

© 2014 г.

М. Н. Химин

СЦЕНА ГИБЕЛИ ТРОИ НА ПИКСИДЕ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Статья посвящена иконографическому анализу сцены разрушения Трои на пиксиде в собрании Государственного Эрмитажа. В настоящей работе проводятся новые атрибуции и уточнения к предложенным ранее определениям сюжетов, фигурирующим в росписи. Согласно нашей интерпретации, в центре изображен кульминационный момент разрушения Трои – гибель Приама, по сторонам представлены троянские герои, которым удалось спастись: Эней с Анхизом и Асканием и Антенор (или его сын Геликаон), и, наконец, с двух сторон композицию замыкают изображения событий, произошедших на следующий день после падения города: убийство Астианакса и жертвоприношение Поликсены.

Ключевые слова: Неоптолем, Астианакс, «Малая Илиада», «Илиуперсис» вазопись, иконография, древнегреческий эпос.

В первом номере «Вестника древней истории» за 2010 год А.Г. Букиной была опубликована чернофигурная пиксида (570-е гг. до н.э.) из собрания Государственного Эрмитажа¹. Вслед за С.П. Борисковской, рассмотревшей этот памятник в диссертационной работе², А.Г. Букина атрибутировала представленную на сосуде композицию как изображение гибели Трои (см. рис.). Включенных в роспись персонажей она определила следующим образом³: 13, 15 – два ахейских воина, несущих Поликсену (14) для жертвоприношения Ахиллу; 16 – мужчина с жезлом; 12 – ахейский воин и троянский пленник (11); 2 – Неоптолем, убивающий Приама (3) на алтаре (1); 4 – ахейский воин, несущий пленную Андромашу (5), и Астианакс (6); 7 – конь или пара коней; 9, 8 – Аякс и Кассандра, или Ахилл и Троил, или какой-то неизвестный троянский герой, подвергшийся нападению; 10 – персонаж, молящий пощадить схваченного героя.

Химин Михаил Николаевич – кандидат искусствоведения, сотрудник Научной библиотеки Государственного Эрмитажа.

¹ Букина 2010, 179–189. Эта же статья с небольшими изменениями была опубликована в журнале «Antike Kunst» (Bukina 2010, 3–10). В некоторых случаях мы будем ссылаться на эту статью, в остальных же – на работу, опубликованную в «Вестнике древней истории».

² Борисковская 1966, 172–175.

³ Здесь и далее нумерация фигур дана по прорисовке А.Г. Букиной. Автор настоящей работы выражает благодарность исследовательнице за любезное предоставление этой прорисовки, а также за те замечания, которые она сделала после ознакомления с настоящей работой.

Важность этой публикации неоспорима; благодаря ей в научный оборот был введен новый памятник. Однако атрибуция одних персонажей, предложенная А.Г. Букиной, представляется спорной (фигуры 6, 5, 4), в то время как идентификация многих других осталась открытой (фигуры 16, 11–12 и 9–8). В этой связи цель настоящей работы – дать более взвешенное и точное определение изображенных на пиксиде сюжетов. Обратимся для этого к анализу композиции.

Представленный справа сюжет – жертвоприношение Поликсены – поддается безошибочному определению благодаря вазописным аналогиям. Куда более сложно сказать, кто замыкает группу с края. Например, на так называемой Тирренской амфоре Тимиада (вторая четверть VI в. до н.э.) сцена сопровождается подписями с именами всех героев. Амфилох, Антифат и Аякс держат Поликсену над могилой Ахилла, в то время как Неоптолем перерезает ей горло. Слева стоят Диомед и Нестор, наблюдающие за происходящим, а справа – Феникс, повернувшийся к героям спиной⁴. Однако ни с одним из этих героев, играющих роль зрителей, нельзя идентифицировать рассматриваемого персонажа. В отличие от них он принимает активное участие в разворачивающемся действии: идет вслед за Поликсеной, указывающей на него левой рукой, и несет какой-то предмет. А.Г. Букина описала его как «шест с неясно изображенным навершием», которое «собрано из пластин (листьев, чешуек?) или петель»⁵. Далее исследовательница провела параллели с бакхосом, тирсом и тистлоном, которые, по ее собственному замечанию, не являются точными⁶, и определила данный предмет как культовый жезл, используемый при жертвоприношении, а самого персонажа, соответственно, как жреца.

Подобное предположение, однако, вызывает серьезные возражения. Будь это жезл, герой должен был бы держать его вертикально, а не горизонтально. К тому же само навершие заканчивается изогнутой линией, которая не похожа на часть шеста. Более вероятно, что здесь представлен всего лишь абстрактный растительный орнамент, заполняющий пустое пространство композиции и примыкающий к правой руке персонажа изогнутым «стеблем». С левой стороны он сливается таким же «стеблем» с ногой Поликсены. Аналогичным образом орнаментальные изображения соединены с выставленной вперед ногой рассматриваемого персонажа и с фигурой коня. По всей видимости, в левой руке герой держит не что иное, как меч; острием он сливается с правой согнутой в локте рукой, что и создает видимость длинного шеста.

Теперь становится возможным определить самого героя: здесь изображен Неоптолем, готовящийся совершить жертвоприношение. Прямой параллелью рассматриваемой сцене выступает упомянутая композиция Тимиада, в которой именно мечом (ножны висят у него на поясе) Неоптолем перерезает жертве горло. Правда, меч Неоптолема у мастера эрмитажной пиксиды не имеет выделенной рисунком рукоятки, в результате чего он скорее напоминает палку, однако схожим образом вазописец изображает и меч, которым герой убивает Приама. Но даже если бы мы приняли предложенную А.Г. Букиной интерпретацию предмета, это не противоречило бы нашей идентификации персонажа, поскольку, совершая жертвоприношение, Неоптолем выступал в роли жреца: так его называет Еврипид в «Гекубе» (223): ἐπιτάτης ἱερέως. В этом случае кому, как не ему, было бы предназначено нести культовый жезл.

⁴ Carpenter 1996, 19, fig. 24; Boardman 1997, 36–37, fig. 57.

⁵ Букина 2010, 186.

⁶ Bukina 2010, 7.

Слева от сцены жертвоприношения Поликсены изображены два героя: один ведет другого. А.Г. Букина предположила, что здесь представлена сцена пленения троянца и что пленника ведут к алтарю для совершения Неоптолемом очередного «убийства-жертвоприношения»⁷. Подобная интерпретация не совсем правомерна, поскольку в источниках говорится, что Неоптолем совершил только одно убийство на алтаре Зевса – Приама. В то же время именно на письменных свидетельствах должно основываться определение сюжета. В ином случае с таким же основанием можно было бы утверждать, что женщина, которую несет ахейский воин, также предназначается для жертвоприношения. Как представляется, раз мастер не изобразил само убийство троянца или приготовление к нему, то значит, он подразумевал, что этому герою не суждено умереть. Из источников известно, что кроме Энея, о котором речь пойдет ниже, ахейцы сохранили жизнь Антенору и его семье (согласно «Малой Илиаде», шкура леопарда, повешенная над входом в дом Антенора, служила для ахейцев условным знаком того, что он не должен подвергнуться нападению: Paus. X. XXVII. 2). Павсаний также сообщает, что в поэме рассказывалось о том, как Одиссей вывел из Трои раненого Геликаона, сына Антенора (Paus. X. XXVI. 2). В этой связи следует полагать, что вазописец представил на пиксиде сцену спасения Антенора или Геликаона (либо какого-то другого члена семьи, если оно было описано в эпосе). Иконографической параллелью данной сцене служит изображение Антенора, его жены Феано и Одиссея в росписи Бригоса, представляющей собой многофигурную композицию на тему разрушения Трои⁸.

Далее следует изображение убийства Прима Неоптолемом. Определение этого сюжета не вызывает никаких затруднений ввиду многочисленных иконографических аналогий⁹. За ней расположена сцена с тремя персонажами. Исходя из многочисленных иконографических параллелей С.П. Борисковская считала, что здесь представлен Эней, бегущий из Трои с престарелым отцом Анхизом и сыном Асканием¹⁰. Однако А.Г. Букина высказала ряд аргументов против такой гипотезы. Исследовательница указала, что у персонажа, которого несет ахейский герой, в отличие от старца Приама, нет бороды, а на ногах, примерно на уровне щиколоток, прорисованы две горизонтальные линии, являющиеся, по ее замечанию, путами. Она также подчеркнула, что персонаж оборачивается назад, в сторону идущего сзади ребенка, который, в свою очередь, протягивает к нему руки. Этот жест А.Г. Букина интерпретировала как «просьбу, мольбу о помощи»¹¹ и предположила, что здесь изображены плененная Андромаха и ее сын Астианакс, разлучаемый с матерью¹². Но с таким выводом никак нельзя согласиться. Если художник представил пленение Андромахи, то почему троянский герой несет ее, а не ведет, подобно другому ахейцу, расположенному справа от сцены убийства Приама? К тому же пленение Андромахи – это сюжет, который не встречается в греческой вазописи, равно как и нарративной традиции: впервые пленная Андромаха упоминается в

⁷ Букина 2010, 186. Там же исследовательница отмечает, что ахейский герой заломил пленнику руки. Однако правильность такой интерпретации вызывает сомнение. Отмеченная на прорисовке небольшая черточка на уровне пояса троянца, должно быть, является частью его руки, согнутой в локте (см. фото 1. 2: Bukina 2010). Ахейский же герой, следуя позади, протягивает в его сторону руки. Исходя из такой постановки фигур можно говорить только то, что один персонаж ведет другого.

⁸ Anderson 1995, 133.

⁹ Wiencke 1954, 285–306.

¹⁰ Борисковская 1966, 172.

¹¹ Букина 2010, 187.

¹² Букина 2010, 187–188.

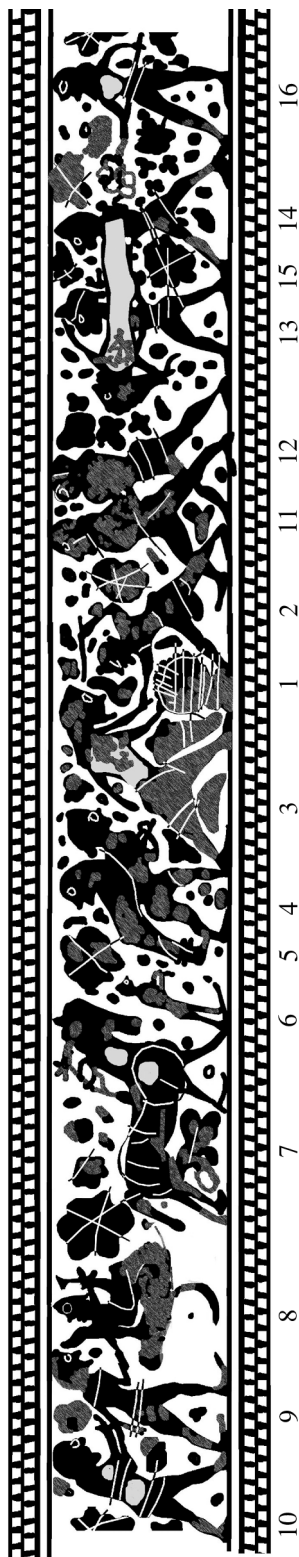


Рис. Сцена гибели Трои на пиксиде в собрании Государственного Эрмитажа

связи с событиями, происшедшими на следующий день после взятия Трои. Поэтому было бы странным, чтобы вазопищик обратился к этому сюжету и в то же время пренебрег другим, являющимся интегральной частью практически всех развернутых (многофигурных) изображений падения Трои – бегством Энея.

Что же касается горизонтальных линий, то следует подчеркнуть, что любая интерпретация художественных памятников должна основываться на нарративных или (и) иконографических источниках; видимая же схожесть рисунка – это недостаточный аргумент, особенно когда сам рисунок весьма условный, как в случае с изображением на эрмитажной пиксиде. Однако ни в тех и ни в других источниках мы не встречаем свидетельств тому, что ахейские герои перевязывали пленным троянцам ноги и на своих плечах выносили их из Трои. И наконец, отсутствие бороды, подчеркивающей зрелость персонажа, вряд ли можно рассматривать как аргумент против предложенного С.П. Борисовской определения сюжета, если учесть, что единственной иконографической параллелью для данной сцены являются изображения бегства Энея. Последнее обстоятельство должно быть определяющим при идентификации изображения. Поэтому нет оснований сомневаться в том, что художник представил на пиксиде троянского героя, покидающего город вместе с Анхизом и Асканием. Подобное понимание сцены не находит противоречий в свете предложенной А.Г. Букиной интерпретации жеста ребенка.

В античных источниках отражено несколько версий ухода Энея из Трои. В «Илиуперсисе» сразу после смерти Лаокоона вместе со своими соплеменниками он покинул город и ушел на гору Ида (Procl. 4). Согласно другой традиции, ахейцы разрешили Энею уйти из Трои с отеческими изображениями богов и отцом, и тот покинул город, оставив семью и все свое имущество¹³. Таким

¹³ *Xenoph. Kyn.* 1. 15; *Lycophr.* 1261–1269; *Tzetz. Schol. Lycophr.* 1263–1269; *Ael. Var. Hist.* III. 22. В одном из фрагментов, приведенном Цецом в схолиях к «Александру» Ликофрона (West 2003, 140–141), говорится о том, что Эней в качестве пленника отплыл из Трои вместе с Неоптолемом. Сам комментатор приписывает его Лесху, автору «Малой Илиады», однако исследователи (см., например: Horsfall 1979, 373, 378; Gantz 1993, 653, 714) высказали сомнение в том, что он правильно определил источник, и предположили, что данный фрагмент принадлежал эллинистическому поэту Симию Родосскому, как на то указывает автор схолии к трагедии Еврипида «Андромаха» (14), приводящий тот же пассаж (Dindorfius 1863, 125–126).

образом, если протянутые руки ребенка выражают испуг и мольбу, тогда художник изобразил именно второй вариант сказания. В этом случае сцену следует интерпретировать следующим образом: Эней покидает Трои, вынося на себе престарелого отца, тот, в свою очередь, оборачивается в сторону испуганного Аскания, которого его сын вынужден оставить. Однако здесь необходимо отметить, что ребенок, строго говоря, не протягивает руки прямо по направлению к оборачивающемуся в его сторону персонажу, а сгибает их в локтях, как делает человек при быстрой ходьбе или беге. Поэтому более вероятно, что Асканий следует за отцом, в спешке покидающим обреченную на гибель Трои. Именно этот вариант сказания получил распространение в греческой вазописи¹⁴.

Понимание последнего сюжета, представленного слева, как подчеркнула А.Г. Букина, вызывает наибольшие затруднения ввиду плохой сохранности росписи в этой части сосуда. Разворачивающееся здесь действие можно описать следующим образом: ахейский воин тянет за левую руку сидящего на каком-то предмете (его рисунок сильно поврежден) троянца; тот отвел правую руку в сторону. За спиной воина стоит другой троянец и, протянув вперед руки, молит пощадить схваченного им героя. А.Г. Букина предложила несколько вариантов определения сцены. Она отметила, что предмет с двумя вертикальными выступами, на котором сидит герой, возможно, является колесницей, запряженной двумя лошадьми, с которой троянца стягивает противник, и что в этом случае «ездок должен быть выдающимся»¹⁵. И все же подобная интерпретация не согласуется с источниками, достаточно широко информирующими нас о гибели всех главных троянских героев, что уже ставит под сомнение ее правильность. К тому же, что это за такой выдающийся ездок, который не имеет оружия, чтобы сражаться с напавшим на него ахейцем? И наконец, если персонаж сидит на колеснице, то почему она не связана с конями? Принимая во внимание последнее замечание, становится очевидно, что конь не имеет никакого отношения к этому предмету.

А.Г. Букина также не исключила, что рассматриваемый предмет представляет собой алтарь с защитными от ветра стенками, а сама сцена является иллюстрацией преследования Аяксом Кассандры, ищущей спасения в храме Афины, или убийства Ахиллом Троила на алтаре в святилище Аполлона¹⁶. Но и с таким прочтением трудно согласиться. Во-первых, вазописцы, следуя эпической традиции, изображали Кассандру припавшей к статуе Афины – Палладии, а не к алтарю. Во-вторых, персонаж, молящий пощадить троянского героя, никогда не изображался в композициях на этот сюжет: подобные фигуры включались только в сцены убийства. В-третьих, в сценах гибели Троила мастера представляли Ахилла с мечом, в то время как ахейский герой на эрмитажной пиксиде, напротив, безоружен; он лишь тянет свою жертву за руку. И здесь наблюдается главное расхождение с иконографией гибели Троила¹⁷. Согласуясь с эпическим сказанием, мастера изображали Ахилла либо тянущим или ведущим царевича на алтарь¹⁸, либо убивающим его на

¹⁴ Canciani 1981, 386–390, № 59–159.

¹⁵ Букина 2010, 188.

¹⁶ Букина 2010, 188.

¹⁷ По иконографии Троила см. Zindel 1974, 30–75, 106–127; Kossatz-Deissmann 1981, 80–95; Hedreen 2001, 120–181. Анализ нарративных источников о гибели Троила см. Химин 2006, 39–46.

¹⁸ Примеры: бронзовый рельеф с треножника из Олимпии, последняя четверть VII в. до н.э. (Kossatz-Deissmann 1981, 89, № 375); чаша Онесима, ок. 490 г. до н.э. (Kossatz-Deissmann 1981, 88, № 370; Hedreen 2001, 161, Ill. 20 a–b).

алтаре¹⁹. Поэтому, если предположить, что перед нами сцена убийства Троила, тогда действия Ахилла, наоборот, стягивающего жертву с алтаря, становятся совершенно непонятными. И, в-четвертых, поскольку роспись пиксиды посвящена взятию Трои, трудно представить, чтобы вазописец изобразил событие, происшедшее в первый год войны (царевич погиб вскоре после прибытия ахейцев под Трою). Конечно, как известно, смерть Троила была одним из необходимых условий взятия Трои, и убийство этого героя стоило Ахиллу жизни; в росписи же представлено и падение города и жертвоприношение на могиле Ахилла, но подобная связь между этими событиями выглядела бы слишком «концептуальной» для древнегреческого вазописца той эпохи. Иными словами, раз мастер иллюстрировал одно сказание (о гибели Трои), то все сцены должны бы быть связанными с ним²⁰.

Для того чтобы определить этот сюжет, необходимо отметить, что в многофигурных композициях, посвященных гибели Трои, вазописцы всегда изображали убийство Астианакса²¹. И это неудивительно, если учесть, что смерть сына Гектора, как и Приама, символизировала падение Трои.

В источниках сообщается, что троянцы разобрали часть стены, чтобы ввести в город Троянского коня (Procl. 3). Именно этот пролом, по всей видимости, представлен в виде двух вертикальных выступов. Напротив него изображен сам конь. Такое определение коню было дано С.П. Борисовской²², но оспорено А.Г. Букиной, полагавшей, что здесь изображена пара коней. Основанием для такого утверждения послужил контурный рисунок, отдаленно напоминающий шею второго коня. Однако никакие другие детали не подтверждают это предположение. Более того, пара коней никак не вписывается в сюжетный контекст, поскольку интерпретация предмета, на котором сидит троянский герой, как колесницы маловероятна по названным выше причинам. Поэтому определение С.П. Борисовской представляется более приемлемым²³. Далее, согласно эпической традиции, Астианакс был сброшен с башни Неоптолемом после взятия Трои (West 2003, 140–141; Paus. X. XXV)²⁴. Возможно, именно этот сюжет изобразил художник. Тогда становится понятным, почему Неоптолем не вооружен. В данном случае примечательно, что на вазе с острова Миконос (ок. 670 г. до н.э.), украшенной рельефными изображениями гибели Трои, Неоптолем, убивающий Астианакса, – единственный из героев, кто не имеет оружия²⁵. Учитывая важность убийства сына Гектора, становится

¹⁹ Примеры: бронзовые рельефы со щитов из Олимпии, ок. 600 г. и 590–580 гг. до н.э. (Kossatz-Deissmann 1981, 89–90, № 376, 377), чаша Онесима, ок. 490 г. до н.э.: изображение в тондо (Kossatz-Deissmann 1981, 88, № 370; Hedreen 2001, 161, III. 20 *a–b*).

²⁰ С.П. Борисовская предположила, что здесь изображены сидящая на стуле Андромаха или Елена с веретеном в руках (Борисовская 1966, 173), но поскольку подобный сюжет не встречается ни в нарративных, ни в иконографических источниках, такая интерпретация не может быть принятой.

²¹ По иконографии взятия Трои см. Woodford 1993, 102–116; Anderson 1999, 179–265; Pipili 1997, 650–657. По иконографии Астианакса см. Wiencke 1954, 285–306; Touchefeu-Meynier 1984, 929–937.

²² Борисовская 1966, 173.

²³ По иконографии Троянского коня см. Sparkes 1971, 54–70; Sadurska 1981. 1–36, № 1–36.

²⁴ В поэме «Илиуперсис» была отражена другая традиция, согласно которой Астианакс был убит на следующий день после падения Трои Одиссеем (Procl. Chrest. 4).

²⁵ Gudrun 1992, 82. По вопросу атрибуции этого сюжета также см. Schefold 1966, 27; Anderson 1999, 188.

понятной причина, по которой вазописец ввел в композицию троянца, умоляющего Неоптолема пощадить троянского царевича: тем самым художник достигает большей патетики²⁶.

Против предложенной интерпретации можно было бы привести ряд возражений: в рассматриваемой сцене фигура героя по масштабу больше фигуры Аскания, идущего за Энеем; высота стены не превышает высоты героя; в сценах гибели Астианакса вазописцы, следуя эпической традиции, изображали Неоптолема схватившим свою жертву за ноги, что отличается от трактовки сцены на пиксиде, где ахейский герой представлен тянущим троянца за руку. И главное – подобная трактовка сюжета не имеет аналогий ни среди пелопоннесских, ни афинских мастеров (все известные памятники представляют Неоптолема кидающим Астианакса, и место действие – стена – в этих сценах не конкретизируется). Однако отмеченные художественные особенности легко объяснить условностью самого рисунка. Если бы вазописец представил Астианакса таким же маленьким, как и в другой сцене, тогда он слился бы со стеной, а рука, за которую его тянет Неоптолем, практически не была бы видна. В то же время его голова по размеру меньше, чем головы взрослых героев. Это скорее свидетельствует в пользу того, что здесь изображен ребенок. Высота стены в данном случае определяется принципом исокефалии – равенством всех фигур по высоте.

И, наконец, вазописец, обладавший небольшим набором художественных приемов, технически не мог изобразить Неоптолема сбрасывающим Астианакса со стены и поэтому вынужден был представить его стягивающим царевича за руку. Относительно же отсутствия аналогий следует заметить, что как бы мы ни определяли этот сюжет, иконографические аналогии все равно будут отсутствовать. В конечном итоге именно в отсутствии этих самых аналогий и заключается проблема определения данного сюжета. Однако высказанная нами гипотеза согласуется с нарративными источниками. Более того, она согласуется с тем фактом, что пелопоннесские мастера, в отличие от афинских, не совмещали убийство Астианакса с убийством Приама, а изображали его отдельно, следуя точно источнику²⁷. И наконец, предмет, на котором сидит троянский герой, может показаться непохожим на часть стены, однако схожести и нельзя ожидать при таком условном рисунке. Греку, хорошо знавшему развитие сюжета, возможно, легко было увидеть в нем часть стены. Аналогичным образом предмет, который Неоптолем держит в двух сценах, скорее похож на палку, но тот, кто знал сказание, безошибочно распознавал в нем меч.

Итак, подведем итог. В центре композиции представлен кульминационный момент гибели Трои – убийство Приама, далее слева и справа следуют изображения тех троянских героев, которым удалось спастись: Энея с Анхизом и Антенора или Геликаона; и, наконец, по сторонам композицию замыкают изображения событий, происшедших на следующий день после падения города: убийство Астианакса и жертвоприношение Поликсены.

²⁶ Подобные фигуры встречаются уже в самых ранних сценах на этот сюжет: на протоаттической вазе (фрагмент, вторая половина VIII в. до н.э.) Неоптолем держит Астианакса за ногу, замахиваясь в его сторону мечом, рядом стоят мужчина и женщина с поднятыми вверх руками в знак скорби (Schefold 1966, 27); в рельефной композиции на вазе с острова Миконос (ок. 670 г. до н.э.) Неоптолем держит Астианакса за ноги, перед ним стоит женщина, протягивающая руки в сторону ахейского героя. М. Андерсон (1997, 219) не исключил, что женский персонаж в этих сценах – Андромаха.

²⁷ Boardman 1976, 8.

Литература

1. Борисковская С.П. 1966: Расписная керамика архаического Коринфа, ее художественное и историческое значение. Дис... канд. ист. наук. Л. (Рукописный отдел Научного архива ИИМК РАН, фонд 35, опись 2-д, ед. хр. 134).
2. Букина А.Г. 2010: Неоптолем в Трое. Коринфская чернофигурная пиксида из собрания Государственного Эрмитажа // ВДИ. 1, 179–189.
3. Виноградов Ю.Г. 1969: Киклические поэмы в Ольвии // ВДИ. 3, 142–150.
4. Химин М.Н. 2006: Миф о гибели Трои. К вопросу об инициации героя / Миф архаический и миф гуманитарный / В.Ю. Михайлина (ред.). Саратов–Санкт-Петербург, 39–46.
5. Anderson M.J. 1995: Onesimos and the Interpretation of Ilioupersis Iconography // JHS. 115, 130–135.
6. Anderson M.J. 1997: The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art. Oxf.
7. Boardman J. 1976: Kleophrades Painter at Troy // Antike Kunst. Jg. 19. Ht 1.
8. Boardman J. 1997: Athenian Black Figure Vase. L.
9. Bukina A.G. 2010: Ilioupersis on a Corinthian Black-Figured Pyxis in the state Hermitage Museum // Antike Kunst. 53, 3–10.
10. Burgess J. 2001: The Tradition of the Trojan War in Homer and Epic Cycle. Baltimore–London.
11. Canciani F. 1981: Aineias // LIMC. I, 386–390.
12. Carpenter T.H. 1996: Art and Myth in Ancient Art. L.
13. Dindorfius G. 1863: Scholia Graeca in Euripidis Tragoedias ex codicibus aucta et emendate / G. Dindorfius (ed.). Oxf.
14. Gantz T. 1993: Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources. 2. Baltimore–London.
15. Alhlberg-Cornell G. 1992: Myth and Epos in Early Greek Art Presentation and Interpretation. Jonsered.
16. Horsfall N. 1979: Some Problems in the Aeneas Legend // CQ. 29. 2, 372–390.
17. Hedreen G. 2001: Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Classical Greek Art. Ann Arbor.
18. Kossatz-Deissmann A. 1981: Achilles // LIMC. I, 80–95.
19. Pipili M. 1997: Ilioupersis // LIMC. VIII, 650–657.
20. Sadurska A. 1981: Equus Troianus // LIMC. I, 1–36.
21. Schefold K. 1966: Myth and Legend in Early Greek Art. L.
22. Sparkes B.A. 1971: The Trojan Horse in Classical Art // GR. 18. 1, 54–70.
23. Toucheffe-Meynier O. 1984: Astyanax // LIMC. II, 929–937.
24. Vermeul E., Chapman S.A. 1971: Protoattic Human Sacrifice? // AJA. 75. 3, 285–293.
25. West M. 2003: Greek Epic Fragments From Seventh to the Fifth Century BC / M.L. West (ed., trans.). L.
26. Wiencke M. 1954: An Epic Theme in Greek Art // AJA. 58. 4, 285–306.
27. Woodford S. 1993: The Trojan War in Ancient Art. L.
28. Zindel Ch. 1974: Drei vorhomerische Sagenversionen in der griechischen Kunst. Basel.

THE SCENE OF ἸΛΙΟΥ ΠΕΡΣΙΣ ON A PYXIS IN THE STATE HERMITAGE COLLECTION

M. N. Khimin

The article presents an iconographical analysis of the scene of Ἰλίου πέρσις on a pyxis from the State Hermitage Museum (St. Petersburg). A new attribution and more precise definition of the scene's subject is proposed. According to the new interpretation the culmination of Ἰλίου πέρσις, Priam's murder, is depicted in the centre of the composition. The heroes represented on left and on the right are Trojans who have escaped death: Aeneas carrying Anchises, with Ascanius and Antenor or his son Helicaon; other fine representations to be seen on the pyxis show two events which took place on the next day after the capture of Troy: the murder of Astyanax and the sacrifice of Polyxena.

Keywords: Neoptolemus, Astyanax, «Little Iliad», «Ilioupersis», vase painting, iconography, ancient Greek epics.