

Л. И. Акимова (Москва)

ВАЗОПИСЬ АПУЛИИ IV в. ДО Н.Э.: ГРЕКО-ИТАЛИЙСКИЕ «ПЕРЕВОДЫ»

С конца VIII в. до н.э. на плодородных землях Южной Италии и Сицилии стали основываться греческие колонии. Они в свою очередь возводили здесь же свои дочерние города, так что образовавшийся конгломерат переселенцев получил имя Великой Греции. Раннее искусство западных греков с запозданием следовало стилю метрополии, который был известен по огромному объему ввозимого импорта, в частности, ваз и терракот, но с середины V в. до н.э. в Италии при посредстве аттических мастеров было основано пять собственных вазописных школ, крупнейшей и самой продуктивной из которых была апулийская с центром в Таренте (создана в 440-е годы до н.э. — Carpenter 2009: 29; Robinson 2014: 218). Тарент — колония Спарты, основанная еще в 706 году до н.э., в эпоху классики и особенно при просвещенном правителе Архите Тарентском (428–347 до н.э.), математике, теологе и пифагорейце, стала богатейшим центром Великой Греции, гласно и негласно считавшимся столицей италийского мира. В самой Апулии жили многочисленные местные народы — мессапы, давнийцы, япиги, вокруг и на западном побережье Апеннин — оски, самниты, луканы, бруттии. К северу от Южной Италии располагались этруски и римляне. Греки, в силу своей враждебности к индигенам, узко понятого патриотизма и приверженности к авторитету метрополии, жили в постоянных военных столкновениях с местными народами (Astour 1985: 29).

До конца классической эпохи (рубеж IV–III вв. до н.э.) искусство западных греков продолжало интенсивно развиваться. Краснофигурные италийские вазы создавались почти исключительно для погребальных целей, но объем производства (десятки тысяч ваз) и в целом высокое качество произведений, при скромном похоронном обряде самих греков-переселенцев, говорит, что основная масса дорогостоящих памятников

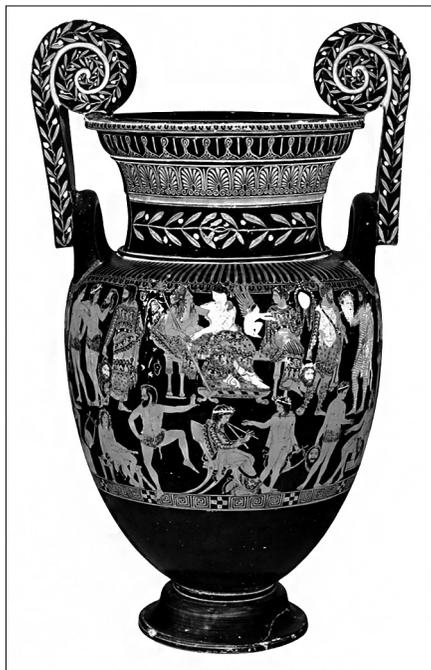
изготавливалась по заказам «варваров». Мастерские, главные из которых базировались в Таренте, со временем основали филиалы в апулийских центрах — Бари, Руво, Канозе и других, где местные аристократы создавали огромные подземные гробницы-гипогеи. В них были найдены вазы виднейших вазописцев — мастера Дария, Балтиморского мастера, мастера Подземного мира и мастера Патеры. Балтиморский мастер и последователи, по нынешним данным, определенно работали в Канозе, как и мастер Арпи (Robinson 2009: 179, 181), о котором ниже будет речь.

Греческие мастера, разумеется, желали, чтобы заказчики их поняли. Они широко включали в свои композиции сцены народной комедии, именуемые *фликами* (ср. Trendall 1989, Fig. 115, 120), изредка надписывали имена героев мифов (свидетельство образованности заказчиков), вводили в традиционные схемы элементы местной обстановки. Все это началось довольно рано, уже в первой четверти IV в. до н.э., но расширение тематики за счет включения местного антуража мало влияло на общий строй и дух искусства. Где-то в ритуальных сценах появлялись «самниты» или «оски» (ср. RVAp I, 1978: 389–390, Pl. 135, 1–2; одна из вазовых групп обозначена как «The Bearded Oscans Group»: Idem, 392–393) и местные типы сосудов в виде троцеллы/несториды (RVAp I, 1978: 249, Pl. 82, 1); где-то нарушалась исокефалия или не соответствовали норме размеры ритуальных вещей (например, корзинок со съестными дарами); где-то возникали воины-италики в военном облачении, но включенные в дионисийский контекст (ср. RVAp I, 1978: 357, Pl. 115, 3; Pl. 115, 5), или специально акцентировалась тема всадников. Но в целом это было греческое искусство, внешне мало отличимое от аттического.

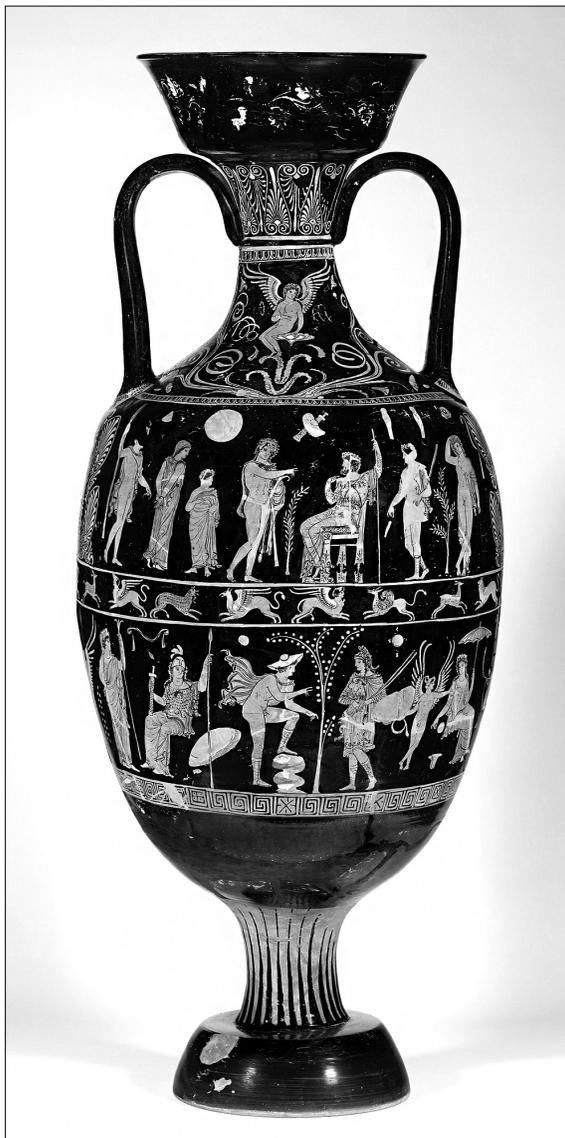
Сами же мифы и изображенные ситуации были не только не проще метрополийских, но, напротив, гораздо сложнее их. Апулийские вазописцы сочинили множество новых для искусства Греции иконографий, изобрели целый ряд неизвестных ранее композиционных схем, широко включили в вазописный репертуар темы греческой трагедии (особенно произведений Еврипида: у мастера Дария, виднейшего вазописца Поздней Апулии, известно не менее 12 ваз на темы трагедий Еврипида, см. Carpenter 2009: 155), и подняли сам вазописный жанр, в первой четверти IV в. до н.э. практически исчерпавший свой ресурс в метрополии, на новый художественный уровень. И такое сверхсложное искусство не только было признано италиками, на него был огромный, колоссальный спрос, не прекращавшийся вплоть до конца вазописи на рубеже IV–III вв. до н.э.

Апулийские вазы стали быстро приобретать монументальный размах (до 1–1,5 м в высоту), отдавалось предпочтение кратерам — «мужским» сосудам для смешивания вина с водой или огромным амфорам панафинейского типа. Причем, среди них стали выделяться «нарядные» (*The Ornate style*, в отличие от более скромных и многочисленных ваз «Простого стиля», *The Plain style*), многоцветные, с обильным употреблением накладной белой и коричневой краски, пурпура, золотистого разбавленного лака. Одна из наиболее поздних импозантных ваз афинян, волютный кратер мастера Прономоса (Неаполь, НАМ. Инв. 3240), ок. 400 до н.э. (Boardman 1995, Fig. 323. В. 75 см) (ил. 1), демонстрирует истоки «роскоши» апулийских ваз. Он представляет Диониса и Ариадну в верхнем регистре, окруженных актерами, готовящимися к постановке сатировой драмы; внизу играет на флейте сидящий актер Прономос, давший имя мастеру. Действо цельное, единое, и несмотря на многосоставность, не требует большого напряжения для восприятия.

Именно такой вид ваз, редкий в Афинах, получил предпочтение в Апулии IV в. до н.э. Но он претерпел ряд модификаций: кроме монументализма и богатства росписи, заметны композиционные отличия. Изображение стало делиться на два регистра фигурным или декоративным фризом с разными сюжетами — ср. берлинскую амфору мастера Дария (инв. F 3240), ок. 340–320 до н.э. (Dangerous Perfection 2016, No 5, p. 103–107): внизу Суд Париса,верху Суд Креонта над Антигоной (ил. 2), тогда как в Аттике сюжет обычно был один и строился вокруг центральной группы главных героев. В Италии сюжеты разные, связь между ними сложная, условно-ассоциативная: например (на вышепри-



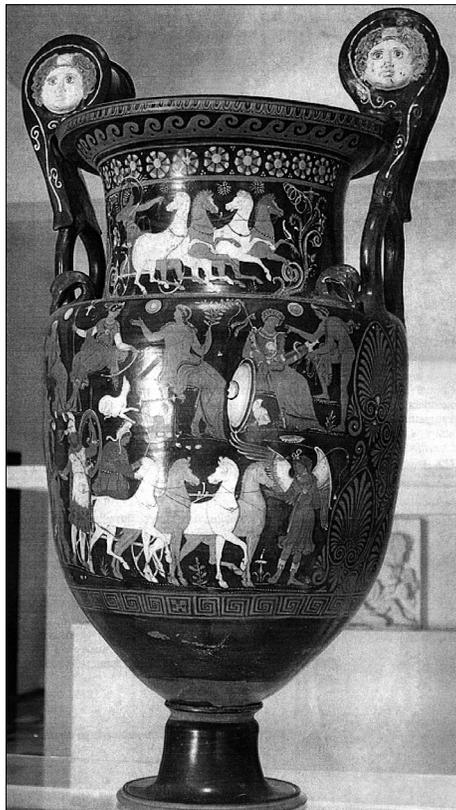
Ил. 1.



Ил. 2.

веденной вазе) — посмертный суд, через который проходит душа умершего, в двух разных формах: суд богов внизу и суд людей сверху.

Но если даже сюжет был один, он часто строился не в центрической схеме, а иначе — например, по дуге, как на Кратере Амфиарая (RVAr II, 1982: 496, Pl. 177, 1) (ил. 3), где открывает изобразительный ряд Фурия, будущая мстительница за предательство Амфиарая Эрифилой, подкупленной ожерельем Гармонии, а заканчивается он стоящим над Фурией Паном, очень значимым италийским богом. Такие кратеры стали снабжаться двумя парами маскаронов с горгонейонами в волютах ручек, нередко на лицевой стороне белыми, на реверсе черными, и головками лебедей на стыке тулова с шейкой, также бело-черными. Очень сло-



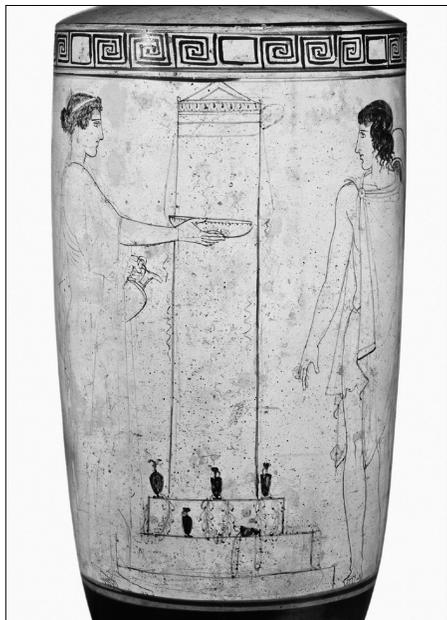
Ил. 3.

жен ряд богов, практически не связанных с сюжетом, но включающий по неизвестным причинам седовласую няню двух сыновей Амфиарая. В целом ясно, что Амфиарай, которого Зевс низвергнет под землю живым (Apollod. III. 6. 8), нисходит в Первомир со своей колесницей, как погасшее солнце, а на шейке вазы новый солнечный бог, Гелиос, напротив, восходит. Это обещание спасения.

Вазы-космосы такого типа настолько сложны, что ни одна из них еще не получила исчерпывающего объяснения, а один из ученых-интерпретаторов, американский профессор-филолог Генри В. Р. Смит, автор единственной, посмертно изданной монографии на эту тему — «Funerary Symbolism of Apulian Vases» (Smith 1976) — получил ряд отрицательных отзывов и упреки в «идиосинкразии» (ср. Sparkes 1979, p. 336).

Большинство упомянутых нововведений в искусстве считается заслугой одного выдающегося творца — мастера Илиуперсиса, работавшего во второй четверти IV в. до н.э. (RVAp I, 1978: 185–192). Вазописец «перевел» с греко-аттического на греко-италийский язык и форму ваз, и их структуру, и трактовку сюжета, и целый ряд тем. Дальнейшее развитие апулийской вазописи пошло в направлении, указанном этим мастером и ориентированном на местных заказчиков.

Важнейшим его открытием стало помещение на реверсах кратеров изображений погребальных *стел* или т.н. *наисков* (от греч. *ναός*) — надгробий в виде храма с изображением умершего. Хотя начало сцен в некрополе на вазах связано с краснофигурными лекифами мастера Ахилла (работал в Афинах во второй четверти V в. до н.э.), самым высоким и поэтическим их выражением стали белфонные лекифы 430–400 гг. до н.э. Их композиции включают не только родственников, пришедших на могилу совершить ритуал, но и незримо возникающие образы умерших, их *эйдолоны* (ср. Kurtz 1975, Pl. 26, 1; 30,2; 36, 2 etc.) (ил. 4а). Первые апулийские сцены в некрополе пытались повторить этот опыт. Они изображали статуи умерших на постаментах, вокруг которых хлопчут родственники (в Греции всегда женщины), их надгробные стелы и пилоны, обвязываемые траурными лентами и уставляемые разными дарами (ср. RVAp I, 1978: 192, Pl. 60, 2); появлялись даже фигуры вроде старика-отца на подкосившихся ногах, которого поддерживает юноша (RVAp I, 1978: 203, Pl. 65, 1), и в редких случаях, как у самого мастера Илиуперсиса, один из присутствующих, сидящий спиной к надгробию, тоже представляет *эйдолон* умершего, но лишенный эфемерности образов белых лекифов (ср. RVAp I, 1978: 193, Pl. 61, 2; 197, Pl. 63, 2 — ил. 4б).

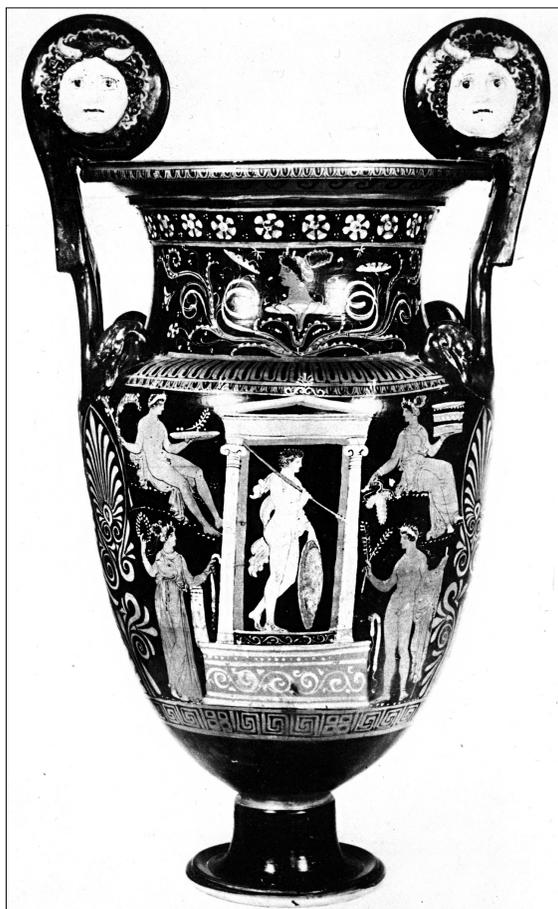


Ил. 4а.



Ил. 4б.

Компромиссные варианты такого рода существовали недолго, завершившись созданием определенного «канона». Он заключался в центрическом помещении наиска, с парными фигурами дароносцев по сторонам (RVAp II, 1982: 457, Pl. 161, 1) (ил. 5). Зона умершего стала жестко изолироваться от сферы живых: контуры наиска редко пересекались материальными телами, хотя у самого мастера Илиуперсиса такой регулярности еще не наблюдалось: его фигуры могли выходить из сферы памятника в реальную среду (ср. RVAp I, 1978, Pl. 61, 1; Pl. 63, 1;



Ил. 5.

Pl. 63, 2 etc.). Воцарилась строгая дифференциация миров, и дароносцы, пришедшие почтить память умершего, утратили характерные признаки *возраста и родственных связей с ним*. Ваз с наисками известно около 700, и на всех мы видим, за редкими исключениями, две категории персонажей — *обнаженных юношей и богато одетых женщин*, стоящих по сторонам надгробия в двух или трех ярусах. Это не родственники, не близкие и друзья, а некие имперсональные фигуры почитателей, несущих умершему символы спасения и жизни, со временем все более многочисленные: ритуальные предметы становятся важнее антропоморфных фигур. Несут ларцы, зеркала, веера, цветы и ветви, патеры и виноградные гроздья, но чаще всего — *венки*, для венчания с богиней-спасительницей, *тениш* — символ связей, присущих космосу, и большие плоские *фиалы* (для возлияний или позднее для еды), в которых нередко появляются один-два листа, символы новой жизни в виде растения.

Отвлеченность и имперсонализм апулийских сцен в некрополе выступают резким контрастом по отношению к живым, трепетным образам аттических белых лекифов, что свидетельствует о формировании здесь иного отношения к смерти. Казалось бы, местных заказчиков должны были особенно трогать афинские сцены прощания близких в некрополе, их непобедимая скорбь, однако, здесь, напротив, с середины IV в. до н.э. воцаряется трафарет; отсутствует передача каких-либо чувств — как умерших, так и живых.

Слово *адорант* (англ. *votary, worshipper, adorant*) обычно применяется к посетителям святилищ, тем, кто приходит почтить дарами *богов*. Индивидуальность в таком случае присуща лишь божеству, личности людей нивелируются. Но к апулийским посетителям некрополя слово «адорант», на наш взгляд, вполне применимо. Предположение, что окружающие наиск дароносцы — члены некоего мистериального сообщества, к которому принадлежал умерший при жизни, пока не имеет никаких оснований, и остается неясным, почему в их составе только богато одетые женщины и обнаженные юноши. Дионисийские черты, говорящие о распространении в Италии мистериальных культов Диониса (виноград, плющ, фиасы, симпосиасты) — серьезный вопрос, связанный с огромным числом дионисийских изображений на вазах Простого стиля, но явных атрибутов дионисийства у апулийских адорантов «роскошных» ваз, как правило, нет — ни тирсов, ни тимпанов, ни факелов.

Правда, известен один удивительный случай, когда среди дароносцев появляются *боги*. Так, на волютном кратере в Бари (RVAr I, 1978: 420–421. Pl. 154, 4–5) вазописца, близкого к мастеру Ликурга, одного из крупных художников среднеапулийского периода (ил. 6), видим наиск с обнаженным юношей с длинным копьем, которого пришли почитать Гермес и Аполлон. Первый стоит у лутерия, символа вод и хаотической среды, из которой он вывел умершего в сферу космоса. Аполлон же сидит напротив, в верхнем ярусе; он играет на лире, связанной с небесной гармонией. Рядом лежит отброшенная фиала, знак прекращения связей с миром хаотических вод. Если боги почитают умершего, значит, конца как такового нет, боги и люди связаны непрерывной цепью смертей и рождений, о чем писал уже Гераклит Эфесский, — ср. фр. 47 (62 DK):



Ил. 6.

«Бессмертные смертны, смертные бессмертны; смертью друг друга они живут, жизнью друг друга они умирают» (Фрагменты 1989: 215–216); ср. также Фр. 33 (60 DK): «Путь вверх-вниз один и тот же» (Там же, 204–206). В Греции обожествление — исключительный случай, но известный как раз для Спарты, метрополии Тарента (о законодателе Ликурге, VII–VI вв. до н.э. см.: Андреев 2008: 274–276); в Италии наделялись божественными почестями религиозные философы и мистики (Фрагменты 1989: 139–145 [Пифагор], 333 (66), 334 (71) [Эмпедокл]).

Наиски как форма надгробного сооружения в Греции единичны, в Таренте же они были нормой; они заполняли некрополь, находившийся здесь прямо в черте города, в восточной его части (Polyb. VIII. 28; Carter 1975: 9; 13, note 36); многочисленные фрагменты их скульптурного и архитектурного убранства исследованы Джоном Картером (Carter 1975). Наиски действительно могли восприниматься как «храмы» обожествленных умерших, ведь не все из них попадали в мрачный таламос Персефоны. На ряде апулийских ваз Персефона спорит из-за Адониса с Афродитой, и Афродита побеждает ее (ср. RVAp II, 1978, Pl. 174, 2; Pl. 175, 1), хотя апулийская Персефона, тесно связанная с «пенорожденной», в отличие от аттической, имела доступ к верховным богам и сама была в их числе. Еще у Парменида из Элеи, выдающегося итальянского философа первой половины V в. до н.э., Афродита, «причина богов», сотворившая первым Эрота, жила в центре нерушимого и невозмутимого, безначального космоса, посылая души «то из видимого мира в невидимый, то наоборот» (Фрагменты 1989: 293 [13]). Тут и там мы встречаем в Апулии олимпийских богов, держащих на коленях *фиалы для возлияний* умершим: это Эрот (ср. RVAp II, 1982: 526, Pl. 191, 5), Аполлон (Trendall 1989, Fig. 179), Гермес (RVAp II, 1982: 539, Pl. 203, 3; 876, Pl. 336, 5), Афина (RVAp II, 1982: 876, Pl. 336, 5), Дионис (ср. RVAp II, 1982, Pl. 296, 3), Аид (ср. RVAp II, 1982, Pl. 271, 1), Афродита (ср. RVAp II, 1982, Pl. 187, 3). Божество с погребальной фиалой — чисто апулийское явление; оно важно как указание на связь богов и смертных. Уже количественное сопоставление показывает, что к сфере смерти-воскресения в Италии более других были причастны *Дионис, Эрот и Афродита*.

При доминанте Диониса здесь все же нет одного-единственного умирающего и воскресающего бога, как Осирис в Египте, Адонис в Сиро-Финикии, Аттис во Фригии. Умирают и возрождаются все, но главным образом боги-мужчины. Иногда умершего в наиске замещает его воору-

жение (ср. RVAp II, 1982: 568, Pl. 214, 1) — как символическое указание на гибель в войне; иногда балюстр (RVAp I, 1978: 214, Pl. 68, 1) — вещный символ бога, обычно Аполлона; но чаще всего цветок, *растение* (ср. RVAp II, 1982: 557, Pl. 208, 6); цветы прорастают из человеческих голов, прорастающих, в свою очередь, из цветов. Смерть для италийцев не была чем-то конечным, они включались в круг пифагорейского метемпсихоза; в посмертных превращениях одной из предпочтительных форм была метаморфоза *в лавр* Аполлона (Ael. De nat. an. XII. 7). Введенная мастером Илиуперсиса тема *богини-цветка*, вырастающего в волшебном саду, развитая в Апулии с необычайной пышностью и блеском (ср. RVAp I, 1978: 862, Pl. 321,2) (ил. 7), говорит, что и главная прародительница италийцев, Владычица вод Афродита (известная у мессапов как *Ana Aprodita*, см. Naas 1962: 27–51; Smith 1976: 50), тоже умирала и возрождалась. Чудесный апулийский сад, пленивший все Средиземноморье вплоть до Боспорского царства, судя хотя бы по росписям многочисленных эллинистических гробниц, остался одной из высочайших вершин позднего греческого искусства. Вероятно, почвой для таких представлений стало орфико-пифагорейское учение, широко распространенное в Южной Италии с VI в. до н.э. и захватившее собой



Ил. 7.

местные народы. Не случайно и единственное изображение умершего с орфическим текстом в руке, в присутствии самого Орфея, известно на апулийской вазе — амфоре мастера Ганимеда в Базеле, 340–320 до н.э. (Античный музей и собрание Людвиг — Schmidt 1975: 112).

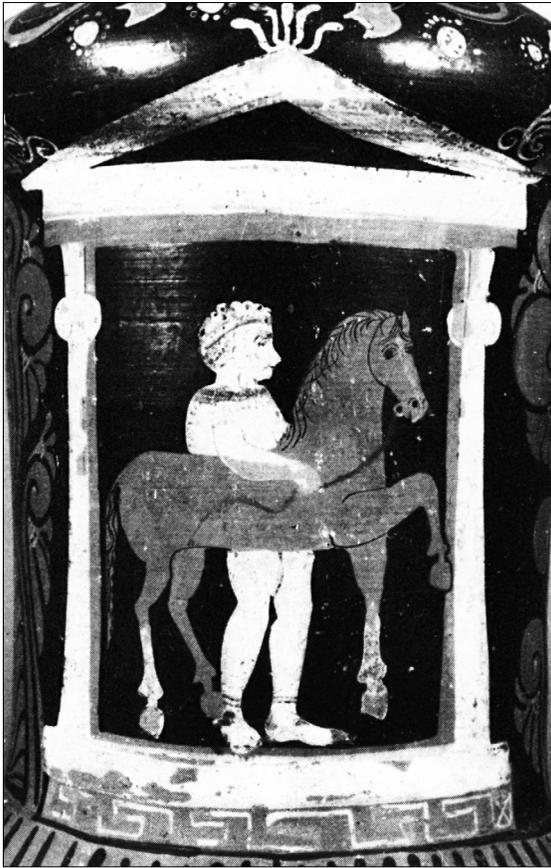
Но «переводами» занимались не только греки-италийцы. «Переводы» делали и местные ремесленники, давнийцы, мессапы и представители прочих этнических групп, вошедших в орбиту влияния апулийского искусства. Наиболее яркий случай представляет давнийская Каноза, у которой были собственные прочные корни в искусстве, давшие в IV в. до н.э. при соединении с греко-апулийской традицией редкостный результат — большие аски с многочисленным терракотовым декором в виде отдельно стоящих фигур и крупных лошадиных протом, как бы вырывающихся изнутри сосудов (см. в кн.: Gagnebin 1972), а к концу IV в. до н.э. еще и с акварельным декором. Это «полуварварское» искусство, создававшееся в среде, где работали виднейшие апулийские вазописцы-греки, по-своему законченно и совершенно.

Не детализируя здесь случай Канозы, остановимся на тех вариантах, где местные мастера стремились воплощать свои мысли и образы по-эллинически, делая «перевод» с местно-италийского на греческий. Надо заметить, что уже в системе росписи главного «переводчика» с греко-аттического на греко-апулийский, вышеупомянутого мастера Илиуперсиса, заметны отступления от нормы, что заставляет задуматься о его происхождении — возможно, он был выходцем из среды греко-италиков. Отличный, смелый рисовальщик, в способах компоновки фигур и организации предметной среды он явно допускает вольности, отсутствующие у других современников: прирастание форм друг к другу; резкое сокращение предметов в ракурсе; пересечения и напластования объемов; разрастание архитектурно-предметных форм (храмы, алтари, треножки, лутерии и т.д.). Его композиции перенасыщены фигурами, не всегда органично размещенными на фоне: масса теснит пространство, материя — дух. В ходе эволюции он стремился «выправить» свое творчество в соответствии с греческой эстетикой, однако, инициированное им направление «материализации» апулийских сцен интенсивно развивалось вплоть до конца IV в. до н.э. В поздних росписях буквально все заполнено «материей», свободного пространства почти нет, и это не только следствие общего движения позднеклассического искусства Греции, но и специально греко-италийского.

Процесс интеграции представителей италийских этнических групп в среду греческих вазописцев Италии пока не прослежен, и ведущие знатоки апулийской вазописи, Дейл Тренделл и Александр Кампидоглу, не ставили этот вопрос (RVAr II, 1982). Касательно вазописи поздней Апулии ими многократно отмечен процесс «варваризации» росписей, но выглядит он так, будто «варваризировались» только сохранявшие чистоту греческой крови апулийские мастера. Действительно, такой процесс не мог не иметь места. Для своего фундаментального компендиума Д. Тренделл и А. Кампидоглу отбирали всё наиболее показательное и «классическое», но даже сквозь эту идеализирующую пелену прорываются робкие, неумелые, совершенно негреческие опыты передачи местных идеалов в «греческом стиле». Даже фигуры людей стали утрачивать «человеческий облик» (ср. Trendall 1989: 102: «the faces are barely recognizable as human» — о Rennes Painter, последователе упомянутого ниже мастера В.М.Ф 339).

Южная Италия, и, в частности, Тарент, в последние десятилетия IV в. до н.э. переживали тяжелые времена борьбы со стремительно росшим Римом. Примечательно, что собственных сил у крупнейшего центра Великой Греции, с населением не менее восьмисот тысяч человек, не хватало, и греки вынуждены были призывать на помощь метрополию. На их зов являлись спартанский царь Архидам III (343–338 до н.э.) и спартанский полководец Клеоним (303 до н.э.), оба погибшие в боях за Тарент, затем Александр Молосский (343–330 до н.э.), македонец, дядя Александра Великого, и эпирский царь Пирр. Но могучий Рим одолел Тарент, и в 209 году до н.э. греко-италийская твердыня пала.

В таких условиях вазописцы все дальше уходили из родных городов вглубь земель индигенов, их мастерство понемногу сходило на нет, но деградация профессионального искусства все же не имеет ничего общего с неумением строить формы и рисовать фигуры. Здесь явно на авансцену все активнее начинают выдвигаться местные италийские ремесленники. Их опыты очевидны в трактовке одной из любимых местных тем — спешившегося всадника в наиске. Мастер В.М.Ф. 339, расписавший амфору в Национальном археологическом музее Неаполя, инв. 82349 (ил. 8), явно писал не «карлика» («dwarf by horse in naiskos» — RVAr II, 1982: 1032, Pl. 399, 5–6), а обычного юношу, стоящего в храмике рядом с конем. Но и конь, и человек в жестко очерченной архитектуре переданы неумело, почти гротескно или по-детски наивно. Это работа италика, допущенного к росписи ваз вполне греческой



Ил. 8.

формы, с сохранением всей принятой декоративной системы (членение на тулово, шейку и венчик). По поводу таких поздних ваз Д. Трендэлл писал, что они «are... often so badly drawn as to suggest that their painters were not Greeks but natives originally employed for minor tasks in the workshop, and quite incapable of anything beyond hack work» (Trendall 1989: 102). Примечательно, однако, что Эрот с веером на реверсе вазы не выдает столь очевидной неумелости, и его сидение тектонически более убедительно, чем композиция лицевой стороны. Возможно, реверсы в данной мастерской расписывали другие мастера, греки.

Но мастера-италики мало-помалу овладевали вазописной премудростью. Примером их может служить колоколовидный кратер Группы Британского музея F 63 в Лувре (инв. К 404) (ил. 9), с изображением Ореста и Пилада в Тавриде, где жрицей Артемиды, приносившей в жертву чужеземцев, была сестра Ореста Ифигения. Во-первых, взята сложная популярная тема. Во-вторых, приложено немало сил для ее решения. Храм показан на плоскости с развернутыми торцами, на фоне которых видны Артемида и Ифигения, а оба юноши — внутри на черном фоне. Очевидно неумение изображать фигуры и формы в пространстве, артикулировать элементы композиции. Но работа по-своему оригинальная, тщательно исполненная. Форма кратера — классическая италийская, ее делал грек, расписавший и второстепенные детали.



Ил. 9.

Ассимиляция греков-апулийцев в местной среде — весьма вероятное явление, и начался этот процесс, по-видимому, уже давно, еще во времена мастера Илиуперсиса (если не раньше). Предположительно широкое проникновение в художественную среду италиков в последние десятилетия IV в. до н.э., с одной стороны, вело к снижению художественного уровня продукции, но, с другой стороны, такие «переводы»

могли получать и обновленный, модифицированный смысл. Мастера-италики, давно вошедшие в среду апулийской вазописи, в отличие от большой массы неофитов типа мастера В.М. F 339, вынужденных осваивать азы искусств *ab ovo*, открывали новые пути в одряхлевшем и идущем к своему концу жанре.

Среди этих мастеров уже Д. Тренделлом и А. Кампитоглу был отмечен большой оригинал — мастер Арпи, названный по находке его ваз в гробнице, открытой в 1972 году в местечке *Arpino*, древнем *Arpi*, близ Фоджи (RVAr II, 1982: 922). Вопрос о его происхождении авторами не ставился — как и вопрос о происхождении двух других виднейших поздних вазописцев — Балтиморского мастера и мастера Патеры, работавших, как отмечалось выше, в Канозе и Руво (т.е. в давнийской глубинке) и явно имевших там мастерские. Многочисленная продукция этих мастерских не позволяет думать, что там трудились исключительно греки-гончары и греки-вазописцы (разумеется, *западные* греки, италийцы). Подчеркнем все же важный момент, что формы ваз до последних дней оставались греческими, без проникновения в их репертуар местных керамических типов.

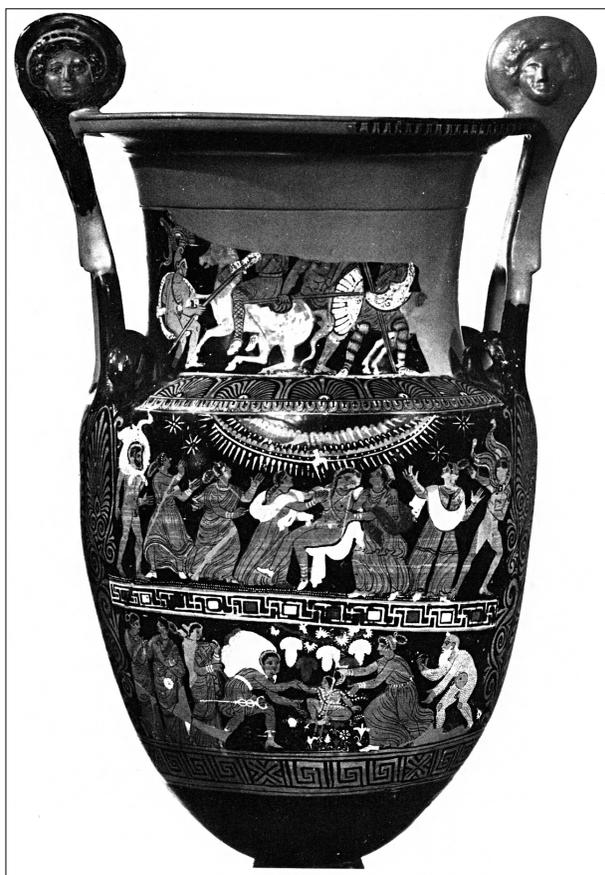
Внешне композиции мастера Арпи выглядят вполне традиционно, с устоявшимися сюжетами: наиски с фигурами умерших, мчащиеся колесницы, адоранты с ритуальными предметами, Эроты, украшающие венец Афродиты. Поле ваз плотно заполнено фигурами, оставляя минимум свободного фона, с массой стоящих, несомых, находящихся в руках или упавших на землю предметов. Вещи теснят людей, завоевав равноценность с ними своего бытия в композиции и пытаясь далее упрочивать свою «автаркию». Примечательна живость композиций, обычно у местных мастеров стремящихся к застылости. У мастера Арпи Эроты и умершие стремительно бегут, лошади резво мчатся, как бы паря над линией почвы; Данаиды с горячей поспешностью выливают воду в большой сосуд, заключенный в наиске-крене Подземного мира; дароносцы у наиска сидят, живо общаясь друг с другом. Греческая выучка и мастерство рисунка сомнению не подлежат, как и композиционная структура. Но при этом нельзя не заметить бесспорные отличия от других мастеров — в выборе сюжетов, в иконографии отдельных сцен и фигур, в пропорциональной системе человеческого тела, в передаче настроения.

Весьма своеобразен сюжет с Данаидами на ранней гидрии мастера Арпи в частной коллекции Неаполя (RVAr II, 1982, p. 923, Pl. 358) (ил. 10), где девушки с гидриями на головах теснятся у наиска-крены,



Ил. 10.

поставленной в центре лицевой стороны; они выливают воду в большой, врытый в землю пифос, относительно которого ведется дискуссия: Данаиды они, т.е. наказанные за мужеубийство дочери Даная, или же благодетельные прислужницы Персефоны (Keuls 1974). Не менее интересен и сюжет смерти Семелы, произведшей на свет недоношенного младенца Диониса — на волютном кратере, ранее в Базеле (RVAr II, 1982: 925, Pl. 362) (ил. 11). Композиция строится в два регистра — внизу рождение бога, по сторонам которого Гермес с небожителями и Старый Силен с нимфой Нисы. Вверху же смерть Семелы, полулежащей



Ил. 11.

на ложе, с двумя прислужницами по сторонам и другими свидетелями гибели фиванской царевны, в состоянии крайней ажитации. Выше на крупной высокой шейке — амазонамахия, тоже из плотно сомкнутых фигур. Такие композиции не имеют иконографических предшественников; они сочинены самим мастером Арпи и являются его оригинальным вкладом в апулийскую сюжетику.

Но еще поразительнее сцена освобождения Геры Гефестом из знаменитого трона на амфоре в Фодже (инв. 132723; RVar II, 1982: 925, Pl. 360, 2) (ил. 12). Тема, известная в Аттике с VI в. до н.э. (ср. Вазу Франсуа из Вульчи, ок. 560 до н.э., во Флоренции, Археологический музей) и давно забытая искусством, воскресает у мастера Арпи в новой, свежей трактовке. Гера со скипетром сидит на пышном троне, к ней подлетает Эрот, вокруг стоят олимпийцы. Что удивительно, Гефест имеет вид не полноценного мужа-божества, а чернобородого карлика-волшебника с маленьким молотом в руках. Над сценой висят два букrania — знак сакрального действия, перехода из состояния смерти в состояние жизни.



Ил. 12.

Лица богов у мастера по традиции типизированы и идеальны, но сами плотные фигуры укороченных пропорций с крупными большими глазами головами в печальном наклоне появляются в Апулии впервые, как и сочетания спокойно стоящих фигур в плащах со взвывающимися кверху концами (ср. Арес), с неожиданно огромными кистями рук (Гера, Афина; ср. жест лапифянки на фризе кентавромахии в храме Аполлона в Бассах — Boardman 1995a), которые многократно повторены мастером Арпи на другой его гидрии, в Фодже (инв. 132726; RVAr II, 1982: 925, Pl. 361), со сценой убийства Ниобид Аполлоном и Артемидой.

Безусловно, это греческое (западногреческое) искусство, большого оригинального мастера, настоящего творца. Однако, не менее безусловно, что в этом искусстве смело звучит совершенно негреческий голос — голос италика — с его приверженностью к «материнской» теме (обилие женских фигур), с нарочитым отступлением от классических пропорций (укрупнение голов и рук, оплотнение всей массы человеческого тела), с его «материализацией» греческой духовности, появлением странных согбленных фигур почти совершенно раннехристианского вида (одна из Данаид; Гермес в сцене рождения Диониса, со вздувшимся, как парус, плащом) (см. ил. 11) и невиданными ракурсами (летающий в пространстве к ногам лошади, из глубины наружу, убитый Данаид — RVAr II, 1982, Pl. 361b). При этом тоже, как в раннехристианской поэтике, возникают симметричные группы фигур, как бы «геральдические блоки»: Гермес и нимфа Нисы по сторонам младенца Диониса; два Эрота по сторонам сидящего Диониса с Ариадной, на шейке базельского кратера (RVAr II, 1982, Pl. 362b); коленопреклоненный воин между двумя конными амазонками, на пелике в Фодже (RVAr II, 1982, Pl. 360, 2a).

Поздние апулийские вазы такого рода открывают путь искусству нового мира — эпохе эллинизма с ее столкновением страстей и сил космоса; Римской эпохе с ее интересом к судьбе неповторимой личности; раннехристианской эпохе с ее переводом плана бытия из сферы материи в сферу духа; Раннему Средневековью, с его наивным, свежим взглядом на мир и людей; Проторенессансу и Раннему Возрождению, к сопоставлению с которыми просятся фигуры мастера Арпи с их самодовлеющей «тектоникой» и плоскостными пышными уборами, прошитыми богатым узорочьем. Витторе Карпаччо, Джентиле да Фабриано, Беночцо Гоццолли и другие мастера кватроченто как будто возродили персонажей мастера Арпи в своем искусстве.

Установление и конкретизация таких связей — дело будущего. Мы же остановимся на констатации самого факта признания огромных потенций искусства Южной Италии и его пока не подтвержденного конкретно, но реально провидимого колоссального влияния на искусство позднейшего времени.

Проблема «перевода» в изобразительном искусстве Южной Италии IV в. до н.э. (на примере Апулии) прослежена нами весьма условно в ее «триадном» аспекте: 1) как «перевод» с греко-аттического на греко-италийский (с третьей четверти V в. до н.э.), если принять во внимание усвоение опыта метрополии колонистами западной Греции; 2) как «перевод» с греко-италийского на местно-италийский (начиная с мастера Илиуперсиса, вторая четверть IV в. до н.э.), для оптимизации отношений мастеров Тарента, Бари, Руво и Канозы с заказчиками-италиками; 3) как «перевод» с местно-италийского на греко-италийский (мастер Арпи, последняя треть IV в. до н.э., малые мастера конца IV в. до н.э.), в период угасания греческого искусства вазописи, для возобновления его жизненных сил.

Ввиду полного отсутствия исследований антиковедов в этом направлении многое видится пока лишь в самом общем свете, и контуры отдельных явлений неясны. Очевидно лишь то, что все выделенные группы и мастера в компендиуме Д. Тренделла и А. Кампитоглу не представляют собой однозначно-греческих фигур: греческие творцы на италийской почве неизбежно должны были ассимилироваться с местными «индигенами». Насколько энергично шел такой процесс и как именно, отчасти покажет анализ (и археологическая реконструкция) состава некрополей отдельных апулийских центров и самого Тарента, который сейчас успешно проводится. Но главное все же — исследование изобразительных форм, структуры композиции, стилистических феноменов, без которых признаки творчества италийцев и италиков, а также продуктов сложной ассимиляции тех и других выяснить вряд ли удастся.

Перевод формальный — с языка на язык — сопровождался переводом содержательным: предмет речи получал при этом иной контекст, воспринимался иначе, чем в «оригинале». Очень долго смысл таких «переводов», особенно с греко-аттического на греко-италийский не улавливался, поскольку внешне вроде бы мало что менялось, и искусство западных греков до недавнего времени включалось в хрестоматии и исследования по античному искусству на правах чисто эллин-

ского (см. Carpenter 2009: 27). На деле же постепенно перестраивалась вся система памятников — содержание искусства *италийцев* (*Italio-tes*, греков Южной Италии) и *италиков* (*Italics*, местного населения) становилось совершенно иным.

Связи с метрополией для западных греков были решающей силой. С закатом классической культуры Греции они стали катастрофически слабеть. Эллинские нравы дичали в новой среде. Уже давно главный принцип эллинской этики «ничего слишком» утратил силу. По словам Эмпедокла (V в. до н.э.), «Акрагантцы живут в такой роскоши, будто завтра умрут, а дома строят так, будто собираются жить вечно» (Фрагменты 1989: 332 [63]). Показательна история италийского города Сибариса, погибшего «из-за роскоши». Жители Посейдонии, завоеванной римлянами и переименованной в Пестум, раз в году на общем празднике плакали, вспоминая, что и они когда-то были греками. Италийские греки, никогда не забывавшие родину, постоянно ездили в метрополию отмечать великие праздники, Олимпийские и прочие игры, дарить посвящения в общегреческие святилища, аплодировать великим актерам (Astour 1985: 29). К концу IV в. до н.э. эти связи оборвались. Но в последнее столетие существования независимой Эллады в нее влила новые силы молодая, живая и благодарная культура Южной Италии, не только продлившая ей жизнь, но и передавшая память о ней Средиземноморью и всей Европе.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 2008 — Андреев Ю. В. Архаическая Спарта. Искусство и политика / Подготовка издания: Л. С. Широкова, Л. М. Уткина, Л. В. Шадричева. СПб., Нестор-История, 2008.
- Фрагменты 1989 — Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / Издание подготовил А. В. Лебедев. М.: Наука, 1989.
- Astour 1985 — Astour M. Ancient Greek Civilization in Southern Italy // The Journal of Aesthetic Education, 1985 (Spring). Vol. 19. No. 1. Special Issue: Paestum and Classical Culture: Past and Present. P. 23–37.
- Boardman 1995 — Boardman J. Athenian Red Figure Vases. The Classical Period. L.: Thames and Hudson, 1995.
- Boardman 1995a — Boardman J. Greek Sculpture. The Late Classical Period. London: Thames and Hudson, 1995.

- Carpenter 2009 — *Carpenter T. H.* The Darius Painter: Text and Context // S. Schmidt, J. Oakley (Hrsg.). *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*. München: C. H. Beck, 2009. P. 153–159.
- Carter 1975 — *Carter J. C.* The Sculpture of Taras // *Transactions of the American Philosophical Society*, 1975. Vol. 65. No. 7. P. 1–196.
- Dangerous Perfection 2016 — *Dangerous Perfection. Ancient Funerary Vases from Southern Italy* / Ed. by Ursula Kästner and David Saunders. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2014.
- Gagnebin 1972 — *Gagnebin B.* *Céramique insolite de l'Italie du sud: les vases hellénistiques de Canosa*. Brussels: Musée d'art et d'histoire, 1972.
- Haas 1962 — *Haas O.* *Messapische Studien. Inschriften mit Kommentar, Skizze einer Laut- und Formenlehre*. Heidelberg: Winter, 1962.
- Keuls 1974 — *Keuls E.* *The Water Carriers in Hades: A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1974.
- Kurtz 1975 — *Kurtz D.* *Athenian White Lekythoi. Patterns and Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Robinson 2009 — *Robinson E. G. D.* Workshops of Apulian Red-Figure Outside Taranto // *EUMOUSIA: Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*. / Ed. by J.-P. Decoedres. Sydney: Meditarch, 1990. P. 179–193.
- Robinson 2014 — *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 Shierup and Victoria Sabetai. Aarhus, Aarhus University Press, 2014. P. 218–234.
- RVAp I, 1978 — *Trendall A. D., Cambitoglou A.* *The Red-Figure Vases of Apulia. Vol. I. Early and Middle Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1978. (Oxford Monographs on Classical Archaeology.)
- RVAp II, 1982 — *Trendall A. D., Cambitoglou A.* *The Red-Figure Vases of Apulia. Vol. II. Late Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1982. (Oxford Monographs on Classical Archaeology.)
- Schmidt 1975 — *Schmidt M.* Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota // *Orfismo in Magna Grecia. Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (1974)*. Napoli: Arte tipografica, 1975. P. 105–137.
- Smith 1976 — *Smith H. R. W.* *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting* / Ed. by J. K. Anderson. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1976. (University of California Publications in Classical Studies, 12.)
- Sparkes 1979 — *Sparkes B. A.* Review of: *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting* by H. R. W. Smith. Ed. by K. A. Anderson. Berkeley, Los Angeles, London, 1976 // *The Classical Review*, 1979 (October). Vol. 29. Iss. 2. P. 336.
- Trendall 1989 — *Trendall A. D.* *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London: Thames and Hudson, 1989. (World of Art.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Волютный кратер из Руво мастера Прономоса с изображением Диониса, Ариадны и флейтиста Прономоса. Ок. 400 до н.э. Неаполь, НАМ. Инв. 3240.
2. Амфора мастера Дария с изображением Суда Париса и Суда Креонта над Антигоной. Ок. 340 до н.э. Берлин, Античное собрание. Инв. F 3240.
3. Волютный кратер мастера Дария с изображением отъезда Амфиарая. Ок. сер. I в. до н.э. Швейцария, частная коллекция.
- 4а. Белофонный лекиф мастера Бозанке с изображением сцены в некрополе: умерший и родственница. Ок. 430 до н.э. Базель, Античный музей.
- 4б. Волютный кратер мастера Илиуперсиса с изображением почитателей у надгробия (справа, спиной, — умерший). Вторая четверть IV в. до н.э. Лондон, Британский музей. Инв. F 283.
5. Волютный кратер из Джойя делль Колле мастера Джойя делль Колле с изображением юноши в наиске. Ок. 340 до н.э. Бари, Археологический музей. Инв. 20054.
6. Волютный кратер мастера, близкого к мастеру Ликурга, с изображением Гермеса и Аполлона у найска умершего. Ок. сер. IV в. до н.э. Бари, Археологический музей. Инв. 6270.
7. Шейка волютного кратера Балтиморского мастера с изображением головы богини в цветочном саду. 330–300 до н.э. Бари, Коллекция Мачинагросса. Инв. 239.
8. Амфора мастера В.М. F 339 с изображением юноши с конем в наиске. 310–300 до н.э. Неаполь, НАМ. Инв. 82349.
9. Колонный кратер с изображением Ифигении в Тавриде. Последняя четверть IV в. до н.э. Париж, Лувр. Инв. К 404.
10. Волютный кратер мастера Арпи с изображением наказания Данаид. 320–300 до н.э. Неаполь, частная коллекция. Инв. 369.
11. Волютный кратер мастера Арпи с изображением смерти Семелы и рождения Диониса. 320–300 до н.э. Ранее Базель, рынок.
12. Амфора из Арпи мастера Арпи с изображением Гефеста, освобождающего Геру из трона. 320–300 до н.э. Фоджа, Археологический музей. Инв. 132723.

Liudmila I. Akimova (Moscow)

APULIAN VASE-PAINTING OF THE FOURTH CENTURY BC:
GRAECO-ITALIC “TRANSLATIONS”

ABSTRACT: The author deals with the problem of “translation” in Apulian vase-painting of the Late Classical period. Attic patterns of ceramic forms and compositions being produced at the beginning of South Italiote vase-painting (at Tarent, in particular), should have been “translated” into Italic “language” (the Ilioupersis painter) of the rich indigenous clientele. In their turn, the Italic artisans tended to approach their production to Hellenic models; they taught its complicated thesaurus and created a new Helleno-Italic language of art (the Arpi painter) which became later the main bearer of the Classical tradition in the Mediterranean and Europe of the Middle Ages and Renaissance times.

KEYWORDS: Apulian vase-painting, Tarent, funerary symbolism, Italics, the Ilioupersis painter, the Arpi painter.

NOTE ON THE AUTHOR: Akimova Liudmila Ivanovna, Prof. Dr. of art history, leading research fellow, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. E-Mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru.

РЕЗЮМЕ: В статье рассматривается проблема «перевода» в вазописном искусстве Апулии IV в. до н.э. Аттические образцы, созданные основателями мастерских в греческих колониях (в частности, в Таренте), «переводились» на язык италиков (мастер Илиуперсиса) — основного контингента богатых заказчиков. В свою очередь, местные ремесленники стремились приобщиться к греческому искусству, постепенно осваивая его сложный тезаурус и формируя новый язык греко-италийского искусства (мастер Арпи), ставший основным носителем эллинской традиции в Средиземноморье и Европе Нового времени.

Ключевые слова: Апулийские вазы, Тарент, погребальная символика, италики, вазопись, мастер Илиуперсиса, мастер Арпи

ОБ АВТОРЕ: Людмила Ивановна Акимова, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. E-Mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru.

ДИКУССИЯ ПОСЛЕ ДОКЛАДА Л. И. АКИМОВОЙ

Ирина Александровна Седакова: Спасибо, Людмила Ивановна, Вы нас перевели совсем в другую плоскость перевода. Это перевод художественных средств, перевод ритуалов, и, как всегда, это очень насыщено и очень интересно. У меня такой вопрос совершенно человека не знающего: кто такая богиня-спасительница, которой предназначались венки вот именно в этом контексте?

Людмила Ивановна Акимова: Можно предположить, что в Италии в образе богини-спасительницы слились Афродита и Персефона. В этом регионе были общие святилища, где почитали сразу обеих богинь — греческую Афродиту и местную Персефону, но также и Аида. Единственная область греческого мира, где были храмы богу подземного мира — это Италия. Эта богиня-спасительница выступает в условных формах матрональной дамы, которая является одной из главных героинь всех ритуальных сцен. В них только два героя — обнаженный юноша и пышно одетая дама. И всегда он приходит к ней (я не показываю другие многие ситуации) странником, просителем, с венком, с какими-то дарами. А она сидит на троне в сопровождении других девушек и ждет его прихода. Далее развиваются сцены, где происходит венчание, и они мчатся на колеснице. Колесница — очень популярный образ в Италии — возносится на небеса. То есть идея везде одна: из хаоса рождается космос. А Афродита — это Владычица вод, она возрождает. Но пифагорейство и орфизм добавили очень много красок новых в эту религиозно-теологически-ритуальную ситуацию. И с каждой вазой нужно разбираться, практически, отдельно, потому что везде есть свои контексты. Это очень сложно. Смит — серьезный автор, великолепно знающий античные источники. Он начал глубоко анализировать объекты на этих апулийских вазах, которых так много: почему такие ларцы, почему такие корзинки, такие венки (их много, разных разновидностей) — но не сумел свести концы с концами. Поэтому, наверное, получил отрицательные отзывы. А я, получается, выступаю его апологетом. Думаю, что эту работу просто надо продолжить дальше, чтобы мы могли начать что-то понимать в этом очень сложном искусстве.

Марина Михайловна Валенцова: Людмила Ивановна, там где-то у Вас мелькнули на стеле погребальные ленточки. Вы, кажется, прокомментировали, что это связь живых с умершими. А можно поподробнее немножко об этом?

Людмила Ивановна Акимова: Ну тения — это просто символ связи. Я думаю, что даже изначальная связь — это связь распавшихся тел умерших, которые затем вновь собираются. Как Озирис и Изиды в Египте. Итальянский философ Эмпедокл описывает возникновение человека из разных частей. На первых этапах части срastaются неправильно, и получаются чудовища, уроды. А потом — правильно, и возникает гармоническое человеческое существо. И тении, которых так много на этих вазах, висят везде, где только можно, в каждом закутке, — это символ связи: распавшееся, уничтоженное, умершее обязательно воскреснет к новой жизни, будет связано. Умерший возродится, вступит в брак. Ведь, по древним понятиям, только через брак могло произойти рождение. И будет новая жизнь, новая сущность, новая душа. Я понимаю тению в этом смысле.

Наталья Витальевна Злыднева: Возможно ли применить категорию примитива к этим начавшимся адаптациям высокого стиля другой культурой? Примитива — как внестилевого такого понятия, не только в смысле неумелости, как в Вашем примере с лошадкой. Но можно ли оперировать категорией примитива применительно к Вашему материалу? Примитива не как стиля, не как низкого профессионализма, а как находящегося вне поля профессионализма?

Людмила Ивановна Акимова: Мне кажется, что к части этих работ можно применить категорию примитива. В них чувствуется что-то такое народное, народный какой-то навык. Это не тот случай, как если бы они впервые брались за кисть и перо и получалось бы что-то неадекватное, некрасивое (особенно если сравнивать их наследие с греками). Но эти лошадки, которых довольно-таки много, скорее напоминают какие-то деревянные или глиняные игрушки. Даже в нашем собрании, в нашем музее есть такие очень примитивные терракоты, в Италии их очень много. Но этот пласт никем никогда не исследовался. Он просто лежит сам по себе, потому что в нашей науке культивируется только высоко художественное, к сожалению.