значительно превышать фигуру животного, в результате чего конь кажется низкорослым и маленьким. Перед нами встает образ обожествленной особы из царского рода, который всей своей позой, внешностью и атрибутикой еще раз подчеркивает ритуальный характер самого предмета.

Возвращаясь к теме породы лошади, таким образом следует отметить, что проблема состоит не в реалистическом и натуралистическом исполнении той или иной породы, а в определении той художественной и идеологической концепции, в которой выполнена наша скульптура.

Касаясь мотива божественного всадника и его художественного исполнения, на этом примере еще раз хотелось бы подчеркнуть о значении и роли урартской культуры в формировании искусства Ахеменидского Ирана.

Предметом отдельного исследования является скульптура всадника. Присоединяясь к не раз высказанному и утвердившемуся мнению ученых о том, что здесь изображен высокопоставленных миднец, состояний при дворе ахеменидских царей, возможно сатрап, а также лицо, связанное родственными

¹ Г.А. Тирация, *Скульптура древней Армении*, Ереван, 1988, стр. 53; Ф. Тяр-Мартirosов, *Портрет Оронта. тезисы доклада «Դիւրոյ ցիւնընդրայիւն և ծրարչըրի հարցեր»*: Պիտակաւի Բիւնարըրայի, Երևան, 1997, стр. 6-37. Его же, *Кубок ритона в виде всадника в мидийском костюме. Оронт I*, в каталоге *Assyriens, Tresors de l'Assyrie* вассаше № 182.

узами с царской фамилией, о чем свидетельствуют выгравированные орлы на двух сторонах круглой мидийской шапки¹, мы вновь обратимся к известным памятникам ахеменидского искусства, в частности рельефам Персеполя. Рельефы Персеполя разворачивают перед нами всю галерею образов ахеменидского двора и подвластных народов империи. Здесь социальный статус и этническая принадлежность изображенных переданы не только деталями вооружения, костюмов, головных уборов, причесок, но и каноническим четким, строго иерархическим и последовательным распределением фигур в вытянутых длинными шеренгами композициях. Вот почему эти рельефы являются для нас незаменимым источником для наиболее полного иконографического и стилистического анализа нашей статуетки.

При сопоставлении фигуры всадника мидийскими данниками бросается в глаза одинаковое, почти детальное совпадение в изображении костюмов и головных уборов. Эрвунийский всадник одет в короткий, едва доходящий до колен кафтан, подпоясанный узким кушаком. Из-под коротких рукавов кафтана видны длинные до запястий рукава нижней рубахи, окаймленные зигзагообразным кантом, а полы кафтана и его ворот украшены точечным узором. На нем суживающиеся штаны, украшенные косой клеткой и заправленные в мягкую ову с перьями. Костюм всадника, таким образом, в целом, с незначительными различиями соответствует персидско-иранскому комплексу одежды², который в свою очередь во всех элементах совпадает с мидийским, в котором предстоят мидийские данники с рельефов Персеполя. Здесь главный этнический показатель — это головной убор. Общеизвестно, что круглые шапки, которую мы видим на нашем всаднике носили мидийцы. Шапка всадника не только полностью соответствует мидийскому образцу, но и в деталях повторяет ее формы, что нельзя проследить на персепольских барельефных изображениях. Так, благодаря ритону из Эрвунии, точно устанавливается, что форма шапок и вершушек башлыков из плотного материала была не чисто полусферической, но несколько сдавленной с боков, образуя наверху ревро от лба к затылку³. Следуя наблюдениям и исследованиям персидско-мидийского костюма по рельефам Персеполя и Накш-и-Рустама, уже с конца V-начала IV в до н.э. у персов возобладала мягкая башлыки, а жесткие, торчащие арханские уборы остались лишь в комплексе царского костюма⁴. Такой жесткий головной убор, к тому же с отличительными эмблемами мы видим у эрвунийского всадника, что в лишний раз подтверждает мысль о том, что перед нами

¹ Г.А. Тирация, *Культура...*, стр. 52-53, Р. Ы. Ушартиш, *ук. соч.*, стр. 42.

² М.Г. Горелик, *К этнической идентификации персонажей, изображенных на предметах Амударьинского кладя*, стр. 38 в *св. Художественные памятники и проблемы культуры Востока*, М. 1985.

³ М.Г. Горелик, *ук. соч.*, стр. 41-43.

⁴ *Urartu. A metalworking center in the first millennium B.C.E. The Israel Museum, Jerusalem, 1991*, рис. 6, 3 на стр. 280, 278.

представитель высшей персидской знати, скорее всего сатрап. О том же свидетельствует петля на затылочной части шапки, через которую проходила налобная повязка и завязывающаяся узлом с двумя длинными концами на затылке, что мы видим у знатных мидийцев с барельефов Персеполя. Эти повязки Ксенофонт называет диадемами, которые являются отличительными знаками царя и его родителей¹. Высокий социальный ранг всадника подчеркивается также коротким мечом акинаком, пристегнутым к поясу, богатством конского снаряжения, а также чепраком, представляющим собой дорогой ворсовый ковер, украшенный изображениями сидящих друг против друга козлов и быков, с подогнутыми ногами. Этот мотив также является характерным для ахеменидского искусства. Другим «ахеменидизмом» на чепраке считается бахрома в виде трехступенчатых васенок. Этот чепрак находит прямые аналоги с ворсовым ковром из V Пазырыкского кургана на Алтае, а также с аналогичным орнаментом ковров на расписных сосудах в виде коня из Маку и Персеполя².

Профессор Будапештского университета Я. Харматта, в своем докладе, посвященном эревунийскому ритону, сравнивая одежду всадника с гладкой одеждой мидийцев с персепольских рельефов, высказал мнение о том, что украшения на одежде эревунийского вельможи указывает на высокий социальный ранг изображенной персоны, так как на одежде мидийских данников с Персеполя они отсутствуют. На наш взгляд, вычленение именно этой детали в одежде не может быть характеризующей, так как подобная отделка штанов, боковых швов, плечевой одежды, вертикальных вставок на груди и спине узорчатыми тканями является неотъемлемой частью и обязательным элементом всего персидско-иранского комплекса одежды, как царской, так и одежды рядовых иранцев. Так например, подобный навор элементов можно увидеть на изображении рядовых персов-воинов на ворсовом ковре из Пазырыка³ или серебряной фигурке наездника из Аму-Дарьинского клада⁴. Что же касается гладкой одежды мидийских данников, то весь комплекс персональных изображений отличается определенным унифицированным стилем, где основной акцент поставлен на овших контурах и складках одежды, без выделения мелких элементов декорировки. Одежда самих придворных и гвардейцев персидского царя, которые могли быть как персами так и мидийцами, совершенно не отличаются от одежды данников ни особой отделкой, ни богатством декорировки. Представители знати отмечены здесь только оружием

¹ Ксенофонт, Киропедия, М., 1976, с. VIII, III, 10. М.Г. Горелых, ужд. соч., стр. 41.

² Руденко, Искусство Алтая и Передней Азии, М., 1961, рис. 14, стр. 24. D. Stronach, Achaemenid village I at Susa and the Persian migration to Fars, tag. XXXVI, 1974, стр. 244, ил. LIII 1-4.

³ J. Harmatia, The Motive of the two eagles in Erebuti and in Nittud, Dao, доклад прочитанный на втором международном симпозиуме по армянскому искусству в Ереване, 1976 году.

⁴ Руденко, ужд. соч. рис. 14.

⁵ Аму-Дарьинский клад, рис. 76 на стр. 38.

(акинаками, луками, копьями, щитами), покроем одежды — длиннополыми кандисами, характерными зубчатыми тирами, а также занимаемым местом в композиционном построении длинных веренищ человеческих фигур, где они возглавляют шеренги и ведут за руку предводителей делегаций подвластных народов¹. Таким образом, сказанное приходит на помощь с тем, что в данном случае сама по себе узорчатая отделка одежды эревунийского сатрапа не может являться знаками отличия и признаками высокого сана.

Кроме украшений на одежде символами знатного происхождения здесь являются в первую очередь орлы на круглой шапке, акинак, а также некоторые другие детали в изображении сатрапа, о которых будет изложено далее. Что же касается гравированных деталей узора на одежде, то это скорее всего, можно отнести к области художественного стиля и манере, а также технических особенностей металлообработки. Мелкие детали на одежде, которые совсем не обязательно было передавать в камне, с мельчайшими подробностями передавались в драгоценных металлах и резных камнях. Примерами к сказанному могут послужить мельчайшие детали узоров одежды фигурок из Аму-Дарышского клада, а также изображений на геммах греко-персидского стиля².

Осевой статьей в иконографии эревунийского вельможи и символом его знатности является характерная стилизация бороны. Короткая заостряющаяся книзу борода изображена пятью выпуклыми горизонтальными рядами. Первый передан в виде спиралевидно закручивающихся аккуратных завитков, остальные четыре — вертикальными волнистыми линиями. Подовная стилизация в изображении бороны хорошо известный прием в древневосточном искусстве и является символом божества, царя или властителя. Длинная окладистая борода, подчеркнутая горизонтальными регистрами наравне с другими характерными символами являлась неизменным атрибутом и указателем божественного или царского ранга изображенной персоны. Достаточно вспомнить некоторые знаменитые произведения ближневосточной скульптуры, как например, бронзовую голову аккадского царя Саргона I (ок. 2300 г. до н.э.), изображения вавилонского царя Хаммурапи и бога солнца Шамаша на знаменитой стеле из Лувра (XVIII в. до н.э.), портрет ассирийского царя Ашшурнасирапала с алеевастровой стелы из Нимруда (IX в. до н.э.), бородастых ассирийских шеду дворца ассирийских царей в Нимруде и т.д.³ Хотелось бы особо подчеркнуть эту деталь в иконографии урартских вогов и царей. По немногим сохранившимся предметам урартской объемной пластики, каменным рельефам, а также составляющим довольно значительное количество изображениям на бронзовых пластинах и поясах, можно заметить, что урартские мужские

¹ *Искусство древнего...*, ил. 286-300.

² *Аму-Дарышский...*, ил. на стр. 34, 35, 38, 50-64.

³ *M.-P. Fouquet. L'art de l'Égypte et du Moyen-Orient Paris, Bruxelles, 1978, ил. на стр. 336, 337, 362, 363.*

божества отмечены не только каноническим набором определенных атрибутов (бык, лев, цветки и бутоны лотоса, ветки дерева, священное дерево, оружие и т.д.), определенной одеждой и головным убором, а также окладистой длинной бородой, изображенной горизонтальными рядами. В этом смысле очень характерна бронзовая фигурка верховного бога Халди, хранящаяся в Британском музее¹ длинная, доходящая до середины груди с прямо срезанным концом борода изображена в четыре ряда при помощи врезанных горизонтальных канавок.

Такую же стилизацию бороды мы видим у божества, поддерживающего крылатый солнечный диск и стоящую на быке (бог солнца Шивани), изображение которого сохранилось на многочисленных бронзовых пластинах, поясах, предметах вооружения и мелких вещах. Такую же бороду носят различные божества и фантастические существа, которыми украшены различные металлические предметы как культового значения, так и предметы вооружения².

Обращаясь к ахеменидскому дворцовому стилю, который наиболее полно отражен в рельефах царской резиденции Персеполя, мы замечаем, что длинную бороду с характерной стилизацией горизонтальными рядами носят только божества и царствующие особы³; Прочие же фигуры, как к примеру гвардейцы, прислужники, солдаты и данники в основном носят бороды на персидский манер, однако другой формы — короткие, заостряющиеся книзу и переданные сплошными рядами завитков или волнистых линий⁴.

Подобную стилизацию мы видим у эревунийского всадника, которая однако короткая и заостряющаяся как например, прямые волосы вактрийцев или толстые губы нубийцев мы можем охарактеризовать как передачу общего этнического овлика, однако подчиненной единой художественной концепции и стилю. Черты индивидуализации нельзя заметить даже на лицах самих царей — Дария и Ксеркса, которых отличает от остальных лишь одежда, зувчатая корона, атрибутика царской власти, знаки божественной символики, как то знак Ахурамазды, поза и большие по сравнению с остальными фигурками размеры сидящего на троне царя.

Таким образом, рассмотрение всех этих изображений дает право утверждать, что на протоме ритона представлен обобщенный тип бородатого мужчины, чей высокий сан сатрапа отмечен богатством и разнообразием элементов и атрибутов — оружием, головным убором, прической и костюмом, а

¹ Плотниковский Б.Б., *Искусство Урарту*, Л., 1962, рис. 46.

² *Urartu...* рис. 29 на стр. 76, рис. 42 на стр. 86, рис. 48 на стр. 90, рис. 78 на стр. 111.

³ См. E. Schnadt *Persepolis*, t. I. Chicago, 1953. шеду на пропильях Ксеркса, табл. 11; знак Ахурамазды на вост. воротах гл. залы апсиды табл. 79; Дарий и Ксеркс, рельеф триптилона, табл. 144-146; царь и два прислужника, табл. 194; борьба героя с чудовищем, табл. 195, 196; в гареме Ксеркса изображение сфинкса в т.д.

⁴ М.-Р. Foucher, *ук. соч.* рис. на стр. 404-405.

также парадной позой на украшенном дорогим снаряжением коне. Одним словом, перед нами встает идеальный образ знатного перса и государственного деятеля империи.

В свете вышесказанного и перечисленных деталей иконографического плана на кажется неуверительной попытка индивидуализировать эту персону и отождествить фигуру наездника с конкретной исторической личностью – сатрапом Армении Оронтом I, сыном вактрийского царя Арташира и зятем ахеменидского царя Артаксеркса II¹.

Стиль и манера исполнения эревунийской статуэтки, как уже говорилось, характеризуются как чисто ахеменидские. Это относится не только к самому образу сатрапа, который отличается парадностью позы и всеми деталями богатого убора. Он является фактически прямой цитатой с персепольских рельефов – школы для подражания многих художников. В то же время манера и некоторые детали ее исполнения выдают руку мастера периферийной школы.

При сравнении эревунийского ритона с немногочисленными образцами столичной школы, то обнаруживается, что наша статуэтка отличается довольно заметными нарушениями в пропорциях фигуры – большой тяжелой головы прямо посаженной на короткий торс без изображения шеи, коротких руках, плотно прижатых к телу, маленьких, почти схематических ладонях рук и ступней ног. Скованность позы и почти полное отсутствие движения придает статуэтке полную статичность. В этом плане ее можно сравнить с серебряной фигуркой наездника из Аму-Дарьинского клада², несмотря на то, что эревунийский ритон, тем не менее, отличается более свободной манерой и высоким художественным уровнем, о чем свидетельствует сложность и цельность композиционной группы.

Весьма сложной задачей является уточнения ритона изготовления и выделение художественной школы. Учитывая место ее обнаружения – это центр XVIII сатрапии Ахеменидской империи, город Эревуни, некоторые характерные детали и черты, выдающие непосредственное влияние изобразительных традиций художественной металлообработки Урарту, то можно согласиться с мнением Б.И. Аракеяна о том, что ритон мог быть изготовлен в одной из мастерских северо-западного Ирана или самой Армении³. В этой связи нам бы хотелось подчеркнуть еще один факт. Из известных двенадцати металлических ахеменидских ритонов, шесть экземпляров найдено на территории исторической Армении, а остальные в северо-западном Иране, территории, непосредственно граничащих с Арменией. Указанные территории в период усиления военной мощи Урарту, часто находились в зоне его

¹ Ф. Тер Мартросов, *ук. соч.*

² Аму-Дарьинский..., *рис. на стр. 38.*

³ Р. В. Ушарбиджи, *ук. соч. стр. 52-53.*

политического и культурного влияния. Именно этим можно объяснить продолжение традиций художественной металлообработки в том регионе.

Далее, касаясь вопросов конкретной датировки эребунийского ритона, следует наиболее приемлемой считать первую половину IV в. до н.э. Предложенная нами такая датировка может быть подкреплена следующими аргументами. Об этом свидетельствует эклектичная форма сосуда, соединяющая в себе отдельную форму кувкоовразного рога с отдельной цельной скульптурной группой, что является признаком трансформации традиций в изготовлении ритонов¹. Обращая внимание на это обстоятельство, следует подчеркнуть еще один немаловажный факт. Бесспорно, что этот сосуд, выходящий из серии ритонов традиционной формы с зооморфной протомой, был выполнен по особому заказу с целью увековечения овраза на культовом сосуде и был связан с идеей божественности власти и государства.

Во вторых довольно крупные размеры сосуда, значительно превышающие более ранние аналогичные ритоны, также свидетельствуют о том, что он изготовлен позднее V в. до н.э. Уже в эллинистическое время, во II-I вв. до н.э. на примере знаменитых костяных ритонов из Нисы можно убедиться, что размеры ритонов значительно увеличивается. Длина рогов нисийских ритонов колеблется от 30-и до 60-и сантиметров, а емкость достигает полутора литров².

В третьих, на более позднюю датировку указывают гладкие, без украшений стенки кубка, которые в более ранний период обычно бывают орнаментированы горизонтальными каннелюрами и растительным фризом из цветков и вутонов лотоса. Украшение вставками из камней на коленях передних ног лошади весьма неовычно для ахеменидского искусства более раннего периода, когда вставками из цветных камней или смальты украшались глаза животного. Подовное перерождение и изменение восточной традиции декорировки камнями и пластинами становится закономерностью уже в эллинистический период, в III-IV вв. до н.э., когда в подобном стиле украшалась вся поверхность изделия. Вышеуказанная особенность также может послужить очередным, четвертым аргументом в пользу датировки ритона I половиной IV в. до н.э. И наконец, сам факт обнаружения этого изделия ахеменидской торевтики вместе с двумя другими ритонами IV в. до н.э. в лишний раз подтверждают наши аргументации в пользу датировки фигурки сатрапа I половиной IV в. до н.э., то есть периода наибольшего расцвета провинциальных художественных школ и мастерских.

¹ Такую эклектичную форму мы видели в каменном сосуде с подставкой в виде горных козлов, датированном авторами V-IV вв. до н.э., однако по нашему мнению, ее наиболее вероятной датировкой является I пол. IV в. до н.э. См. Искусство древнего... рис. 320.

² М.Е. Массон, Г.А. Путаенкова, Парфянские ритоны Нисы. М., 1956, стр. 5. В.Г. Лужонин. Искусство..., пл. 91, 82, 84.



2



3

