Л.И. АКИМОВА

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина. Отдел Искусства и археологии Античного мира
e-mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru

L.I. AKIMOVA

Doctor of art history, leading researcher, The Pushkin State Museum of Fine Arts. Department of Classical Art and Archaeology
e-mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_1_165_182

ПАМЯТЬ И ПАМЯТНИК В КЛАССИЧЕСКОЙ ГРЕЦИИ: АТТИКА vs АПУЛИЯ

MEMORY AND MEMORIAL IN CLASSICAL GREECE: ATTICA vs APULIA

Мемориальное искусство Аттики V–IV вв. до н. э., с его белофонными лекифами и надгробными стелами, имеет достойную параллель в погребальном искусстве западных греков. Распадение аттического погребального искусства на два разных феномена — «подземные» белофонные лекифы, со сценами посещения могил умерших, и «надземные» «семейные» стелы, с изображением единства дома-семьи, — восстанавливается в италийском искусстве, где монументальные вазы представляют на реверсе высокие семы, а на аверсе — фигурные стелы-наиски. Умерший в Италии часто предстает без семейного окружения, а «посетители некрополя» эволюционируют от фигур родственников до безличных «адорантов» в силу изменившихся представлений италийцев о мире и посмертной судьбе человека.

The Attic memorial art of the Vth–IVth centuries BC is represented by two special genres, namely white-ground lekythoi (470–400 BC), with intimate encounters between the living and the dead at tombs and marble relief stelae with more official domestic scenes (430–300 BC). The lekythoi went with the deceased to the grave, and the stelae

were erected over it. In Italy, these two branches of funerary art were combined in monumental vessels such as volute kraters; stelae as a sign of the grave are shown on the back of the vases, and naiskoi with domestic scenes on the front. The deceased in Italy is often shown without signs of individuality, as standard figure, without relatives who have turned into anonymous worshippers bringing gifts to his/her grave. These differences are due to changes in the views of the Western Greeks on the world.

Ключевые слова: белофонные лекифы, аттические стелы, Апулия, наиск, памятник.
Keywords: white-ground lekythoi, Attic stelae, Apulia, naiskos, memorial.

Мемориальные памятники Греции, от геометрических расписных ваз до «семейных надгробий» IV в. до н. э., давно признаны одной из высочайших вершин мирового искусства. Составляют его два основных вида — вазопись и скульптура. Монументальные геометрические вазы открывают его, монументальные эдикулы с почти круглой скульптурой завершают. Однако на этом пути в Аттике, основном центре производства мемориалов, существовал один важный разрыв [14, p. 110]. В первой половине V в. до н. э., в период Греко-Персидских войн, линия развития мемориалов пресекалась — была запрещена постановка частных надгробий: полис чествовал только воинов, сложивших жизнь за отечество; потом все силы аттических мастеров, во главе с Фидием, ушли на реконструкцию и украшение Акрополя при Перикле (447–438 до н. э.); затем разразилась губительная чума (429/428 до н. э. — Thuc. II. 52), унесшая жизнь и Перикла, на фоне уже шедшей тяжелой Пелопоннесской войны (431–404 до н. э.), в которой Спарта нанесла Афинам сокрушительное поражение. Все же с 430-х годов стал оживать и быстро входить в силу новый классический мемориальный рельеф (430–300 до н. э.).

Но уже за полвека до этого появились лекифы, сначала краснофигурные, а затем белофонные; они изображали сцены посещения скромных могил родственниками умерших. Лекифы и стелы принадлежали к двум разным категориям памятников [2; 11, p. 113]. Если стелы, воздвигавшиеся в некрополях на видных местах, предпочтительно у дорог, и рассчитанные на внимание прохожих [3; 14, p. 96, 103–104], были

официальной публикацией факта смерти людей и входили в реестр больших семейных участков-периболов, то белофонные лекифы сопровождали умерших в могилу — их не видел никто, кроме членов семьи; они были частными дарами умершему: если он проходил обряд ингумации, вазы оставались целыми, если его кремировали, они сжигались вместе с покойным. Первично предназначавшиеся для масел и благовоний, погребальные лекифы Аттики V в. до н. э., подобно многим геометрическим вазам VIII в. до н. э., с просверленными донцами (для прямой связи ритуала возлияния с умершим), играли символическую роль: их горла перекрывались внутри специальными конусами [11, p. 101, fig. 3.8].

Рис. 1. Белофонный лекиф мастера Ахилла. Госпожа и служанка готовятся к походу в некрополь. Ок. 440 до н.э. Бостон, Музей изящных искусств

Основателем жанра мемориальных лекифов стал виднейший афинский вазописец — мастер Ахилла, 470–425 до н. э. [16; 19]. Начинал он с изображения двух женщин в гинекее, занятых приготовлением к походу на кладбище [16, pl. 25.1–4; 35.2] (ил. 1): обе заполняют широкие плетеные корзинки венками, тениями, ветвями, готовят покровы, сосуды для масла, с которыми потом и появляются у надгробий.

В центре композиций на тему «Посещение некрополя», как правило, помещалась высокая узкая стела с анфемием в виде пальметты, по сторонам ее две фигуры — живой родственник (обычно женщина: в Греции ритуальный долг был делом матрон), и покойный — как внезапно явившийся призрак (ψυχή, εἴδολον); в подтверждение его эпифании над фигурой нередко парит крошечная «душечка»; см., например, лекиф мастера Ахилла в музее Метрополитен, Нью-Йорк (инв. 1989.281.72).

Рис. 2. Белофонный лекиф мастера Бозанке. Женщина и эйдолон мужа-воина. Базель, Музей древностей и Собрание Людвига, Kä 402 [10, p. 96, fig. 3.6]

На лекифе мастера Бозанке в Базеле [11, p. 96, fig. 3.6] показана типичная сцена встречи супругов (ил. 2). У стелы, стоящей на ступенча-

том цоколе, застыла молодая женщина с ойнохоей и фиалой в руках: она собирается совершать возлияние. По другую сторону памятника — юноша-воин в хитоне и хламиде, с петасом за спиной и двумя копьями. Оба пристально глядят друг на друга: живая женщина и ее погибший в бою муж, который материализуется у стелы. Она протягивает ему полную фиалу с ритуальной жидкостью; их статусы уравниваются: от живого к мертвому перетекает жизнь, а от мертвого к живому — смерть [1, с. 191, прим. 82]. Умерший принимает дар «жизни» духовно, перед своим уходом в Аид. Он воплотился лишь временно — либация как ритуал «брачного союза» верхнего мира с нижним дает умершим надежду на возрождение. Воин, убедившись, что его любят и чтут, бросает последний взгляд на пришедшую, прежде чем уйти навсегда.

Рис. 3. Белофонный лекиф мастера Фиалы. Умершая девушка в состоянии скорби у стелы. 435–430 до н. э. Афины, НАМ, 19335 (Margariti, Katia. Painting Early Death. Deceased Maidens on the Funerary Vases in the National Archaeological Museum of Athens) // Opuscula. — 2018. — Vol. 11. — P. 139. Fig. 6)

Рис. 4. Белофонный лекиф мастера Эретрии с о. Эвбея. Умерший-воин на ступенях надгробия. 400–410 до н. э. Афины, НАМ, 1816 [15, p. 148]

Обычно в таких сценах встречи в некрополе живые, несмотря на горечь утраты, сдержанны, а мертвые — внутренне замкнуты, погружены в скорбь по своей незавидной судьбе. Живые иногда их не видят, украшая надгробия венками и лентами и расставляя сосуды с маслом на цоколе стелы; порой, разгибая спины, они цепенеют от ужаса, видя призрак умершего; иногда тот прячется за стелой, видимый лишь наполовину, а иногда он стоит в отдалении, не желая пугать родных людей. Немало и экстатических сцен: умершие женщины, являясь живым, вопят в исступлении (ил. 3), рвут погребальные саваны, отрешенно бряцают по струнам арфы; мужчины сидят в мрачной сосредоточенности [16, pl. 40.4; 41.2b; 44.1; 18, Abb. 14, 15, 21, 24 etc.], как воин на известном монументальном лекифе мастера Эретрии с о. Эвбея в Афинах, 410–400 гг. до н. э. [15, p. 148; 18, Abb. 10] (ил. 4).

Здесь развернута широкая гамма чувств осиротевших людей, их разбитых сердец, сокрушенного благополучия. На лекифах скорбят матери, потерявшие сыновей и супругов; старые, седые мужи, дети которых погибли; сестры, оставшиеся без любимых братьев; девушки, умершие до брака; несмышленые дети, ожидающие переправы в потусторонний мир (еще одна тема сосудов: «Ладья Харона» [16, pl. 42.1]). Состав эйдолонов богат не менее, чем в «Одиссее» Гомера (Hom. Od. XI. 38–41, перев. В.А. Жуковского), где из Аида навстречу герою явились:

… Души невест, малоопытных юношей, опытных старцев,
Дев молодых, о утрате недолгия жизни скорбящих,
Бранных мужей, медноострым копьем пораженных смертельно,
В битве и брони, обрызганной кровью, еще не сложивших.

Сцены на белофонных лекифах, в полном соответствии с их назначением, утрачивают контрастную резкость краснофигурных: они полихромны, с сияющими белыми фонами, с тонким рисунком обнаженных тел, «облачаемых» затем вазописцем в разноцветные одеяния — красные, золотисто-желтые, пурпурные, черные. Тонкие, деликатные контуры передают невесомость, легкость душ, освободившихся от земной тяжести плоти. В зрелых представителях жанра (430–400 до н. э.) это тем более очевидно, что, по сравнению с рисунками мастера Ахилла, в них появляется повышенная эмоциональность, сложность характеристики пространства, временная неопределенность места встречи. Теперь уже трехфигурные, рисунки включают двух живых родственников и умершего, сидящего на ступенях надгробия (ср. ил. 4).

Рис. 5. Стела Гегесо. 410–400 до н. э. Афины, НАМ, 3624 [14, p. 65]

Начало аттических стел — довольно скромное: одиночные фигуры стоящих или сидящих умерших, еще плоские, без сложных обрамлений. Затем их сменяют рельефы с пилястрами и фронтоном — фигуры предстают в небольшом храме-наиске, создающем ощущение замкнутого пространства, интерьера, атмосферы дома (οἶκος). Одна из самых популярных сцен — «Госпожа и служанка»: девушка подносит сидящей хозяйке кисту с украшениями, которые та словно вынимает из ларца и долго, внимательно рас-

сматривает. Это тема знаменитой стелы Гегесо в Афинах, ок. 410 до н. э. [15, p. 65] (ил. 5), чрезвычайно популярная в мемориалах греков вплоть до самых поздних времен. В аттических некрополях этого времени начинают активно выделяться семейные участки-периболы, и высокие узкие стелы, в эпоху архаики с рельефными фигурами умерших (собственно памятники, μνῆμα), теперь служат главным образом для обозначения имен владельцев участка (знаки могилы, σῆμα). Стела из перибола «Гегесо, дочери Проксена» (надпись на ее надгробии), свидетельствует, что она была женой афинянина по имени Кореб, названного на стеле первым (1).

Рис. 6. Стела Дамасистраты, дочери Поликлеида, из Пирея. 340–320 до н. э. Афины, НАМ, инв. 743 [10, S. 94–95. Nr. 410. Taf. CXVII]

Если лекифы касались отдельных, конкретных персон погребенных, то стелы, чем дальше, тем больше, уходили как раз от всего персонального. Сцены глубокой скорби, осуждавшиеся греческой моралью еще со времен Сапфо и «дельфийских максим», здесь были недопустимы. Композиции были спокойными, сдержанными, исполненными винкельмановских «благородной простоты и спокойного величия». В течение IV в. до н. э. надгробия неуклонно возрастали в размерах, рельеф превращался в почти круглую скульптуру, изображенные наиски — в реальные архитектурные сооружения с глубоким внутренним пространством. Постоянно изображались мужья и жены, соединяющие руки в прощальном рукопожатии (ил. 6), или члены семьи, связанные «встречей взглядов» [ср. 15, p. 72, вверху (инв. 819)]. Живые окружают умершего, по выражению одного автора, «как любимого калеку», стремясь оградить его от ударов судьбы, и тот платит им взаимной заботой; ведь после смерти, как верили эллины, «великие» (т. е. умершие) не оставят их попечением.

Рис. 7. Стела Деметрии и Памфилы. Ок. 320 до н. э. Афины, Археологический музей Керамика, P687 [10, S. 30–31. Nr. 145. Taf. XLIV]

В многофигурных «семейных сценах» трудно понять, кто живой, а кто мертвый: если раньше сидящим представал, в основном, умерший,

то теперь могли быть и, например, почетные пожилые родственники — мать, отец, бабушка. Непонятны и надписи, и эпитафии: надгробие поставлено вроде бы одному человеку, а имен перечислено много — к изначально одному имени приписывались имена людей даже из других родов, приобретшие фамильный участок-перибол, у которого не осталось наследников; или же в надгробии могли представать сразу двое ушедших, в схеме «сидящий умерший — стоящий живой». Так, в афинском некрополе Керамик было найдено сразу два памятника, двум сестрам, Деметрии и Памфиле. Первой скончалась Памфила (ок. 340 до н. э.); она изображена сидящей при стоящей сестре [10, Nr. 145. Taf. XLIV], а когда ушла в мир иной и Деметрия (ок. 320 до н. э.), ее представили сидящей, при стоящей Памфиле [10, Nr. 109. Taf. XL] (ил. 7). В Афинах IV в. до н. э. никто не стремился к четким различиям живых и мертвых — напротив, разность их статусов всячески затушевывалась [18, S. 40]: в мемориалах все сходились на «прощальную встречу» — общий семейный жизненный сбор, который по определению не мог быть чем-то одним, расставанием или свиданием.

Рис. 8. Гидрия мастера Карлсруэ B9. 380–370 до н. э. Умершая девушка и Эрот. Неаполь, НАМ, Н. 2347 (81800) [17, S. 233. Taf. 1.1. A 491]

На этой ноте, на самом пике расцвета классических греческих стел, их развитие внезапно пресеклось: в 317/316 до н. э. правитель Афин Деметрий Фалерский (философ, один из создателей Александрийской библиотеки) издал закон «против роскоши надгробий» (Cic. De leg. II. 69), и греческие некрополи вместо богатых стел покрылись множеством безликих цилиндров-кионисков с именами умерших.

Что же происходило в это время в Южной Италии и Сицилии? Там с 440–430-х годов до н. э. стали создаваться собственные вазописные школы, под началом мастеров Аттики: то ли италийские греки ездили учиться на Балканы, то ли афинские мастера приезжали обучать их на месте [21, p. 218; 8, p. 32–34]. Вазописных школ было пять: Апулийская, Луканская, Кампанская, Пестумская и Сицилийская. Их художественные принципы были родственны, частично отличались формы, стили, иконографии, поэтому здесь мы остановимся, преимущественно, на вазах Апулии, самого влиятельного, продуктивного и богатого талантами реги-

она. Центром изготовления ваз долго считался Тарент — единственный греческий город в Апулии, бывшая колония Спарты. Если в классической Греции погребальный обряд был скромным, то на греческом Западе широко распространялось строительство гробниц [26, S. 6–8], в том числе больших погребальных подземных комплексов — гипогеев. Расписные вазы были одним из главных даров умершим, наряду с предметами вооружения, терракотовыми фигурами, украшениями. В самом Таренте, что примечательно, некрополь, вопреки греческим установлениям, находился в городе, и притом в восточной его части (Polyb. VIII. 28; 9, p. 9, 13, note 36). Надгробиями служили как монументальные расписные вазы [21, p. 219], так и архитектурные наиски со скульптурным изображением внутри [9]. Однако от тех и других дошли только фрагменты, и судить о них доказательно в настоящее время нельзя, поэтому будем говорить лишь о вазах, предназначенных для гробниц.

Рис. 9. Колонный кратер группы Сарпедона. Орест и Электра у могилы Агамемнона. Ок. 375 до н. э. Таранто, НАМ, 4605 [17, S. 256–257. Taf. 7.1. A 683]

Италийские краснофигурные (2) вазы, поначалу компилятивные и внешне очень похожие на аттические, вскоре стали обретать свой собственный облик. В течение IV в. до н. э. вазописные мастерские все более отходили от Тарента вглубь Апеннин, ближе к городам индигенов-италиков, основного контингента заказчиков. Как сейчас выясняется, местная аристократия трех главных областей Апулии — Мессапии (на юге), Певкетии (в центре) и Давнии (на севере), говорившая на мессапском языке [8, p. 27], — ко времени поздней классики была уже в значительной мере эллинизованной: заказчики понимали греческий язык, свободно читали надписи, разбирались в греческих мифах; предположительно, ставили в своем театре греческие трагедии и местные комедии [21, pp. 232–233; 8, pp. 32–34].

Собственно мемориальная тема появляется на вазах Апулии лишь со 2-й четверти IV в. до н. э. Ответственность за ее введение возлагают на выдающегося вазописца — мастера Илиуперсиса [27, p. 186–188].

Поначалу сцены в некрополе изображались, в основном, лишь на гидриях и пеликах (в меньшей мере на лутрофорах и колонных кратерах). Они продолжали композиционную схему, идущую от мастера Ахилла: в центре аверса стоит надгробие, по сторонам — фигуры «посетителей». Но вскоре главным представителем темы стал самый пышный и репрезентативный керамический тип — волютный кратер, излюбленный местными заказчиками; известно свыше тысячи их экземпляров [17]. Часто на одной его стороне, задней, изображалась высокая стела, а на лицевой — наиск (основной тип сюжетного надгробия), оба — в окружении «посетителей некрополя» (ил. 13 a-b). Почему один мемориал «раздвоился» в Италии на два разных типа надгробий, изображаемых на двух разных сторонах вазы, попытаемся выяснить ниже.

Рис. 10. Гидрия круга мастера Илиуперсиса. Умерший с лутерием у наиска. 375–350 до н. э. Ранее Франкфурт [27, p. 197, pl. 63.2; 16, S. 271. Taf. 4.1. A 800]

На ранних вазах Апулии умершие тоже сидят у надгробий, иногда в полном самопогружении, не видя пришедших навестить могилу родных. Такова, например, девушка с локонами, с алабастром для масла в руках, на гидрии мастера Илиуперсиса в Берлине, 360–350 до н.э. [17, S. 188. Taf. 1.2. A 121]. Но чаще умершие зрительно контактируют с живыми, как женщина с гусем в руках, сидящая на плетеном коробе у надгробной колонны, на гидрии мастера Карлсруэ B9 в Неаполе, 380–370 до н. э. [17, S. 233. Taf. 1.1. A 491] (ил. 9). Она внимательно глядит на Эрота, спускающегося к ней откуда-то сверху с венком; наклонившись, он что-то ей говорит. В еще одном случае, на гидрии мастера Илиуперсиса в Неаполе (инв. H. 3422; 82295), 375–350 до н. э. [17, S. 235. Taf. 2.1. A 506], умершая вступает в прямой диалог с пришедшей родственницей.

Эти тихие сцены молчаливых сидений и спокойных бесед порой нарушаются бурными всплесками скорби. На ряде ваз, как, например, на колонном кратере группы Сарпедона в Таранто (инв. 4605), ок. 375 до н. э. [17, S. 256–257. Taf. 7.1. A 683] (ил. 9), представлена целая картина ритуального посещения могилы семьей. К надгробной колонне прислонен памятник бородатого воина с амуницией (в профиль), сзади к нему подходят две женщины, передняя — с обрезанными по случаю траура волосами, с гидрией на голове, другая — с локонами, корзиной приношений (тоже на

голове) и ойнохоей для возлияний. Спереди спешивается юный всадник, с неловко изображенным в ракурсе конем. Он торопливо прикасается к щиту изображенного, в доказательство родственной связи с погибшим. Вероятно, показана могила Агамемнона, у которой встречаются его дочь Электра и сын Орест [17, S. 257], будущие мстители за смерть отца их матери Клитемнестре и ее сожителю Эгисфу. Драматический замысел сцены сильно снижен не только включением повествовательной линии, но и наличием множества разных вещей, число которых к концу развития вазописи будет лишь возрастать.

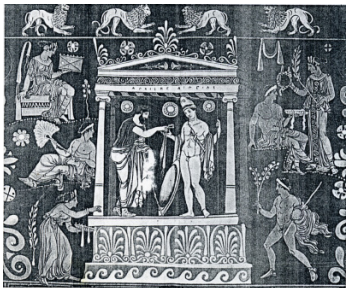

Рис. 11. Волютный кратер. 370–350 до н. э. Эней и Анхиз в дворце. Берлин, Античное собрание, F 3260 [17, S. 189–190. Taf. 11.2. A 133]

В дальнейшем смысл фигур «посетителей некрополя» как близких родственников усопшего вовсе стирается. Мастер Илиуперсиса начинает разделять сферы живых и мертвых, изолируя последних в особых погребальных зданиях. Апулийский наиск представляет собой портал небольшого храма, с фронтоном и акротериями, на двух ионийских колоннах, стоящих на цоколе с мощным подиумом, с перспективно показанным балочным потолком и открытыми боковыми стенками. Он отличается от дворцов на тех же вазах (Персефоны и Аида, Креусы и др.) разве что меньшей пышностью и наличием задней глухой стенки. Если аттические наиски были все же достаточно условны, то италийские — реальные архитектурные сооружения. Фигуры умерших в наисках Апулии покрывались накладной белой краской, из-за чего их часто необоснованно считают статуями.

Однако не сразу умершего удалось «запереть» в его загробном доме. Сначала он вообще мог сидеть вне его, как юноша в торжественном венке, с фиалой яиц и посохом, на гидрии круга мастера Илиуперсиса, ранее во Франкфурте, 375–350 до н. э. (27, p. 197, pl. 63.2; 17, S. 271. Taf. 4.1. A 800] (ил. 10). Опираясь рукой на лутерий — большой чан для воды на ножке, он глядит снизу вверх на одну из дароносиц. Однако «встреча взглядов» остается без выражения конкретных личных чувств.

Другая дама, на гидрии мастера Илиуперсиса в Неаполе (инв. H. 2390; 82349), 2-й четверти IV в. до н. э. [27, p. 197, pl. 63.1; 17, S. 233. Taf. 4.2.

А 495], уже почти целиком затиснута в храмик. Она сидит на каменном кубе, с открытой кистой в руках, но ноги еще выходят в наружное пространство, и две адорантки еще могут общаться с умершей, хотя смотрят на нее уже издали, с высоты Жизни. О былых связях живых с умершими италийцы помнили вплоть до конца классической эпохи: время от времени продолжали протягивать умершему в наиск то канфар с вином, то фиалу, то венок (3). Но к середине IV в. до н. э. границы наиска закрылись и стали непроницаемы; теперь «посетители» подносят умершему дары и, останавливаясь, предстоят: нет ни тактильных, ни зрительных контактов, связь миров осуществляется лишь символически, посредством ритуальных вещей.

Рис. 12. Волютный кратер круга мастера Ликурга. 350–40 до н.э. Гермес и Аполлон у наиска умершего. Бари, АМ, 6270 [27, p. 420–421, pl. 154.2]

Кто такие дароносцы-адоранты в Италии, позволяет понять один очень важный памятник — волютный кратер в Берлине, 370–350 до н. э. [17, S. 189. Taf. 11.2. A 133], с нестандартным набором фигур (ил. 11). Изображен дворец ионийского ордера, с двумя фигурами внутри: бородатый муж с посохом, величавого вида, вручает тению обнаженному воину в пилосе, со щитом, копьем, при хламиде. Живой одаряет мертвого знаком «жизни»: тения — главнейшая ритуальная вещь, символ связи миров, дающий возможность мертвым спастись; стелы на вазах всегда обвязаны тениями (4). Надпись на архитраве, однако, указывает, что представлены «Анхиз и Эней» (ΑΝΧΙΣΕΣ ΑΙΝΕΑΣ) [17, S. 189–190] — троянские предки римлян, отец и сын; под оболочкой мифа скрыты образы типичных италийских надгробий.

Наиск окружен шестью адорантами, еще не выстроенными в стандартные пары, и справа от зрителя появляется любопытная группа: сидящему обнаженному юноше стоящая женщина с лавровой ветвью протягивает «рогатый» венок — символ смерти-брака-рождения (5). Речь идет о предстоящем брачном союзе спасительницы с умершим. Эта группа, повторяющая сцену в наиске, с «патернитетной», в терминологии И. Бахофена, заменой матери на отца (6), с появлением погребальных сюжетов стала ведущей в Италии. Важно, что среди вазовых образов там

есть только два главных героя: величавая дама в богатых одеждах, матрона, и обнаженный юноша, мифоритуальный «сын/супруг» в понятиях Дж. Фрэзера.

Рис. 13a-b. Волютный кратер мастера Копенгаген 4223. 340–330 до н. э. Адоранты в некрополе. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 4223. a) Аверс. Наиск. b) Реверс. Стела. [27, p. 463, pl. 165.1]

Архаичный концепт, матриархального генезиса, не был в Италии стерт идеологией и временем, как в Аттике, а продолжал жить в сознании как италиков-индигенов, так и греков-италийцев — заказчиков и создателей ваз. Согласно ему, все обнаженные юноши-адоранты в числе «посетителей некрополя» — бывшие «призраки» белофонных лекифов Аттики (7), а все матрональные дамы — бывшие «посетители некрополя», кровные родственницы, спасители. О спасительской функции живых говорят уже самые ранние вазы Италии, еще до появления погребальной сюжетики: родственники умерших, женщины преимущественно, наследуют функцию богов, которыми поначалу выступали в Италии Эрот и Ника [23] (ср. ил. 9), а затем спорадически и другие: Гермес, Пан, Аполлон, Афродита [22, S. 206–211; 23, S. 649–650] (ил. 12). Замены мужских божественных фигур земными спасительницами, а спасаемых женщин — умершими/женихами/юношами и привели к созданию так называемых брачных пар адорантов [о них см.: 25, 8f., 202, 223–224], стоящих по сторонам стел/наисков и глядящих уже не на умершего, а друг на друга — через памятник, через смерть, через забвение (ср. ил. 13a-b). Спаситель возрождает в символическом браке умершего, а браки эти — главный путь к посмертному спасению, хотя одновременно появляются и метаморфозы умерших, через посредство богов, в животных, в растения (8), в полубожественные сущности (9).

В таких композициях, очень популярных в поздней Апулии, ни умерший в наиске, с его окружением, ни адоранты не имеют специфических отличительных черт. Все предельно стандартизировано. Апулийские мастера были наблюдательными физиогномистами, но их фигуры в сценах некрополя — величавы, как боги, но нарочито безлики, шаблон-

ны, не выражают тонких, приличествуюших столь скорбной теме, чувств. Таковы же и памятники. На белофонных лекифах в Аттике мемориалы были оригинальных, необычных и как бы неустоявшихся форм: помимо стел с насыпями-тюмбосами (в Италии их мало), встречались сооружения огромной высоты, на сложных ступенчатых цоколях; иногда двойные и тройные высотные семы; широкие плиты с надгробными рельефами и т.д. [16, pl. 20.1, 2; 22.1; 23.3; 26.1, 2; 27.1; 30.1; 31.1; 36.2]. В Италии мемориалы — стелы, пилоны, колонны, наиски — унифицированы.

Но при этом обращает на себя внимание отсутствие в Италии строгой тектоники фигур и их контрапоста, что тщательно соблюдалось в Аттике: в Апулии фигуры легки, лишены плотской тяжести, всегда в каких-то готовых к переходу позах, и вещи часто просто лежат, опрокинутые или брошенные наземь, среди мелкой поросли (ил. 13-b).

Ритуальные вещи — особый и очень сложный вопрос. Они стали распространяться на вазах Аттики в начале IV в. до н. э. [13, Taf. 12]. В Италии же они усиленно множатся, заполоняют пространство и практически лишают живой человеческой функции собственно персоны людей. Люди молчат — говорят и действуют вещи.

Но вещи эти — разного генезиса и статуса (10). Одни — обрядовые: фиалы и ойнохои для возлияний, означающих брак Верха с Низом космоса; фимиатерии — для воскурений, связанных тоже с космогенезом и образованием между Низом и Верхом воздушной среды (души, дыхания, жизни); близок к этому и веер, способный ускорять процессы становления жизни; венок — для венчания двух половин космоса, женской и мужской. Другие вещи — метафорические и символические, как, например, открытая киста/ларец — знак «открытого лона» спасительницы-Праматери, из которого все мертвое выходит возрожденным. Третьи предметы — статусные: прямой посох — атрибут жизнеспособного гражданина, суковатый — вещь странника; ветвь вечнозеленого дерева — атрибут спасителя, уподобленного Мировому древу; ветвь плодового дерева — знак смертного человека и т. д. Сам сферический космос предстает в виде двух полусфер — нижней, «чаши Низа» (фиала, блюдо, чаша), и верхней, «чаши Верха» («небесные» сосуды — в т. ч. зонтик). Апулийские мастера создают свой собственный символический язык, посредством которого выражают свой взгляд на проблему происхождения мира и место человека в нем.

Среда, где происходит трансформация, — это водный мир, с его владычицей Афродитой, о чем говорит необычайная популярность в ита-

лийском искусстве лутерия — символического обозначения хаоса-вод, в котором созидается космос. Неслучайно эту громоздкую вещь задвигают даже в узкий наиск [27, p. 192, pl. 60.1; p. 193, pl. 61.1; p. 378, pl. 128.1; p. 417, pl. 150; 17, S. 306, Taf. 18.4. V1 etc.], чтобы удостоверить будущее воскрешение из мертвых погребенного.

Искусство греков Италии в большой мере умозрительное, с философским подтекстом. Человек важен как часть мироздания, с которым он и переживает свою смерть-возрождение.

Апулийские мастера в новых условиях продолжали развитие мемориальной линии Аттики (где краснофигурная вазопись к середине IV в. до н.э. уже исчерпала ресурс), сильно ее трансформировав. Подобно лекифам, почти все расписные италийские вазы отправлялись под землю, в гробницы. Но камерность, интимность связи с покойным утрачена: их могли видеть многие люди, кроме близких родственников умершего. Вполне возможно, как считает ряд авторов (12, p. 71–86; 8, p. 158), что монументальные вазы со сложными сюжетами участники ритуала носили к месту захоронения в торжественной процессии, и специально подготовленные ораторы объясняли рисунки.

При этом италийцы, функция ваз которых была исключительно «подземной», объединили в своем творчестве две линии мемориалов Аттики: «подземных» лекифов и «надземных» рельефных стел. Различия внешнего (кладбище) и внутреннего мира (дом-ойкос) почти полностью стерты: при стелах появляется множество рукотворных вещей-даров, а в наисках возникают скалистые уступы, на которых сидят умершие [27, p. 786, pl. 295a; p. 797, pl. 296.1], и прорастают деревья, кусты и цветы [27, p. 862–863, pl. 322b; p. 863, pl. 323.4; p. 907–908, pl. 345.2]. Между тем, и в некрополе у стелы, и у дома-храма-наиска пребывают аналогичные прихожане с одинаковым набором даров, часто объединенные в «брачные пары» (ср. ил. 13). Реверс и фас вазы в этом смысле мало чем отличаются, и возникает вопрос: зачем нужны в Апулии два разных типа мемориалов на двух разных сторонах вазы?

Ответ нам видится таким. Стела (на реверсе) — памятник анонимный, неизвестно, кто под ним упокоен; наиск (на аверсе) — более определенный, с обозначенным статусом умершего (например, молодой воин, умерший до брака). На реверсе, который должен был читаться первым, обычно показаны сцены космогонического разделения прамира-хаоса на две половины [4, с. 391 сл.]; они стандартизировались с последней

трети V в. до н. э. уже в Аттике, представляя антитетические группы «юношей в плащах». Аналогичное «разделение» очевидно и в сценах со стелой, где, кстати, спорадически возникают те же «юноши в плащах» [4, с. 396, рис. 9; 27, p. 739, pl. 273.2; p. 740; pl. 273.4]. Лицевые стороны ваз представляют наиски с «семейными сценами» — объемные, четырехсторонние сооружения, явно метафоризируюшие открытое «материнское лоно», для демонстрации происходящих в нем спасительских процессов. Если стела воплощает вертикальную ось космоса с ее тремя уровнями (Низ, Середина, Верх), то наиск — горизонтальный, широтный его аспект с «четырьмя сторонами света». Два взаимодополняющих понятия для описания образа мира известны уже в Шумере: dur-an-ki («связь неба и земли») и dimgal («связь великая») [7, с. 212–213, 235].

В Аттике ощутим трепет реальной жизни: умершие предстают живыми у могил, а в Италии живые умирают, окаменевая прямо в своих наисках, как Ниоба на кампанской гидрии в Сиднее (инв. 71.01), 360–330 до н. э. [17, S. 301. Taf. 7.2. K 145]. «Посетители некрополя», в числе которых Аполлон (?), наблюдают, как могучая царица на их глазах превращается в камень (окаменела уже до пояса), к своей скорби и к ужасу ее старого отца Тантала. В Аттике умерший остается в любящих сердцах своих родных, в Италии он уходит в мир иной одиноким, полубожественным, с верой в неизбежную посмертную трансформацию.

В Италии, где процветали пифагорейские школы, орфизм и мистические культы разного рода, верили в метемпсихоз и круговратное движение жизни, в неизбежность циклических возрождений. Не было смерти, которая уносила бы людей раз и навсегда. Все повторялось, жизнь возобновлялась, все вещи материального мира были органично связаны друг с другом взаимными переходами. Физические тела и физиологическая жизнь утратили свою самоценность, воображение художников оперировало категориями символов и ритуальных вещей. Душа-странница будущих стихов римского императора Адриана [5, Cap. 25. 9; 5, с. 20, прим. 55] — это душа италийского грека, а для эллинов метрополии каждая человеческая жизнь оставалась единственной и неповторимой.

Примечания:

1. Ниже следуют еще четыре имени, более позднего времени, начертанные иным почерком. См. глубокое и содержательное исследование Салли Хемфриз [14, p. 120] относительно выяснения родственных связей людей, захоронен-

ных в периболе Гегесо (и многих других) на афинском Керамике, на основании сопоставления археологических и эпиграфических данных.

2. Надо иметь в виду, что глина италийских ваз гораздо более бледная, и для приближения ее к аттической красной вазы покрывались плотным слоем оранжевой обмазки [21, p. 222].

3. См. [27, pl. 215.5; pl. 273. 3; pl. 343.3].

4. Стела, повязанная тенией, — главный отличительный признак всех греческих изображений некрополя. Образуемые ею узлы, столь выразительно подчеркнутые на вазах Апулии, ритуально восходят к первичному ритуалу привязывания к дереву останков жертвы-тотема, хорошо известному по архаичным «медвежьим праздникам» народов Сибири [6, с. 77].

5. «Рогатый венок» (horned wreath), один из наиболее популярных (и непонятных) даров умершим, на головах смертных практически не встречается; единичные примеры имеют отношение только к богам и героям, как, например, венок на голове Зевса, рождающего из бедра Диониса [27, p. 35, pl. 9.1a: фрагмент в Таранто, инв. 8264]. Обычно сомкнутый, он бывает и разомкнутым, вытянутым в линию; в нем пытались видеть corona dei morti, «орфический» венок или вещь, означающую степень достижения душой посмертного блаженства [25, p. 86; 255; 266; 270].

6. Ср. аналогичное решение на волютных кратерах: группы Нью-Йорк в музее Метрополитен в Нью-Йорке (инв. 17.120.240) [17, S. 238. Taf. 42.1. A 531; 27, p. 754, pl. 280.1]; мастера Варрезе в Бостоне, ок. 340 до н. э. [20, p. 104–105, № 38].

7. Принципиальное отличие: на белофонных лекифах Аттики умершие всегда одеты [16, pl. 29.3; 33.2; 40.2 и др.], на вазах Апулии юноши обнажены, но с так или иначе имеющимся одеянием: то оно наброшено на руку, то прикрывает спину, то аккуратно сложено и подстелено на землю для сидения.

8. Ср. изображение в наисках вместо человеческой фигуры пышного растения [27, pl. 294.3; 297.1 etc.].

9. Ученые обратили внимание, что в ряде наисков фигуры умерших заменены фигурами богов или фантастических существ (среди них: Эрот, сфинкс или Пегас, грифон, крылатая женщина [23, S. 649f.]; роль крылатых женских фигур, далеко не всегда отождествляемых с Никой или Иридой, рассмотрена в обстоятельной статье Конрада Шауенбурга [22].

10. Проблема ритуальных вещей будет более детально рассмотрена в исследовании по семантике италийского искусства, над которым работает автор в связи с подготовкой выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина «Между Элладой и Римом: Греческое искусство Южной Италии и Сицилии» (2026).

Список литературы:

1. *Акимова Л.И.* «Встреча взглядов» на аттических надгробиях. К интерпретации Таманской стелы с воинами (Монография о памятнике. Том 1) // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья / ответственные редакторы Е. Савостина, Э. Зимон. — Москва: Индрик, 1999. — С. 177–204. (английский перевод: «Eye Contact» Motif in Attic Grave Reliefs. New Approach to the Taman Warriors Stele Iconography. P. 205–229).

2. *Акимова Л.И.* ΧΑΙΡΕ. Прощания-встречи в искусстве классической Аттики (белые лекифы и стелы) // Homo Balcanicus. Поведенческие модели на Балканах. (Балканские чтения 4. Тезисы и предварительные материалы). Институт славяноведения. — Москва, 2002.

3. *Акимова Л.И.* Прохожий и Умерший в надгробиях Аттики // Искусство постигать искусство. Сборник статей к 100-летию Н.А. Дмитриевой / под редакцией М.А. Бусева / Государственный институт искусствознания. — Москва: БуксМАрт, 2020. — С. 460–486.

4. *Акимова Л.И.* Юноши в плащах: о смысле одного типа композиций на реверсах апулийских ваз // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 2/1. — С. 389–401.

5. Властелины Рима. Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетиана / перевод С.П. Кондратьева. — Москва: Наука, 1992.

6. *Гондатти Н.Л.* Культ медведя у инородцев северо-западной Сибири // Труды этнографического отдела императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Книга VIII. — Москва, 1888. — С. 74–87.

7. *Калиничев Д.А.* Кипрские вазы с пластическим декором Марионского типа (VI–IV вв. до н. э.): генезис, форма, семантика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / МГХПА им. С.Г. Строганова. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019.

8. *Carpenter T.H.* Prolegomena to the Study of Apulian Red-Figure Pottery // American Journal of Archaeology. — 2009. — Vol. 113. — P. 27–38.

9. *Carter J.C.* The Sculpture of Taras / Transactions of the American Philosophical Society, n. s. 65. — Philadelphia, 1975.

10. *Conze A.* Die attischen Grabreliefs. Bd. I. — Berlin: Verlag von Spemann, 1893.

11. *Gaifman M.* The Art of Libation in Classical Athens. — New Haven, London: Yale University Press, 2018.

12. *Giuliani, Luca*. Rhesus Between Dream and Death: On the Relation of Images to Literature in Apulian Vase Painting // Bulletin of the Institute of Classical Studies. — 1996. — Vol. 41. — P. 71–86.

13. Griechische Vasenmalerei. — Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag, 1984.

14. *Humphreys S.C.* Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or Traditionalism? // The Journal of Hellenic Studies. — 1980. — Vol. 100. — P. 96–126.

15. *Karouzou S.* National Museum: Illustrated Guide to the Museum. — Athens: Ekdotike Athenon, 1993.

16. *Kurtz D.C.* Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters. — Oxford: Oxford University Press, 1975.

17. *Lohmann H.* Grabmäler auf unteritalischen Vasen. — Berlin: Gebruder Mann Verlag, 1979.

18. *Maderna C.* Tod und Leben auf attischen Gräbern der klassischen Zeit // Thetis, 2011. — Bd. 18. — S. 40–68.

19. *Oakley J.H.* Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi (Cambridge Studies in Classical Art and Iconography). — Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

20. *Padgett J. Michael, Comstock Mary B., Herrmann John J., Vermeule Cornelius C.* Vase-Painting in Italy. Red-Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts, Boston. — Boston: Museum of Fine Arts, 1993.

21. *Robinson E.G.D*. The Early Phases of Apulian Red-Figure // The Regional Production of Red-Figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria. Ed. by Stine Schierup and Victoria Sabetai. — Aarhus: Aarhus University Press, 2014. — P. 218–233.

22. *Schauenburg K.* Flügelgestalten auf unteritalischen Grabvasen // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1987. — Bd. 102. — S. 199–232.

23. *Schauenburg K.* Kreusa in Delphi // Archäologischer Anzeiger. — 1988. — S. 633–651.

24. Scriptores Historiae Augustae (=SHE). Hrsg. von E. Hohl. — Leipzig, 1971.

25. *Smith H.R.W.* Funerary Symbolism of Apulian Vase-Painting. Ed. by K.J. Anderson. — Berkley et al.: University of California Press, 1976.

26. *Steingräber S.* Zu Entstehung, Verbreitung and architektonischen Kontext der unteritalischen Grabmalerei // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 1991. — Bd. 106. — S. 1–36.

27. *Trendall A.D., Cambitoglou A.* The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. I–II. (Oxford Monographs on Classical Archaeology). — Oxford: Clarendon Press, 1978–1982.