

В. Д. БЛАВАТСКИЙ

ИСТОРИЯ  
АНТИЧНОЙ  
РАСПИСНОЙ  
КЕРАМИКИ

МОСКВА  
1953



В. Д. БЛАВАТСКИЙ

ИСТОРИЯ  
АНТИЧНОЙ  
РАСПИСНОЙ  
КЕРАМИКИ



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

1953

*Отв. редактор*  
*проф. А. В. АРЦИХОВСКИЙ*



# ВСТУПЛЕНИЕ



Καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κότεεί  
*Hesiod. Opp. et d. 25.*

Зависть питает гончар к гончару  
*Гесиод. Труды и дни 25.*

**С**реди сохранившихся до нашего времени произведений античного искусства видное место принадлежит греческим вазам. Благородная простота и изысканность форм, мастерство скульптурных украшений и в особенности исключительная виртуозность росписей стяжали им заслуженную славу. К ним вполне приложимы слова К. Маркса о греческом искусстве и эпосе, что они «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца»<sup>1</sup>.

Однако вазы интересны для нас не только как почти единственные сохранив-

шиеся образцы эллинской графики. Изучая росписи, мы обогащаем наши сведения об античной мифологии, литературе, театре, быте, не говоря уже об искусстве: архитектуре, скульптуре, художественной утвари и в особенности об утраченных произведениях эллинской монументальной живописи, в том числе о картинах знаменитого художника Полигнота.

Вместе с тем, занимаясь греческими вазами, мы не должны забывать, что они являются не только произведениями искусства. Вазы изготовлялись специально для того, чтобы служить предметами повседневного домашнего обихода; они имели разнообразное бытовое и культовое назначение.

Вазы широко применялись на пирах — симпозиях; в амфорах подавали вино к столу, в кратерах (стамносах или оксибафах)

<sup>1</sup> К. Маркс. К критике политической экономии, Госполитиздат, 1950, стр. 225.





его смешивали с водой. Для охлаждения смешанного вина в кратеры опускались специальные холодильники — психтеры. Черпаком-киафом разливали вино по чашам,

арибаллы, алабастры, бомбилины, лекифы, амфориски. С таким сосудом, обычно подвешенным на шнурке к руке, шел эллин-атлет в палестру и там перед борьбой нати-



Чернофигурный рисунок: девушки у ключа

отличавшимся большим разнообразием форм: скифосам, котилам, канфарам, ритонам, фиалам, мастосам, киликам. Последние были особенно излюбленны. Выпив до дна килик (или скифос), греки нередко играли в застольную игру — котаб. В этой игре нужно было, продев указательный палец в ручку килика, резким движением руки выбросить остающиеся в чаше последние капли и попасть ими в определенную цель.

Употреблялись у греков и кувшины для вина — в более древнее время ойнохой и ольпы, позднее лагины. Для кушаний пользовались тарелками-пинаками, были также специальные блюда для рыбы.

Большим разнообразием отличались сосуды для масла (растительного). Это были

рал свое тело оливковым маслом. В небольших флаконах хранились ароматические масла, заменявшие греческим женщинам современные духи.

В обиходе гречанок нам известны и вазы других форм — пиксиды, леканы и кальпиды, в которых они держали косметики, рожки для кормления детей — гутты. Девушки ходили за водой с троеручными кувшинами — гидриями. Полные сосуды они несли на голове. Ткачихи применяли особый наколенник — эпинетрон, сформованный из глины, расписанный и обожженный подобно вазам.

Немалое значение имела ваза и в культовом обиходе древних греков. Фиалой постоянно пользовались при совершении







дины VIII в. в вазописи намечается зарождение нового стиля, который складывается и расцветает в VII и начале VI вв. до н. э. Обычно его называют «восточным» (ориентализирующим), но, как нам представляется, толчком, способствовавшим возникновению этого направления, было своеобразное «Возрождение» искусства Эгейской эпохи. Вазы этого стиля с округлыми формами и сочными, многокрасочными ковровыми росписями производились на Мелосе, Самосе, Родосе, в Аттике и особенно в Коринфе. В VI в. господствует чернофигурный стиль с четкими силуэтными росписями. Чернофигурные вазы встречаются в Коринфе, Кирене, Ионии, часто в Халкиде и исключительного расцвета достигают в Аттике. Характерной особенностью их была роспись в виде черного силуэта на красноватом фоне глины. С V в. чернофигурные вазы уступают свое место новым, краснофигурным вазам. Их в большом количестве производили в Аттике (где они появились еще в последней трети VI в. до н. э.), а позднее и в греческих колониях в Южной Италии, а также в Сицилии. У краснофигурных ваз фон рисунка сплошь покрывался черным лаком, а фигуры, оставаясь незакрашенными, сохраняли красноватый цвет глины. Поэтому такая техника называется краснофигурной. В эпоху эллинизма (III—I вв. до н. э.) расписные вазы постепенно вытесняются на греческом востоке и западе сосудами, украшенными рельефами и сплошь покрытыми лаком (так называемые «Мегарские чаши», «Каленские сосуды» и др.). Распространение чернолаковых рельефных сосудов в значительной мере вызвано подражанием в глине дорогим серебряным и бронзовым вазам, доминирующим в парадной посуде эпохи эллинизма. Вместе с тем художественный уровень керамики IV—II вв. заметно снижается по сравнению с керамикой VI—V вв. до н. э.

Не надо думать, что возникновение нового стиля в вазописи сопровождалось немедленным исчезновением старого. В росписях ваз, как и в других видах греческого искусства, сосуществовали и боролись различные направления. Вновь возникшее течение отнюдь не сразу вытесняло все то, что уже начало отживать свой век. Подобные отсталые явления особенно прочно держались в вазописи более консервативных греческих общин, например, в Беотии. В нашем изложении мы, разумеется, будем уделять особое внимание наиболее прогрессивным течениям, тому новому, что зарождалось и слагалось в греческой вазописи. Что же касается направлений, цепко державшихся за уже изжитое, далекое, то их мы коснемся более бегло, лишь в общих чертах, обрисовывая в конце каждой главы «пережитки» данного стиля в последующее время.

Небольшая часть греческих ваз — фигурные сосуды. Это были своего рода терракотовые статуэтки, снабженные ручками и горлышками; иногда, как мы уже отмечали выше, вазы украшались оттиснутыми в глине рельефами, но большинство греческих художественных сосудов покрывалось росписью.

Искусство росписи ваз по своим стилистическим особенностям близко современной нам графике; однако имеется и довольно существенное различие. Греческому вазописцу приходилось разрешать сложные и трудные задачи, создавая композиции на округлых, сферически-изогнутых поверхностях греческих ваз, обладавших большим многообразием форм. Обилию форм греческих ваз отвечает исключительное разнообразие росписей последних. Одноцветные или многокрасочные орнаменты и фигурные изображения, исполненные с тонким декоративным чутьем, украшают произведения греческих гончаров. Требовались особая изобретательность и





ных потребностей, а не ради их меновой стоимости<sup>2</sup>.

В отличие от произведений современной нам графики, которые мы можем рассмотреть целиком, не передвигая их, росписи греческих ваз, нанесенные на округло-объемную поверхность сосуда, исполнялись с учетом того, что смотрящий на сосуд будет поворачивать его в руках. Объемный характер покрытой росписью поверхности сосуда в тех случаях, когда на ней развевалась большая сложная композиция, делал совершенно невозможным обозрение всей росписи на вазе с одной точки зрения. Задача декорировать предмет, рассчитанный на восприятие в живом движении, способствовала значительному обогащению художественной ценности греческих ваз и вместе с тем создавала своеобразную интимную связь между данными произведениями искусства и зрителями. Именно поэтому фотография часто не может нам дать полного представления об украшающей вазу многофигурной сцене. При публикации таких ваз нередко прибегают к так называемым развернутым рисункам, которые неизбежно в той или иной мере искажают представление об оригинале и, кроме того, совершенно условно переводят сферическую поверхность фона на плоскость листа бумаги. Между тем воспринять греческую вазу, как целостное художественное произведение в ее замечательном единстве четкой стройной формы и искусно исполненной росписи, можно только в том случае, если зритель, держа в руках, поворачивает небольшой сосуд или обходит вокруг стоящей на подставке большой вазы.

Несомненными достижениями греческих гончаров были гармоническая соразмерность форм сосудов и их росписей, ритмическое построение рисунков, при котором

<sup>2</sup> См. К. Маркс. К критике политической экономии, Госполитиздат, 1950, стр. 22.

мастер не боялся некоторого повторения линий. При этом роспись вазы казалась на близком расстоянии рисунком, а на большем расстоянии — узором.

Многочисленные рисунки на вазах показывают, как греки держали чаши на пирах, когда пили из них или играли в котаб, как употребляли сосуды для масла на палестре или лекифы при заупокойных обрядах. Эти разнообразные положения, в которых находились сосуды, способствовали постоянному восприятию их в движении, а не в том неподвижном состоянии, в котором они находятся в витринах наших музеев.

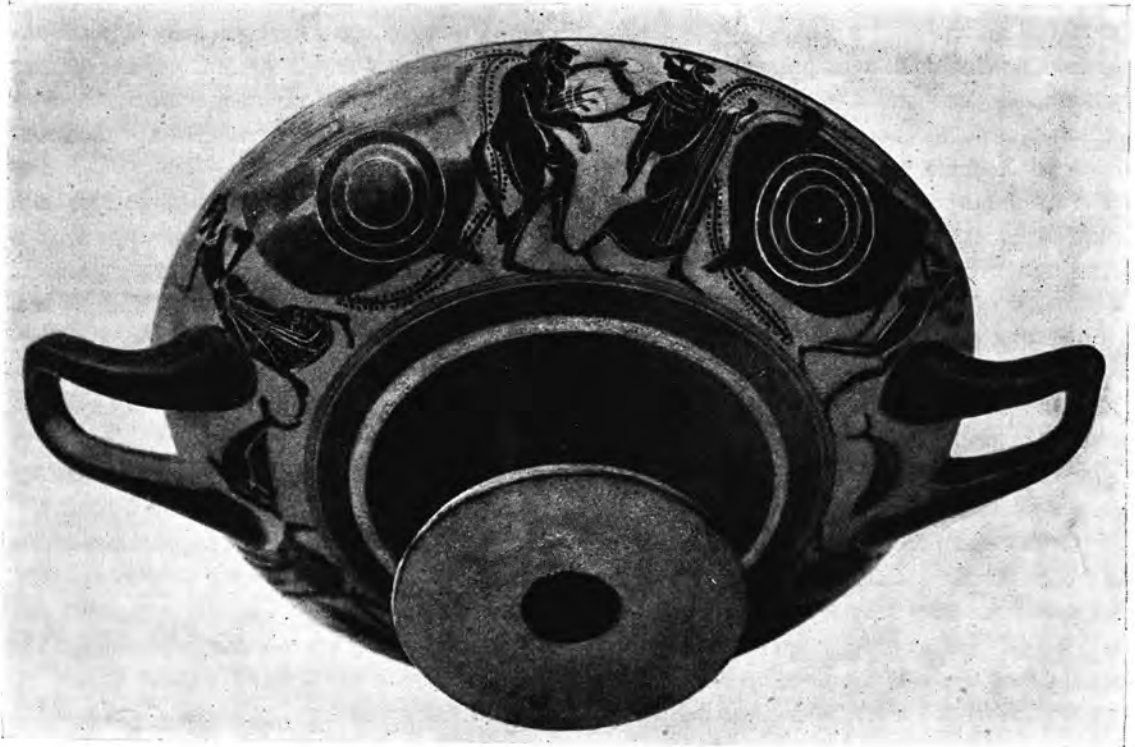
Мотивы росписей греческих ваз отличаются многообразием — начиная с самых простых поясков и незамысловатых линейных узоров и кончая сложнейшими геометрическими и растительными орнаментами и фигурными изображениями. Роль последних была особенно значительной; фризы следующих друг за другом животных или фантастических существ, сложные композиции мифологических или жанровых сцен были главными украшениями расписных ваз в эпоху наибольшего расцвета керамического производства в Греции.

Росписи греческих ваз часто имели тесную связь с назначением сосуда. Так, на вазах для вина нередко изображались разгульные сцены пирушек, иной раз кончавшихся пьяными драками; юноши, развлекающиеся с гетерами, или Дионис в сопровождении своих разнузданных спутников — охмелевших силенов и неистовых менад. Иногда на таких вазах мы видим апотропеические<sup>3</sup> эмблемы — лицо грозного чудовища Медузы-Горгоны, взгляд которой обращал все живое в камень, или сильно стилизованные изображения больших глаз,

<sup>3</sup> Апотропеями именуется изображения, имевшие, по представлениям древних, магическую силу, предохранявшую их владельца от «дурного глаза» и иного зла.



Коринфский килик с изображением Горгоны. ГМИИ  
(Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина)



Чернофигурный килик с изображением глаз.  
ГМИИ





предохранявших от сглаза; апотропеями служили также и фигуры силенов. Нужно думать, что обилие таких изображений на сосудах для вина вызывалось желанием оградить от различных неприятных случайностей участников веселых пирушек, когда они, выпив лишнее, легко могли попасть в беду. Встречаются также на застольной посуде и более строгие сюжеты, взятые из мифов, что, возможно, связано с греческим обычаем петь на пирах поэтические произведения, часто имевшие мифологическое содержание.

На предметах женского обихода — туалетных сосудах (леканах и кальпидах) нередко представлялись сцены из жизни генекей<sup>4</sup>: греческие девушки и женщины за туалетом, им прислуживают рабыни, возле витают божки любви — Эроты, свидетельствующие о неотразимом обаянии наряжающихся красавиц.

На погребальных лекифах мы встречаем печальные сцены оплакивания умерших их близкими, иногда роковую лодку перевозчика душ Харона и особенно часто изображение героизированного умершего, восседающего у надгробной стелы; к могиле приближается кто-либо из родных, чаще всего девушка, чтобы почтить покойного дарами, которые она несет в плоской корзине. Этими приношениями были лекифы с оливковым маслом, длинные и узкие повязки — тэнии и венки.

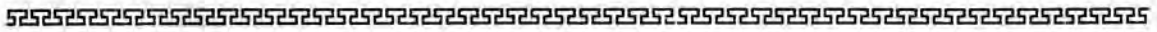
На небольших гуттах для кормления детей попадают бесхитростные изображения различных зверюшек. Но над всеми разнообразными сюжетами доминируют изображения, взятые из греческих мифов, в которых в поэтических образах выражено мировоззрение эллинов и их представление о вселенной. Из богатейшей сокровищницы греческой мифологии черпали свои сюжеты

<sup>4</sup> Генекей — женская часть древнегреческого дома.

поэты и писатели, скульпторы и живописцы; широко использовали этот источник и более скромные мастера-вазописцы.

Трактовка различных сюжетов на греческих вазах показывает, что разрисовывавшие их мастера чаще всего передавали традиционные варианты мифов. Но иногда они несколько отклонялись от них. Таким образом, сохранились для нас некоторые, неизвестные по литературным источникам, варианты. Авторами этих новых вариантов мифов, возможно, иногда являлись сами вазописцы. В этом отношении исключительно интересна роспись одного аттического краснофигурного килика, на котором представлены богиня Афина и охраняющий золотое руно громадный дракон. Чудовище проглатывает или, может быть, изрыгает мертвое тело, повидимому, убитого им героя. Около жертвы дракона надпись: *IASON* (Язон), свидетельствующая о том, что вазописец придерживался совершенно необычной версии широко известного мифа о приключениях в Колхиде предводителя славных аргонавтов.

Вазописцы чаще всего, разумеется, обращались к мифам наиболее популярным в их время. Выбор и, в особенности, трактовка сюжетов указывают нам источники, вдохновлявшие греческих мастеров, когда они задумывали композиции, которыми украшали свои замечательные сосуды. Таким источником в VII—VI вв. до н. э. был эпос; тогда доминировали бесстрастные изображения кровопролитных сражений героев, — Геракла, борющегося с ужасными чудовищами, битвы олимпийских богов с могучими сынами Земли Гигантами и других аналогичных по духу сказаний. С V века до н. э. наряду с эпосом вдохновляет вазописцев также трагедия, продолжавшая оказывать воздействие и в следующем столетии. Возникает интерес к полным драматизма моментам из истории отмеченного роком дома Атридов; изображаются встречи Оре-



ста с Ифигенией в Тавриде, бегство ее из храма Артемиды, события из жизни Эдипа, Телефа и пр.

В IV в. до н. э. миф нередко преломляется через комедию. Южно-италийские вазы, представляющие комедии флаконов, дают грубые пародии на мифы о богах и героях. В эпоху эллинизма мы находим в малоазийской рельефной керамике шаржированное изображение мифологических персонажей, полное самой безудержной утрировки.

Так в различные эпохи изменялась трактовка художником того или иного мифа, выявлялось совершенно различное понимание его и отношение к нему<sup>5</sup>. В мифологическом сюжете в различные времена выступают то эпически-героические, то полные патетики драматические, то впадающие в сарказм комические, а иной раз пасторальные идиллические моменты.

Популярность того или иного мифологического сюжета в вазописи связана с интересами и событиями различных эпох. Иной раз вазы изготовлялись на вывоз в отдаленные страны, и вазописец должен был приспособляться к запросам своего потребителя. Интересным образцом такой работы для дальнего покупателя являются краснофигурные пелики IV в. до н. э., в большом числе изготовлявшиеся в Аттике и вывозившиеся в Боспорское царство, занимавшее восточную часть Крыма и низовья Кубани. На этих вазах изображались мифы, связанные с Северным Причерноморьем и прилежащими странами. Мы видим конных воительниц-амазонок, крыла-

тых чудовищ грифов с львиным телом и головой орла, хранящих золото, которое у них стремятся похитить аримаспы, и пр.

Мифологические сцены на вазах имеют для нас большое значение не только потому,



Краснофигурный рисунок: дракон, пожирающий Язона

что они освещают греческое мировоззрение и те изменения, которые оно претерпевало. Весьма существенны они также и для эллинской иконографии. Греческая вазопись в большей мере, чем какой-либо иной источник, сохранила нам множество хорошо засвидетельствованных надписями изображений богов, героев и различных мифологических сцен; там хорошо сохраняются атрибуты богов, нередко утраченные на древних рельефах и лишь в исключительных случаях неповрежденные у древних статуй. На росписях чернофигурных и краснофигурных ваз мы можем постоянно видеть верховного эллинского бога Зевса в виде величавого бородатого мужа со скипетром или перуном в руках; его супругу, величавую Геру, также держащую скипетр; брата Зевса — владыку морей Посейдона с трезубцем в руке. Бог светлого начала и искусства Аполлон

<sup>5</sup> Весьма примечательно также менявшееся в различные времена соотношение между мифологическими сценами и бытовыми сюжетами в греческой вазописи. Занимавшие весьма скромное место до конца VI в. до н. э. бытовые сюжеты стали играть заметную роль в вазописи V и в значительной мере IV в. до н. э. с тем, чтобы почти исчезнуть в эллинистический период.





изображался с колчаном и луком или же с кифарой<sup>6</sup> в руке, его сестра — девственная богиня охоты Артемида, также вооруженная луком и стрелами, нередко сопровождается собаками. Атрибутами хитроумного бога — кузнеца Гефеста являются орудия его ремесла: молот и особенно часто клещи. Шлем, щит, копье и обычно эгида<sup>7</sup> выделяют одетую в длинный хитон Афины — богиню мудрости и военного дела. Другой эллинский бог войны Арей, ведавший грубой рукопашной схваткой, представлялся в виде тяжело вооруженного воина — го-плита в шлеме, панцире, поножах, с щитом, мечом и копьем. Бог-вестник Гермес носит на ногах сандалии, снабженные небольшими крылышками, в руке — особый жезл, обвитый змеями (керикейон). Богиня-вестница Ирида имеет образ крылатой юной девушки в длинной одежде. Сходный с нею облик имела богиня победы Ника, нередко держащая в руках венки, которым она намерена увенчать победителя.

Атрибутами богини любви и красоты Афродиты были яблоко или голубь; богиню нередко сопровождает крылатый обнаженный мальчик — ее сын Эрот или несколько Эротов. Бог вина и производящих сил природы — Дионис имеет облик бородатого мужа или безбородого юноши, увенчанного плющевым венком, обычно с канфаром или тирсом<sup>8</sup> в руке. Бога нередко сопровождает многочисленная свита — фиа: лысые силены с лошадиными ушами и длинными конскими хвостами, неистовые женщины — менады, юные сатиры с козлиными ушами и хвостами. У бога стад Пана

<sup>6</sup> К и ф а р а — струнный музыкальный инструмент.

<sup>7</sup> Э г и д а — атрибут некоторых богов, но в особенности Зевса, это — козья шкура, к которой прикреплена голова Медузы-Горгоны, чудовища, обращавшего своим взглядом все живое в камень.

<sup>8</sup> Т и р с о м — называется длинная палка, увенчанная шишкой пинии.

козлиные рога и ноги, а лицо его имеет козлоподобные черты; атрибутом Пана является пастушечья свирель — сиринга, состоящая из нескольких трубочек различной длины.

Из эллинских героев прежде всего следует упомянуть неутомимого труженика, очищавшего землю от всякой скверны — Геракла, одетого в львиную шкуру и обычно вооруженного дубиной, луком и стрелами. В отличие от этого древнего дорийского героя, возникший значительно позднее образ аттического героя Тезея имел атрибутами меч и сандалии.

Помимо описанных антропоморфных образов богов и героев в росписях ваз мы встречаем и другие мифологические персонажи, в которых сочетаются человеческие и животные формы. Таковы дикие полулюди — полукони кентавры, крылатые чудовища Горгоны с человеческим телом и неестественно широким лицом, имеющим зверское выражение, и смертоносные сфинксы с головой и грудью женщины и крылатым телом льва. Наконец, следует упомянуть критское чудовище Минотавра с головой быка и человеческим телом.

Немалое значение имеют также вазовые рисунки как иллюстрации к произведениям греческой литературы — эпосу, лирике и особенно драме. Целый ряд вазовых росписей знакомит нас с греческим театром — трагедией, сатирической драмой и комедией. Мы видим театральные подмостки, различный театральный реквизит, актеров в их специальных костюмах и масках.

Далее следует отметить, что на вазовых росписях нередко разворачиваются различные сцены повседневной жизни, причем особенно часто встречаются изображения атлетических упражнений и батальные сюжеты. Эти рисунки являются в высшей степени важным источником для изучения эллинского быта. Мы видим различные предметы домашнего обихода, среди которых прежде



всего следует упомянуть о мебели, подлинные произведения которой почти не сохранились ввиду недолговечности дерева. В сценах симпосиев постоянно встречаются высокие лежа — клины с подушками и тюфяками, на которых возлежат пирующие; значительно ниже этих лож невысокие столы — трапезы. В сценах из жизни геникея нередко можно видеть кресла, стулья и табуреты, сходные по облику с нынешними, а также лари и шкатулки. Нередки также изображения различной утвари: треножников, посуды, курильниц, светильников и пр. Рисунки на вазах знакомят нас и с характером греческой сервировки, с обычаем смешивать вино с водой и разливать его по чашам, с простым, но изящным, размещением еды на столах, где маленькие хлебцы лежат в плоских корзинах рядом с длинными, свешивающимися вниз кусками мяса.

Вазовые росписи запечатлели также греческую одежду, состоявшую из тонкой рубахи — хитона и надевавшегося поверх нее плаща — гиматия, а равно и греческую обувь — легкие сандалии, щегольские туфельки или полусапожки. Многочисленны также и изображения головных уборов: широкополых дорожных шляп — петасов, островерхих колпаков ремесленников, теплых шапок из лисьего меха и пестрых женских чепцов. Рисунки на вазах сохранили изображение различных женских украшений: стефан<sup>9</sup>, ожерелий, браслетов, головных повязок и венков; они дают представление о том, как причесывались гречанки и какие были бороды и прически у греков. Все это обогащает наши представления о внешнем облике эллинов; но особенно важно, что мастера вазописцы запечатлели также манеру держаться, свойственную древним грекам, их жесты; показали нам, как они носили свою одежду, как

обращались с различными предметами обихода.

С большой любовью и обстоятельностью изображали вазописцы военные сцены: гоплиты вооружающиеся, сходящиеся с неприятелями и мечущие копья, борющиеся в горячей рукопашной схватке. Статрательно переданы различные детали вооружения и снаряжения, богатая отделка оружия, в особенности эмблемы на щитах. Мы можем изучать приемы дальнего и ближнего боя, а равно различные типы греческого вооружения. Мы видим греческого гоплита метрополии в шлеме, панцире и поножах, с щитом, мечом и двумя копьями, одно из которых он бросал во врага, а другим бился врукопашную. Мы можем наблюдать и ионийского гоплита из Малой Азии, который, сражаясь по преимуществу не с тяжеловооруженными противниками, а с легкими стрелками — лучниками, не носил поножей, ибо ноги его были достаточно защищены от стрел, свешивавшимся вниз со щита небольшим ковриком. Известны нам, наконец, и изображения восточных легковооруженных воинов — конных и пеших лучников.

Весьма многочисленны сцены обучения атлетов в гимназиях и различных состязаний. Обнаженные юноши состязаются в беге, мечут диск или копье, борются или бьются в кулачном бою; руки кулачных бойцов обмотаны ремнями с небольшими гириями; другие юноши состязаются в панкратии — жестоком соединении кулачного боя с борьбой; легкие прыгуны держат в руках гири — гальтеры (нынешние гантели); наконец, следует упомянуть и об изображениях победителей в состязаниях, украшенных победными повязками и венками.

Проливают свет вазовые рисунки и на различные греческие празднества и религиозные церемонии.

Весьма существенным образом вазопись пополняет наши представления о греческом

<sup>9</sup> Стефана — головное украшение.



хозяйстве, хотя эти сюжеты встречаются не часто. Они знакомят нас с пахотой и севом, виноградарством, сбором оливок, приготовлением вина и оливкового масла, животноводством и птицеводством, а также рыбной

дошедших до нас изображений рабов наглядно свидетельствуют о тяжелых условиях их труда и о жестоком обращении с ними рабовладельцев. Особенно показательно в этом отношении изображение



Чернофигурный рисунок: мастерская кузнеца

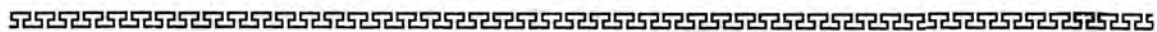
ловлей. Встречаются изображения демиургов-ремесленников — горных рабочих, кузнецов, литейщиков, оружейников, сапожников, гончаров, плотников, а также женщин, занимающихся ткачеством.

Как известно, в древней Греции в основном применялся рабский труд. Вместе с тем изображения рабов на греческих вазах встречаются весьма редко. Да и по большей части это изображения домашних рабов и рабынь, прислуживающих своим господам. Потребители греческих расписных vaz явно не проявляли интереса к этой теме. Греческий рабовладелец покупал раба за деньги, обычно платя за него значительно меньше, чем за лошадь, и соответственным образом меньше ценил его. Некоторые из

мастерской вазописца на чернофигурном боетийском скифосе, где представлено избивание раба, подвешенного на веревках или ремнях.

Весьма существенным источником является вазовая живопись и для изучения истории эллинского искусства. Она восполняет целый ряд значительных пробелов, в частности, вызванных гибелью памятников, созданных из непрочных материалов, прежде всего дерева. Наши представления об эллинском зодчестве преимущественно основаны на дошедших до нас монументальных каменных и мраморных храмах архаической и классической эпохи; они существенно дополняются вазовыми рисунками, которые изображают значительно





Чернофигурный рисунок: изблнение раба  
в керамической мастерской



Краснофигурный рисунок: мастерская бронзолитейщика



более легкие постройки, возведенные из дерева. Далее на этих рисунках мы находим изображения целого ряда недошедших до нас весьма интересных деталей — дверей, оконных ставней, а также крыш.

Вазовые рисунки сохранили также ценнейшие материалы по истории эллинской скульптуры: изображения примитивных деревянных идолов — ксоанов и палладиев. Некоторые скульптурные произведения более поздних времен также получили свое отражение в вазописи. Благодаря фигурным вазам, найденным в Фанагории, мы имеем довольно четкое представление о характере полихромии знаменитых золото-словококостных (хрисозефантинных) статуй древности. Многочисленные произведения греческой живописи в той или иной мере получили отражение в греческой вазописи и в силу этого последняя является источником первостепенной важности для изучения творчества эллинских художников.

Таким образом, росписи греческих ваз проливают свет на различные стороны греческой культуры и искусства. Вместе с тем они характеризуют также круг интересов вазописца. В значительной мере близкий интересам скульптора или живописца, он все же был несколько шире; этому, возможно, способствовало отсутствие тех рамок, которые ограничивали деятельность скульптора, работавшего по заказу полиса и исполнявшего произведения, отвечавшие гражданским потребностям общества. Подобно коропласту, делавшему терракотовые статуэтки, вазописец выпускал художественные изделия, преимущественно потреблявшиеся в домашнем быту, поэтому он не был связан теми нормами, которых придерживались ваятели, исполнявшие статуи богов и атлетов-победителей. Это позволило вазописцу, особенно в VI—IV вв. до н. э., довольно широко охватить повседневную действительность своего времени и, в частности, запечатлеть различные жан-

ровые сцены; а ряд мифологических сюжетов, например, изображения пиршеств богов, насытить бытовыми подробностями. Так характерной особенностью творчества вазописцев, по сравнению с эллинским монументальным искусством, была большая близость к обыденной жизни и вместе с тем более непосредственное отражение последней.

Рисунки на вазах, особенно VI—V вв. до н. э., постоянно снабжались надписями. Они обозначали имена представленных персонажей; читая их, зритель легче ориентировался в изображенном событии. Мы видим имена богов, героев или смертных, иногда словоохотливый художник сообщает зрителю наименования животных, например, клички охотничьих собак или даже неодушевленных предметов. На одной из самых замечательных греческих ваз — чернофигурном кратере работы Клития и Эрготима — около изображения лежащего на земле троеручного кувшина для воды мы читаем надпись: «*ΝΥΡΙΑ (ἑδρία)* — гидрия». Сравнительно редко сообщают нам вазописцы слова, которыми обмениваются нарисованные ими персонажи. Сложный разговор ведут мужчина, юноша и мальчик на известной краснофигурной пелике, работы аттического мастера Евфрония, хранящейся в Государственном Эрмитаже. Заметив в небе летящую первую весеннюю ласточку, юноша говорит: «*ἰδοῦ χελιδόν* — смотри: ласточка»; мужчина, взглянув вверх, подтверждает: «*νῆ τὸν Ἡρακλέα* — правда, клянусь Гераклом»; вне себя от восторга мальчик кричит: «*αὐτή!* — вот она». Наконец мужчина заключает разговор словами: «*ἔαιρ ἦδη* — уже весна».

Нередко мастера-вазописцы подписывали свои имена или имена владельцев гончарных мастерских. Первые сопровождались глаголом *ἔγραψεν* — расписал, например: *ΕΥΦΡΟΝΙΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ* — Евфроний расписал, при вторых стояло обозначение:



*εποίησεν*. — сделал, — например: *ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΝΟΙΕΣΕ* — Эксекий сделал, или: *ΤΛΕΣΟΝ ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ ΕΠΟΙΕΣΕΝ* — Тлесон сын Неарха сделал. Значительно реже встречаются такие обозначения, как *Ἐξηκίας ἔγραψε κάποιός με* — Эксекий расписал и сделал меня (речь идет от лица вазы), и совсем редко подписи, в которых запечатлены соперничество и зависть древнегреческих вазописцев. На одной краснофигурной аттической вазе мы читаем: *ἔγραψεν Εὐθύμιδος ὁ Πολίου ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος* — Евфимид (сын) Полиа расписал (вазу), как Евфроний никогда бы не смог.

Иногда на вазах надписывались имена юношей, широко известных представителей «золотой молодежи», блиставшей в афинском обществе. Рядом с ними ставилось слово *καλός* — прекрасен, например, *ΛΕΑΓΡΟΣ ΚΑΛΟΣ* — Прекрасный Леагр. Это были постоянные покупатели замечательных расписных киликов, из которых они пили вино и угощали своих гостей на веселых пирах — симпозиах.

Встречаются и другие надписи, вполне уместные на застольных чашах. Так, на киликах VI в. до н. э. мы читаем: *χαίρε καί πίει εὖ* — радуйся и пей счастливо. Наконец, иной раз встречаются и посвятельные надписи, свидетельствующие о том, что сосуд уже при изготовлении предназначался в дар божествам. Так, например, на шейке большого сосуда, найденного в святилище Кабириов около Фив, мы читаем четко выведенную надпись: *ΣΜΙΚΡΟΣ ΑΝΕΘΕΚΕ ΚΑΒΙΡΟΙ* — Смикрос посвятил Кабирам.

Обычай помещать на вазовых рисунках надписи вошел в VI—V вв. до н. э. в столь широкое употребление, что неграмотные вазописцы стали довершать свои росписи своеобразными подделками надписей, состоящими из крестиков и буквообразных знаков.

Помимо надписей, сделанных вазописцами, нередко встречаем мы на греческих

сосудах надписи, появившиеся после их изготовления, когда они уже бытовали в домашнем или культовом обиходе. Эти надписи по большей части процарапывались острым инструментом (т. н. *graffiti*) на поверхности сосуда. Содержание их было различным: обозначалось имя владельца, жертвователю посвящал свой дар божеству, купец делал на своем товаре торговые отметки.

Такие торговые отметки дошли до нас в довольно значительном числе. Они весьма интересны, ибо иногда позволяют установить цены древнегреческих ваз, которые, кстати сказать, не были высокими. Так, надпись на одном краснофигурном кратере конца V в. до н. э. сообщает нам, что шесть таких кратеров стоили четыре драхмы: *ΚΡΑΤΕΡΕΣ ∴ ΠΙ ∴ ΤΙΜΕ ∴ | | | |* Небольшие сосуды стоили один обол и даже половину, треть и одну седьмую часть оболы<sup>10</sup>. Все эти данные пополняют наши представления об одной из сторон экономической жизни древней Греции: они показывают нам вазу как предмет торговли.

<sup>10</sup> Обычная древнегреческая денежная система была следующей: талант состоял из 60 мин, мина из 100 драхм, драхма из 6 оболов, обол из 8 халков.

Приравнять древние цены к современным невозможно, ввиду совершенно иных экономических условий жизни того времени. Поэтому мы сообщим о стоимости некоторых предметов первой необходимости и роскоши, а также размерах дневного заработка.

Согласно Плутарху, в Афинах в конце V в. до н. э. эмпект (4,5 литра) ячменя стоил обол, хойникс (1,1 литра) маслин — 2 халка, одежда рабочего люда, короткий хитон — 10 драхм. Между тем амфора дорогого хносского вина стоила мину, а пурпуровая одежда — 3 мины. Тогда же стоимость быка была равна 51 драхме, а поросенка — 3 драхам. Дневной заработок каменщика в то время составлял драхму, жалование матросов и солдат от 3 оболов до драхмы в день; афинские судьи получали по 3 оболы в день.

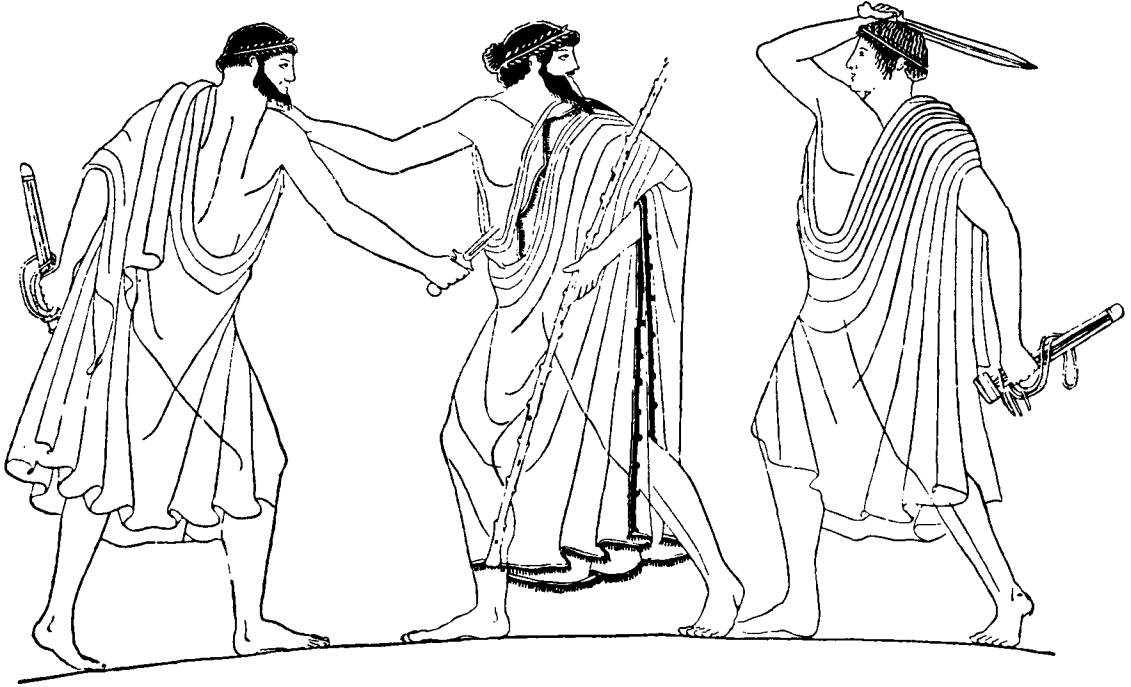
Согласно Ксенофону (De vectg. IV, 14), Никий, сдававший в наем тысячу рабов для работы в рудниках, получал за каждого по оболу в день.





Среди надписей, служивших метками владельцев на принадлежавшей им посуде, выделяется одна своим своеобразием. Девушка, написавшая на коринфской вазе свое имя, добавляет наивное заклинание,

представляющих здания дорийского ордера с богато украшенными водометами, низвергающими тонкие струи воды; стройные девушки, пришедшие за водой, наполняют свои кувшины — гидрии.



Краснофигурный рисунок. Тираноубийцы

чтобы предупредить кражу. Мы читаем: *Ταταίης εἰμι λήκνυθος· ὅς δ' ἄν με κλέψῃ τυφλὸς ἔσται* — я лекиф Татэи, тот, кто меня украдет, пусть ослепнет.

Вазописец, как и всякий художник, воспринимал представления своего времени и жил идеями своей эпохи; более того, мы можем утверждать, что мастера, расписывавшие вазы, иногда были не чужды известной злободневности, проявляя интерес к тем новинкам, которые волновали общество. В этом отношении интересно вспомнить о сооруженном афинскими тиранами Писистратидами великолепном девятиструйном фонтане — эннеакрунос. Популярность этой постройки получила выражения в виде современных ей чернофигурных рисунков,

Равным образом воздвигнутый Антенором памятник тираноктонам Гармодию и Аристогитону получил отклик в росписи одной из краснофигурных ваз строгого стиля, где отважные заговорщики представлены убиваемыми Гиппарха.

Античная художественная и простая керамика в большом количестве встречается при раскопках греческих могильников. Еще в большем числе находят археологи обломки различной древней посуды при раскопках греческих городов. Обилие таких находок свидетельствует о широком применении ее в быту и, по всей видимости, доступности всему свободному населению древней Греции. Разумеется, наиболее сложные по технике исполнения, а равно и высокохудожественные

-----

ственные изделия эллинской керамики были доступны лишь ограниченному кругу богатых потребителей. Надписи на некоторых аттических вазах VI—V вв. до н. э. (с именами афинской «золотой молодежи») позволяют полагать, что некоторые из них изготавливались для определенных заказчиков.

В заключение нашего небольшого вводного очерка, посвященного греческим вазам,

отметим, что коллекционирование их началось еще в древности. Согласно свидетельству античных авторов<sup>11</sup>, уже во времена Юлия Цезаря на римском художественном рынке был спрос на коринфские вазы, широко известные тогда под наименованием — *νεχροκορινθια*.

---

<sup>11</sup> Strab. VIII, 6,23. Sueton. Divus Julius, 81.





# ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ ГРЕЧЕСКИХ ВАЗ



**Т**ехника производства греческой керамики стояла на значительной высоте. Изучая многочисленные дошедшие до нас соуды и их обломки, среди которых особенно интересны различные образцы производственного брака, мы можем исследовать технику изготовления ваз. Облегчают эту задачу сохранившиеся орудия труда гончаров (печи, формы и пр.), изображения гончаров и вазописцев за работой, и, наконец, скудные письменные источники. Большинство греческих глиняных ваз изготовлялись на ручном гончарном кругу. При выделке больших сосудов формовка производилась мастером, а круг вращал его помощник. Вазы сложной формы делались по частям, которые затем склеивались жидкой глиной. Аналогичным образом приставлялись от-

дельно от руки сформованные ручки. Сформованную вазу просушивали, потом расписывали и обжигали в специальной печи. Нужно думать, что обжиг вазы обычно производился один раз, иногда два и, может быть, большее число раз.

Глиняное тесто, из которого делались греческие вазы, было хорошо отмучено и отличалось высоким качеством, особенно в эпоху высшего расцвета керамического производства в VI—V вв. до н. э. Глина, употреблявшаяся для простой и художественной посуды, в различных областях Греции не была однородной, отличаясь по цвету, плотности и примесям. Различить эти разновидности не всегда легко, ибо глина нередко приобретает при обжиге различные оттенки. Несколько затруднительно также достаточно точно определить при-



знаки, по которым можно было бы отличить один от другого различные виды глины: слишком для этого несовершенна и мало разработана терминология, которой мы пользуемся для обозначения цвета, фактуры и плотности обожженной глины. Остановимся на главнейших видах греческих глин.

Коринфская и аналогичная ей сикионская глина отличаются светлыми тонами, чаще всего желтоватого цвета; иногда они имеют сероватый, оливковый, теплый оранжеватый или оранжево-розовый оттенок. Встречается и беловатая глина, очень близкая по цвету слоновой кости. Глина на наружной поверхности черепка нередко бывает светлее, чем внутри последнего. Поверхность глины обычно очень гладкая, этим особенно отличаются беловатые сорта. Коринфская глина обладает небольшим весом, в силу чего при наличии весьма тонких стенок довольно большие сосуды могут быть очень легкими. Коринфской глине близка по цвету глина беотийских ваз, подражающих коринфской керамике. Преимущественно желтая, она имеет разнообразные оттенки. Характерным отличием так называемых беотийско-коринфских ваз являются довольно обильные выбоины, появляющиеся на поверхности сосудов в результате выпадения небольших камешков и крупных песчинок. Такие примеси, видимо, в значительном количестве заключались в беотийской глине. На более ранних беотийских вазах геометрического стиля глина светлокоричневого цвета имеет многочисленные, большей частью белые, включения мелких известняковых камешков.

Лаконские вазы геометрического стиля исполнены из тонкой, довольно твердой глины светлокрасного, желтоватого, реже серого цвета.

Родосская глина бывает различных оттенков светлого красноватого, красновато-желтоватого или коричневатого цвета

с большим или меньшим количеством мелких блессток слюды; встречается также желто-коричневатая и красноватая глина без примеси слюды.

Вазы с острова Феры сделаны из местной глины вулканического происхождения красноватого цвета; она имеет включения красноватого или серого цвета.

Клазоменские вазы<sup>12</sup> исполнены из твердой тонкой глины от желтого до красновато-коричневатого цвета с гладкой тускло-блестящей поверхностью; встречается также глина различных оттенков от розовато-желтого до светлокрасного.

Навкратийская глина различных тонов от коричневатого до бледнокрасного с легким желтоватым оттенком, применялась и более яркая по цвету красноватая глина, в которой встречаются белые включения (но нет слюды).

Для ионийских ваз характерна светлая красноватая с желтоватым оттенком бледная глина с небольшим количеством мельчайших блессток слюды. Встречаются и несколько иные оттенки оранжево-коричневатого цвета.

Оранжево-коричневатые, теплые, сравнительно яркие тона свойственны и халкидским чернофигурным вазам. Но особенно теплым и сочным тоном отличается аттическая глина, имеющая различные оттенки от желтовато- и оранжево-коричневатого до красновато-коричневатого тонов<sup>13</sup>. Поверхность аттической глины нередко отличается исключительно гладкой фактурой; иной раз она обладает легким блеском, благодаря на-

---

<sup>12</sup> Клазоменские саркофаги исполнялись из грубой глины, поверх которой наносился слой более тонкой красноватой глины.

<sup>13</sup> Нужно отметить, что иногда встречается аттическая глина совершенно иных темносерых или серых тонов с оливковым или коричневатым оттенком. По всей вероятности, такой цвет аттическая глина принимает в результате воздействия на нее огня.



несенному на нее тончайшему слою прозрачной глазури.

Глина италийских ваз, подражающих аттической керамике, не имеет присущего последней замечательного теплого тона. Так, у апулийских ваз обычны оранжево-коричневатые или желтовато-коричневатые глухие тона. Луканская глина более светлая, бледных желтоватых оттенков. Глина кампанских ваз светложелтая, нередко с грязносерым оттенком.

Наконец, упомянем глину боспорских расписных ваз (так называемых акварельных), она довольно груба с хорошо заметной зернистой структурой. Цвет ее желтоватый или оранжеватый с сероватым оттенком; встречается также и серая глина.

Роспись большинства греческих ваз наносилась непосредственно на глину. Некоторые из них целиком или частично предварительно покрывались светлой облицовкой. Такой прием встречается уже на вазах геометрического стиля. Так, например, вазы с острова Феры покрывались довольно толстым слоем высококачественной светложелтой глины, возможно, привозившейся извне.

Облицовка беловатого цвета встречается на беотийских вазах коврового стиля. Родосские вазы покрывались довольно толстым слоем облицовки различных тонов от беловатого до желтоватого (содержащей иногда немного блесков слюды). Более тонким пластом наносилась облицовка коричневатого цвета.

На клазоменских вазах можно наблюдать облицовку желтовато-беловатого тона, а на ионийских желтоватого; последняя накладывалась очень тонким слоем. Накратийские вазы иногда покрывались белой с легким желтоватым оттенком, прочной обмазкой.

На аттических вазах применялась облицовка двух типов. На чернофигурных вазах она очень прочна и не поддается действию

воды; цвет ее белый, нередко с легким желтоватым или сероватым оттенком. Значительно более хрупкой была облицовка аттических белых лекифов, специально предназначенных для культа мертвых.

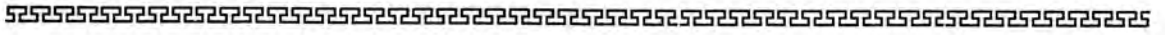
Довольно прочная желтовато-беловатая облицовка покрывала некоторые ранне-эллинистические сосуды, особенно характерна она для расписных лагинов.

Наконец, на некоторых вазах позднего времени, исполненных в Северном Причерноморье, мы наблюдаем совсем непрочную известковую облицовку с слегка шершавой поверхностью, несколько напоминающую облицовку терракотовых статуэток. На такую облицовку роспись наносилась непрочными, возможно, акварельными красками, вследствие чего как роспись, так и облицовка страдали от воды.

Роспись греческих ваз производилась главным образом особой блестящей черной глазурью, которую принято называть черным лаком. Рецепт изготовления черного лака до сего времени окончательно не установлен<sup>14</sup>. Густо нанесенный на поверхность сосуда, он давал глубокий черный, иногда с зеленоватым, коричневатым или синеватым отблеском тон. Положенный очень жидко или разбавленный лак имел коричневатожелтый или золотисто-желтоватый цвет. По условиям обжига черный лак иногда имел коричневатую, красновато-коричневую или даже красную окраску. Этот

<sup>14</sup> Состав черного лака в основном можно считать установленным: он состоит из щелочи (поташа или соды), глины (содержащей известное количество кремнезема, подобного натуральному кремнию) и закиси железа (А. К. Драгоев. Мастерство древних афинских гончаров, Вісник Одеської Комісії Краєзнавства, ч. 2—3, 1925, стр. 93). Производству точных анализов до сего времени препятствует трудность отделения черного лака от глины, на которую он нанесен.

Согласно последним предположениям, греческие гончары изготовляли лак из глиняной эмульсии, к которой подмешивалась зола.



Гончар, работающий на гончарном круге.  
Рисунок на коринфской табличке



Чернофигурный рисунок: гончарная мастерская



покрасневший черный лак на греческих сосудах не следует смешивать с характерным для римской керамики красным лаком, получившим распространение с I в. до н. э.

Изложение истории развития античного лака сопряжено с значительными затруднениями, ибо цветовые и особенно фактурные отличия между различными видами лаков, сравнительно легко воспринимаемые зрительно, крайне трудно поддаются словесному определению, так как наша терминология для передачи соответствующих оттенков разработана совершенно недостаточно. Не могут оказать нам существенной помощи и различные виды репродукций (фотография, акварель): в них не улавливаются мало заметные нюансы, которые дают возможность распознать различные виды лаков.

Греческий черный лак, видимо, продолжает традицию лака эгейской керамики. Основные разновидности черного лака в общем отвечают главным этапам развития греческой керамики: эпохам геометрического стиля, архаики, классики и эллинизма.

Лак на вазах геометрического стиля обычно отличается тусклым блеском. Цвет его на аттических сосудах по большей части коричневый, на беотийских темнокоричневый с зеленоватым отблеском.

Высоким качеством обладает лак лаконских ваз геометрического стиля, выделяющийся сильным металлическим блеском; обычно черноватый, цвет его иногда переходит в коричневатый или красно-коричневый тон.

На мелосской керамике геометрического стиля встречается лак от черного и темнокоричневого до серовато-бурого цвета. Темные тона мы наблюдаем там, где лак нанесен густо, а более светлые там, где его наносили жидким слоем. На частях, находившихся в особых условиях обжига, заметно некоторое покраснение лака.

На коринфских вазах коврового стиля лак имеет тусклый блеск; цветовая гамма его очень разнообразна: она колеблется от темнокоричневого, почти черного цвета (обычно с оливковато-коричневатым оттенком), до коричневого, коричневато-красного и красно-коричневато-оранжеватого, иногда с оранжеватым оттенком.

Довольно близок по тону коринфскому лак на так называемых беотийско-коринфских и итало-коринфских вазах.

Из ваз других групп коврового стиля следует отметить родосскую керамику с черно-коричневым и коричневым лаком, а также навкратийскую с черным, черно-коричневым и коричневым лаком; последний при нанесении жидким слоем приобретает золотисто-желтый тон, а в особых условиях обжига — красный цвет.

В VI в. до н. э. мы наблюдаем заметное изменение в характере и качестве греческого лака.

На клазоменских вазах этого времени встречается черно-коричневый и черный лак, иной раз обладающий довольно интенсивным отблеском. Вазы VI в. до н. э. из западно-ионийских центров также дают образцы блестящего лака черного цвета. На изготовленных в то же время халкидских вазах мы находим черный с синеватым отблеском лак, мало чем уступающий аттическому.

Аттический лак бесспорно занимает первое место среди других греческих лаков. Уже на вазах VI в. до н. э. он отличается очень интенсивным глубоким черным цветом и весьма сильным блеском. Нередко этот лак имеет различные оттенки: коричневатый, оливковатый, синеватый.

Особенно резко заметно превосходство аттического лака над лаками других центров в эпоху классики, когда в греческом керамическом производстве Афинам принадлежало доминирующее положение. Наи-



большого расцвета производство аттического лака достигло в V в. до н. э., мастера того времени умели придавать лаку изумительно ровную, зеркальную, блестящую поверхность. Это довольно хорошо можно почувствовать даже наощупь. Аттический лак в известной мере можно отличить от других лаков посредством осязания поверхности. Сплошь покрытая лаком аттическая ваза V в. до н. э. нередко настолько хорошо отражает находящиеся возле нее предметы, что почти может служить зеркалом. Способность такого лака очень сильно отражать свет вызывает даже значительные неудобства, возникающие при фотографировании, ибо крайне трудно бороться со световыми бликами. Мы уже отмечали, что аттический лак V в. до н. э. имеет глубокий черный тон, нередко, однако, на некоторых частях вазы он обладает характерным оливковым оттенком.

Помимо обычного густого черного лака в аттической краснофигурной вазописи V в. до н. э. широкое применение имел и разбавленный лак, преимущественно употреблявшийся для обозначения деталей рисунка. Этот лак имел различные оттенки коричневого, серовато-желтого и золотисто-желтого цветов; очень сильно разбавленный, он был мало заметен: глина становилась лишь немного темнее и приобретала легкий, немного тусклый отблеск, в силу чего поверхность ее казалась как бы лощеной.

С IV в. до н. э. можно наблюдать некоторое снижение качества аттического лака. Правда, нередко встречаются великолепные образцы иссиня-черного лака, не уступающие по интенсивности блеска и глубине тона лучшим произведениям предшествующего столетия, но у них нет той изумительной зеркальной поверхности, которая была на вазах V в. до н. э. Черный лак итальянских ваз, имитировавших аттические образцы, заметно уступает последним, отличаясь зна-

чительно менее интенсивным блеском и менее глубоким черным тоном.

В апулийской керамике IV—III вв. до н. э. применяется блестящий черный лак, иногда приближающийся по качеству к хорошему аттическому, но не достигающий последнего. Апулийский черный лак нередко имеет оливковатый или оливково-коричневатый оттенки. Образцы блестящего черного лака дает также и луканская керамика.

На кампанских вазах встречается лак черного и коричнево-черного цветов, иногда с оливковатым и коричнево-оливковым оттенком. В отличие от блестящего апулийского лака, кампанский лак часто более тускл и кажется матовым. Встречается, однако, и лак с довольно интенсивным «беспокойным» отблеском, поверхность которого производит впечатление не зеркально-ровной, а как бы зернистой. Такой лак нередко встречается на каленских вазах, где он обладает оливковатым оттенком и беспокойным отблеском.

В эллинистическую эпоху качество черного лака постепенно падает; этот процесс завершается полным исчезновением самого лака. В III в. до н. э. встречаются еще довольно хорошие образцы блестящего черного лака, но в II в. до н. э. этот лак вырождается в коричневатый или сероватый (иной раз с буро-зеленоватым оттенком) тусклоблестящий так называемый «графитный» лак с характерной неровной «зернистой», а не гладкой поверхностью.

На расписных вазах III в. до н. э. широко применялся лак темнокоричневого цвета, переходящий в светлокоричневый и золотисто-желтый. Яркость золотисто-желтой окраски лака усиливается нанесением последнего на светлый фон облицовки.

В керамике II в. до н. э. встречается коричневатый лак с красноватым оттенком. Характерные для этого времени «мегарские





чаши» покрывались лаком различных оттенков сероватого (графитного), серовато-черного, коричневатого-черного и коричневатого-красного цвета, со слабым, нередко «беспокойным» блеском.

В I в. до н. э. эллинистический лак вытесняется красным лаком. Краснолаковая керамика производилась в Малой Азии, Италии и в ряде римских провинций (Германия, Галлия и пр.). Лак на этих сосудах имеет различные красновато-коричневые оттенки и отличается различной степенью блеска.

Помимо лака греческие вазописцы довольно широко применяли различные краски. Уже на некоторых вазах геометрического стиля (Лаконика) мы встречаем белую краску. В VII—VI вв. до н. э. в широком ходу были и белая и пурпуровая краски. Пурпуровая<sup>15</sup> имела различные оттенки цвета запекшейся крови: от розовато-коричневатого до темнокоричневого тона, но по большей части лиловато-коричневых оттенков. Как белая, так и пурпуровая краски закреплялись обжигом и отличались довольно большой прочностью. Обе они имели слегка шероховатую поверхность, заметно отличающуюся по фактуре от блестящей, гладкой поверхности лака. Так как белая и пурпуровая краски обычно накладывались поверх лака, то эта особенность позволяет установить их наличие даже в тех случаях, когда они кажутся совершенно утраченными. Покрытая в древности краской поверхность лака после утраты краски вновь приобретает черный цвет, но фактура ее продолжает быть немного

матовой и лишенной блеска, что резко отличает ее от обычной поверхности лака.

В краснофигурной вазописи V в. до н. э. значение этих красок сильно падает, но взамен получают распространение краски в росписи погребальных лекифов с белой облицовкой. Эти краски были значительно менее прочными, поверхность их также слегка шероховата. Контуры обычно исполнялись коричневатокрасным цветом, а поля покрывались различными тонами (синим, серым, розовым, светлокоричневым, желтоватым).

В росписях IV—III вв. до н. э. на поверхность глины и особенно часто лака наносились прочные минеральные краски пурпурового, красно-бурого и белого, переходящего в желтый, цветов. Последняя краска особенно типична для рассматриваемого времени в отличие от чистого белого тона более ранней эпохи. Применялись в эту эпоху и менее прочные краски, обычно именуемые акварельными (голубая, розовая, красная, серая, желтая).

Орнаменты, надписи, изображение отдельных деталей, оружия, предметов обихода на поздних вазах нередко наносились желтовато-коричневатой жидкой глиной, в отличие от обыкновенной краски, накладывавшейся легким, а иной раз и довольно высоким рельефом. Позолотой греческие вазописцы пользовались довольно редко — для выделения небольших деталей; так, в V в. до н. э. она встречается на росписях по белому фону и несколько чаще в следующем столетии, когда ею охотно покрывали части, выполненные накладной глиной.

Как видно из сказанного выше, краска, как правило, служила для росписи, реже ее употребляли для простого поддвечивания поверхности глины. Так, на кампанских краснофигурных вазах для поддвечивания светлой желтоватой глины применялась легкая красная краска.

<sup>15</sup> Пурпуровую краску, применявшуюся греческими вазописцами, не следует смешивать с аналогичной ей по наименованию и цвету, прославленной в древности краской, которой финикияне окрашивали ткани. Первая была минерального происхождения, вторая — животного (добывалась из моллюсков).



Наконец, следует упомянуть о глазури, сравнительно редкой в античной керамике. На подражающих египетскому фаянсу архаических фигурных вазах навкратийского производства встречается голубая, белая и черная глазурь. На фигурных вазах того же времени восточно-ионийской работы глазурь бывает голубая, зеленоватая, желтая, желтоватая, белая и черная.

На позднеэллинистических рельефных сосудах применялась темнозеленая глазурь со стекловидной блестящей поверхностью.

Как мы уже отмечали, роспись греческих vaz в основном производилась черным лаком, по большей части непосредственно наносившимся на поверхность глины. При этом иной раз мастера употребляли особые упрощенные приемы нанесения лака, облегчавшие массовое производство сосудов. Так, для быстроты расписывания небольших арибаллических лекифов с краснофигурными пальметтами на тулове, их обычно обмакивали в лак; погружалась в жидкость вся верхняя часть сосуда и тыльная сторона тулова. При нанесении концентрических кругов на доньях сосудов или поясков лака на стенках мастера прибегали к гончарному кругу, что немало способствовало не только быстроте, но также и качеству работы. Однако эти приемы имели место только при работе над второстепенными частями, в основном же роспись греческих vaz производилась вручную. Главными инструментами греческого вазописца были кисть и птичье перо (бекасиное), которым наносились тонкие немного выпуклые линии. Особое значение получило перо в краснофигурных росписях, где им исполнялись почти все детали внутри фигуры, для чего вазописец пользовался не только густым черным лаком, но также и разбавленным коричневато- или золотисто-желтого тона.

В отличие от графиков более поздних времен, которые помещали рабочий конец



Краснофигурный рисунок V в. до н. э.: юноша, расписывающий клякс

инструмента между большим, указательным и средним пальцами, греческие мастера держали его совершенно иным образом. Они пропускали рабочий конец между средним и безымянным пальцами, зажимая противоположный конец инструмента большим и указательным пальцами. Такое положение пера, удерживаемого четырьмя пальцами, придавало рисунку большую уверенность и способствовало широкой манере в рисунке, исполненном твердым движением всей руки; однако так работать может только мастер, виртуозно овладевший техникой графики.

Помимо пера и кисти, греческие вазописцы пользовались еще острым инструментом, служившим для процарапывания линий по лаку после обжига сосуда. Таким способом на вазах коврового и чернофигурного стилей наносились внутренние линии, моделирующие фигурные изображения и детали орнаментов. Процарапанные линии встречаются и на поздних вазах с накладной росписью (так называемые группы Гнафии и др.), но почти не применялись в классическую эпоху.



Продарипанные линии по большей части наносились свободно, от руки. Но иногда они исполнялись посредством циркуля. Так обозначались контуры и ободы круглых щитов или дугообразные линии чешуйчатого орнамента.

На краснофигурных вазах, особенно украшенных сложными многофигурными композициями высокого художественного достоинства, роспись нередко предшествовало нанесению предварительного рисунка. Эскиз будущей росписи набрасывался на сухой поверхности глины каким-то твердым инструментом, вероятно, заостренной дере-

Сосуд для масла с чешуйчатым орнаментом, исполненным циркулем

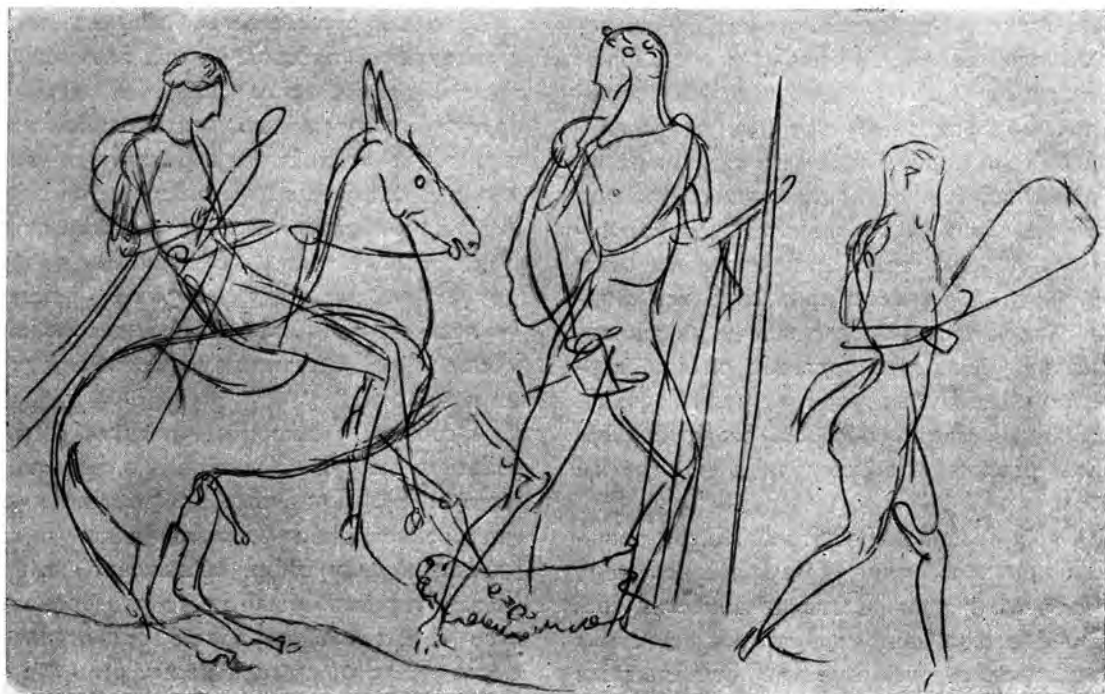


вянной палочкой. При внимательном рассмотрении аттических ваз V в. до н. э. нередко можно подметить чуть вдавленные в глину лоснящиеся тонкие линии первоначального эскиза. Такой предварительный рисунок намечался лишь в самых общих контурах и не заключал сколько-нибудь тщательно отработанных деталей.

Наносившаяся поверх предварительного рисунка, роспись повторяла намеченную композицию в главных чертах, нередко отступая в некоторых подробностях. Основные линии часто проводились не по намеченным предварительным рисунком, а немного отклоняясь от них. Так, линии складок одежды нередко идут параллельно первоначально намеченным, отстоя от них на 1—2 миллиметра. Иной раз случалось, что вазописец при исполнении какой-либо детали изменял первоначальный замысел и рисовал руку или ногу одной из фигур в несколько ином положении.

При нанесении краснофигурной росписи мастер сначала обводил снаружи кистью контур фигуры. Затем фон сплошь закрашивался лаком, а детали внутри фигур обозначались пером или кистью. Чтобы придать контуру фигур большую четкость и выразительность, на более ранних краснофигурных вазах его обычно проходили пером.

При расписывании вазы случалось, что художник вносил те или иные изменения в первоначальный замысел; особенно легко могли подвергаться переделке детали. Весьма интересен в этом отношении рисунок на одном краснофигурном стамносе (G 185), хранящемся в Лувре. Там вазописец, изображая силена, заменил первоначально задуманное изображение хвоста другим. Очевидно он предполагал закрасить первый хвост, но забыл это сделать, и у силена оказалось два хвоста: один, свешивающийся между ногами, а другой, изгибающийся позади него.



Предварительный и законченный рисунок на краснофигурной вазе V в. до н. э.





Фигурные вазы сравнительно редко исполнялись греческими гончарами. Главным образом это были ритоны и туалетные сосуды. Скульптурные части их оттискивались в специальных формах, сделанных из обожженной глины и аналогичных формам, которые служили коропластам для изготовления терракотовых статуэток. К этим скульптурным частям приклеивались жидкой глиной части, сформованные на гончарном кругу (раструб с устьем ритона, горлышко и шейка лекифа) и от руки (ручки). Сделанный таким образом сосуд подвергался росписи и обжигу подобно другим вазам.

Особые приемы употреблялись гончарами при исполнении рельефных сосудов. Рельефные украшения на архаических греческих вазах и подражавших им этрусских оттискивались штампами (оставлявшими на поверхности сосуда своего рода метопы) или прокатывались цилиндрами, выдавливавшими пояса фризов.

На некоторых краснофигурных вазах IV в. до н. э. главные фигуры делались в рельефе: их оттискивали в особых формах и приклеивали жидкой глиной к фону сосуда, а затем раскрашивали; второстепенные фигуры наносились обычной краснофигурной росписью. Таков находящийся в Государственном Эрмитаже арибаллический лекиф работы Ксенофанта.

Иногда круглые рельефные медальоны, оттиснутые в простой форме, вкомпоновывались в сосуд, исполненный на гончарном кругу. Такие украшения особенно характерны для италийской керамики IV в. до н. э. и последующей эллинистической эпохи (главным образом каленских мастерских). Встречаются также сделанные в форме небольшие скульптурные прилепы (в виде человеческого лица, театральной маски и пр.), обычно помещавшиеся у корня ручки.

Особенно широкое распространение рельефные сосуды получили в эллинистическую эпоху. Типичные для этого времени «мегарские чаши» изготовлялись в специальных формах из обожженной глины. Механизировано было не только производство самих ваз, но также приготовление форм, на которых негативные рельефы орнаментов оттискивались специальными (позитивными) штампами.

Имея сравнительно небольшой набор таких штампов, мастер мог сильно разнообразить свою продукцию, давая различные сочетания орнаментальных мотивов и декоративных фигур.

При помощи аналогичных штампов и сделанных посредством их форм изготовлялись не только «мегарские чаши», но также части других рельефных сосудов, например, плечи и тулова амфор.

Форма для оттискивания рельефа на каленском сосуде. ГМИИ





Форма для оттискивания „мегарской чаши“ и оттиск последней



Сосуд с рельефным украшением, исполненным в барбатинной технике. Гос. Эрмитаж

Наряду с барельефными сосудами в керамике эллинистического времени встречаются и вазы, украшенные очень высоким рельефом. Такие фигуры исполнялись отдельно и прикреплялись к фону. Образцом может служить малоазийская поливная ваза из Ольвии в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

В позднеэллинистическую эпоху вазы иногда украшались легкими рельефами осо-

бого типа, сделанными в так называемой барбатинной технике; на поверхность сформованного сосуда узор наносился мазком жидкой глины. Такие украшения часто представляли незамысловатые значки в виде запятых, так же исполнялись и более сложные растительные мотивы.

Начиная с V в. до н. э., но особенно в IV в. и в более позднее время скромная чернолаковая посуда нередко украшалась орнаментами, оттиснутыми внутри сосуда



Чернолаковый кляик с тисненным орнаментом. ГМИИ

на дне посредством особых штампиков, или узорами, исполненными процарапанной линией. Реже такие орнаменты покрывают боковые стенки сосудов (чернолаковые амфорски). Мотивами штампованных орнаментов были различные пальметты с волютами и усиками, розетты, маски Медузы, фигурки дельфинов, простые насечки и пр. Нередко встречаются и незамысловатые геометрические узоры из простых врезанных линий.

Наконец, следует еще упомянуть излюбленное в поздние эпохи украшение в виде вертикальных ребер, они наносились особыми гребешками на наружные стороны боковых стенок сосудов.

Археологические раскопки познакомили нас с античными гончарными мастерскими. Крупная гончарная мастерская эллинистического времени была обнаружена раскопками 1900 г. в Херсонесе<sup>16</sup> за пределами крепостной стены города. Такое вынесение гончарных печей за пределы городской черты, вероятно, было вызвано стремлением предупредить пожары и улучшить санитар-

<sup>16</sup> Херсонес — древнегреческий город, развалины которого находятся недалеко от нынешнего Севастополя.

ные условия в жилых кварталах города. Основание большой обжигательной печи было вырублено в скале, возле него было восемнадцать также вырубленных в скале углублений для установки остродонных амфор, приготовленных для обжигания. В развалинах разрушенной обжигательной печи было найдено двадцать восемь разбитых амфор, на ручках которых оттиснуто клеймо с именем херсонесского астинома (должностного лица) Истроны, сына Аполлониды.

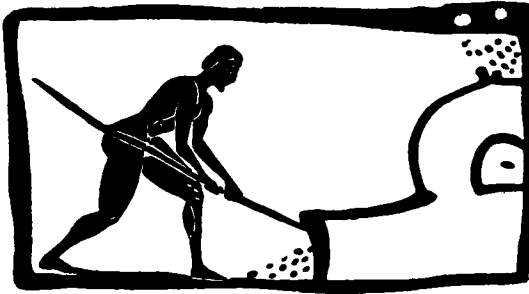
Около печи находились мастерские, состоявшие из нескольких помещений, большой бассейн для размешивания глины и колодези, один из которых, оказавшийся непригодным, был заполнен обломками бракованной посуды — расписной, рельефной и чернолаковой. Там же были обнаружены и орудия производства херсонесских гончаров: глиняный штампик, которым оттискивались розетты на донышках тарелок и блюдец, а равно и штамп для выдавливания орнаментов на терракотовых карнизах. Рядом были открыты развалины второй, меньшей по размерам, печи, в которой обнаружены формы для терракот. Таким образом, херсонесская находка показывает, что древняя гончарная мастерская могла изготовлять не один, а самые различные виды керамической продукции.

Дошедшие до нас обжигательные печи относятся главным образом к позднему времени. Обычно эти печи, круглые в плане, имели улеевидную форму. Такие печи, относящиеся к позднеантичному времени, были обнаружены раскопками в греческих городах Северного Причерноморья — на Боспоре. Их внутренний диаметр достигал четырех, а наружный превосходил пять метров. Печи состояли из двух отделений. Нижнее, топочное, имело сбоку отверстие для закладки горючего, а посередине — мощный столб, поддерживающий потолок, который вместе с тем служил полом верх-





него отделения обжигательной камеры, снабженной сбоку особым отверстием для загрузки и разгрузки. Для более легкого



Гончарная печь. Рисунок на коринфской табличке

проникновения горячего воздуха из топки в обжигательную камеру в полу последней делались многочисленные небольшие отверстия, закрывавшиеся сверху черепками. Обжиг в печи был довольно трудным делом, требовавшим большого опыта и искусства. Проявленная мастером неосторожность оказывалась пагубной для изготавливаемых сосудов.

О трудностях, связанных с обжигом и персонифицированных в виде злых демонов, вредящих гончару, красочно говорит приводимая нами ниже песня древнегреческого гончара. Вся она пронизана свойственным грекам мифологическим мировоззрением. Гончар обращается с молитвой к покровительнице ремесла богине Афине, прося ее охранить печь; вредноносные демоны производственного брака носят соответствующие наименования.

Если вы денег дадите, спую, гончары, я вам песню:  
Внемли молитвам Афина! Десницею печь охраняя,  
Дай чтобы вышли на славу горшки и бутылки и

миски,  
Чтоб обожглись хорошенько и прибыли дали  
довольно,  
Чтоб продавались бойко на рынке, на улицах бойко,  
Чтоб от той прибыли жирной за песню и нас  
наградили.

Если же, бесстыжее племя, певца вы обманете  
держак,  
Тотчас же всех созову супостатов я печи  
гончарной:

Эй, Разбивака, Трескун, Горшколом,  
Сыроглинник коварный,  
Эй, Нетушим, на проделки во вред ремеслу  
тароватый,  
Бей и жаровню и дом, вверх дном опрокидывай  
печку.

Все разноси, гончары же пусть криком избу  
оглашают.  
Как лошадиная челюсть скрежещет, так печь да  
скрежещет,  
Вдребезги все разбивая, горшки и бутылки и  
миски.

Также и ты, дочь Солнца, царица колдуний,  
Цирцея,  
Зсляя им злого подбрось, чтобы с мастером

дело погибло,  
Также и Хирон — владыка, своих пусть приводит  
кентавров,

(Тех, что избегли десницы Геракла, и тех, что  
побиты):

Все истопчите кругом, пусть с треском обрушится  
печка,  
Пусть они с жалобным воем на лютое бедствие  
смотрят.

Буду, смеясь, любоваться на жалкую долю злодеев.  
Если ж спасать кто захочет, тому пусть голову

пламя  
Всю обожжет, и послужит другим его участь наукой.

Желая избежать неудачи в своем производстве и связанных с нею убытков, греческие гончары стремились заручиться расположением божеств — покровителей их

Внутренний вид гончарной печи; рисунок на коринфской табличке





ремесла, посвящая им соответствующие «вотивные» (исполненные по обету) таблички с росписью. Много таких табличек VII—VI вв. до н. э. было найдено около Коринфа. На них встречаются изображения формовщика, работающего за гончарным кругом, перекрытых полусферическим куполом гончарных печей с апотропеическим (отвращающим несчастья) идолом около них и, что особенно интересно, внутреннего вида обжигательной камеры печи, в которой представлены заложенные туда для обжига различные вазы.

Продукция не всегда выходила удачной. Иной раз при обжиге в вазе появлялись трещины, которые делали ее непригодной в домашнем обиходе. Однако такой сосуд можно было положить в качестве погребального инвентаря в могилу. Видимо, так было с великолепным итало-коринфским кувшином, хранящимся в собрании Государственного музея изобразительного искусства имени А. С. Пушкина в Москве. Случалось, что сосуд распадался на части или настолько сильно деформировался, что был совершенно негоден для дальнейшего употребления. Такой брак выбрасывали на мусорные свалки. Находки подобных обломков — ценная добыча для археологов, так как она позволяет установить место производства вновь обнаруженной группы керамики, как это было при находке в 1940 г. в Фанагории фрагментов клейменых ойнохой.

Глиняная посуда довольно хрупка и подвержена бою. В местностях, отдаленных от центров производства керамики, битую

высококачественную посуду нередко чинили, просверливая отверстия у краев обломков и соединяя их металлическими (обычно свинцовыми) скрепами. Иной раз при этом случалось, что утраченную часть вазы заменяли черепком другого сосуда. Так, например, в Лувре имеется краснофигурный скифос, реставрированный посредством чернофигурного фрагмента.

С античными реставрациями эллинской керамики нельзя смешивать те поновления греческих ваз, которые постоянно можно наблюдать в наших музеях и частных коллекциях. Невежественные антиквары, нередко производившие их, сплошь да рядом не ограничивались необходимой склейкой сохранившихся обломков; они доделывали утраченные части и украшали их росписью. Иногда вся поверхность сосуда покрывалась облицовкой и сплошь записывалась. Случается, что недостающие части вазы заменяются более или менее подходящими частями другого древнего сосуда. Не приходится говорить о том, что все эти доделки только искажают облик древней вазы и должны быть тщательно удалены.

О социальном положении древнегреческих керамистов мы располагаем по большей части ограниченными сведениями. Наиболее ясно для нас их положение в Афинах в VI—V вв. до н. э. Там владельцами гончарных мастерских были афинские граждане или чаще свободные, но политически бесправные метеки. Что же касается мастеров, расписывавших вазы, то таковыми, помимо афинян, были как метеки, так и рабы.







# ФОРМЫ ГРЕЧЕСКИХ ВАЗ



**М**ы уже говорили об исключительном многообразии форм греческих ваз, а равно и различном их применении. Теперь опишем основные типы этих сосудов, распределив их по следующим группам: сосуды для хранения различных припасов, парадная застольная посуда, служившая преимущественно для питья вина, вазы для масла, а также косметик и, наконец, сосуды иного назначения. Разновидности и варианты форм греческих ваз весьма многочисленны. Мы ограничимся описанием главнейших<sup>17</sup> из них.

Основным сосудом, служившим для хранения зерна, оливкового масла,

<sup>17</sup> При описании форм ваз мы будем применять вошедшую в обиход терминологию для обозначения частей сосудов; значение этих терминов поясняет прилагаемая схема на 300 стр.

<sup>1</sup> Табл. 1  
вина и других припасов, у древних греков был пифос (*πίθος*). Он имел яйцевидную форму и представлял собой большую глиняную бочку с довольно толстыми стенками. Пифосы были очень громоздки, их обычно употребляли не для перевозки продуктов, а для хранения последних в погребках; пифосы более чем наполовину зарывали в землю, поэтому они обычно были лишены украшений.

Пифосы нам известны еще в доэллиническую эпоху. В большом количестве они были обнаружены раскопками продовольственных складов Кносского дворца на Крите. Видимо, пифосы были унаследованы греками от эгейцев.



Размеры античных пифосов часто были весьма значительны. Нередко в положенном на бок пифосе свободно мог поместиться человек для ночлега.

Всем известная бочка, в которой жил основатель кинической школы философ Диоген, представляла собой глиняный пифос. На одном из рельефов эллинистического времени до нас дошло любопытное изображение этого непритязательного философа в его скромном жилище в тот момент, когда к нему подошел Александр Македонский. Упоминание о пифосе, в котором свободно мог поместиться человек, мы находим у Апулея<sup>18</sup>, повествующего, как неверная жена спрятала своего возлюбленного в пифос, чтобы скрыть его от не во-время пришедшего мужа.

Для хранения и в особенности для транспорта вина, оливкового масла и других продуктов (маслины, виноград и пр.) употреблялись остродонные амфоры. Такой сосуд назывался у греков *κεραμῖς* (от слова *κεραμος* — глина). Характерной особенностью рассматриваемых сосудов было наличие двух ручек по обеим сторонам горла (и шейки), а также большое, суживающееся книзу тулово, заканчивающееся заостренным дном. Поэтому остродонную амфору нельзя было поставить на ножку, а приходилось класть на бок или втыкать нижнюю часть сосуда в песок, закапывать ее в землю, или, наконец, помещать неустойчивую вазу на особую подставку, снабженную специальным гнездом. Сваленные в кучу, остродонные амфоры могут лежать, плотно сцепившись одна с другой, и вместе с тем свободно выдерживать вес ходящего

по ним человека. Это качество сделало греческие амфоры весьма удобной тарой для товаров, перевозившихся на кораблях.

Предназначенные главным образом для хозяйственных целей остродонные амфоры обычно, подобно пифосам, не имели никаких украшений. Лишь изредка на них встречаются простые рисунки, нанесенные краской, примером чего может служить амфора, найденная в Фанагории в 1940 г., — на плечах ее очень изящно исполнен листок со стебельком. Чаще мы встречаем нанесенные лаком или краской неширокие пояса. Нередко также краской делались на амфорах различные торговые пометки, указывающие на содержание, цену, количество товара и пр. Особенно же обильны и характерны для остродонных амфор клейма, которые оттискивались обычно на ручках, реже на горлах. Эти клейма очень важны для изучения места и времени производства данных сосудов. Надписи на клеймах сообщают имена владельцев гончарных мастерских, астиномов — чиновников, контролировавших продукцию, наименование общины, в которой они производились. Помимо надписей на клеймах часто помещались различные эмблемы и фигурные изображения, нередко отличающиеся высокохудожественным исполнением. Остродонные амфоры не были однотипными: они имели весьма значительное количество различных вариантов форм в зависимости от места и времени их изготовления.

В начале VI в. до н. э. мы встречаем на Самосе амфоры с невысокой цилиндрической шейкой, сильно раздутым округлым туловом, с довольно широкой не заостренной ножкой.

<sup>18</sup> Apul. *Metamorph.* IX, 5—7.



3 В конце VI — начале V в. до н. э. на Хиосе встречается другой тип остродонной амфоры, обычно именуемой пухлогорлой. Шейка этих амфор имеет бочкообразную форму, крутые плечи составляют единое целое с большим, сильно раздутым яйцевидным туловом, заостренным в нижней части и заканчивающимся небольшой ножкой.

4 У боспорской амфоры IV—III вв. до н. э. сравнительно узкая шейка мягко переходит в яйцевидное вместилище, сильно суживающееся к небольшой ножке.

5 В отличие от сочных форм рассмотренных сосудов фасосские амфоры IV—III вв. до н. э. имеют более сухие угловатые очертания. У них вытянутые шейки, переходящие в крутые плечи, которые отделены довольно резким переломом от сильно вытянутого туловища, завершенного заостренной ножкой.

6 У гераклейских амфор второй половины IV в. до н. э. сильно вытянутые цилиндрические шейки резко переходят в довольно крутые плечи. Тулово амфоры имеет почти правильную конусовидную форму.

7 Описанному типу гераклейской амфоры близка по форме паросская амфора III—II вв. до н. э. Небольшая по размерам, она имеет более короткое тулово.

Ручки — овальные в сечении; на одной из них узкое клеймо с надписью: ΠΑΡΙΩΝ.

8 Упомянем, наконец, родосские амфоры II в. до н. э. Им свойственны слабо развитый венчик и сильно вытянутые ручки, состоящие из круглого в сечении почти прямого стержня, который в верхней части изогнут под углом, близким к прямому. На обенх

ручках обычно оттискивались клейма, круглые или прямоугольные. Сильно вытянутая неширокая шейка довольно резко переходит в яйцевидное вместилище, завершенное небольшой ножкой.

Расписная амфора (*ἀμφορεύς* или более старая форма *ἀμφιφορεύς*) — парадный сосуд для жидкостей, в отличие от остродонной, всегда имела ножку, на которой могла стоять. Наименование этого сосуда происходит от слов *ἀμφί* «с обеих сторон» и *φέρω* — несу, что означает «сосуд с двумя ручками».

Амфора — один из самых распространенных типов сосудов в греческой керамике. Она встречается уже в древнейшую эпоху геометрического стиля. Громадные амфоры занимают видное место среди дипилонских ваз.

9 Для дипилонских амфор IX — первой половины VIII в. до н. э. характерны довольно простые формы с резко сочлененными частями. У некоторых дипилонских амфор очень своеобразная форма ручек, видимо, повторяющая металлические образцы.

10 Прикрепленные к наиболее раздутой части тулова, они состоят из двух горизонтально расположенных, изогнутых стержней, соединенных концами. Встречаются и вертикально поставленные ручки в виде гладких или витых стержней, крючкообразно изогнутых в верхней части.

11 Дальнейшее развитие амфоры можно наблюдать в родосской керамике VII—VI вв. до н. э. Там членение частей остается таким же резким, как у сосудов геометрического стиля. Небольшая шейка возвышается над объемистым сильно раздутым вместилищем.



12 Ионийские амфоры VI в. до н. э. отличаются пухлыми, как бы набухшими формами. Среди этих ваз можно выделить два типа. У одних шейка, плечи и тулово незаметно переходят одно в другое, составляя единое целое. Шейку завершает сверху высокий муфтообразный венчик.

13 У других ионийских амфор с небольшим горизонтальным венчиком чуть вогнутая по профилю шейка резко отделяется от округлых плеч, которые мягко переходят в луковичеобразное тулово на низкой простой ножке.

Дальнейшее развитие обоих типов ионийских амфор можно наблюдать в аттической керамике второй половины VI в. до н. э. Так, к первому типу восходят формы великолепных, больших, чернофигурных (и отчасти краснофигурных) амфор работы Эксекия и Андокида. Ручки их сравнительно тонкие, в сечении они имеют весьма своеобразную двутавровую форму (H), что придает вазе особую изысканность. В то же время в аттической керамике имели широкое распространение чернофигурные амфоры с почти цилиндрической шейкой, резко отделяющейся от плеч.

Особым вариантом последнего типа были панафинейские амфоры — большие чернофигурные вазы, которыми награждались победители в главных аттических состязаниях — во время праздника Великих Панафиней. Характерной особенностью панафинейских амфор VI века до н. э. была небольшая короткая шейка, отделяющаяся валиком от покатых плеч, и очень большое луковичеобразное тулово, сильно заостренное в нижней части, на небольшой округлой ножке.

18 Отметим еще особую разновидность формы амфоры, производство которой связано с одной из крупнейших вазовых мастерских Аттики последней трети VI в. до н. э. — мастерской Никосфена. Это очень изысканные, хрупкие по виду, немного суховатые по очертаниям вазы, форма которых, видимо, навеяна металлической посудой. Весьма своеобразна форма ручек, имеющих вид довольно широких, тонких, упруго изогнутых пластин.

19 В эпоху господства краснофигурного стиля в Аттике в первой половине и в середине V в. до н. э. получает распространение так называемая ноланская амфора. Наименование ее происходит от италийского города Нолы, при раскопках некрополя которого было найдено большое число этих ваз. Ноланская амфора является дальнейшим развитием типа чернофигурной амфоры второй половины VI в. до н. э., с резко выделенной шейкой. От своих чернофигурных предшественниц краснофигурные вазы V в. до н. э. отличаются значительно более вытянутыми стройными пропорциями. При этом достойно внимания, что шейка сравнительно небольшая и сильно уступающая по емкости тулову у амфор VI в. до н. э. приобретает относительно большие размеры на вазе V столетия.

20 Дальнейшее развитие этой формы мы наблюдаем у краснофигурных амфор второй половины V в. до н. э.

Амфоры V в. до н. э. обычно расписывались в краснофигурной технике, встречаются, однако, и чернофигурные амфоры этого времени; среди последних имеются близкие по типу ноланским амфорам с резко отделяющейся от плеч шейкой. Другой вари-



21 ант можно наблюдать у панафинейских амфор того же столетия. Эти призовые вазы унаследовали общий характер своих предшественниц, относящихся к VI в. до н. э., но тем не менее заметна некоторая переработка форм. Изменяются очертания тулова, венчик становится выше и шире, перехват и основание ножки утрачивают чистоту и четкость линий — очертания их грубее и несколько тяжелее.

Форма амфор в IV в. до н. э. нередко становится более вычурной, утрированной, очень притязательной и одновременно более громоздкой.

22 Это можно наблюдать на больших краснофигурных апулийских амфорах с большим венчиком, валиком на узкой шейке и прогнутыми плечами, словно помятым туловом, тонкими и хрупкими ручками. Эти ручки, подчеркивающие декоративный характер силуэта вазы, вряд ли могли иметь практическое назначение: они недостаточно крепки, чтобы надежно служить для переноски наполненного жидкостью сосуда.

23 В апулийской керамике IV в. до н. э. мы встречаемся с амфорами, в формах которых еще больше сказываются декоративные тенденции. Устье расходится очень широким зонтикообразным раструбом, короткая шейка отделяется валиком от плеч. Сильно вытянутое тулово имеет немного вогнутые стенки, ограниченные в верхней и нижней частях округлыми наплывами. Довольно изысканная ножка имеет сложный профиль. Ручки трактуются как орнаментальный мотив и вряд ли допускают какую бы то ни было возможность их практического использования.

24 Сильно изменяется также и форма панафинейских амфор IV в. до н. э.,

приобретающих более вытянутые пропорции; контур вазы очерчивается капризно изогнутыми кривыми линиями. Горло расходится сильно расширяющимся вверху раструбом. Шейка вытягивается и становится более узкой, небольшой валик отделяет ее от вогнутых, словно продавленных плеч. Очертания тулова уродливо изогнуты, оно стягивается к перехвату небольшой ножки, что создает впечатление неустойчивости вазы. Все это свидетельствует об утрате того чувства формы, которым обладали гончары VI—V вв. до н. э., и появлении менее здорового стремления к чрезмерному, необычному и утрированному.

25 В III—II вв. до н. э. мы встречаем расписные амфоры, украшенные чернофигурными рисунками или изображениями, исполненными накладной краской по черному лаку. Формы этих сосудов всецело продолжают традиции IV в. до н. э. Резко выступающий венчик иногда имеет зонтикоподобную форму, небольшая шейка нередко ограничена снизу валиком. Обычно переход от шейки к плечам и плеч в тулово представляет единую плавную линию; однако можно встретить и амфоры с резко разделенной шейкой, плечами и туловом, иной раз венец и ножка получают сложную (уступчатую) профилировку. Тулово или часть его на некоторых амфорах оживляется вертикальными ребрами. Имеют применение и различные скульптурно исполненные декоративные прилепы.

Сравнительно редко встречающейся разновидностью амфоры была лутрофора — *λουτροφόρος*. Этот термин происходит от греческого слова *λουτρόν* — купание и *φέρω* — несу. Лутрофорами именовались сильно вытя-





нутые, узкогорлые амфоры, в которых приносили воду для предсвадебного омовения; кроме того, существовал обычай класть лутрофоры в могилы юных покойников, еще не вступивших в брак.

В конце VI — начале V в. до н. э. встречаются чернофигурные лутрофоры с довольно широким устьем, раструб которого профилирован двумя валиками. Сильно вытянутая шейка заметно суживается книзу. Слабо развитые плечи составляют одно целое с довольно узким, стягивающимся книзу туловом на невысокой ножке. Ручки длинные, средние части их соединяются с шейкой особыми пластинами, несколько напоминающими перепонки.

Краснофигурные лутрофоры IV в. до н. э. отличаются еще более вытянутыми формами.

Значительно более, чем лутрофора, была распространена другая разновидность амфоры — пелика (*pelikan*). Амфора обычно имеет наибольшую ширину в верхней части тулова или в плечах, у пелики же тулово более всего раздуто в нижней части. Это придает вазе устойчивый, но вместе с тем и несколько мешковатый вид.

У аттических чернофигурных пелик конца VI в. до н. э. мы наблюдаем большое тулово, доминирующее над остальными частями вазы. С туловом составляют единое целое плечи, мягко переходящие в небольшую шейку, завершающуюся раструбом гладкого немного отогнутого венчика. Довольно широкий перехват отделяет тулово от простой по очертаниям низкой ножки.

Описанный нами тип пелики конца VI в. продолжал бытовать и в течение первой половины V в., давая

лишь незначительные колебания в построении пропорций, нередко более легких, а иной раз и более приземистых.

31 Дальнейшее развитие этого типа пелики можно наблюдать в апулийской керамике IV в. до н. э. Пропорции вазы становятся более стройными и вытянутыми — в особенности удлиняются шейка и круто спускающиеся плечи. Венец получает на некоторых сосудах более или менее сложную профилировку.

32 В IV в. до н. э. широким распространением пользуется и другой тип: боспорская пелика с характерным, сильно развитым, расходящимся широким раструбом-устьем, обрамленным свисающей вниз закраиной. Довольно узкая, вытянутая шейка с сильно вытянутыми стенками непосредственно переходит в крутые плечи, составляющие одно целое с округлым бочковидным туловом на широкой, низкой, иногда профилированной ножке. Обычно треугольные в сечении, сильно вытянутые ручки лишь в верхней части крючкообразно изогнуты.

33 По характеру формы боспорским пеликам близки реберчатые, чернолаковые пелики, украшенные накладной росписью, встречающиеся в IV в. до н. э. и глубоко заходящие в последующее столетие. Роспись этих ваз сосредоточивается преимущественно на шейке; тулово украшают вертикально расположенные ребра.

34 Дальнейшим развитием боспорских пелик являются так называемые акварельные пелики, относящиеся к III—II вв. до н. э.

35 Наконец, нам следует упомянуть о тяжелых, грузных по формам, пеликах II в. до н. э. Сплошь покрытые



лаком черного или коричневого цвета, они украшены накладной росписью, на стенках тулова нередки вертикальные ребра. Расходящееся раструбом очень широкое устье имеет резко выступающую закраину. Широкая шейка четко отделяется от плеч, которые, ломаясь почти под прямым углом, переходят в невысокое тулово. Перехват ножки широкий, основание низкое, профилированное рядом валиков. У основания ручек нередки украшения в виде дискообразных прилеп.

Мы рассмотрели сосуды для хранения жидкостей, перейдем теперь к кувшину для переноски воды — гидрии. Наименование — гидрия — *ἡδρία* происходит от греческого слова *ἡδω* вода, жидкость (одного корня с древнегреческим «гидра» и русским «выдра» и «ведро»).

Гидрией назывался сосуд для воды с тремя ручками; за верхнюю, вертикально расположенную ручку носили пустой кувшин; за две средние, горизонтальные ручки держали сосуд обеими руками, подставив его под бьющую из фонтана струю воды или несли уже наполненную вазу. Чаще, однако, гречанка несла наполненную гидрию, поставив ее на голову.

Гидрия в греческой керамике встречается в очень раннее время, в эпоху геометрического стиля. Нам известны критские гидрии, отличающиеся стройными пропорциями и несколько топорным исполнением. Так же, как и на амфорах геометрического стиля, шейка резко переходит в плечи, составляющие одно целое с туловом. Тулово иногда стоит на гладкой низкой ножке, иногда же завершается простым срезом дна.

37 Дальнейшее развитие описанного типа гидрии можно наблюдать в аттической керамике коврового стиля начала VI в. до н. э. Характерные для геометрики сильно вытянутые формы сменяются свойственными архаике более приземистыми и раздутыми.

38 Во второй половине VI в. до н. э. мы находим в Аттике другую разновидность формы гидрии, а именно — с плечами, отделенными резким перегибом от тулова. Этой разновидности свойственно стремление к выделению частей, а также к определенной четкости профиля.

Однако ранее описанная разновидность гидрии, отличающаяся мягким переходом плеч в тулово, не только не исчезает, но, напротив, получает в дальнейшем широкое распространение. В аттической краснофигурной керамике конца VI в. до н. э. встречаются такие гидрии с большим луковичеобразным туловом, сильно суживающимся книзу и имеющим сочную форму.

39 Столетие спустя форма гидрии претерпевает значительную эволюцию. Ваза утрачивает четкость формы, контуры становятся более вялыми и несколько мешковатыми.

40 41 Дальнейшее развитие этот тип гидрии получает в Аттике в IV в. до н. э. Пропорции ее становятся более строгими и вытянутыми. Плечи в верхней части приобретают легкий прогиб; в нижней они округло переходят в более стройное тулово, очертания его становятся суше и приближаются к яйцевидной форме. Нижние ручки сильно загибаются вверх и имеют сложный двойной прогиб не только в бсковых, но и в верхней части П-образной дужки.



42 Несколько суше и грубее формы гидрий в краснофигурной кампанской керамике того же времени. Шейка вытянута сильнее, очертания плеч проще, яйцевидное тулово сильнее стянуто и более заострено к перехвату ножки. Ножка довольно высокая.

43 Описанный тип гидрии IV в. до н. э. встречается не только в расписной керамике; такую же форму имеют и реберчатые гидрии, сплошь покрытые черным лаком и украшенные росписью накладными красками, а изредка и рельефами. Так же как и на одновременных амфорах, вертикальными ребрами оживляется поверхность боковых стенок тулова гидрий.

44 Расписные гидрии александрийской работы III в. до н. э., так называемого стиля Гадры свидетельствуют о

45 дальнейшем огрубении и упрощении форм.

Широким распространением пользовался у греков кратер (*κρατήρ* от *κεράννυμι* — смешиваю), необходимый для каждого пира. Это была большая братина, в которой вино смешивалось с водой. Пить цельное — неразбавленное вино греки считали проявлением крайней неумеренности; обычно смешивали одну часть вина с двумя частями воды.

Кратер бытовал во все времена существования греческой керамики; типичными особенностями его были емкое вместилище с широким устьем и две расположенные одна против другой ручки. Встречается он уже в эпоху геометрического стиля. Для древнейших кратеров характерна простая и вместе с тем практичная форма. Большое тулово, напоминающее по очертаниям котел, сильно стянуто к перехвату ножки. Высокая и стройная ножка постепенно расши-

ряется книзу; немного вогнутые боковые стенки ее иногда рассечены сквозными прорезами. В верхней части тулова, под устьем, располагаются ручки, явно подражающие металлическим образцам. Это — горизонтально поставленные парные дужки, иногда соединяющиеся с краем устья особой пластинчатой скобкой.

47 Описанная форма кратера получает переработку в раннеархаической керамике. Аргивский кратер Аристонофа VII в. до н. э. более массивен и тяжеловесен, чем сосуды геометрического стиля.

48 Значительные изменения форма кратера претерпевает в коринфской керамике VII—VI вв. до н. э. Распространенный в ней тип кратера именуется келебой (*κελέβη*). Форма тулова в основном сохраняет котлообразные или луковицеобразные очертания, но оно сильнее стянуто вверх и образует поэтому плечи. Над плечами поднимается невысокая шейка, завершенная простым венцом, имеющим сильный вынос; к венцу примыкают два пластинчатых выступа, в них опираются выходящие из плеч ручки — в виде парных вертикальных стержней или массивной дужки. Небольшая ножка имеет очень простые очертания.

Кратер типа коринфской келебы в течение VI в. до н. э. перерабатывался на почве Аттики. Построение сосуда приобрело большую четкость. Шейка стала больше и получила в выделенной уступом верхней части заметный раструб. Тулово становится менее емким, заметно уменьшаясь в высоту, очень широкое в верхней части оно сильно суживается книзу. Ручки представляют массивные дужки, над которыми возвышаются

46  
Табл.  
IV



пластинчатые перемычки, высоко поднимающиеся над устьем кратера и завершающиеся волютами, сильно подогнутыми внутрь. Великолепным образцом такой вазы является известный кратер Клития и Эрготима.

49

Во второй половине VI в. до н. э. чернофигурный кратер описанного типа (с волютами), сохраняя основные особенности формы, приобретает несколько более вытянутые, стройные пропорции шейки и тулова. Очертания становятся резче и суше.

50

Новые изменения формы кратера можно наблюдать в краснофигурной аттической керамике конца VI в. до н. э. Келеба, подвергаясь сильной переработке, превращается в новый тип — колоколообразный кратер. Часть, ранее служившая основным вместилищем для жидкости, превращается в дно, а плечи охватывают нижний край боковых стенок сосуда; расходящаяся раструбом шейка келебы развивается настолько сильно, что становится главной частью вместилища.

51

Колоколовидное вместилище кратеров конца VI в. до н. э. расширяется кверху, завершаясь резко выделенным раструбом, увенчанным сильно вынесенным валиком. Массивные ручки в виде изогнутых кверху П-образных дужек опираются корнями в плечи. Сравнительно широкий перехват отделяет тулово от округлой по очертаниям, низкой, широкой ножки.

52

Табл. V

Среди краснофигурных аттических ваз V в. до н. э. встречаются кратеры трех описанных выше разновидностей, а именно: келеба с ручками в виде парных стержней, кратер с волютообразными ручками и, наконец, кратер колоколообразной формы. Все они довольно близки своим прототи-

53

54

пам VI в. до н. э., отличаются от них более легкими и стройными пропорциями и большей изысканностью очертаний. При этом для келеб и кратеров с волютообразными ручками характерны сужение диаметра плеч и большая сухость профиля сосуда. У колоколообразных кратеров боковые стенки вместилища приобретают заметный прогиб, а венчающий их выделенный уступом раструб выражен значительно более резко.

55

В последующем IV в. до н. э. пропорции аттических краснофигурных кратеров еще более вытянуты, а профили их суше и жестче. Раструб устья становится еще более отлогим, вынос венчика увеличивается, причем иногда под венчиком находится свешивающаяся вниз закраина. Вместилище суживается. Загнутые вверх ручки представляют собой П-образные дужки, искривленные не только в боковых, но также и в средних частях. Перехват ножки украшен небольшим валиком. Основание ножки становится несколько выше и немного уже.

56

Одной из характерных форм для керамики IV в. до н. э. является также кратер с волютами, весьма типичный для Апулии. Эти сосуды, нередко достигающие громадных размеров, представляют дальнейшее развитие того варианта формы кратера, который мы отмечаем среди аттических ваз V в. до н. э. Над плечами их почти вертикально поднимаются дугообразные ручки; нижние корни ручек нередко обрамляются скульптурно исполненными головами водяных птиц на длинных шеях. От ручек к краю венца тянутся широкие, окаймленные закраинами пластины; их завершают возвышающиеся над устьем большие волюты в виде сквозных завитков







узкая шейка, увенчанная закраиной.

Для аттических чернофигурных лебесов VI в. до н. э. характерным мотивом росписи внутренней стороны шейки является изображение моря с плывущими по нему кораблями и выпрыгивающими из воды дельфинами. Рисунок был расположен таким образом, что изображения кораблей находились над наполнявшей кратер жидкостью.

Лебес при употреблении устанавливался на специальной подставке, сделанной из обожженной глины или металла.

62 Особым вариантом описанной формы сосуда является «брачный» лебес (*λέβης γαμικός*). У него подставка составляет одно целое с вместилищем и имеет вид вытянутого усеченного конуса, иной раз с немного вогнутыми стенками; основание и перхват выделены валиками. На плечах луковцеобразного вместилища находятся две ручки — в виде вертикально поставленных дужек. Шейка, низкая на вазах VI в. до н. э. и более высокая в следующем столетии, завершается сильно вынесенным венцом. Сосуд закрывается конусообразной крышкой с небольшой ручкой, очертания последней несколько напоминают по форме шишку.

63 Для охлаждения вина в кратер погружался специальный холодильник-психтер (*ψυχτήρ* от греческого *ψύχω* — охлаждаю) — сосуд, наполненный снегом или холодной водой.

Психтер обычно имел приземистое округлое бочкообразное тулово, иной раз оно было очень сильно раздуто в нижней части. Тулово резко стягивалось к довольно высокой цилиндрической ножке, основание которой вы-

делялось валиком или профильком. Над туловом иногда поднималась невысокая шейка, завершенная профилированным венцом. Случалось, что к верхней части вместилища приставлялись небольшие ручки, несколько напоминающие кольцеобразные ушки для подвешивания.

64 Вино разливалось по чашам посредством особого черпака — киафа (*κιάφος*). Глиняные киафы мы встречаем среди аттических ваз конца VI — начала V в. до н. э. Они имеют большое колоколовидное тулово с широким устьем и слегка изогнутыми стенками, простую низкую ножку и высокую изысканную по очертаниям ручку в виде изогнутой пластины, обычно украшенной сверху шипом и нередко связанной в средней части перемычкой. На наружной стороне ручки часто встречается рельефное украшение в виде продольного тяжа, завершеного лепестком.

Форма киафа, по всей видимости, навеянная металлическими образцами, не была достаточно практичной. Глиняные киафы были слишком хрупкими, чтобы вполне надежно служить для зачерпывания вина, в особенности, в обстановке симпосия, в руках виночерпия, далеко не всегда умеренного в потреблении даров благого Диониса. Вероятно, по этой причине глиняные киафы не получили сколько-нибудь значительного распространения. Греки чаще употребляли для разливания вина специальную бронзовую ложку с длинной ручкой и крючком на верхнем конце, украшенным головой лебедя.

Килик (*κύλιξ*) — самый излюбленный сосуд для питья вина у древних греков. Это обычно неглубокая чаша с широким устьем и двумя горизон-



тально расположенными ручками; килики иногда имели более или менее высокую ножку, а иной раз очень низкий поддон.

65 У коринфского килика VI в. до н. э. можно наблюдать резкое членение формы сосуда на отдельные части: низкий раструб, широкое устье, большое припухлое, сильно суживающееся книзу тулово, невысокую, полую ножку, с вогнутыми боковыми стенками. Внутри ножки на дне торчит небольшой остроконечный шип. К верхней наиболее раздутой части тулова довольно резко приставлены две массивные ручки в виде  $\Delta$ -образных дужек. Очень тонкие стенки и высокое качество глины являются причиной исключительно легкого веса этой емкой чаши.

Описанный тип килика встречается и в аттической керамике, где формы киликов весьма многообразны. Исключительной изысканностью и изяществом отличаются чернофигурные килики с миниатюрными изображениями середины и третьей четверти VI в. до н. э.

66 Остановимся на двух характерных вариантах «мелкофигурных» киликов. Один вариант выделяется не очень большой глубиной вместилища. При этом дно тулова, несколько вогнутое, постепенно переходит в круто поднимающиеся боковые стенки, завершенные совсем маленькими, но определенно выраженными плечиками, над которыми поднимается раструб широкого устья. Резко отделяющаяся от тулова высокая ножка состоит из узкого цилиндрического стержня, мягко переходящего в очень низкое основание. Стенки сосуда очень тонкие. Равным образом довольно тонки и ручки, приставленные к наиболее раздутой ча-

сти сосуда под самыми плечами. Ручки имеют форму  $\Delta$ -образных дужек, средняя часть которых довольно сильно загибается вверх.

67 Другой вариант мелкофигурного килика отличается почти полусферическим туловом, в верхней части его стенок под самым краем имеется небольшой прогиб. Высокая ножка и ручки не имеют существенных отличий от тех же частей в первом варианте.

68 Среди аттических чернофигурных ваз последней трети VI в. до н. э. мы встречаем несколько более приземистый по типу килик, с неглубоким вместилищем и почти плоским дном. Ручки приставлены несколько ниже верхнего края сосуда; это довольно толстые, П-образные дужки, загнутые в средней части кверху.

69 К концу VI — началу V в. до н. э. относятся чернолаковые и краснофигурные аттические килики, с неглубоким вместилищем на низком поддоне, имеющем снаружи округлые очертания и нередко в сущности представляющем кольцеобразно расположенный массивный валик.

70 В аттической краснофигурной керамике первых десятилетий V в. до н. э. распространены также неглубокие килики на довольно высоких ножках. Этот вариант приобретает в шестидесятых годах V в. до н. э. несколько утрированные, стилизованные формы. Вместилище становится чуть глубже. Ствол сильно вытянувшейся ножки опирается на плоское и хрупкое основание. Украшенные сверху шишечками тонкие ручки высоко поднимаются над краем килика.

72 Во второй четверти V в. до н. э. мы встречаем своеобразную разновид-



ность килика с чернофигурной<sup>19</sup> росписью. Вместилище его довольно глубокое и вместе с тем широкое в нижней части<sup>20</sup>. Поддон низкий, в виде округлого валика.

С середины V в. до н. э. в аттической керамике начинает преобладать тип килика на низком валикообразном поддоне. Около середины века мы встречаем килики с очень массивными стенками и ручками. Вместилище невысокое, широкое в нижней части, почти плоскодонное.

73 Этот тип килика — плоской чаши — в дальнейшем подвергся некоторой переработке. Новым вариантом являются чернолаковые килики IV в. до н. э., дно которых обычно украшено тисненым орнаментом. Стенки сосуда значительно тоньше и вес поэтому становится заметно меньше. Поддон, ранее представлявший толстый валик, округлый по форме в сечении, получает теперь довольно тонкие стенки, иногда украшенные легким профилем. Но особенно характерное изменение претерпевают загнутые вверх ручки. Каждая из них представляет очень тонкую П-образную дужку, все три отрезка которой имеют прогибы — боковые вниз, а средний вверх; переходы между отрезками дужки не округленные, как это было раньше, а в виде резких переломов, образующих почти прямые углы. Описанная форма ручек явно навеяна металлическими образцами: подобные прогибы легче всего могли

возникнуть в ручке из толстой металлической проволоки<sup>21</sup>.

75 Наряду с описанной плоской чашей в том же столетии изготавливались чернолаковые килики с более глубоким вместилищем и почти горизонтальными ручками, не имевшими таких сложных прогибов.

76 В последующую эпоху эллинизма встречаются килики на низком поддоне с сильно изогнутыми, поднимающимися вверх ручками. Наряду с этим типом известны также килики с очень глубоким вместилищем на довольно высокой ножке. Очертания профиля килика становятся значительно более вялыми и лишаются четкости и сочности, присущих более ранним формам. Колоколообразное тулово, довольно узкое в нижней части и широкое в верхней, завершается около устья небольшим отгибом стенок наружу. Ножка состоит из неширокого гладкого ствола и небольшого, немного расширяющегося книзу профилированного основания. Утрированно изогнутые ручки высоко поднимаются над краем вместилища.

77 Остановимся на еще одной разновидности чаши, представляющей дальнейшее развитие формы килика. Обычно это чернолаковые сосуды, нередко с штампованным орнаментом внутри, на дне. Тулово имеет очень сложную, вычурную форму: в верхней части под устьем стенки выпуклые, в средней вогнутые, в нижней опять выпуклые. Тулово постепенно стягивается к неширокому стержню ножки, с небольшим профилирован-

<sup>19</sup> Близкие по форме килики нам известны и с краснофигурной росписью.

<sup>20</sup> Это придает тулову рассматриваемых киликов некоторое сходство с соответственными частями скифосов (о скифосах см. ниже).

<sup>21</sup> Подобные металлические килики с тонкими ручками, сделанными из проволоки, нам известны (см., например, серебряный килик из Зелевского Кургана).



ным основанием. В выпуклую нижнюю часть тулова упираются корни утрированно искривленных ручек, подражающих металлическому образцу.

В эллинистическую эпоху чаша последнего типа приобретает сильно вытянутые вверх пропорции. Вместительность становится очень глубокой, нижняя часть его украшена вертикальными ребрами. Под устьем сильно выступающая закраина. Ножка очень стройная, имеет профилированные очертания. Тонкие ручки настолько сильно вытянуты, что несколько возвышаются над устьем сосуда. Нам известны подобные сосуды, как керамические чернолаковые, так и их металлические прототипы. Примерами могут служить чернолаковая чаша из Оливии и серебряная из Керчи.

Наряду с киликом служил у греков застольной чашей и скифос (*σκίφος*), нередко обладавший очень большой емкостью. В отличие от обычно неглубокого килика с ручками примерно на середине высоты тулова, скифос обладал весьма глубоким вместительным, а ручки его располагались сверху у самого края устья. Основанием скифосу всегда служил очень низкий поддон, довольно резко отделяющийся от тулова, имеющего более или менее выпуклые боковые стенки.

Форма скифоса по сравнению с многими другими сосудами, например киликами, мало подвергалась изменению. Можно только отметить, что более древние скифосы — коринфской работы конца VII — начала VI в. до н. э. — обычно имели тулово, довольно сильно суживающееся книзу. Ручки, подобно ручкам архаических киликов, представляли собой дужки А-образной формы.

В V в. до н. э. в аттической керамике мы встречаем краснофигурные скифосы с довольно широким, в нижней части бочковидным, туловом и очень массивными, округлыми очертаниями, ручками.

Одновременно с упомянутым типом в V в. мы находим небольшие краснофигурные (и чернофигурные) скифосы, сильно суживающиеся книзу. Боковые стенки их округло выпуклы, ручки имеют различное устройство; одна из них — горизонтальная, имеет обычную для скифоса форму, другая, вертикальная, представляет собой почти кольцеобразно изогнутую пластину.

Высокий двуручный сосуд для питья вина, с нешироким устьем и узким основанием, в остальном сходный с скифосом — обычно принято называть котилой (*κοτύλη*). Эта форма встречается в IV—III вв. до н. э., в частности, в Южной Италии. Котилы нередко имеют немного выпуклые в верхней части и вогнутые в нижней боковые стенки. Ножка очень низкая. Ручки представляют тонкие стержни, изогнутые в дужки, заметно суживающиеся к корням.

Для питья вина греки употребляли еще канфар (*κάνθαρος*) — чашу с двумя высоко поднимающимися над краем сосуда ручками. Канфар был одним из постоянных атрибутов бога вина — Диониса.

Канфар имел большое, широкое в верхней части, несколько суживающееся книзу вместительное с немного выпуклыми или чаще вогнутыми боковыми стенками. Высокие ручки канфара сходны по форме с ручкой кифара. Ножки канфара, так же как у киликов, могут быть более или менее высокими, с узким, стройным стерж-



84 нем и плоским основанием; равным образом применялся и низкий поддон.

Канфар, подобно скифосу, сравнительно мало изменялся. Некоторую эволюцию можно отметить в пропорциях, которые в позднейшее время становились более стройными и вытянутыми. Это наглядно выступает при

85 сравнении канфаров VI в. до н. э.  
86 с аналогичными сосудами IV в. Вместе с тем у более поздних канфаров мы наблюдаем довольно значительный отгиб наружу верхнего края тулова, что не свойственно архаическим сосудам. Несколько усложняются также очертания нижней части вазы.

Помимо описанного нами канонического типа канфара, этим наименованием иногда обозначается кубок с двумя вертикальными ручками, нередко встречающийся в чернолаковой керамике IV—II вв. до н. э. Он имеет глубокое тулово, которое довольно резко делится на две части: в верхней — стенки немного вогнуты, в нижней — выпуклы. У более поздних канфаров вогнутая часть увеличивается в размерах за счет выпуклой. Нижняя часть тулова иногда оживляется вертикальными ребрами. Ножка состоит из довольно короткого стержня и профилированного основания. Весьма своеобразна форма ручек. Они представляют вертикально расположенную округлую дужку, опирающуюся корнями в верхний и нижний край вогнутых стенок тулова. К дужке сверху плотно прижат довольно большой шип, горизонтально расположенный на уровне устья сосуда.

Для питья вина служил еще ритон (*ῥυτόν*), изогнутый на подобие рога сосуд, нижняя часть которого представляла полую, скульптурно исполненную голову животного (лошади,

собаки, быка, кабана, барана, козы, свиньи) или фантастического существа (грифа). Шея животного переходила в постепенно расширяющийся раструб устья, который на нижней стороне (под горлом) имел ручку в виде крючкообразно изогнутой пластины или стержня.

Ритоны изредка встречаются в коринфской керамике конца VII — начала VI в. до н. э. и значительно чаще в аттической V в. и южно-италийской IV—III вв. до н. э. Для более ранних ритонов характерны довольно широкий, невысокий раструб устья и почти полукруглая по форме ручка. Более поздние ритоны (IV в. до н. э.) приобретают сильно вытянутый раструб, снабженный небольшой закраиной, равным образом вытягивается и ручка.

Плоская чаша-фиала (*φιάλη*) применялась греками в быту и при совершении культовых обрядов. Фиалу было удобно брать с собой отправлявшимся в поход или в путешествие. Фиала употреблялась также эллинами при совершении возлияний богам (вином, молоком, водой и пр.). Это были одни из самых распространенных жертвенных приношений как в домашнем, так и в государственном культе.

92 Фиала — это чаша с весьма широким неглубоким вместилищем и очень тонкими стенками. Внутри сосуда по середине дна возвышается выпуклость — умбон, или омфал (*ὀμφαλός*). Остальная часть дна плоская; по краям дно переходит в круто поднимающиеся боковые стенки, верхние края которых немного загибаются внутрь. Умбон предназначался для того, чтобы удобнее было держать фиалу: охватив внутренней стороной руки нижнюю поверхность сосуда,





пропускали конец одного из пальцев внутрь углубления умбона, благодаря чему фиала не могла выскользнуть.

Фиалы чаще всего были чернолаковые, нередко их украшали тисненым орнаментом. Глиняные фиалы, нужно думать, появились под воздействием металлических образцов<sup>22</sup>, в дальнейшем же эта форма не подвергалась сколько-нибудь значительным изменениям.

93 Мастос — одна из наиболее редко встречающихся форм в греческой керамике. Этот сосуд, как показывает его наименование (*μαστός* — по-гречески грудь), подражает по форме полной женской груди. Тулово его, в устье широкое, сильно суживается книзу и завершается небольшим выступом. Чуть выпуклые боковые стенки имеют очень четкие, крепкие очертания. В верхней части тулова расположены две горизонтальные ручки, или одна в вертикальном положении, а другая — в горизонтальном.

Застольными кувшинами служили ойнохой, ольпы, лагины.

Ойнохой, или энохой (*οἰνοχόη*), т. е. сосудом для разливания вина (от греческого *οἶνος* — вино и *χέω* — лью) назывался одноручный кувшин с весьма своеобразным устройством устья. Оно расходилось широким раструбом, завершавшимся тремя широкими, плавными загибами верхнего края наружу. Такая форма устья кувшина позволяла виночерпию, не меняя положения локтя, только наклоняя или поворачивая кисть руки, наливать из ойнохой вино в три рас-

ставленные треугольником чаши, в одну через передний, а в две другие через боковые стоки.

94 Родосские ойнохой VII — начала VI в. до н. э. обычно имеют круто поднимающееся тройное устье, над которым возвышается крючкообразно изогнутая ручка; верхний конец ее обрамлен дискообразными прилепами. Большое тулово очень раздуто в верхней части и сильно суживается книзу.

95 В аттической чернофигурной керамике последних десятилетий VI и первых десятилетий V в. до н. э. встречается другой тип ойнохой с невысокой дугообразной ручкой. Шейка и устье ее несколько больше, чем у родосских ваз; плечи менее развиты, тулово более вялое по очертаниям, простая плоская ножка отделяется от перехвата небольшим валиком. Для аттической краснофигурной керамики V в. до н. э. характерны ойнохой с невысокой ручкой, стройной шейкой, резко отделенной от отлогих плеч, округло переходящих в большое бочковидное тулово на довольно широком, очень низком поддоне. Следует заметить, что поддон иногда отсутствует, и основанием кувшина служит плоское дно тулова.

96 Табл. VIII В V в. до н. э. в Аттике встречается и другой тип краснофигурной ойнохой (преимущественно небольших размеров), у которой устье переходит в сравнительно широкую, низкую шейку, составляющую одно целое с крутыми плечами и бочковидным туловом на широком низком поддоне.

97 Ойнохой этого типа широко применялись и в IV в. до н. э.; они отличаются от своих предшественниц несколько более легкими, вытянутыми пропорциями бочкообразного тулова и

<sup>22</sup> В качестве примера, очень близко напоминающего чернолаковые сосуды с тисненым орнаментом, упомянем хотя бы серебряную фналу IV в. до н. э. из Кургана Серогозы (в Приднепровье).



большим отгибом наружу краев тройного устья.

98 Наряду с ойнохоей применялся греками несколько более стройный и простой по формам одноручный кувшин, видимо, носивший наименование ольпа (*ὄλπη*). Устье ольпы обрамляет иной раз довольно высокий венец или свешивающаяся вниз закраина. Вытянутая шейка постепенно переходит в круто спускающиеся вниз плечи и бочковидное тулово на простой ножке. Подобно ойнохое, ольпа имеет ручку, большей частью невысокую, дугообразно изогнутую, реже крючкообразную, высоко поднимающуюся над устьем кувшина.

99 Ольпа и ойнохоя употреблялись главным образом в архаической и классической керамике, в последнюю эпоху эллинизма широкое распространение получил лагин или лагинос (*λάγυνος*). Характерной особенностью этого одноручного кувшина является узкая шейка и невысокое, широкое, приземистое вместилище с резко очерченными контурами. Сильно развитые плечи лагина резко переходят в боковые стенки суживающегося книзу тулова, стоящего на низком поддоне. Шейки у лагинов бывают и короткие, и сильно вытянутые. Ручки продольно расчленяются на стержни, или иногда бывают витыми.

По сравнению с столь разнохарактерной посудой для вина более однотипной следует признать греческую парадную застольную посуду для пищи. Она ограничивалась различными тарелками, блюдами, в том числе специальными рыбницами, солонками и блюдами.

Расписные блюда и тарелки (пинак — *πίναξ*) нам известны уже в архаическую эпоху. В коринфской кера-

100

мике можно отметить два типа такой посуды. У одного широкое плоское днище и невысокие отгибающиеся наружу боковые стенки. Другой тип имеет небольшое, как бы вдавленное сверху, дно, переходящее в очень отлогие, почти прямые боковые стенки, которые в основном и ограничивают вместилище. Края стенок окаймляет небольшой наплыв (валик). К наплыву у устья нередко приставляются небольшие ушки для подвешивания сосуда. Основанием сосуда служит низкий поддон.

101

Несколько сложнее бывает форма блюд в южно-италийской керамике IV в. до н. э. Низкий поддон сменяется иногда более высокой ножкой, получившей профилировку; вдоль устья вытягивается горизонтальная, немного выпуклая закраина; над ней иной раз поднимаются вверх дугообразные ручки, обрамленные по бокам небольшими грибовидными выступами.

102

Блюда для рыбы (*ἰχθυαί*) — рыбницы отличались весьма характерной формой. Кушанье раскладывалось по широкой, чуть углубляющейся к середине, поверхности блюда; в центре его находится небольшая округлая впадина, куда наливали соус. Наружный край блюда окаймлен почти отвесно спускающейся вниз большой закраиной, закрывающей небольшую массивную ножку.

Такого рода чернолаковые и краснофигурные блюда мы встречаем в классическую эпоху в Аттике и особенно в Кампании. Сюжеты росписей этих блюд по большей части связаны с их назначением. В аттической вазописи на них известны изображения пышного шествия морских богинь — Нереид, восседающих



на различных чудищах. Кампанские вазописцы обычно украшали блюда изображениями различных рыб и другой морской снеди — спрутов, каракатиц, различных моллюсков и прочей живности, которая в качестве лакомого кушанья некогда подавалась на стол в этих сосудах.

Форма различных блюд сравнительно мало подвергалась изменениям. Можно лишь отметить, что в более раннее время (V в. до н. э.) характерны четкие контуры, позднее (в IV — III вв. до н. э.) очертания становятся округлыми и расплывчатыми.

103 Упомянем еще чернолаковые солонки в виде небольших блюдец с выпуклыми боковыми стенками и низким поддоном или же более замысловатые по устройству, с почти вертикальными, вогнутыми боковыми стенками и округло углубленным вместилищем.

104 Встречаются и небольшие, довольно плоские, чернолаковые блюдечки на простых или профилированных ножках. В позднее время (IV—II вв. до н. э.) в Кампании такие блюда украшались рельефными медальонами (каленская керамика). Известны также и блюда на высоких ножках и глубокие, рюмкообразные, чернолаковые сосуды.

105 Второй большой раздел греческих ваз — это сосуды для растительного масла, которым греки пользовались для туалетных целей. Оливковым маслом натирали свое тело атлеты в палестре, благовонными маслами душились греческие франты и женщины.

Сосуды, в которых хранилось растительное масло, обычно отличаются более или менее объемистым вме-

стилищем, завершенным узкой шейкой. Благодаря последней содержимое сосуда не выдыхалось и вместе с тем, при умащении масло выливалось не сразу, а вытекало постепенно, по каплям. Шейка завершалась венцом, нередко с довольно широкими плоскими губами. Такими губами удобнее было растирать масло по поверхности тела.

Сосудами для масла служили арибаллы, алабастры, бомбилины, лекифы, амфориски, различные фигурные сосуды и, вероятно, аски.

106 Арибалл (*ἀρύβαλλος*) имеет шаро-  
107 видное, иногда немного приплюснутое тулово; дно его по большей части округло-выпуклое, реже — плоское; в последнем случае основанием ему служит низкий поддон. Шейка низкая и узкая, завершается очень широкими губами; верхняя поверхность губ — совершенно плоская или несколько понижающаяся от краев к устью. Ручка (в виде вертикальной неширокой пластины между краем губ и плечами) предназначалась для подвешивания сосуда на шнурке.

Арибалл с его пухлыми сочными формами был излюбленным сосудом в архаической керамике Коринфа и его круга (беотийско-коринфские и итало-коринфские вазы). Особенно частые в VII—VI вв. до н. э. арибаллы встречаются и в V в. до н. э.

Алабастр (*ἀλάβαστρον* или *ἀλάβαστρος*)<sup>23</sup> отличается сильно вытянутым туловом, несколько напоминающим по форме огурец, дно его по большей части округло-выпуклое, реже плоское. Слабо развитые плечи

<sup>23</sup> 'Αλάβαστρος — по-гречески алабастр — камень белого цвета, обладающий незначительной прозрачностью; из него часто делались сосуды описываемой формы.



резко переходят в узкую шейку, завершающуюся довольно широкой шляпкой плоских губ.

Алабастр обычно носили на шнурке, обвязав его вокруг шейки. Чтобы воспрепятствовать сползанию этого шнурка вниз, в верхней части тулова иногда делались небольшие выступы. Пропорции алабастров, как алебастровых, так и глиняных, в различные времена не были одинаковыми. У более ранних ваз, в конце VI в. до н. э. тулово довольно сильно раздуто, шейка очень короткая, устье обрамляет сравнительно небольшая массивная шляпка; позднее, в IV в. до н. э., тулово становится более сухим и строгим, шейка — вытянутой, а шляпка губ несколько выше и тоньше.

108

109

110

Бомбилием (*βομβυλίσκος*)<sup>24</sup> принято именовать сосуд с большим грушевидным туловом, имеющим округло выпуклое дно. Вместителище завершается небольшой узкой шейкой, увенчанной плоскими губами. Между губами и шейкой расположено небольшое ушко, сквозь него пропускался шнур, служивший для подвешивания сосуда. Подобно арибаллам, бомбилии были излюбленной формой в Архаической керамике Коринфа и его круга.

111

Следует упомянуть еще об одном типе сосуда для масла архаического времени, обычно также подвешивавшемся на шнурке. У него сильно вытянутое, остродонное, луковичеобразное вместителище. Отлогие плечи резко отделяются от узкой шейки, увенчанной плоскими губами. Ручка

имеет вид вертикальной пластины. Описанный тип сосуда для масла пользовался значительным распространением в сикионо-коринфской керамике (и в ее кругу) VII—VI вв. до н. э. Иногда этот тип, без особых оснований, именуют лекифом.

Лекиф (*λεκιφός*) — одна из самых распространенных форм сосудов в греческой керамике. Он имел широкое применение как в бытовом обиходе, так и в заупокойном культе: лекифы закапывались с покойником в могилу, в дни поминовения умерших родичи приносили на гробницу эти сосуды, паряду с другими дарами. Лекиф представляет одноручный кувшинчик с очень узкой шейкой и большим вместителищем на низкой ножке.

112

В начале VI в. до н. э. мы встречаем лекифы с почти шаровидным или веретенообразным вместителищем, резко отделенным от сильно припухлой, низкой шейки. Над ней возвышается большой раструб устья с выпуклыми боковыми стенками.

113

Во второй четверти VI в. до н. э. вместителище сильно вытягивается вверх, приобретая овальные очертания. Отделенная от него небольшим плоским валиком узкая шейка заметно вытягивается и постепенно переходит в небольшой раструб устья с довольно крутыми, чуть вогнутыми стенками.

114

В середине VI в. до н. э. мы наблюдаем, как складывается тип лекифа, который получает дальнейшее развитие в последующее время. Пропорции его довольно приземисты. Переходы отдельных частей очень смягчены, резких изломов нет. Вместителище расчленяется на большое тулово и сильно развитые, не очень

<sup>24</sup> Об этой форме см. И. П. Малев. Две архаические коринфские вазы из коллекции В. В. Голубцева, Известия Археологической комиссии, вып. 58, 1915, стр. 57 и сл.



крутые плечи. Тулово, раздутое в верхней части, сильно суживается к перехвату. Переход от тулова к плечам сильно округлен. Плечи довольно мягко переходят в сильно вытянутую, узкую шейку, завершенную небольшим, округлым по очертаниям, венчиком. Небольшая пожка очень проста по очертаниям.

115

В третьей четверти VI в. до н. э. мы находим иной вариант лекифа. Пропорции сосуда заметно вытягиваются и членение его на части становится значительно более четким. Большое тулово приобретает очертания, несколько напоминающие коническую пулю; широкое в верхней части оно сначала понемногу суживается книзу и лишь в самом низу образует крутой прогиб, стягиваясь к перехвату широкой и низкой ножки. Переход от тулова к плечам очень резкий: перелом стенок очень близок прямому углу. Узкую, довольно сильно вытянутую шейку завершает невысокий раструб устья.

116

Дальнейшую разработку описанный вариант лекифа получает в конце VI в. до н. э. Сосуд приобретает еще более вытянутые, стройные пропорции. Раструб устья колоколообразной формы, довольно большой и глубокий; тулово, имеющее выпуклые боковые стенки, сильно суживается книзу.

117

В первой половине и середине V в. до н. э. получает широкое распространение другой тип лекифа, с цилиндрическим туловом, которое в нижней части сильно стягивается округленным изгибом к неширокому перехвату довольно массивной ножки. Однако тулово пулевидной формы продолжает встречаться среди

118

чернофигурных лекифов второй чет-

верти V в. до н. э. Наиболее широкое в плечах, оно несколько уже в средней части и округлым изгибом резко стягивается в нижней. В силу этого боковые стенки тулова, немного вогнутые и вверху и в нижней части, заметно выпуклы.

119

Этот вариант чернофигурного лекифа около середины V в. до н. э. приобретает сильно вытянутые, несколько утрированные пропорции. Раструб узкого устья сильно вытягивается, стенки его получают несколько изогнутые очертания. Губы имеют небольшой наклон наружу. Отлогие вогнутые плечи резко пересекаются с боковыми стенками сильно вытянутого тулова на невысокой массивной ножке, которая в самом основании обрамлена валиком.

120

Рассматривавшийся выше тип лекифа с цилиндрическим туловом первой половины V в. до н. э. получает дальнейшее развитие во второй половине того же века. Пропорции становятся более вытянутыми и стройными, как в целом, так и в отдельных частях. Это сказывается в форме более высокого колоколовидного раструба устья узкой шейки, нешироких вогнутых плеч, которые становятся значительно круче, и, наконец, вытянутого тулова, приобретающего в нижней части более заостренную форму.

Лекифы с цилиндрическим туловом нередко покрывались белой облицовкой, по которой наносилась роспись. Сюжеты ее связаны с заупокойным культом, для которого предназначались эти сосуды. Обычай требовал, чтобы лекиф с маслом, приносившийся в дар покойнику, наполнялся жидкостью до краев. Для экономии масла иной раз погребаль-





ные лекифы снабжались особыми приспособлениями, позволявшими скупым родичам весьма умеренно расходовать деньги на приобретение ценной жидкости. В Эретрии были найдены лекифы, в верхней части туловища которых помещается небольшой сферический резервуар, по форме несколько напоминающий мешок. Этот резервуар сообщается с шейкой, вся же остальная, значительно большая часть вместилища наглухо отделена от устья; поэтому, налив в сосуд совсем немного масла, можно наполнить лекиф до краев.

121

В V в. до н. э. и особенно в последующие столетия применяются сосуды для масла, несколько отличные по форме от высоких стройных лекифов. Эти более приземистые сосуды с округлыми вместилищами принято именовать арибаллическими лекифами. Обычно они были небольших размеров, роспись их отличалась ремесленным характером.

Ранний тип арибаллических лекифов (V в. до н. э.) отличается резким выделенным колоколовидным раструбом устья, узкой шейкой, расширяющейся в нижней части и отделенной небольшим уступом от отлогих плеч, составляющих одно целое с большим бочковидным туловом довольно тяжелых пропорций. Широкое основание тулова поддерживает очень низкий поддон. Ручка имеет вид дужки, одна из сторон которой плотно прижата к шейке.

122

Позднее, в IV в. до н. э., раструб устья постепенно вытягивается и приобретает в верхней части вогнутый контур, переход от раструба к шейке становится менее заметным. В III в. до н. э. мы находим арибаллические лекифы, у которых раструб

устья и шейка составляют единое целое.

Амфориски (*ἀμφορίσκιος* — уменьшительное от *ἀμφορεύς*) представляют небольшие сосуды, повторяющие форму амфор. Наиболее распространенные чернолаковые с штампованным орнаментом амфориски подражали остродонным амфорам; реже встречаются расписные, следующие панафинейским амфорам. Для чернолаковых амфорисков характерны: довольно вытянутый колоколовидный раструб устья с немного отогнутыми губами, узкая шейка, яйцевидное тулово, заостряющееся внизу к небольшой профилированной ножке.

123

Псевдопанафинейские амфориски подражают призовым амфорам IV в. до н. э. Однако форма их значительно грубее и проще, чем у изысканных ваз, которые служили им образцами. Устье амфорисков муфтообразное, с очень сухими очертаниями, шейка — короткая, яйцевидное вместилище сильно стянуто к узкому перехвату. Ножка имеет простые очертания. Ручки представляют крючкообразно изогнутые стержни.

124

Значительно реже встречаются в греческой керамике амфориски с фигурным туловом в виде миндаля; покрытая легкой рябью поверхность довольно убедительно передает впечатление шероховатой скорлупы ореха.

125

Немногим чаще встречаются фигурные туалетные сосуды для душистого масла. Они имеют устье, шейку и ручку арибаллического лекифа, а вместилищем служит фигурка, в большей или меньшей мере аналогичная терракотовым статуэткам. Замечательными образцами таких фигурных сосудов являются вазы,



представляющие Афродиту, сфинкса и сирену, найденные в одном из курганов некрополя Фанагории.

К числу сосудов для масла, вероятно, следует отнести и аск, встречающийся главным образом в краснофигурной и чернолаковой керамике Аттики и особенно Южной Италии IV—III вв. до н. э. Аск (*ἄσκος*) по-гречески означает мех или бурдюк для переноски или хранения жидкости: воды, вина и др. Глиняные сосуды, именовавшиеся асками, имели довольно отдаленное сходство с мехом.

126

Табл. IX

Известны два типа асков. Первый имеет широкую низкую ножку, большое высокое вместилище — округлое в нижней части, несколько вытянутое в длину — в верхней. На одном конце тулова, вверху, имеется заостренное завершение, на другом — короткая шейка и устье. Между обоими возвышениями лежит седлообразная впадина, через которую перекинута ручка.

127

Второй тип, плоский аск, отличается очень широким низким вместилищем, с почти прямыми, боковыми стенками и выпуклой верхней поверхностью, середина которой иногда отмечена небольшим умбоном. У края верхней поверхности сосуда поднимается невысокая узкая шейка, широкий раструб, которой образуют отогнутые наружу губы. Шейка соединена с противоположным краем тулова высокой дугообразно-изогнутой ручкой.

Весьма редкой разновидностью описанной формы является фигурный аск. Известен сосуд с обычными для плоского аска шейкой, устьем и ручкой, а также вместилищем, имеющим форму клешни омара.

128

К аскам следует отнести еще одну очень своеобразную группу. Это — невысокие сосуды, характерные для ионийской керамики VII и особенно VI вв. до н. э. Сильно раздутое тулово имеет, подобно муфте, кольцеобразную форму (по оси его проходит сквозное отверстие). Над туловом возвышается узкая шейка, переходящая в довольно широкий раструб устья. От шейки к противоположной стороне тулова перекинута ручка в виде неширокой пластины.

Помимо ваз для масла у греков были в ходу и иные туалетные сосуды, в которых хранились различные косметики: румяна, белила и пр.; для этих целей служили пиксиды, кальпиды и леканы.

Пиксида (*πυξίς* от *πύξος* — по-гречески буквое дерево) была очень распространенной формой туалетной коробочки из дерева или других материалов: кости, металла, в римскую эпоху — стекла. Весьма часто изготавливались пиксиды и из обожженной глины; они были различных типов.

129

В VII в. до н. э. мы наблюдаем в Сикионе очень изящные, стройные коробочки с почти плоским дном и вогнутыми боковыми стенками; у верхнего края горизонтально располагаются небольшие ручки, плотно прижатые к стенкам. Отлогая конусообразная крышка имеет высокую профилированную ручку, очертания которой несколько напоминают распускающийся бутон.

130

В VII—VI вв. до н. э. в сикионоринфинском кругу встречаются очень простые по очертаниям, довольно приземистые, плоские цилиндрические пиксиды.

131

Одновременно с пиксидами второго типа в коринфской керамике



применялась туалетная коробочка с невысоким, сильно раздутым, сочным, бочкообразным вместилищем на довольно широком низком поддоне. Устье закрывается крышкой с небольшой закраиной, входящей внутрь сосуда.

132

Следует отметить еще одну разновидность архаической пиксиды, известную нам в чернофигурной аттической керамике VI в. до н. э. Вместилище сосуда представляет довольно глубокую, округлую чашу: опорой ему служат три высокие ножки в виде широких прогнутых пластин, которые упираются в среднюю часть тулова. У крышки маленькая закраина; она охватывает снаружи устье сосуда. Крышка имеет высокую бутанообразную ручку.

Первые два типа пиксид (с вогнутыми и прямыми стенками) получают дальнейшее развитие в греческой керамике эпохи Классики. Среди разнообразных вариантов туалетных коробочек этого времени отметим аттические пиксиды V в. до н. э. с довольно высоким цилиндрическим туловом и большой, но неглубокой крышкой.

133

В IV—III вв. до н. э. встречаются пиксиды с довольно сложными вычурными очертаниями. Тулово сосуда имеет стенки в верхней части вертикальные, в нижней немного выпуклые и сильно стягивающиеся к перехвату. На переломе между этими частями сильно выдается горизонтально расположенный тонкий валик. Ножка небольшая и очень низкая. Небольшой наплыв над валиком служит опорой высокой крышке. Верхняя поверхность крышки выпуклая, тонким горизонтальным валиком она отделена от боковых сте-

нок, которые отвесно спускаются, закрывая всю верхнюю часть тулова.

135

Кальпида (*κάλπις*) встречается по преимуществу в поздней краснофигурной керамике. Для кальпиды характерны довольно высокие пропорции. Сильно стянутое внизу округлое тулово мягко переходит в плечи. Верхние края плеч немного отогнуты вверх, обрамляя неширокое устье. На плечах две вертикальные ручки, завершенные шипами. Крышка кальпиды имеет отлогую верхнюю поверхность и небольшую закраину, охватывающую устье снаружи. Ручка довольно высокая, в виде гладкого островерхого бутона или сильно профилированной шишки.

136

Лекана (*λεκάνη*) была распространена в IV в. до н. э. Это приземистый сосуд с двумя ручками, закрывающийся широкой крышкой.

Сосуд имеет большое вместилище. Стенки его в верхней части почти отвесные, в нижней очень отлогие, постепенно стягиваются к массивному небольшому поддону. Широкое устье снабжено небольшой закраиной, которая снаружи охватывается крышкой. Почти горизонтально поставленные ручки представляют дугообразно изогнутые, массивные широкие пластины. Ручки обрамлены шипами, вырезанными из таких же пластин, как и самые ручки. Крышка леканы имеет отлогую верхнюю поверхность и небольшую, свисающую вниз закраину. Ручка представляет большую профилированную шляпку на довольно узком, гладком стержне.

Нам надлежит теперь остановиться на нескольких типах глиняных сосудов, имевших различное назначение.



Гутт (*guttus*) — капельник употреблялся для наливания масла в светильники или кормления детей молоком. Характерной особенностью этого сосуда является расположенный в верхней части вместилища трубчатый сток, иногда горизонтальный, суживающийся к концу, иногда круто поднимающийся вверх и завершённый венцом. Через этот сток жидкость, заключавшаяся в вместилище, могла вытекать узкой струйкой или падать по каплям.

Один из ранних образцов аттического чернолакового гутта V в. до н. э.<sup>25</sup> позволяет установить наличие в нем ряда элементов, заимствованных от килика: ножку, тулово и горизонтальную ручку; вместилище сверху закрыто перепонкой с многочисленными мелкими отверстиями, а сбоку к тулову приставлен небольшой сток.

137

В керамике IV—III вв. до н. э. заметное распространение получает более простой тип украшенного росписью гутта с довольно высоким, сильно суживающимся книзу вместилищем. Вверху вместилища небольшое круглое отверстие для вливания жидкости. Это отверстие ничем не обрамлено, его охватывают горизонтальные плечи, округло переходящие в чуть выпуклые стенки сильно суживающегося книзу тулова. Ножка очень маленькая, простая по форме. На высоте плеч горизонтально расположенный трубчатый сток, сбоку от него кольцеобразная ручка, рассчитанная на продевание в нее пальца.

<sup>25</sup> Чернолаковый гутт из собрания Государственного Эрмитажа, П., 1904, 61 (Пантикапей, 1904, могила 135).

138

Примерно в то же время (IV—III вв. до н. э.) в Кампании (Калес) встречается особый тип чернолакового гутта, украшенного рельефным медальоном. Тулово этих гуттов весьма широкое, оно имеет ровную верхнюю поверхность с круглым рельефным медальоном посередине и выпуклые боковые стенки, нередко оживленные вертикальными ребрами. Ножка иногда высокая, простых очертаний. Над верхним краем круто поднимается довольно широкая трубка стока, завершённая профилированным устьем. Сбоку от стока вышшеается над вместилищем кольцеобразная ручка.

139

Эпихисис (*ἐπίχυσις* — сосуд для наливания) — небольшой, одноручный, узкогорлый кувшинчик очень вычурной формы — встречается в южно-италийской керамике IV—III вв. до н. э. Дно этого сосуда плоское. Тулово имеет вогнутые боковые стенки, внизу и верху их окаймляют сильно выдающиеся, очень тонкие, горизонтальные валики. Плечи — округло-выпуклые. Длинная и узкая шейка заканчивается круто поднимающимся, открытым, сильно вытянутым стоком с профилированным краем. Сложные очертания сосуда завершаются высокой, сильно изломанной ручкой.

Кофон (*κόφων*) известен преимущественно в керамике Коринфа и его круга в VII—VI вв. до н. э. Кофон служил светильником и иной раз имел и другое применение — в нем могли храниться краски.

Кофон представлял плоскодонную чашку с невысокими выпуклыми боковыми стенками, верхние края которых сильно загибались во внутрь сосуда, мешая расплески-



141 ваться содержащейся в нем жидко-  
142 сти. Кофон имел низкий поддон или  
высокую ножку с узким перехватом  
и простым по очертаниям основа-  
нием. Сбоку к вместилищу иногда  
приставлялась горизонтальная  
ручка.

Мы остановились на целом ряде  
форм греческих ваз, каждый раз  
указывая наименование последней.  
Однако далеко не все дошедшие до  
нас столь разнообразные по типам  
греческие сосуды имеют твердо уста-  
новленные названия. Так, в сущно-  
сти, безымянной является одна из  
форм характерных для кампанской  
керамики, представляющая высокую  
стройную вазу; устье, шейка, вме-  
стилище и ножка сосуда близки ана-  
логичным частям амфоры, но взамен  
двух ручек у вазы только одна, вы-  
соко поднимающаяся над устьем в  
виде дужки, снабженной специаль-  
ным ушком для подвешивания.  
В V в. до н. э. эти сосуды имеют до-  
вольно приземистые пропорции, а  
140 вместилище отличается раздутыми  
очертаниями. В следующем столетии  
пропорции становятся более строй-  
ными и вытянутыми, очертания —  
суше, и сосуд производит впечатле-  
ние более хрупкого.

Среди чернолаковой посуды  
классического времени нередко встре-  
143 чаются более или менее высокие  
кружки с бочковидным туловом,  
обычно оживленным вертикальными  
ребрами. Тулово завершает невысо-  
кая, очень широкая шейка с вогну-  
тыми стенками, отогнутые наружу  
края которой образуют устье.

В эллинистическую эпоху боль-  
шое распространение получили очень  
144 простые по формам «мегарские  
чаши» или «ермолки». Эти сосуды

имеют более или менее глубокое,  
округлое вместилище, сплошь по-  
крытое снаружи рельефным орна-  
ментом, над ним возвышаются  
невысокие, прямые, совершенно  
гладкие стенки верхнего края  
чаши.

Упомянем еще один тип сосудов,  
также применявшийся в позднее  
145 время. Это — флакон, имеющий  
сильно вытянутое, веретенообразное  
вместилище, длинную шейку с про-  
стым венчиком и высокую ножку с  
основанием, отмеченным валиком.

У греков был еще сосуд весьма  
остроумного устройства, посредством  
которого можно было почти досуха  
откачать жидкость со дна пифоса  
или большой вазы (кратера и др.).  
146 Такой сосуд имеет большое округлое  
вместилище с днищем, снабженным  
многочисленными мелкими дыроч-  
ками. Над вместилищем расположе-  
на ручка в виде полой дугообразной  
трубки, упирающейся в плечи сосуда.  
Посередине ручки небольшое круг-  
лое отверстие. Взяв сосуд за ручку  
и оставив отверстие незакрытым, по-  
гружали его на дно пифоса. Нахо-  
дившаяся на дне бочки жидкость по-  
степенно просачивалась через мел-  
кие отверстия и заполняла вмести-  
лище. Тогда отверстие затыкали  
пальцем и поднимали сосуд. При  
этом в силу известного физического  
закона, жидкость не выливалась из  
сосуда, пока отверстие оставалось за-  
крытым.

Как мы уже отмечали выше, в  
древней Греции глина была главным  
материалом, служившим для изгото-  
вления посуды. Однако помимо нее  
применялись и другие материалы.  
Парадную посуду делали из металла,  
главным образом из бронзы, реже из



серебра, электра<sup>26</sup> и золота. Туалетные сосуды изготовлялись иногда из камня, стеклянной пасты, кости, дерева и кожи.

В застольном обиходе постоянно употреблялись, как мы уже упоминали, длинные бронзовые черпаки-киафы; для процеживания вина служило специальное бронзовое ситечко-эфмос (*ἤθμος*). Кратеры нередко изготовлялись из бронзы, а килики из бронзы или серебра.

Материалом для алабастра, наряду с глиной, служил алебастр или мрамор, а также разноцветная стеклянная паста —

<sup>26</sup> Электр — сплав серебра с золотом.

так называемое «финикийское стекло». Из этой пасты изготовлялись также небольшие амфориски. Маленькие коробочки-пиксиды делались из кости, дерева и металла.

Наконец, упомянем, что некоторые формы сосудов оказали известное воздействие на греческое монументальное искусство. Так, например, в Аттике в IV в. до н. э. мы нередко встречаем высеченные из мрамора большие надгробные памятники, повторяющие форму глиняного лекифа, о связи которого с заупокойным культом мы уже говорили выше. В эпоху позднего эллинизма входят в употребление большие декоративные кратеры из мрамора, богато украшенные рельефами.





# ВАЗЫ ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО СТИЛЯ



**П**ередвижения эллинских племен, происходившие в южной части Балканского полуострова и на островах Эгейского архипелага в течение второй половины II тысячелетия до н. э., завершились нашествием дорян. Высокая эгейская цивилизация была сокрушена новыми пришельцами, и на первых порах ее сменила значительно менее зрелая более молодая культура. Эллинская государственность в эту эпоху еще не сложилась, и греческие племена только начинали выходить из стадии родового строя. Из массы рядовых членов рода уже выделялась знать, располагавшая значительными богатствами. Основными занятиями греков этого времени были пастушество и земледелие; городская жизнь с ремеслами и торговлей была в зачаточном состоянии.

Во всем господствовали патриархальные отношения, и бытовой уклад сохранял древнюю простоту. Общество было неграмотным, и мудрость этих веков, заключившаяся в эпических поэмах, переходила от поколения к поколению в устной передаче.

Примитивности культуры этого времени отвечала простота художественного вкуса и художественного творчества, значительное место в котором занимало прикладное искусство, главным образом расписные вазы. Эти вазы покрывались орнаментами из геометрических мотивов; по ним древнейший этап в развитии эллинского художественного творчества получил свое наименование: «искусство геометрического стиля».

Геометрический стиль господствовал примерно с конца II тысячелетия до VIII в. до н. э. При этом ранее IX в. до н. э. рас-



писные вазы украшались исключительно примитивными узорами. Эта прото-геометрическая керамика встречается на довольно большом пространстве: в Фессалии, в Аттике, в Арголиде, на Крите и Кипре. Есть основание предполагать, что прото-геометрические вазы в известной мере связаны с фессалийской местной примитивной керамикой.

Формы прото-геометрических сосудов довольно однообразны. Встречаются вместительные кубки на небольших ножках, кувшины с сильно раздутыми туловами, амфоры и гидрии с низко посаженными ручками. Во всех этих сосудах наблюдается постепенный мягкий переход одной части в другую, нет того четкого членения между ними, которое характерно для керамики развитого геометрического стиля.

Роспись, исполненная коричневатым лаком, обычно располагается на плечах или тулове сосуда. Она представляет незамысловатые композиции из выведенных циркулем, концентрически расположенных полукругов или кругов; такие узоры обычно обрамлены горизонтальными поясами лака.

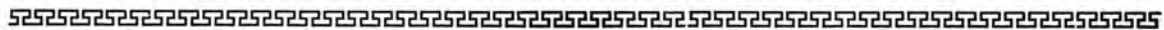
Геометрический стиль получил дальнейшее развитие в IX и особенно в первой половине VIII в. до н. э., когда он достиг своего апогея. Вслед за скромной примитивной посудой появляются великолепные большие вазы, богато украшенные мастерскими по исполнению рисунками. Эти большие сосуды геометрического стиля, достигавшие человеческого роста (1,78 м) в высоту, были едва ли не самыми монументальными и художественно завершенными произведениями искусства, дошедшими до нас от древнейшей эпохи — зари эллинской культуры.

Среди ваз геометрического стиля излюбленными формами были большие, сильно вытянутые вверх, амфоры и кратеры; нередко встречаются также кувшины, ойнохон, килики, скифосы, стаканы, приземи-

стые пиксиды. Все они отличаются простым построением, причем отдельные части сосуда (шейка, тулово, ножка, ручки) резко отделяются одна от другой. Ручки крышек пиксид и кувшинов нередко представляют примитивные фигурки лошадей или птиц. Встречаются также крышки кувшинов с ручками в форме миниатюрных кувшинчиков. Известна чаша IX в. до н. э. с большой ручкой в виде человеческой ноги. Сосуд этот по всей видимости служил черпаком-киафом. Вся поверхность как вместилища, так и «ноги» покрыта линейными узорами.

Глина ваз геометрического стиля имеет различные желтоватые, коричневатые, красноватые и сероватые оттенки. Лак довольно тусклый, черный, иногда коричневатый, серовато-бурый или с зеленоватым отблеском. Белая краска применяется редко. В качестве примера употребления ее можно назвать найденный в Коринфе кратер геометрического стиля; на нижней части тулова сосуда по черному лаку белой краской нанесены изображения змей.

Вазы геометрического стиля, даже в самых совершенных образцах сохраняющие черты примитивного творчества, обладают значительными художественными достоинствами. В росписях геометрического стиля можно наблюдать особенности, получившие дальнейшее развитие в греческой вазописи эпохи расцвета. Греческий вазописец с изумительным тактом уже умел сочетать любой мотив росписи с задачей украсить сосуд. Затем это тектонический принцип росписи вазы глиняного сосуда, сформированного на гончарном кругу. Основой композиции служат более или менее широкие горизонтальные пояса орнамента или черно-лаковые полосы, сплошь покрывающие поверхность вазы. При этом самые широкие и богато разукрашенные пояса со сложными орнаментальными мотивами или фигурными сценами подчеркивают наиболее выступаю-



щие главные части сосуда. Особенно это свойственно самым раздутым частям тулова или плечам амфор и кратеров. Второстепенные же части ваз, например, суживаю-

мотивы, обрамленные снизу и сверху узорами второстепенного значения.

Мотивы росписей геометрических ваз сравнительно малочисленны и по большей



Аттические амфоры геометрического стиля

щуюся к ножке нижнюю половину тулова, покрывают менее бросающиеся в глаза, скромные, узкие пояса простых узоров или полосы лака различной ширины.

Нередко композиция тулова, шейки или ножки задумывалась как самостоятельная художественная тема, этому соответствовало довольно резкое разделение этих частей. Так, наряду с подчеркнутой выпуклостью тулова часто особо отмечается средняя, обычно наиболее вогнутая, часть шейки; там размещаются главные орнаментальные

части незамысловаты. Главным образом это орнаменты; состоящие из прямых линий, пересекающихся под прямыми, иногда острыми углами. Круги, волнистые линии и другие криволинейные очертания встречаются значительно реже.

Один из главных мотивов орнамента — меандр — простой и различные виды сложного. Наружные контуры меандра наносились тонкими линиями, а остающееся между ними пространство сплошь заштриховывалось короткими наискось расположенными





Аттический килик геометрического  
стиля



Черпак геометрического стиля с ручкой  
в виде ноги



Кратер геометрического стиля из Коринфа





черточками. Аналогичным способом исполнялся зубчатый орнамент, также весьма распространенный на геометрических вазах.

Далее следует отметить мотив пояска горизонтально растянутых ромбов с точкой в центре каждого из них, и орнамент в виде двойной пилы. Последний узор возникал из пересечения зигзага горизонтальной линией, образовавшиеся при этом треугольники, обращенные острыми углами вверх и вниз, сплошь заливались лаком. Применялись также мотивы расположенных один под другим зигзагов, шахматной доски, вертикально стоящей елочки и др.

Немалое значение среди прямолинейных мотивов приходится также на долю узких полосок и широких поясов лака. Они исполнялись при помощи гончарного круга; к поверхности вращавшегося на нем сосуда подносились кисть с лаком. Этот прием обеспечивал точность нанесения узоров на вазу.

Из криволинейных мотивов, употреблявшихся в росписях геометрического стиля, следует отметить нанесенные циркулем концентрические круги, четырехлистники, восьмилистники, розетты и пояса псевдоспиралей. Последние представляют ряд небольших кружков, соединенных наискось расположенными короткими черточками: в центрах этих кружков нередко помещены точки.

Перечисленные мотивы узоров показывают, что в основе росписей ваз геометрического стиля лежала линия. Строго линейному характеру этих росписей отвечала обычно свойственная им одноцветность узоров. Роспись, как мы уже говорили, исполнялась по глине темным лаком. Правда лак на одной и той же вазе мог иметь различные тона, — от черного и черно-коричневого до серовато-бурого. Но такое различие окраски не было преднамеренным: оно зависело от густоты слоя, нанесенного кистью вазописца и случайностей обжига. Самое же главное, что наличие разных оттенков от-

нюдь не нарушает цветового единства рисунка, исполненного лаком.

По сравнению с орнаментами изображения животных и людей, в особенности многофигурные композиции, на вазах геометрического стиля встречаются значительно реже. Из животных наиболее популярны изображения коней, оленей, козлов, вепрей, быков, львов, змей, рыб, птиц, в частности лебедей. В отличие от морской фауны, которая захватывала внимание критских художников предшествовавшей эгейской эпохи, в росписях геометрического стиля преобладали изображения сухопутных животных, обитавших на Балканском полуострове. К их числу принадлежал и лев, встречавшийся на северном побережье Эгейского моря еще в классическую эпоху<sup>27</sup>.

Фигуры животных изображаются в одиночку, иногда заключенные в квадратную метопу, или попарно в геральдической схеме, или же, наконец, в большом числе, следующими одна за другой в виде узкого фриза. Так, например, отдельные изображения лебедей встречаются под ручками больших сосудов; обрамленные квадратной рамкой, фигуры коней украшают верхнюю часть тулова кратера; на плечах амфор встречаются изображения расположенных одна против другой водяных птиц. Ряд идущих одна за другой птиц или пасущихся оленей иногда опоясывают тулово или шейку вазы.

Изображения человека обычно мы находим в сложных, большей частью многофигурных композициях. Такие композиции помещались на самых широких поясах росписи, украшающих главные (т. е. наиболее выдающиеся) части тулова сосуда. Люди изображались держащими под уздцы лошадей, в сценах поединков, кулачного боя,

---

<sup>27</sup> По свидетельству Геродота (VII, 125—126), львы водились в Македонии еще в V в. до н. э.



военной пляски или хороводов. Но особенно популярны изображения бега колесниц, видимо, на торжественных похоронах или поминках покойного, а также сцена оплакивания умершего, согласно эллинскому обычаю выставленного на парадном ложе (*πρόθεσις*). Обилие сюжетов, связанных с погребальными обрядами, видимо, объясняется тем, что дошедшие до нас вазы преимущественно найдены в могилах, куда они были положены согласно требованиям заупокойного культа. Есть основание полагать, что большие вазы геометрического стиля могли служить также надгробными памятниками.

Кого изображают стоящие на колесницах возничие и лежащие на ложах покойники — сказать трудно. Во всяком случае мы не располагаем достаточными данными, чтобы усмотреть в них героев эллинского эпоса. Сюжеты, несомненно, мифологического содержания встречаются на вазах геометрического стиля крайне редко. Бесспорно к ним принадлежит изображение героя, похищающего женщину. Трудно с уверенностью сказать, кто это — Парис и Елена или, что может быть вернее, Тезей и Ариадна. Герой со своей спутницей приближается к корме корабля. Это пентеконтера — ладья с пятьюдесятью гребцами, употреблявшаяся греками в героическую эпоху. Изукрашенный нос пентеконтеры снабжен боевым тараном, которым в случае необходимости можно нанести удар неприятельскому кораблю. Следуя эллинскому обычаю, корабль пристаёт кормой к берегу; высокая закругленная корма была хорошо приспособлена для этого. На корме видны два широких весла — они служили рулем корабля.

В рассматриваемой сцене похищения, как и в других фигурных композициях геометрического стиля, вазописец большое место уделяет изображению рядовых персонажей: многочисленным безымянным роди-

чам, оплакивающим покойного, гребцам на пентеконтере и т. п. Они явно доминируют над изображениями героев, хотя последние в сцене похищения Ариадны выделяются большими размерами. Склонность вазописцев к изображению рядовых членов коллектива в эпоху, когда институты родового строя имели большое значение, вряд ли может быть случайной. В то время в жизни общества значительная роль еще принадлежала массе рядовых членов рода, хотя из среды последних уже давно выделилась родовая знать, обладавшая большими богатствами.

Достоинно внимания, что рассматриваемая эпоха была временем общинных массовых действий, временем появления празднеств Диониса, которого чествовали хорами (дифирамбами). В таких действиях главная роль принадлежала совокупности хоревтов, а не запевале (*ἔξαρχος*).

Однако отмеченная нами малочисленность мифологических сцен в росписях геометрического стиля вовсе не означает, что тематика их отлична от тематики эпических поэм. Круг идей, представления, интересы древних вазописцев и современных им поэтов-аэдов были весьма близки. В их творчестве находил отражение быт героической эпохи басилевсов. Те же сюжеты являются излюбленными в вазописи и поэзии. Популярной сцене оплакивания умершего на дипилонских и беотийских вазах отвечают красочные описания похорон Патрокла и Гектора. Плач по великому троянскому герою так воспевается в Илиаде:

К славному дому привезши, на пышно устроенном  
ложе  
Тело они положили; певцов, начинателей плача,  
Подле него поместили, которые голосом мрачным  
Песни плачевные пели; а жены им вторили стоном.  
Первая подняла плач Андромаха, младая супруга,  
Гектора мужеубийцы руками главу обнимая.  
Рано ты гибнешь, супруг мой цветущий, рано  
вдовою



В доме меня покидаешь! А сын бессловесный  
 младенец,  
 Сын, которому жизнь злополучные мы даровали!  
 Он не достигнет юности! Прежде во прах с  
 оснований  
 Троя рассыплется: пал ты, хранитель ее неусыпный,  
 Ты, боронитель и града, защитник и жен и  
 младенцев! . . .<sup>28</sup>

Вероятно, с обычаем героической эпохи  
 чествовать знатых покойников поминаль-  
 ными играми, среди которых важное место  
 занимали бега боевых колесниц, связаны  
 изображения вытянутых в ряд колесниц на  
 дипиломских вазах. Той же теме бега ко-  
 лесниц посвящены вдохновенные строки



Аттическая ваза с изображением пентеконтеры

Изображению погребального поезда на  
 аттических вазах геометрического стиля от-  
 вечает описание торжественного траурного  
 шествия с телом Патрокла.

Ахиллес же  
 Дал повеленье своим мирмидонянам бранолюбивым  
 Медью скорей препоясаться всем и коней в  
 колесницы  
 Впречь; поднялися они и оружием быстро  
 покрылись;  
 Все на свои колесницы взошли, и боец и возница;  
 Начали шествие, спереди конные, пешие свади,  
 Тучей; друзья посредине несли Менетида  
 Патрокла<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Гомер. Илиада, XXIV, 719—730, перевод  
 Н. И. Гнедича, М.—Л., 1935, стр. 606.

<sup>29</sup> Гомер. Илиада, XXIII, 128—134, М.—Л.,  
 1935, стр. 562.

Гомера, описывающие состязания героев на  
 похоронах Патрокла:

Разом возницы на коней бичи занесли для  
 ударов;  
 Разом браздами хлеснули и голосом крикнули  
 грозным,  
 Полные рвенья, и разом помчались по полю кони  
 Вдаль от судов с быстротою ужасною: пыль из-под  
 стоп их  
 Стала, взвиваясь на воздух, как туча, как сумрачный  
 вихорь  
 Длинные гривы коней развеваются веяньем  
 ветра;  
 Их колесницы летящие то до земли прикоснутся,  
 То высоко, отраженные, взбросятся; гордо  
 возницы  
 В пышных стоят колесницах; трепещет у каждого  
 сердце,

Жадное славы; каждый коней ободрительным  
криком  
Гонит, и кони летят, по ристалищу пыль поднимая<sup>30</sup>.

Изображения хороводов и плясок на вазах геометрического стиля перекликаются с описаниями аналогичных сцен в эпических поэмах. О встречающихся на вазах сценах битв и поединков говорить не приходится, — вся Илиада изобилует ими. То же следует сказать и о кораблях-пентеконтерах, изображавшихся на вазах и нередко упоминаемых в эпических поэмах. Характерны еще в этом отношении и фигуры коней в стойлах, привязанных за повод к скобе, иногда встречающиеся на вазах геометрического стиля. Этот мотив интересно сопоставить со словами Гомера:

Этеон победил, за собою  
Следовать многим из царских проворных рабов  
повелевши.  
Иго с ретивых коней, опененное потом, сложили;  
К яслям в царевой конюшне голодных коней  
привязали;  
В ясли же полбы насыпали, смешанной с ярким  
ячменем...<sup>31</sup>

Лошадь, тесно связанная с бытом басилевсов, а в последующее время аристократии, всегда в древней Греции предназначалась только для военных или спортивных целей и никогда не служила рабочим животным; греки пахали на волах, выюки возили на ослах и мулах. Недаром Симонид Старший в своей сатирической поэме о женщинах производит от лошади праздную кокетку, заботящуюся только о своей внешности, говоря о ней следующее:

От лошади родилась длинногривой та.  
Не по сердцу работа дома и страда  
Красотке нашей...  
Она же по два, по три раза в день лицо  
Водой умоет, миром тело намастит;

<sup>30</sup> Гомер. Илиада, XXIII, 362—372, М.—Л., 1935, стр. 568 и сл.

<sup>31</sup> Гомер. Одиссея, IV, 37—41, перевод В. А. Жуковского, стр. 37—41.

Всегда прическа безупречная на ней,  
В тени цветов красиво локоны лежат.  
Жена такая — зрелище приятное  
Другим, но мужу наказание сущее,  
Коль он не царь могучий, не богачь прямой,  
Что б дорогой игрушкой баловать себя<sup>32</sup>.

Однако не должно думать, что эти мало связанные с определенными мифами фигуры людей и животных в росписях геометрического стиля были чисто декоративными, лишенными более глубокого смысла изображениями. Они отвечали мировоззрению довольно примитивного, почти сплошь неграмотного<sup>33</sup> общества того времени. Религиозно-магические представления этого общества получали отражение в художественном творчестве, в том числе и в вазописи. Различные эмблемы, встречающиеся около фигур животных, а иногда и человека указывают на их символическое и магическое значение. Так, можно предполагать, что целый ряд изображений коня, всадника, человека, держащего под уздцы двух лошадей, быка, представляют солярное начало; об этом свидетельствуют различные эмблемы солнца или неба, помещаемые около них (солнце в виде кружка, обрамленного точками, двойной топор, диаго-

<sup>32</sup> Перевод Ф. Ф. Зелинского.

<sup>33</sup> Герои эпических поэм были неграмотными, за исключением, разве, Прэты и Иобата. По словам Илиады (VI, 168), первый послал второму вместе с Беллерофонтом гибельные знаки (*σφματα λυγρὰ*). Вазы геометрического стиля так же, как правило, лишены надписей, столь обычных на посуде более поздних времен. Как редкое исключение, следует отметить фрагмент коринфской вазы геометрического стиля VIII в. до н. э. с процарапанной на ней посвященной надписью какому-то божееству, свидетельствующей о том, что сосуд был принесен в дар от лица нескольких человек.

К самому концу рассматриваемого периода (около 700 г. до н. э.) относится надпись, процарапанная на небольшом дипилонском кувшине. Эта древнейшая аттическая надпись, свидетельствующая о том, что кувшин предназначался в качестве награды лучшему танцору:

δς νόν ὀρχησάων πάντων ἀταλώτατα παίδει τοῦτο δε (χᾶν μιν).



нально пересеченный прямоугольник, четырехлистник, заключенный в прямоугольник, фигура птицы и пр.). В иных случаях можно предполагать, что змея представляла земное начало, а рыба — водную стихию. Таким образом, в фигурных, в частности, в зооморфных изображениях росписей геометрического стиля сыграли известную роль примитивные космические представления эллинского общества IX—VIII вв. до н. э. Эти представления получили красочное выражение в поэме Гесиода-Феогонии.

Прежде всего во вселенной Хаос зародился,  
а следом  
Широкогрудая Гея, всеобщий приют безопасный...

И далее:

Гея же прежде всего родила себе равное ширью  
Звездное Небо, Урана, что бы точно покрыл ее  
всюду

И что бы прочным жилищем служил для богов  
всеблаженных...

Также еще родила, ни к кому не всхлотивши на ложе,  
Шумное море бесплодное Понт. А потом,  
разделивши

Ложе с Ураном, на свет Океан породила глубокий<sup>34</sup>.

Мы остановились на сюжетах фигурных изображений; однако не должно думать, что чисто орнаментальные мотивы, украшавшие вазы геометрического стиля, были лишены магического содержания. Примитивное искусство часто имеет свою символику, непонятную цивилизованному человеку. На ранней ступени своего развития, когда человек делал первые попытки преодолеть природу, с бурной беспорядочностью сил которой ему приходилось бороться, — геометрически правильная фигура, как основа искусства, могла противопоставляться многообразной хаотичности форм природы. Поэтому геометрические фигуры и знаки могли рассматриваться как носители могучей магической силы, по-

<sup>34</sup> Эллинские поэты, перевод В. Вересаева, М., 1929, стр. 106.



Аттический кратер геометрического  
стиля

могающей человеку в его борьбе с враждебными злыми силами анимистически воспринимаемой природы. Может быть, даже отчасти поэтому изображения людей и животных на росписях ваз представляют крайне обобщенные, очень условные, геометрически-схематизированные образы. Все фигуры совершенно лишены индивидуальных черт и вполне созвучны геометрическим орнаментам. Так, если на фризе представлен ряд следующих одно за другим животных, то все они совершенно схожи между собой. В результате в целом получается такое же равномерное метрическое повторение аналогичных фигур, какое имеет место и в чисто орнаментальных геометрических мотивах. При этом совершенно плоский характер изображений усиливается заполнительными узорами или имеющими орнаментальный характер символическими эмбле-





Аргосская ваза геометрического  
стиля

„Протокоринфский“ кратер



мами в виде зигзагов, точечных розетт и других линейных мотивов.

Животных обычно рисовали в профиль. Туловище их сплошь заливалось лаком или покрывалось штриховкой; ноги нередко обозначались тонкими линиями.

Не менее условна схема человеческой фигуры. Передавались лишь самые главные части тела: голова, туловище, руки и ноги. Голова изображалась в виде кружка с клювообразным подбородком (бородой?), иногда с чуть намеченным профилем и огромным глазом; волосы обозначались не всегда. Плечи и грудь, как правило, и у обнаженных и у одетых фигур имеют вид треугольника, руки — тонких полос с небрежно исполненными кистями. Отделенная сильно стянутой талией нижняя половина фигуры имеет более мягкие, близкие натуре очертания; у мужских обнаженных фигур четко выступают упругие очертания ног. В целом получается не только крайне обобщенное, но также весьма условное изображение, в известной мере сходное с человеческой фигурой на египетском барельефе: голова представлена в профиль, плечи в фас, грудь образует постепенный переход к нижней половине фигуры, показанной в профиль.

Фигуры сплошь заливались лаком, представляя черные силуэты, или обводились контурной линией и заполнялись штриховкой. Последний прием нередко применялся при исполнении женской одежды. Иногда оба способа совмещались в одном изображении.

Подобно фигурам животных на фризах, человеческие фигуры в больших композициях совершенно аналогичны или очень похожи одна на другую. Возможные различия между ними ограничиваются размером изображений, указывающим на иной возраст или социальное положение данного лица; наличие бороды или оружия указывает, что представлен мужчина; длинная одежда



выделяет женские фигуры, а также возникших.

Позы, жесты и передача характера движения фигур весьма однообразны. Фигуры людей и животных по большей части нам кажутся неподвижными, но вряд ли можно утверждать, что такими их всегда стремился представить вазописец. Так, изображение ряда колесниц обычно производит впечатление стоящей вереницы, между тем как скорее всего можно предполагать, что вазописец хотел нарисовать процессию или бег колесниц на похоронах знатного покойника. Впрочем, иногда жесты более выразительны, например, в сценах боя, или даже несколько утрированы — у пляшущих фигур; особенно же отличаются плакальщицы и плакальщики, которые представлены в отчаянии заламывающими руки и вопящими над телом покойного.

Однотипность поз приводит к частому повторению одинаковых фигур, образующих ритмические ряды оплакивающих покойника родичей, возникших на колесницах или гребцов на корабле. Такие ряды в сущности идентичны в композиционном отношении не только фризам расположенных друг за другом животных, но также поясам геометрических орнаментов, состоящих из равномерно чередующихся элементов. Такая система, связанная с преобладанием равномерно метрически повторяющихся однородных элементов, видимо, является характерной особенностью не только вазописи, но и всего художественного творчества рассматриваемой эпохи. То же повторение, видимо, было свойственно в той или иной мере древнейшей поэзии, музыке и танцу, которые в эту раннюю эпоху нередко были неразрывно связаны. Песнь о Лине, хоровод Ариадны и пляски Феаков, насколько мы можем судить о них по красочным описаниям Гомера, строились на многократных повторениях.

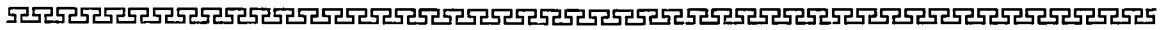
Приведем соответствующие цитаты:



Лаконский сосуд геометрического стиля с изображением хоровода

Мелосский кратер геометрического стиля. ГМИИ





В круге их отрок прелестный по звонкорокочущей  
 лире  
 Сладко перстами бряцал, припевая прекрасно о Лиие  
 Голосом нежным; они же вокруг его, пляшучи  
 стройно,  
 С пеньем, и с криком, и с топотом ног хороводом  
 несутся<sup>35</sup>.  
 Там же Гефест знаменитый извил хоровод  
 разновидный  
 Одному равный, как древле в широкоустроенном  
 Кноссе  
 Выдесал хитрый Десал Ариадне прекрасноволосой;  
 Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,  
 Пляшут, в хор кругловидный любезно сплетаяся  
 руками  
 Девы в одежды льняные и легкие, отроки в ризы  
 Светло одеты, и их чистотою, как маслом, блистают;  
 Тех — венки из цветов прелестные всех украшают;  
 Сих — золотые ножи, на ремнях чрез плечо  
 серебрястых.  
 Пляшут они, и ногами искусными то закружатся,  
 Столь же легко, как в стану колесо под рукою  
 испытной,  
 Если скудельник его испытует, легко ли кружится;  
 То разовьются и пляшут рядами, оди за другими.  
 Кула селян окружает пленительный хор и сердечю  
 Им восхищается; два среди круга их головоходы,  
 Пенне в лад начиная, чудесно вертятся в средине<sup>36</sup>.  
 Но Алкиной повелел Галионту вдвоем с Лаодамом  
 Пляску начать: в ней не мог превосходством никто  
 победить их.  
 Мяч разноцветный, для них рукодельным Полибием  
 сшитый  
 Взяв, Лаодам с молодым Галионтом на ровниую  
 площадь  
 Вышли; закинувши главу, мяч к облакам  
 темносветлым  
 Бросил один; а другой разбежался и прыгнув высоко,  
 Мяч на лету подхватил, до земли не коснувшись  
 ногами.  
 Ловким бросаньем мяча в высоту отличась пред  
 народом,  
 Начали оба по гладкому лону земли плодоносной  
 Быстро плясать; и затопали юноши в меру ногами,  
 Стоя кругом, и от топота ног их вся площадь  
 гремела<sup>37</sup>.

То же повторение, по всей видимости,  
 было свойственно и древней музыке. В ней

господствовал так называемый принцип литании. Исполнители поэм Гомера бесконечно повторяли очень простую однообразную попевку<sup>38</sup>.

Ритмически чередующиеся повторения находим мы и в композиционном построении эпических поэм. Ярким примером этого может служить хотя бы каталог кораблей, который многие исследователи не без оснований считают древнейшей частью Илиады.

Примитивный характер росписей ваз геометрического стиля сказывается в весьма незамысловатых композициях групп, — обычно фигуры располагаются фризообразно, в один ряд. Но иногда случается, что над первым рядом мы видим второй; по всей вероятности это так же, как и в Египте, должно изображать людей, находящихся позади первого ряда. Особенно наглядным примером такого смысла верхнего ряда человеческих фигур может служить уже упомянутая нами роспись с изображением пентеконтеры, где гребцы дальнего, левого борта представлены сидящими над гребцами ближнего, правого.

Изображения предметов обихода встречаются довольно редко на вазах геометрического стиля. Это — ложа с фигурными ножками, на которых лежат покойники. Над ложем обычно изображается парадный полог, сплошь заштрихованный косой сеткой или наподобие шахматной доски. Это позволяет заключить, что орнаментика тканей в рассматриваемую эпоху также была выдержана в геометрическом стиле. Не исключена возможность, что она была несколько проще, чем росписи ваз в силу больших технических сложностей, связанных с текстильным мастерством. Очень старательно передает вазописец оружие: формы мечей и особенно щитов, а также музыкальные инструменты. Легкие колес-

<sup>35</sup> Гомер. Илиада, XVIII, 569—572, стр. 488.

<sup>36</sup> Гомер. Илиада, XVIII, 590—605, стр. 489.

<sup>37</sup> Гомер. Одиссея, перевод В. А. Жуковского, СПб., 1888, стр. 134 и сл. VIII, 370—380.

<sup>38</sup> Р. И. Г р у б е р. Музыкальная культура древнего мира, Л., 1937, стр. 26.



ницы представлены всегда сбоку так, чтобы можно было показать лошадей в профиль. При этом иногда вазописец рисует лишь одно обращенное к зрителю колесо, а иной раз прибегает к совершенно условному приему передачи перспективы, изображая оба колеса одно рядом с другим.

Однако наличие описанных приемов в росписях геометрического стиля показывает, в сущности, отсутствие перспективы. Схематические условные изображения людей и животных — совершенно плоскостны, что еще более подчеркивается линейными орнаментами (и не всегда отличимыми от них символическими эмблемами). Эта особенность способствует установлению тесного единства между геометрическими узорами и фигурными изображениями на рассматриваемых вазах.

Вазы геометрического стиля изготавливались в различных центрах средней и южной Греции, на островах Эгейского моря и также на Крите и Кипре. Среди росписей ваз геометрического стиля наиболее строгой последовательностью отличаются росписи дорийских центров: Аргоса, Сикиона, Спарты, Феры, Мелоса. Они обладают ясным построением, четко выражающим тектонику сосуда.

Аргосские мастера нередко украшали свои вазы довольно сложными композициями, отличающимися дробным членением. Среди орнаментальных мотивов, которые они применяли, характерным был «ступенчатый меандр» — особый вариант сложного меандра. Сравнительно редкие фигурные изображения представляют женский хоровод, воинов или мужчин с конями.

Весьма важной группой среди дорийских ваз геометрического стиля являются так называемые прото-коринфские вазы. Можно полагать, что местом производства их был Сикион. Росписи этих ваз отличаются техническим совершенством испол-

нения при сравнительной простоте украшающих их мотивов. Большую роль играют узкие горизонтальные пояса лака со столь же малыми просветами глины между ними; такие пояса нередко покрывают значительную и даже большую часть поверхности вазы. Из дугих мотивов следует отметить простой меандр, цепь расположенных в ряд заштрихованных треугольников, зигзаги. Фигурные изображения — птицы, змеи, рыбы, олени — встречаются редко.

Лаконские вазы геометрического стиля также отличаются строгой простотой узоров. На одной из них, имеющей форму суживающегося книзу стакана, мы находим на широкой верхней части большой фриз, представляющий хоровод: ряд взявшихся за руки угловатых человеческих фигур равномерно следующих одна за другой. Достоинно внимания, что аналогичный мотив хоровода нам известен и в мелкой скульптуре древнейшей эпохи.

Строгий самостоятельный стиль выработали вазописцы одного из небольших островов Эгейского архипелага, острова Феры, заселенного дорьянами. Росписи ферских фаз тектоничны, в их основу часто положен принцип крупного членения частей. В орнаментальных мотивах наряду с прямолинейными узорами (меандром, зубчаткой, зигзагом, простыми поясами) весьма заметное место принадлежит также криволинейным фигурам. Таковы концентрические круги, ряды псевдоспиралей, восьмилистники, сложные розетты. Особенно характерными образцами ферской керамики являются большие амфоры, украшенные поясами линейных узоров. Достоинно внимания, что внутри ручек ферских амфор иногда помещается изогнутый на подобие буквы S глиняный завиток, усиливающий тесную связь между формой и росписью сосуда. Фигурные изображения встречаются, но не играют особой роли, таковы попарно сгруппированные птицы.



Ферская амфора геометрического стиля

Ферской керамике близки вазы другого дорийского острова — Мелоса. Росписи их несколько проще. Заслуживают упоминания большие кратеры на высоких ножках, украшенные прямолинейными узорами, а также фигурами коней и четырехлистниками в квадратных рамках. Хороший образец такого кратера имеется в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Большим своеобразием отличался геометрический стиль критских vaz. На Крите, в главном центре Эгейской культуры, сохранялись пережитки далекого прошлого. Свойственные эгейскому искусству тонкое наблюдение природы, способность глубоко чувствовать ее, живая передача явлений

окружающей действительности сочетались с характерной для нового стиля абстракцией и подчинялись ей. Поэтому на критских вазах, наряду с прямолинейными геометрическими узорами, мы нередко встречаем не только концентрические круги и спирали, но и такие мотивы, как довольно свободное изображение человеческого лица, фигуры рака, скорпиона, пчелы и других насекомых.

Пережитки эгейской традиции можно наблюдать также на вазах Крита и Родоса. В родосской керамике геометрического стиля наряду с прямолинейными узорами, сплошь покрытыми зигзагами прямоугольных полей и концентрическими кругами, встречаются также стилизованные растительные формы. Достоин внимания применение пластически исполненных украшений: изображения змей, как бы ползущей по ручке родосской ойнохой.

По сравнению с Дорикой роль главных эолийских и ионийских центров — островов Лесбоса и Самоса, а также Милета — в развитии керамики геометрического стиля была совершенно незначительной. Напротив, аттическая керамика дала наиболее роскошные и сложные образцы росписей vaz геометрического стиля. По месту находки этих vaz в могилах некрополя за Двойными воротами (Дипилон) Афин они получили наименование дипилонских.

Аттические вазы<sup>39</sup>, особенно амфоры, нередко отличаются очень большими размерами. Покрывающим их росписям свойственно многообразие мотивов и богатство прямолинейных узоров: сложный меандр, косая сетка, заполненная различными орнаментами, шашечница и др. Кроме того, характерным свойством аттических вазописцев была склонность к многофигурным

<sup>39</sup> Помимо амфор встречаются кувшины, ойнохой, кратеры, кружки, чаши.



композициям. Все эти мотивы обычно строго упорядочены и в спокойном ритме следуют один за другим. Орнаментика подчеркивает четкое членение частей сосуда. Так, на дипилонских амфорах широкая полоса геометрического узора акцентирует среднюю, нередко вогнутую, часть шейки; широкий пояс орнамента или фигурная композиция выделяет наиболее раздутую часть тулова или плечи, малым размером ножки отвечает скромный характер ее росписи.

Аттические вазы представляют самые пышные образцы геометрического стиля. В отличие от суровой простоты дорийских ваз, в Аттике росписи были сложнее и разнообразнее; значительное развитие получила изобразительная тематика, по самой своей природе находящаяся в противоречии с геометрическими формами, вследствие чего дипилонские вазы, являясь одной из вершин художественных достижений рассматриваемой эпохи, вместе с тем таили в себе предпосылки распада геометрического стиля.

Характерным образцом таких ваз может служить большая дипилонская амфора с изображением на верхней части тулова сцены оплакивания умершего его родичами; остальную поверхность сосуда покрывают пояса геометрических узоров и два узких фриза расположенных в ряд животных.

От аттической керамики заметно отличаются вазы соседней Беотии. Росписи их не столь строго преследовали цель выявить тектонику сосуда. Фигурные изображения иной раз располагались не на верхней, а на нижней части тулова сосуда, причем самую раздутую часть украшал простой линейный узор. Так же и орнаменты беотийских ваз, в отличие от четко размеренных аттических, более свободны по исполнению. Но особенно резко различие между аттическими и беотийскими росписями сказывается в многофигурных композициях. Сцене оплакивания умершего на дипилонских ам-

форах свойственно спокойное, размеренное построение — ряд метрических, следующих одна за другой, неподвижных фигур. На беотийской вазе такая сцена отличается полной беспорядочностью, бурным напряженным движением. Позы фигур хоть и близки, но не идентичны. Окружающие покойника родичи полны отчаяния, они резко жестикулируют, женщины заламывают руки и рвут свои волосы. Все это, несмотря на примитивность и грубость рисунка, придает ему своеобразную выразительность, убедительность и силу.

Датировка ваз геометрического стиля значительно менее точна, чем керамики эпохи расцвета. Это вызвано не только меньшей исследованностью отдаленной эпохи, но еще и тем обстоятельством, что художественное творчество тогда развивалось и претерпевало изменения значительно медленнее, чем в V веке до н. э., когда быстро возникавшие новые направления последовательно сменялись одно другим. Мы уже говорили о том, что IX—VIII вв. до н. э. были временем расцвета вазописи геометрического стиля. В течение этого периода роспись ваз претерпела некоторую эволюцию.

Наиболее ранние вазы украшались одними линейными узорами без каких-либо фигурных изображений. Позднее появились вазы, где наряду с орнаментальными мотивами встречаются отдельные фигуры животных на полях под ручками, в прямоугольных рамках, а также ряды животных на фризах, опоясывающих сосуд. Третья группа ваз, появившихся в начале VIII в. до н. э., отличается наличием не только орнаментов и изображений животных, но также сложных фигурных композиций. Таким образом, вазы второй группы появились позднее первой, а вазы третьей группы позднее второй. Однако не должно думать, что возникновение нового типа росписи приводило к исчезновению старых приемов.

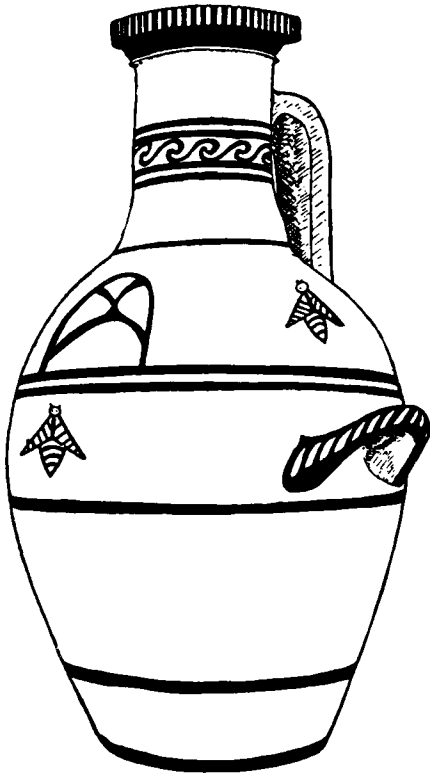




Напротив, можно полагать, что в VIII в. сосуществовали все три типа ваз.

Около середины VIII в. до н. э. в вазовые росписи проникли элементы, резко

Однако, несмотря на глубокое изменение характера росписей и форм художественной керамики, наступившее с начала VII в. до н. э., отнюдь не все, что было свя-



Критская гидрия геометрического  
стиля



Родосская ойнохоя геометрического  
стиля

отличные от геометрического стиля, знаменовавшие начало распада последнего. В течение второй половины VIII в. до н. э. эти элементы подготовили возникновение нового — коврового (или как его именуют «восточного», «ориентализирующего») стиля. На рубеже VIII и VII вв. до н. э. характер вазописи меняется настолько, что наступает резкий перелом, — утверждается новый стиль. С этого времени геометрический стиль сохраняется лишь как пережиток художественных традиций прошлого.

зано с геометрическим стилем, исчезло сразу и полностью. Целый ряд художественных принципов и приемов, навыков мастерства, не говоря уже о технике гончарного ремесла и росписи, были унаследованы следующей эпохой. То же нужно сказать о большом богатстве орнаментальных мотивов, многие из которых жили на всем протяжении античного искусства и многократно повторяемые в эпоху классицизма дошли до художественного творчества наших дней. Таковы меандр (простой



и сложный), зубчатый орнамент и др. Но особенно много узоров, повторяющих росписи ваз геометрического стиля, жило в керамике VII—VI вв. до н. э., в частности Сикиона и Коринфа. Это — точечная розетка, зигзаг и другие мотивы. Возможно, что эти мотивы не сразу утратили и свое символическое значение космических эмблем, о чем мы говорили выше.

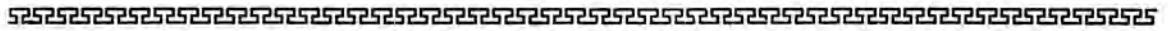
Однако помимо такого использования художественного наследия геометрического стиля (в сущности обычного для любой великой эпохи в истории искусства), можно отметить и иные явления, свидетельствующие о живучести старых традиций. Особенно четко пережитки геометрического стиля выступают в консервативной Беотии, где еще в VII—VI вв. до н. э. изготовлялись глубокие чаши на высоких ножках, украшенные незамысловатыми узорами и изображениями летящих птиц, исполненными в схематически геометризованных формах. При этом достойно внимания, что вазописец моделировал эти изображения главным образом посредством сухой штриховки прямыми линиями, в отличие от сочного пятна, господствовавшего в более передовой беотийской вазописи этого времени, следовавшей ковровому стилю. Отголоском геометрического стиля являются небольшие остродонные сосуды для масла сикионской работы VII в. до н. э.; обычно они украшены поясами лака или пурпуровой краски, простыми орнаментами, а иногда и сильно схематизированными изображениями охотничьих собак, преследующих зайцев. Еще более просты росписи некоторых групп ионийских сосудов архаического и классического времени. Ионийские амфоры, ойнохон, аски с муфтообразным туловом и сосуды других форм нередко украшаются одними поясами лака и иной раз еще самыми незамысловатыми узорами (например, поясом знаков, подобных букве Z).



Беотийская ваза геометрического стиля

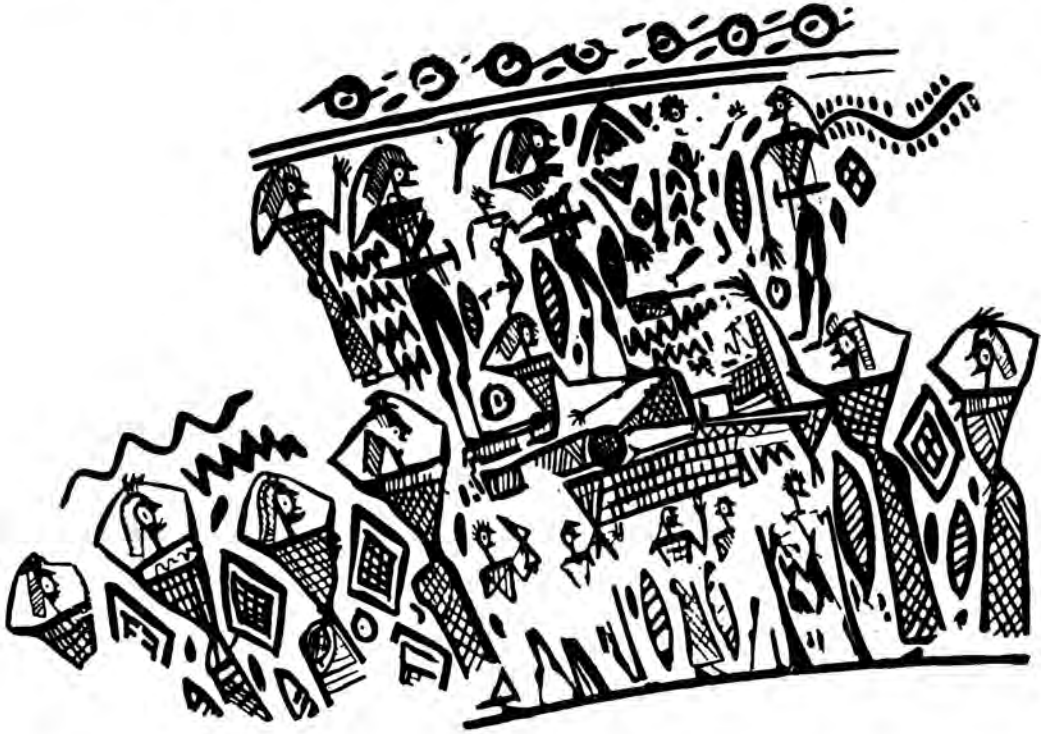
Беотийская ваза на высокой ножке геометрического стиля





Возвращаясь к геометрическому стилю эпохи его расцвета, отметим, что расписные вазы едва ли не были самыми значительными произведениями искусства на заре греческой культуры, во всяком случае из

лась деревянными идолами — ксоанами. Малая скульптура, довольно обильная и разнообразная по материалам (слоновая кость, бронза, терракота и особенно, аппликации из бронзы, золота, серебра



Изображение сцены оплакивания на беотийской вазе геометрического стиля

числа сохранившихся до нашего времени. Известные нам памятники архитектуры весьма примитивны; устремления зодчего, видимо, прежде всего были направлены на разрешение строительной конструкции, а не на художественное выражение последней. Очень простой и неразвитой была монументальная скульптура — она ограничива-

и прочее), отличается таким же схематизмом и геометризацией форм, как и в расписных вазах. Это убедительно свидетельствует о том, что вазовые росписи геометрического стиля являются едва ли не самым ярким выражением художественного творчества своего времени.







# ВАЗЫ КОВРОВОГО СТИЛЯ



**Р**ост производства и связанное с ним усиление имущественного неравенства в течение VIII—VII вв. до н. э. привели к распаду родового строя в передовых эллинских общинах. Развитие ремесла и торговли вызвало появление значительного количества городов, ставших центрами жизни гражданской общины. Дальнейшее развитие получает и рабство. Как говорит Ф. Энгельс, «только рабство создало возможность более широкого распределения труда между земледелием и промышленностью и благодаря ему расцвета древнегреческого мира. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки»<sup>40</sup>.

В результате складываются греческие «полисы» — небольшие рабовладельческие республики, власть которых первоначально принадлежала родовой аристократии. Полис представлял собой государство, состоявшее из города и прилегавшей к нему небольшой территории. В этих новых условиях греческое общество уже не ограничивается сельской жизнью и связанными с нею интересами, с их неизбежной замкнутостью. Вновь возникшие центры экономической, политической, общественной и культурной жизни — города завязывают более оживленные сношения с другими странами, что значительно расширяет кругозор общества того времени. Немало этому способствует колонизационная деятельность наиболее активных эллинских городов — метрополий, охватившая обширные побережья

<sup>40</sup> Ф. Энгельс. Анти-Дюринг, Госполитиздат, 1951, стр. 169.

Средиземного и Черного морей. Особенно же большую роль сыграли связи с Египтом и Передней Азией, этими прославленными очагами высокой культуры еще во времена седой древности. Туда устремляются греческие купцы-мореходы в погоне за барышами и привозят оттуда богатые ткани и чеканные metallические изделия. Туда идут и греческие наемники, продающие свою кровь, а иногда и жизнь, за вавилонское золото.

Из пределов земли  
 Меч принес ты домой,  
 Рукоять на мече  
 Кости слоновой  
 Вся в оправе золотой.  
 Знать, вавилонянам  
 Воин пришлый служил  
 Доблестью эллинской.

Так пел Алкей<sup>41</sup> о своем брате Антимениде. Изменилось и мировоззрение нового общества. Совершенно иными, чем в предшествующий период, стали его устремления, интересы и художественные вкусы. Крайне бедную тематику, сводящуюся почти к одним линейным орнаментам, и сухую монохромность геометрических росписей сменило более богатое содержание и более красочные, сочные и полнокровные изображения. Во второй половине VIII в. до н. э. уже не соблюдались строгие нормы геометрического стиля.

В конце VIII — начале VII в. до н. э. в вазописи начал складываться новый, более свободный, жизнерадостный, богатый и красочный стиль. Обычно принято считать, что он всецело навеян искусством классического Востока, поэтому вазы этого стиля называют «ориентализирующими» или «восточного стиля». Не отрицая существенной роли Восточных стран в развитии художественной культуры Греции в

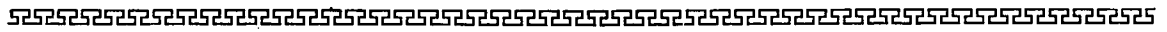
<sup>41</sup> Алкей. К брату Антимениду, перевод В. Иванова, М., 1914, стр. 49.

рассматриваемый период, мы склонны полагать, что в основе этого нового течения лежало не подражание восточным образцам. Мы видим в новом течении совершенно самостоятельное и самобытное явление, вызвавшее возникновение нового, более свободного стиля, чем стиль геометрических росписей. В создании этого нового стиля участвовали не только ионяне, но также эоляне и доряне, причем вклад последних был отнюдь не меньше, а скорее больше, чем первых.

Достоинно внимания, что во времена зарождения нового стиля в вазописи, во второй половине VIII в. до н. э., наиболее ярким и значительным в художественном творчестве Востока было искусство Ассирии, а между тем именно последнее весьма далеко от росписей ваз коврового стиля. Это лишний раз подтверждает, что новый стиль в вазописи отнюдь не был наносным явлением, пришедшим откуда-то извне. Это было самобытное явление, порожденное внутренними потребностями и вызванное к жизни развитием греческого общества.

Нужно думать, что первый толчок, вызвавший новое движение в вазописи, так же как и в зарождении эллинской скульптуры, был дан Критом. При этом, возможно, известную роль могли сыграть не умирившие там традиции искусства Эгейской эпохи, отличавшейся, как известно, изумительным мастерством в передаче живой натуры. Выше мы уже отмечали, что на критских вазах геометрического стиля нет того неограниченного господства абстрактных, геометрически правильных форм, которое характерно для керамики греческой метрополии того же времени. Это объясняется живучестью эгейских традиций в искусстве Крита — этом центре тхалассократии (морской державы) Миноса<sup>42</sup>. С этими тради-

<sup>42</sup> Thucyd., I, 4 (Фукидид, I, 4).



циями связано стремление передавать не втиснутые в геометрическую схему, а свободные формы природы, стремление внимательно наблюдать природу и на основе этих наблюдений создавать художественные образы. Такой представляется нам сущность нового движения.

В дальнейшем немалую помощь греческим мастерам в их новых исканиях, в развитии их художественных представлений могло оказать искусство классического Востока (Передней Азии и Египта). Произведения его не могли не поражать посещавших эти страны эллинов причудливой фантастикой своей тематики, своим красочным великолепием. Вместе с тем некоторые художественные изделия Востока, преимущественно произведения прикладного искусства, — ткани, металлическая утварь и пр., — проникали в результате торговли в Грецию. Это еще более облегчало знакомство греческих художников и ремесленников с восточными образцами. Создавая свои оригинальные произведения, эллинские мастера нередко использовали эти образцы, подвергая их сильной переработке.

Так Греция включилась в орбиту художественной культуры Восточного Средиземноморья и прилежащих стран. Испытав сначала (в VII в. до н. э.) некоторое воздействие восточного искусства, в частности декоративного, она позднее сама оказала сильное воздействие на художественное творчество Востока (Ахеменидской Персии)<sup>43</sup>.

Как уже говорилось выше, элементы нового стиля начали зарождаться еще в вазовых росписях второй половины VIII в. до н. э., но вполне развитых форм ковровый

---

<sup>43</sup> Интересно в этом отношении возникновение эолийской капители, навеянной, по всей вероятности, сиротскими образцами, и дальнейшее влияние эолийской капители на персидскую.

стиль достиг лишь в VII в., продолжая существовать еще в течение первых десятилетий VI в. до н. э. Крупными центрами производства ваз коврового стиля были передовые торгово-ремесленные общины того времени: Коринф, Родос (или Милет), Самос, Клазомены, Навкратис, Аттика и др.

Формы сосудов коврового стиля заметно отличаются от форм предшествующего периода. Несколько жесткие очертания и нередко вытянутые пропорции ваз геометрического стиля сменяются приземистыми, сильно раздутыми, сочными, округлыми, как бы пухлыми, формами керамики повой эпохи. Наиболее распространенные и характерные для этого времени формы: кратеры, амфоры, ойнохой, килики, блюда, а также небольшие сосуды — арибаллы, бомбилии, пиксиды.

Смену сухих и вытянутых форм геометрического стиля более округлыми и низкими в вазах VII—VI вв. до н. э. можно сопоставить с аналогичной эволюцией в эллинском зодчестве тех же эпох. Характерные для зодчества начальных столетий I тысячелетия до н. э., стройные деревянные колонны примерно с конца VII в. до н. э. постепенно начинают сменяться массивными, раздутыми формами каменных колонн храмов дорийской архаики. Достоинно при этом внимания замечательное совпадение в характере профилей эхинов дорийских капителей и в очертаниях сочных тулов коринфских киликов<sup>44</sup>.

Технические приемы, которые применяли мастера ваз коврового стиля, более разнообразны, чем в предшествующий период.

---

<sup>44</sup> Интересно сравнить архаические дорийские капители, например, найденную в Тиринфе, на острове Корфу или так называемой Базилики в Посейдонии, с формой коринфского килика VI в. до н. э. с изображением всадников из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.





Вазы расписывались не только лаком, но также и красками, белой и пурпуровой. Для внутренних контуров фигур и других деталей, например, чешуйчатого орнамента, применялись процарапанные линии, иногда исполненные простым острием, иногда циркулем. Следует еще отметить, правда, не очень широкое распространение фигурных ваз.

Роспись больших ваз коврового стиля обычно состоит из горизонтальных поясов, как и на геометрических вазах; но число этих поясов не столь велико. На небольших сосудах нередко значительная часть, а иногда и почти вся боковая поверхность тулова, занята очень широким поясом фигурного фриза; при этом случается, что все вместилище вазы украшено одной композицией или единым орнаментальным мотивом.

Особенно резко изменился характер росписей, их тематика и стиль. Геометрические узоры (меандр, зубчатый орнамент, зигзаги, пояса), доминировавшие в предшествующий период, уступают теперь первое место различным сильно стилизован-

ным растительным мотивам, иной раз навеянным искусством классического Востока. Широко применяются розетты, пальметты, стилизованные цветы и бутоны лотоса. Эти мотивы иногда встречаются поодиночке, но чаще в более или менее сложных сочетаниях, образуя пояса или кольца.

В отличие от сухих линий геометрических монохромных узоров, орнаменты ваз коврового стиля насыщены полнокровной сочностью и жизнерадостной полихромией.

Еще большее изменение испытывают фигурные изображения, которые теперь начинают господствовать над орнаментальными мотивами. Более подвижные и жизненные изображения животных, фантастических существ и человеческих фигур, несмотря на условную стилизацию их, значительно ближе к натуре, чем напоминающие иероглифы схематические рисунки геометрического стиля.

Фигурные изображения представляют главным образом фризы с изображениями следующих одно за другим животных или фантастических существ. Такие фризы образуют пояс на наружных стенках тулова или замыкаются в кольцо внутри сосуда или же на его крышке. Менее характерны круглые композиции внутри киликов или тарелок. Композиции с человеческими фигурами встречаются сравнительно редко, сюжеты их обычно мифологического содержания: изображения божеств или сцен героических циклов, в частности, троянского. Сравнительно редко встречаются изображения людей, сцены битв, вереница всадников, охота на зайцев.

Таким образом, тематика фигурных изображений на вазах коврового стиля заметно обогащается. На фризах с расположенными в ряд животными мы видим не только изображения быков, оленей, кабанов, козлов, орлов, петухов и водяных птиц, но также пантер и львов. Фигуры эти

Коринфский арибалл с изображением крылатого демона.



имеют плоскостный характер, с чем связана их сильная распластанность и выразительность силуэта. Птицы — летящие орлы или стоящие лебеди, утки, петухи — изображаются в профиль. В профиль показываются обычно фигуры четвероногих животных и их головы; так нарисованы олени, козлы, кабаны. Заслуживает внимания твердо установившаяся иконография льва и пантеры. У последней туловище изображается в профиль, а голова в фас; у льва и туловище и голова неизменно показываются в профиль.

Причудливой сказочной фантастике образов Одиссеи отвечают изображения различных чудищ в вазописи коврового стиля: сфинксов, грифов, сирен, Горгон, крылатых демонов, верхняя часть тела которых человеческая, а нижняя змеиная и пр. Греческие сфинксы сильно отличаются от широко известных египетских; последние представлялись благостными мужскими существами с человеческой головой и телом льва. Сфинкс (*Σφιγξ*) в эллинской мифологии — смертоносное божество с головой и грудью женщины, львиным телом и орлиными крыльями. Греческий гриф, в отличие от рогатого персидского, имеет голову орла и львиное тело с крыльями. Сирены, имевшие вид птиц с человеческой головой, представляли души умерших. Поэтому, если сирены изображали души мужчин, они были бородатыми, если женщин — безбородыми. Встречались на вазах коврового стиля изображения и других фантастических существ, например, птиц с головой пантеры. Горгоны, иконография которых, возможно, связана с восточным божеством Бэсом, представлялись в виде крылатых женщин с непомерно широкой чудовищной головой и большой зверской пастью, с оскаленными зубами и высунутым языком. Страшная маска одной из трех сестер Горгон — Медузы — иногда помещалась в середине дна килика.



Дорийская капитель VII в. до н. э.  
с острова Корфу

Как и другие изображения, человеческие фигуры сильно распластывались; обычная схема построения фигуры в общем близка последней на вазах геометрического стиля: голова в профиль, плечи и верхняя часть груди в фас, от нее постепенный переход к нижней части тела, которая от поясицы показывается в профиль. Человеческие фигуры чаще всего передаются в резком движении, с широко расставленными ногами и размашисто жестикулирующими руками.

Отмеченный нами плоскостной характер трактовки фигур усиливается несколько условным применением богатой полихромии: белой и пурпуровой краски, а также обильными орнаментальными мотивами, заполняющими пространство между фигурами. Все это в целом придает росписям некоторую пестроту и своеобразный «ковровый» характер. Фигурные изображения и орнаменты на вазах коврового стиля, так же тесно, органически связаны меж собой, как и на вазах геометрического стиля. Однако последним свойственно некоторое преобладание линейных узоров над фигурными композициями, между тем как на вазах коврового стиля фигурные изображения доминируют над орнаментом, с чем неразрывно связано большое богатство тематики.

Вазы коврового стиля в значительном числе изготовлялись в различных центрах Эллинской метрополии, в южной части

Балканского полуострова, на островах Эгейского архипелага, а также в греческих колониях.

Первые веяния нового стиля можно наблюдать в керамике Крита, к сожалению, нам мало известной. Прекрасным образцом ее является широко прославленное глубокое блюдо из Прэса, относящееся к VII в. до н. э. На внутренней стороне этого сильно фрагментированного сосуда представлен всадник верхом на лошади, на наружной — герой, может быть, Геракл, борющийся с морским чудовищем, возможно, Тритоном. Смело очерченное контуром, напряженное, эластичное тело героя исполнено с несравненно большей свободой, чем примитивные изображения геометрического стиля. Вместе с тем эта фигура героя во многом напоминает значительно более древние изображения Эгейской эпохи, — такая же длинная узкая шея, широкие, мускулистые плечи, сильно перетянутая, словно осина, талия, длинные ноги<sup>45</sup>. Вся сцена полна жизни и движения. Герой могучими руками сжимает большое узкое тело морского чудовища, покрытого скользкой чешуей. Чувствуется стремление художника запечатлеть драматизм происходящего события. Все это очень далеко от спокойного линейного ритма монотонных композиций росписей ваз геометрического стиля. Композиция сцены борьбы героя с чудовищем с большой свободой вписана в круг. Отсутствие орнаментов, которые заполняют на вазах геометрического стиля все пространство между фигурами, сообщает рисунку легкость и непринужденность, подобную эгейским росписям.

Возможно, что с пережигками традиций эгейского искусства была также связана

<sup>45</sup> Лицо героя до нас не дошло. Однако сохранившееся лицо всадника, изображенного на наружной стороне блюда, во всяком случае не противоречит выдвинутому нами положению о близости этой росписи эгейским образцам.

группа так называемых делосско-мелосских ваз. Точнее определить место происхождения этих великолепных сосудов, изготовлявшихся в VII в. до н. э., в настоящее время еще не представляется возможным.

Помимо фигурных композиций в росписях этих ваз немалую роль играет также орнамент. При этом излюбленным мотивом являются волоты и спирали, столь характерные для орнаментики позднемикенского искусства. Не менее примечательна близость стенной живописи Тиринфа<sup>46</sup> фигурным изображениям на наших вазах. Весьма показательна в этом отношении сцена, представляющая Аполлона на колеснице, запряженной крылатыми конями, и стоящую против него Артемиду. Композиция, общий принцип построения и постановки фигур, целый ряд деталей, например, трактовка голов, наконец, техника исполнения — темные контуры фигур и сплошная раскраска одежды, — все это во многом напоминает росписи Тиринфа. Но в одном отношении рисунки наших ваз резко отличаются от своих предшественников эгейских времен. В фигурных сценах на делосско-мелосских вазах заметно выступает декоративный характер трактовки росписи; фон между фигурами тесно заполнен обильными и разнообразными орнаментальными мотивами. Более того, самые фигуры коней в отдельных частях трактованы подобно орнаменту: таковы их головы, крылья и, особенно, ноги. Благодаря такой трактовке фигур коней устанавливается органическая связь между изображениями и заполнительным орнаментом. В полном соответствии с этим орнамент между фигурами, в значительной мере представляющий стилизованные растительные мотивы.

<sup>46</sup> Показательно в этом отношении сравнение сцены выезда колесницы на делосско-мелосской вазе и тиринфской фреске.





Роспись делосско-мелосской вазы: Аполлон и Артемида

и полной оригинальной самобытности. Фигурные композиции, занимающие видное место в росписях сикионских ваз, в отличие от ранее рассмотренных, обычно представляют не мифологические сюжеты, а сцены обыденной жизни, войны или охоты. Фантастические существа (например, сфинксы) изображаются иногда на сикионских росписях, но имеют обычно второстепенное значение.

Роспись сикионских ваз по большей части строится из нескольких поясов, главный из них, выделяющийся шириной и значением изображений, занимает наиболее широкую часть тулова. Второстепенные пояса заполняются менее важными сценами, чаще простыми орнаментами (язычки на плечах, лучи на нижней части тулова) и горизонтальными поясами лака. Такие пояса лака или расположенные одна возле другой параллельные узкие линии иногда

покрывают значительную часть поверхности вазы, подобно тому, как это имело место на сикионских вазах геометрического стиля. Равным образом и в орнаментальных мотивах и в фигурных изображениях сикионских ваз VII—VI вв. до н. э. линия имеет очень большое значение.

Остановимся на одном из лучших образцов сикионской керамики — великолепном кувшине из собрания Киджи. Это — высокий одноручный сосуд с расходящимся раструбом устьем и емким туловом, сильно раздутым особенно в нижней части. Всю наружную поверхность вазы покрывает богатая роспись, разделенная на пояса, различные по ширине. Раструб горла украшен снаружи и внутри богатыми орнаментальными мотивами. Снаружи — это перевитые плетенкой бутоны и пальметты. На нижней части тулова — «корзинка лучей». На плечах — наиболее бросающейся в глаза





Стенная роспись из Тиринфа



Делосско-мелосская ваза

части кувшина, особенно при взгляде на него сверху, — широкий фриз. На нем представлена сцена боя гоплитов: дорийские фаланги переданы вазописцем с изумительной точностью и тонкой наблюдательностью. Сомкнутым строем, четко соблюдая равнение в рядах, движутся тяжело вооруженные пехотинцы. Шлемы с колеблющимися султанами, пестро расписанные круглые щиты, одинаковые доспехи придают шеренгам гоплитов воспетую А. С. Пушкиным «однообразную красоту». Первые ряды фаланг потрясают высоко поднятыми копьями, вторые несут их на плече. Ритм движения, необходимый для сохранения правильности в рядах, достигается исполнением военных песен под аккомпанемент флейты; рьяно выполняющий свои обязан-

ности, низкорослый музыкант следует за гоплитами.

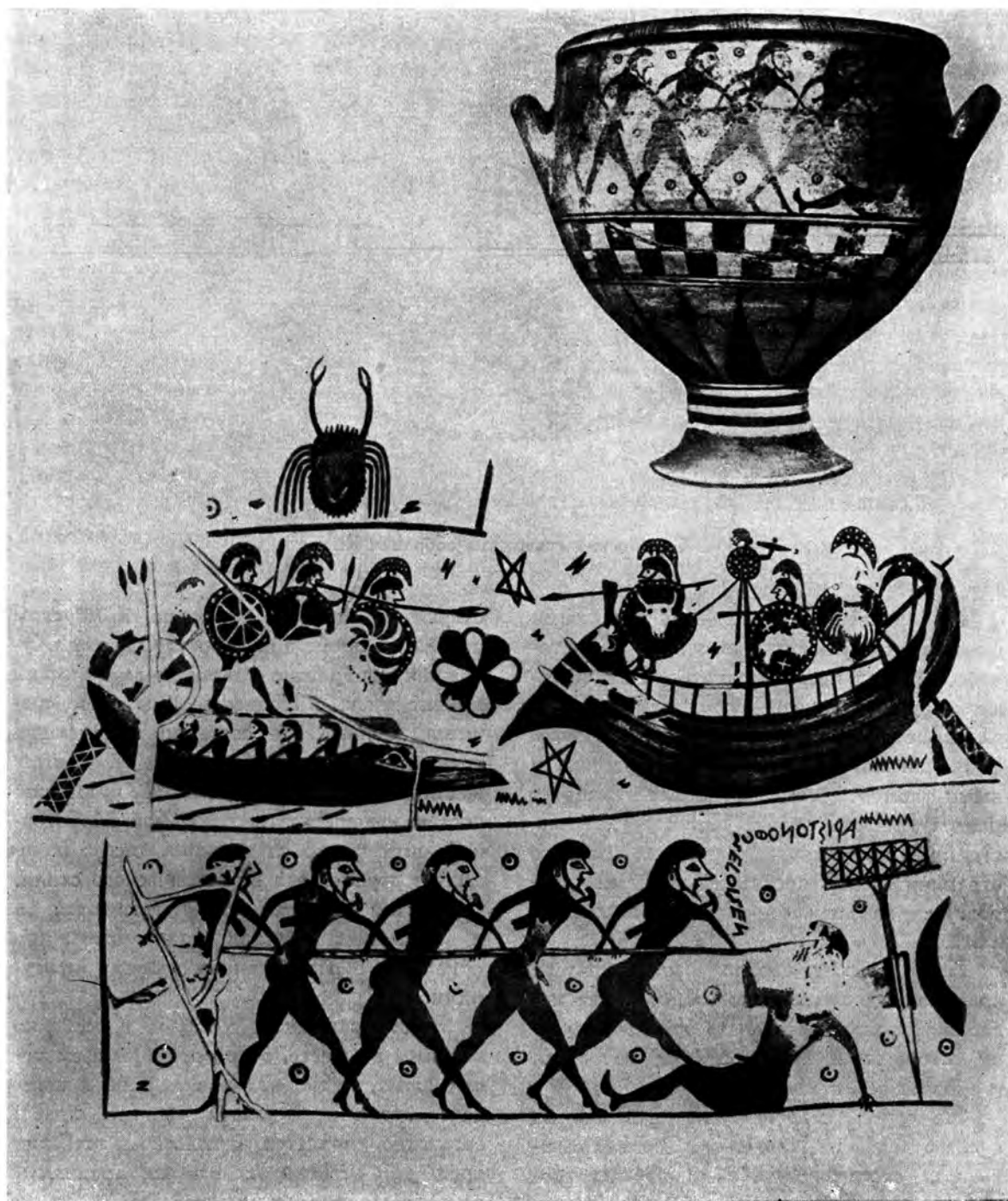
Эта картина боя живо напоминает битвы дорийских фаланг, столь красочно воспетых в замечательных стихах лаконского поэта Тиртея:

Пусть же, широко шагнув и ногами упершись  
в землю,
 Каждый на месте стоит, губы зубами прижав,  
 Бедро и голени снизу и грудь свою вместе  
с плечами
 Выпуклым кругом щита, крепкого медью, прикрыв;  
 Правой рукою пусть он потрясает могучую пику,  
 Грозный шелома султан над головой всколебав;  
 Пусть среди подвигов ратных он учится мощному  
делу

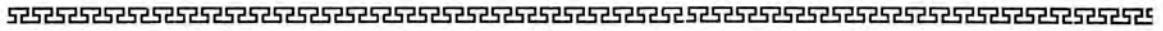
И не стоит со щитом вне пролетающих стрел;  
 Пусть он идет в рукопашную схватку и, длинною  
пикой







Аргосский кратер из мастерской Аристонофа



Сикионский кувшин из собрания Киджи

По сравнению с более изысканными формами сикионских ваз кратер Аристонофа кажется несколько грубоватым и тяжеловесным. Роспись его незамысловата, однако строго отвечает тектонике сосуда. Широкий пояс со сложными многофигурными композициями занимает наиболее раздутую часть тулова. Ниже, где вместилще постепенно суживается, роспись ограничивается простыми поясами узоров, а на ножке — одними полосками лака.

На одной из сторон тулова кратера представлена сцена морского боя: два корабля устремляются навстречу один другому, стоящие на них гоплиты готовятся к абордажной схватке.

На другой стороне вазы представлена сцена ослепления Полифема: Одиссей с четырьмя своими спутниками вонзает громадный шест в единственный глаз киклопа (циклопа).

Описанные сцены наглядно свидетель-

ствуют об интересе вазописца к морским походам и поэме о скитаниях Одиссея. Художник изображает самый драматический момент мифа о Полифеме и морское сражение. Однако эти развитые в тематическом отношении изображения отличаются значительным схематизмом и примитивностью художественных приемов. Монотонный ритм фигур спутников Одиссея напоминает росписи ваз геометрического стиля; пережитки последнего чувствуются и в отдельных мотивах дополнительного орнамента, разбросанных между фигурами.

В изображениях кораблей и особенно корзины на шесте, в которой Полифем носил ягнят, видна наивная любовь к передаче деталей. Большая фигура краба, возможно, является отголоском эгейских традиций: эгейские художники проявляли большой интерес к морской фауне.

Значительно бóльшая роль, чем Аргосу, в производстве ваз коврового стиля при-

надлежала третьему дорийскому центру — Коринфу. В VII—VI вв. до н. э. Коринф в большом количестве изготовлял расписные вазы, которые вывозились в различные города Восточного Средиземноморья и особенно в Южную Италию. О большом спросе на этот товар убедительно свидетельствуют подражания коринфским вазам в Беотии и Южной Италии.

Для коринфской керамики особенно характерны сочные, пузатые формы сосудов по большей части довольно приземистых: арибаллы, бомбилии, пиксиды, килики, скифосы, кратеры. Изредка встречаются фигурные вазы, как, например, ритон из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Большие сосуды обычно украшались росписью, состоявшей из нескольких поясов фигурных изображений или орнаментов, обычно подчеркивавших тектонику вазы.

На сосудах меньших размеров роспись строилась по тому же принципу, но иной раз всю округлую поверхность вместилища украшало одно распластанное по ней фигурное изображение или один орнаментальный мотив.

Темой коринфских росписей являются изображения спокойно, как бы вразвалку, следующих одно за другим различных животных: львов, пантер, кабанов, оленей, водяных птиц, летающих орлов. Среди этих животных нередко изображаются и фантастические существа: сфинксы, сирены, грифы, змееногие крылатые демоны и другие.

Изображения людей встречаются реже. Так, иногда можно видеть ряды человеческих «протом» (т. е. верхних частей фигуры) и довольно редко мифологические сцены. Можно наблюдать на большом фрагменте коринфского бомбилия, где на главном поясе представлены две сирены, а ме-

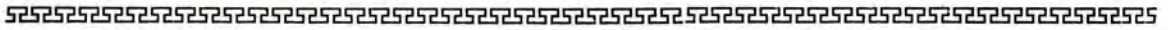
жду ними распростертая фигура бросившегося на меч Аянта. Имя покончившего с собой героя — *AIFAZ* — процарапано на его фигуре. Лишь на более поздних коринфских вазах, относящихся не к ковровому, а к чернофигурному стилю, мы постоянно будем встречать многофигурные композиции мифологического и иного содержания; речь о них будет ниже.

Характерной особенностью коринфских росписей является трактовка фигур сочным пятном с округлыми, по большей части выпуклыми, очертаниями. Изображения обычно обильно расцвечивались белой и особенно пурпуровой красками, а внутренние контуры обозначались процарапанными

Беотийско-коринфский бомбилий, украшенный растительными мотивами







Коринфский скифос с изображениями животных. ГМИИ

линиями. Такие же округлые пятна служат заполнительным орнаментом между фигурами. Иногда эти пятна имеют произвольную форму, иногда они представляют небрежно исполненные розетты, расчлененные внутри процарапанными линиями или краской. Грузные формы животных и обилие заполнительных орнаментов приводят к тому, что вся поверхность фриза оказывается заполненной; между пятнами темного, блестящего лака остаются узкие прощелки светложелтой глины. Это придает росписям особую насыщенность, а обилие пурпуровой и белой красок сообщает им «ковровый» характер.

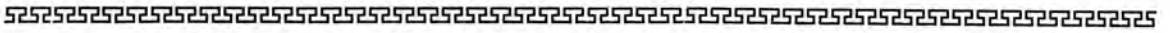
Коринфская пиксида с изображениями протом. ГМИИ



Свои, декоративные, ковровые росписи коринфские вазописцы с изумительным мастерством умели сочетать со сложной сферической формой сосуда. Мы уже упоминали о том, что грушевидное вместилище бомбилия иногда украшалось одним сложным растительным мотивом, сочетающим парные, противопоставленные бутоны и пальметты или еще более трудной по замыслу единой фигурой крылатого, змееного демона. В таких вазах мастерство гончара и мастерство вазописца неразрывно связаны единством художественного замысла. Такая ваза особенно наглядно подтверждает положение, выдвигавшееся нами в самом начале этой работы, что небольшие греческие сосуды, по большей части, не были рассчитаны на какую-либо единую точку зрения, а воспринимались с различных сторон, в живом движении, как это обычно было при употреблении бомбилиев, арибаллов и других туалетных ваз.

Коринфские вазы вызвали многочисленные подражания в Беотии. Эти беотийско-коринфские вазы очень близки по форме, сюжетам, стилю и технике росписей своим коринфским образцам. В силу этого весьма характерной особенностью беотийско-коринфских ваз является глина, из которой они изготовлены. Близкая по цвету и фактуре коринфской, она отличается некоторым числом незначительных по размерам углублений, образовавшихся на поверхности сосуда в результате выпадения мелких камешков и крупных песчинок, которые заключались в глиняном тесте.

Более отличны от своих образцов итало-коринфские вазы. Глина их отличается несколько более приглушенным, часто более коричневым тоном. Общий характер форм сосудов, сюжетов и стиля росписей близок коринфским вазам, но заметны и некоторые отличия. В формах сосудов нет округлой сочности и вместе с тем гармоничности



Беотийско-коринфский арибалл с изображением  
Геракла. ГМИИ

коринфских ваз. Вместо упругих кривых линий контуров коринфских сосудов, на итало-коринфских вазах нередко мы наблюдаем как бы надломы в очертаниях вместилищ или вялые формы последних, непропорционально вытянутые шейки, дисгармонично-резкие переходы от выпуклых очертаний тулова сосуда к заостренному или плоскому дну.

В итало-коринфских росписях орнамент играет большую роль, чем в коринфских. Роспись малых сосудов часто ограничивается простыми поясами и узкими полосками лака или краски, а также самыми незатейливыми узорами: язычками, ресничками и т. п. Нередко и большие сосуды расписываются одними орнаментальными мотивами, например, великолепный кувшин из собрания Государственного музеяобрази-

тельных искусств имени А. С. Пушкина, с исполненными точками розетками на раструбе устья, язычками на плечах, «финикийскими» пальметтами на наиболее широкой части тулова, поясом процарапанных полукругов под ней и корзинкой лучей внизу<sup>49</sup>.

В фигурных росписях заметно выступает схематизм, а равно и небрежность, иногда переходящая в аляповатость, что совершенно не свойственно коринфским вазам. Фигуры животных нередко непомерно вытянуты и утрачивают сходство с реальной натурой. В сюжетах иногда сказывается безудержная фантастика. Так на одной итало-коринфской тарелке в едином фризе

<sup>49</sup> Так мы называем узор из лучеобразно расходящихся линий на нижней части тулова сосуда.





представлены: львица, олень, водяная птица и корабль с боевым тараном и мачтой. Еще дальше пошел мастер, который, расписывая один из арибаллов, изобразил двух крылатых воинов со щитами; одному из громадных крыльев щитоносца он пририсовал петушиные ноги.

Последний дорийский центр керамического производства в южной Греции, на котором мы остановимся, — Лаконика — значительно уступал по своему значению Коринфу. Формы лаконских ваз нередко очень изысканны и иногда навеяны металлическими образцами. Роспись, строго подчеркивающая тектонику сосуда, обычно состоит из нескольких горизонтальных поясов различной ширины. Среди мотивов росписи видное место принадлежит орнаментам; встречаются фризы следующих одно за другим животных и многофигурные композиции мифологического содержания. В отличие от сочного округлого пятна коринфских росписей в лаконских преобладают линейные приемы трактовки; вместе с тем им свойственна большая четкость в передаче деталей. В качестве примера лаконского сосуда VII в. до н. э. назовем глубокую двуручную чашу, растроб устья которой выделен орнаментом из язычков, главная же верхняя часть вместилища занята широким поясом с многофигурной композицией (сверху и снизу обрамленной узкими поясками орнамента); под нею наиболее широкая часть тулова, несущая ручки, украшена переходящими на ручки мотивами масок и пальмет; наконец, суживающаяся к поддону, самая нижняя часть вазы покрыта двойной корзинкой лучей.

Последний из перечисленных мотивов особенно хорошо согласуется со стягивающимися книзу округлыми очертаниями чаши.

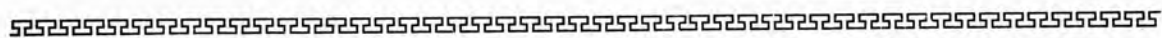
По сравнению с получившей блестящее развитие керамикой более передовых в то время дорийских континентальных центров

вазы коврового стиля, изготовлявшиеся в Аттике в VII в. до н. э., явно имеют второстепенное значение. В более ранних из них чувствуются сильнейшие пережитки геометрического стиля. Замыслы мастера крайне примитивны и наивны. Ярким образцом их может служить ойнохоя первой трети VII в. до н. э. с изображением на лицевой стороне сцены оплакивания умершего. На плечах этой вазы три пластические женские фигуры и две змеи, тела которых как бы проходят сквозь стенки вазы.

Беспомощная наивность нередко наблюдается и в других аттических вазах коврового стиля. Формы их иногда вялы, росписи небрежны и аляповаты. Так, в росписи одной из таких амфор пет надлежащей увязки между лицевой и обратной стороной: тектоника различных частей сосуда оказывается понятной по-разному — резкий шов, отделяющий под ручкой лицевую и заднюю сторону сосуда, не создает сколько-нибудь обоснованного перехода. В фигурных изображениях и орнаментах заметно ученическое подражание керамике других центров.

Еще менее значительной следует признать керамику коврового стиля, которую производила Эретрия на острове Езбее. Сильно вытянутые амфоры напоминают по формам вазы геометрического стиля. Пережитки последнего чувствуются в росписях, орнаментике и частом применении широких поясов лака. Фигурные изображения обычно грубоваты и примитивны.

Выше мы говорили о той исключительной роли, которую играл Коринф, как крупнейший центр керамического производства на западном побережье Эгейского моря. Примерно аналогичная роль на востоке выпала на долю Родоса. В течение VII и значительной части VI веков до н. э. родосские мастерские выпускали значительное количество художественной посуды, которая распространялась, вероятно, ми-



Итало-коринфский арибалл с изображением крылатого воина

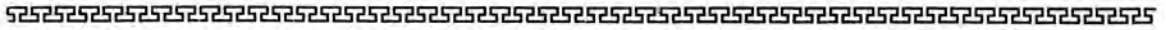


Лаконская чаша VII в. до н. э.

летскими купцами, преимущественно по греческим колониям на Средиземном и Черном морях.

В родосской (или, как ее называют некоторые исследователи, милетской) кера-

мике часто встречаются следующие формы сосудов: ойнохой, кувшины и амфоры с округлыми, раздутыми в плечах туловами, большие плоские блюда и меньшие по величине более глубокие блюда на строй-



Аттическая ойнохой VII в.  
до н. э.

ных ножках. В росписях ойнохой и других высоких родосских ваз обычно преобладает система более или менее широких поясов, отвечающих тектонике сосуда. Главные из этих поясов, на плечах и тулове, обычно заполнены рядами следующих один за другим животных: козлов, быков, птиц или фантастических существ: грифов, сфинксов. Встречаются и изображения собак, преследующих зайцев. Второстепенные части заполняются различными узорами; плетенка или сложный меандр нередко украшает шейку, нижнюю часть тулова — корзинка

лучей или бутоны, чередующиеся с цветами. Более или менее сложные мотивы орнамента украшают иногда и иные части тулова.

Росписи родосских ваз в целом производят впечатление, близкое по характеру узора ковра. Однако эти ковровые росписи совершенно не похожи на коринфские. Там преваляло сочное расплывчатое пятно и в изображениях, и в заполнительном орнаменте. Здесь заметно выступает бóльшая определенность очертаний, четкость контуров и бóльшая роль линий. В отличие от несколько вялых, как бы переваливающихся на ходу зверей на коринфских вазах, легкие и стройные фигуры животных родосской керамики полны энергичного движения. Они широко шагают, припадая на передние лапы, или бегут. Сухие, поджарые тела козлов поддерживают тонкие ноги; длинные и тонкие рога завершают эти легкие фигуры. В полном соответствии с фигурами заполнительный орнамент на родосских вазах состоит из различных линейных мотивов, восходящих иногда к узорам геометрического стиля. С иными композиционными приемами мы встречаемся в росписях родосских блюд и блюдец. Большая круглая поверхность обычно использовалась вазописцем для единой композиции. Так, на одном блюде представлена сцена из троянского цикла: бой Гектора с Менелаем над телом павшего героя. Свободное пространство между фигурами заполнено разнообразными линейными мотивами, возможно, имевшими и апотропеический смысл (два глаза наверху композиции). Линейно-орнаментальный характер этих узоров хорошо согласуется с изображениями изукрашенных щитов и фигур самих героев.

Иногда на доньях блюдец мы видим композиции, состоящие из одних орнаментальных мотивов: веерообразно расположенных цветов, пальметт и бутонов с переходящими в волюты завитками.



Аттическая амфора VII в. до н. э.



Эретрейская амфора

Особого упоминания заслуживают блюда с более сложной композицией, разделенные на концентрические кольца, с «триглифо-метопным» заполнением последних. Каждое из колец делится на чередующиеся узкие высокие прямоугольники, заполненные несколькими вертикальными линиями, придающими им вид триглифов, и на широкие прямоугольники, напоминающие метопы некоторых архаических зданий: в метопах изображаются фигуры птиц, головы животных или различные орнаментальные мотивы. Этот мотив росписи, всецело навеянный фризами дорийских ордерных построек, наглядно свидетельствует о сильнейшем тяготении далеко выдвинутого на восток дорийского Родоса к художественной культуре, созданной его единоплеменниками.

Родосская керамика оказала сильное воздействие на мастерские Навкратиса — милетской колонии, основанной около середины VII в. до н. э. в устье Нила. В этом городе, возникшем в результате греческой экспансии в Египет, помимо ионян жило немало туземных обитателей Африки. Ближайшее знакомство навкратян с египетской художественной культурой, красочной экзотикой Африки также наложило свою печать на керамику Навкратиса. Там, не без воздействия Египта, возникло производство фигурных фаянсовых сосудов в виде ежей, обезьян, сфинксов и пр.

Расписная керамика Навкратиса, появившаяся еще в VII в. до н. э. и получившая особенное развитие в первой половине следующего столетия, как мы уже говорили, самым широким образом использовала ро-





Родосская ойнохоя

досские образцы. Навкратийские гончары изготавливали ойнохой, кувшины и блюда; как особо характерную для Навкратиса форму следует отметить килики — глубокие двухручные кубки на высоких ножках. Технической особенностью навкратийских расписных ваз было широкое применение белой или беловатой облицовки на наружной поверхности сосуда и нередко сплошная заливка внутренней поверхности открытых сосудов черным лаком; по этому лаку наносились пояски и растительные орнаменты, исполненные белой и пурпуровой краской. Общий характер навкратийских росписей, система горизонтальных поясов, сюжеты фигурных изображений, мотивы орнаментов, а также стиль нередко очень близки

последним на Родосских ойнохоях. Однако встречаются и несколько иные художественные приемы. На упоминавшихся глубоких киликах ножка обычно сплошь покрывается лаком, между ручками располагается поясик незамысловатого орнамента, а на широкой поверхности раструба тулова помещается одно большое изображение (льва, сфинкса, человека). Отсутствие заполнительного орнамента особенно подчеркивает такое изображение, темный силуэт его резко выделяется на светлом фоне облицовки.

Навкратийские вазы служили, как и вся греческая посуда, не только потребностям быта, но и культа. О последнем говорят многочисленные надписи, исполненные краской на этой посуде еще до обжига. Над-



писи эти гласят: *Ἀφροδίτη : τῆι ἐν Ναυκρατί*, т. е. Афродите Навкратийской.

Другим крупным ионийским центром производства ваз был Самос. С ним, по всей видимости, нужно связать особую группу ваз стиля Фикеллура, зародившуюся еще в конце VII в. до н. э. и получившую наибольшее развитие в VI в. до н. э. Характерными формами ваз этого стиля были амфоры с туловом, сильно раздутым в плечах, или очень стройные, сравнительно большие, амфориски; другие формы (гидрии, кувшины) встречаются редко. В основу росписи ваз стиля Фикеллура положена система горизонтальных поясов; главный пояс сильно выделяется своей шириной, занимая большую часть тулова. Мотивами росписей являются преимущественно орнаменты линейные и растительные (сетки из точек или ромбов, меандр, язычки, корзинка лучей, плетенка, перемежающиеся цветы и бутоны, ряд листьев и т. д.). Но особенно характерным узором для этих ваз является неширокий пояс из чередующихся темных, покрытых лаком и незакрашенных полумесяцев.

Главный пояс на тулове нередко украшается орнаментом. Иногда его занимают фигурные изображения, например, псовой охоты на зайцев или сцены, представляющей плясунов. Интересно изображение негров на одной из амфор стиля Фикеллура: подвыпившие негры пляшут с сосудами в руках, их движения резки; вазописец сознательно стремится подчеркнуть различие между жестами эллинов-атлетов и незнакомых с физической культурой «варваров».

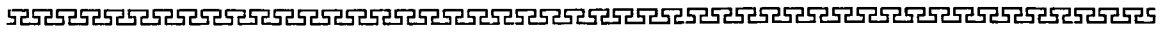
В рассматриваемую эпоху, помимо расписных ваз, изготовлялись также вазы фигурные и рельефные. Так, фигурные сосуды, кроме уже отмечавшихся навкратийских, изготовлялись в Коринфе, Беотии, на Родосе и в Ионии. Рельефные вазы произ-



Родосское блюдо с изображением триглифов и метоп



Родосское блюдо с изображением боя Менелая с Гектором



Амфора стиля „Фикеллура“  
с изображением негров

водились в Коринфе, Аргосе, Лаконии на Крите, Фере, Родосе, Мелосе, в Аттике и Беотии.

Некоторые из форм сосудов со скульптурными украшениями, видимо, возникли не без воздействия металлических образцов.

Таково, надо полагать, происхождение кубка (или вернее — курильницы), представляющего собою чашу на четырех высоких ножках в виде человеческих фигур родосской работы.

Подобные и иные образцы, проникая далеко на запад в среднюю Италию, вызвали многочисленные подражания этрусских мастеров. В Этрурии изготовлялись сосуды из серой глины с черной блестящей облицовкой: *bucchero nero*; лучшие образцы этой керамики в известной мере напоминают греческий черный лак. В этой технике известны повторения родосского кубка с ножками в виде фигур, а также кубков и сосудов иных форм с рельефными украше-

ниями, прокатанными цилиндрами или отиснутыми штампами.

Не менее интересна другая группа этрусских керамических изделий: пифосы и жаровни из красноватой глины, также украшенные рельефами. Этрусские мастерские уже в VII в. до н. э. выпускали и расписные сосуды. Это большие пифосы, тематика и характер росписей которых навеяны образцами, принесенными с греческого востока: шагающие львы, орнаменты из пальметт, полос и корзиночек лучей.

Таковы главнейшие группы ваз коврового стиля. В начале главы уже говорилось о коренном отличии жизненных условий Греции эпохи геометрического стиля и сменившего его коврового. Одним из последствий новой обстановки в Греции VII—VI вв. до н. э. был значительный расцвет монументального искусства, вследствие чего вазы коврового стиля уже не могли иметь того значения, которое принадлежало их предшественницам — вазам геометрического стиля.

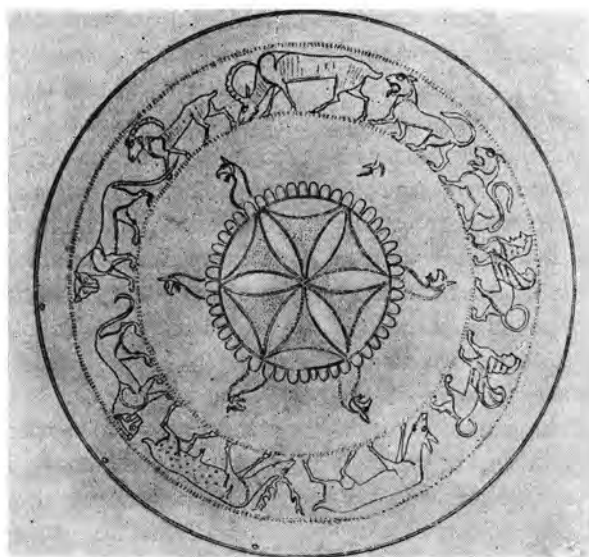
В рассматриваемую эпоху в Греции получила блестящее развитие архитектура. Строились великолепные дорийские храмы, сначала из сырца и дерева с терракотовыми облицовками, а потом из камня. Появились и первые ионийские постройки из мрамора. Воздвигались монументальные статуи обнаженных атлетов и богов (курорсы) и задрапированных в пышные одежды девушек и богинь (коры). Высекались надгробные и декоративные рельефы, в которых четко выступает близость по тематике и характеру изображений росписям коврового стиля.

Ярким примером может служить архаический фронтон с острова Коркиры (Корфу), колонии Коринфа.

В это время создавались и произведения монументальной живописи. Нам известны расписные терракотовые метопы храма Аполлона в Фере, вероятно, коринфской



Метопы из Ферма



Родосская бронзовая чаша



работы конца VII в. до н. э., а также этрусские стенные росписи, возникшие под греческим воздействием.

Хотя бы беглое сравнение этих памятников монументальной живописи с небольшими росписями ваз убеждает в полном единстве их стиля. Это связано не только с единой стадией общего развития искусства. В это время художественный образ оказывается еще совершенно недифференцированным в зависимости от его величины, как это будет свойственно искусству более позднего времени. В архаическую эпоху художник строит и колоссальную статую и маленькую терракотовую статуэтку на основе тех же норм. Еще более тесное единство можно отметить между вазами коврового стиля и другими произведениями художественного ремесла того же времени, доказательством чего может служить сравнение родосских vaz с родосской бронзовой чашей, украшенной поясом с изображениями животных и фантастических существ.

Сравнительно скромное место, занимаемое вазовой росписью в эту эпоху, отнюдь не мешало вазописцам ярко отражать свое время, жить его интересами, быть носителями вкусов своего общества, отвечать на его запросы.

В тематике vaz коврового стиля уже нет того преобладания примитивных космогонических представлений, которые еще заметны в росписях геометрического стиля. В изображениях четко выступает вполне сложившийся олимпийский пантеон и героический эпос. Среди образов олимпийцев следует отметить Аполлона и Артемиду (делосско-мелосские вазы); это — боже-ства, которым была посвящена значительная часть древнейших эллинских храмов. В тематике, связанной с героическим эпосом, упомянем Геракла (беотийско-коринфская группа), троянский цикл (Родос), мифы об Одиссее (Аргос) и, возможно, от-



Родосский фигурный сосуд

части связанные с героическим эпосом изображения чудовищ (Коринф, Родос и др.).

Однако созвучие в тематике отнюдь не ограничивается эпосом: можно отметить ряд общих черт между вазописью коврового стиля и современной ей лирикой. Сикионского художника, расписавшего вазу из собрания Киджи, как и Тиртея, волновала сцена боя фаланги гоплитов. Наивные образы красавиц на делосско-мелосских и иных вазах, исполненных средствами архаического искусства, живо перекликаются с образами красавиц, воспетых греческими лириками Алкманом, Архилохом, Сапфо и др.

Ковровый стиль исчез не сразу и нельзя провести резкую границу между ним и преемником его, чернофигурным стилем. Однако у коврового стиля не было столь продолжительной истории «пережиточных» явлений, как у геометрического стиля. Интересные отголоски коврового стиля можно



Этрусский фигурный сосуд. ГМИИ

наблюдать на относящихся к классической эпохе олинфских мозаиках<sup>50</sup>, нужно думать,

<sup>50</sup> М. К о б ы л и н а. Открытия в Олинфе, «Вестник Древней истории» № 3, 1939, стр. 200—210.

навеянных коврами своего времени. Возможно, что в отделке и украшениях ковров и тканей рассматриваемый нами стиль «ковровых» росписей держался дольше, чем в других видах художественного ремесла.







# ВАЗЫ ЧЕРНОФИГУРНОГО СТИЛЯ



**К**онец VII — VI вв. до н. э. был временем дальнейшего развития Греции в направлении, наметившемся еще в предшествующем столетии. Это был период дальнейшего роста греческой экономики — ремесла и торговли, развития рабства и формирования рабовладельческого общества, характерной особенностью которого было разделение на рабов и рабовладельцев. Помимо противоречий, наблюдаемых в это время между рабами и рабовладельцами, социальная жизнь этого периода изобилует ожесточенными столкновениями между отдельными группами свободного населения в различных греческих полисах. Постепенно терявшая свое значение родовая аристократия всеми силами стремилась удержать власть. С ростом ремесла и торговли усили-

лась другая менее родовитая группа богатых рабовладельцев: купцов и владельцев мастерских, рудников и т. д., стремившихся участвовать в управлении государством. Значительная роль в социальной борьбе того времени принадлежала также рядовым членам общины — земледельцам, которые в силу создавшихся новых экономических условий беднели и нередко впадали в кабалу. Противоречия, раздиравшие эллинское общество второй половины VII—VI вв. до н. э., приводили к резким столкновениям различных групп населения и нередко кончались изгнанием побежденных аристократов; власть захватывали вожди «простого» народа — демоса, именовавшиеся тиранами.

Оттесненная от власти родовая аристократия становилась в непримиримо враждебные отношения к тиранам, что полу-



чило яркое отражение в политических стихотворениях Алкея и особенно Феогнида. Тирании сыграли большую роль в социальном развитии Греции, искореняя господство родовой аристократии и связанных с ним институтов, тем самым способствуя развитию рабовладельческого общества. Весьма значительной была также роль тирании и в художественной жизни Греции. Тираны привлекали к своим дворам лучших художников и поэтов своего времени. Тираны предпринимали обширные постройки.

К числу самых передовых эллинских общин принадлежал Коринф, известный своими ремеслами и торговлей, в котором тирания установилась еще в середине VII в. до н. э. В VII в. до н. э. и в предшествующих столетиях Аттика явно отставала от наиболее передовых эллинских полисов. Первое законодательство Афин относится к концу VII в. до н. э. (Законы Дракопта), отставая на два столетия от законов Ликурга в Спарте (IX в. до н. э.). Тем большим был путь, пройденный Атикой в VI в. до н. э., общественное развитие которой в это время шло быстрыми темпами. В начале VI в. до н. э. в Афинах еще господствовала родовая аристократия — евпатриды; 560—510 гг. до н. э. были временем тирании Писистрата и его сыновей. После свержения тирании «знать пыталась вернуть себе прежние привилегии и на короткое время одержала верх, пока революция Клисфена (509 г. до нашего летоисчисления) не низвергла ее окончательно, а с ней вместе и последние остатки родового строя»<sup>51</sup>. Это привело к установлению в Афинах власти рабовладельческой демократии. Однако в афинской демократической республике граждане, пользовавшиеся политическими правами, были лишь небольшой частью населения по сравнению с мно-

гочисленными свободными, но бесправными метеками и рабами, труд которых составлял основу аттического хозяйства. Рабами и метеками были многие из афинских вазописцев.

Среди аттических вазописцев было немало греков из других областей, а равно и иноземцев. Встречающиеся на вазах имена Колха и Скифа показывают, что среди них были и уроженцы Причерноморья.

Быстрое политическое развитие Атики в VI в. до н. э. основывалось на значительном подъеме ее экономики — росте ремесленного производства и торговли. VI в. до н. э. был временем расцвета аттического искусства.

Больших успехов достигла в это время Аттика и в керамическом производстве.

В конце VII в. до н. э. и в течение первых десятилетий VI в. до н. э. в вазописи сложился чернофигурный стиль, явившийся на смену ковровому и ставший следующим крупным этапом в развитии эллинской керамики. Разумеется, этот переход произошел не сразу: несколько десятилетий длилось сосуществование обоих стилей (конец VII — начало VI в. до н. э.), а равно и бытование переходных форм между ними.

Вновь возникший чернофигурный стиль господствовал на протяжении всего шестого столетия. Значительное количество чернофигурных ваз исполнялось и в первой половине V в. до н. э.; не умирал этот стиль и в последующие времена классики, а в эпоху эллинизма он даже несколько оживился, но отнюдь не имел своего бывшего значения.

Характерной особенностью чернофигурного стиля является господство сюжетного содержания, главным образом мифологического, реже сцен из обыденной жизни. Ковровые росписи, вполне уместные для незатейливых по тематике изображений рядов животных или фантастических чудищ и иных декоративных мотивов, лишь в слабой степени могли отвечать новым требованиям.

<sup>51</sup> Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства, стр. 133.



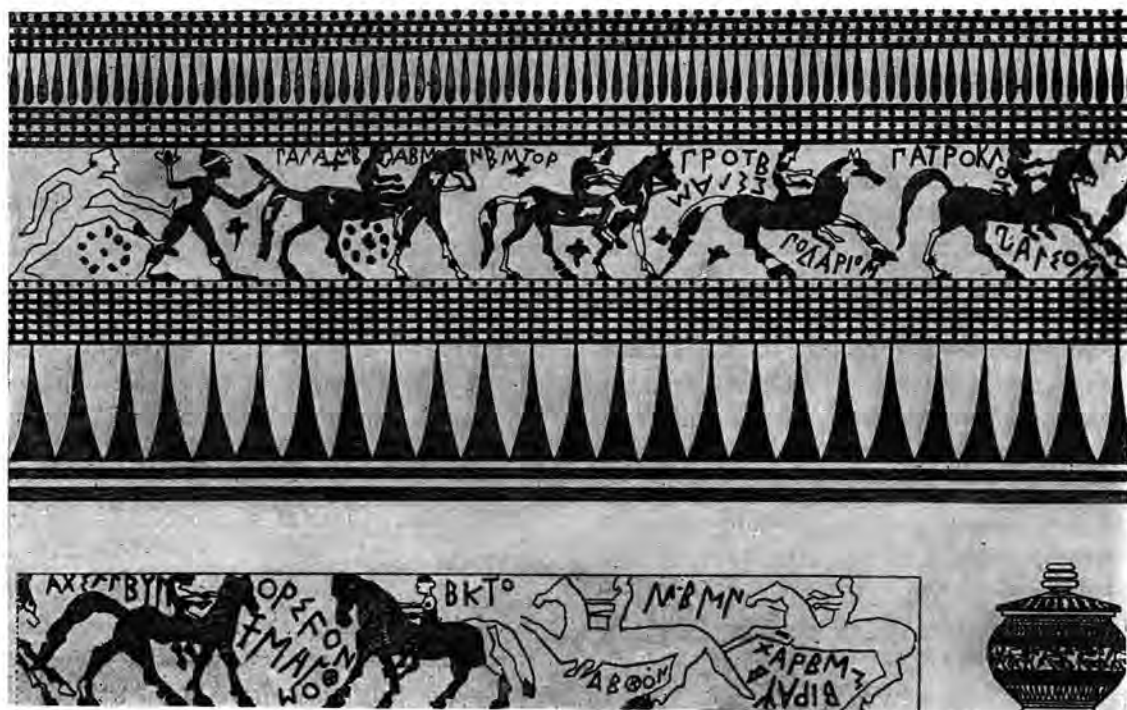
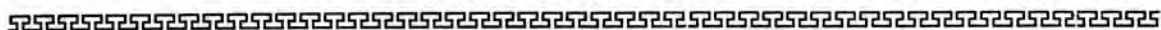
Заполнительный орнамент, этот постоянный спутник «ковровости», затемнял основной смысл изображения, связывая творческую фантазию вазописца, изображавшего мифологический сюжет. В силу этого ковровый стиль должен был уступить место новому чернофигурному стилю, в котором силуэты фигур четко выделялись на свободном от орнаментов фоне.

Для чернофигурных росписей, характерны многофигурные композиции, представляющие мифы об олимпийских богах, в частности, изображения Диониса с его фиасом (спутниками) и в особенности различные сцены из героического эпоса: подвиги Геракла, Троянская война и пр. При этом должно отметить особую популярность сцен, связанных с Илиадой. Реже изображались картины быденной жизни людей: битвы гоплитов, состязания атлетов, пиры, хороводы девушек, женщины у колодезя; иной раз бытовые сцены были навеяны различными историческими событиями. Отдельные изображения животных и фантастических существ встречаются как пережитки коврового стиля, но они, несомненно, имеют второстепенное значение.

Следует также отметить, что мастера чернофигурного стиля проявляли значительно больший интерес, чем их предшественники, к изображению различных реалий, как-то: построек, кораблей, колесниц, мебели, посуды, различных предметов обихода, одежды, разнообразных уборов, орудий труда, оружия и пр. Особо следует упомянуть о многочисленных и весьма разнообразных *ἐπίσημα* — изображениях на щитах; популярность их, вероятно, связана с бытованием подобного рода эмблем у аристократических греческих родов в эту эпоху. Возможно, этому способствовало и распространение в архаическое время чеканной монеты, на которой выпускавшие ее общины обычно помещали свои *παράσημα*, то есть городские гербы или эмблемы.

Остро выраженный интерес к сюжету привел к широкому распространению на чернофигурных вазах больших расписных клейм (сочетающихся со сплошной закрашенной лаком остальной поверхностью сосуда) или просто композиций из больших фигур на обеих сторонах сосуда (при наличии нескольких нешироких, второстепенных поясов, преимущественно занятых орнаментом). Система нешироких поясов с фигурными изображениями, сплошь или почти сплошь покрывающими поверхность сосуда, встречается реже и притом главным образом на больших кратерах. Однако наряду с отмеченным определенным интересом к крупнофигурным рисункам известно особое направление мастеров-миниатюристов.

В росписях чернофигурного стиля отдельные изображения исполнялись в виде черных силуэтов на красноватом или желтоватом фоне глины. Изображения эти производят впечатление совершенно плоских силуэтов, подобных человеческим теням. Иногда эти силуэты располагаются один возле другого таким образом, что вся композиция разворачивается в одном плане (подобно тому, как в одном плане обычно размещались фигуры животных в росписях коврового стиля). Но наряду с такой трактовкой встречается и иная, связанная с большим развитием художественных образов и зрелостью технических приемов. Зарождение ее мы можем наблюдать еще в росписях коврового стиля мелосских и сикионских ваз, но особого развития она достигает в чернофигурном стиле. Это многофигурные композиции с построением в несколько планов, число которых на коринфских вазах бывает более десяти. При этом фигуры представленные на первом плане, показываются полностью, из-за них выступают части фигур второго плана, за ними третьего и так далее. Какой-либо глубины пространства нет, ибо все фигуры отличаются плоскостным характером.



Коринфская пиксида VII в. до н. э. работы Хареса

Отдельные фигуры иногда расцвечиваются красками — белой и пурпуровой. Этими красками чаще всего обозначались отдельные детали. Для тех же целей еще служили процарапанные линии. Вазописец стремился возможно более расплестать человеческую фигуру по поверхности вазы. Голова обычно изображалась повернутой в профиль, плечи в фас, а нижняя часть фигуры, начиная с пояса, тоже в профиль. Внутреннее членение фигуры, мускулатура, одежда отмечались очень сдержанно; это усиливает плоскостный характер изображений. Иногда одежда сплошь покрывалась различными орнаментами, представляющими совершенно плоские узоры. Обычно обнаженные части женского тела исполнялись белой краской<sup>52</sup>, а мужское тело

<sup>52</sup> Белая краска обычно накладывается не непосредственно на поверхность глины, а на черный

сплошь закрашивалось черным лаком. Подобное, несколько наивное, различие мужского и женского тела находит аналогию в египетской живописи. Там мужское тело обозначалось красно-коричневой, а женское светложелтой краской. Следует, однако, отметить, что в описанной расцветке мужских и женских тел в греческой вазописи нельзя усматривать только одну условность. Как известно, все свободные греки усердно занимались физической культурой. Их обнаженные атлетические тела покрывались темным загаром от продолжительных упражнений на палящем южном солнце. Напротив, женщины в большинстве греческих об-

лак, которым исполняется как бы предварительный рисунок женской фигуры.

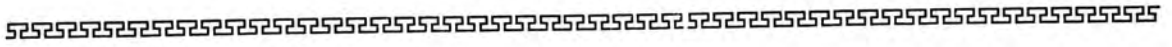
В некоторых случаях краска не сохранилась до нашего времени, но на тех местах, где она некогда была, лак имеет более матовую, лишенную блеска поверхность.











Роспись коринфского кратера с изображением Амфиарая



Коринфский килик с изображением всадников.  
ГМИИ



Лаконская чернофигурная гидрия

Каждый в меру свою напивайся. Беда не велика,  
В ночь возвращаясь домой, на раба опираться; но  
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо! <sup>слава</sup> <sup>54</sup>

Распльвчатое округлое пятно, господствовавшее в коринфских росписях коврового стиля, сменяется на чернофигурных вазах более крепкими и четкими формами, от прежней ковровости иногда сохраняется только пестрота расцветки, обилие пурпуровой и белой краски; так, белой краской окрашивается не только женское тело, но нередко и мужское, и очень часто фигуры коней.

Из других дорийских групп чернофигурной керамики наиболее значительной следует признать лаконскую, которую некоторые исследователи склонны приписать спартанской колонии — Кирене. Время

этих ваз — первая половина VI в. до н. э. Формы сосудов в лаконской керамике были весьма разнообразны: гидрии, кратеры, диносы, тарелки, кубки, арибаллы и, особенно излюбленные, килики. В основу росписи наружной поверхности сосудов обычно положена строго тектоничная система горизонтальных поясов, большая часть которых нередко отводится орнаментальным мотивам. Эти орнаменты в значительной мере представляют линейные узоры (меандр, зигзаги, язычки, сетку и т. п.) или строгие растительные мотивы (бутоны, ряд листьев и т. п.), что весьма сближает лаконские чернофигурные вазы с их предшественницами, росписанными в ковровом стиле. Если встречаются фигурные изображения, им, разумеется, отводятся главные пояса на тулове сосуда. В композициях их встречаются симметричные «геральдические» схемы и метрические ряды следующих одна за другой однообразных фигур.

<sup>54</sup> А. С. Пушкин. Подражания древним. Из Ксенофана Колофонского.









Клазоменская амфора

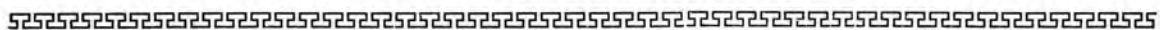


Понтийская амфора



Деталь росписи клазоменского саркофага —  
битва греков с киммерийцами





74. Церетанская гидрия

тике, — это халкидские вазы. Временем расцвета упомянутой группы была первая половина VI в. до н. э., но изготовлялись эти вазы и в начале второй половины того же столетия. Халкидские гончары выпу-

скали преимущественно закрытые сосуды: гидрии, амфоры, кратеры, ойнохои. Халкидские вазописцы отличались высоким мастерством исполнения рисунков и умением располагать роспись на поверхности



Халкидская амфора, украшенная орнаментом

сосуда. Основной росписи обычно были фигурные композиции, часто в виде одного пояса на плечах и двух-трех на тулове вазы. Второстепенные части сосуда украшались растительными или геометрическими узорами или же сплошь закрашивались чер-

Фрагмент навкратийской вазы с изображением негра



ным лаком. Должно отметить, что наряду с обычным для чернофигурной керамики вынесением на самое видное место сюжетных композиций, иной раз халкидские мастера поступали по-другому. Средняя часть лицевой стороны амфоры украшалась сложным мотивом соединенных усиками пальметт и бутонов, а на менее приметных частях тулова, под ручками, помещались большие фигуры всадников. Сюжетами росписей были эллинские мифы о богах и героях: борьба Зевса с крылатым змееногим демоном, подвиги Геракла, борьба Аталанты с Мопсом, Троянская война и др., а также изображения всадников и квадриг. Не редки фризы с расположенными рядом фантастическими существами (сиренами, сфинксами), животными и птицами. Эти фризы близки по духу росписям коврового стиля.

Весьма охотно халкидские вазописцы изображали военные сюжеты. Таков бой над телом Ахилла: покровительствуемый Афиной Аянт бурно устремляется на троян, Парис и Эней не в силах удержать его порыв. Поодаль от места схватки Сфенел делает перевязку раненому в руку Диомеду. Вазописец подчеркивает фигуру богини Афины, оставив около нее больше свободного пространства, чем возле сражающихся. Однако, чтобы это пространство не казалось пустым, оно заполнено длинными, сильно извивающимися телами змей эгиды богини. С особой любовью вазописец изображает вооружение героев, старательно передавая все детали. Этот интерес к оружию был присущ и греческой поэзии с древнейших времен — напомним близкие по эпохе стихи Алкея:

Медью воинской весь блестит, весь оружием убран  
дом Аресу в честь,  
Тут шелома, как жар, горят, и колышется белые на  
них хвосты,  
Там медные поножи на гвоздях поразвешаны;  
Кольчуги там,







Аттическая амфора с изображением Несса и Горгон

Аттическая амфора с изображением Несса и Горгон. Деталь



530 г. до н. э. в Аттике началось производство расписных ваз, в новом краснофигурном стиле.

Давшая образцы исключительного развития тематических изображений еще в геометрическом стиле в начале VI в. до н. э. аттическая керамика еще явно отставала от коринфской. В то время как в Коринфе уже в конце VII в. до н. э. мы наблюдаем росписи вполне сложившегося чернофигурного стиля, в Аттике еще в начале следующего столетия держится ковровый стиль. Образцом таких ваз может служить огромная амфора, с большими фигурными композициями мифологического содержания на тулове и шейке. Вдоль устья проходит фриз с изображением следующих одна за другой птиц, на плечах — пояс растительных мотивов, на ручках — фигуры птиц и узоры. С большим мастерством исполнена главная композиция на тулове амфоры, представляющая сцену преследования Персея. Изображены обезглавленная Медуза-Горгона и ее две сестры, яростно устремляющиеся в погоню за Персеем. Очень простым и вместе с тем наглядным и убедительным приемом показывает вазописец место действия. Горгоны летят над морем. Морскую стихию, растилающуюся под чудовищами, обозначают расположенные внизу в ряд выпрыгивающие из воды дельфины. О том, что чудовища летят по воздуху, свидетельствует фигура парящего орла.

Полные яростной энергии две сестры Горгоны представлены в стремительном движении. Вазописец воспользовался для передачи быстрого полета архаической схемой «коленипреломленного» бега. Верхняя часть фигур, до пояса, показана впрямь, нижняя — в коленипреломленном положении — в профиль, руки раскинуты в резкой жестуляции, за спиной широко распушены могучие крылья. Прямо на зрителя смотрят звероподобные лица Горгон

с широко открытой пастью и оскаленными зубами.

Кипящим злобой живым фигурам Горгон умело противопоставлено бессильно поникшее тело их обезглавленной сестры Медузы, оцепеневшее в последней предсмертной судороге.

Эти замечательные контрасты свидетельствуют о тонкой наблюдательности и художественном чутье мастера. Фигуры выполнены в совершенно архаических схемах; выразительность им сообщается лишь жестикующей рукой и расположением ног. Вместе с тем эта выразительность сочетается с чертами еще не преодоленного коврового принципа росписи, наглядно сказавшемся в обильном применении заполнительного орнамента. Поля между фигурами на нашей амфоре покрыты точечными розетками, зигзагами и другими мотивами; примечательно, что в них чувствуются даже некоторые пережитки геометрического стиля.

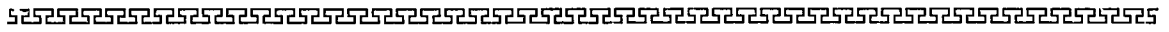
Весьма интересна роспись шейки амфоры, где представлена борьба Геракла с кентавром Нессом. Схвативши противника за голову левой рукой, герой намеревается пронзить его мечом. Фигуры расцвечены пурпуровой краской, которая покрывает также и лица обоих персонажей. Около героя надпись: *HEPAKΛEΣ* (ретроградно, то есть слева направо) — Геракл, около кентавра: *NETOΣ* (Нет) — аттическая форма имени вместо обычной — Несс. Примечательна еще в этой композиции одна особенность, нередкая в эллинской вазописи. Правая нога героя далеко выступает за рамку рисунка, прерывая полосу обрамляющего его орнамента. Эта особенность греческих росписей свидетельствует о том, что они отнюдь не противопоставляли фигурные композиции и обрамлявшие их узоры так резко, как это свойственно художникам, живущим в более близкие нам времена.



Ранне-аттическая амфора

Итак, в тематике изображений описанной амфоры заметны новые веяния слагающегося чернофигурного стиля, при наличии коврового характера росписей. Сильно отличается от нашей вазы довольно многочисленная группа так называемых ранне-аттических (или тирренских) амфор, исполнявшихся в первой половине VI в. до н. э. Росписи этих больших сосудов состоят из многочисленных нешироких поясов; сравнительно слабо выявляя тектонику вазы, они как бы одевают ее богатым декором.

Преобладают среди этих поясов фигурные фризы, хотя и узоры (плетенка с растительными мотивами, корзинка лучей)



играют немалую роль. Техника исполнения этих фигур вполне отвечает чернофигурному стилю: это темные силуэты на фоне глины. Однако в тематике очень большую роль играют ряды следующих одно за другим животных или фантастических существ. В силу этого встречающиеся на ранне-аттических амфорах многофигурные композиции, близкие по характеру и тематике коринфским чернофигурным росписям, не могут изменить общего впечатления, производимого нашими вазами. В них еще не сложился тот чернофигурный аттический стиль, который был одним из высших достижений аттической керамики.

Под коринфским воздействием, вероятно, находилась и другая близкая по времени группа аттических амфор с сильно раздутыми туловами, мягко переходящими в широкие шейки. На обеих сторонах вместилища расположены большие трапециевидные поля, которые принято называть клеймами; остальная поверхность сплошь закрашена лаком. В каждом клейме на свободном фоне помещалась большая голова коня, изображение которой было связано с погребальным культом. Кроме того, встречаются протомы (верхние части) фигур воинов или женщин, а также изображения сирен или сфинксов, тоже тесно связанные с греческими представлениями о смерти.

Большой свободой и способностью передать живое, непосредственное наблюдение природы отличается роспись киафа, исполненного Феозотом, по всей вероятности, беотийским мастером, переселившимся в Аттику.

Самый сосуд имеет очень сочные формы: весьма раздутое сильно суживающееся книзу тулово отделено валиком от небольшой ножки и увенчано сверху невысоким раструбом.

Посередине тулова проходит фигурный

фриз, снизу и сверху обрамленный скромным орнаментом. Фриз заполняет многофигурная композиция, представляющая пастуха, который гонит козье стадо. Чередующиеся белые и черные с пурпуровыми шеями фигуры козлов и коз нарисованы с большой выразительностью. Здесь можно отметить такое же тонкое наблюдение и интерес к сельскому хозяйству, которое было свойственно и знаменитому предшественнику Феозота — беотийскому поэту Гесиоду (конца VIII в. до н. э.), воспевшему труд крестьянина в своей поэме «Труды и дни».

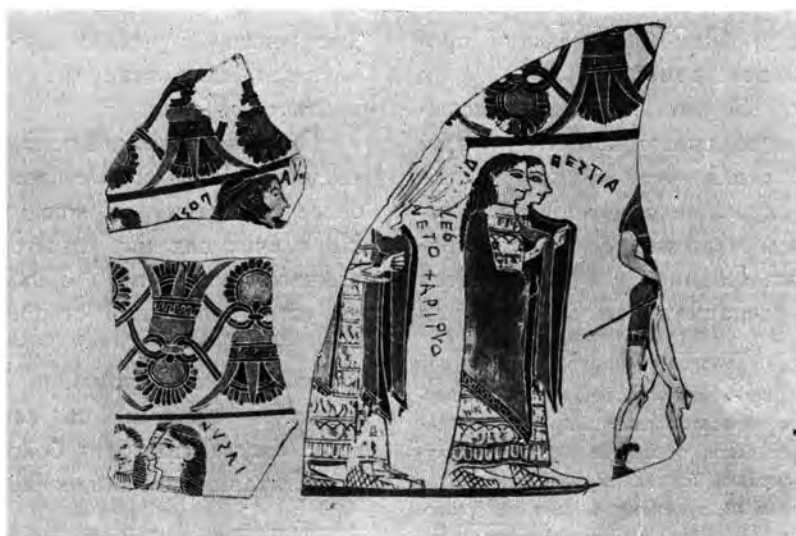
Примерно к первой трети VI в. до н. э. относятся произведения аттического мастера Софила, от ваз которого до нас дошли только обломки. Они были украшены поясами пышных красочных орнаментов, фризов с изображениями животных, а также многофигурными композициями с мифологическими сценами. На черепках большого диноса, расписанного Софилом, можно видеть часть большой композиции, представляющей торжественную процессию богов, шествующих на свадьбу Пелея и Фетиды. Величественно, попарно выступают боги и богини, одетые в длинные одежды, богато разукрашенные различными растительными и геометрическими узорами. Около каждого божества написано его имя.

Росписи Софила непосредственно предшествуют замечательным работам Клития, который, несомненно, является мастером уже вполне сложившегося аттического чернофигурного стиля.

Мы уже говорили о том, что именно в Аттике чернофигурный стиль достиг своего наибольшего расцвета. Там в этом стиле работали замечательные мастера-виртуозы. Творческая изобретательность их получила выражение не только в различных художественных приемах, но и в большом разнообразии содержания их росписей, где



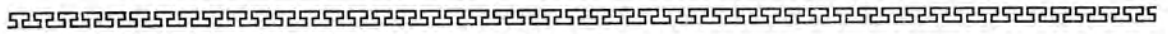
Киаф Феозота



Обломки дияноса, расписанного Софиллом







Кратер Клития и Эрготима (лицевая сторона)

бытие Тезея со своими спутниками на Делос.

Ниже главного пояса на одной стороне тулова представлено преследование Ахиллом Троила, а на другой — сцена прибытия Гефеста на Олимп. Под этими композициями — фриз, занятый изображениями животных и фантастических существ. Наконец, сильно суживающуюся, самую нижнюю часть тулова украшает корзинка лучей, хорошо гармонирующая с очертаниями сосуда.

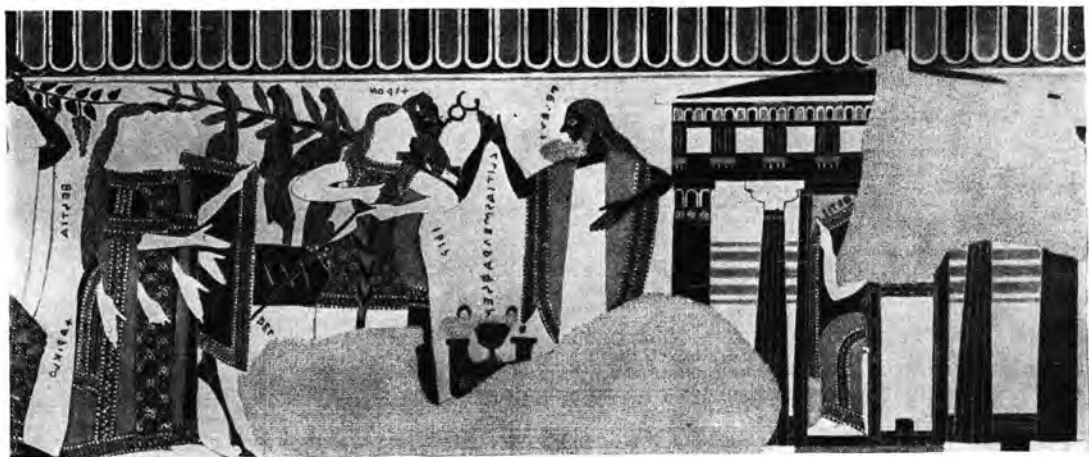
На ножке три пояса: несколько более широкий представляет битву пигмеев

с журавлями, верхний и нижний заполнены довольно простыми узорами — рядом язычков. Богато расписаны и волютообразные украшения ручек. Глади широких пластин каждой ручки украшают изображения в прямоугольных полях: Аянта с телом Ахилла, Восточной Артемиды, дущащей зверей, и летящей Горгоны. Боковые срезы тех же волют заняты плетеньем растительных орнаментов.

Сказанное свидетельствует о сложности и многообразии росписи кратера Клития. Но бесспорно, что мифологические сюжеты (главным образом героического цикла)



Кратер Клития и Эрготима (обратная сторона)



Деталь росписи кратера Клития и Эрготима — дом Пелея и Фетиды

доминируют, как было показано выше, над иными мотивами, занимающими второстепенные части вазы. На лево от одной из ручек вазы представлен чертог новобрачных. Мы видим передний фасад небольшой

постройки дорийского ордера, типа так называемого «храма в антах». Перед входной дверью расположены открытые спереди сени, перекрытие которых поддерживают две колонны. Через полуоткрытую





цами, между которыми видны кучи лежащих камней, запасенных на случай приступа. Из открытых ворот Трои выступает Гектор и один из его соратников — троянец (около него вазописец написал: *ΠΟΛΙΤΗΣ*, т. е. гражданин). Левее, за полной драматизма картиной преследования Трои-ла, представлена мирная сцена около источника. Источник, греческое наименование которого — крена (*ΚΡΕΝΗ*), сообщает нам словоохотливый вазописец, проведен в трехколонную антовую постройку дорийского ордера. Водометы имеют вид звериных масок. К крене приблизился троянский юноша, намеревающийся наполнить гидрию водой. Покровительствующий ему Аполлон стоит рядом, простирая над троянцем руку.

Описанная композиция отличается более свободной расстановкой фигур, меньшей детализацией и в силу этого большей четкостью силуэта, чем несколько перегруженная композиция главного фриза.

Остановимся на одной любопытной иконографической особенности, которую можно отметить в изображении богов Аполлона и Гермеса на нашем фризе. На греческих вазах более поздних времен эти боги обычно изображались в юношеском возрасте, здесь они представлены бородастыми. Это явление отнюдь не случайность. В представлениях афинян VI в. до н. э., далеко еще не изживших патриархальных воззрений, могущественного олимпийца нельзя было мыслить в юном возрасте. Он казался зрелым мужем, ибо только с годами человек получал почет в обществе того времени.

Другая сцена, также связанная с Троянской войной, расположена на лицевой стороне вазы, над главным фризом. Она представляет состязание героев на колесницах, по всей вероятности, на похоронах Патрокла. Стремительно несутся четверки

резвых коней, управляемых героями. Позади всех Гиппоfoon, затем Дамасипп, Диомед, Автомедон и впереди всех Одиссей (Улисс — *ΟΔΥΣΣΕΥΣ*). Перед ними стоит, наблюдая за бегом колесниц, распорядитель состязания Ахилл.

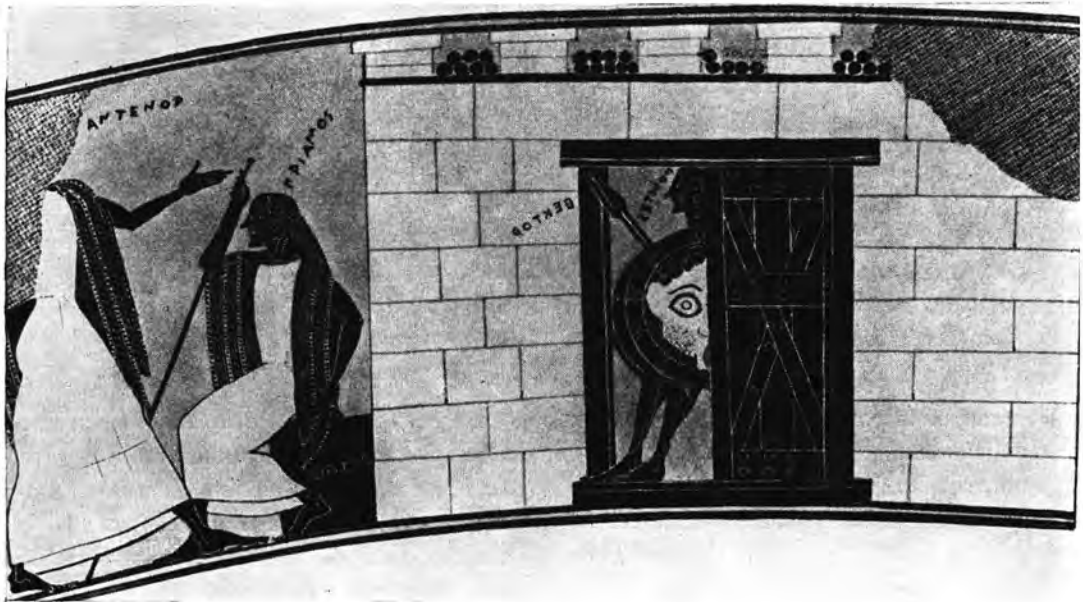
В отличие от большего разнообразия фигур на ранее описанных фризах, в сцене состязания четко выступают равномерно повторяющиеся группы. Такое построение подобно метрическому чередованию стихов греческого гексаметра.

Над описанной сценой, под самым краем устья кратера, представлена охота на калидонского вепря, участие в которой было главным деянием отца Ахилла — Пелея. В центре композиции — чудовищный вепрь, высота его немногим уступает человеческому росту. Зверя с обеих сторон обложили охотники и их собаки. Герои попарно наступают с копьями на вепря; прямо против чудовища стоит Пелей и Мелеагр, в следующей паре выделяется фигура Аталанты. Между копейщиками видны коленопреклоненные лучники. Примечательно, что один из этих стрелков носит имя Киммерий (*ΚΙΜΕΡΙΟΣ*), несомненно, связанное с наименованием киммерийцев, древнейших обитателей Северного Причерноморья (по которым Керченский пролив получил название Боспора Киммерийского).

В этой композиции также наблюдается метрическое повторение фигур с тем, однако, отличием, что они симметрично устремляются к центру, к громадной фигуре вепря.

На обратной стороне кратера еще большее разнообразие мифологических циклов, чем на лицевой. Непосредственно над главным фризом представлена полная движения сцена яростной борьбы лапифов с кентаврами. Лапифы бьются в тяжелых доспехах эллинских гоплитов, дикие кентавры поражают их камнями или деревьями. В





Деталь росписи кратера Клития  
и Эрготима — стены Трои



Деталь росписи кратера Клития  
и Эрготима — крена



Роспись кратера Клития и Эрготима — сцена прибытия  
Тезея на Делос

левой части композиции мы видим двух кентавров, напавших на Кэнея (*KAINIYΣ*). Бессильные поразить своими ударами этого неуязвимого лапифа, кентавры заколачивают героя в землю; нижняя половина его тела уже скрылась под почвой.

Выше, под краем устья, представлен один из эпизодов, связанных с чисто аттическим мифом об афинском герое Тезее. Победивший чудовищного Минотавра Тезей прибыл со своими спутниками, семью афинскими девушками и юношами, на остров Делос, где они намереваются отпраздновать счастливое избавление от смертельной опасности. Левая часть сцены занята морем, в волнах видна бородатая фигура, может быть, морского старца Нереея. К острову подошел корабль, нос его имеет форму головы дельфина, высокая корма округло загибается вверх. Согласно эллинскому обычаю, корабль подошел кормой к отлогому берегу для того, чтобы его удобнее вытащить на прибрежный песок. Корабельщики охвачены радостным волнением. Они резко размахивают руками. Вазописец, видимо, сознательно подчеркивает грубоватую вульгарность жестикуляции моряков-фетов и противопоставляет ей строгую выдержанность хоровода юношей и девушек уже высадившихся на берег. Избежавшая гибели в пасти Минотавра афинская молодежь исполняет геранос (*γέρανος*)

«танец журавлей», который должен изобразить блуждание по извилинам критского лабиринта. Там же представлен и герой торжества Тезей, а также Ариадна, с помощью которой ему удалось найти обратный путь из лабиринта.

На той же стороне вазы под главным фризом представлен один из эллинских мифов, в котором нашла свое выражение весьма любопытная сторона отношения греков к их богам. С легкой насмешкой эллины приписывали своим богам все человеческие слабости, в том числе и мелкие. Не чуждый мстительности и коварства хитроумный бог-кузнец — Гефест подарил Гере прекрасный трон. Однако, севши в него, богиня оказалась не в состоянии встать. Все попытки заставить Гефеста прибыть на Олимп и освободить Геру не увенчались успехом. Тогда Дионис взялся выручить супругу Зевса. Напив Гефеста вином, Дионис привез его на Олимп, где полупьяный бог-кузнец и освободил Геру. Таков веселый эллинский миф, изображенный Клитием. В левой части сцены мы видим олимпийских богов: Артемиду, Арея, Афины, Зевса, Афродиту и восседающую на троне злополучную Геру. Справа к ним приближается шествие. Впереди идет Дионис, за которым верхом на муле следует охмелевший Гефест, сопровождаемый фиасом.



Ниже тулово опоясывается единым фризом; посередине лицевой стороны находится орнамент из бутонов и пальметт, соединенных усиками и плетенками; этот мотив обрамлен изображениями сидящих сфинксов, представленных в геральдической схеме. Аналогичный орнаментальный мотив занимает и середину обратной стороны, его обрамляют фигуры сидящих грифов. Остальная часть фриза занята изображениями животных: хищники (львы и пантеры) грызут травоядных (олений, быков, кабанов). В тематике росписи этого пояса, занимающего наименее удобную для рассматривания часть тулова, чувствуется отголосок еще не изжитых традиций коврового стиля. Но трактовка изображений уже всецело отвечает веяниям новой эпохи; здесь даже нет надписей, которые на других фризах в известной мере заменяли дополнительный орнамент.

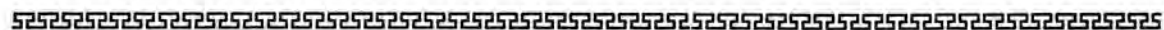
Наконец, нам следует остановиться на фигурном фризе, украшающем ножку кратера. Названный фриз отличается от прочих значительно меньшим размером фигур, а также характером сюжета. Там представлены не боги или герои, а карлики-пигмеи, которые ведут борьбу с журавлями. Пешие пигмеи бьются с дубинами, крючками или кистенями в руках, всадники, сидящие верхом на козлах, вооружены пращами. Вазописец умело передал яростную схватку, остервенение, с которым бьются обе стороны. Тем не менее сцена производит впечатление своего рода «Войны мышей и лягушек», пародирующей героический эпос.

Такова исключительно богатая по содержанию роспись кратера. О важнейших особенностях ее мы уже говорили, когда описывали главный фриз. Отметим еще, что это замечательное произведение, выполненное в вполне сложившемся чернофигурном стиле, все же не лишено некоторых отголосков более старых традиций, хотя и под-

вергнувшихся заметной переработке. Об этом свидетельствуют обилие узоров на одежде, пестрота полихромии (расцветка одежд, белые тела женщин и иногда пурпуровые лица мужчин) и заменяющие дополнительный орнамент многочисленные надписи. Также в далекое прошлое уходит система росписи, состоящая из многочисленных горизонтальных фризов. Но решение этой задачи совершенно особое. Широкий, очень насыщенный, торжественный, загруженный деталями главный фриз обрамлен более свободными и полными движениями композициями. Вверху — под устьем и внизу — на ножке находятся самые узкие пояса, завершающие систему росписи. Представленные сюжеты раскрывают перед нами целую сокровищницу эллинской мифологии. Столь сильно развитый интерес к мифам отнюдь не случаен — он неразрывно связан с вкусами аттического общества того времени. Время исполнения кратера — около 560 г. до н. э. — не намного предшествует учреждению в Афинах состязаний певцов-рапсодов, исполнявших эпические поэмы.

Совершенно иной характер, чем описанный великолепный кратер, имеет килик, вышедший из той же мастерской Эрготима и расписанный тем же Клитием. Это довольно глубокая чаша на высокой ножке. Вогнутые линии очертаний стройной ножки резко контрастируют с округло-выпуклыми стенками нижней части вместилища, отделенного перехватом от венчающего его раструба.

Роспись наружных частей сосуда крайне проста. Она ограничивается сплошной закраской ножки и широкими поясами лака на тулове. Неокрашенной оставлена только широкая средняя зона на уровне корней ручек; около последних нарисованы пальметты, между ними надписи. На одной стороне: «Клитий меня расписал». (*ΚΛΙΤΙΟΥ* : *ΜΕΓΡΑΦΣΕΝ*), на другой: «Эрготим:



меня сделал» (*ΕΡΓΟΤ[ΙΜΟΣ : ΜΕΠΟΙ]Ε-ΣΕΝ*). Примечательно, что в надписях речь идет от лица вазы, а не сделавшего ее мастера; в этом ярко сказывается свойственный грекам анимизм: они одухотворяли даже неодушевленные предметы.

Внутри килик покрыт лаком; посередине круглое клеймо, обрамленное широким кольцом узоров (язычки, двойные ряды точек, и проч.). Внутри этой рамы, в круглом поле, изображены три дельфина и небольшая рыба. Эта очень простая и строгая композиция исполнена с большим мастерством. Дельфины расположены таким образом, что очертания их спин производят впечатление спиралей, расходящихся из центра дна. Таким образом вазописец умело связал роспись с формой чаши.

Смотря на изображения дельфинов внутри нашего килика, мы должны помнить, что ваза, которую они украшают, была предметом обихода. Во время веселых пиров сотрапезники, смотря на дно почти опорожненной чаши, видели сквозь разбавленное вино фигуры дельфинов. Когда на эти изображения смотрели сквозь зыб-

кую поверхность недопитого напитка, дельфины могли казаться живыми и двигающимися.

Клитию, или во всяком случае его кругу, должен быть отнесен замечательный фрагмент чернофигурной фазы, хранящийся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Это небольшая часть шейки и плеч, по всей видимости, кратера, аналогичного по форме знаменитому кратеру Клития и Эрготима. На фрагменте мы видим изображение летящего Персея (надпись: *ΠΕΡΕΥΣ*); герой с крылышками на ногах и с сумкой, в которой лежит голова Медузы, убегает от преследования Горгон. За Персеем следует покровительствующая ему богиня Афина, от фигуры которой сохранилась только часть. Далее, нужно думать, находились фигуры других персонажей, участвующих в этой сцене: возможно — Гермес и несомненно — грозные Горгоны.

Таким образом, тематика и характер росписи вазы, частью которой был наш фрагмент, во многом близки кратеру Клития и Эрготима.

На этом закончим обзор деятельности Клития, вазописца вполне сложившегося аттического чернофигурного стиля, и перейдем к рассмотрению творчества Эксекия, знаменующего едва ли не наибольшую вершину в развитии этого стиля. Более того, Эксекий был не только одним из крупнейших греческих вазописцев, он принадлежит вместе с тем к числу величайших графиков в мировом искусстве. Творчество его свидетельствует о замечательном таланте и смелом новаторстве этого мастера.

Время деятельности Эксекия — середина VI в. до н. э. Обычная подпись Эксекия на его вазах: «Эксекий сделал» — *ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕ* — указывает на то, что он был владельцем гончарной мастерской. Значительно реже встречаем мы около его имени слово *ΕΓΡΑΦΣΕ* (расписал). Однако

Килик Клития





единство стиля росписей всех этих ваз не оставляет сомнения в том, что они были исполнены одним и тем же художником. В мастерской Эксекия изготовлялись главным образом амфоры с резко отделяющимися от плеч шейками или, наоборот, постепенно переходящими во вместилище, а также килики на высоких ножках.

В предшествовавшей Эксекию аттической вазописи большую роль играли декоративные тенденции. Мифологические сюжеты если и изображались, то их трактовка отличалась эпической бесстрастностью. Сюжет мог быть полон драматизма, но этот драматизм не находил выражения в произведениях вазописцев.

Эксекий внес в свои росписи новое содержание; тематика их отличается большим разнообразием и глубиной. Вместе с тем в своих работах Эксекий проявлял тонкое декоративное чутье, прекрасно справившись с задачей украсить сферические поверхности сосудов.

У Эксекия в передаче мифов нередко отсутствует былое эпическое спокойствие, они отличаются острой драматичностью и тонким психологизмом. Это явление не стоит обособленно в эллинской художественной культуре середины VI в. до н. э. Именно в это время зародилась эллинская драма; Феспидом было положено начало аттической трагедии.

Происхождение греческой драмы неразрывно связано с обрядовыми действиями в честь бога Диониса, отражавшими мифы о последнем. Поэтому особенно интересна одна из самых замечательных vaz, расписанных Эксекием: килик с изображением Диониса на корабле. Это — чаша на высокой ножке; снаружи, по обеим сторонам вместилища, большие стилизованные изображения глаз, аналогичные последним на ионийских чернофигурных киликах; своеобразнее роспись частей, прилегающих к ручкам. По обе стороны каждой ручки предста-



Обломок кратера с изображением Персея. ГМИИ

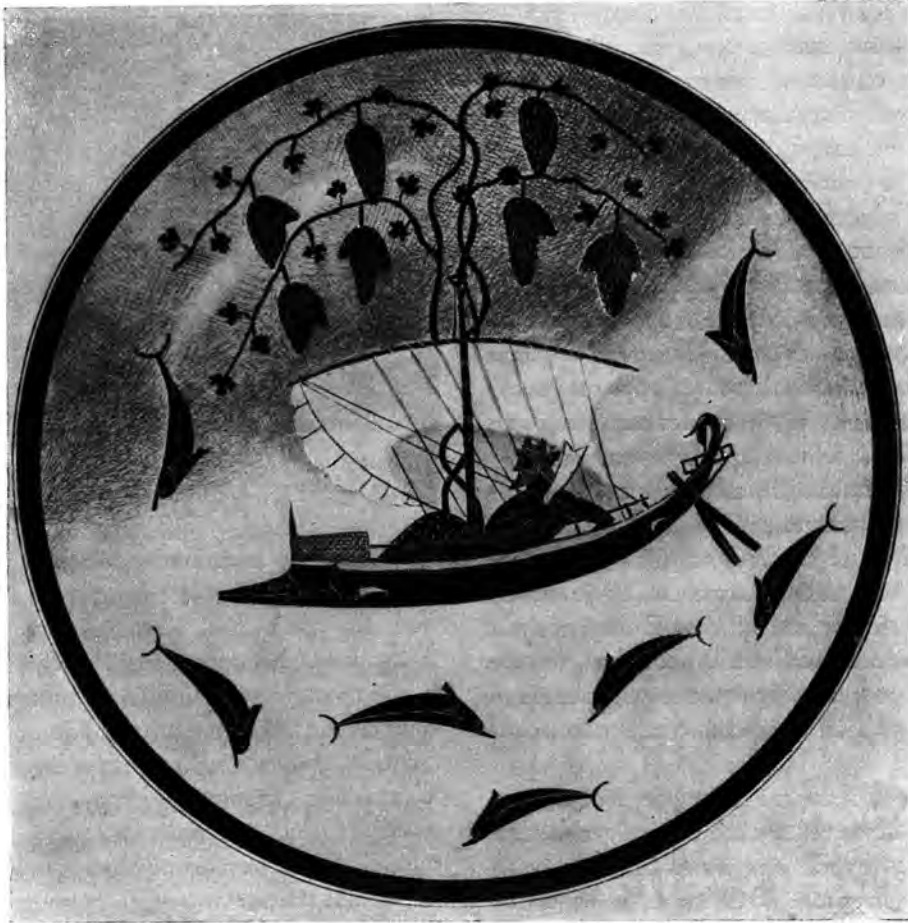
влено по три героя в доспехах гоплитов, сражающихся за труп павшего в бою. В одной из этих сцен павший герой лежит в доспехе, распростертый лицом к земле, а обе группы противников ровными рядами наступают друг на друга, закрываясь щитами и занося копья. Живее другая сцена. С павшего героя противники уже сняли доспехи, его обнаженное тело лежит на спине. Прикрываемый двумя соратниками, один из гоплитов левой группы пытается утащить труп в сторону; справа наступают заносящие копья враги.

Внутри килика обрамленное неширокой чернолаковой рамкой большое круглое клеймо, представляющее миф о плавании Диониса на корабле тирренских пиратов. Не ведавшие божественной сущности Диониса, пираты захватили его на берегу с целью получить за него выкуп. Бог вина и винограда сурово покарал за это вероломных разбойников. Согласно гомерову гимну, в это время:

Ветер парус срединный надул, натянулись канаты,  
И свершаться пред ними чудесные начали вещи.  
Сладкое прежде всего по судну быстроходному

всюду  
Вдруг зажурчало вино благовонное, и амфросийный  
Запах вокруг поднялся. Моряки в изумленьи  
глядели.





Килик с изображением Диониса на корабле  
работы Эксекия

Вмиг протянулись, за самый высокий цепляясь  
парус,  
Лозы туда и сюда, и в обилии гроздьи повисли;  
Черный вокруг мачты карабкался плющ, покрываясь  
цветами,  
Вкусные всюду плоды красовались приятные  
глазу...  
Нечестивые пираты волею Диониса:  
Всею гурьбой с корабля поскакали в священное  
море  
И превратились в дельфинов <sup>60</sup>.

Именно этот момент и представил Эксекий на вазе. Середину композиции занимает

торжественно плывущий корабль, на котором возлежит Дионис.

Стройная мачта поддерживает рею с надувшимся белым парусом. Возле мачты вьются вверх произрастающие лозы с тяжелыми гроздьями винограда, свидетельствующие о чудодейственном могуществе Диониса, бога вина и производящих сил природы. Вокруг корабля представлены выпрыгивающие из воды и ныряющие дельфины — это наказанные тирренские пираты. Композиция, задуманная Эксекием, отличается смелостью замысла. Одна большая сцена заполняет всю круглую поверх-

<sup>60</sup> Перевод В. Вересаева.



Дейнос с изображением кораблей работы  
Эксекия

ность дна сосуда, — вазописец решает весьма трудную задачу построения сложной многофигурной композиции в круге и, следует отметить, справляется с этой задачей с исключительным мастерством. Изысканно изогнутые очертания узкого корабля находятся в полном соответствии с упругими контурами окружающих его дельфинов. Ясная и четкая, свободная расстановка фигур подчинена строгому ритму. Интересно сравнить эту роспись с очень простым рисунком Клития, изобразившим трех дельфинов на дне килика. Там вазописец стремился только создать впечатление живого движения этих больших морских животных. Здесь вазописцем представлен один из самых красочных эллинских мифов, местом действия которого была морская ширь,

переданная с исключительной убедительностью, хотя художник нарисовал только корабль и играющих вокруг него дельфинов.

Совершенно по-иному изображает Эксекий море на другой исполненной им вазе — дейносе, имеющей форму неглубокого котла с закругляющимся дном. Украшения его очень строги и сдержанны: снаружи все местами сплошь покрыто лаком, на плечах — ряд простых язычков, на закраине устья — пояс плюща. Главная часть росписи занимает узкий пояс внутренней поверхности шейки. Там представлено волнующееся море, по которому плывут пять многовесельных кораблей с носами в виде голов дельфинов и высокими кормами. Когда дейнос был исполнен вином с водой,



Амфора с изображением героев  
в Авлиде

жидкость доходила до исполненных черным лаком морских волн, и корабли казались плывущими по ее поверхности. Для людей нынешнего времени сопоставление моря с вином кажется необычным. Иначе относились к этому древние греки. В поэмах Гомера<sup>61</sup> неоднократно упоминания о плаванье *ἐπὶ οἴνοιο πόρυτον*, то есть по виноцветному морю (или искрящемуся, подобно вину). Замысел Эксекия, изобразившего корабли над поверхностью налитого в сосуд вина, несомненно, высоко оценивался его современниками, вызывая у них воспоминания о хорошо знакомых образах прославленных эпических поэм.

Строгой простотой отличается также исполненная Эксекием роспись килика на

высокой ножке (близкого по типу килику Клития). Ножка и нижняя часть тулова снаружи почти сплошь покрыты лаком; верхняя часть вместилища разделена на два пояса, в нижнем на обеих сторонах тулова одинаковые надписи: *ΕΧΣΕΚΙΑΣ*; *ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ*; *ΕΝ*., их обрамляют небольшие пальметты. В верхнем поясе по середине каждой стороны — стройная грациозная фигура пасущейся лани.

Внутри килика в круглом клейме, обрамленном кольцом язычков, находится изображение летящей фигуры с распростертыми крыльями, представленной в схеме, близкой «коленопреклоненному» бегу. Фигура эта, мастерски вписанная в круг, легко и свободно заполняет почти все пространство внутри рамки.

От этих скромных ваз заметно отличается великолепная большая амфора с шейкой, непосредственно переходящей во вместилище. Наружная поверхность ее сплошь покрыта лаком, кроме больших клейм по обеим сторонам вместилища и скромных орнаментов на ручках и нижней части тулова.

Оба клейма на амфоре Эксекия заняты фигурными композициями, обрамленными сверху неширокими полосами узоров. Особенно интересна роспись лицевой стороны, представляющая один из небольших эпизодов, предшествовавших Троянской войне. Согласно мифу греческое войско, собравшееся в поход против Трои, томилось от бездействия в Авлиде, ибо выходу в море препятствовало полное безветрие. Для того чтобы скоротать время, два славных героя — Ахилл и Аянт — развлекаются игрой в шашки. Вазописец тщательно передает мельчайшие детали изображений на щитах и богато украшенную одежду героев. Исполненные краской и процарапанными линиями,

<sup>61</sup> См., например, Илиада, II, 613; Одиссея, I, 183.



Гидрия с изображением Геракла, борющегося с Тритоном.  
*Гос. Эрмитаж*



узоры покрывают сплошным ковром тяжело свешивающиеся вниз плащи Ахилла и Аянта; более того, на обнаженных частях тела геросв — их ногах и руках — мы видим орнаментальные мотивы из процарапанных линий и волот. Такой своеобразный дополнительный орнамент на самих фигурах сильнейшим образом подчеркивает плоскостной характер силуэтов последних.

Рассмотренной аморфе близка по принципам росписи гидрия Эксекия, хранящаяся в Государственном Эрмитаже. Кроме большого клейма на тулове, меньшего на плечах, и очень скромных поясков орнамента на нижней части вместилища и у корней ручек, вся остальная наружная поверхность вазы сплошь покрыта лаком. Внимание зрителя прежде всего привлекает главное клеймо на тулове гидрии. В этом клейме представлен миф о борьбе Геракла с Тритоном — морским чудовищем, верхняя часть тела которого была человеческая, а нижняя — рыба. В жаркой борьбе сплелись тела героя и его противника; они занимают середину композиции, по краям стоят седовласый старец и юная женщина, видимо, это морское божество — Нерей и его дочь Нереида. Их прямостоящие фигуры кажутся спокойными и резко контрастируют с напряженной схваткой борющихся. Опустившись на одно колено и наклонив немного свой корпус, Геракл охватил руками громадное тело Тритона и душил его в своих могучих объятиях. Фигура героя полна энергии и жизненной силы. Бессильно поникла голова умирающего Тритона, тщетно извивается его змеиное тело. Этот замечательный контраст, переданный с тонкой наблюдательностью, достигнут весьма простыми средствами архаического искусства. Лица Геракла и Тритона выполнены в обычном для чернофигурного стиля профильном положении без какой бы то ни было индивидуализации образа. Все, в том числе и глаза,

представлено в обычной схеме. Для решения поставленной задачи вазописец мог только показать различные позы изображенных персонажей: положение корпуса, головы, жесты рук. Несмотря на столь крайнюю скудность средств и лаконизм художественных образов, мастер добился изумительных результатов.

Сцена, похожая на эту, изображена на амфоре круга Эксекия в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Выдающийся интерес представляет роспись другой амфоры работы Эксекия, хранящейся в Болонье. На лицевой стороне ее находится композиция, замечательная крайней сдержанностью средств и силой выражения. Сюжетом служит миф о самоубийстве Аянта. По проискам Одиссея греки лишили бесстрашного и благородного Аянта заслуженной им награды — доспехов павшего в бою Ахилла, хотя он более других отличился в борьбе за тело героя. Жестокая несправедливость привела Аянта в неистовый гнев и безумие, в котором герой перебил стадо быков и баранов, приняв его за ахейцев. Придя в себя, Аянт испытал сильнейшее чувство стыда и досады, бессильной злобы и страха перед всеобщим осмеянием. Эти чувства довели героя до самоубийства.

Эксекий представил Аянта, готовящимся покончить с собой. Поникшая фигура героя занимает центр композиции. Направо оружие: шлем, щит и копье, которое сложил герой готовясь к смерти. Это оружие, хотя и принадлежит Аянту, но напоминает о причине его гибели — доспехах Ахилла, которых он был несправедливо лишен. На лево высокая пальма. Немного изогнутый ствол и свисающие вниз «плакучие» листья создают впечатление тихой грусти. Герой представлен присевшим и втыкающим рукоять своего меча в землю, дабы броситься затем на его острие. Почва, обычно на чер-





Рисунок на амфоре Эксекия: самоубийство Аянта

нофигурных вазах не обозначаемая, показана в виде небольшого бугорка, чтобы сделать сцену более понятной зрителю. В согбенной фигуре Аянта чувствуется твердая решимость и вместе с тем душевная подавленность героя. Здесь мы видим драматизм не только в сюжете, но и в самом представленном действии.

В созданном Эксекием образе Аянта уже намечается стремление к ясной гармонии и строгому чувству меры, которые в дальнейшем станут основными принципами классического искусства Греции.

Весьма примечательно в этом отношении то, что Эксекий избрал момент, предшествовавший самоубийству героя, а не самый акт смерти. Так и в греческой трагедии не было принято представлять сцену убийства на глазах у зрителей.

Говоря о творчестве Эксекия, мы упоминали о мелкофигурном килике, вышедшем из его мастерской. Вазы этого типа получили значительное распространение в аттической керамике третьей четверти

VI в. до н. э. Судя по многочисленным киликам с именами гончаров, эти сосуды изготовлялись в различных мастерских. Роспись этих широких чаш на высоких стройных ножках преимущественно сосредоточивалась на внешней стороне вазы. Ножка, кроме обреза основания, покрывалась лаком сплошь; нижнюю часть тулова заполняли широкие пояса лака. В разрисовке остальной части тулова, в основном, наблюдаются два варианта. В первом — средняя и верхняя часть тулова разделены узкой полоской лака, причем вдоль средней части тянется надпись (нередко сигнатура мастера или гончара), обрамленная пальметтами, прилегающими к ручкам килика; верхняя же часть иногда остается без росписи, иногда в середине ее помещается миниатюрная фигура или небольшая группа. В более редком, втором варианте, фигурная роспись занимает среднюю часть тулова, а верхняя часть вместилища закрашивается лаком сплошь. Изображения внутри мелкофигурных киликов встречаются довольно редко.



Для росписей мелкофигурных киликов характерны изысканные миниатюрные рисунки — отдельные фигуры или небольшие группы, окруженные свободной от росписи поверхностью незакрашенной глины. Другими словами, в них господствует совершенно иной принцип, чем обычная загроможденность в росписях ранних ваз. Исключения сравнительно редки. Таков, например, килик, исполненный Архиклом. По системе росписи он относится к второму варианту, причем по обеим сторонам его между ручками расположены многофигурные композиции. На одной стороне представлена борьба Тезея с Минотавром в присутствии Афины, Ариадны, а также афинских девушек и юношей. Эту композицию обрамляют большие фигуры сфинксов. На другой стороне изображена калидонская охота, также обрамленная изображениями

Мелкофигурный килик мастерской Тлесона



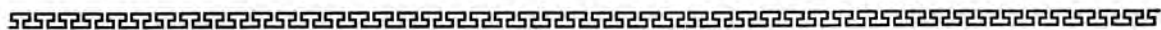
сфинксов. Вторая композиция динамичнее первой, но обеим в равной мере свойственны большая загроможденность и исключительно тесное расположение фигур, узкие просветы между которыми заполнены многочисленными надписями.

Но подобные росписи, как мы уже сказали, являются исключением. Более характерны в этом отношении многочисленные килики, вышедшие из мастерской Тлесона. Роспись их относится к первому варианту, причем на обеих сторонах вместилища между ручками находятся обрамленные пальметтами надписи: *ΤΛΕΣΟΝ ΗΘΥ ΝΕΑΡΧΟ ΕΠΟΙΕΣΕΝ* (Тлесон сын Неарха сделал). Нередко наружная отделка вазы только этим и ограничивается, иногда в верхнем поясе, посередине каждой стороны, помещалось по миниатюрному изображению козла, барана, петуха, лебедя, сфинкса, силена и пр. Четкие, изысканные очертания таких фигур резко выступают на свободном фоне, приобретая в силу этого особую утонченность.

Роспись внутри киликов, как мы уже говорили, встречается сравнительно редко. Так, на дне одной из чаш, вышедшей из мастерской Тлесона, находится небольшое круглое клеймо, обрамленное поясом язычков. В клейме очень изящная и вместе с тем простая сцена — изображение двух вставших на дыбы, бодающихся козлов; внизу между ними орнаментальный растительный мотив.

Снаружи этот килик украшен только известной нам надписью: Тлесон сын Неарха сделал.

Обозначение имени отца гончара — явление необычное в греческой вазописи. Возможно, это было вызвано тем обстоятельством, что отец Тлесона Неарх был хорошо известен потребителям расписных ваз. Вероятно, его следует отождествить с вазописцем Неархом, обломки чернофигурных ваз которого были найдены на



Мелкофигурный килик круга Тлесона. ГМИИ

афинском Акрополе. По стилю их следует отнести ко времени около середины VI в. до н. э. Весьма примечательно, что до нас дошли мелкофигурные килики с надписями: *ΕΡΓΟΤΕΛΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΗΘ ΝΕΑΡΧΟ*. Возможно, что Эрготель был братом Тлесона.

К кругу Тлесона следует отнести великолепный мелкофигурный килик из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Эта чаша с глубоким вместилищем расписана согласно второму варианту. Между ручками — фигурный фриз с исключительными по мастерству изображениями: на одной стороне пасущегося оленя между двумя сфинксами, на другой — пасущегося козла между двумя лебедями.

Значительным разнообразием росписей отличаются мелкофигурные килики, исполненные в мастерской Ксенокла. Иногда внутри этих чаш, в небольших круглых клеймах, встречаются изображения фантастических существ. Так, на дне одной из

них представлен юноша верхом на гиппалектрионе — животном с передней частью тела коня, а задней петуха.

Весьма разнообразны также росписи киликов мастерской Гермогена. Среди них нередки чаши с глубоким вместилищем, расписанные согласно первому варианту; с каждой стороны посередине верхнего пояса находится плечное изображение молодой женщины. Лицо исполнено контурной линией, волосы сплошь залиты лаком. Такой технический прием отличен от обычной чернофигурной техники и перекликается с последующими краснофигурными вазами. Изысканная прическа или нарочито распущенные по плечам волосы, кокетливая улыбка, богатые уборы, серьги в ушах и ожерелье на шее должны подчеркнуть, что изображенная красавица стремится покориť сердца смотрящих на нее. Этот образ скорее всего следует считать навеянным внешним обликом гетер, игравших немалую роль в жизни афинского общества рассматриваемой эпохи.



Мелкофигурный килик мастерской Ксенокла



Мелкофигурный килик мастерской Гермогена

Достоинно внимания, что тема любви и наслаждения жизненными радостями получила заметное место в поэзии эпохи Архаики. Особенно часто звучит она в стихах Анакреонта из Теоса, который часть жизни

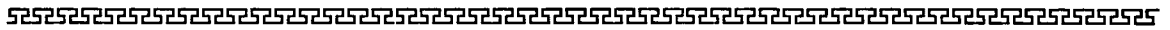
провел в Афинах при дворе Писистратидов. У него мы находим следующие строки:

Бросил шар свой пурпуровый  
Златовласый Эрот в меня  
И зовет позабавиться  
С девой пестро обутой.  
Но, смеясь презрительно  
Над седой головой моей,  
Лесбиянка прекрасная  
На другого gazeет<sup>62</sup>.

Во второй половине VI в. до н. э. в Аттике оживленно работала мастерская гончара Никосфена; нам известно около сотни ваз, вышедших из нее. Для произведений этой мастерской характерно единство стиля росписи, что заставляет предполагать руководство работавших в ней вазописцев (вероятно, рабов и метеков) одним и тем же мастером, можно думать, самим Никосфеном.

Излюбленной формой сосуда, выпускавшегося этой мастерской, была высокая стройная амфора, исключительно изощренная по очертаниям, явно навеянным образцами металлической посуды. Об этом говорят и сухие жесткие контуры сосуда, как бы склепанного из металлических полос различной ширины, и валики на границах этих полос, и ручки в виде широких и тонких выгнутых пластин. Отлогий широкий раструб устья амфор Никосфена мягко переходит в высокую шейку, узкую сверху и довольно сильно расширяющуюся книзу. От основания шейки резко отделены слабо развитые, выпуклые плечи, составляющие единое целое с яйцевидным туловом, но отделенные от последнего небольшим валиком. Другой такой же валик расположен на тулове несколько ниже первого, вследствие чего верхняя зона тулова оказывается особо выделенной. Наконец, третий, более широкий валик, отделяет нижнюю часть тулова от довольно высокой ножки с гладким стержнем и обычно профилированным основанием.

<sup>62</sup> Перевод В. Вересаева.



Роспись названных амфор была дополнена трафаретной. Фигурные изображения или орнаментальные мотивы по обеим сторонам шейки, композиции, состоящие из двух или большего числа фигур — на плечах и два или три пояса многофигурных сцен, растительных или реже геометрических узоров — на верхней и средней части тулова; нижнюю же часть тулова неизменно украшала корзинка лучей. Фигурные фризы обычно не очень широкие; как исключение можно указать амфоры с чернофигурными изображениями, занимающими не только всю среднюю и верхнюю часть тулова, но заходящими также и на плечи сосуда. Не приходится говорить о том, что форма амфор плохо вяжется с такой росписью. Представленные фигуры перебиваются двумя горизонтальными валиками, членищими верхнюю часть вместилища.

Такое отступление от обычного понимания тектоники сосуда и связанной с ним росписи, возможно, вызвано формой амфор Никосфена. Эта форма лишала вазописца возможности следовать установившимся канонам, согласно которым главный фриз занимал наиболее широкую часть сосуда. Соблюдению этого требования препятствовал выделенный валиками узкий фриз на самой раздутой части вместилища никосфеновых амфор.

Если роспись амфор Никосфена в известной мере лишена тектоничности, то это ни в какой мере не ослабило ее декоративных достоинств. Напротив, обильная орнаментами эта роспись, как узорчатый ковер, покрывает всю поверхность вазы, радуя глаз и не заставляя зрителя размышлять о том, что нарисовано на вазе.

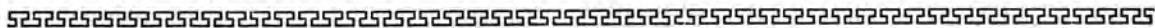
В тематике росписей довольно видное место принадлежит вакхическим сценам — изображению веселых спутников Диониса, разнузданных силенов и неистовых менад. Реже встречаются другие мифологические

сюжеты и батальные сцены, несколько чаще — изображения всадников. Довольно видное место занимают фризы животных и фантастических существ, что, наряду с системой нескольких поясов в росписи амфор, заставляет вспомнить о вазах первой половины VI в. до н. э. Еще в большей мере, чем в фигурных изображениях, выступает шаблон в орнаментальных мотивах. Орнаменты мы встречаем внутри устья и по всей наружной поверхности амфоры. Мотивы по большей части растительные: горизонтально расположенный побег с листьями, плетешка с рядом над ней стоящих (а иногда и опрокинутых) пальметт, ряд соединенных дугообразными линиями стилизованных бутонов, пояс меандра и др. Такова группа многочисленных никосфеновых амфор. Несмотря на всю их изысканность, эти вазы бесспорно обладают известной вялостью в росписи, что невыгодно отличает их от лучших образцов чернофигурной вазописи середины VI в. до н. э., позволяя сопоставить с другой довольно многочисленной серией уже рассмотренных нами ранне-атических амфор.

Помимо амфор в мастерской Никосфена изготавливались также и сосуда других форм.

Нам известны килики, в том числе мелкофигурные, фиалы, киафы, ойнохои, ольпы, кратеры, скифосы, пиксиды. В формах этих сосудов, в отличие от никосфеновых амфор, нет ничего необычного. Остановимся на двух киликах из собрания Лувра. Первый из них принадлежит к характерной группе киликов, украшенных апотропеическими изображениями. Внутри его на дне чаши представлено лицо грозной Медузы-Горгоны. Снаружи по обеим сторонам тулова очень сходная композиция: небольшая чернофигурная группа посередине, обрамленная огромными стилизованными изображениями глаз. Сочные, крепкие, как бы упругие, контуры этих глаз прекрасно





Амфора мастерской Никосфена

сочетаются с округлыми очертаниями вместилища килика, особенно если рассматривать чашу снизу, немного приподняв ее, как это наиболее уместно на пиру. Нижняя часть вместилища украшена корзинкой лучей, попеременно закрашенных лаком или обозначенных только контуром. Эти темные и светлые треугольники как бы повторяют основной мотив росписи главной части тулова, где чередуются черные силуэты со светлыми полями.

Другой аналогичный по форме килик, с округлым вместилищем и не очень высокой ножкой, имеет те же основные членения в росписи наружной стороны. Ниж-

нюю часть тулова занимает корзинка лучей; выше, на обеих сторонах, представлены два парусных корабля. Паруса со снастями, нос в виде головы дельфина, два весла на корме, служившие рулем, и другие детали переданы с большой тщательностью. Самые изображения нанесены на сферическую поверхность килика с исключительным мастерством. Под кораблями простая широкая полоса лака. Море обозначают выпрыгивающие из него дельфины, фигуры которых представлены под ручками. От самих ручек влево тянется небольшой побег, на котором сидит сирена. Так в этой примечательной росписи живое наблюдение и передачу действительности вазописец органически связывает с образами, навеянными мифологическим мировоззрением.

В заключение упомянем кратер с высокими ручками, исполненный в мастерской Никосфена. Этот сосуд по типу близок кратеру Клития и Эрготима, но отличается от его сочной формы значительно более вытянутыми пропорциями и более сухими очертаниями. В системе росписи его чувствуются, в известной мере, те же принципы, что и в росписях мелкофигурных киликов. Фигурные изображения и почти все орнаменты сосредоточены на верхней части кратера: его ручках, плечах и особенно раструбе устья. Все же тулово сосуда, кроме узкого пояса лучей в самом низу, и ножка сплошь покрыты лаком.

На этом мы пока закончим рассмотрение работ мастерской Никосфена, отметив, однако, что там изготавливались не одни только чернофигурные вазы. Эпоха деятельности Никосфена, особенно ее вторая половина, была временем перелома, исканий новых художественных путей и новых технических приемов в вазописи. Мастерская Никосфена не оказалась вне этих попыток. Правда, до нас дошли лишь в небольшом числе вазы работы Никосфена, исполненные в краснофигурной технике и в технике

накладной краски по чернолаковому фону. Об этих работах мы будем говорить позже, в следующей главе.

До сего времени мы по преимуществу останавливались на работах главнейших вазописцев и мастерских Аттики VI в. до н. э. Однако помимо выдающихся произведений от этого времени до нас дошло также немало и второстепенных, особенно относящихся к второй половине столетия.

В эпоху деятельности мастерской Никосфена в большом числе изготовлялись чернофигурные амфоры, которые можно считать массовой продукцией. Характерной особенностью формы этих амфор является резко отделенная от плеч шейка с почти вертикальными, чуть вогнутыми стенками и большим туловом, весьма раздутым в верхней части и сильно стянутым книзу.

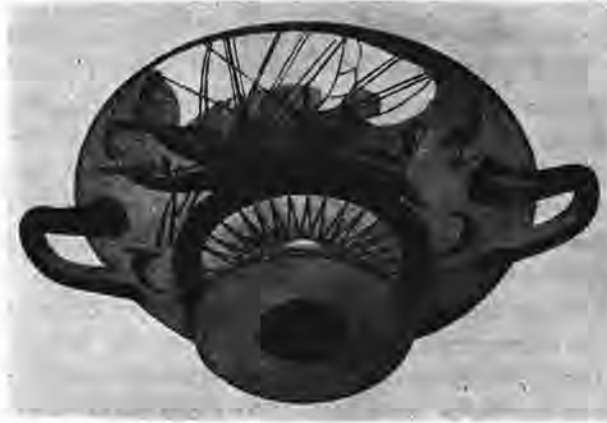
Роспись этих амфор довольно трафаретна; она состоит из ряда горизонтальных поясов различной ширины. Верхняя и средняя часть лицевой и обратной стороны тулова украшена композицией, состоящей из небольшого числа крупных по размеру фигур. Тема ее часто мифологическая. Интервалы между этими композициями обычно заполняет орнамент из свободно разбросанных и соединенных усиками пальметт, расположенный как раз под ручками амфоры. На шейке более компактный узор в виде двойного ряда прямостоящих и опрокинутых пальметт, соединенных плетенкою и обрамленных стилизованными бутонами и тонкими дугами. На плечах неширокий пояс язычков, на нижней части тулова несколько, нередко узких, поясов незамысловатых орнаментов: простого меандра, соединенных дугообразными линиями стилизованных бутонов и т. п. Самую нижнюю часть вместилища, над перехватом ножки, традиционно занимает корзинка листьев.

Фигурные композиции на тулове вазы довольно однотипны. На одной из сторон

обычно помещается несколько фигур богов или Дионис в сопровождении фиаса, на другой нередки изображения квадриги — колесницы, запряженной четверкой коней. Квадрига иногда бывает представлена спокойно стоящей, а иной раз ее изображают быстро несущейся. Это стремление передать движение, направленное на зрителя, свидетельствует об отходе вазописца от строгих норм силуэтного плоскостного рисунка раннего чернофигурного стиля. Однако приемы, которыми располагал мастер, были совершенно недостаточны для пере-

Амфора мастерской Никосфена





Килик мастерской Никосфена с изображением кораблей

дачи ракурсов или каких бы то ни было перспективных сокращений. Чтобы изобразить четверку коней в повороте в три четверти, вазописец располагает лошадей одну немного отступя от другой, несколько выдвигая вперед переднюю часть каждой находящейся позади лошади. Различные повороты голов лошадей немало оживляют композицию. В ракурсе передаются только колеса легкой колесницы — они имеют овальные очертания.

Значительно большую роль, чем амфорам последней группы, а равно и вышедшим из мастерской Никосфена, было суждено сыграть произведениям Андокида. Работавшая в последней трети VI в. до н. э. мастерская Андокида, судя по дошедшим до нас вазам, изготовляла по преимуществу не чернофигурные сосуды, а выполненные или в краснофигурной, или в смешанной технике<sup>63</sup>. Более того, как мы увидим из дальнейшего, имеются основания предполагать, что именно в мастерской Андокида возник аттический краснофигурный стиль.

<sup>63</sup> Вазами, расписанными в смешанной технике, именуются те, одна из сторон которых украшена чернофигурным, а другая краснофигурным рисунками.

Однако и чернофигурные росписи Андокида представляют немалый интерес. Излюбленной формой этой мастерской была большая, монументальная по формам, амфора с муфтообразным венчиком, широкой, постепенно еще более расширявшейся книзу шейкой, непосредственно переходящей в крутые плечи и пузатое тулово. Такую форму имеет великолепная чернофигурная амфора из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, вышедшая, вероятно, из мастерской Андокида. Большая часть наружной поверхности сосуда сплошь покрыта черным лаком. По обеим сторонам вместилища в больших трапециевидных клеймах помещены чернофигурные композиции. Орнамент украшает ручку (побег с листьями), верхнюю рамку клейм (плетенка, обрамленная двумя рядами пальметт) и нижнюю часть тулова (корзинка листьев). Перечисленные орнаментальные узоры очень скромны и мало заметны. В отличие от амфор Никосфена, эти узоры не привлекают особого внимания зрителя, которое может целиком сосредоточиться на рисунках в клеймах. Как и у большинства росписей мастерской Андокида, тематика



Аттическая амфора 2-й половины VI в.  
до н. э. с изображением квадриги.  
ГМИИ



Амфора мастерской Андокида с изображением похищения Керберы.  
ГМИИ

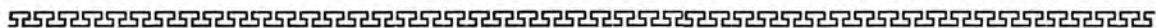
росписи московской амфоры мифологическая по содержанию. На лицевой стороне представлен один из двенадцати подвигов Геракла — похищение из преисподней чудовищного пса Кербера (Цербера). Одетый в львиную шкуру герой, наклонившись вперед, приближается к адскому псу, которого вазописец, вопреки обычной традиции, представил не трехглавым, а двуглавым. Позади Геракла стоит покровительствующий ему бог Гермес — водитель душ умерших в преисподнюю. Большая часть фигуры Кербера находится под легкой постройкой дорийского ордера, представляющей чертог

владычицы преисподней — Персефоны. Сама Персефона бессильно простирает руки, тщетно пытаясь воспрепятствовать происходящему на ее глазах похищению стража ада. На обратной стороне представлено шествие богов: обращенная вправо квадрига, возле нее Гермес и шесть фигур, задрапированных в гиматии.

Обилие белой и пурпуровой краски, которой обозначены детали фигур, придает росписям некоторую пестроту. Процарапанные линии и пурпуровые полосы на одежде обозначают складки последней, поэтому ранее совершенно плоский силуэт оказы-







Панафинейская амфора мастерской Киттоса.  
IV в. до н. э.

ство уже совершенно утрачено: резко обозначились сходящиеся под углом чуть вогнутая верхняя и выпуклая боковая поверхности основания ножки.

Такую же эволюцию, как формы сосудов, испытывают и росписи панафинейских амфор, с неизменными изображениями Афины Паллады на лицевой стороне и гимнастического, конного или музыкального состязания на обратной. На ранних вазах мы видим коренастую фигуру обращенной влево богини с копьем и с большим круглым щитом. Уже на вазах VI в. до н. э. по обеим сторонам фигуры Афины появляются высокие узкие столбы, на которых помещены стоящие петухи. С течением времени фигура Афины приобретает все более и более

удлиненные пропорции, а голова ее нередко изображается непомерно малой по сравнению с очень длинным телом. Равным образом и фигуры петухов на столбах получают все более и более вытянутые пропорции. Должно, однако, отметить, что на панафинейских амфорах IV в. до н. э. вместо петухов нередки и иные изображения. Наконец, на самых поздних вазах второй половины IV в. до н. э. Афина изображается обращенной вправо, щит ее показывается в ракурсе, а в трактовке складок ее одежды чувствуется нарочито подчеркнутая стилизация. Ниспадающий с ее плеч гиматий разлетается очень узкими полотнищами и завершается такими очертаниями «ласточкин хвоста», какие невозможны для ткани.





странение массовое производство, несомненно, дешевого рыночного товара, расписывавшегося в беглой, весьма небрежной манере вазописцами-ремесленниками и отличавшегося невысоким художественным уровнем. Качество этих росписей столь низко, что иногда они представляют собой несколько небрежно набросанных, подобных кляксам, мазков. Их сюжет иногда можно понять только путем привлечения промежуточных звеньев, позволяющих проследить постепенное вырождение иконографической схемы борьбы Геракла с немейским львом, шествия богов и т. п. Среди этих ваз встречаются различные формы сосудов: килики, ойнохои, ольпы и др., а также весьма часты лекифы. Эти лекифы обычно имеют очень сильно вытянутую форму: узкую шейку с деформировавшимся венчиком и длинное тулово с вогнутыми в верхней части стенками.

Чернофигурные вазы производились в классическую эпоху не только в Аттике, но также и в других центрах. Так, в V в. до н. э. коринфские керамические мастерские выпускали товар, хороший в техническом отношении, но посредственный в художественном, находившийся под явным влиянием Аттики. Коринфские вазописцы повторяли растительные мотивы и подчинялись стилю своих афинских собратьев. В качестве примера такой вазы можно назвать небольшую расписную коринфскую пиксиду V в. до н. э. из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. На крышке этой почти цилиндрической коробочки — роспись из пальметт и полупальметт, выдержанная в духе аттического декоративного искусства второй четверти V в. до н. э. Старые традиции времен коринфских и ионийских «ковровых» росписей сохраняются только в отделке боковой поверхности крышки, украшенной поясами лака и пурпура.



Псевдопанафинейский амфориск.  
*Ялтинский музей*

Чернофигурная амфора 2-й четверти V в. до н. э. ГМИИ





Коринфская пиксида V в. до н. э.  
ГМИИ

Особого внимания заслуживают беотийские вазы, производившиеся специально для фиванского святилища Кабиров. Время изготовления этих ваз примерно от середины V в. до н. э. до разрушения Фив Александром Македонским в 335 г. до н. э. Эту запоздалую вспышку чернофигурной техники в Беотии интересно сопоставить с длительным бытованием в той же стране геометрического стиля. Более консервативная земледельческая Беотия постоянно отставала от своих более прогрессивных соседей, охотно склонявшихся к новшествам торгово-ремесленных общин Коринфа и Афин.

Беотийские вазы для святилища Кабиров по большей части представляли собой довольно глубокие чаши с двумя круглыми шипастыми ручками, явно навеянными металлическими образцами. Значительно реже встречались канфары, килики, тарелки, ойнохои. Глубокие чаши украшались росписью снаружи, на верхних частях вместилища. Сюжетами росписей рассматриваемых ваз по преимуществу были эллин-

ские мифы, представлявшиеся в сильно пародированном виде. Такая трактовка мифов, видимо, была связана с мистерийным культом Кабиров. Характерна в этом отношении сцена, представляющая приключения Одиссея и его спутников на острове Кирки. Коварная волшебница Кирка подносит стоящему перед ней Одиссею большой скифос, в котором находится зелье, долженствующее обратить героя в свинью. Позади Одиссея мы видим изображения ткацкого станка, на котором работала Кирка, и возле него сидящий, как животное, наполовину уже превратившийся в свинью спутник Одиссея. Трактовка описанных персонажей наглядно свидетельствует о самом несерьезном отношении к мифу. Дочь Гелноса — Кирка представлена в виде безобразной женщины с выдающейся вперед нижней челюстью, оттопыренными губами, тяжелым мешковатым телом и в самой вульгарной позе. В облике Одиссея также нельзя подметить какие-либо героические черты; его грузное, но отнюдь не атлетическое тело стоит на очень тонких тщедушных ногах; опираясь на палку, Одиссей курьезно жестикулирует руками, растопырив все пальцы на обеих кистях. В общем вся сцена, как и росписи других ваз святилища Кабиров, полна грубоватого комизма. Вместе с тем фигуры исполнены со значительной свободой. Мастер совершенно отошел от старого силуэтного принципа, он придает фигурам объемную форму, рисует их в различных поворотах, прибегая к самым смелым ракурсам. Особенно любопытна в этом отношении фигура Одиссея, показанная в трехчетвертном повороте сзади. Аналогичный пародийный характер имеют и другие вазы рассматриваемой группы. Героический основатель Фив, победитель страшного дракона, Кадм представлен в комическом облике. При виде появившейся в зарослях большой змеи в страхе метнулся он назад и упал наземь,



Роспись вазы для святилища Кабиров, представляющая Одиссея и Кирку

растеряв свои пожитки. Также шаржированы и сцены, представляющие Кефала на охоте, пигмеев в борьбе с журавлями, или Белерофонта, сражающегося с химерой.

Другим центром производства чернофигурных ваз в IV в. до н. э. была одна из южно-италийских областей, колонизованных греками, — Кампания. До нас дошло некоторое число небольших чернофигурных сосудов кампанской работы; это преимущественно стройные арибаллические лекифы. Росписи этих ваз отличаются свободной живописной манерой. Фигуры объемны, размещение их создает впечатление некоторой глубины. Вместе с тем довольно обильное применение белой и желтовато-белой краски придает рисункам известную пестроту, усиливая декоративный эффект. Сюжеты росписей, как и у многих поздне-италийских ваз, обычно малозначительны. Там представлены фигуры девушек или юношей, женские головки и незамысловатые узоры.

Среди чернофигурных кампанских ваз выдающееся место занимает высокий очень стройный сосуд с ручкой для подвешивания, хранящийся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Раструб устья его, ниж-

няя часть тулова и сильно вытянутая ножка сплошь покрыты лаком. На шейке вазы чернофигурный орнамент из пальметт, волют, елочек и других мотивов. На лицевой стороне тулова композиция из трех фигур: на первом плане полуобнаженный юноша, сидящий на земле, которая показана совершенно условно рядами белых и черных пятен; позади, несколько выше юноши две стоящие женщины с зеркалами в руках. Таким образом, уже в композиционном построении заметно стремление вазописца к передаче окружающего фигуры пространства. Самые фигуры выполнены с большой свободой: они имеют объемный характер, движения их легки и непринужденны.

На обратной стороне вазы представлены два атлета, которые, завернувшись в гиматии, отдыхают после упражнений палестры. Как мы увидим в дальнейшем, подобный мотив нередко встречался и на краснофигурных вазах IV в. до н. э.

Новое значительное оживление чернофигурный стиль испытал в последний период существования греческой вазописи — в эпоху эллинизма. К этому времени краснофигурная техника начала замирать, и вновь оживший чернофигурный стиль в виде але-





ксандрийских ваз стиля Гафра, делосских лагинов и др. занял очень видное место. Однако именно ввиду того, что чернофигурные росписи представляют собой одно из главнейших направлений в эллинистической вазописи, значение которого далеко выходит за пределы только простого пережиточного явления, мы рассмотрим их не здесь, а ниже, в главе, посвященной керамике эпохи эллинизма.

Итак, мы описали главнейшие группы ваз с чернофигурной росписью, господство которой в основном приходится на VI в. до н. э. Это было блестящее для искусства время греческой архаики, зародившейся еще в предшествующий период и достигшей теперь своей зрелости. В эту эпоху была воздвигнута значительная часть замечательных каменных храмов дорийского ордера, которые дошли до нас в Великой Греции, и создано большинство статуй кор с Афинского акрополя. Выдающихся успехов достигли в это время работавшие в бронзе пелопонесские скульпторы.

Весьма примечательно, что в скульптуре VI в. до н. э. значительное место принадлежит низкому рельефу, всегда раскрашенному, как и все греческие скульптуры. Покрытые темной краской силуэты рельефных фигур резко выделяются на более светлом фоне. Этот прием сближает их с вазовыми росписями чернофигурного стиля. И здесь и там силуэт является главным средством художественного языка, в соответствии с этим фигуры распластаны и лишены объемной формы.

Другая любопытная параллель может быть проведена между нашими чернофигурными вазами и монетами того же времени. Там резчику приходилось исполнять в рельефе головы, фигуры или группы, согласуя свою композицию с округлой формой

Кампанская чернофигурная ваза.  
ГМИИ



монетного слитка, что его в известной мере ставило в сходные условия с вазописцем, разрисовывающим дно килика.

В общем же характер чернофигурного рисунка и рельефа того же времени были довольно близки друг другу. Это относится не только к художественной форме, но также к тематике произведений. Статуарная скульптура эпохи архаики была слишком еще примитивна, чтобы в нее можно было вложить очень сложное сюжетное содержание. Поэтому все богатство эллинской мифологии в искусстве VI в. до н. э. можно было воплощать только в рельефе или в рисунке. И, как мы видели, чернофигурные росписи главным своим содержанием имеют разнообразнейшие эллинские мифы о богах и героях, несравненно превосходя в этом отношении те робкие зачатки, которые мы могли наблюдать на вазах коврового стиля. Особенно охотно изображались вазописцами сцены из героического эпоса, подвиги главного эллинского героя Геракла и события, связанные с Троянской войной. Эта популярность героических сюжетов неразрывно связана с огромной популярностью эллинского эпоса, которой он пользовался в VI в. до н. э. Именно эпические поэмы служили основными источниками, вдохновлявшими греческих вазописцев. В рассматриваемую эпоху они определяли не только значительную часть избираемых ими тем, но также и отношение художника к ним, т. е. весь характер трактовки сюжета. Бесстрастному эпически спокойному тону повествований Гомера, описывающего бои или иные события во время осады Трои, вполне отвечает такой же характер рисунков Клития.

Однако должно отметить, что наряду с эпосом художественную фантазию черно-

фигурных вазописцев, по всей видимости, питали и другие источники. Один из самых поздних эллинских культов — культ Диониса, бога вина и производящих сил природы, претерпевал в VI в. до н. э. очень важные изменения, результатом которых было событие исключительной важности для всей мировой культуры — рождение греческой драмы. Это постепенное перерождение простых сельских хороводов, исполнявших песнопения в честь бога и представлявших его спутников, в развитые театральные действия — трагедию и сатирическую драму — происходило в Аттике во второй половине VI в. до н. э. Нужно думать, что исключительная популярность изображений Диониса и его фиаса на вазах этого времени отнюдь не является случайной. Можно также считать, что некоторые образы, создаваемые аттическими вазописцами VI в. до н. э., в известной мере были навеяны эллинской лирикой. Это скорее всего может быть отнесено к сценам симпосиев или изображениям кокетливых красавиц. Последняя группа этим в высшей степени примечательна. Среди рисунков чернофигурных мастеров, наряду с мифологическими сценами, мы находим и изображения простых смертных. Они представлены как в интимной обстановке, так и в общественной. Таковы сцены упражнений атлетов, что по представлениям греков было необходимо «прекрасному и доблестному» гражданину. Наконец, встречаются и батальные или связанные с войной сцены, где, по всей видимости, изображены эллинские гоплиты, а не прославленные герои седой старины. Вспомним замечательный лаконский килик с изображением похорон павших в бою, роспись которого мы сопоставили с прекрасными строками Тиртея.







# ВАЗЫ КРАСНОФИГУРНОГО СТИЛЯ



**В**ремя господства краснофигурных ваз в основном приходится на V—IV вв. до н. э., совпадая, таким образом, с эпохой классики в античном искусстве. Это время величайшего расцвета античной культуры, в значительной мере связанной с Афинами, достигшими небывалого подъема. Судьбы этого города в рассматриваемую эпоху тем более важны для нас, что развитие и наивысшие достижения эллинской краснофигурной керамики были делом афинских мастеров.

Древнейший этап краснофигурного стиля — конец VI и первые десятилетия V в. до н. э. — совпал с бурными и грандиозными событиями, потрясшими весь эллинский мир.

Это была борьба греков с могущественной персидской монархией, начав-

шаяся с героического восстания Милета (500—494 гг. до н. э.), продолжавшаяся Марафонским походом (490 г. до н. э.) и завершившаяся вторжением сильной персидской армии в северную и среднюю Грецию в 480—479 гг. до н. э. Наибольшая опасность нависла над греками именно во время последней кампании, ибо тогда одновременно с персидским нашествием, возможно, по заранее составленному плану подверглись нападению карфагеняне и западные эллины. В этой борьбе эллинских полисов с персидской деспотией победа выпала на долю первых.

Одержанная победа способствовала росту патриотизма эллинов, веры их в свои силы и весьма содействовала подъему греческой культуры и расцвету ее искусства.



Другим значительным последствием греко-персидских войн было возвышение Афин, ставших во главе союза эллинских морских государств и постепенно превративших бывших союзников в своих подданных. Труд многочисленных аттических рабов и метеков, а также подати, взимаемые с «союзников», способствовали экономическому расцвету Афин. Средства, поступавшие в союзную казну, дали возможность Афинам держать сильный военный флот и украшать город богатыми постройками и статуями.

Интенсивное строительство в Афинах немало способствовало росту различных художественных ремесел. Значительного подъема Афины достигли уже в эпоху правления Кимона (471—461 гг. до н. э.) и особенно Перикла (457—429 гг. до н. э.) — вождя афинской рабовладельческой демократии. К. Маркс говорит, что «высочайший внутренний расцвет Греции совпадает с эпохой Перикла»<sup>65</sup>.

Эпоха Кимона была временем деятельности замечательного греческого живописца Полигнота, впервые преодолевшего условность и примитивизм архаического искусства и заложившего твердые основы более свободного искусства классики. В середине и второй половине V в. до н. э. работал аргосский мастер Поликлет, положивший своими бронзовыми статуями атлетов-победителей начало классической скульптуры Греции.

Несколько позднее выступил крупнейший аттический скульптор эпохи Перикла — Фидий, прославившийся своими культовыми изваяниями богов.

Не менее значительными были достижения искусства V в. до н. э. и в области архитектуры. Элидский зодчий Либон,

построивший храм Зевса в Олимпии (около 460 г. до н. э.), создал канонический тип храма дорийского ордера. Новый этап в развитии архитектуры связан с развернувшимся строительством в Аттике во второй половине V в. до н. э., сочетавшим достижения дорийского зодчества и ионийского. Калликрат, Иктин и Мнесикл были самыми выдающимися аттическими зодчими этого времени.

Не меньших успехов в рассматриваемую эпоху достигла и литература. Первая половина V в. до н. э. была временем деятельности величайшего из греческих лириков Пиндара, воспевавшего в своих одах победителей на различных всеэллинских состязаниях. V в. до н. э. был временем расцвета эллинской трагедии и деятельности знаменитых трагических поэтов — Эсхила, Софокла и Еврипида. Младшим современником Еврипида был Аристофан — автор комедий, представлявших собой острые политические сатиры.

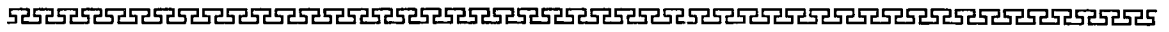
Этот блестящий расцвет эллинского искусства и культуры не был прерван даже тяжелой Пелопонесской войной (431—404 гг. до н. э.), в которую были вовлечены почти все значительные эллинские общины.

Даже в последние годы войны начинавшие ослабевать Афины не прекращали строительных работ на акрополе.

В самом конце V в. до н. э. в художественной жизни Афин произошло событие, имевшее немалое значение для мировой истории искусства и отразившееся также и на судьбах эллинской вазописи.

Художник Аполлодор из Афин впервые создал живопись в нашем смысле этого слова. Картины его предшественников представляли собой монументальные раскрашенные рисунки. Теперь впервые появилась живопись: путем полутонов и иных переходов краски передавалась игра света и

<sup>65</sup> К. Маркс. Соч., т. I, стр. 180. Передовица в № 179 «Кельнской газеты».



тени; создавалось и объемное изображение фигур.

Направление, начало которому положил Аполлодор, имело великое будущее. Афинскому мастеру последовали Зевксис из Гераклеи и Парассий из Эфеса, а также другие живописцы IV в. до н. э. Более того, созвучные этому направлению тенденции можно подметить и в скульптуре того же времени.

Пелопонесская война, закончившаяся разгромом Афин в 404 г. до н. э., не разрешила противоречий между эллинскими полисами.

В течение IV в. до н. э. постоянно вспыхивали войны между наиболее сильными эллинскими государствами, стремившимися установить свою гегемонию. Это было время значительного увеличения имущественного неравенства. В руках немногих купцов и ростовщиков появились огромные богатства, вместе с тем обеднела значительная часть свободного населения.

Все это приводило к постепенному нарастанию противоречий в греческом рабовладельческом обществе, выразившихся в ожесточенной борьбе между рабовладельческой демократией и олигархией в Афинах и других государствах. Во вновь сложившихся условиях полисная система оказалась несостоятельной, результатом явилось подчинение большей части Греции македонским царем Филиппом II, завершившееся покорением афинян и фивян в 338 г. до н. э.

IV в. до н. э. был временем деятельности великих скульпторов (Скопас, Пракситель, Лисипп), живописцев (Тиманф, Никий, Апеллес) и зодчих (Поликлет Младший, Пифей). Однако новые веяния эпохи, утратившей общественные интересы V в. до н. э., наложили отпечаток на творчество этого времени. Художники направляли свое внимание на передачу различных душевных переживаний и настроений. Произведения ис-

кусства нередко приобретают интимный характер или становятся предметом роскоши, утонченного комфорта, украшая жилища богачей, в силу чего они призваны радовать глаз и развлекать, а не возбуждать гражданские доблести. В конце рассматриваемого периода, когда усиливается Македония, эллинские мастера становятся придворными художниками македонских царей.

В эпоху классики широкие массы эллинского населения попрежнему имели мифологическое мировоззрение. Как и раньше мифы о богах определяли космогонические представления, а мифы о героях казались эллинам не подлежащей ни в чем сомнению историей их прошлого. Несмотря на это, должно, однако, отметить, что грек классического времени находился в несколько иных условиях, чем его предок эпохи Архаики. Теперь не один только эпос был тем источником, откуда эллин мог почерпнуть свои представления о том или ином герое. Новым источником стала трагедия, которая, в основном придерживаясь традиционной канвы, ткала на ней новые узоры, вкладывала в нее новое содержание, иной раз остро насыщенное духом современности. Так, идеи, волновавшие общество V в. до н. э., врывались и в мифологию. Но не только литературные произведения заставляли поновому звучать миф. Нередко тому же способствовало и изобразительное искусство: скульптор, изображая по новому божество (например, Фидий ваяя Зевса Олимпийского), мог вложить в его образ новое содержание. Основное же развитие новые идеи получили в эллинской философии, которая в V—IV вв. до н. э. достигла своего расцвета. В философии этого времени боролись два направления: идеалистическое, которое в своих основах было связано с мифологическим мировоззрением (Платон), и материалистическое, крупнейшим представителем которого был Демокрит.

Таковы были в кратких чертах истори-



ческие и культурные условия, в которых существовала и развивалась вазопись краснофигурного стиля.

Старая чернофигурная техника, вполне отвечавшая задаче изобразить плоскостный силуэт, крайне связывала мастера, если он стремился к более близкой передаче живой действительности. Крайней ограниченности средств, доступных вазописцу чернофигурного стиля, особенно в передаче деталей, обозначавшихся процарапанными линиями или мазками белой и пурпуровой краски, отвечал условный схематизм, например, в трактовке глаза, особенно мужского.

С усилением новых, более реалистических тенденций в искусстве конца VI в. до н. э. неизбежно должна была возникнуть потребность в новой технике, дававшей большую свободу вазописцу. Краснофигурная техника удовлетворила эту назревшую потребность. Но особенно широкие возможности раскрылись перед этой техникой в V в. до н. э., когда победа новых начал в искусстве привела к установлению греческой классики.

Однако краснофигурный стиль былработан не сразу. После возникновения нового стиля мастера далеко не всегда решались украшать свои вазы одними только краснофигурными рисунками. Нередко они предпочитали прибегать к смешанной технике, украшая одну сторону сосуда чернофигурной росписью, а другую — краснофигурной.

Конец VI в. до н. э. был временем новых технических исканий, причем вазописцы не ограничивались только разработкой приемов нового краснофигурного стиля, — они производили и другие опыты — делались попытки изготовлять вазы, украшенные росписью, исполненной красками, нанесенными по черному лаку. В такой технике исполнялись сосуды различных форм, но по большей части это были небольшие лекифы и фиалы.



Фиала с изображением гетер; роспись накладной краской по черному лаку

Нам известны различные варианты рассматриваемой техники. Так, одна из амфор мастерской Никосфена, сплошь покрытая лаком, имеет на обеих сторонах шейки одну и ту же композицию, представляющую стоящую обнаженную женщину, перед которой прыгает собака. Эти изображения исполнены белой краской, нанесенной по лаку. Иногда помимо белой краски применялись еще пурпуровая и особенно желтоватая, близкая по цвету светлой аттической глине и имеющая иногда красноватый или коричневатый оттенок. Белой и желтовато-коричневой краской исполнялись силуэты фигур, а детали, так же, как на чернофигурных росписях, обозначались процарапанными линиями и пурпуровой краской. Такова фиала с изображением симпосия. Там обнаженные гетеры написаны белой краской, а фигура флейтиста — желтовато-коричневой. Другими словами, и в обозначении женского и мужского тела сохраняются традиции чернофигурного стиля. Еще сильнее сказываются они в тех вазах, росписи которых аналогичны великолепной гидрии с изображением Сапфо. Гидрия эта сплошь



закрашена лаком, а на лицевой стороне ее находится фигура знаменитой поэтессы с лирой в руках. Контуры фигуры обозначены процарапанной линией. Обнаженные части тела Сапфо покрыты белой краской, детали (свешивающаяся прядь волос, глаз и рот) нанесены разбавленным лаком, длинная одежда поэтессы закрашена черным лаком, а складки исполнены процарапанными линиями. Таким образом, фигура Сапфо как бы исполнена в чернофигурной технике, но фон, на котором она находится, представляет сплошь покрытую черным лаком поверхность, как это свойственно фону краснофигурных ваз. Гидрии с изображением Сапфо близка по технике росписи одного лекифа, представляющая амазономахию. На обращенного вправо гоплита наступает амазонка. При исполнении ее фигуры применены те же приемы, что на гидрии с Сапфо: обнаженное тело закрашено белой краской; одежда, панцырь, шлем и щит, покрыты черным лаком, отделены от фона процарапанной линией контура. Еще примечательнее фигура гоплита — противника амазонки — вся чернолаковая (за исключением мелких деталей), она отделяется от чернолакового же фона только процарапанной линией. Это придает фигуре гоплита несколько бесплотный характер.

Мы уже говорили о том, что краснофигурная техника возникла не сразу. Уже в контурных изображениях голов животных на родосских вазах коврового стиля чувствуется зарождение нового принципа изображения. Дальнейшее развитие его можно наблюдать в больших женских головах на ранне-аттических амфорах, а равным образом и на киликах мелкофигурных мастеров (Гермогена и др.). Но особое значение в этом отношении принадлежит клазоменским саркофагам примерно второй половины VI в. до н. э. с «белофигурными» росписями. Техника исполнения этих росписей настолько близка краснофигурной, что их

нередко именуют краснофигурными. Подлежащая росписи поверхность глиняного саркофага покрывается белой облицовкой, по которой наносится роспись черным лаком, местами приобретающим в силу условий обжига коричневый тон, а также золотисто-желтым или сероватым разбавленным лаком. Фон рисунка сплошь заливается лаком. Поверхность фигур выделяется на фоне в виде белого силуэта, а многочисленные детали фигур обозначаются выполненными лаком линиями или точками, а отчасти так же мазками краски, нанесенными кистью. Эти средства дают художнику значительно большие возможности, чем процарапанные линии на чернофигурных рисунках. Мы видим ниспадающую отвесными складками, украшенную узором одежду крылатой богини, отделанные орнаментами доспехи Диоскуров, тонкие складки кожи их горячих коней. Все это гораздо более приближает белофигурные росписи клазоменских саркофагов к живой действительности, чем современные им чернофигурные рисунки. Это, однако, не лишает наши росписи многих условностей. Все фигуры остаются совершенно плоскостными силуэтами, хотя и располагающимися иногда один за другим и образующими несколько планов, как на чернофигурных вазах. Некоторые условности имеют место и в построении фигур Диоскуров: головы их показаны в профиль, плечи впрямь, ноги в профиль. Композиция очень насыщена, между фигурами людей и животных остаются лишь небольшие просветы фона, не заполненные изображениями. Для заполнения пространства между крылатой богиней и конями Диоскуров художник помещает изображения свешивающихся сверху цветов, присутствие которых мало оправдано, хотя и усиливает узорчатый характер, присущий росписи в целом.

В общем же можно смело сказать, что в рассматриваемых памятниках налицо все





„Белофигурная“ роспись Клазоменского саркофага

них весьма велико число амфор, кратеров, гидрий, ойнохой, скифосов, лекифов и других, но особенной популярностью пользовались у краснофигурных вазописцев килики. В росписи краснофигурных сосудов была уже окончательно преодолена старая система многочисленных поясов, возникновение которой уходит еще в седую древность — время геометрического стиля — и которая находила широкое применение и в чернофигурном стиле вплоть до мастерской Никосфена. Теперь нераздельно господствует иной раз одиночная человеческая фигура или значительно чаще единая композиция из нескольких фигур, представляющая мифологическую или бытовую сцену. Размеры таких фигур по большей части довольно велики (если сравнивать их с величиной вазы). Эти композиции обычно располагаются по обеим сторонам тулова двуручных ваз, составляя их главное украшение (амфоры, кратеры, скифосы, килики).

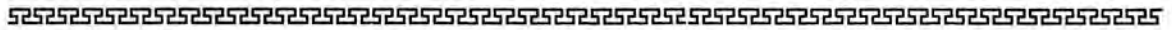
На одноручных вазах они занимают лицевую сторону вместилища (гидрии, ойнохой, лекифа). Помимо этого фигурные композиции нередки в круглом клейме на дне неглубокого открытого сосуда — главным образом у киликов, реже тарелок. По сравнению с названными композициями орнаменту на краснофигурных вазах отведено

совершенно второстепенное место — это или рамка клейма или подчиненные главным изображениям, преимущественно пальметтам, мотивы, украшающие венцы, плечи или находящиеся под ручками части сосуда.

Таким образом, фигурная роспись доминировала над явно уступившими ей первое место скромными орнаментами, а иногда и широкими чернолаковыми полями, и внимание вазописца было всецело на ней сосредоточено.

С развитием краснофигурного стиля это способствовало даже утрате того единства формы и росписи сосуда, которые были одним из замечательнейших достижений греческой керамики. Но к этому вопросу нам придется подробнее вернуться несколько позднее.

Применение новой краснофигурной техники, особенно первое время, когда она была не вполне освоена, влекло за собой ряд значительных трудностей. Нарисовать черный силуэт отдельной фигуры на красноватом фоне глины много легче, чем обвести снаружи такую фигуру, закрашивая фон, на котором она находится. Задача становится значительно более трудной, если мы имеем дело не с одной фигурой, а группой фигур, расположенных в нескольких планах. Поэтому вазописцы пользовались



Краснофигурный килик с изображением всадников

предварительным рисунком, который набрасывался на поверхность вазы до нанесения росписи.

В дальнейшем, расписывая вазу, художник не всегда вполне строго придерживался первоначального наброска, иногда позволяя себе некоторые отступления.

Очертания фигур обводились черным лаком посредством кисти, после чего лаком закрашивался фон. Фигуры сохраняли красноватый цвет глины, различные детали которых исполнялись пером или кистью, причем помимо черного лака иногда применялся еще золотисто-желтый разбавленный лак. Так, чернолаковой линией на обозначенных мужских фигурах обычно обозначались очертания впадин под ключицей, мускулов в верхней части груди, нижней границе живота, коленные чашки и голени; другие мускулы туловища и конечностей исполнялись тонкими линиями разбавленного лака. Линии лица наносились черным лаком посредством пера. Борода и волосы по большей части сплошь закрашивались в черный цвет, отдельно ниспадающие локоны иногда исполнялись разбавленным лаком, что позволяет вспомнить один из характерных эпитетов греческих поэтов: *χρυσοειβόστρυχος* — златокудрый.

На самых ранних вазах краснофигурного стиля черная масса волос и бород отделялась от фона процарапанной линией, подобно вазам с накладной росписью; в этих рисунках еще сохранились приемы чернофигурной техники. Позднее, когда краснофигурный стиль был более разработан, волосы стали отделяться полоской незакрашенной глины. Иногда на поверхность сплошь закрашенных лаком волос предварительно наклеивались песчинки, создавая своеобразную рябь. Волосы и бороды седых старцев обозначались белой краской. Вообще же краски (белая и пурпуровая) на краснофигурных вазах конца VI и V вв. до н. э. применяются очень сдержанно: ими обозначаются мелкие детали (повязки, перевязи и т. п.), а также различные надписи, довольно часто встречающиеся в это время.

Умеренное применение красок привело к ослаблению декоративного эффекта, а также и исчезновению узорчатости и пестроты, которое было свойственно чернофигурным росписям. Чернофигурная ваза обладала по большей части довольно богатой полихромией, сочетавшей теплый тон глины с черным, белым и пурпуровым цветами. Красочная же гамма краснофигурных ваз была в основном двуцветной.





Краснофигурные вазы, изготовлявшиеся более двух столетий, разумеется, не могли оставаться совершенно однородными на всем протяжении этого времени. В силу этого их обычно делят на несколько групп, носящих наименования: строгого, свободно-го, роскошного и беглого стилей. Самым ранним из них был строгий стиль, датированный примерно 530—470 гг. до н. э.

Сюжеты росписей керамики строгого стиля во многом близки тематике рисунков на аттических чернофигурных вазах. Первое место принадлежит мифологическим сценам: боги безмятежно пируют или сражаются в жестокой битве с дерзновенно поднявшимися против них гигантами. Особенно часты изображения радостного бога вина Диониса с его разнузданными спутниками силенами и менадами.

Часто мы видим славного эллинского героя — Геракла, совершающего великие подвиги, очищающего землю от различной нечисти. Наряду с изображениями Геракла на вазах строгого стиля нередки также изображения аттического героя — Тесея. Это усиление интереса аттических вазописцев к местному герою теснейшим образом связано с патриотическим подъемом, имевшим место в Афинах в первой четверти V в. до н. э., особенно после побед над персами при Марафоне и у Саламина. Напомним также, что в это время, по словам Павсания (I, 17, 6), Кимоном были перевезены «кости Тесея» с острова Скироса в Афины.

Широкой популярностью пользовался богатый цикл мифов, связанных с Троянской войной, начиная с идилической сцены суда Париса и кончая полной драматизма кровавой картиной гибели Илиона. Из других героических циклов большое внимание вазописцев привлекали приключения Одисея, трагическая история дома Атридов, мифы, связанные с несчастным царем Фив — Эдипом, поход славных героев-Аргонатов в Колхиду, битва эллинов с воин-

ственными амазонками или лапифов с кентаврами.

В отличие от изображений мифологических сцен на чернофигурных вазах VI в. до н. э., обычно навеянных эпическими поэмами, источником творчества вазописцев, исполнявших краснофигурные росписи, служил не один только эпос. В иных случаях таким источником была эллинская лирическая поэзия, но наибольшую роль сыграла развившаяся и расцветшая в эту эпоху аттическая трагедия, которая оказывала колоссальное воздействие на воззрения и художественные вкусы того времени. Новый, более глубокий, проникнутый передовыми философскими и моральными идеями, взгляд на древние мифы, получивший отражение в трагедии, нашел известный отголосок в искусстве, в том числе и в скромных рисунках аттических вазописцев. Эта новая трактовка мифа во многом определила образы трагедии, насыщенные драматизмом, полные сложной душевной жизни. Этим было утверждено торжество начала гуманизма. Вместе с тем ослабел интерес к тем примитивным космогоническим представлениям, которые с такой наивной простотой отразились в творчестве мастеров геометрического стиля.

Подобно большому искусству классической эпохи — живописи и скульптуре — росписи краснофигурных ваз получили более обогащенную и углубленную трактовку мифологических сюжетов, что подняло их значимость. Это в свою очередь привело к большому самодовлеющему значению росписи, которая стала теперь играть иную роль, чем в предшествовавшие периоды, когда она была подчинена форме сосуда и, украшая его, выявляла его тектонику. Мастера, исполнявшие эти новые росписи, ставили своей задачей нанести на поверхность сосуда изображения, полные гармонии, не заботясь при этом об утрате тесной связи между рисунком и формой вазы, которой

определялась целостность эллинской расписной керамики предшествующих периодов. Основное внимание вазописцы обращали на содержание.

Помимо мифологических сцен в краснофигурных росписях значительно чаще, чем на чернофигурных вазах, можно встретить изображения простых смертных. Это — не только батальные сцены кровопролитных схваток гоплитов, которые не всегда с полной уверенностью можно отличить от сражений эпических героев. Краснофигурные рисунки нередко представляют трогательные сцены прощания с близкими воинов, уходящих в поход. По своей задушевности они позволяют вспомнить замечательную сцену прощания Гектора с Андромахой<sup>68</sup>. Но помимо этих связанных с войной сцен мы найдем также на вазах строгого стиля многочисленные и разнообразные картины мирного быта. Юноши-атлеты занимаются различными упражнениями в гимнасиях, подростки учатся в школе. Представители «золотой молодежи», а иной раз и афиняне, достигшие весьма почтенного возраста, пируют на симпозиях, веселятся с легко доступными гетерами, нередко в своих развлечениях доходя до пьяных драк или иным образом пренебрегая чувством меры. В отличие от этой разнузданной компании, скромные затворницы гинекея, занимающиеся своими туалетами, девушки и молодые женщины полны легкого изящества. В общем же все эти образы юношей-атлетов, мужчин и девушек дают яркое представление об аттическом обществе рассматриваемой эпохи. Идеалам калокагатии («прекрасного и доблестного» гражданства) отвечают сухие мускулистые тела атлетов. Афиняне зрелого возраста, если не считать сцен пьяного разгула, обычно представлены со спокойной величавой осанкой. Во всех фигурах чувствуется строгая размеренность и изяще-



Краснофигурная гидрия с изображением оружия

ство жестов — высоко развитая физическая культура — результат многовековой тренировки эллинов, занимавшихся гимнастикой и плясками. Изображение труда ремесленников или художников сравнительно мало привлекало внимание вазописца. Но все же на краснофигурных вазах можно видеть и оружейника, выковывающего тяжелые доспехи гоплита, и скульптора, отливающего бронзовую статую, гончаров и вазописцев, трудящихся над изготовлением замечательных аттических сосудов.

Нужно еще указать, правда, на весьма редкие изображения исторических событий, например, Креза на костре. Эта сцена представлена на амфоре, вероятно, расписанной Мисоном, а самое событие подробно рассказано Геродотом (II, 86—87). Наконец, отметим, что в порядке исключений на краснофигурных вазах можно встретить и изображение неодушевленных предметов. Так,

<sup>68</sup> Гомер. Илиада, VI, 392—493.



на лицевой стороне одной луврской гидрии представлены сложенные вместе доспехи гоплита: украшенный султаном шлем, щит, панцырь и меч.

Таковы разнообразные сюжеты, представленные на краснофигурных вазах. Однако в этом многообразии неизменно проступает единая тема — изображение человека, в облике которого выступает не только простой смертный, но также герой и бог. Образ человека, занявший господствующее место еще в керамике чернофигурного стиля, теперь в краснофигурных росписях окончательно вытеснил отжившие свой век фризы с изображением животных и фантастических существ. Да и в мифологических и бытовых сценах, по сравнению с человеческими фигурами, изображения животных неизменно занимают второстепенное место. За исключением постоянных друзей и спутников человека — собак и лошадей, мы сравнительно редко найдем изображения животных. По большей части это мифологические чудовища (немейский лев, калидонский вепрь, критский бык и др.) или комнатные животные. Еще реже можно встретить фигуры фантастических существ, столь излюбленных в эпоху коврового стиля. Сами по себе они уже не привлекают внимания вазописца и их рисуют только в сценах борьбы с ними героев.

Господство человеческой фигуры, как основной темы художника, сказывается и в том, что различные аксессуары занимают довольно скромное место. Назначение их чисто служебное. Обычно изображается только то, что совершенно необходимо по характеру представленной сцены. Например, ложа, столы и посуда в сцене пира, стулья, свитки и лиры в школе, различные инструменты в мастерской и т. п.

Элементом пейзажа отводится в краснофигурном стиле сравнительно мало внимания, если не считать довольно редких исключений, подобных сценам приключений

Одиссея в стране Сирен. Обычно вазописец ограничивается изображением одиноко стоящих деревьев, виноградных лоз или небольших скал.

Характерной особенностью росписей строгого стиля является известная стилизация плоскостных фигур. Отсутствует задача глубины пространства, но вазописец не избегает построения в нескольких планах.

Изображение обнаженного или задрапированного человеческого тела — основной мотив краснофигурных росписей. При этом главным образом встречаются фигуры юношей, мужей зрелого возраста, девушек и молодых женщин. Реже можно найти изображения стариков, старух и детей.

На вазах строгого стиля человеческие фигуры обычно даны в сильно распластанном виде. Голова обычно изображается повернутой в профиль, плечи и верхняя часть груди — в фас, туловище ниже пояса и ноги — в профиль. Изредка можно встретить отклонение от этих норм, например, изображение лица в фас, но рисунки голов в повороте на три четверти совершенно необычны. Движения фигур довольно резки, жесты смелы и выразительны, хотя и не лишены известной угловатости, вместе с тем художники обычно избегают очень сильных ракурсов, что позволяет им всегда сохранить плоскостный характер изображений.

Особого внимания заслуживает трактовка глаза. На древнейших вазах строгого стиля при профильном положении головы глаз всегда рисовали в фас: он имел миндалевидную форму, его обводили узкой черной линией, а расположенное посередине глазное яблоко обозначалось круглой жирной точкой. На вазах того же стиля, но более развитого, глазное яблоко, сохраняя круглую форму, несколько перемещается к внутреннему углу поперечному миндалевид-



ного глаза. Наконец, на поздних вазах строгого стиля контур глаза утрачивает миндалевидную форму, внутренний угол его разрывается, а глазное яблоко перемещается ближе к этому разрыву. В дальнейшем развитии вазописы мы наблюдаем совершенно правильную передачу ракурса глаза, но это имело место уже не в строгом, а в свободном стиле. Ресницы показывались далеко не всегда — только на изображениях глаз больших размеров, в таких случаях и зрачок нередко обозначался черным кружком с точкой в центре.

Обнаженные атлетические тела на древнейших вазах строгого стиля рисуются несколько обобщенно: мускулатура рук и ног остается не обозначенной. Позднее главные линии мускулов отмечаются черными линиями, а менее значительные исполняются разбавленным лаком. Обычно мужские фигуры довольно сухи и подтянуты. Трактовка мускулатуры отличается жесткостью, иной раз доходящей до такой степени, что торс производит впечатление скорее части бронзовой статуи, чем живой человеческой плоти.

Равным образом трактовка одежды на вазах строгого стиля имела известное развитие. На древнейших вазах она была довольно близка изображениям одежды на поздних чернофигурных вазах, представляя собой ряды следующих одна за другой округлых или волнообразных черных линий. В дальнейшем трактовка одежды стала более развитой, отличаясь изумительным ритмом складок, она вместе с тем не лишена была многих условностей; нижняя одежда — хитон иногда изображается полупрозрачной; исполненные золотистым разбавленным лаком, мягко изгибающиеся волнистые мелкие складки, подобно тонкому узору, сплошь покрывают просвечивающее сквозь нее тело. Верхняя одежда — сделанные из более плотной ткани гиматии падают отчасти широкими округло изогнутыми, но

чаще прямыми параллельными складками, не лишенными некоторой жесткости. По нижнему краю складки гиматиев, а равно и хитонов, нередко располагаются в характерной схеме, напоминающей оперение ласточкиного хвоста. Такая схема складок имеет совершенно условный, несколько орнаментальный характер.

Подобно передаче обнаженного тела и одежды в росписях строгого стиля, композиционное построение также претерпело известную эволюцию. Как мы уже отмечали, в краснофигурной технике неизбежно возникали значительные трудности при прорисовке контуров композиций, состоявших из нескольких фигур, частично закрывавших одна другую. Вследствие этого, на первых порах, вазописцы, еще не вполне освоившиеся с новой техникой, старались избежать сложных построений, изображая одну, две, три или четыре, редко большее число фигур, свободно развернутых на фоне и не находящихся одна на другую. Этой простоте построения целого отвечала значительная скупость внутренней разделки фигур.

В дальнейшем, в росписях развитого строгого стиля, мы встречаем композиции с большим числом фигур и с более сложными построениями в два и несколько планов. Этому усложнению росписи в целом отвечает большая разделка отдельных деталей в трактовке человеческого тела и одежды.

Вопрос о том, какому мастеру принадлежит честь введения краснофигурной техники в античную керамику, до сего времени следует считать открытым, но с наибольшим вероятием это нововведение следует связать с мастерской Андокида.

Мы уже говорили выше о том, что в мастерской Андокида выпускали и чернофигурные вазы, но главным образом там изготовлялась керамика, расписанная в смешанной технике и краснофигурная. Характер-





ными формами сосудов были килики и особенно большие пузатые амфоры такого же типа, как описанная раньше чернофигурная амфора из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Система росписи этих больших амфор та же, что на московской амфоре, — роспись представляет собой расположенные по обеим сторонам вместилища две фигурные композиции, обрамленные полосками узоров.

Сюжеты краснофигурных росписей Андокида по большей части мифологического содержания, но встречаются также изображения батальных сцен и состязаний атлетов и музыкантов, а также купающихся женщин.

Во всех краснофигурных рисунках, исполненных на вазах мастерской Андокида, отчетливо выступает близость их чернофигурному стилю. Весьма примечательно наличие сосудов, расписанных в смешанной технике, где краснофигурный рисунок повторяет чернофигурный обычно в несколько упрощенном виде.

Так, на одной амфоре смешанной техники мы видим чернофигурную композицию, представляющую апофеоз Геракла. Обожествленный герой торжественно возлежит на богато украшенном ложе с канфаром в руке. Перед ложем находится низкий столик (трапедза), на котором стоит килик и лежат различные яства, в том числе три больших куска мяса, свешивающихся со стола вниз. Налево от героя видна постоянная покровительница Геракла — богиня Афина, приведшая его на Олимп, и рядом с нею — бог Гермес. По другую сторону виночерпий богов юный Ганимед, заботясь об угощении героя, хлопочет около лебеса на высокой подставке. Фон заполняет буйно разросшаяся виноградная лоза, наличие которой на Олимпе не вполне понятно.

На другой стороне той же вазы вазописец исполнил ту же сцену в краснофигур-

ной технике. Видимо, работа в этой новой технике сильно затрудняла художника и побудила его сильно упростить композицию. Он опустил фигуры Гермеса и Ганимеда с лебесом, оставив только возлежащего на ложе Геракла и стоящую возле него Афины. Названные фигуры очень близки последним на чернофигурном рисунке, но не идентичны. Особенно это заметно в исполнении одежды. Так, в краснофигурной композиции не только заменены процарапанные линии — исполненными пером, но и совершенно опущены широкие пурпуровые полосы. Однако основное различие между обоими рисунками заключается в большем размере краснофигурных изображений и в более монументальном характере последних. По сравнению с этой композицией чернофигурная кажется более измельченной и вместе с тем в большей степени создает впечатлительные узоры. Однако в краснофигурном рисунке еще очень многие традиции чернофигурных росписей остаются неизжитыми. С особенной ясностью выступает это в технических приемах. Покрытые черным лаком волосы Геракла отделены от остального фона слегка волнистой процарапанной линией. Многочисленные листья на побегах виноградной лозы, заполняющей весь фон рисунка, обозначены пурпуровой краской, а тяжелые свешивающиеся вниз грозди обозначены процарапанными линиями.

Другим образцом вазы мастерской Андокида, расписанной в смешанной технике, может служить килик на высокой ножке с неглубоким, округлым по очертаниям вместилищем. По обеим сторонам тулова этого сосуда представлено по два больших глаза — апотропея и между ними батальные сцены. Как и на предыдущей амфоре, чернофигурная и краснофигурная композиции очень близки, но не идентичны. На чернофигурной стороне число фигур больше, вместе с тем они стройнее и отличаются более





Чернофигурный рисунок Андокида — апофеоз Геракла



Краснофигурный рисунок Андокида — апофеоз Геракла



Краснофигурный рисунок Андокида: спор Аполлона с Гераклом

детальной разработкой, чем несколько коренные краснофигурные изображения. Особенно любопытны небольшие группы сражающихся, расположенные под ручками килика. Они состоят из трех фигур, представляя излюбленную в греческом искусстве (и героическом эпосе) тему боя двух гоплитов над телом третьего, павшего в сражении. Одна из сторон каждой из этих групп исполнена в чернофигурной, другая в краснофигурной технике. Вазописец явно с большей охотой обращается к старой технике. Обе фигуры сраженных бойцов нарисованы черным силуэтом и только щиты их, заходящие на другую половину килика, исполнены в краснофигурной технике.

Упрощенное повторение чернофигурных рисунков в краснофигурных росписях мастерской Андокида может быть отмечено не только на вазах смешанной техники, где сцена на одной стороне служит как бы симметричным повторением другой. Подобные повторения чернофигурного рисунка в крас-

нофигурном стиле имели место и на различных вазах. Выше, в главе о чернофигурном стиле, мы описали сцену, представляющую похищение Кербера на чернофигурной амфоре Андокида, хранящейся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Очень близкую краснофигурную композицию мы находим на одной из сторон, идентичной по форме и общей схеме росписи, амфоры мастерской Андокида, ныне находящейся в Лувре. На луврской вазе мы видим Геракла, который, сильно наклонясь, приближается к Керберу. Чудовищный пес находится в легкой постройке дорического ордера; позади героя возвышается ветвистое дерево. Все это повторяет аналогичные изображения на московской амфоре, нет только фигуры Персефоны, которая на чернофигурном рисунке находится позади Кербера, а фигура Гермеса, сопровождающего Геракла, заменена на краснофигурной композиции изображением Афины. В общем оба рисунка близки один другому, но краснофигурный немного



Килик Эпиктета



Килик мастерской Памфея с изображением перенесения  
тела Мемнона

упрощен и увеличен в масштабе. Повторяя фигуру Геракла, вазописец изобразил ее несколько бóльшей по величине и свободнее расставил другие фигуры, вследствие чего пришлось опустить изображение Персефоны. В результате этих изменений краснофи-

гурный рисунок кажется несколько более монументальным и простым по сравнению с более узорчатой и как бы измельченной чернофигурной росписью.

Однако характерные особенности чернофигурных рисунков Андокида с их своеоб-





которого работал названный вазописец. Деятельность этой мастерской приходится примерно на последнюю четверть VI в. до н. э. Мастерская Памфея выпускала чернофигурные, расписанные в смешанной технике и краснофигурные вазы различных форм, среди которых видное место принадлежит киликам. Краснофигурные росписи мастерской Памфея нередко достигают высокого мастерства, как, например, на килике с изображением перенесения тела Мемнона на одной стороне и вооружающихся амазонок на другой.

Полная драматизма сцена перенесения на родину тела Мемнона, павшего под Троей, — строго уравновешена. Обнаженный труп Мемнона несут Гипнос и Фанатос — сон и смерть, представленные в образах гоплитов с широко распростертыми крыльями. По сторонам, в глубоком отчаянии, две женские фигуры: вероятно, мать Мемнона — Эос, богиня утренней зари, и вестница богов — Ирида. Представленные фигуры полны движения, художник не избегал смелых ракурсов и, располагая свой рисунок, не считался с формой вазы, что особенно заметно на обрамляющих композицию женских фигурах, почти налегающих на ручки килика. Подобные случаи неоднократно встречаются в работах мастерской Памфея, причем иной раз корень ручки полностью приходится на поверхность фигуры, что, повидимому, нимало не смущало вазописца и свидетельствует об утрате органической связи между формой сосуда и его росписью, которая становится совершенно самостоятельной.

Перейдем теперь к рассмотрению творчества одного из крупнейших аттических вазописцев — Евфрония. Первоначально он был вазописцем в мастерской Кахрилона, впоследствии стал владельцем гончарной мастерской. Об этом свидетельствуют присовокупленные к его имени сло-

ва *ἐγράφεν* (расписал) на более ранних и *ἐποίησεν* (сделал) на более поздних вазах. Время деятельности Евфрония простирается примерно с 510 до 460 гг. до н. э. Начало его определяется надписями: *ΛΕΑΓ-ΡΟΣ ΚΑΛΟΣ*, то есть «прекрасный Леагр» — это имя одного из блестящих представителей афинской «золотой молодежи», вероятно, того самого Леагра, который, будучи стратегом, погиб в 465 г. до н. э. Юность названного Леагра, когда он мог быть назван «прекрасным», приходилась примерно на последнее десятилетие VI в. до н. э. Поэтому можно полагать, что Евфроний начал работать около 510 г. до н. э. Приблизительно во втором десятилетии V в. до н. э. Евфроний начал подписываться *ἐποίησεν*, следовательно, стал владельцем гончарной мастерской. Самые поздние произведения мастерской Евфрония, исполненные около 460 г. до н. э., судя по стилю росписи, были разрисованы другим вазописцем.

Судя по дошедшим до нас работам Евфрония, излюбленной формой вазы этого мастера были килики. Все внимание Евфрония, как и большинства краснофигурных мастеров, было направлено на фигурные композиции, в которых он видел главную задачу росписи, уделяя орнаментам весьма скромное место. Характерной особенностью тематики рисунков Евфрония было следующее: наряду с мифологическими сюжетами наш мастер очень видное место уделял жанровым сценам. При этом он любовно передавал различные бытовые детали, как бы стараясь вдохнуть в свои изображения возможно более жизни. Одним из таких средств, к которым обращался Евфроний, было своего рода внесение в рисунки повествовательного момента. Заставляя своих персонажей говорить, наш вазописец писал около каждого произносимые им слова. Это обогащало фабулу, вкладывало в нее большее содержа-





Чернофигурная пелика с изображением продавца оливкового масла.

ние, показывало зрителю иной раз не только действие, но даже характер действующих лиц.

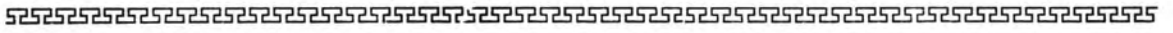
Евфроний начинал свою деятельность в ту эпоху, когда чернофигурный стиль начал уступать свое место краснофигурному, но еще не был побежден окончательно. По всей видимости, Евфроний в начале своей деятельности работал не только в новой, но и в старой технике.

Вероятно, им расписана чернофигурная пелика из Цере, на обеих сторонах которой представлена торговля оливковым маслом. На одной из сторон этой пелики представлено дерево, под которым сидит на стуле юноша; у ног его большая амфора

с оливковым маслом, в руке юноши небольшая воронка, из которой он цедит масло в маленький лекиф. Против юноши сидит мужчина, у ног его мы также видим амфору с маслом. К мужчине приближается собака, которую он манит рукой. Эту живую сцену Евфроний дополняет восклицанием юноши: «ὦ Ζεῦ πάτερ, αἶθε πλοῦσιος γέν (οἶμαν)!» — О, Зевс, отец, дай мне разбогатеть! Как бы продолжением описанной сцены является вторая, представленная на другой стороне вазы. Уже знакомый нам юноша так же сидит около своей амфоры с оливковым маслом и на пальцах высчитывает барыши, против него стоит другой юноша с собакой. Надпись сообщает нам содержание разговора изображенных персонажей; стоящий говорит: «Ἦδη μὲν ἦδη πλέον (ᾶ) π' ἄρα βέβακεν!» — вот уж, поистине, полно через край! Сидящий, отогнув восемь пальцев, произносит: «ὄκ[τώ]» — восемь, имея в виду восемь хоев (26, 26 литров), находящегося в амфоре оливкового масла.

Таким образом, перед нами Евфроний показывает картину из жизни афинских мелких торговцев, вводя в роспись своей пелики, хотя и незамысловатую, но весьма любопытную и занятную фабулу. Довольно длинные реплики представленных персонажей — характерный прием Евфрония для оживления жанровых сцен. К ним, как мы увидим в дальнейшем, Евфроний прибегает весьма охотно. Однако наибольшие достижения Евфрония связаны не с чернофигурными, а с краснофигурными рисунками.

В новой технике исполнена роспись пелики из собрания Государственного Эрмитажа. Форма этой вазы довольно приземиста. По обеим сторонам широкой шейки орнамент из четырех краснофигурных пальметт. Сильно раздутое мешковатое тулово украшено по обеим сторонам краснофигурными композициями, обрамленными с



Пелика с изображением первой ласточки. Гос. Эрмитаж



боков и снизу довольно простыми чернофигурными узорами.

На лицевой стороне вазы представлена живая сцена эллинского быта. Сидящий на табурете юноша, взглянув вверх, увидел первую вестницу весны, летящую в небе ласточку; показывая на нее пальцем, он говорит своему собеседнику: «*ἴδου χελιδόν»* — Смотри: ласточка. Сидящий напротив юноши мужчина поворачивает назад верхнюю часть тела и, сильно запрокинув голову, подтверждает услышанное: «*ὡὴ τὸν Ἥρακλέα»* — Правда, клянусь Гераклом. Стоящий позади мужчины маленький мальчик, поднимая руку вверх, кричит в восторге: «*αὐτῆι*» — Вот она. Этот оживленный диалог завершают слова мужчины: «*ἔαρ ἤδη»* — Уже весна.

Описанная сцена радости по случаю появления первой ласточки как бы служит иллюстрацией к дошедшей до нас древнегреческой песне:

К нам, ласточка, пожалуй,  
С тобой нам будут в гости  
И солнышко и ведро.  
Ты с белой грудкой пташка,  
Ты с черненькою спинкой:  
Вытащи нам смоквы  
Из чуланов полных,  
Да вина кувшинчик,  
Да сыра кружочек:  
Колобок ли жирный,  
Из гороха ли лепеха  
И краюха хлеба  
Пташке на потребу<sup>70</sup>.

В описанном рисунке Евфроний стремится передать живую картинку действительности. Представленные им персонажи возбужденно жестикулируют. Движения всех их резки. Трактовка фигур очень смелая. Вазописец не останавливается даже перед невозможными поворотами человеческого тела. Верхняя часть туловища,

и особенно голова мужчины, повернута на 180° назад по отношению к нижней части его тела.

Не менее интересна другая ваза с подписью Евфрония (*Εὐφρόνιος ἔγραψεν*), хранящаяся в Государственном Эрмитаже. Это великолепный краснофигурный психтер, на котором представлена чисто жанровая сцена — пирующие гетеры. Четыре обнаженные гетеры полулежат на пестрых тюфяках, небрежно опираясь на тугие подушки; около каждой написано ее имя. Обращенная в профиль Сиклина играет на флейте. Рядом с ней коренастая Палайсто в левой руке держит килик, а правой подносит другую чашу к губам. Верхняя часть тела и голова Палайсто показаны в фас. Подобные изображения человеческого лица в фас, как мы отмечали в росписях строгого стиля, встречается довольно редко. Лицо Палайсто не лишено некоторого своеобразия: глаза ее немного раскосы и сильно сдвинуты к переносице, что придает несколько кошачье выражение. Третья гетера, превосходящая своих товарищ красотой своего стройного тела, — Смикра полулежит, опираясь на левую руку, в которой она держит скифос. Правая рука ее поднята вверх, с указательным пальцем, продетым в ручку только что выпитой ею чаши; Смикра играет в каттаб, выплескивая последнюю каплю вина в намеченную цель. Представленная сцена — обычное в Греции любовное гадание. Находящаяся тут же надпись сообщает нам, что думает, а возможно, и говорит Смикра. Мы читаем: «*τὴν τάνδε λατάσω Λεαγρε*», то есть: тебе бросаю эту (каплю), Леагр. Это обращение весьма примечательно: вазописец стремится не только передать бытовую сцену, но и связать ее с реальным лицом — одним из современных ему блестящих представителей «золотой молодежи».

В этом стремлении изобразить действительность Евфроний шел еще дальше. На

<sup>70</sup> Ласточка-веснянка, Греческая литература, М., 1939, стр. 128 и сл.



Килик Евфрония с изображением похищения  
Гераклом быков Гериона

дне одного из своих киликов он представил самого Леагра верхом на лошади, поместив рядом надпись: «ΛΕΑΓΡΟΣ ΚΑΛΟΣ» — прекрасный Леагр. Перед нами стройный молодой афинский аристократ-всадник, уверенно сидящий на горячем коне. Леагр умело ведет свою лошадь, заставляя ее высоко держать голову, согласно греческим правилам верховой езды. Шея лошади, говорит Ксенофонт в своем трактате о верховой езде (1,8), должна быть не опущена вниз, как у кабана, а поднята прямо вверх, как у петуха. Леагр одет в короткий хитон и фракийский пестрый плащ — наряд афинских щеголей того времени. Описанное изображение всадника Евфроний с исключительным мастерством вписал в круг, создав очень ясную и вместе с тем свободную композицию.

Наружная сторона нашего килика занята одной многофигурной композицией мифологического содержания. Там представлено похищение Гераклом быков Гериона. Под ручкой сосуда мы видим сраженного пастуха герионовых стад Еври-

тиона, далее постоянный спутник Геракла Иолай и покровительствующая герою богиня Афина. Затем вооруженный луком и дубиной Геракл решительно наступает на чудовищного трехтелого Гериона. Исход боя вполне ясен для зрителя: уже одно из туловищ Гериона поражено на смерть Гераклом и безжизненно склонилось назад. Композицию замыкает женская фигура — вероятно, нимфа острова Эрифии; она в отчаянии хватается одной рукой за голову, а другую простирает вперед.

Далее находится вторая ручка килика, под которой вазописец поместил небольшую пальму, желая тем подчеркнуть, что представленное событие происходит не в Греции, а где-то на чужбине. Затем, на другой стороне, изображено стадо быков Гериона, которых угоняют спутники Геракла, облаченные в доспехи гоплитов.

Как видно по описанию, композиция весьма сложна. Вазописец не только не избегает многопланнных построений, но, наоборот, сознательно к ним стремится, вводя большое число фигур людей и жи-



вотных. В отличие от рассмотренных выше рисунков Евфрония, надписи на нашем килике служат только для обозначения имен представленных персонажей, а не передают каких-либо реплик, которыми они обмениваются. В данном случае и не было надобности, — изображенный вазописцем миф был хорошо известен и вполне понятен зрителю. Самый же показ мифа, задуманный Евфронием, не был лишен той склонности к повествованию, которую мы отмечаем выше, как характерную особенность творчества Евфрония. Вазописец, избрав кульминационный момент события — схватку Геракла с Герционом, дает вместе с тем возможность зрителю видеть и предшествовавшие события — смерть Евритиона и даже последующие — увод герionoна стада.

Другим образцом мифологической темы в росписях Евфрония может служить изображение борьбы Геракла с великаном Антеем на краснофигурном кратере, хранящемся в Лувре. Группа Геракла и Антея, возможно, навеянная каким-либо произведением монументального искусства, выполнена в очертаниях отлогого треугольника, подобного фронтоны.

Рассмотренные нами краснофигурные вазы Евфрония относятся к раннему периоду его деятельности — примерно к последнему десятилетию VI в. до н. э. В более позднее время был исполнен в мастерской Евфрония (*Εὐφρόνιος ἐποίησε*), нужно думать, расписанный им самим, великолепный килик, снаружи которого были представлены главные подвиги Тезея, а внутри, в большом круглом клейме, миф о посещении Тезеем подводного царства. Согласно этому мифу, аттический герой Тезей во время плавания на Крит с четырнадцатью афинскими юношами и девушками вступил в спор с Миносом, — царем Кносса. Горделивые слова Миноса о том, что он происходит от самого Зевса, верховный

бог подтвердил, послав молнию и гром. В ответ Тезей должен был доказать свое происхождение от Зевсова брата — владыки морских пучин Посейдона. Для этого герой бесстрашно кинулся в море, там его подхватили дельфины и принесли в чертог супруги Посейдона Амфитриты. Амфитрита подарила Тезею прекрасный венок в доказательство того признания, которое получил герой в подводном царстве. Счастливо вернувшись назад, Тезей посрамил своего противника.

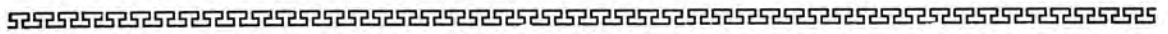
Этот миф послужил темой одной из замечательных лирических песен ионийского поэта Вакхилида Кеосского. Близкая по времени нашему килику, эта песня могла навеять вазописцу сюжет его главного рисунка.

На нашем килике мы видим композицию из трех больших фигур: в центре покровительница аттического героя богиня Афина, справа от нее восседающая на богатом троне морская царица Амфитрита с венцом в руке, налево сопровождаемый дельфинами юный Тезей, его поддерживает снизу Тритон, маленькая фигурка которого еле заметна. Описанная композиция очень проста по замыслу. Эффект ее заключается в гармоничности, чистоте и техническом совершенстве почти параллельных линий складок одежд представленных персонажей.

На этом мы завершим рассмотрение творчества Евфрония. Самые поздние из произведений его мастерской, по всей видимости, расписаны не самим Евфронием, а другим мастером, поэтому о них мы будем говорить позже.

Современником и соперником Евфрония был вазописец Евфимид. О соревновании этих двух мастеров наглядно свидетельствует надпись на одной из амфор этого мастера: «*ἔγραψεν Εὐφυμίδης ὁ Πολίου ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος*», то есть: Евфимид (сын) Полиа расписал (вазу) как Евфро-





Килик мастерской Евфрония с изображением Тезея на дне моря

ний никогда бы не мог. Эти слова Евфимида заставляют вспомнить слова Гесиода в его поэме «Труды и дни» (25—26):

Зависть питает гончар к гончару и к плотнику  
плотник;  
Нищему нищий, певцу же певец соревнует усердно.

Вообще же Евфимид не страдал излишней скромностью; на другой своей вазе — психтере он завершил свою подпись словами: «εὖ γε παύει», то есть: Действительно, очень хорошо.

Роспись, которую Евфимид снабдил горделивой надписью о своем превосход-

стве над Евфронием, имеет мифологический сюжет — юный Гектор надевает доспехи в присутствии своих родителей. Представленная довольно молодой, Гекуба протягивает сыну шлем. Престарелый Приам сообщает герою последние наставления. Изображенные фигуры кажутся сильными и коренастыми, но в них нет торжественного величия. Напротив, мифологический сюжет показан зрителю с такой задушевной простотой, что скорее создается впечатление сцены повседневной жизни, а не героического прошлого. С тонкой наблюдательностью художник любовно



передает то, что можно подметить только в обыденной жизни. Особенно ярко это сказывается в образе Приама, мало похожем на гомеровых базилиевсов. Этот престарелый отец, облысевший и несколько сторбленный годами, опирающийся не на жезл вождя, а на простую суковатую палку, давая советы дорогому сыну, подкрепляет их жестом правой руки с поднятым вверх указательным пальцем. Создается несколько наивный и вместе с тем трогательный своей простотой образ отца, наставляющего сына. Внимающий Приаму Гектор, покорно наклонив голову, одевает панцырь на свое могучее тело; над плечами героя, словно крылья, торчат еще не подтянутые к груди наплечники. Рядом с Гектором — показанный сбоку круглый щит, украшенный маской силена. Высоко поднятый правой рукой Гекубы шлем, выходя за рамки рисунка, врывается в обрамляющий его сверху ряд пальметт; равным образом на одну из пальметт заходит и наконечник копья Гектора, которое Гекуба держит в левой руке. Подобная свобода нарушения рамки, выделяющей композицию, отнюдь не была необычной в эллинской вазописи и вообще в эллинском искусстве. Ее можно заметить на величайших произведениях эллинского ваяния, например, в группе, украшавшей восточный фронтоны Парфенона.

Остановимся теперь на другом рисунке Евфимида, который он сам оценил как *εὖ γε ποιή*. Там представлена борьба двух атлетов. Тела противников сплелись в жаркой схватке. Более искусному из них, находящемуся налево от зрителя, удалось зажать в своих сильных руках противника, обхватив его через левое плечо и под правой подмышкой. Попавший в тиски борец явно слабеет и теряет равновесие, видимо, он с трудом удерживается на ногах, между тем как его счастливый соперник твердо уперся своими крепкими ногами в землю

и стоит незыблемо. Позы обоих борцов мастерски задуманы и решены. Видны спокойная уверенность и отчетливость движений побеждающего и растерянная беспомощность его противника.

Эта сцена борьбы, раскрытая Евфимидом с лапидарной простотой, несомненно, превосходит более сложную и запутанную аналогичную сцену Евфрония. Там мы не без труда прослеживаем правую руку Геракла и левое плечо его противника. Группа Евфимида не причиняет нам подобных затруднений. С большим мастерством также выполнены тела обоих борцов. Сильные атлетические тела полны напряжения — все мускулы старательно обозначены художником.

Не менее выразительна прекрасная сцена на одной амфоре, не имеющей подписи художника, но с достаточным основанием приписываемая Евфимиду. Там представлен один из мифов о Тезее. Аттический герой похищает девушку — Корону. Высоко подняв свою добычу над землей, Тезей несет ее, крепко сжимая в своих объятиях. За Тезеем следуют Елена, пытающаяся воспрепятствовать похищению, и Перифой, вооруженный копьем и мечом. Вся композиция полна жизни и движения. В позах Тезея и Елены чувствуется сила и решительность. Жесты смелы, угловаты и вместе с тем очень выразительны. Мускулатура обнаженных мужских тел передана с большим старанием. Не менее тщательно исполнены одежды женских фигур, ниспадающие разнохарактерными складками. При профильном положении головы глаз имеет миндалевидную форму, но зрачок его уже придвинут к внутреннему углу, что усиливает впечатление живого взгляда.

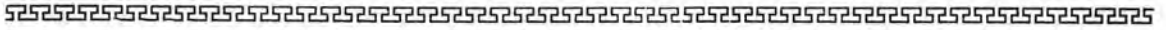
Сцена похищения Короны Тезеем обрамлена сверху рядом краснофигурных пальметт, который в одном месте прерывается головой уносимой девушки. По боковым сторонам обрамление из соединен-



Рисунок Евфимида, изображающий вооружающегося Гектора



Рисунок Евфимида — борьба атлетов

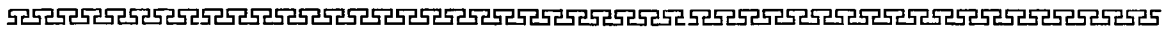


Роспись килика мастерской Сосия — Ахилл, перевязывающий раненого Патрокла

ных усиками пальметт, исполненных в чернофигурной технике. Примечательно, что число пальметт на обеих сторонах не одинаково: с правой их девять, а с левой девять с половиной. Эта деталь весьма характерна для греческого художественного ремесла. Там художник никогда не руководствовался точным математическим расчетом, не втискивал свои рисунки в мертвящие геометрические схемы. Поэтому в его творчестве и, в частности, в орнаменте было гораздо больше жизни и свободы,

чем в декоративном искусстве ряда более поздних эпох.

Описанный рисунок замечателен еще в одном отношении: группа Тезей с Короной на руках перекликается с аналогичной по теме мраморной группой Эретрейского фронтона поздне-арханческого времени (около 500 г. до н. э.), представляющей Тезей, несущего Антиопу. В иных случаях, можно полагать, имела место и более тесная связь между произведениями большого искусства и рисунками вазописцев. Весьма



примечательна в этом отношении роспись киллика, исполненного в мастерской Сосия и относящегося к раннему V в. до н. э. Там представлен один из эпизодов Троянской войны: Ахилл перевязывает раненого в правую руку Патрокла. Изображение это несколько отлично от обычных рисунков строгого стиля и позволяет предполагать, что в основе его лежит бронзовая скульптурная группа, вероятно, Эгинской школы. Страдающий от раны Патрокл представлен сидящим на брошенном на землю круглом щите, рядом с ним присевший на корточки Ахилл, который оказывает помощь своему другу. Оба героя в панцырях, богато украшенных чеканной работой. На голове Ахилла шлем, голова Патрокла обнажена. Весьма примечательна трактовка волос Патрокла: по всей поверхности, покрытой волосами, видны ряды небольших штрихов, их обрамляет ряд довольно коротких, густо расположенных волнистых зигзагов. Подобная трактовка волос, необычная для краснофигурных росписей, может быть объяснена копированием скульптурного оригинала, исполненного из бронзы. Мелкие штрихи воспроизводят исполненные чеканкой небольшие пряди волос. Объяснение обрамляющему снизу ряду зигзагов следует искать в полосках вырезанных из бронзового листа. Длинные и узкие, спирально завитые полоски припаивались одним концом к голове — таким способом в бронзовых скульптурах нередко передавались кудри. Под группой неширокая незакрашенная полоса глины, отделяющая небольшой сегмент, украшенный орнаментом из трех пальметт.

До сего времени мы останавливались только на вазах строгого стиля, связанных с именами определенных вазописцев или владельцев гончарных мастерских. Однако до нас дошло немало число vaz, расписанных мастерами, имена которых остаются

нам неизвестными<sup>71</sup>. К числу их принадлежит гидрия с изображением гибели Трои. Это довольно приземистая по форме ваза с сильно раздутым, округлым по очертаниям вместилищем. Вся роспись сосредоточена на верхней части сосуда. В основном она состоит из широкого покрывающего плечи сосуда пояса с многофигурной композицией. Этот пояс снизу и сверху обрамлен узким пояском орнамента. Простой узор украшает также венчик гидрии; несколько сложнее более широкая полоса орнамента, опоясывающая вазу на высоте боковых ручек. Но в общем все орнаменты занимают подчиненное положение и над ними доминирует фигурная роспись, представляющая падение Илиона. Посередине мы видим Неоптолема, который заносит меч над головой престарелого Приама, сидящего на алтаре. На коленях Приама лежит покрытый ранами труп Астианакта. Направо от описанной сцены мужественная Андромаха повергает пестом на землю оробевшего ахейца. Налево Аянт отрывает Кассандру от идола Афины Паллады, у ног которой она тщетно искала спасения. В отличие от этих сцен грубого насилия, по краям композиции представлены более мирные события. Позади Аянта виден покидающий Трои Эней; сопровождаемый сыном Асканием, он уносит на плечах своего дряхлого отца Анхиса. Позади Андромахи сыновья Тезея Акамант и Демофонт освобождают из рабства свою бабушку — Эфру. Из этого краткого описания видно стремление вазописца к подробному повествованию. Вместе с тем в этой насыщенной,

<sup>71</sup> По стилю и манере рисунка такие вазы могут быть объединены в определенные группы, расписанные одним и тем же художником. Однако эти данные далеко не всегда являются бесспорным критерием, поэтому к ним следует подходить с некоторой осторожностью. Работа по систематизации аттических краснофигурных vaz была произведена английским исследователем И. Д. Бизли.





Роспись гидрии с изображением падения Трои

полной движения картине чувствуется глубокий драматизм представленного события. Художник сознательно подчеркивает сцены насилия. Опыенный кровью Неоптолем убивает Приама, несмотря на то, что тот сидит на священном алтаре. Идол богини не может защитить Кассандру от насилия Аянта. Каждый грек, смотревший на эти сцены нечестия Неоптолема и Аянта, нужно думать, припоминал мифы, повествующие о том, какую кару понесли они за содеянные преступления. А это еще более усиливает драматический характер трактовки сюжета и побуждает нас вспомнить о том, что в рассматриваемую эпоху мифы уже получали переработку в трагедии, а там деяниям героев

давалась оценка на более глубокой этической основе. Образом этого может служить образ Эдипа в знаменитой трилогии Софокла.

К числу талантливых вазописцев строгого стиля принадлежал Дурис, ионянин по происхождению, возможно, самосец. Он работал примерно в первой трети V в. до н. э. в мастерских Клеофрада, Каллиада и Пифона. До нас дошло свыше тридцати киликов, расписанных Дурисом, один психтер и один канфар. Сюжеты росписей Дуриса были довольно разнообразны; эллинские мифы о подвигах Геракла, Троянской войне и пр. чередовались с бытовыми сценами жизни гинекея, симпозиумами, изображением школы и т. п. В стилевом отноше-



Рисунок на килике Дуриса — Эос с телом Мемнона

нии росписи Дуриса весьма разнообразны: в некоторых еще выступают черты позднеархаического искусства, другие отличаются большей свободой.

Ярким образцом работы Дуриса может служить роспись на дне одного килика, представляющая Эос с телом Мемнона. Композиция мастерски вписана в круг, обрамленный рамкой меандра, чередующегося с квадратами, в которые вписаны кресты. Вечно юная, крылатая Эос несет труп своего сына Мемнона, павшего под Троей. Эос скорбно склонилась, чувствуется обрушившееся на нее горе; богиня бережно поддерживает безжизненное, как бы иссохшее тело Мемнона. Художник с изумительным мастерством передал контраст полных грусти движений Эос и мертвенной неподвижности Мемнона. Контраст усиливает противопоставление нагого тела Мемнона со

сравнительно мало показанной мускулатурой и обильной складками одежды Эос. Спокойный ритм этих складок полон изысканности и изящества. В целом же доминирует лирическое, задумчивое настроение.

Совсем иной характер имеет роспись килика, на наружных стенках которого представлены занятия в греческой школе. Это — сцены из реальной жизни. Остановимся на одной из них. Мы видим бородастых учителей и обучающихся юных афинян. Слева представлен урок музыки — игра на лире; рядом — изучение словесности: сидящий на стуле учитель разворачивает древнюю «книгу» — свиток, на котором мы видим первые слова гимна:

Муза моя! про Скамандра текучего петь начинаю. . .

Против учителя словесности скромно стоит юный ученик, который должен вы-



Роспись килика Дуриса — школа

учить гимн наизусть. Наконец, композицию завершает находящаяся справа фигура сидящего педагога. Так назывались в древней Греции рабы, на обязанности которых было присматривать за детьми. Педагог привел своих юных господ в школу, он сидит небрежно скрестив ноги и дожидается конца урока.

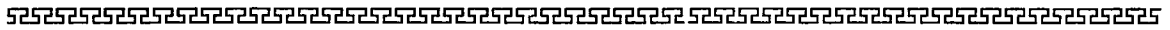
Описанную картину школьной жизни дополняют две лиры, корзина, футляр для хранения свитков, а так же другие предметы обихода, висящие на стенах.

На другой стороне вазы изображено обучение пению под аккомпанемент флейты, а также письму. Сидящий на табурете безбородый учитель исправляет письменную работу стоящего перед ним ученика, она написана не на бумаге, в древности еще неизвестной, а на покрытых тонким слоем воска трех деревянных дощечках, скрепленных наподобие наших книг или блокнотов. Этот «триптих» учитель держит левой рукой на коленях. В правой у него

«стиль» — металлическая или костяная палочка, заменявшая древним и наш карандаш и нашу резинку. Одним заостренным концом стилия писали по воску, а другим, имевшим форму лопаточки, стирали написанное.

В этих сценах из школьного быта нет глубины драматизма и глубокой человечности, как в изображении Эос с телом Мемнона. Здесь вазописец ставит перед собой более простую задачу спокойного повествования. С добросовестной наблюдательностью он передает скромную картину повседневной афинской жизни. Вместе с тем нельзя не отметить большую простоту композиционного построения сцены из школьной жизни, по сравнению с мастерски задуманной группой Эос с трупом Мемнона.

К числу значительных мастерских эпохи строгого стиля принадлежала мастерская Гиерона сына Медона. До нас дошло три десятка киликов, несколько скифосов



и один канфар с подписями этого гончара. В мастерской Гиерона работало по меньшей мере два вазописца. Один из них — Макрон расписал целый ряд ваз, в том числе великолепный скифос с изображением сцен из жизни Елены. Обрамленная снизу и сверху узкими поясками меандра, фигурная роспись занимает всю наружную поверхность сосуда, ручки разделяют ее на две сцены. Первая представляет вызвавшее троянскую войну похищение прекрасной Елены троянским царевичем Александром (Парисом). Сопровождаемый Энеем, Александр уводит за руку нерешительно следующую за ним Елену. Летящий рядом с Еленой небольшой Эрот свидетельствует о неотразимой красоте Елены. Колеблющуюся Елену решительно побуждают к побегу богиня любви Афродита и Пейфо — богиня убеждения. Вторая сцена переносит нас в Троию, уже захваченную ахейцами. Перед глазами зрителя встреча Менелая с Еленой после многолетней разлуки. Оскорбленный супруг яростно бросается на изменившую ему жену, намереваясь пронзить ее мечом. Елена в страхе бежит, оглядываясь на разгневанного Менелая. В это мгновение Елене приходит на помощь Афродита. Благодаря чудодейственной силе богини, Елена заблестала такой красотой, что, как говорит миф, меч выпал из рук грозного Менелая. Описанную сцену дополняют престарелый Приам, сидящий позади Менелая, а также жрец Хрис и его дочь Хрисеида, стоящая позади Афродиты.

Вазописец тонко продумал сюжет росписи. Им выбраны два самых критических момента в жизни Елены: ее бегство из Спарты и возвращение к Менелая, между которыми протекла вся Троянская война, а эта война, в глазах греков, едва ли не была величайшим событием в мировой истории. Если в самом замысле вазописца чувствуется известное созвучие (а может

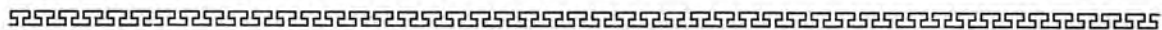
быть и воздействие) греческой трагедии, то не в меньшей мере это может быть отмечено и в решении. Обе сцены полны действия и тонкой передачи душевных переживаний: первая показывает завязку, вторая разрешение. Любопытно при этом, что сложнейшая психологическая ситуация, которую показывает нам художник, получает решение в образах эллинской мифологии. Выше мы говорили о летящем около Елены Эроте, указывающем на ее неотразимую красоту. Еще примечательнее находящиеся около Елены богини Афродита и Пейфо. Эти образы богинь — персонификация испытываемого Еленой чувства любви к троянскому царевичу, убедившему ее изменить своему мужу и последовать за ним. Примеры подобной персонификации человеческих чувств в мифологических образах нам известны и в творчестве Гомера. Напомним о замечательной сцене, описанной поэтом в III песне (стихи 346—448), когда потерпевший поражение в поединке с Менелаем Парис бесславно возвращается к Елене; полную презрения Елену вынуждает Афродита (то есть ее любовь к Парису) смягчиться и снова вернуть ему свое расположение.

Роспись Макрона свидетельствует о его высоком мастерстве. С особенной любовью он исполняет богатые драпировки, ниспадающие тяжелыми прямыми складками, верхние одежды и полупрозрачные, легкие хитоны, сквозь которые просвечивают тела. Таким образом, пышные одежды как бы служат эффектным фоном фигур. Макрон, несомненно, обладал высокой техникой рисунка, владея богатыми сочетаниями разнообразных линий.

Возможно, Макроном была исполнена также роспись другой вазы мастерской Гиерона — килика с изображением суда Париса. В эту сцену вазописец вложил совершенно иное настроение спокойной идиллии. Играющий на лире Парис сидит на неболь-



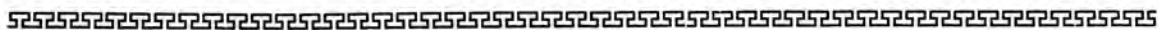




Роспись скифоса мастерской Гиерона, работы Макрона —  
похищение Елены



Роспись скифоса мастерской Гиерона, работы Макрона —  
встреча Елены с Менелаем



Килик мастерской Брига



Деталь росписи килика мастерской Брига — Геракл в костюме скифа — полицейского



Скифос мастерской Пистоксена

следний скромно сидит на табурете против своего учителя. Еще любопытнее сцена на другой стороне скифоса: юный ученик Геракл идет в сопровождении старой рабыни Геропсо, которая несет лиру своего господина. Вазописец резко противопоставляет стройную фигуру юного афинянина и согбенную старостью изнеможенную фигуру служанки, молодое здоровое тело Геракла и безобразно свисающие складки кожи на руках Геропсо. Как бы своеобразным дополнением этих образов, молодости и красоты, с одной стороны, и старости и уродства, с другой, служат посохи, на которые опираются оба персонажа. В руках Геракла легкая длинная трость с наконечником внизу и длинным набалдашником, хорошо гармонирующая со стройной фигурой ее владельца. В руках Геропсо сильно искривленная простая палка, своими изогнутыми очертаниями напоминающая сутуловатую фигуру старой служанки. Несколькими короткими штрихами вазописец передал с изумительной выразительностью старческое лицо Геропсо. В нем нет каких-либо индивидуальных черт и

с полной ясностью выступают мастерски уловленные характерные, типические черты старости.

В эпоху краснофигурной керамики строгого стиля, наряду с расписными вазами, но несравненно реже последних, изготавливались также и фигурные вазы.

Видное место в производстве аттических фигурных vaz в начале V в. до н. э. занимала мастерская гончара Харина.

О характере ее произведений может дать представление фигурная ойнохоя из собрания Государственного Эрмитажа. Вместительное этой вазы имеет вид женской головы на высокой стройной шее. Голова эта моделирована в духе скульптур поздней архаики; глаза чуть раскосые, поднятые углы рта образуют характерную напряженную улыбку, обрамляющие лоб и виски волосы трактованы в виде многочисленных мелких бугорков и покрыты пурпуровой краской, той же краской и лаком расцвечены детали лица. Голову женщины покрывает пестрый чепец, расписанный краснофигурными узорами, преимущественно сильно измель-

ченными геометрическими мотивами. На ручке процарапана подпись гончара: *ΧΑΡΙΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*.

Другим образцом фигурной вазы аттической работы начала V в. до н. э. может служить двуручный ритон из собрания Государственного Эрмитажа в виде головы собаки. Живо исполненная скульптурная голова собаки покрыта блестящим черным лаком, создающим впечатление лоснящейся черной шерсти животного. На шее неширокий пурпуровый ошейник, а далее раструб сосуда, украшенный краснофигурным рисунком строгого стиля, представляющим комическую сцену борьбы двух карликов-пигмеев с журавлем.

На этом мы закончим рассмотрение аттических ваз строгого стиля — одного из важнейших этапов в развитии эллинской вазописи.

Вторая четверть V в. до н. э. была временем большого перелома в эллинском искусстве вообще и вазописи, в частности. Это время перехода от старого искусства, таившего в себе еще немало пережитков эпохи архаики, к новому значительно более свободному развитому высокому искусству классики. Переход этот, разумеется, произошел не сразу; ему предшествовали искания того нового искусства, которое должно было отвечать представлениям эллинского общества в годы, непосредственно следовавшие за великой войной с персами, славными сражениями в Фермопилах, под Платеей и у Саламина.

Ярким образцом эпохи новых исканий может служить роспись внутренней части килика с изображением борьбы Ахилла и царицы амазонок Пенфесилей, безуспешно пытавшейся помочь Трое. Круглое клеймо, занятое рисунком, очень велико: оно заполняет все дно сосуда. Вместе с тем оно так тесно заполнено росписью, что между фигурами почти не остается свободных про-

межутков. В центре композиции стоящий Ахилл, который закалывает мечом упавшую на колени и тщетно пытающуюся остановить его Пенфесилейю; по сторонам: справа — эллинский гоплит, слева — лежащая, поверженная на смерть амазонка. Размеры всех фигур велики; подобные изображения приобретают силу и монументальность, а это еще более увеличивает напряженность и драматизм представленного действия. Вместе с тем художник сумел насытить сцену гибели Пенфесилейи тонкой передачей душевных переживаний. Предсмертный взгляд, который бросает прекрасная царица амазонок на Ахилла, яростно обрушивающегося на свою жертву, свидетельствует о зарождении новой драмы — любви Ахилла к Пенфесилейе, которую герой почувствовал слишком поздно, уже в тот момент, когда он поразил на смерть амазонку. Помимо сказанного, новым представляется также значительно более объемный характер фигур, чем это свойственно типичным росписям строгого стиля. Щит Ахилла показан в резком ракурсе, торс падающей на колени Пенфесилейи изображен в повороте в три четверти, в еще более смелом сокращении представлена правая нога лежащей мертвой амазонки.

Возникновение переходного стиля и связанное с ним последующее развитие краснофигурной вазописи, нужно думать, не было результатом творчества только одних вазописцев. Мощный толчок этому большому повороту, видимо, был дан монументальным искусством, во главе которого в это время стоял один из величайших художников живописцев Полигнот, сын Агафонта, с острова Фасоса. Роли Полигнота и живописцев его круга в развитии аттической вазописи второй четверти и середины V в. до н. э. посвящен целый ряд исследований, лучшее из которых принадлежит крупнейшему русскому археологу-





Ойнохоя мастерской Харина. Гос. Эрмитаж





Килик с изображением Ахилла, убивающего Пенфесилею

классику Борису Владимировичу Фармаковскому <sup>72</sup>.

Полигнот исполнял монументальные стенные росписи. Наиболее известные из этих росписей находились: в Платейском храме Афины Арעי, в Дельфийской леске (беседке), в Тезейоне и Расписной галлее в Афинах. Это были большие многофигурные композиции, представляющие сцены из эллинского героического эпоса, в которых греки всегда видели главнейшие события своего прошлого.

Согласно свидетельству Плиния (N. H. XXXV, 58), Полигнот, отступив от древней суровости, начал придавать лицу разнообразные выражения. Это позволило ему передавать не только различные эмоции, но и характеры представленных персонажей. Согласно Аристотелю, Полигнот был *ἀγαθὸς ἠθογράφος* — хорошим изобразителем

<sup>72</sup> Б. В. Фармаковский. Вазовая живопись и ее отношение к монументальному искусству в эпоху непосредственно после Греко-Персидских войн, Записки Русского археологического Общества, т. X и сл., СПб., 1899.

характеров — в образах его героев были выражены душевные особенности, определявшие их существо. Передача в живописи подобных тонких нюансов возможна только при очень тщательной разработке изображения глаза, рта, мускулатуры щек и всего лица в целом. С этим неразрывно связана уже не плоскостная, как в строгом стиле, а объемная трактовка не только лица, но и всей головы, а равно и всего тела.

Переход от плоскостных к объемным фигурам знаменовал собой один из самых больших сдвигов, который можно наблюдать в мировой истории рисунка. Более подчиненные задачам декорирования (ровных или сферических поверхностей) плоскостные рисунки сменялись объемными изображениями, получившими гораздо большую ценность. С утверждением объема фигур неизбежно были связаны и пространственные построения. По доступным нам данным, Полигнот уклонялся от изображения уходящего в глубокую даль пейзажа, он изображал неровную почву, помещая представленных персонажей на различных уровнях, и частично скрывал за холмиками фигуры заднего плана. Так, плоскостной, многопланый рисунок эпохи зрелой и поздней архаики получил в творчестве Полигнота дальнейшее развитие — он превратился в объемную многопланую роспись. Все это и позволило Полигноту создавать грандиозные композиции, насыщая их значительным содержанием.

Выше мы говорили о передаче характеров, как об одной из особенностей творчества Полигнота. Эта передача душевного склада представленных героев вовсе не означает, что Полигнот наделял их индивидуальными — портретными чертами. Как и все искусство эллинской высокой классики, творчество Полигнота не выходило за рамки типических образов. Все мелочное, частное, случайное и все придающее человеческому лицу и телу черты уродства



или незначительности не находило места в классическом искусстве, противореча эстетическим и даже этическим представлениям этой эпохи. Поэтому полные величавой простоты образы Полигнота отличались особой правдивостью, согласно представлениям эпохи классики.

Росписи Полигнота, согласно нынешним воззрениям, были не произведениями живописи, а скорее монументальными раскрашенными рисунками. Контуры и основные членения фигур обозначались линиями, раскраска сводилась к различной расцветке полей. Применялись различные локальные тона, но совершенно отсутствовала сложная цветовая гамма переходов, лежащая в основе колорита современной нам живописи. В силу этого палитра Полигнота была весьма простой. Сохранилось свидетельство Плиния (XXXV, 50), согласно которому Полигнот применял только четыре краски: белую, желтую, красную и черную. Разумеется, вряд ли можно это свидетельство принимать на веру буквально, ибо трудно допустить, чтобы великий художник совершенно избегал смешивания названных красок, а главное — вовсе не знал бы синей краски; употребление ее достаточно засвидетельствовано, хотя бы в греческой архитектуре того времени, а равно и в росписях лекифов с белой облицовкой, о которых мы будем говорить ниже. Поэтому вероятнее всего будет предположить, что Полигнот преимущественно употреблял названные четыре краски, вследствие чего в его картинах господствовал теплый, жизнерадостный колорит, утверждавший объемную форму, а не растворявший ее в пространстве. Отсутствие глубоких далей, с другой стороны, и не вызывало особой надобности в большом применении холодных тонов.

Вероятно, довольно близкое представление о технике живописи Полигнота нам могут дать росписи ваз, исполненные кон-

турными линиями по белой облицовке<sup>73</sup>. В такой технике расписывались преимущественно лекифы, специально предназначенные для заупокойных обрядов. Росписи по белой облицовке мы нередко встречаем на вазах второй четверти и особенно второй половины V в. до н. э.

Первоклассным образцом аттической вазы, разрисованной в описываемой технике, может служить лекиф из собрания Государственного Эрмитажа с изображением Артемиды, кормящей лебедя. Эта изысканная сцена, представляющая богиню в длинной одежде, ниспадающей ритмически расположенными, прямыми складками, исполнена еще всецело в духе росписей строгого стиля. Отличие рассматриваемого рисунка от других, ранее описанных нами, заключается только в технических приемах. По белому фону нанесены четкими линиями наружные контуры фигур. Многочисленные внутренние членения также показаны линиями, исполненными черным или разбавленным лаком.

Вероятно, еще ближе по технике картинам Полигнота исполненный по белой облицовке рисунок внутри одного сильно фрагментированного килика, представляющий сидящего юношу, около которого стоит молодая женщина. Подпись на этом килике говорит о том, что он исполнен в мастерской, принадлежавшей Евфронию; стиль рисунка свидетельствует о работе

<sup>73</sup> Описываемая техника росписи, при которой изображения исполнялись контурными линиями на белом фоне, нужно думать, ведет свое происхождение от чернофигурных росписей по белой облицовке, которые встречались в эллинской керамике конца VI и начала V в. до н. э., преимущественно второго степенного качества. Переход от черного силуэта с процарапанными линиями, обозначающими детали, к контурному рисунку на вазах с белой облицовкой представлял собой явление, параллельное такому же переходу от чернофигурной техники к краснофигурной на вазах, разрисовывавшихся непосредственно по глине.



художника значительно более молодого, чем маститый вазописец строгого стиля. Так же, как и на эрмитажном лекифе, основу рисунка на нашем килике составляют четкие линии, нанесенные лаком;

Лекиф с белой облицовкой — Артемида, кормящая лебедя. Гос. Эрмитаж



однако помимо этих линий вазописец прибегает также к сплошному покрытию широких полей краской одного тона. Так исполнены гиматии обеих фигур.

Стиль рисунка, относящегося, по видимому, уже к началу второй четверти V в. до н. э., свидетельствует о стремлении отойти от условной манеры строгого стиля и создать более свободные формы. Чувствуется попытка показать объемность фигур — торс юноши и грудь женщины повернуты в три четверти; при профильном положении головы глаз еще имеет миндалевидное очертание, но он обрамлен ресницами, а зрачок сильно придвинут к внутреннему углу, что создает впечатление живого взгляда.

Близок по времени килик, внутри которого по белой облицовке представлена богиня Гера (HRA). Гера представлена прямо стоящей; убор ее богатый, но простой: легкие сандалии, длинный белый хитон, поверх которого наброшен коричневатый с пурпурными каймами гиматий, на голове золотой венец, в руке золотой скипетр. Величавый и монументальный образ богини заметно выделяется среди обычных изображений в вазописи и позволяет предполагать, что мастер, работавший над нашим киликом, следовал статуарному оригиналу — одной из скульптур строгого стиля.

Если описанные вазы с рисунками по белой облицовке дают нам известное представление о технике монументальной росписи Полигнота, то стиль и идейное содержание его произведений в большей мере получили отражение в ряде рисунков на краснофигурных вазах, к рассмотрению которых мы теперь перейдем.

К ним прежде всего принадлежит великолепный кратер из Орвието с изображением сцены из мифа об Аргонавтах на одной стороне и истребления ниобидов на другой. Это высокий, расходящийся широким раструбом колоколовидный сосуд с



Килик с белой облицовкой — Гера

массивной ножкой. Широкая наружная поверхность вместилища украшена многофигурной композицией, снизу и сверху обрамленной полосами орнамента из пальметт. В отличие от росписей строгого стиля с их характерным фризообразным расположением фигур, композиции кратера из Орвието построены по совершенно иному принципу. Представленное действие происходит в сильно пересеченной местности, фигуры расположены на различных уровнях, и вследствие этого композиция разворачивается в глубину. Передача пейзажа ограничивается только изображением многочисленных неровностей, за которыми частично скрываются некоторые фигуры, да небольшим, одиноким деревом, почти лишенным ветвей, на обратной стороне кратера. Показанные в различных положениях, нередко в сложных поворотах, фигуры имеют пластический объемный характер, движения их свободны и непринужденны.

В центре композиции спокойно стоящий

Геракл с луком и дубиной в руках, голова его обращена влево, он смотрит на явившуюся к Аргонавтам, покровительствующую им богиню Афины. Участники славного похода представлены разбившимися на небольшие группы и беседующими. Позы и выражения лиц свидетельствуют о различных душевных переживаниях представленных персонажей.

На обратной стороне кратера — патетическая сцена мифа о Ниобе, в гордой заносчивости оскорбившей Латону. Разгневанные дети Латоны — Аполлон и Артемида — истребляют детей Ниобы. Стоя на небольших неровностях почвы, олимпийские лучники посылают свои смертоносные стрелы. Иные ниобиды уже поражены на смерть, другие тщетно ищут спасения в бегстве. В описанной сцене фигуры размещены значительно свободнее, чем на лицевой стороне кратера, в ней больше движения, чувствуется драматизм происходящего события.

Другим образцом вазовой росписи,



Кратер из Орвието — Аргонавты



Кратер из Орвието — истребление  
Ниобидов





Роспись краснофигурного скифоса — истребление женихов Пенелопы

навеянной монументальной живописью, является рисунок на скифосе, представляющий истребление женихов Одиссеем. Эта сцена широким фризом проходит по наружной поверхности вместилища сосуда, прерываемая под ручками орнаментом из пальметт, усиков и других мотивов. Таким образом, сцена оказывается разбитой на две части, причем каждая из них состоит из трех фигур. На одной из сторон мы видим Одиссея, одетого в рубище нищего. Дрожа от ярости, подкрадывается он к женихам, на ходу натягивая лук и готовясь пустить смертоносную стрелу. Позади разгневанного героя видны две дрожащие служанки-рабыни, недостойно изменившие своим господам ради буйной ватаги женихов. Жесты этих рабынь свидетельствуют об охватившем их отчаянии; видя неизбежную гибель женихов, они трепещут за свою участь. На другой стороне скифоса видна кровавая развязка, которой закончились долговременные пиры наглых женихов. Неожиданное нападение Одиссея застало их врасплох и они не помышляют о сопротивлении. Один из женихов, пораженный стрелой в спину, падает на клине (ложе), тщетно пытаясь вырвать стрелу; другой, спрыгнув на пол, закрывается столом, держа его, как щит

перед собой, третий, приподнявшись на ложе, беспомощно простирает вперед руки. Описанная сцена ярко передает эмоции представленных персонажей: злобу Одиссея, истребляющего ненавистных женихов, смятение и страх его противников.

Иной, более монументальный характер имеет сцена битвы эллинов с амазонками на большом колоколовидном кратере из собрания Метрополитенского музея в Нью-Йорке. Копья и боевые топоры мелькают в воздухе, амазонки мужественно обороняются от решительно атаковавших их эллинов. Нарисовано сравнительно немного фигур, но тем не менее создается впечатление большой битвы, в которой враги схватились друг с другом в тесноте и сутолке.

Стремясь усилить объемный характер представленных фигур, вазописец изобразил сражающихся не только спереди, но и сбоку, с тыла и даже со спины в три четверти. Среди сражающихся в смелом ракурсе показана конная амазонка — она скачет прямо на зрителя. Впечатление некоторой глубины пространства создают также неровности почвы, которые с большой старательностью вырисовал вазописец, явно подражая монументальным образцам. Нужно думать, что и сюжет росписи кратера был



Пелика с изображением Геракла и Старости в известной мере навеян монументальной живописью.

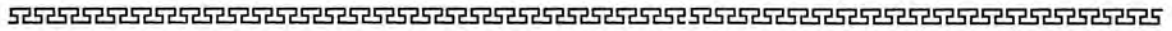
Роспись другой вазы — психтера с великолепным изображением кентавромахии — позволяет вспомнить о другом выдающемся произведении монументального искусства — в данном случае скульптурах западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Не приходится говорить о том, что о какой-либо прямой зависимости рисунка на психтере от скульптурного образца не может быть речи. Вместо обнаженных лапифов олимпийского фронтона мы видим эллинов в вооружении гоплитов; совершенно иным является и построение отдельных групп сражающихся и всей композиции в целом. Однако нельзя не отметить, что рисунок на психтере роднит со скульптурной группой исключительная характерная выразительность голов кентавров и фигур, экспрессия, с которой художник передает яростную схватку, исполненную жестокости и дикого насилия.

Вкус к характерному приводит к появлению в рассматриваемую эпоху утрированных карикатурных образов. Таково изображение на одной пелике из собрания Лувра народного эллинского героя Геракла, всегда сохранявшего здоровье, силу и бодрость духа. Геракл торжествует над старостью. Герой схватил своей мощной левой рукой за шиворот пытавшуюся обессилить его «Старость» (*ΓΕΡΑΣ*) и избивает ее дубиной. Старость представлена в карикатурном облике тщедушного безобразного старика, одной рукой он бессильно опирается на палку, а другую протягивает вперед.

Новое течение в вазописи, наметившееся во второй четверти V в. до н. э., получило дальнейшее развитие в середине и третьей четверти того же столетия. Этот новый этап в развитии краснофигурной вазописи принято именовать свободным стилем. Росписи свободного стиля относятся к эпохе блестящего расцвета аттического искусства и культуры во времена Перикла.

Типичной особенностью лучших образцов свободного стиля является монументальный характер росписей, созвучных большому искусству этой эпохи. Это побуждало вазописцев, ищущих больших широких поверхностей для своих величавых композиций, часто обращаться к амфорам, пеликам, кратерам, стамносам и другим большим сосудам. Килик, популярный во времена строгого стиля, утратил свое былое значение.

Утвердившие свое значение еще в прежнее время, фигурные композиции неограниченно доминируют в росписях ваз свободного стиля. Им отводятся главные, наиболее удобные для росписи части сосуда — преимущественно вертикальные поверхности боковых стенок больших сосудов. Фигурная роспись сосуда обычно ограничивается двумя сценами: на лицевой и обратной стороне вазы (так, это имеет место у кратеров, стамносов, амфор, пелик, скифосов), или только одной сценой на лицевой



Психтер с изображением кентавромахи

стороне тулова (гидрии, лекифы). Значительно реже главным сценам на вместилище сосуда сопутствуют другие сцены, вытянутые нешироким фризом по шейке сосуда. Орнаменту, так же как и на вазах строгого стиля, отводится довольно скромное место. Он обрамляет фигурные композиции и вместе с тем нередко подчеркивает основные членения сосуда: раструб устья, шейку, плечи, наиболее раздутую часть тулова. Мотивы орнамента — геометрические или из сильно стилизованных растительных форм. Располагаются эти мотивы обычно узкими довольно строгими фризообразными полосками только на шейках, плечах или под ручками, где мы иной раз встречаем более пышные орнаменты, скомпонованные из

пальметт, бутонов и усиков. Общей особенностью всех орнаментальных мотивов в росписях свободного стиля является графически-плоскостной характер, который они сохраняют в отличие от фигурных росписей, приобретающих объемные формы. В этом одна из особенностей большого сдвига в греческом искусстве ранне-классического времени. Появление объемной по формам живописи Полигнота и мастеров его круга не повлекло за собой аналогичного сдвига в искусстве орнамента. Расписные орнаменты, украшавшие произведения эллинского зодчества V в. до н. э., продолжали сохранять строго плоскостной характер<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> Ср. хотя бы расписные орнаменты плафонных касетт Парфенона.



Выше мы уже говорили о сюжетах сцен, представленных на краснофигурных вазах. Коснемся здесь только тех сравнительно небольших отличий, которые имеются между росписями строгого и свободного стиля. На вазах свободного стиля мы преимущественно встречаем привычные мифологические сцены — изображения богов, подвигов, героев, битвы, изображения колесниц, людей, совершающих культовые обряды, занятых атлетическими упражнениями и пр. Однако во всех этих сценах мы наблюдаем больше «классической» сдержанности и спокойствия, больше не лишенной простоты, торжественности, чем на рисунках строгого стиля. В них нет такого вольного характера, как в росписях начала V в. до н. э. бесцеремонно показывавших самые интимные стороны человеческой жизни, сцены пьяного разгула на пирушках с гетерами, постоянно нарушающие чувство меры. В росписях свободного стиля решительнее выступает чувство сдержанности и гармонии, даже тогда, когда вазописец обращается к вакхическим сценам или изображению симпосиев.

Классическому спокойствию содержания росписей свободного стиля отвечает и стиль росписи, нередко имеющей монументальный характер. Композиции по большей части просты и незагружены. Вазописцам вполне доступен прием развертывания композиционного построения в глубину, однако они пользуются им весьма сдержанно, в силу чего фигуры по большей части располагаются в один ряд наподобие скульптур фриза или метопы.

Фигуры имеют объемный характер, что достигается только линейным построением. Вместе с тем должно отметить, что движение фигур никогда не бывает направлено на зрителя или в глубину, подобно тому как это мы наблюдаем на барельефах рассматриваемой эпохи, например, на зофоре (внутреннем фризе) Парфенона. Указанная осо-

бенность усиливает сдержанность росписей свободного стиля, о которой мы говорили выше. Пластический характер изображений, спокойная размеренность движений, отсутствие угловатых поз и резких ракурсов — все это способствует той классической монументальности образов, о которой мы говорили выше.

Вазописцы эпохи свободного стиля в совершенстве овладевают техническими приемами своего мастерства. Художники, работавшие в строгом стиле, были довольно сильно ограничены в возможностях изображения человеческой фигуры: голову они обычно показывали в профиль, редко впрямь, туловище спереди или сбоку, руки и ноги в определенных положениях. Совершенно условным было изображение глаза. Теперь все коренным образом изменилось. Для мастера свободного стиля не представляет никаких затруднений передать любой поворот головы или торса, любой самый трудный ракурс. Так, например, повернув голову в три четверти, он показывает ее снизу или сверху. Представленные при этом позы отличаются свободой и непринужденностью. Особо следует отметить освобожденную от жесткости мастерскую передачу анатомических деталей мускулатуры и в особенности глаза, который теперь при любом положении головы получает совершенно реальную трактовку.

Равным образом от ряда условностей росписей строгого стиля освобождается и одежда. Исчезают длинные, прямые гофрированные жесткие складки, расположенные наподобие ласточкина хвоста. Одежда теперь трактуется как мягкая ткань, легко облегающая тело, выявляя его формы или свободно ниспадая, образует простые свешивающиеся вниз складки, не подчиненные условному трафарету. Только теперь смогло получить настоящее отражение в вазописи то замечательное умение красиво располагать драпировки, которым обладали

греки, постоянно занимавшиеся физической культурой, освоившие искусство движения и жеста.

Таким образом, в распоряжении вазописца свободного стиля оказались исключительно богатые и разнообразные изобразительные средства, позволившие ему приблизиться к точной передаче реальной действительности. В этой передаче действительности мастера, расписывавшие вазы свободного стиля, не отходили от тех норм, которые господствовали в эллинском монументальном искусстве третьей четверти V в. до н. э. Они старательно избегали изображения мелких индивидуальных особенностей, всего случайного и безобразного, создавая только типически обобщенные образы.

Пластически-объемный характер и идейная значимость росписей свободного стиля, приближавшая их к достижениям монументального искусства, неизбежно должны были привести к отказу от тех принципов, которые господствовали в греческой керамике предшествовавшего времени. Росписи свободного стиля с их композициями из объемных фигур, нарушавших поверхность сосуда, глубоко отличались от прежних плоскостных рисунков и простых узоров, украшавших вазу в полном соответствии с ее формой.

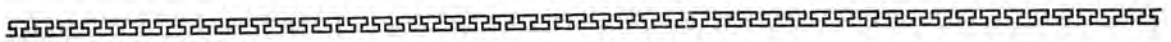
Одним из ярких представителей свободного стиля был Полигнот, аттический вазописец, одноименный с знаменитым фасосским художником. Вазописец Полигнот работал в середине и в третьей четверти V в. до н. э. Росписи его отличались спокойным монументальным характером и строгой нормативностью. Нам известно пять подписных ваз Полигнота, одна из которых хранится в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Это большая амфора с очень простыми узорами на венчике, шейке, плечах под ручками и на



Амфора Полигнота. Эос на колеснице.  
ГМИИ

нижней части тулова. Все внимание зрителя вазописец стремится направить на композиции, расположенные по обеим сторонам вместилища. В каждой из них немного фигур, расположены они довольно просто, однако размещение их на сферической поверхности вазы таково, что для рассмотрения всей композиции нельзя смотреть на амфору лишь с одной точки зрения. Необходимо либо вазу поворачивать в руках, либо перемещаться зрителю. На лицевой стороне амфоры представлена богиня утренней зари Эос: стоя на колеснице, запряженной крылатыми конями, она поднимается





Амфора Полигнота — Ахилл между Патроклом и Фойниксом. ГМИИ

над Океаном. Волны Океана показаны мало заметной белой краской, на наличие водной стихии указывает также выпрыгивающий дельфин, которого мы видим под ногами коней. Подобный образ утренней зари, поднимающейся над волнами Океана, мы находим и в эллинской поэзии, например, у колофонского поэта Мимнерма:

Едва розоперстая Эос  
Из океанских пучин на небо утром взойдет ...

На обратной стороне вазы изображен сидящий на небольшой скамье Ахилл, поза и печальное выражение которого свидетельствуют о том, что герой скорбит после по-

лученной им от Агамемнона тяжелой обиды — увода его любимой рабыни Бресеиды. Позади Ахилла стоит пожилой человек, вероятно, воспитатель героя Фойникс. Против Ахилла представлен Патрокл, взявший в руку меч и, видимо, готовящийся выступить в роковое для него сражение. Вся эта очень простая по замыслу сцена представляется сдержанной и спокойной. Однако это спокойствие чисто внешнее; здесь показана завязка последующих драматических событий: гибели Патрокла и Ахилла. Значимости представленной сцены полностью отвечает монументальный характер росписи, отсутствие мелких деталей в трактовке драпировок, которые обрисовывают самые общие контуры тела, скрывая мелкие переходы форм.

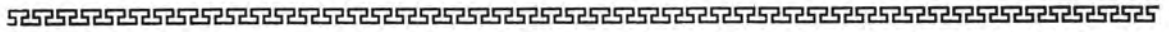
Другим крупным вазописцем свободного стиля был мастер, имя которого нам неизвестно; его принято условно именовать по одной из расписанных им ваз мастером кратера Виллы Джулия. До нас дошли несколько десятков ваз, расписанных этим мастером, в том числе большой колоколовидный кратер, хранящийся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. На лицевой стороне этого кратера представлен миф о принесении младенца Диониса на воспитание нимфам Ниссы. В центре композиции представлен вестник богов Гермес, утомленный дальней дорогой, он присел на скалу и протягивает Диониса приближающейся к нему нимфе, которая готовится принять младенца. Позади Гермеса стоит Менада — будущая спутница Диониса. Трактовка фигур свидетельствует об уверенности зрелого мастера. Простыми, но выразительными средствами придает вазописец своим изображениям объемный характер, смело подчеркивая выступающее вперед плечо Гермеса. Также убедительна передача наивного восхищения нимфы, пораженной видом божественного младенца и внимательным взглядом Гер-



Краснофигурный кратер с изображением  
Гермеса и младенца Диониса. ГМИИ



Кратер с изображением восхода солнца



Пелика из Червенковатой могилы  
(Болгария)

меса, который он устремил на Диониса. Вазописец с большой изобретательностью пользуется теми довольно скудными средствами, которые были в его распоряжении. Моделируя фигуры проведенными пером линиями густого черного лака, он, желая показать округлые очертания неровной скалы, прибегает также к кисти, нанося свободные мазки золотистого разбавленного лака.

Завоевания свободного стиля открыли новые возможности перед греческими вазописцами. Ф. Энгельс писал, что «Эллада имела счастье видеть, как характер ее ландшафта был осознан в религии ее жителей»<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Ф. Энгельс. Ландшафты. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, стр. 55.



Сцена прощания с воином на стамносе. Мюнхен



Изображение фиаса на арибаллическом лекифе



Явления природы воспринимались древними греками в антропоморфной форме. Однако сравнительно мало развитый художественный язык вазописи ранних эпох давал ограниченные возможности для создания таких образов. Только в развитом краснофигурном стиле изображение человека оказалось достаточно разработанным для антропоморфной передачи пейзажей или различных явлений природы. Тогда получили распространение фигуры нимф, которые, обрамляя ту или иную мифологическую сцену, персонифицировали леса, горы или море (Нереиды), указывая на место, где происходит представленное событие.

С особенной яркостью и полнотой мифологическое, антропоморфное восприятие природы получило свое выражение в замечательной росписи краснофигурного кратера из собрания Блака.

Сюжет этой росписи — восход солнца. Солнце представлено в образе вечно юного бога Гелиоса в лучистом нимбе. Гелиос стоит на колеснице, запряженной двумя крылатыми и двумя бескрылыми конями, которые, стремительно несясь по воздуху, поднимаются над волнами Океана. С появлением светозарного бога, звезды, представленные в виде стройных маленьких мальчиков, исчезая с неба, стремительно падают в клубящиеся волны Океана. Солнцу предшествует, изображенная на другой стороне вазы, вставшая из мрака, богиня зари — розовоперстая Эос. В образе крылатой юной девушки, следует она впереди Гелиоса. Перед Эос — ее возлюбленный — юноша Кефал, который вышел на охоту, сопровождаемый своим псом. С восходом солнца вся природа пробуждается. Кратко, но выразительно, показал это наш мастер. В лесу, обозначенном всего одним небольшим деревом, поднимается проснувшийся силен, а далеко на западе, на своем коне, наполовину скрывшемся уже за горизон-

том, едет богиня ночи — Никс<sup>76</sup>, отступающая перед утренними лучами солнца.

Так мы видим сложную картину восхода солнца и пробуждения природы, представленную не в виде реального пейзажа, а переведенную на поэтический язык мифологических образов, созданных фантазией эллинов.

Однако творческая фантазия греческого художника позволяла ему облекать в мифологические образы не только явления природы, но также и события из человеческой жизни.

Весьма интересна в этом отношении роспись лицевой стороны немного приземистой, сильно раздутой краснофигурной пелики второй половины V в. до н. э., найденной в Червенковатой могиле в южной Болгарии. На ней представлен прославленный музыкант — кифаред, одержавший целый ряд побед на различных эллинских состязаниях. Одетый в длинный хитон юный победитель, играя на кифаре, стоит на трехступенном подножье — беме. Вокруг юноши витают в воздухе четыре крылатые богини победы — Ники, с венками или гирляндами в руках. Надписи около этих фигур свидетельствуют о том, что каждая из них персонифицирует одну из побед одержанных кифаредом. Мы читаем: *Παναθηναῖοι, Νίκη Νέμεαι, Μαραθῶνι* и *Ἰσθμιοῖ*; это значит, что победы были одержаны на панафинейских, немейских, маратонских и исфмийских состязаниях. Так эллинский вазописец облакал в форму мифологического повествования события из окружавшей его реальной жизни.

Разумеется, что подобные изображения не являются правилом и мы чаще наблюдаем более непосредственные изображения действительности. Такова например сцена прощания с воином, уходящим в поход, представленная на большом краснофигур-

<sup>76</sup> По другому истолкованию это богиня луны — Селена.





ном стамносе из собрания Государственного Эрмитажа. Готовящийся к отбытию молодой воин в шлеме со щитом и копьем подкрепляется перед дорогой последней фиалой вина. Рядом с ним стоит его молодая жена, полная сдержанной грусти, она скорбно склонила голову, в правой руке ее ойнохоя, из которой она наполнила фиалу. Молодую пару обрамляют фигуры родителей воина, внимательно устремивших взгляды на уходящего в поход сына. Простота и задушевность представленной сцены сочетается с торжественной монументальностью, столь свойственной росписям свободного стиля. Впрочем, должно отметить, что в рассматриваемую эпоху наряду с этими величавыми образами мы находим и иные произведения, в которых художник прежде всего стремился к легкой непринужденной грации и изысканному изяществу. Такова, например, роспись арибаллического лекифа из собрания Сабурова, представляющая Диониса со своим фиасом. Юный бог и его жизнерадостные спутники расположились на лоне природы, среди небольших бугров. Они сидят или полулежат, одна из менад легко пляшет под музыку тимпана (бубен). Здесь нет какого-либо глубокого содержания, что и находится в полном соответствии с несколько наивной непосредственностью этих грациозных образов.

Выше мы говорили о том, что в вазописи V в. до н. э. наряду с краснофигурной техникой значительное распространение получают росписи по белой облицовке, которые по своему характеру более других приближались к монументальной живописи. Особенно широко такие росписи применялись для украшения высоких стройных лекифов, специально предназначенных для заупокойного культа. В полном соответствии с этим назначением находятся сюжеты росписей белых лекифов. На них представлены либо сцены оплакивания умершего, лежащего на парадном ложе, его

родичами, либо посещения родными могилы покойника, который в героизированном облике представлен около надгробного памятника; встречаются изображения сцены туалета: покойница с ее служанками возле могилы; иногда наряду с покойником изображаются и мифологические персонажи: Гипнос (сон) и Фанатос (смерть), приносящие тело павшего героя к его гробнице; или ладья Харона, перевозившего души умерших в Аид (преисподню).

Доминирующим настроением в описанных сценах по большей части является спокойная тихая грусть; более бурные проявления горя, главным образом в изображениях оплакивания умерших, встречаются редко. Эта сдержанная передача скорби в полной мере отвечает основному характеру росписи третьей четверти V в. до н. э. Должно, однако, отметить, что значительное число белых лекифов относятся и к более позднему времени — последним десятилетиям V в. до н. э. и первым десятилетиям последующего столетия.

Мы уже останавливались на вопросах техники росписей по белой облицовке. На наших лекифах широко применяется предварительный рисунок; фигуры, так же как и на ранее рассмотренных вазах, в основном моделировались проведенной пером тонкой линией, исполненной красноватой, черной или сероватой краской. Волосы, одежда, различные предметы, кроме того, нередко окрашивались в какой-либо единый тон. При этом применялись различные краски: кирпично-красная, желтая, синяя, зеленая, фиолетовая, розовая, серая, черная и др. В отличие от чернофигурных и краснофигурных ваз, роспись которых отличается изумительной прочностью, не рассчитанные на бытовое применение белые лекифы обладали значительно меньшей прочностью и в силу этого часто доходят до нас в плохой сохранности. При этом иногда выступает

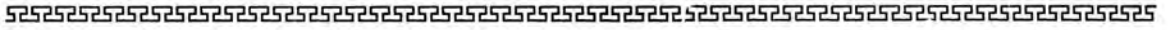


Рисунок на лекифе с белой облицовкой — сцена у надгробного памятника

одна очень любопытная техническая деталь, ярко характеризующая приемы работы греческого художника. Вазописец сначала исполнял контуры обнаженной фигуры, а затем поверх их наносил изображение одежды, как бы одевая ее. Такой прием во многом гарантировал художника от анатомических погрешностей. Краска, которой исполнялась одежда женских фигур на белых лекифах, нередко оказывалась утраченной, поэтому эти фигуры теперь кажутся одетыми в совершенно просвечивающие одежды или даже нагими, какими они вовсе не были первоначально.

В качестве образца росписи аттического белого лекифа рассмотрим один из памятников, хранящихся в Афинском националь-

ном музее. Цилиндрическое тулово этого лекифа украшено очень простой по замыслу композицией, тема которой — принесение заупокойных даров на могилу родича. Посередине мы видим надгробный памятник: на высоком поднимающемся шести ступями основании возвышается стройная узкая стела, увенчанная треугольным фронтоном, украшенным пальметтой. На стеле повязана лента (тэния), на ступенях основания расставлены многочисленные сосуды для масла — лекифы и развешены венки — приношения покойному от его заботливых родичей. Сам покойник, статный юноша в плаще со сброшенной за плечи шляпой и с двумя копьями в руке стоит на лево от памятника, смотря на приближающуюся



с другой стороны его родственницу—скромную девушку в длинной одежде с плоской корзиной в руках, в которой приносилась поминальные дары.

Бурная эпоха Пелопонесской войны (431—404 гг. до н. э.) была временем значительных сдвигов в эллинском искусстве вообще и в аттической вазописи — в частности. Классическое спокойствие и величавые образы искусства сороковых и тридцатых годов V в. до н. э. сменяются более насыщенными эмоциями динамическими фигурами, что можно наблюдать и в рельефной скульптуре и вазописи того времени. В вазовых рисунках на смену свободному стилю приходит постепенно формирующийся, новый роскошный стиль.

Мастера роскошного стиля сохраняют завоевания вазописи послеполигнотового времени — объемно-пластическую трактовку человеческих фигур, но совершенно по-новому используют эти завоевания.

Прежде всего должно отметить некоторое отличие тематики росписей роскошного стиля от их предшественниц. Представленные сцены попрежнему часто имеют мифологическое содержание. Однако теперь вазописцы охотнее обращаются к изображению более драматических событий — сценам борьбы, похищений, гибели тех или иных персонажей. Мы находим также меньше спокойствия и в изображении людей, например, объятых вакхическим экстазом служительниц Диониса.

Общий принцип распределения росписи на вазах роскошного стиля мало чем отличается от того, который господствовал в керамике свободного стиля. Так же как и раньше, все внимание мастера сосредоточено на фигурных композициях, украшавших снаружи главную часть, то есть вместилище сосуда. В силу этого попрежнему особой популярностью продолжали пользоваться большие, высокие сосуды, вертикальные поверхности боковых стенок которых откры-

вали особенно широкие возможности перед вазописцами, исполнявшими большие картины. Орнаменту попрежнему отводилась очень скромная, можно сказать, подсобная роль.

Композиции росписей свободного стиля были сдержанными, простыми и ясными. На смену им теперь приходят значительно более сложные, насыщенные, иной раз даже перегруженные, композиции, полные беспокойного движения. В свободном стиле обычно мы наблюдаем небольшое число фигур, свободно расставленных и не закрывающих одна другую, что придает им особую монументальность. В роскошном стиле фигуры постоянно частично закрывают одна другую, что усиливает напряженный характер этих росписей. Фигуры эти объемны, а размещение их одной на фоне другой и развевающиеся одежды несколько способствуют усилению пространственного характера росписей. Однако общий принцип расположения фигур в больших композициях роскошного стиля продолжает сохранять традиции ваз полигнотового направления. Фигуры в свободной расстановке размещаются одни над другими в два-три ряда, что несколько смягчает впечатление пространственной глубины, вследствие чего роспись, в известной мере, продолжает сохранять свое основное назначение — декорировать поверхность сосуда. Элементы пейзажа, издавна встречавшиеся в греческой вазописи, в V в. до н. э. воскрешенные и развитые под воздействием картин Полигнота и живописцев его круга, заняли довольно видное место в росписях рассматриваемого периода. Теперь нередко изображается неровная каменистая почва, молодые покрытые листвой деревья; иной раз вводятся в композицию и архитектурные сооружения. Как мы уже отмечали, представленные нередко патетические сцены полны динамики. Фигуры переданы в живом движении, причем вазописец не избегает слож-



Роспись килика Айсона

ных поворотов и резких, трудных ракурсов. В силу этого спокойно ниспадающие одежды свободного стиля сменяются бурно развевающимися драпировками, обильно испещренными изгибающимися складками. Подобным образом разлетающиеся одежды подчеркивают не только развевающий их ветер, но также резкое движение представленных персонажей. Это новая черта, связанная с теми попытками передать элементы ландшафта, которые наблюдаются в росписях роскошного стиля.

У сравнительно немногочисленных, спокойно стоящих фигур складки одежд отличаются значительным разнообразием, что придает им особую внутреннюю жизнь. Особого упоминания заслуживает одна новая черта, свойственная рисункам роскошного стиля: обилие орнаментальных украшений на различных предметах обихода (щиты, колесницы и пр.) и в особенности на одежде. Вазописец любовно передает сложнейшие узоры, украшающие одежду не только «варваров», но и эллинов. Эта особенность усиливает роскошный характер опи-

сываемых росписей, придавая им вместе с тем впечатление большей дробности, что отнюдь не было свойственно более обобщенным рисункам свободного стиля.

Черты формирования нового, роскошного стиля, отчетливо выступают в творчестве вазописца Айсона, который расписал килик, хранящийся в собрании Мадридского музея. Наружные стороны вместилища этой чаши украшены изображениями подвигов Тезея; в круглом клейме внутри сосуда представлено одно из главнейших деяний аттического героя: победа над Минотавром. Клеймо обрамляет узкая рамка меандрового орнамента, перебитого квадратами, заполненными шашечным узором. В клейме представлены покровительствующая герою Афина и юный Тезей. Поразив на смерть Минотавра, Тезей влечет его, ухватившись левой рукой за рог чудовища. Большая часть фигуры Минотавра скрывается за узорной каймой и не показана зрителю. Действие представлено на фоне небольшого здания с очень стройными ионийскими колоннами и легким антаблемен-



Роспись стамноса с изображением Диониса — Дендрита

том (перекрытием). Нужно думать, что эта постройка должна представлять собой кносский лабиринт.

Обнаженная фигура Тезея, энергично устремляющегося вперед, полна движения; она резко выделяется на фоне спокойно ниспадающих складок одежды Афины и вертикальных линий каннелюр ионийских колонн. Этот динамический образ Тезея открывает новую страницу в развитии краснофигурного стиля.

Еще острее новые черты выступают в росписи неапольского стамноса с изображением дионисийского праздника. Посредине возвышается священное изображение бога — деревянный столб, на который одета бородатая маска и богато украшенная одежда Диониса — Дендрита, увитая ветвями. Перед идолом стоит жертвенный стол с сосудами для вина, по обе стороны которого представлены служительницы Диониса — менады, совершающие действия в честь своего бога. Впавшие в вакхический

экстаз, они пляшут, запрокинув головы, потрясая факелами и тирсом. Беспорядочно развевающиеся складки длинных одежд менад подчеркивают их бурные движения, вполне отвечающие их экстатическому состоянию, которое красочно обрисовал Еврипид в своей трагедии «Вакханки»:

О как мне любо в полянах.  
Когда я в неистовом беге,  
От легкой дружины отставши,  
В истоме на землю паду,  
Священной небридой одета.  
Стремясь по фригийским горам,  
Я хищника жаждала снеди:  
За свежей козлиною кровью  
Гонялась по склону холма...

Но чу! Прозвучало «О Вакх, взвэ!  
Млеком земля, и вином, и нектаром пчелиным,  
Смол благовоных дымом курится  
Грянет тогда Дионис...<sup>77</sup>

Остановимся теперь на росписи кратера, представляющей миф о гибели Талоса.

<sup>77</sup> Театр Еврипида, перевод И. Ф. Анненского, М., 1916, I, стр. 224 (Вакханки, стр. 135—148).





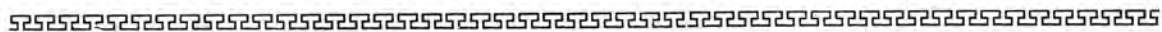
Этот бронзовый исполнителю был подарен Зевсом (или Гефестом) царю Миносу; три раза в день обходя Крит, он бдительно охранял остров от вторжений недругов. Прибытие аргонавтов на Крит оказалось роковым для могучего исполина. В центре композиции мы видим теряющего силы умирающего Талоса, которого тщетно пытаются поддержать герои Диоскуры Полидевк и Кастор; левее стоит задрапированная в восточную одежду страшная волшебница Медея, которая принесла гибель Талосу; еще далее виднеется море с резвящимся дельфином и корма корабля Арго с его славными мореходами. С правой стороны композицию замыкают наполовину скрытые фигуры Посейдона и Амфитриты, а под ними — убегающей испуганной нимфы.

Полная динамики композиция очень насыщена. Фигуры находят одна на другую, частично закрывая друг друга. Это создает многоплановость построения, особенно резко заметную в правой части композиции. Так, за Талосом мы видим фигуру конного Кастора, затем Посейдона и, наконец, Амфитриты.

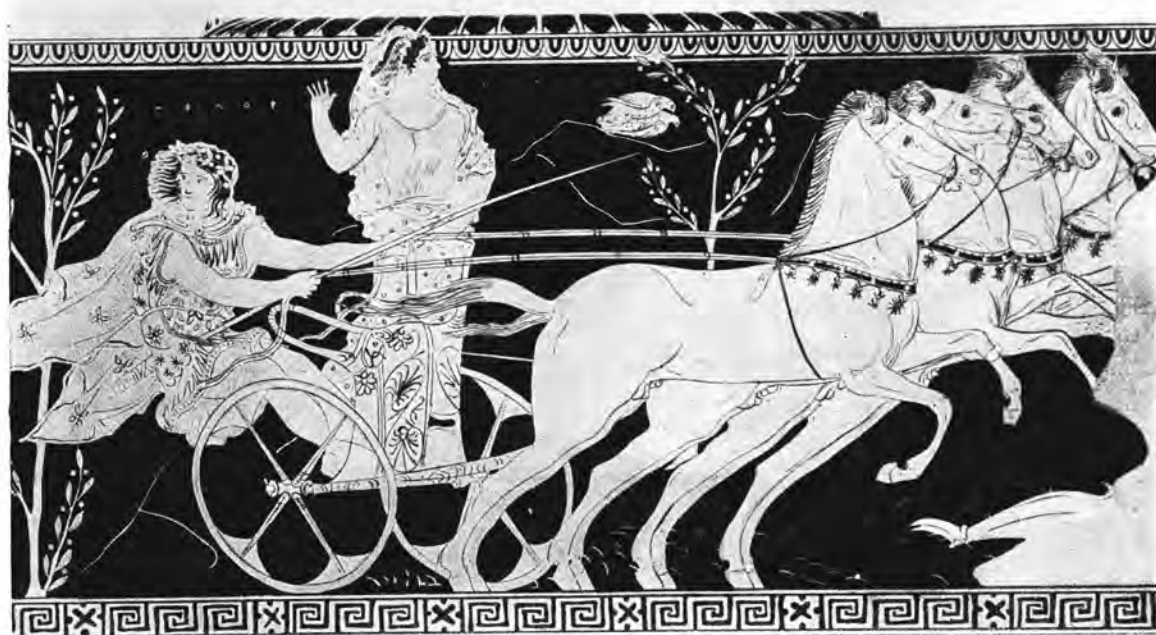
Желая подчеркнуть, что тело Талоса представляет собой не обычную человеческую плоть, а сделано из блестящей бронзы, вазописец исполнил его белой краской, тщательно моделировав его мускулатуру разбавленным лаком. Это создает впечатление скульптурной моделировки форм, резко выявляя изображение Талоса на фоне других фигур, исполненных в обычной краснофигурной технике. Все фигуры полны живого движения. Одежды их ложатся мелкими дробными складками, что усиливает динамический характер изображений. Богатство и насыщенность росписи довершают разнообразные узоры, которыми вазописец щедро разукрасил одежды представленных персонажей, в особенности Медеи и Диоскуров. По краям хитонов Кастора и Полидевка видны не только растительные и гео-

метрические узоры, но также фигурный фриз. Столь богатых украшений на одежде греческая вазопись не видала уже давно — они ведь были свойственны стародавним временам чернофигурного стиля Клития. Однако в росписях роскошного стиля разукрашенные узорами, совершенно плоскостные одежды архаических рисунков сменяются мастерской передачей мягкой, изгибающейся складками узорной ткани, выявляющей формы тела. Решение этой задачи только графическими приемами представляет очень большие трудности и требует исключительно виртуозного овладения техникой.

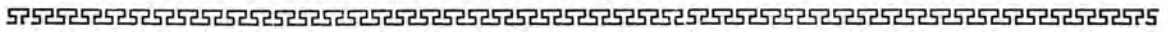
Едва ли не наибольшей остроты достигает роскошный стиль в работах вазописца, расписавшего амфору в Аретцо. На лицевой стороне ее изображен Пелопс, увозящий Гипподамию. Бешено мчащаяся четверка лихих коней уносит легкую разукрашенную колесницу, на которой стоит прекрасная Гипподамия, добытая Пелопсом ценой обмана и гибели ее отца. Сильно откинувшийся назад Пелопс с большим трудом управляет стремительными конями. Волосы и пестрая одежда героя бурно развеваются сильным ветром. В представленную сцену вазописец смело вводит элементы пейзажа. Направо внизу, под копытами коней, мы видим плещущие морские волны, из которых выпрыгивает дельфин; направо и наверху посередине представлены неровности сильно всхолмленной почвы, на которой растут оливковые деревья. Все это свидетельствует о наличии живописных тенденций, которые с большой остротой выступают также в лондонской гидрии с изображением Диоскуров и Левкиппид, вероятно, расписанной тем же мастером. Эта подписанная гидрия, вышедшая из мастерской Мидия, украшена богатой росписью: на лицевой стороне плеч и верхней части тулова находится большая композиция, представляющая похищение Левкиппид; под ней на



Роспись кратера, представляющая миф о Талосе



Роспись амфоры, представляющая Пелопса и Гипподамию



Роспись гидрии Мидия

нижней части вместилища представлен Геракл в саду Гесперид. Остановимся на главной композиции. Фигуры в ней располагаются в два ряда — в верхнем мы видим колесницы Диоскуров, умыкателей дочерей Левкиппа, в нижнем присутствующих при похищении богов и смертных. Обе части композиции связывает в единое целое находящаяся почти посередине группа, представляющая Кастора, влекущего одну из дочерей Левкиппа к своей колеснице, на ней, поджидая героя, стоит его возничий Хрисипп. Полидевк успел уже водворить похищенную им другую Левкиппиду — Гелеру на свою колесницу и пустил вскачь своих резвых коней. Вся описанная сцена полна жизни и движения: скачущие или готовые к бегу лошади, разбегающиеся в разные стороны испуганные женщины, юноши, похищающие девушек в развевающихся

одеждах, — все это проникнуто совершенно новым духом, чем росписи свободного стиля. Так же как и на предшествовавшей вазе, в рисунок введены довольно многочисленные элементы пейзажа. Под ногами фигур видна неровная, местами каменистая почва, кое-где возвышаются небольшие оливковые деревья, кроме того, картину дополняют расположенный на первом плане алтарь, возле которого сидит Афродита, а несколько поодаль, позади него, характерное примитивное изваяние божества — ксоанон. Это обилие элементов пейзажа указывает на стремление вазописца показать передаваемую им сцену не в условном, а в какой-то мере реальном пространстве. Нет надобности говорить при этом, что фигуры верхнего ряда отнюдь не мыслились художником как находящиеся выше других. Здесь имело место применение несколько наив-

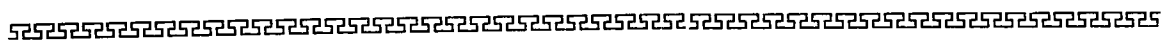
ного старого приема, согласно которому ближайшие фигуры помещаются в нижнем ряду, а расположенные позади них в верхнем.

Выше мы уже отмечали особое положение группы Кастора и его подруги, занимающих центральное место в композиции, вокруг которых komponуются другие фигуры. В этом построении мы можем наблюдать зарождение нового композиционного принципа, кругового распределения фигур, который мы неоднократно встречаем в вазописи конца V и IV вв. до н. э. Ярким образцом его может служить роспись гидрии в Карльсруэ, вероятно, разрисованной тем же вазописцем из мастерской Мидия. Плечи и верхняя часть тулова эгой вазы укра-

шены сценой суда Париса, на нижней части вместилища представлен Дионис со своим фиасом. Остановимся на верхнем рисунке. В центре его мы видим сидящего Париса (Александра), около троянского царевича его пастушеский пес, справа к Парису подошел бог-вестник Гермес, возвестивший Парису, что ему надлежит выступить судьей в споре трех богинь о красоте. Каким будет решение Париса — у зрителя не может быть сомнений, — он повернул голову к находящейся позади Гермеса Афродите и готовится ей вручить яблоко. Богиню Афродиту сопровождает Эрот, свидетельствующий о ее неотразимой красоте. Другой Эрот побуждает Париса не колебаться в принятом решении. Налево от

Роспись гидрии с изображением суда Париса





Париса мы видим потерпевших неудачу богинь: растерянную, смущенную Афину и возмущенную Геру. Над Парисом видна фигура богини вражды Эриды, большая часть тела которой скрыта за неровностью почвы. Этот зловеющий образ служит напоминанием о тех роковых последствиях, которые повлек за собой спор богинь и суд Париса, ставшие завязкой Троянской войны. Композиция замыкается фигурой спокойно восседающего Зевса, а справа вверху изображением бога солнца — Гелиоса в виде юноши на колеснице, запряженной четверкой коней. Значительная часть фигуры Гелиоса скрыта за горизонтом, а от его лошадей видны одни лишь головы — это изображение, возможно, навеяно образом Гелиоса на восточном фронто-не Парфенона.

В отличие от ранее рассмотренных росписей роскошного стиля в сцене суда Париса нет бурной динамики, быстро двигающихся и резко жестикулирующих фигур. Однако в ней вовсе нет спокойствия. Самый сюжет — завязка событий, в конечном итоге приведших к Троянской войне, держит зрителя в напряженном состоянии. Кольцеобразно построенная, с Парисом в центре, средняя часть композиции и асимметричные фланкирующие ее фигуры не создают того впечатления устойчивости, которое свойственно фризовым построениям. Подобное расположение фигур кажется случайным и беспокойным; это впечатление усиливается очень дробной моделировкой одежд представленных персонажей — легкой рябью многочисленных мелких складок и пестротой тонких узоров. Таким образом создается динамический характер росписи, хотя вазописцем применены здесь несколько иные средства, чем в других описанных нами памятниках.

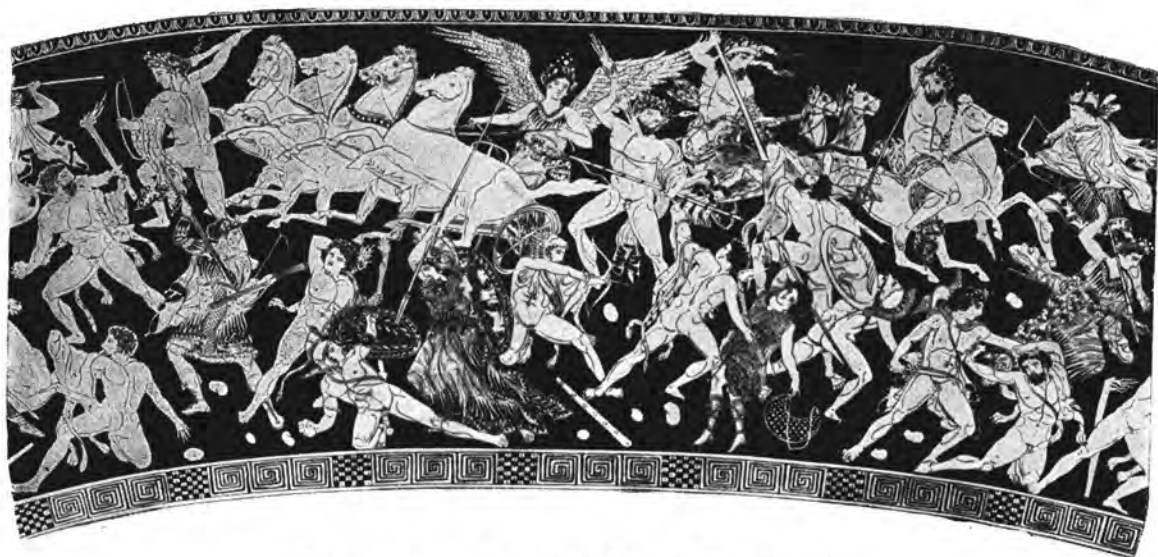
Наконец, упомянем еще грандиозную композицию, представляющую гигантомахию, на амфоре с острова Мелоса. Олим-

пийские боги и их противники гиганты представлены там в ожесточенной схватке. Мы видим крылатую Нику на колеснице, которая запряжена несущимися вскачь конями, Зевса, мечущего перун, Диониса на легкой повозке, влекомой пантерами, Посейдона с трезубцем верхом на коне, Артемиду, стреляющую из лука, Афину, поражающую гиганта копьем, и других богов. Сокрушительно наступающие олимпийцы приводят в смятение и теснят гигантов, поражение которых неизбежно. Представленному грандиозному событию, космогонической борьбе за власть над миром светлых олимпийцев с сынами земли, в полной мере отвечает большой размах и насыщенность композиции. Расположенные тесно одна возле другой в два-три ряда фигуры сражающихся настолько сплетаются одна с другой, что при беглом взгляде кажутся сплошной массой колеблющихся тел. Все они полны яростной энергии, стремительно двигаются, сталкиваясь друг с другом. Обнаженные мускулистые тела перемежаются с развевающимися одеждами, что еще более усиливает беспокойную пестроту этой большой композиции.

Последующий этап развития вазописи краснофигурного стиля неразрывно связан с теми грандиозными событиями, которые произошли в истории эллинского искусства и особенно живописи в конце V в. до н. э. Согласно свидетельству Плиния<sup>78</sup>, афинский живописец Аполлодор в 93-ю олимпиаду (408—405 гг. до н. э.) первый начал передавать тени. Другими словами, Аполлодор явился изобретателем передачи сложной гаммы переходов света и тени, основателем живописи в современном смысле этого слова. Ближайшие преемники Аполлодора — Зевксис из Гераклеи, Паррасий из Эфеса и другие художники IV в. до н. э. продолжали и развили это новое направле-

<sup>78</sup> P l i n. N. H., XXXV, 60.





Роспись амфоры с острова Мелоса. Гигантомахия



Краснофигурный кратер IV в. до  
н. э. ГМИИ



ние. Богатая переходными пслутонами красочная гамма и овладение перспективой и всеми тонкостями светотеневых эффектов позволили художникам создавать полное впечатление пластически-объемной формы передаваемого предмета. Применение восковых красок (энкаустики), что считается заслугой Павсия из Сикиона, позволило добиться еще большей глубины и яркости тонов и богатства колорита. В результате этих завоеваний живописи IV в. до н. э. появилась возможность разрешать такие задачи, как, например, изображение просвечивающего сквозь морскую воду обнаженного человеческого тела, что с исключительной виртуозностью сумел сделать Апеллес в своей Афродите Анадиомене.

Как мы говорили выше, в эпоху архаики между вазописью и монументальным искусством существовало тесное единство, это единство было заметно нарушено со времен Полигнота фасосского и художников его круга, когда стенные росписи поднялись на небывалую доселе высоту и художники стали решать задачи, недоступные вазописцам, далеко выходящие за рамки декоративного искусства. Однако графические приемы работ художников полигнотова круга были причиной того, что прежняя связь между вазовыми рисунками и монументальными росписями не была прервана и скромные вазописцы по-прежнему продолжали тянуться за блестящей плеядой живописцев эпохи Кимона и последовавшего времени. Иное положение создалось, когда живопись вступила в новую фазу своего развития в IV в. до н. э.; между нею и вазописью, по сути дела, возникла непроходимая пропасть. Правда, вазописцы пытались решительно бороться за традиционное сохранение связи с живописью, но весьма ограниченные средства, которые были в их распоряжении, не позволяли им использовать новые достижения монументального искусства, особенно в области живописной техники. Результа-

том этой тщетной погони было только некоторое изменение техники рисунка, а равно и несколько иная трактовка различных деталей. Все эти потуги не могли не только устранить, но даже замедлить неизбежный отрыв вазописи от монументального искусства. Печальным для вазописи последствием этого отрыва была известная деградация этого искусства. По сравнению с вазовыми рисунками VI—V вв. до н. э., занимающими видное место в мировой истории графики, росписям IV в. до н. э. должно быть отведено значительно более скромное место. Они снижаются до уровня второстепенных, а иной раз даже полуремесленных произведений графики.

Несколько небрежная манера рисунков ваз IV в. до н. э. дала основания именовать их росписями беглого стиля. В технических приемах мастеров этого времени можно наблюдать некоторые черты, нужно думать, навеянные монументальной живописью. Прежде всего это постепенное уменьшение применения пера и вытеснение его кистью, которой смело наносятся бойкие, размашистые мазки.

Далее следует отметить значительно более широкое, чем в строгом и свободном стиле, применение красок, в особенности белой. Следуя старой традиции чернофигурных росписей, белой краской покрывается обнаженное женское тело, если не на всех, то во всяком случае на многих вазах беглого стиля, в особенности главных персонажей, например богинь. Этой же краской постоянно обозначаются нежные тела Эротов. Белая краска, особенно на итальянских вазах, нередко переходит в желтоватую и желтую. Несколько шире применяется и пурпуровая краска. Встречаются и другие краски: голубая, розовая, зеленая, лиловая, а также позолота, которая обычно наносится на особую подгрунтовку из жидкой глины, образующую низкий рельеф. Все эти технические изменения, разумеется,



мало способствовали приближению росписей беглого стиля к живописи, но были одной из причин, приведшей к падению больших традиций VI—V вв. до н. э. в вазописном мастерстве.

Получившая значительное развитие в эпоху поздней классики и последовавший за нею период эллинизма торевтика стала сильнейшим конкурентом расписной керамики. Покрытые рельефами или иными украшениями, металлические сосуды успешно соперничали с художественной глиняной посудой, вытесняя последнюю. Идя на встречу новым вкусам, греческие гончары IV в. до н. э. иной раз стремились подражать металлическим образцам. Они воспроизводили в глине формы бронзовых или серебряных сосудов, причем обычно не украшали их росписью, ограничиваясь сплошной закраской блестящим черным лаком, что увеличивало сходство подобной посуды с металлической. Нередко также в эту эпоху поверхность чернолаковых сосудов отделялась ребрами, а иной раз она украшалась и рельефами.

Особо следует остановиться на встречающемся на вазах IV в. до н. э. включении рельефных фигур в краснофигурную роспись. Так, иногда выделяются главные фигуры, между тем как остальное исполняется в обычной краснофигурной технике. Разумеется, такие рельефные фигуры получают богатую полихромную отделку. Если толчок к применению подобной техники на вазах беглого стиля и был дан торевтикой, то известная популярность ее на вазах IV в. до н. э. не может быть объяснена одним только подражанием металлическим образцам. Возможно, что в этом сказалась уже отмечавшаяся выше тщетная погоня вазописцев IV в. до н. э. за монументальной живописью. Не имея возможности, подобно живописцу, доступными ему графическими средствами придать объемно-пластический характер фигуре, вазовый мастер

прибегал к рельефу. Недоступную ему передачу светотени он заменял реальной светотенью рельефно-моделированной фигуры. Эти отдельные рельефные фигуры, как бы изолированные от остальной росписи вазы, не могут создать целостного впечатления, которое производила греческая живопись IV в. до н. э., судя по дошедшим до нас описаниям картин и позднейшим копиям. Такой же нецелостный и если так можно выразиться, эпизодический характер имели попытки передавать произведения архитектуры, мебели и других предметов в перспективном сокращении, что, несомненно, также вызвано стремлениями вазописцев идти в ногу с живописью. Эти попытки заметно дисгармонировали с довольно плоскостным характером росписей в целом.

Значительные изменения претерпевает и тематика росписей беглого стиля. По сравнению с богатством, разнообразием и глубиной содержания рисунков на вазах V в. до н. э., в IV в. до н. э. мы встречаемся с гораздо более поверхностными и к тому же довольно однообразными сюжетами. Героический эпос, питавший творческую фантазию вазописцев в течение долгого времени, начинает отступать теперь на второй план. Особую популярность получают мотивы, связанные с кругом божеств Диониса и Афродиты. В эту эпоху в аттической скульптуре доминирующее положение занимал Пракситель, создававший проникнутые гедонизмом<sup>79</sup> образы Афродиты, Эрота и Сатиров. Примечательно, что в вазовых рисунках IV в. до н. э. мы встречаемся с весьма бедным сюжетным содержанием. Нередко изображается просто несколько божеств, наподобие группового портрета, не связанных каким-либо единым действием или событием. Столь же бессодержательны бывают и изображения лю-

<sup>79</sup> Г е д о н и з м — стремление к наслаждению



дей — фигуры спокойно сидящих или стоящих девушек или юношей, а равно и нередко встречающиеся изображения женских голов. Военные сцены, столь излюбленные в чернофигурной вазописи, теперь становятся довольно редкими. В противовес им получают распространение сцены гинекея, представляющие наряжающихся красавиц, которым прислуживают рабыни и возле которых витают Эроты. Бездейственный характер и бессодержательность росписей сказывается и в заметном сокращении изображений атлетических состязаний. Вместо них теперь постоянно встречаются спокойно стоящие фигуры отдыхающих палестритов — юношей, задрапированных в гиматии.

Отмеченная склонность к бессюжетным декоративным росписям в керамике IV в. до н. э. переключается с заметным усилением значения орнаментов в росписях этого времени. В основном орнаменты состоят из прежних мотивов и располагаются на тех же частях сосуда, которые они украшали и в V в. до н. э. Но теперь эти орнаментальные мотивы получают нередко большую пышность, отдельные детали их иногда получают объемную трактовку, кроме того, узоры иной раз оживляются введением в них краски. Эта особенность, наряду с изменением фигурных изображений, способствует усилению декоративного характера росписей беглого стиля.

Вазам беглого стиля свойственно значительное разнообразие форм. Встречаются в большом числе и высокие вместительные сосуды: амфоры, пелики, кратеры, оксибафы и неглубокие или плоские — килики, тарелки, блюда для рыбы. Среди туалетных сосудов значительное распространение получают арибаллические лекифы. Довольно часты становятся теперь ранее редкие аски и леканы. Формы сосудов начинают утрачивать свою прежнюю гармоничность и сочность, становясь как бы одеревяненными. Амфоры, кратеры и другие высокие

сосуды сильно вытягиваются вверх. Примечательно, что объем тулова сосуда нередко уменьшается за счет значительно увеличивающейся шейки, что нарушает четкое соответствие отдельных частей сосуда их функциям. Второстепенные части сосудов иногда сильно развиты, например свисающие закраины венцов или сложная профилировка ножек. Ручки нередко имеют вычурную форму, явно навеянную металлическими образцами и непрактичны в глине, вследствие их хрупкости. Встречаются также ручки со скульптурными прилепами и со сложными чисто-декоративными украшениями в виде завитков, которые не только не имеют практического значения, но явно затрудняют использование вазы. Назначением таких украшений, нужно думать, было обогатить силуэт вазы, однако они только чрезмерно усложняют последний, лишая его классической простоты и ясности.

В IV в. до н. э. Аттика теряет то исключительное положение, которое она занимала в деле производства краснофигурных ваз в конце VI и в течение V вв. до н. э.; однако она продолжает оставаться значительным центром, в большом числе изготовлявшим и вывозившим вазы беглого стиля. В аттическом керамическом производстве IV в. до н. э. очень видное место принадлежит особой группе ваз, изготовление которых приобрело широкий размах, несомненно, в тесной связи с установлением оживленных торговых связей между Афинами и Боспорским государством в рассматриваемую эпоху. Это большие краснофигурные вазы, иногда с рельефными украшениями, изготовлявшиеся в начале рассматриваемого периода, и характерные образцы беглого стиля — боспорские пелики, в большом числе обнаруженные в некрополе Пантикапея и других городов Боспора. Здесь мы не будем более останавливаться на этих вазах, ибо подробнее скажем о них

в особой главе, посвященной греческой керамике античных городов Северного Причерноморья.

Нужно однако отметить, что тематика, связанная с мифологическими циклами Северного Причерноморья и в силу этого особенно популярная на Боспоре, получила известное место на аттических вазах, боспорское происхождение которых сомнительно, а иной раз встречается на памятниках, заведомо найденных в других странах античного мира. В качестве примера остановимся на хранящемся в Лувре большом стамносе аттической работы. Этот сосуд имеет тяжеловесные формы. Сильно вытянутая шейка его занимает значительную часть вместилища. По шейке проходит довольно широкий фигурный фриз; представляемая там сцена связана с северно-причерноморской эллинской мифологией. Легендарный народ аримаспы — пешие и конные сражаются с чудовищами-грифами, орлиноголовыми, крылатыми львами. Ниже, по обеим сторонам тулова, два несколько больших по величине рисунка. На одной стороне представлен тот же сюжет, на другой — Дионис в сопровождении своего фиаса. В росписи рассматриваемой вазы продолжают еще жить большие традиции эллинского графического искусства. Фигуры борющихся грифов, аримаспов и их коней полны движения, особой выразительностью отличаются их силуэты. Однако нельзя не отметить постепенное отмирание тех достижений, которые завоевали вазописцы в VI—V вв. до н. э. Смелая, уверенная, мастерски проведенная линия сменяется бойким размашистым мазком. В композиционном построении чувствуются установившиеся трафареты, например, профильная фигура наскакивающего на врага грифа, под ногами которого постоянно изображается брошенный щит или орнаментальный мотив, никак не связанный с представленной сценой. Все это свидетельствует



Роспись гидрии из Александрии — суд Париса

скорее о сохранении мастерами хороших ремесленных навыков, довольно серьезной выучки их, умелом повторении хороших шаблонов, а не том художественном творчестве, весьма значительном и во многом совершенно самостоятельном, которое когда-то подняло греческую вазопись на большую высоту.

Характерным образцом развитой аттической вазописи беглого стиля является гидрия из Александрии с изображением суда Париса. Композиция представленной на вазе сцены довольно проста и состоит всего из нескольких фигур. В основу построения положено то кругообразное размещение главных фигур, которое мы наблюдали на рассмотренной выше аналогичной по сюжету сцене круга Мидия. Примечательно при этом, что на александрийской вазе три главные фигуры, составляющие основу композиции, особо выделены богатой полихромией. Это — сидящий на скале Парис и расположенные несколько выше стоящая Афродита с Эротом и сидящая Афина; на одежде Париса и щите Афины мы видим много мелких рельефных точек. Напротив, остальные фигуры исполнены в обычной краснофигурной технике — Гермес и Гера, стоящие по сторонам главной группы, лежащая полуобнаженная нимфа, которая





видна слева вверху, и пляшущий козлоногий Пан, помещенный вверху справа.

Представленная сцена — завязка кровопролитной Троянской войны — в сущности совершенно лишена действия. Все изображенные персонажи спокойно сидят, как бы позируя перед зрителем, который, только хорошо зная миф, может догадаться, что здесь представлен спор богинь и суд Париса. Мы видим своего рода групповой портрет эллинских мифологических персонажей. Фигуры нимфы и Пана обозначают, что действие происходит на лоне природы, среди пастбищ, но и это отнюдь не обогащает крайне бедной трактовки самого события. Однако должно отметить, что рассмотренная роспись является одной из самых богатых, сложных и, пожалуй, содержательных. Большая же часть аттических ваз бежлого стиля отличаются значительно более заурядным характером росписей. Примером может служить хотя бы один из краснофигурных кратеров из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Это высокий стройный сосуд с немного сухими очертаниями. Сильно отогнутые вверх ручки сосуда своими очертаниями явно свидетельствуют о воздействии металлических образцов; вероятно, последними насажен также и прием профилировки ножки с довольно резко подчеркнутым валиком желобком. Обрамленная снизу и сверху поясами узор, фигурная роспись занимает расходящуюся высоким раструбом наружную поверхность вместилища. Сюжет росписи крайне бессодержательный. На лицевой стороне мы видим полуобнаженную фигуру Афродиты, белое тело которой выделяется на фоне красноватого гиматия, прикрывающего нижнюю половину ее тела. Рядом с богиней сидящий Эрот с распростертыми вверх крыльями, тело которого также белое. По обе стороны от этих главных фигур в обычной краснофигурной технике пред-

ставлены Гермес и нимфа, а на обратной стороне силен и менада. Во всех этих изображениях вряд ли возможно усмотреть передачу какого-либо мифа. Здесь просто собраны наиболее популярные в аттическом искусстве IV в. до н. э. мифологические образы из круга Афродиты и Диониса. Бессодержательный, в основе декоративный, характер росписи усиливается рядом совершенно ненужных аксессуаров — изображением висящего полотенца над Эротом, свешивающегося растения и невысокой меты около Гермеса, которые не имеют смысла и явно служат своего рода заполнительным орнаментом, в какой-то мере подобным аналогичным мотивам более ранних времен.

Другие аттические вазы рассматриваемого времени нередко имеют еще более обыденный характер: росписи совершенно ремесленны по исполнению. Художественный уровень их настолько невысок, что они постоянно повторяют одни и те же шаблоны. Таковы, например, изображавшиеся на крышках лекан сцены гинекея, где показаны сидящие на стульях одевающиеся гречанки и прислуживающие им рабыни, или незамысловатые рисунки на особенно многочисленных арибаллических лекифах, где на лицевой стороне вместилища изображаются в профиль головки женщин, фигурки животных и очень часто простой орнаментальный мотив — пальметта.

Как мы уже отмечали, в вазописи IV в. до н. э. видное место принадлежит продукции греческих колоний в Южной Италии, которую в древности именовали Великой Грецией. Попытки подражать расписной керамике метрополии там имели место уже издавна. Однако только особые условия, сложившиеся в конце V в. до н. э., способствовали значительному подъему южно-италийской вазописи.

Пелопонесская война, закончившаяся полным разгромом Афин, привела к значительным социально-экономическим сдвигам.

Одним из последствий ее было почти полное прекращение ввоза аттической керамики в Южную Италию, который в течение полутора столетий до этого играл большую роль. Это обстоятельство не только избавило местные мастерские, влачившие до сего времени довольно жалкое существование, от сильной конкуренции, но также способствовало освобождению южно-италийской вазописи от аттического влияния. Ранее провинциальные, захолустные мастерские, подражавшие привозным первоклассным образцам, избавившись от иноземного воздействия, стали теперь самостоятельно развиваться и получили черты значительного своеобразия. Достоинно при этом внимания, что расцвет краснофигурной вазописи в Южной Италии приходился как раз именно на то время, когда в Аттике она уже заметно клонилась к упадку.

В рассматриваемую эпоху в богатых городах Великой Греции в огромном количестве изготовлялись расписные вазы. До нас они дошли в большом количестве; в любом сколько-нибудь значительном музейном собрании они заполняют многочисленные витрины или даже целые залы. Они отличаются большим разнообразием форм и размеров. Громадные кратеры и амфоры, вместительные пелики и оксибафы, скифосы, гидрии, ойнохои, канфары, килики, ритоны, блюда для рыбы, тарелки, аски, арибаллические лекифы, леканы, пиксиды и другие сосуды встречаются в большом числе. Нередко формы этих сосудов имеют очень вычурные очертания, — например, эпихсис с высокой, словно изломанной ручкой, торчащим вверх стоком и сильно выдающимися валиками на вместилище.

В тематике росписей мы встречаем изображения мифов о богах и героях, причем наряду с серьезной трактовкой сюжета нередко встречается карикатурная передача мифов, явно навеянная комедией. Но особенно популярны такие же малосодержа-

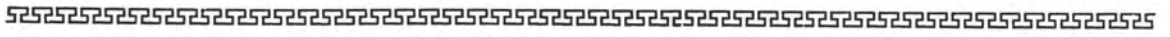


Краснофигурный арибаллический лекиф с изображением пальметты. ГМИИ

тельные изображения, как на аттических вазах, представляющие Эротов, менад и силенов, юношей и девушек, женские головки и сцены из жизни гинекея. Следует еще подчеркнуть большую любовь южно-италийских мастеров к орнаментам.

Остановимся прежде всего на апулийских вазах, росписи которых отличаются легкостью и изяществом<sup>80</sup>. Обильное применение белой, желтоватой и пурпуровой краски усиливают декоративный характер этих росписей.

<sup>80</sup> Вытянутые пропорции апулийских кратеров, а равно и сосудов некоторых других форм, можно сопоставить с аналогичными явлениями в архитектурных ордерах того же времени.



Большой апулийский кратер IV в. до н. э. Гос. Эрмитаж



Наиболее монументальными образцами апулийской керамики IV в. до н. э. являются большие кратеры, применявшиеся в связи с заупокойным культом. Эти сосуды имели сильно вытянутые пропорции, стройную ножку, яйцевидное тулово, высокую и широкую шейку, завершавшуюся профилированным венчиком, и богато разукрашенные ручки. Верхние части этих ручек, высоко поднимавшиеся над устьем сосуда, закруглялись в виде волют: иногда вместо спиралей их украшали рельефные медальоны. Нижние части, которые, собственно, и служили ручками, были украшены скульптурно исполненными головками лебедей на изгибающихся тонких шеях. На лицевых сторонах этих ваз обычно изображались мифы об эллинских богах или героях. Образцом такой вазы может служить великолепный кратер начала IV в. до н. э., хранящийся в Государственном Эрмитаже. Этот сосуд богато украшен орнаментами; они покрывают раструб устья, верхнюю часть шейки и ручек, плечи; два пояса меандрового узора проходят по нижней части вместилища, снизу и сверху обрамляя неширокий фриз с изображением рыб и морских животных. Другой более широкий фигурный фриз проходит по нижней части шейки. Главные многофигурные композиции занимают обе стороны верхней части тулова. На лицевой стороне представлена сцена выкупа тела Гектора. Вверху мы видим сидящего на ложе Ахилла, — герой в глубоком раздумье не знает, на что решиться. По обе стороны Ахилла — Афина и Гермес, которые, повидимому, склоняют его выполнить просьбу Приама. Удрученный старец присел у ног Ахилла, умоляя героя отдать за богатый выкуп тело Гектора. Внизу, налево, представлены последующие события. Тело Гектора уже несут к весам — Ахилл согласился его выдать за равное по весу количество золота. Фигуры в основном расположены в два ряда; размещение их не

создает впечатления глубины пространства. Вазописец избегает резких ракурсов, в силу чего фигуры в полной мере отвечают декоративному назначению.

Другим примером апулийской росписи первой половины IV в. до н. э. может служить большой колоколовидный кратер из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Пропорции этого сосуда сильно вытянуты, форма сухая, силуэт резко очерчен. Стремясь придать кратеру возможно большую стройность, гончар так сильно загнул вверх ручки сосуда, что практическое использование их стало затруднительным. В отличие от ранее рассмотренной вазы на московском кратере, орнамент применен довольно сдержанно: он ограничивается растительным мотивом (ветви оливы) на устье и рядом розетт, а на обратной стороне — меандром между корнями ручек. Обе стороны цилиндрического вместилища украшены фигурной росписью. На лицевой стороне представлен миф о пребывании Ифигении в Тавриде, на обратной — юный Дионис с фиасом. Остановимся на лицевой стороне. Посередине представлен храм Артемиды Таврической, имеющий вид легкой открытой четырехколонной постройки ионийского ордера на двухступенном основании. В храме стоит жрица страшной богини — Ифигения, она опирается на небольшой, архаичный по формам, идол Артемиды. В руке Ифигении большой ключ от храма. Слева приближается брат Ифигении Орест, еще неузнанный сестрой. Направо на алтаре восседает сама богиня Артемида, рядом с ней стоит ее брат — бог Аполлон. Как видно из описания, композиция состоит из небольшого числа фигур, размещенных в один ряд; это позволяет вспомнить росписи свободного стиля. Однако самое беглое сравнение с последними нашего рисунка сразу должно показать значительное различие между ними. Пользующийся в



Апулийский кратер с изображением мифа об Ифигении в Тавриде. ГМИИ





основном еще графическими приемами, наш мастер пытается подражать живописцам и вводит в свою композицию элементы пространственного построения. Легкую храмовую постройку он показывает в перспективном сокращении, с угла. Аналогичным образом, как объемный куб, показан и алтарь, на котором сидит Артемида. При этом линии схода для храма и алтаря не сближаются в одной точке, как это, впрочем, вообще свойственно греческой живописи, стремившейся подчеркнуть объемный характер отдельных предметов, а не «растворить» их в пространстве, как это имеет место в искусстве последующих времен. Около храма и отчасти внутри его, легко и непринужденно, размещает вазописец своих персонажей. Эти изысканные изящные фигуры заметно отличаются от монументальных, представительных фигур в росписях свободного стиля. Дух нового времени сказывается и в попытках заполнить передний план сцены: большими точками показаны неровности почвы, среди которых разбросаны различные предметы: гидрия, таз с двумя ручками, чаша и колчан, показанные в различных положениях. Этот прием, нужно думать, также навеян монументальной живописью IV в. до н. э. Там были широко распространены композиции из небольшого числа фигур, представленных на переднем плане, подобно горельефу, на неглубоком фоне. Под ногами фигур обозначалась узкая полоска почвы. С этой традицией показывать почву под (и перед) фигурами, нужно думать, связано изображение переднего плана на нашей вазе.

Однако подобное стремление идти в ногу с монументальной живописью вовсе не было свойственно всем апулийским вазописцам. Напротив, там гораздо чаще встречаются росписи, свободные от подобного воздействия большого искусства, росписи, в основном решающие чисто декоративные задачи. Примером их может служить довольно

большой аск из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. На лицевой стороне тулова этой вазы представлен летящий Эрот с венком в руках. Вся остальная боковая поверхность вместилища богато разукрашена различными мотивами орнамента: извивающимися побегими с цветами, пальметтами, полупальметтами и усиками. Они исполнены в основном в краснофигурной технике, но, особенно на лицевой стороне, богато подцветены белой и желтоватой краской. Орнаменты эти в основном имеют совершенно плоскостной характер; однако в отдельных завитках, побегах сказались и веяния нового времени — спирально закручивающиеся завитки показаны в ракурсе. В общем роспись нашего аска, исполненная в очень живой манере, вместе с тем сочная и насыщенная, прекрасно гармонирует с округлыми раздутыми очертаниями сосуда.

Выше мы уже касались вопроса о том, что и самим формам апулийских ваз гончары иной раз стремились дать такие очертания, которые создавали определенный декоративный эффект. Ярким образцом может служить одна из амфор собрания Государственного Эрмитажа. У нее широкий венчик, обрамленный свисающей вниз закраиной, вытянутая узкая шейка, высокое вместилище с вогнутыми боковыми стенками, небольшая профилированная ножка и очень вычурные, замысловато изогнутые ручки. Затейливой изощренности формы, преследующей в основном декоративные цели, отвечает и роспись амфоры, по преимуществу состоящая из узоров. Они почти сплошь покрывают устье, шейку, плечи и значительную часть тулова сосуда (поля под ручками). Следует остановиться на росписи лицевой стороны тулова. Тема ее неоднократно встречается на апулийских вазах. Представлен надгробный монумент молодой женщины, по своему внешнему об-



Апулийская амфора с изображением надгробного памятника.  
Гос. Эрмитаж

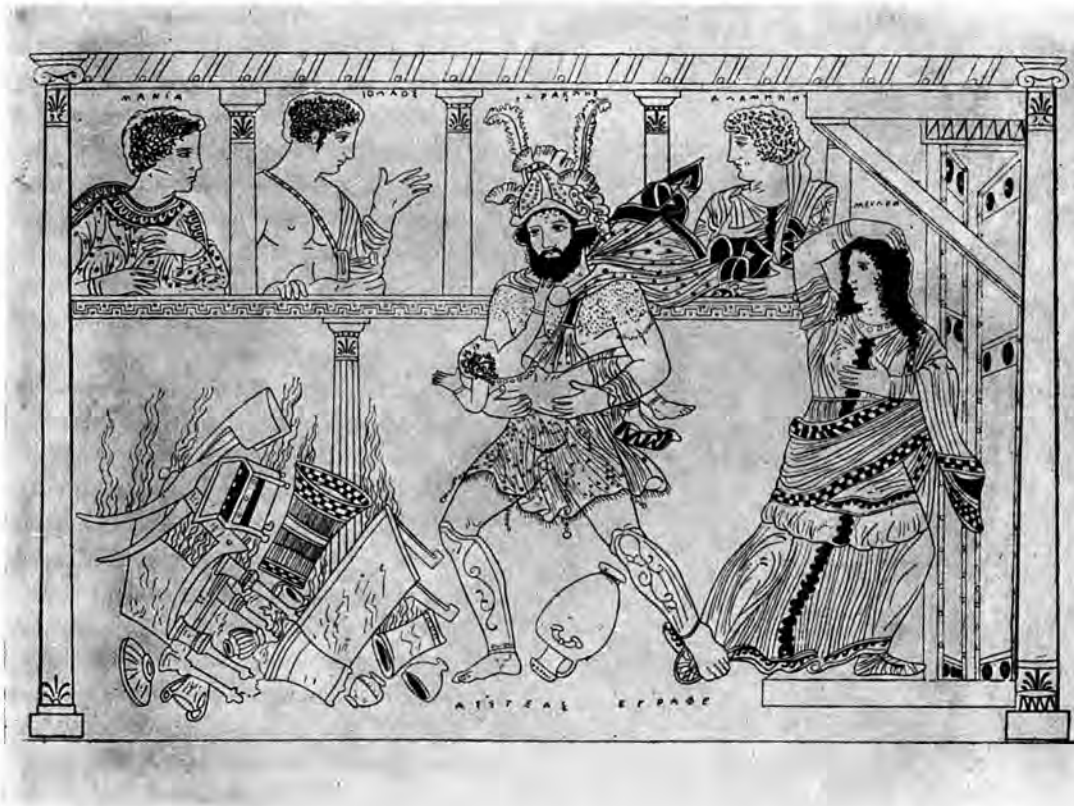
лику несколько напоминающий широко известные аттические надгробия IV в. до н. э., в виде небольших фронтовых построек, в которых помещались изваяния покойных. Здесь представлено такое сооружение с фронтоном и колоннами по сторонам, стоящее на невысоком цоколе. Внутри находится изваяние умершей, опирающейся на большой надгробный лекиф. Вазописец, стремясь подчеркнуть полихромную статуи, обозначил различными красками тело фигуры и верхнюю одежду — гиматий.

Возможно, что стремление придать особую выразительность силуэту сосуда было причиной значительной популярности ритонов в апулийской керамике. Верхняя часть этих сосудов представляла собой раструб, украшенный по большей части незамысловатой росписью чисто декоративного характера; снизу ритоны завершались скульптурно исполненной головой животного: козы, барана, быка, кабана, собаки, грифа. Иной раз ритоны завершались фигурой негра.

Другую значительную группу в южно-италийской керамике составляли луканские<sup>81</sup> вазы. Росписи их отличались от апулийских несколько более монументальной постановкой фигур, а самые фигуры грузностью и тяжелыми пропорциями. Головы сплошь и рядом чрезмерно велики, хотя в остальном качество рисунка весьма высокое, и мастера обычно умело справляются с передачей сложных ракурсов. Луканские вазы исполнялись в различных центрах, имевших местные особенности. Остановимся на одной из ваз, изготовленной в Посейдонии (Пэстуме) и расписанной вазописцем Астеєм. Это — высокий колоколо-видный кратер, по обем сторонам вместилища которого исполнены большие композиции. На лицевой стороне — миф о безумии Геракла, на обратной — юный Дионис на пантере в сопровождении фиаса.

Особый интерес представляет роспись лицевой стороны. В центре мы видим охваченного безумием Геракла; сваливши в кучу мебель и различную домашнюю утварь, он поджег ее и в этот большой костер намеревается бросить младенца — своего сына. Направо от безумца, в отчаянии схватившись за голову, его юная жена Мегара бежит к полуоткрытой двери. На втором плане показан верхний этаж какого-то сооружения; там в проемах между столбами

<sup>81</sup> Лукания — одна из областей в южной Италии.



Роспись кратера Асстея, представляющая безумного Геракла

выступают верхние части трех фигур. Слево от Геракла его верный друг и постоянный спутник Иолай, направо мать героя Алкмена; наконец, налево в самом углу страшная богиня безумия *MANIA*, как бы олицетворяющая постигшее Геракла бедствие. Полный драматизма, представленный сюжет нужно думать навеян греческой трагедией. Вполне возможно, что двухъярусное сооружение, на фоне которого разворачивается действие, воспроизводит прощений — небольшую сценическую постройку. Впрочем, вполне допустимо и другое предположение, что здесь представлена часть внутреннего двора греческого дома с обрамляющими его двухъярусными галереями. При всяких обстоятельствах изо-

бражение этого сооружения представляет большой интерес, как воспроизведение не дошедших до нас деревянных двухъярусных ордерных построек IV в. до н. э., сохраняющих характерные для дерева легкие пропорции.

Третью большую группу в керамике Великой Греции составляют кампанские<sup>82</sup> вазы. Они заметно отличаются от аттических, апулийских и луканских цветом глины, всегда более светлой, желтоватой по тону. Выделяются кампанские вазы и характером лака, черного, матового, не имеющего того блеска, который свойствен про-

<sup>82</sup> Кампания — одна из итальянских областей, расположена к северо-западу от Лукании.



Различные формы ампулийских ваз

дукции названных центров. Графическая манера кампанских мастеров не лишена некоторого своеобразия. Они широко применяли контрастные сочетания нерасчлененных гладких поверхностей (например, драпировки) и скопления мелких, тонких, иной раз параллельных штрихов, обычно обозначающих складки одежды.

Среди кампанских расписных ваз, изготовлявшихся в большом числе, отметим две довольно своеобразные группы. Первая представляет собой высокие стройные вазы с возвышающейся над устьем сосуда дугообразной ручкой для подвешивания. Фигурная роспись, сосредоточенная на обеих сторонах тулова, по большей части ограничивается только одной мужской или женской фигурой на каждой стороне. Промежутки между этими фигурами, а равно и шейка украшены орнаментами, состоящими по преимуществу из пальметт. Ко второй группе относятся плоские блюда для рыбы с небольшими углублениями для соуса по середине и со свисающими вниз закраинами. Верхняя поверхность таких блюд обычно расписана изображениями, в полной мере отвечающими их назначению. Мы видим там рыб различных пород и морских животных, считавшихся у греков в эту эпоху лакомым блюдом. По закраинам блюд обычно проходила полоса орнамента в виде ряда спиралей, возможно, представлявшего собой сильно стилизованное изображение морских волн.

Помимо таких незамысловатых рисунков кампанская керамика сохранила нам целый ряд росписей, значительно более сложных по замыслу и качественных по исполнению. Прежде всего остановимся на амфоре из собрания Государственного Эрмитажа с изображением бегства Ифигении на лицевой стороне и юношей на обратной. Это высокая ваза с несколько сухими очертаниями. Тулово и шейка ее сильно вытянуты, устье расходится широким растру-



Кампанская амфора с изображением бегства Ифигении. Гос. Эрмитаж

бом, ручки тонкие и витые, шейка и плечи украшены простыми, небрежно выполненными орнаментами. Свое внимание вазописец направил на лицевую сторону амфоры, где представил известный эллинский миф. Действие происходит перед фасадом храма Артемиды Таврической, занимающим почти всю поверхность картины. В отличие от ранее рассмотренных рисунков, где произведения архитектуры были лишь немного выше людей, персонажи, представленные на нашей амфоре, вдвое ниже хра-





Кампанский оксибаф с изображением сцены комедии. ГМИИ

ма, что гораздо больше отвечает реальной действительности. Это обстоятельство, а равно и все построение и характер колорита рассматриваемой росписи дают полное основание полагать, что она навеяна образцами монументальной живописи IV в. до н. э. Помимо черного лака в росписи широко применены краски: белая, золотисто-желтая, коричневая, розовая (которой обозначено обнаженное тело), голубоватая, лиловатая (покрывающая одежды) и пурпуровая. Это составляет светлый жизнерадостный колорит, в общем восходящий к палитре Полигнота (белая, желтая, красная и черная краски). На первом плане мы видим три фигуры отважных беглецов: Ифигения с небольшим идолом Артемиды в руках поспешно удаляется от храма, сопровождаемая своим братом Орестом и его другом Пиладом. Представленный позади этих фигур храм показан в нескольких планах. Первый план составляет фасад с обозначенными белой и желтой краской ионий-

скими колоннами и дорийским антаблементом, где белые триглыфы чередуются с черными метопами, на которых пурпуровой краской показаны резко двигающиеся фигуры; второй план образует стена святилища с коричневатым наличником и раскрытыми внутрь святилища дверями, показанными в перспективе. Таким образом, в построении росписи имеет место отход от графических приемов и некоторое приближение к приемам живописным. Не лишена интереса также и трактовка мифа, в котором художник прежде всего видит занимательную фабулу, полную приключений.

Совершенно иной характер имеет роспись большого оксибафа из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Это высокий грубоватый по формам сосуд, на наружной стороне которого и около ручек беголо набросаны довольно пышные орнаменты. На обратной стороне тулова представлен малосодержательный сюжет, весьма часто встречающийся в росписях IV в. до н. э. — двое юношей, задранированных в гиматии. На лицевой стороне изображена сцена комедии — двое мужчин, вероятно воинов, ведут женщину. Все персонажи показаны в театральных комических масках и костюмах, которые носили актеры во время представлений. Позы их и жесты слегка шаржированы. Гротескный характер этой сцены дает нам наглядное представление о росписях довольно многочисленной группы южноиталийских ваз, передающих сцены комедии (флиаков).

Наконец, остановимся на одном из самых замечательных произведений керамики Великой Греции — найденной в Кумах большой гидрии, хранящейся в собрании Государственного Эрмитажа, широко известной под наименованием *Regina vasorum* (Царица ваз). Это стройная ваза с узкой шейкой и яйцевидным туловом почти сплошь покрыта черным лаком. Свешивающаяся



вниз закраина венчика украшена снаружи поясом ов (яйцевидным орнаментом), пластически моделированных и позолоченных. Тулово, кроме узкого пояса под боковыми ручками, сплошь оживлено узкими, вертикальными ребрами; покрытые блестящим лаком, они напоминают отделку металлических сосудов. Пояс на тулове украшен рельефами, представляющими грифов, львов, барсов и собак. Однако главным украшением вазы является рельефная композиция на плечах сосуда, представляющая божеств, преимущественно элевсинского круга. Мы видим восседающую мать богов Рею, подземную богиню Гекату с факелом в руках, Триптолема на колеснице, запряженной крылатыми змеями, посылаемого Деметрой обучать людей земледелию, юного Диониса с тирсом в руке, восседающую богиню земледелия — Деметру, которая обратилась к своей дочери Персефоне, владычице преисподней, брата Триптолема, подземное божество — Евбулея, Афины, сидящую на скале, Артемиду с двумя факелами в руках и Афродиту. Все эти фигуры, отдельно исполненные из глины, были приклеены затем жидкой глиной к фону. Фигуры украшены богатой полихромией — белой, синей и пурпуровой красками, а также позолотой. Мотивы этих изображений восходят к ряду скульптурных оригиналов IV в. до н. э. Однако должно отметить, что своеобразная замена рисунков раскрашенными барельефами могла быть связана и со стремлением вазописцев идти в ногу с достижениями монументальной живописи, передавать свойственные ей объемно-пластическую моделировку и богатство колорита.

Такова история краснофигурного стиля. За время его более чем двухвекового существования греческая культура и искусство испытали очень большие изменения. Зарождение этого стиля уходит еще во времена развитой архаики, а последние отголоски относятся уже к периоду раннего элли-

низма. В краснофигурном стиле получило яркое отражение искусство греческой классики, в особенности Афин.

Развитие греческой вазописи всегда шло в соответствии с другими видами искусства. В области большого искусства наиболее близкими ей были монументальная живопись и лучше известная нам рельефная скульптура. Примечательно, что чернофигурной и краснофигурной технике вазовых росписей в известной мере отвечает об-

Гидрия с рельефными украшениями  
Гос. Эрмитаж





Гидрия с рельефными украшениями. Гос. Эрмитаж

щий характер полихромии аттических рельефов. Так, на известном архаическом фронте с изображением борьбы Геракла с Гидрой более темные по расцветке фигуры резко выделяются на светлом фоне рельефа. Позднее в эпоху краснофигурного стиля мы наблюдаем иную картину. На глубоком синем фоне зофора Парфенона или на исполненном из темного пирейского камня фоне фриза Эрехфейна четко выступали более светлые фигурные изображения.

Эпоха строгого стиля была временем художественных исканий, временем, когда подготавливалось и складывалось искусство классики. Росписи свободного стиля уже полностью принадлежат искусству высокой классики; в них мы находим целый ряд черт, несомненно, навеянных монументальной живописью того времени — Полигнота и художников его круга. В исполненных в беглом стиле рисунках IV в. до н. э. нередко можно наблюдать по большей части тщетные попытки освоить новые достижения греческой живописи, которые связаны с именем Аполлодора и его преемников (Зевксиса, Паррасия и др.).

В краснофигурной технике были преодолены сравнительно ограниченные возможности, доступные вазописцам более ранних времен. Мастер краснофигурного стиля получил необходимые технические возможности для значительно более совершенной передачи природы, чем те, которые были доступны его предшественникам. Это овладение графическими приемами способствовало блестящему расцвету росписей строгого и свободного стилей.



Унаследованную от чернофигурной вазописи мастерскую передачу позы и жестов теперь дополнила мимика лица, что значительно обогатило возможности художника при изображении различных эмоций. Это отвечало новой тематике классической эпохи более сложной и глубокой, чем раньше. Трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, проникнутые философскими идеями своего времени, наложили заметную печать на тематику краснофигурной вазописи. Однако блестящие достижения вазописи свободного стиля таили в себе и некоторые противоречия. Встав на путь подражания монументальному искусству, вазопись в сущности взялась за задачу, которая вряд ли была ей по силам. Это подчас заметно в рисунках второй половины V в. до н. э., но с особенной остротой сказалось в сле-

дующем столетии. Скромный мастер, зарисовывающий посуду, не может, да и не должен, решать те задачи, какие решает монументалист, расписывающий грандиозными композициями стены больших общественных зданий. Вместе с тем в этой тщетной погоне за живописью краснофигурные вазописцы не могли не утратить часть значительных достижений, неизбежно сохранявшихся их предшественниками. Прежде всего это коснулось строгого соответствия росписи с ее назначением украшать вазу.

Весьма примечательно, что вазопись следующей эпохи, эллинизма, не пошла в этом отношении по пути краснофигурного стиля и во многом вернулась к старым традициям, разумеется, отнюдь не повторяя отживших форм далекого прошлого.







# ВАЗЫ ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА



Усиление имущественного неравенства IV в. до н. э., разделившее свободное население полисов на кучку богачей и обедневшую массу остального гражданства, вызвало острые социальные противоречия, оказавшиеся непреодолимыми для рабовладельческого государства полисного типа. На смену полиса выступила новая форма рабовладельческого государства — монархия. Этот переход был осуществлен вследствие завоевания Греции македонскими царями: Филиппом II и его сыном Александром Великим (336—323 гг. до н. э.).

Подчинив Грецию, Македонская монархия продолжала свою экспансию: Александр Македонский завоевал колоссальную персидскую державу Ахеменидов, простиравшуюся от Гелеспонта до Инда и от верх-

него Египта почти до Аму-Дарьи. После смерти Александра, его монархия распалась на несколько царств (Македония, Египет, Сирия, Пергам и др.), которые просуществовали до II—I вв. до н. э. В эти царства входили города античного типа и различные народы, чем вызывалась значительная пестрота социальных укладов. Греко-македонские завоеватели, ограбившие страны Переднего Востока, заняли господствующее положение среди подчиненных и угнетенных ими туземных обитателей восточных стран.

Македонское завоевание открыло самые широкие возможности греко-македонской колонизации в страны ближнего Востока, где Александром и его преемниками были основаны многочисленные новые города. В этих городах пришлое греческое население





ние соприкасалось с туземным, что приводило к возникновению новой греко-восточной культуры, получившей наименование эллинистической (от греческого глагола *ἑλληνίζειν* — уподобляться эллинам). Расцвет этой культуры приходится на III— I вв. до н. э. Она захватила не только города Малой Азии, нижнего Египта, Сирии и других стран Переднего Востока, но распространилась также и по иным странам, ранее колонизованным греками, в частности, охватила и Италию.

Эпоха эллинизма была временем расцвета искусства, различных отраслей науки и техники. Сосредоточением художественной и культурной жизни стали дворы правителей, отличавшиеся исключительной роскошью и пышностью. За ними тянулись верхи рабовладельцев. В быту наиболее состоятельных рабовладельцев находят широкое употребление богатая утварь, прежде всего торевтика — художественные изделия из драгоценных металлов и бронзы. Украшенные рельефами чеканные сосуды окончательно оттесняют на второе место скромную глиняную посуду, которая так ценилась греками в стародавние времена VI—V вв. до н. э.

Однако, уступив свое первенство металлическим изделиям и постоянно подражая последним, керамика продолжает существовать, и в ней временами вспыхивают очень яркие и своеобразные проявления эллинского мастерства.

В эпоху раннего эллинизма постепенно замирает беглый краснофигурный стиль, в котором все более и более усиливаются те лишние глубины содержания чисто декоративные тенденции, которые в той или иной мере всегда были ему свойственны. Разумеется, не это отмиравшее искусство определило лицо эллинистической керамики, довольно разнообразной как по направлениям, так и по техническим приемам.

Однако при всем многообразии эллинистических ваз их украшения как расписные, так и рельефные всегда отличаются легким декоративным характером. Греки этого времени видели в произведениях искусства, особенно прикладного, предмет роскоши, утонченного комфорта, призванного только украшать быт, а не заставлять владельца задумываться над какими бы то ни было глубокими жизненными вопросами. В рисунках эллинистических сосудов нет того глубокого содержания, которое было в чернофигурных росписях VI в. до н. э., где запечатлены сцены, навеянные героическим эпосом, или в краснофигурных рисунках V в. до н. э., проникнутых духом греческой трагедии. Рисунки или рельефы на эллинистической глиняной посуде изысканны и изящны. Чаще всего это даже не фигурные композиции, а легкие орнаментальные мотивы или изображения венков, гирлянд, музыкальных инструментов и пр. Назначение всех этих украшений радовать и развлекать взор человека, стремящегося к наслаждениям, ищущего уединения и безмятежного покоя, что было свойственно неглубоким последователям популярной в это время эпикурейской философии.

Нужно еще отметить, что вазопись эпохи эллинизма утратила не только глубину, но и богатство и разнообразие вазовых росписей более раннего времени. В силу этого при всем многообразии различных групп эллинистической керамики и огромном числе выпускавшейся в это время продукции, декор эллинистических ваз весьма однообразен и в сущности очень беден по содержанию. В этом нельзя не признать некоторое творческое оскудение — явный признак начала культурного спада, который не был чужд и другим разделам художественного творчества эпохи эллинизма, несмотря на весь блеск и, казалось бы, исключительные успехи последнего.



Далее в росписях эпохи эллинизма мы значительно чаще, чем раньше, встречаем повторение установившихся трафаретов, которые набившие руку мастера бойко повторяли, изготавливая в большом числе массовый довольно дюжинный товар. Этим эллинистическая посуда отличается от ваз VI—V в. до н. э., каждая из которых расписывалась художником нередко весьма талантливым и представляла совершенно индивидуальное произведение искусства.

Но особенно показательна широкая популярность рельефной керамики, которая в рассматриваемый период с большим успехом, чем когда-либо, конкурирует с расписными вазами. Здесь участие мастеров, самостоятельно создававших художественные произведения, было ограничено изготовлением моделей, по которым делались формы, служившие для оттискивания сосудов или частей последних. Вся остальная работа выполнялась умелыми ремесленниками и требовала не художественных талантов, а только производственных навыков, позволявших быстро, в большом числе выпускать ходовой товар.

Формы эллинистических ваз нередко сильно вытянуты и несколько вычурны, часто их усложняют различные пластически исполненные украшения: дискообразные или скульптурные прилепы у корней ручек, шипы по сторонам или около них, вертикальные ребра, сплошь покрывающие поверхность тулова. К числу таких украшений принадлежат также высокие, узкие, горизонтально расположенные валики, характерные для пиксиды и эпихсис этого времени.

Вероятно, все эти украшения в значительной мере вызваны воздействием металлических образцов, от которых во многом зависели формы эллинистической керамики. Это иной раз придавало им известную жесткость. С другой стороны, нельзя не отметить дальнейшую утрату эллинистиче-

ской посудой простоты форм, что нередко приводит к некоторой вялости и одеревянности последних.

Типы форм, господствующих в эллинистической керамике, значительно отличаются от тех, которые преобладали в более раннее время. Из старых форм широко применяется колоколовидный кратер, гидрия, высокая стройная амфора, различные блюда и тарелки. Наряду с ними входит в широкое употребление новая разновидность приземистой широкой амфоры, реберчатой или украшенной рельефами. Далее получают распространение кувшины для вина — лагины, а равно застольные чаши, отличные от тех, которые были в ходу в эпоху архаики и классики. В III—II вв. до н. э. широко применяются стройные кубки — канфары со стремечкообразными невысокими ручками, завершенными сверху горизонтально расположенными шипами. Позднее в I в. до н. э. на смену им приходят более низкие глубокие чаши на низком поддоне с кольцеобразными ручками, также завершенными шипами. В Восточном Средиземноморье большой популярностью пользовались полусферические рельефные сосуды — так называемые «мегарские чаши». В эпоху позднего эллинизма вошли в употребление высокие расширяющиеся кверху одноручные кружки с несколько вогнутыми боковыми стенками.

Материалы и технические приемы изготовления эллинистической керамики в основном остаются прежними, однако используются они теперь несколько по-иному. Нередко вся или почти вся поверхность сосуда покрывалась черным лаком, по которому наносили роспись и процарапанные линии. Вместе с тем значительно чаще, чем в эпоху классики, можно встретить теперь применение белой или беловатой облицовки, по которой исполняется роспись коричневатым лаком. В широкий обиход входят украшенные рельефами сосуды. Эти рельефные



Блюдо из Гнафии. Гос. Эрмитаж

украшения весьма разнообразны, они навеяны различными по характеру и технике металлическими образцами. Встречаются чернолаковые сосуды, украшенные рельефными медальонами, оттиснутыми в особых формах. Уже упоминавшиеся нами выше «мегарские чаши», сплошь покрытые лаком и украшенные снаружи богатыми барельефными узорами, исполнялись в особых формах. Особого внимания заслуживает необычная для более раннего времени техника — украшение сосуда горельефными

фигурами. Они изготовлялись в формах, подобных тем, которые служили для производства терракотовых статуэток, и затем наклеивались жидкой глиной на поверхность вазы.

Черный лак, стоящий на достаточно высоком уровне в III в. до н. э., заметно падает по качеству во II в. до н. э. и исчезает в следующем столетии. Наряду с ним в рассматриваемую эпоху мы встречаем коричневый эллинистический лак, который при нанесении тонким слоем на светлую обли-



цовку приобретал коричневато-золотистый оттенок. В период позднего эллинизма входит в широкое употребление коричневатокрасноватый лак, ближайший предшественник красного лака эпохи Римской империи.

Краски, применявшиеся в эллинистической керамике, в основном те же, что и на вазах IV в. до н. э., — прочные пурпуровая, белая и желтовато-белая, а также менее прочные краски: голубая, розовая, красная, серая, желтая и др.

Значительно реже, чем лак, мы встречаем в поздне-эллинистической керамике Малой Азии особую темнозеленую (иногда коричневатую) глазурь со стекловидной блестящей поверхностью, которой обычно покрывали украшенные рельефами сосуды.

В эллинистическую эпоху, как мы уже отмечали, греческий мир охватывает значительно более обширную территорию. В силу этого наряду со старыми художественными центрами в это время появляются и новые. В эту эпоху художественную керамику производил целый ряд городов Средиземноморья и Черноморья. При этом производство ряда групп керамики не ограничивалось одним центром, а имело место в различных пунктах.

Одна из главных групп эллинистической керамики — чернолаковые вазы, украшенные накладной росписью. Эти вазы получили наименование гнафийских, по главному месту находки их около города Гнафии (ныне Анаццо) в Апулии; данное наименование укоренилось для всей группы, хотя в настоящее время твердо установлено, что подобные вазы изготовлялись не только в Италии, но и на эллинистическом востоке. Зарождение этого стиля относится еще к середине IV в. до н. э., а широкое распространение его приходится на вторую половину IV и III вв. до н. э. Примерно ко второй половине IV столетия до н. э. относится большое блюдо из собрания Государственного Эрмитажа, богато укра-

шенное росписью, исполненной лаком, желтоватой и белой краской, а также процарапанными линиями. По краю его свободно расставленные фигуры дельфинов, далее перемежающиеся кольца растительных и очень простых геометрических узоров, в центре, в большом круглом клейме, женская голова, немного повернутая влево. Трактовка ее строгая и сдержанная. Женское тело показано белой краской, фон также белый, в силу чего создается впечатление некоторой близости к приемам росписей по белому фону V в. до н. э. Роспись клейма — это только одна из частей чисто декоративного узора, лишенного той глубины содержания, которую мы обычно наблюдали на вазовых рисунках V в. до н. э.

Вазы стиля Гнафии последующего времени, по большей части не загружены, подобно описанному блюду из собрания Государственного Эрмитажа, столь обильными и разнообразными орнаментальными мотивами. Весьма своеобразный, изысканный эффект росписей достигается совершенно иным путем. Сплошь покрытая блестящим черным лаком поверхность сосуда оживляется по большей части довольно умеренно нанесенными на нее орнаментальными мотивами. Исполнялись они белой, золотисто-желтой и пурпуровой красками, а отчасти также процарапанными линиями. Однако в этом противопоставлении черной глади поверхности вазы и сдержанно примененных узоров нет сурового ригоризма, напротив, мотивы, украшающие вазы стиля Гнафии, кажутся легкими, изящными и жизнерадостными. Содержание этих росписей весьма незамысловатое: орнаменты (язычки, косая сетка, меандр, спирали, жемчужник, овы), растительные мотивы (различные гирлянды, цветы, ветки винограда, плюща и других побегов) и реже фигурные изображения: птицы, животные (например зайцы), а также женские головки. Среди ваз стиля Гнафии видное место



принадлежит высоким стройным сосудам: ойнохоям, ольпам, арибаллическим лекифам и флаконам; сюда еще нередко относятся небольшие пелики, гидрии, кратеры и оксибафы, а также котилы. Иногда вместилище этих сосудов полностью или частично покрыто вертикальными ребрами. Из других форм нередко встречаются килики, тарелки, аски, пиксиды. Очертания сосудов иной раз не лишены некоторой вычурности: венцы снабжены свешивающимися вниз закраинами, ручки в виде двух параллельных стержней, завязанных сложными «узлами Геракла».

Роспись располагается на тулове, плечах и шейке вазы в виде ряда по большей части нешироких полос, что представляет собой своеобразное возвращение к старым приемам декоративного искусства. Однако лицевая сторона обычно заметно выделяется большим богатством росписи.

Фигурные изображения встречаются редко. Вазописец по большей части помещает одну фигурку или головку на самом видном месте — посередине тулова или у верхнего края вместилища.

Мы уже говорили выше, что вазы, аналогичные по технике гнафийским и сравнительно близкие им по характеру росписей, изготовлялись не только в Южной Италии, но в восточной части греческого Средиземноморья. Должно однако отметить, что восточно-средиземноморская группа этой керамики отличается от итальянской несколько большей строгостью как форм сосудов, так и росписей.

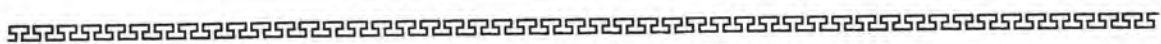
Такая керамика встречалась при раскопках в Малой Азии на Крите в Александрии, Афинах, в античных городах Причерноморья. Образцом ее может служить хотя бы найденная в Афинах ольпа с витой ручкой, украшенная строгим орнаментом; на шейке ее растительный мотив, на плечах геометрический узор из вписанных один в другие прямоугольников и шашечниц. Еще



Ойнохоя из Гнафии. ГМИИ

большей сдержанностью отличается найденная на Крите чернолаковая пелика III в. до н. э. с полосой на закраине устья и накладной росписью в виде легкой гирлянды на шейке. На чернолаковом тулове этой вазы мы видим только нанесенное накладной краской имя: *ΘΡΑΣΥΜΝΗΛΗΣ* (*Θρασυμήδης*)-Фрасимед. Как мы уже отмечали — краснофигурный стиль, господствовавший в течение более двух столетий в вазовых росписях, постепенно угас в эпоху эллинизма. Вместе с тем в рассматриваемое время вновь оживился и пережил новый расцвет старый, угасший было чернофигур-





Амфора с накладной росписью

Гидрия группы Гадры. ГМИИ



ный стиль. Росписи этого нового чернофигурного стиля заметно отличались от своих предшественников — строго силуэтных архаических рисунков и приобретших более объемный характер изображений позднеклассического времени.

В сущности в эллинистических чернофигурных росписях от прежнего чернофигурного стиля сохранился только технический прием исполнения темного силуэта на светлом фоне, обычно покрытого облицовкой сосуда. Что же касается содержания и характера этих изображений, то в них преобладает тот легкий чисто декоративный стиль, который мы наблюдали в рассмотренных выше вазах группы Гнафии.

Наиболее ярким проявлением чернофигурного стиля в эпоху эллинизма следует считать вазы группы Гадры, получившие свое наименование по восточному некрополю Александрии, где они были впервые найдены. В основном эти вазы относятся к III в. до н. э.

Характерной формой ваз рассматриваемой группы является гидрия. Это высокие, по большей части сухие, а иной раз даже несколько топорные по очертаниям сосуды, части их несколько геометризваны и довольно резко отделяются одна от другой: небольшой очень простой горизонтально расположенный венчик, почти цилиндрическая немного суживающаяся к низу шейка, чуть выпуклые покатые плечи, отделенные небольшим переломом от яйцевидного тулова, не очень высокая, расширяющаяся внизу ножка.

Глина этих ваз очень тонкая светлого серовато-желтого цвета. Наружная поверхность нередко покрыта беловатой облицовкой. Роспись исполнена тусклым коричневым лаком, иногда переходящим в коричневатокрасноватый или даже красно-коричневый оттенок. Иногда применяется еще белая краска и процарапанные линии.



Роспись на вазах группы Гадры обычно размещается очень свободно. Она сосредоточивается на верхней половине сосуда, занимая шейку, плечи и прилежащую часть тулова. Вместителище ниже уровня ручек нередко остается совершенно неокрашенным. Роспись состоит из нескольких горизонтальных поясов, что является своеобразным возвращением к давно оставленным приемам отдаленного прошлого.

Широко распространены орнаментальные мотивы: несколько стилизованные лавровые ветви, строго, наподобие венца, опоясывающие шейку гидрии, а также более свободно извивающиеся живые побеги и как бы подвешенные гирлянды. Применяются также простые геометрические узоры: ряды спиралей или точек, поясов, заштрихованных косой сеткой полос, и пр. Край венчика и ручки сосуда часто украшены бегло нанесенной штриховкой.

Главная композиция, как это обычно для гидрий, располагается на верхней части вместителища. Чаще всего она состоит из растительных мотивов, однако нередко можно встретить и фигурные композиции.

Ярким образцом такой вазы является гидрия из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина с изображением на лицевой стороне тулова бега гоплитов. Представлено четверо бегущих влево, один за другим, гоплитов. Туловище каждого из них закрыто большим круглым щитом, на голове круглый аттический шлем. На щитах гоплитов белой краской обозначены различные изображения — *ἐπίσημα*. У первого и последнего летящий орел, у второго ионийская колонка, у третьего бегущая собака.

Свободно расставленные фигуры гоплитов написаны очень бойко. Чувствуются явные отголоски манеры беглого стиля. Сюжет росписи, возможно, связан с предполагаемым в Александрии в III в. до н. э. обычаем хоронить прах покойников победи-



Гидрия с надписью Пилона

телей на состязаниях в специально сделанных для этого вазах, в известной мере сохранивших в своей росписи традиции панафинейских амфор.

Вероятно, с такими агонами связана другая гидрия, на которой вазописец выцарапал надпись: *Πύλων ἀγῶνι ἔγραψε*, то есть — «Пилон расписал для агона». Ваза эта богато украшена. Помимо главной композиции на тулове, мы видим лавровый венок на шейке, изображения птиц на плечах и, что встречается редко на гидриях группы Гадры, роспись на нижней части тулова; это неширокий пояс с небрежно выполненными фигурами дельфинов и под ним корзинка из листьев и побегов с цветами<sup>83</sup>. На

<sup>83</sup> Мотив корзинки листьев любопытным образом перекликается с аналогичным мотивом на нижней части больших сосудов архаической эпохи.



Расписной лагин. ГМИИ

лицевой стороне тулова нарисовано два Эрота, охотящиеся на оленя; это действие показано на фоне ландшафта, представленного отдельными элементами.

Как мы уже отмечали, обращение к системе горизонтальных поясов в росписи сосуда знаменовало в известной мере черты архаизации в вазах Гадры. То же можно сказать и относительно чернофигурной техники, несмотря на сильнейшее различие художественных образов в рисунках VI и III вв. до н. э. Особенно четко черты преднамеренной архаизации выступают в росписи одной гидрии из собрания Афинского национального музея. Там на тулове представлена любопытная постройка с высоким цоколем, сложенным из двух рядов больших квадратов прямоугольных блоков. Над цоколем возвышается легкая ионийская колоннада. Между тремя колоннами представлены собака и распутившая крылья птица, бросающиеся друг на друга. Колонны по характеру форм явно восходят к архаическим образцам; в изображениях животных также заметны отголоски вазописи ионийского круга.

Однако самый характер растительного орнамента на нашей гидрии очень близок последнему на «мегарских чашах», речь о которых будет идти ниже.

Весьма примечательно, что отмеченные архаизирующие тенденции в росписях ваз Гадры не являются одиночными в художественном творчестве эпохи эллинизма. Аналогичные явления могут быть отмечены и в эллинистическом монументальном искусстве: в архитектуре и особенно скульптуре.

Другую группу в эллинистической чернофигурной керамике представляют расписные лагины, украшенные бегло набросанными рисунками по светлой облицовке. Датируются эти сосуды III—II вв. до н. э. Место производства их с полной достоверностью не установлено; нужно думать, что расписные лагины изготовлялись скорее всего не в одном, а в различных центрах Восточного Средиземноморья. Лучшие образцы рассматриваемых ваз были найдены в городах Малой Азии, на островах Делосе и Мелосе, в Кирене.

Расписные лагины представляют собой небольшие кувшины с не очень вытянутой шейкой, довольно высокой гладкой или витой ручкой и приземистым широким вместилищем с сильно развитыми немного выпуклыми плечами. Глина их обычно светлая, желтовато-коричневатого цвета; верхняя и средняя части сосуда покрыты беловатой облицовкой, по которой нанесена роспись лаком различных оттенков от темнокоричневого до золотисто-желтого. Общий замысел росписи лагинов довольно прост. Устья, так же как верхние и нижние края плеч, выделены поясами лака. Главная роспись сосредоточена на наиболее бросающейся в глаза части сосуда — его широких плечах. Иногда она ограничивается рядом простых язычков. Но чаще там мы находим расположенные наподобие фриза или, вернее, кольца, исполненные в легкой беглой манере изображения различных предметов, связанных с основным назначением лагинов, служивших кувшинами для вина на симпозиях. Это венки, которые надевали на головы пирующие, гирлянды, амфоры для

вина, светильники, применявшиеся для освещения на ночных пирсах, музыкальные инструменты (флейты, кифары, арфы и др.), служившие для развлечения гостей и, наконец, изображения дельфинов, связанные с культом бога вина Диониса и богини любви Афродиты.

Эти мотивы росписи перекликаются с близкими по духу застольными эпиграммами эпохи эллинизма. Приведем одну из них, принадлежащую Гедилу — поэту III в. до н. э.

Выпьем! Быть может, какую-нибудь еще новую  
песню.  
 Нежную, слаще, чем мед, песню найдем мы в вине.  
 Лей же хиосское, лей его кубками мне, повторяя:  
 «Пей и будь весел Гедил!» — жизнь мне пуста без  
 вина<sup>84</sup>.

Как мы уже неоднократно упоминали, на вазах эпохи эллинизма господствовал легкий декоративный стиль. Однако в пестром многообразии различных групп керамики, наблюдаемом нами в это время, имели место также попытки изготовлять полихромную глиняную посуду, росписи которой должны были идти в ногу с достижениями монументальной эллинистической живописи.

Образцы такой керамики были найдены в Кенторипе (*Κεντορίπια*), нынешнем Чентурипе в Сицилии. Это — сосуды с несколько сухими, словно одеревяневшими, грубоватыми формами, украшенные пластически исполненным орнаментом и весьма непрочной росписью. Вазы эти покрывались белой, повидимому, известковой облицовкой, по ней наносился черный контур будущего рисунка, который затем заполнялся красками. Краски не закреплялись обжигом, в силу чего обычно доходят до нас в крайне плохом виде. Стиль росписей побуждает датировать кенторипские вазы II—I вв. до н. э.

<sup>84</sup> Г е д и л. Застольная. Греческие эпиграммы, перевод Л. В. Блюменау, М.—Л., 1935, стр. 60.



Ваза из Кенторипы

Один хорошо сохранившийся кратер из собрания Нью-Йорского метрополитенского музея дает нам яркое представление о вазах рассматриваемой группы. Это колоколовидный кратер на высокой ножке, украшенный скульптурным орнаментом в виде пояса ов, львиных масок и розетт по верхнему краю тулова. Пластически исполненная корзинка





Каленский килик

листьев покрывает нижнюю часть вместилища. Большая крышка кратера имеет вид высокого купола, увенчанного барабаном.

На вертикальных стенках тулова полихромная роспись, представляющая женщин, совершающих дионисийские мистерии. На розовом фоне мягко выделяются свободно и плавнодвигающиеся фигуры. В исполнении чувствуется знакомство мастера с иллюзионистическими достижениями живописи эллинизма. Этому не противоречит и фризовое расположение фигур. Аналогичный композиционный прием можем мы наблюдать хотя бы в стенной росписи Виллы «Мистерий», около Помпей. Палитра мастера, расписывавшего нью-йоркский кратер, весьма богата. Он применял следующие краски: белую, желтую, розовую, красную, пурпуровую, коричневую, голубую, серо-голубую и телесного цвета.

Выше мы уже говорили о том, что в эллинистической художественной керамике

рельефным вазам принадлежит едва ли не большее место, чем расписным. Украшенные рельефами, сплошь покрытые лаком сосуды в большей мере могли приблизиться к высокохудожественной посуде из драгоценных металлов, а, возможно, ближе следовать образцам торевтики было заветной мечтой гончаров эллинистического времени.

Рельефная керамика в рассматриваемую эпоху изготовлялась в ряде центров как Восточного Средиземноморья, так и Южной Италии. К одной из главнейших групп ее принадлежат рельефные чернолаковые сосуды, которые по месту производства их получили название каленских<sup>85</sup>. Наиболее ранние из этих ваз относятся еще к концу IV — началу III в. до н. э.; в значительном числе их изготовляли в течение III и II вв. до н. э., причем расцвет производства их

<sup>85</sup> Каленские вазы изготовлялись в городе Калесе (*Cales, Calium* или *Calenum*) в Кампании.



приходится на вторую половину III и начало II в. до н. э.

В каленской керамике мы находим сосуды различных типов, но особенно характерны плоские блюда, неглубокие чашки, блюда, килики, фиалы и гутты на более или менее высоких ножках, нередко с реберчатыми боковыми стенками тулова. Украшены они круглым рельефным медальоном, занимающим середину дна открытого сосуда или верхней поверхности вместилища гутта; внутри киликов или фиал помещались кольцеобразные рельефные зофоры.

Сюжеты рельефных изображений в медальонах весьма разнообразны. Чаще всего это головы божеств и других мифологических персонажей, различные мифологические сцены, особенно из круга Диониса и Афродиты. Из сюжетов героического цикла отметим сцены из Одиссеи, довольно популярные вообще в искусстве Великой Греции (то есть городов Южной Италии и Сицилии). Особого упоминания заслуживают сравнительно немногочисленные изображения, навеянные событиями эпохи эллинизма. Таковы прежде всего изображения галлов, с которыми пергамцам пришлось вести ряд тяжелых войн. Представлялись битвы с галлами и особенно часто галлы, похищающие различную храмовую утварь. Получила отражение и характерная особенность военной техники эпохи эллинизма — применение элевантерии (боевых слонов), столь частой в армиях преемников Александра — диадохов. Нам известно изображение слона с боевой башней на спине и вожатым, сидящим на шее.

Внутри каленских фиал, наряду с фигурными композициями, рельефные украшения иногда ограничиваются различными растительными мотивами. Каленские сосуды иной раз имеют подписи изготовлявших их мастеров. Так, на одной фиале мы читаем: *L. CANOLEIOS. L. F. FECIT*, то есть: «Люций Канолей, сын Люция сделал».



Каленский медальон — кентавр.  
ГМИИ

Примечательно, что язык этой надписи не греческий, а латинский, что связано с италийским происхождением рассматриваемых ваз.

Чернолаковые вазы с вертикальными ребрами и рельефами, аналогичными каленским, встречаются и в восточной части Эллинского Средиземноморья (в Александрии, на Крите и в других местах). Нам известны чернолаковые амфоры и гидрии, вместилища которых покрыты ребрами,



Каленский медальон с изображением боевого слона



Тарентская фляга с рельефным изображением Скиллы. ГМИИ

иногда прерываемыми узкими поясками, заполненными накладными рисунками, близкими по характеру росписям ваз Гнаффии; кроме того, на плечах в виде отдельных вставок размещены рельефы.

Другим крупным центром производства рельефных vaz в Южной Италии был Тарент, славившийся также своими торевтическими мастерскими. Изделиям тарентских торевтов явно подражали и гончары, изготовлявшие украшенные рельефами блюда, канфары, фляги, пиксиды и другие сосуды. Содержание их рельефов довольно разнообразно: это различные мифологические темы и разнообразные орнаменты, особенно растительные мотивы.

Образцом тарентской керамики может служить большая фляга из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. В больших круглых медальонах по обеим сторонам сосуда представлена чудовищная Скилла, о свирепой ненасытности которой красочно

повествует Одиссея<sup>1</sup>. Сказания о Скилле, символизирующей водоворот в узком проливе между Южной Италией и Сицилией, были одним из местных мифов, весьма популярных в Великой Греции.

Нужно еще упомянуть один южно-италийский центр производства рельефных и фигурных vaz — античный Канузий, нынешнюю Канозу. Там в конце III и во II вв. до н. э. в связи с пышным погребальным обрядом изготовлялись большие, нередко причудливые по формам сосуды со сложными затейливыми хрупкими украшениями. Это были аски, амфоры, фигурные вазы в виде женских голов и пр. В этих изделиях мастерство гончара обычно сочеталось с мастерством коропласта, ибо ваза украшалась разнообразными скульптурными прилепами, а иной раз снабжалась особыми площадками, на которых укреплялись фигурки типа обычных терракотовых статуэток. К большим аскам (как, например, из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина) иногда приставлялись сильно выдающиеся вперед протомы коней и рельефные маски Горгоны.

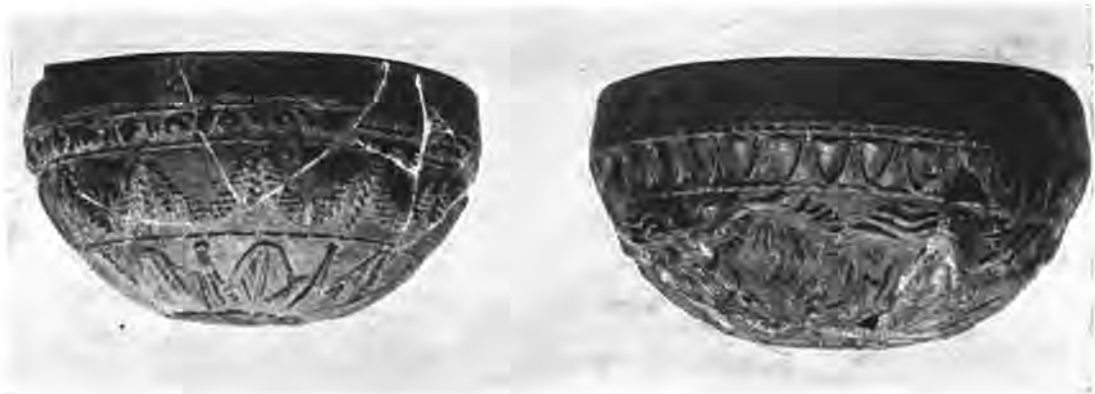
В эллинистической рельефной керамике Восточного Средиземноморья наибольшее распространение получили так называемые «мегарские чаши». Местом производства этих небольших, полусферических чаш были Делос, Малая Азия, различные центры в метрополии и эллинские города Северного Причерноморья. «Мегарские чаши» в большом числе изготовлялись в течение времени с конца III до начала I в. до н. э.

Выше мы уже говорили об известном оскуднении творческих сил, которое можно наблюдать в гончарном деле эпохи эллинизма, в особенности в производстве рельефной керамики. «Мегарские чаши» могут служить тому наглядным примером; они

<sup>1</sup> Одиссея, ГХII, 234 и сл.



Аск из Канузия. ГМИИ



„Мегарские чаши“. ГМИИ

представляли собой массовую полуремесленную продукцию: сосуды оттискивались в формах из обожженной глины, а самые формы изготовлялись посредством шаблонов, в виде штампов или роликов. Задачей мастера, исполнявшего форму, было только комбинировать имевшийся в его распоряжении более или менее богатый и разнообразный набор различных декоративных мотивов<sup>86</sup>.

Техника формовки «мегарских чаш» очень высокая, стенки их очень тонкие, все эти сосуды отличаются очень легким весом.

Формы «мегарских чаш» довольно однообразны, различные варианты их мало чем различаются один от другого. Для всех их характерно более или менее глубокое, большое, округлое вместилище, стенки которого снаружи украшены рельефными орнаментами, над ним поднимается неширокий гладкий верхний край чаши. Дно вместилища или, следуя кривой его стенок, чуть выпуклое (наружу) или едва вогнутое во внутрь. В последнем случае на нем нередко бывает

оттиснуто имя владельца гончарной мастерской, где была изготовлена чаша, например, клеймо владельца гончарной мастерской Менемаха *ΜΕΝΕΜΑΧΟΥ* (*Μενεμάχου*) на одной из чаш делосской работы из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Украшения, покрывающие наружную поверхность вместилища «мегарских чаш», исполнялись в низком рельефе; среди них доминировали разнообразные орнаментальные мотивы. В верхней части тулова обычно встречаются пояса различных вариантов меандра, ов, жемчужника (бусы), лесбийского киматия (растительный мотив), извивающихся побегов и т. п. Фризы с фигурными изображениями, например рядов дельфинов или следующих один за другим на колесницах Эротов, встречаются значительно реже. При этом нужно отметить, что фигурные фризы обычно не выделяются своей шириной из остальных узоров, и даже на сравнительно небольшом расстоянии производят впечатление скорее орнаментального пояса, чем изображения, имеющего сюжетное содержание. Нижняя часть тулова нередко украшена корзинкой листьев, иногда очень сложных, пышных и кудрявых. Разнообразие этих растительных мотивов весьма велико. Часто при этом на дне чаши помещается большая розетка, ко-

<sup>86</sup> Весьма примечательно, что, несмотря на все различие технических приемов работы гончаров и торевтов, некоторое сходство в этом отношении между ними может быть отмечено. Эллинистические торевты широко применяли рельефные гипсовые модели, которые служили образцами для их изделий из драгоценных металлов.





„Мегарская чаша“ с бляховидным орнаментом

торая является как бы сердцевинной корзинки. Нижнюю часть чаши украшали и иные орнаменты, например, сплошная чешуя из заходящих один на другой небольших стилизованных листиков.

Иногда большая часть тулова чаши занята одним узором, например, растительным мотивом побега или рядом длинных язычков.

«Мегарские чаши» внутри и снаружи сплошь покрыты лаком, отличающимся довольно тусклым блеском. Цвет этого лака часто черный, нередко с характерным для эллинистического времени графитным оттенком и «зернистым» строением. Вместе с тем на наших чашах постоянно можно наблюдать лак различных оттенков коричнево-красноватого цвета.

Достоинно внимания, что на «мегарских чашах» часто такое распределение расцветки лака: лак на всей верхней части наружной боковой поверхности черного цвета, а на остальных частях наружной стороны чаши и всей внутренней поверхности коричнево-красноватого тона. Это распределение расцветки вызвано условиями обжига, когда при массовом изготовлении «мегарских чаш» их складывали в гончарную печь

высокими стопками, поставив одну на другую дном вверх, а устьем вниз. При такой установке штабелями свободный доступ воздуха ко всей внутренней и большей части наружной поверхности сосуда был закрыт соседними чашами и только верхний край сосуда оставался открытым. Эти открытые части, вполне доступные атмосфере в обжигательной печи, приобретали черную или очень темную окраску, а там, где доступ воздуха затруднялся прикрывавшими чашу соседними сосудами, лак получал коричнево-красноватый цвет.

Весьма любопытно происхождение мотива декора ряда «мегарских чаш», украшенных бляхообразными узорами. По всей видимости, он повторяет отделку македонских щитов, еще раз подчеркивая зависимость эллинистической керамики от других видов художественного ремесла того времени.

В формах «мегарских чаш» изготавливались не только чаши; в них оттискивались также части тулова закрытых сосудов: одноручных кувшинов (типа лагина), пелик и пр.

Последняя группа рельефной керамики, на которой нам надлежит остановиться, —





Модель щита из известняка

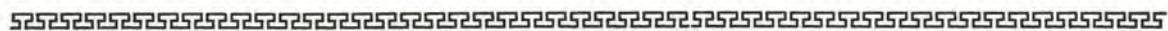
покрытые зеленоватой глазурью рельефные вазы, которые изготовлялись в греческих городах Малой Азии в конце эллинистического периода и несколько позднее (I в. до н. э. — I в. н. э.).

Формы и украшения этих сосудов указывают на явное подражание металлическим образцам. Весьма характерны чаши в виде неглубоких канфаров с кольцеобразными ручками с шипами; стенки этих сосудов украшены исполненными в барельефе растительными мотивами. Примечательны кубки в виде высоких расширяющихся вверху кружек с тонкими округло изогнутыми ручками. Такая кружка была найдена в столице Македонии Пелле. Украшающие ее рельефы характерны для изощренной и вместе с тем глубоко упадочной культуры позднего эллинизма. Мы видим изображение стоящего скелета, который должен был напоминать сотрапезникам о скоротечности всего земного, а по сторонам две гротескные фигуры пляшущих карликов, возможно, мимических актеров, около которых представлены различные принадлежности пира: амфоры с

вином, венок, двойная флейта. Надписи рядом со скелетом, гласящие: «ΚΤΩ, ΧΡΩ» — стяжай и пользуйся, полностью раскрывают взгляды на жизнь, которыми руководствовались художники и то общество, для которого они работали. Извращенный вкус этого времени заставляет мастера поместить граничащий с непристойностью гротеск рядом с эмблемой смерти.

Нужно думать, что подобные изображения скелетов находили также место на металлических образцах, которым подражали гончары, изготовлявшие глазированные сосуды. Примечательны в этом отношении серебряные кубки из Боскореале, изображающие прославленных поэтов и философов пребывающими в преисподней в виде скелетов. Дальнейшее развитие этой темы мы найдем в творчестве Лукиана в его «Разговорах в царстве мертвых».

Подводя итоги нашему очерку истории греческой керамики, мы можем сказать, что за свое почти тысячелетнее существование она претерпела сильнейшие изменения и вместе с тем менялось и то место, которое она занимала в эллинском искусстве. В эпоху геометрического стиля вазопись была наиболее значительным видом искусства, во всяком случае судя по тому, что сохранилось от этого времени. Последовавшие затем вазы коврового стиля стали уступать первое место скульптуре и живописи: однако идейное и тематическое содержание росписей этих ваз во многом сохранило единство с монументальным искусством. Дальнейшее продолжение того же процесса мы наблюдаем на вазах чернофигурного стиля, но в них более четко заметны постепенно вырабатывающиеся, специфические, своеобразные особенности эллинского вазового мастерства, которые еще более усиливались в краснофигурных рисунках V в. до н. э. Это, однако, не мешало вазописцам V в. до н. э. испытать сильнейшее воздействие Полигнота и монументального искусства



того времени. Разрыв между большим искусством и вазовыми рисунками, наметившийся в рассматриваемую эпоху, еще более усилился в IV в. до н. э., когда после нововведений Аполлодора греческая живопись достигла блестящего расцвета. Тем не менее и в эти времена вазовые мастера продолжали пытаться доступными им средствами угнаться за живописью с ее светотенью, богатством колорита и разработанной перспективой. В последующий период эллинизма греческие гончары отказываются от тщетных попыток состязаться с монументальным искусством. Они создают но-

вый, легкий, декоративный стиль, во многом навеянный замечательными образцами то-ревкики, который занимает первое место в художественном ремесле названного времени. Так, греческая вазапись, в первые времена своего существования занимавшая очень видное место в эллинском искусстве, постепенно отходила на второй план, сначала перед монументальным искусством, а затем и другими разделами художественного ремесла с тем, чтобы в эпоху римской империи окончательно исчезнуть, уступив свое место массовой, совершенно ремесленной по исполнению, краснолаковой посуде.







# ВАЗЫ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ



**О**бширные пространства Северного Причерноморья с древнейших времен играли немалую роль в истории античного мира. Богатые природные ресурсы этих краев уже в архаическую эпоху привлекали внимание греческих купцов, завязывавших торговые сношения с обитателями побережий Черного и Азовского морей. В дальнейшем греки начали заселять эти побережья. На захваченных территориях возник целый ряд поселений, некоторые из них стали большими городами-государствами. Различия в социально-экономическом строе античных городов и местных племен нередко приводили к острым противоречиям.

История и политический строй этих городов-государств не были одинаковыми. Так, Тира (на месте Белгорода Днестров-

ского) и Ольвия (на Бугском Лимане) всегда оставались городами-государствами, владевшими только небольшим куском прилегающей территории, подобно обычным эллинским полисам. Находившийся недалеко от нынешнего Севастополя Херсонес стал центром довольно обширного государства, владевшего плодородной территорией в юго-западной части Крыма с расположенными там греческими городами и поселениями. Государственный строй как торговых городов Тире и Ольвии, так и по преимуществу землевладельческого государства Херсонеса во времена расцвета этих полисов был весьма сходным: в них господствовала демократия рабовладельцев.

Иные хозяйственные и политические условия сложились для многочисленных греческих городов, возникших по обоим



берегам Керченского пролива, в древности именовавшегося Боспором Киммерийским. Там в V в. до н. э. возникло, а в IV в. до н. э. пышно расцвело могучее Боспорское государство, объединившее не только эллинские города по обоим берегам пролива, но также и соседние местные племена. Столицей этого государства был Пантикапей, стоявший на месте нынешней Керчи, а крупнейшим городом восточной части Боспора — Фанагория, расположенная на побережье Таманского залива. Сельское хозяйство, ремесла и посредническая торговля между эллинской метрополией и местными обитателями Северного Причерноморья способствовали быстрому обогащению и усилению Боспора. Боспорские города не только сравнялись в своем экономическом развитии с греческой метрополией, но даже опередили ее в отношении социально-политическом. На Боспоре значительно раньше, чем в восточном Средиземноморье, возник государственный строй, близкий по форме эллинистической монархии. Судя по доступным нам данным, торговые сношения греческих мореходов с местными обитателями Северного Причерноморья начались не ранее VII в. до н. э. В эту пору прибывавшие сюда греческие купцы основывали, вероятно, сначала временные, затем постоянные, торговые фактории — эмпории. Такой эмпорией в VII—VI вв. до н. э. был на острове Березани (в устье Днепровско-Бугского лимана); недалеко от него находился эмпорий, возникший около середины VII в. до н. э. и выросший в уже упоминавшуюся нами Ольвию. Еще в VII в. до н. э. появился эмпорий на месте будущего города Пантикапея.

Количество таких факторий постепенно увеличивалось, вместе с тем самые эмпории превращались в города. В VI в. и отчасти V в. до н. э. мы можем наблюдать такое превращение прежних эмпориев в настоя-



Родосский кувшин из погребения на Темир-горе. Гос. Эрмитаж

щие города-государства, полисы, сначала сравнительно небольшие. Не только в древнейшую эпоху возникновения и бытования эмпориев, но и в первые времена существования городов, на северных берегах Понта не могло быть еще очень развитого местного эллинского художественного ремесла. При таких обстоятельствах потребности греков, обитателей этих поселений, а также и их соседей — местных жителей в эллинской художественной керамике удовлетворялись преимущественно путем привоза последней из метрополии. Там производство керамики коврового и чернофигурного стилей достигло исключительной высоты.

Последующий период IV и отчасти III в. до н. э. — был временем расцвета греческих городов Северного Причерноморья. Они стали большими торгово-ремесленными центрами, производство которых нередко превышало местные потребности.

В это время культурный уровень





Амфориск стиля „Фикеллура“  
из Керчи

городов Северного Понта достиг значительной высоты. Произведения искусства и художественного ремесла теперь не только привозились из метрополии, но и в немалом числе изготовлялись на месте. Гончарное дело получило значительное развитие, и наряду с бытовыми предметами изготовлялась глиняная художественная посуда.

Производство рельефной и расписной керамики мы наблюдаем в крупнейших городах Северного Причерноморья — Пантикапее, Херсонесе, Ольвии в течение III—II вв. до н. э., несмотря на тяжелые кризисы и войны, которые в это время приходилось переживать античным центрам.

Мы уже говорили о том, что эллинская торговля с Северным Причерноморьем началась в VII в. до н. э. К этому времени относятся древнейшие образцы греческой керамики, найденные на нашем юге. На острове Березани, в Ольвии, в Приднпровье, в Пантикапее и его окрестностях, на Таманском полуострове и на Дону были обнаружены родосские (или родосско-милетские) вазы и их фрагменты. Эта керамика проникала в Северное Причерноморье с милетскими купцами, бойко торговавшими в этих краях. Нам известны первоклассные образцы родосских ваз: высокие ойнохои, кувшины и другие сосуды, украшенные характерными росписями коврового стиля в виде рядов, следующих одно за другим животных, и блюда или блюдца на высоких ножках, разрисованные пышными растительными орнаментами. Среди этой керамики заслуживает особого упоминания фрагмент большого расписного кувшина конца VII в. до н. э. Горло этого сосуда украшено скульптурно исполненной головой быка<sup>87</sup>. Названный фрагмент был найден в Хоперском округе (в северной части Донской области). В эпоху зрелой архаики вывозилась также в Северное Причерноморье керамика ряда ионийских центров. Так, нам известны находки расписной самосской посуды конца VII и VI вв. до н. э., обломки приземистых амфор и стройные амфориски так называемого стиля «Фикеллура». Про-

<sup>87</sup> Т. Н. Книпович. К вопросу о торговых сношениях греков с областью р. Танаиса в VII—V вв. до н. э., Известия ГАИМК, вып. 104, стр. 90 и сл.



никали также в прибрежные города расписные вазы из далекого Навкратиса, ионийской колонии в устье Нила; это были, подобные кубкам высокие стройные килики, украшенные человеческими фигурами.

Но особенно многочисленны были сосуды различных форм: амфоры, кувшины, ойнохои, блюда, аски, кольцевидные аски и другие, оживленные незатейливой росписью в виде горизонтальных полос лака волнистых или изогнутых линий, а также узких поясков белой и пурпуровой краски. Эта посуда ионийской работы ввозилась в Северное Причерноморье, проникая далеко в степи в VI—V вв. до н. э.

По сравнению с этой керамикой несколько реже встречаются в античных городах нашего юга расписные вазы из Коринфа. Таковы бомбилии с изображениями различных животных, небольшие скифосы, блюда, пиксиды и сосуды иных форм. В значительном числе встречаются небольшие арибаллы с довольно простым узором на лицевой стороне тулова, состоящим из четырех сильно стилизованных бутонов и заполнительного орнамента между ними. Такие арибаллы, характерные для коринфской керамики VI в. до н. э., продолжали изготавливаться и в следующем столетии.

Еще в первой половине VI в. до н. э., наряду с указанными группами керамики, в Северное Причерноморье стали ввозиться вазы чернофигурного стиля. Здесь отметим клазоменские вазы, хорошие образцы которых обнаружены на Боспоре и, в частности, на Таманском полуострове, в колонизации которого клазоменцы принимали участие. Примером их может служить хотя бы большая гидрия из собрания Темрюкского музея с изображением на плечах четырех следующих одна за другой сирен, а на тулове двух петухов, обращенных один к другому. Близки по стилю клазоменским вазам подражания последним, которые изготовля-

лись самосскими мастерскими. Это амфоры и аски с вакхическими сюжетами или изображениями комастов (плясунов). Среди этих сосудов выделяется мастерством и выразительностью рисунка аск, найденный в Ольвии и широко известный под наименованием аска из собрания Ханенко. Ныне этот сосуд хранится в Киевском музее искусств. У этого аска большое сильно раздутое вместилище на низком поддоне, короткое немного расширяющееся устье и скобообразная ручка. На округлой верхней поверхности вместилища, по обеим сторонам ручки, два совершенно идентичных изображения бородатого комаста, бурно устремляющегося вперед (в схеме «колено-преклоненного» бега); около каждого из них стоит стройный канфар на высокой ножке.

Привозилась также в Северное Причерноморье халкидская керамика; обломки ее

Навкратийский кубок из Ольвии







Коринфский бомбилий из Ольвии



Клазоменская гидрия. Темирюкский музей

были обнаружены при раскопках в Фанагории.

Около середины VI в. до н. э., наряду с чернофигурной ионийской посудой, в Северное Причерноморье стала проникать и аттическая. Нужно думать, появление аттических ваз на северо-понтийском рынке, в известной мере связано с политикой Писистрата, во время правления которого (560—527 гг. до н. э.) Афины успешно пытались обосноваться на Фракийском Боспоре и обеспечить проход своих кораблей. Во всех греческих городах Северного Причерноморья аттические чернофигурные вазы последней четверти VI в. до н. э., а равно и начала V в. до н. э. встречаются в значительном числе. Еще более усиливается ввоз аттической чернофигурной керамики в Северное Причерноморье в третьем десятилетии V в. до н. э. после удачного исхода греко-персидской войны, открывшего Афинам самые широкие возможности торговли с Причерноморьем, ибо в эту пору разоренные войной ионийские города не могли быть их конкурентами.

Аттические вазы, поступившие в Северное Причерноморье, были разнообразны по формам: кратеры, амфоры, пелики, ойнохон, ольпы, килики, скифосы, лекифы, алабастры и пр. Качество чернофигурных росписей этих ваз далеко неоднородно. Преобладают второстепенные произведения, но встречаются и высококачественные образцы. В числе найденных в Керчи аттических чернофигурных ваз конца VI в. до н. э. заслуживает упоминания псевдопанафинейская амфора. На лицевой стороне ее традиционная фигура Афины Паллады между двумя петухами, сидящими на высоких стройных дорийских колоннах; на обратной — участвующий в состязании флейтист между двумя судьями. находка описанной амфоры в Пантикапее наглядно свидетельствует о том, что боспорцы проявляли некоторый интерес к Афинам, к их устано-





Самосский аск из Ольвии. Киевский музей искусства

влениям и их культуре, ибо ваза, имитировавшая панафинейскую призовую амфору, оказалась завезенной в Пантикапей.

Близка по времени этой амфоре большая чернофигурная пелика, также найденная в Керчи. На одной из сторон пелики изображение двух воинов, которые ведут связанного Силена к царю Мидасу. На другой стороне — две мужские и одна женская фигуры. Роспись этой вазы, исполненная с большим мастерством, несколько напоминает по манере чернофигурные рисунки эпохи сложившегося строгого (краснофигурного) стиля, когда вазописцы, освободившись от пестрой узорчатости андокидов-ских росписей, приобрели большую уверенность, простоту и монументальность.

Как мы уже отмечали выше, особенно многочисленны аттические чернофигурные вазы первой половины V в. до н. э. Однако качество их по большей части невысокое. Росписи иной раз бывают исполнены в настолько беглой небрежной манере, что лишь с большим трудом можно уловить, что они изображают. Среди этих ваз особенно велико число лекифов — сосудов для масла, которые было принято класть в мо-

гилы атлетов, а почти каждый грек был атлетом.

Нужно думать, что связь этих сосудов с культом была причиной длительного сохранения традиционной чернофигурной техники росписи в ту эпоху, когда краснофигурные вазы уже давно вошли во всеобщее употребление.

Со второй половины V в. до н. э. чернофигурный стиль в Аттике почти замирает, находили применение лишь панафинейские призовые амфоры.

Эти вазы продолжали проникать в Северное Причерноморье в V—IV вв. до н. э. Так, к концу V в. до н. э. относится великолепная панафинейская амфора, найденная в 1913 г. в станице Елисаветинской около Краснодара. Надпись на лицевой стороне вазы: *TON AΘENEΘEN AΘAON*, несомненно, указывает на то, что это подлинная призовая амфора, а не подражание последней.

Рядом с надписью нарисована сильно вытянутая фигура Афины Паллады; одежда богини пестро разукрашена узорами, исполненными пурпуровой и белой красками, а также процарапанными линиями. По-





Псевдопанафинейская амфора конца VI в. до н. э. из Керчи. Гос. Эрмитаж



Чернофигурная пелика с изображением связанного Силена, из Керчи. Гос. Эрмитаж

обеим сторонам Афины расположены очень стройные дорийские колонны. Стволы их тонкие, как шесты, поддерживают капители с плоскими широкими абаксами<sup>88</sup>, на которых видны сильно вытянутые фигуры пехотинцев. На обратной стороне амфоры находится очень свободно исполненная сцена кулачного боя. Посередине два атлета в горячей схватке; налево от них спокойно стоит нагой атлет, дожидаящийся своей очереди участвовать в состязании, направо одетый в гиматий судья.

<sup>88</sup> Абак — верхняя часть дорийской капители в виде плиты.

Помимо больших панафинейских амфор, на северные берега Понта привозились и миниатюрные подражания этим вазам — псевдопанафинейские амфориски с изображениями: на одной стороне — Афины, на другой — атлетов-победителей, в том числе лампадедромов.

С конца VI в. до н. э. в Северное Причерноморье стали ввозиться и появившиеся в то время в Аттике краснофигурные вазы. Ввоз<sup>89</sup> краснофигурных ваз непрерывно продолжался и в течение V и IV вв. до н. э.

<sup>89</sup> Е. О. Прушевская. Из ольвийских находок краснофигурной керамики строгого стиля, Советская археология, VII, 1941, стр. 318—325.



При этом, как показывают находки целых сосудов из древних могил и обломки ваз, обнаруженные при исследовании городищ, ввозились как произведения первоклассных, так и более скромных вазописцев.

Ярким образцом раннего строгого стиля является найденное в Пантикапее дно вазы с изображением Менелая и Елены. Суровый спартанский царь, ворвавшийся в сокрушенную ахейцами Трои и разыскав изменившую ему супругу, схватил ее левой рукой и намеревается пронзить мечом. Эта сцена прекрасно передает силу страстей, волновавших гомеровских героев. Роспись рассматриваемого памятника, вероятно, была исполнена Ольтосом, одним из мастеров конца VI в. до н. э.

Образцом развитого строгого стиля могут служить найденные тоже в Пантикапее кратер (келеба), на лицевой стороне которой представлен Зевс с фиалой в руке и Афина с ойнохой, а также гидрия с изображением летящего Гермеса.

По сравнению с находками строгого стиля, вазы свободного стиля из Северного Причерноморья представляются несколько более бледными. Однако и среди них встречаются хорошие образцы. Но особенно усиливается ввоз аттической керамики в Северное Причерноморье с конца V — начала IV в. до н. э. Раскопками обнаружен целый ряд первоклассных образцов аттической вазописи роскошного и беглого стилей, а также полихромных рельефных и фигурных ваз, относящихся к этому времени.

Выдающееся место не только среди керамических изделий, привезенных из метрополии в Северное Причерноморье, но и среди всех античных фигурных сосудов, занимают три фигурные вазы, найденные в Фанагории, — арибаллические лекифы, вместилища которых заменены полихромными фигурами Афродиты, Сфинкса и Сирены.

Остановимся подробнее на вазе в виде фигуры Афродиты. Эллинская богиня



Обломок краснофигурной вазы с изображением Менелая и Елены.  
*Одесский музей*

любви и красоты представлена рождающейся из моря, согласно древнему мифу. Тело богини, выступающее из раскрытой морской раковины, наполовину скрыто в голубых волнах, служащих основанием вазы. Афродита совершенно обнажена, только нижняя часть ее туловища покрыта тонкой прозрачной епанчей (плеврой) раковины; выше эта епанча, подобно драпировке, облекает сзади плечи богини, служа им фоном. На золотых волосах богини высокий головной убор, пышная золотая стэфана с розетками. На шее — богатые ожерелья, на груди — нити крупных бус. Всю фигуру Афродиты и раковину покрывает очень прочная тонкая полихромная облицовка, по внешнему облику (но не по составу) напоминающая эмаль, с тем, однако, отличием, что поверхность ее не имеет резкого блеска, свойственного эмали. Красочная гамма расцветки нашей вазы, а равно сосудов в виде сфинкса и сирены, очень богата. Мы наблюдаем различные тона и переходы между





Фигурная ваза в виде сфинкса из Фанагории. Гос. Эрмитаж



белым, розоватым, яркокрасным, серым, синим, сине-серым и другими цветами, не говоря о применении черного и разбавленного золотисто-желтого лака.

Фанагорийские фигурные вазы имеют исключительное значение не только как выдающиеся, совершенно уникальные произведения аттической керамики конца V — начала IV в. до н. э., они еще очень ценны тем, что дают нам представление о расцветке прославленных в древности хрисоэлефантинных скульптур — знаменитых, не дошедших до нас колоссах работы Фидия и Поликлета. Как известно, тела этих фигур, облицованные пластинками слоновой кости, подвергались в дальнейшем раскраске, а волосы, уборы и одежда исполнялись из золота. Именно такова полихромия фанагорийских фигурных vaz. При этом не исключена возможность, что образ Афродиты на рассмотренной нами вазе находится в некоторой зависимости от изваяния Афродиты Евплии в пирейском храме, воздвигнутом Каноном после морской победы при Книде в 394 г. до н. э.

В богатой могиле, где найдены три упомянутые фигурные вазы, были обнаружены и другие предметы, среди которых оказалась одна ойнохоя со следами почти совершенно утраченной росписи. Эта ойнохоя, несомненно, не привозная, а местной боспорской работы. Мы не будем подробно останавливаться на этом памятнике ввиду его плохой сохранности, но связанный с ним вопрос о местном производстве керамики в греческих городах Северного Причерноморья заслуживает большого внимания.

Когда зародилось производство художественной керамики в различных эллинских городах на Северном берегу Понта — мы еще не можем сказать с полной уверенностью. Слишком скудны еще и отрывочны доступные нам данные о ремеслах в VI в. до н. э. Находки на Боспоре (на Таманском полуострове, в Пантикапее



Фигурная ваза в виде сирены из Фанагории. Гос. Эрмитаж.

и в Нимфее<sup>90</sup>) свидетельствуют о наличии производства там еще в VI и V вв. до н. э. глиняной посуды, расписанной горизонтальными поясами наподобие ионийской, а также и производства терракотовых статуэток. Не вполне ясно назначение глиняной формы (типоса)<sup>91</sup> первой половины V в. до н. э., найденной в Ольвии; весьма вероятно, что эта форма служила для оттискивания в ней глиняных фигурок.

<sup>90</sup> Н и м ф е й — боспорский город, расположенный к югу от Пантикапея.

<sup>91</sup> Л. Моисеев. Типос из Ольвии. Известия Археологической комиссии, вып. 40, стр. 121—129.



При всяких обстоятельствах мы можем утверждать, что в древнейшую эпоху в обиходе обитателей городов Северного Причерноморья преобладала привозная керамика, а только зарождавшееся в это время местное производство всецело следовало этим импортным образцам. Нужно думать, что в VI и в значительной мере в V в. до н. э. между вкусами и потребностями жителей северо-понтийских городов и обитателями метрополии не было еще существенного различия.

Иную картину наблюдаем мы с IV в. до н. э. или, может быть, даже с конца V в. до н. э. — в эпоху расцвета боспорских городов. Там в это время получает значительное развитие гончарное ремесло, выделяется посуда; привозившаяся тогда художественная керамика носит явные черты стремления удовлетворить вкусам обитателей именно боспорских городов, а не каких-либо других заказчиков.

В Фанагории в IV в. до н. э. изготовлялись ойнохои с клеймами на плечах и орнаментом в виде узких поясков белой краски на тулове. Эти простые украшения позволяют вспомнить об ионийской керамике с росписью в виде полос и приводят к заключению о наличии ионийских традиций в художественной культуре Фанагории. Наличие клейм на наших ойнохоях позволяет полагать, что это были мерные сосуды, установленная емкость которых гарантировалась городскими магистратами. Изображения на клеймах отчасти аналогичны монетным типам Фанагории и Пантикапея IV в. до н. э. Таковы бородатая голова в островеверхом головном уборе, подобная встречающимся на фанагорийских монетах, и голова бородатого силена в профиль или в три четверти, напоминающая знаменитые головы так называемого Пана на пантикапейских монетах. Встречается и эмблема бога вина Диониса — канфар. В клейме, помимо изображений, помещают-

ся еще надписи  $\Phi\Lambda\Nu$  или  $\Phi\Lambda$ , подтверждающие фанагорийское происхождение наших ойнохой<sup>92</sup>.

Менее ясен вопрос о боспорском происхождении другой группы керамики начала IV в. до н. э. — богато украшенных росписью и рельефами арибаллических лекифов, вышедших из мастерской Ксенофанта. Содержание подписей Ксенофанта: «*ΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ*» — Ксенофант афинянин сделал, явно указывает на то, что, пройдя выучку в Афинах, мастер работал вне пределов Аттики, ибо иначе вряд ли у него могли быть какие-либо причины именовать себя афинянином. Большой из этих сосудов был найден в 1837 г. в Пантикапее. Это вместительный лекиф с высоким колоколовидным венчиком, узкой шейкой и бочковидным вместилищем. На шейке внизу в краснофигурной технике исполнен орнамент из пальметт; на плечах узкий рельефный фриз, ниже на тулове главные украшения вазы: на лицевой стороне боль-

<sup>92</sup> Несколько таких более или менее сильно фрагментированных ойнохой, представляющих собой производственный брак, были обнаружены в 1940 г. при раскопках в Фанагории (В. Д. Блаватский). Искусство Северного Причерноморья античной эпохи, М., 1947, стр. 36). Там же был найден обломок сосуда с клеймом в виде головы силена в профиль (В. Д. Блаватский, там же, стр. 39, рис. 17; стр. 68—70). Вероятно, к той же группе ваз относится, найденная в 1911 г. в насыпи гробницы № 56 около Тузлы фрагментированная глиняная ойнохоа: «с двумя еле заметными красными поясками и оттиском весьма интересной головы смеющегося лысого старика с раскрытым ртом, возле головы вырезаны буквы:  $\Phi\Lambda$ » (В. В. Шкорпил. Отчет о раскопках в г. Керчи и на Таманском полуострове в 1911 г., Известия Археологической комиссии, вып. 56, стр. 24). Затем следует упомянуть ойнохою с клеймом в виде бородатой головы из собрания Государственного Эрмитажа, ойнохою с клеймом в виде безбородой головы в островеверхом головном уборе из собрания Керченского музея и, наконец, клеймо в виде головы силена в повороте в три четверти из собрания Государственного исторического музея в Москве.





Фигурная ваза в виде Афродиты из Фанагории. Гос. Эрмитаж





Боспорская ойнохоя с клеймом.  
Гос. Эрмитаж

шая рельефная многофигурная композиция, представляющая охоту Дария, на обратной — орнаментальная, краснофигурная роспись.

Охота Дария изображена на фоне ландшафта: пальм и лавровых деревьев, очевидно, представляющих парадиз — охотничий парк персидских царей. Охотники в пышных костюмах со своими собаками травят грифов, кабанов и лань. Изображения по краям композиции исполнены в краснофигурной технике, остальные выполнены в рельефе, покрыты белой облицовкой, богато расцвечены желтой, розовой, темнокрасной, фиолетовой, голубой и бледнозеленой красками, применены также черный лак и позолота. Такие сочетания рельефной моделировки с богатой расцветкой, как мы отмечали выше, возможно, были вызваны своеобразной попыткой вазописцев идти в ногу

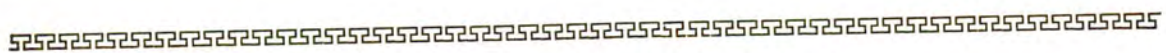
с достижениями монументального искусства — живописью Аполлодора и его преемников, вполне овладевших пластической лепкой фигур путем передачи светотени.

Нужно думать, что подобные вазы, украшенные росписью и рельефными украшениями, весьма ценились на Боспоре и привозились туда наряду с краснофигурными вазами из Аттики. Прекрасным образцом таких vaz может служить найденная в Пантикапее в 1872 г. гидрия IV в. до н. э. с изображением спора Афины с Посейдоном за владычество над Аттикой. Это изображение представляет исключительный интерес для истории античного искусства, ибо оно воспроизводит главную часть знаменитой композиции западного фронтона Парфенона.

Посередине композиции на гидрии мы видим исполненные в рельефе расцвеченные и местами позолоченные изображения спорящих божеств. Сопровождаемая Никой Афина сотворила священную маслину, рядом с ней — Посейдон, намеревающийся ударом трезубца вызвать появление соленого источника на Акрополе. По сторонам главных действующих лиц другие изображения, исполненные в краснофигурной технике и оживленные краской, рядом с Афиной — Дионис с пантерой и лежащая нимфа, около Посейдона — созданный им конь и Амфитрита. Далее виден сидящий старец, может быть, Кекропс.

Из числа других vaz этой группы упомянем еще стройный арибаллический лекиф из Керчи. Форма его весьма изысканна: высокий колоколовидный венчик с довольно широким устьем, узкая шейка, сильно вытянутое бочкообразное вместилище. Шейка и плечи сосуда очень сдержанно украшены орнаментом. На тулове многофигурная композиция, представляющая сцену из жизни гинекея: женщины наряжаются, рабыни им прислуживают. Исполненные в рельефе, первоначально полихромные фи-





Большой арибаллический лекиф Ксенофанта. Гос. Эрмитаж



Гидрия с изображением спора Афины с Посейдоном. Гос. Эрмитаж



Боспорская пелика из Павловского кургана. Гос. Эрмитаж

гурры резко выделяются на фоне блестящего черного лака.

Подобные полихромные рельефные сосуды, видимо, стоили довольно дорого и поэтому не могли иметь особенно широкого распространения. В значительно большем числе ввозились в IV в. до н. э. в Северное Причерноморье, и в особенности на Боспор, расписные краснофигурные вазы, среди которых едва ли не самое видное место принадлежит боспорским пеликам.

Боспорские пелики — одно из самых ярких явлений в керамике Северного Причерноморья. Местом производства, во всяком случае основной массы этих ваз, была Атика. Однако не может быть сомнения

в том, что эти пелики изготовлялись со специальной целью для вывоза на Боспор. Это можно утверждать не только потому, что подавляющее большинство известных нам ваз этого типа найдены на Боспоре. Более существенно другое, а именно, что в сюжетах росписей этих ваз четко выступает заметная роль эллинских мифов, тесно связанных с Северным Причерноморьем и прилегающими странами.

Нужно думать, что культурные запросы и художественные вкусы обитателей городов Боспора в IV в. до н. э. приняли настолько определенный, а может быть, в известной мере самобытный характер, что с этим не могли не считаться их постав-



щики — аттические гончары. Вероятно, в этих эллинских городах, заброшенных на далекий Северо-Восток античного мира, в это время сложились новые воззрения. Если основатели ионийских торговых факторий ощущали теснейшую связь со своей метрополией, несколько чуждаясь окружавшего их на новых местах поселения, многолюдного «варварского» мира, то иным, вероятно, стало отношение к этому вопросу их потомков. Видимо, у них не только усилился интерес к этим «варварам», но самое Боспорское государство его обитатели стали рассматривать как часть того обширного и во многом остававшегося еще неизвестным мира, который занимал необъятные просторы южнорусских степей. Поэтому, нужно думать, в росписях боспорских пелик получили яркое отражение эллинские мифы, повествующие о легендарных обитателях восточной Европы. Таковы сказания об аримаспах, легендарном народе, который вел борьбу за золото с чудовищами — грифами, об обитавших на крайнем севере гиперборейцах, к которым раз в девятнадцать лет прилетает эллинский бог Аполлон, о воинственных обитательницах берегов Мэотиды<sup>93</sup> — амазонках.

На боспорских пеликах мы постоянно видим изображения сражающегося с грифом конного аримаспа, Аполлона, летящего верхом на грифе, лихих наездниц амазонок в горячей схватке с пешими эллинами. Нередко встречается также изображение на лицевой стороне вазы головы амазонки, ее коня и грифа, т. е. изображений из мифов, связанных с Северным Причерноморьем. Надо отметить, что на боспорских пеликах нередко можно встретить и «общеэллинские» темы, например, изображения божеств из круга Диониса и Афродиты, борьбы пигмеев с журавлями и других мифоло-

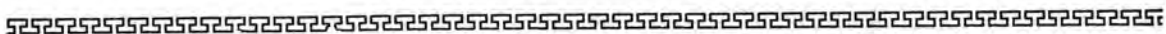
<sup>93</sup> Мэотидой именовалось в древности Азовское море.



Боспорская пелика с изображением аримаспа и грифа. ГМИИ

гических персонажей, сцен из жизни гинекея — умывающихся или наряжающихся женщин. На лицевой стороне наиболее скромных боспорских пелик мы находим изображения юношей — палестритов, которые, завернувшись в гиматии, отдыхают после утомительных атлетических упражнений. Аналогичные фигуры, как правило, занимают обратные стороны более богатых по росписи пелик.

Все, что мы говорили выше об изображениях на вазах IV в. до н. э., в полной мере относится и к боспорским пеликам. И там наблюдается некоторая вялость



Боспорская пелика с изображением голов амазонки, коня и грифа. ГМИИ

в трактовке сюжетов. Особенно это сказывается в изображениях мифологических персонажей из круга Диониса и Афродиты, где последние располагаются без особой связи друг с другом, наподобие группового портрета. Боспорские пелики, изготовлявшиеся примерно в течение столетия, испытали известную эволюцию, которая более всего заметна в стиле росписей.

В более ранних из них сохраняются еще графические приемы, унаследованные от росписей V в. до н. э. Рисунок исполнен там очень тщательно, тонким пером; многочисленные детали привлекают внимание

мастера. Ярким образцом этой группы может служить великолепная пелика, найденная в 1859 г. в Павловском кургане. На лицевой стороне ее представлены элевсинские божества: восседающая Деметра и стоящая возле нее Кора, между ними бог богатства — младенец Плутос с рогом изобилия в руках; над великими богинями видна летящая крылатая колесница, уносящая Триптолема; по обеим сторонам центральной группы видны изображения Геракла, Афродиты, Эрота, Диониса и других персонажей.

Росписи, аналогичные по стилю описанной пелике, встречаются, однако, сравнительно редко. Рисунки большей части боспорских пелик обладают типичными особенностями росписей беглого стиля. Они исполнены бойко работавшими мастерами, которые, следуя разработанным схемам, набрасывали рисунки беглыми мазками кисти. Довольно широкое применение находила белая краска, которой покрывались тела женских фигур, Эротов, а нередко также и грифов.

Среди боспорских пелик особого упоминания заслуживает группа больших по размерам ваз, повидимому, самых поздних из этих пелик: они относятся к концу IV — началу III в. до н. э. Наиболее ярким образцом этих ваз является пелика из собрания Ялтинского музея с изображением амазономахии на обеих сторонах. Трактовка фигур имеет плоскостный декоративный характер, усиленный богатой полихромией. Одежды сражающихся расцвечены белой, голубой, красновато-розовой и сиреневой краской. Детали сбруи и вооружения, нанесенные коричневатой накладной краской, возможно, были позолочены. В исполнении росписи совсем нет графических приемов более ранних краснофигурных росписей, мастер применяет бойкий выразительный мазок, создающий своеобразную живописную манеру. Это обстоятельство,

а равно и монументальный характер композиции позволяют предполагать, что изображение амазономахии на ялтинской пелике навеяно произведением большого искусства.

Помимо боспорских пелик в IV в. до н. э. привозились в Северное Причерноморье краснофигурные вазы других форм; таковы гидрии, ойнохои, оксибафы, амфоры, леканы, арибаллические лекифы, плоские аски и пр. Среди этих ваз выделяются большие леканы с изображениями на крышках сцен из жизни гинекея — наряжающихся женщин, рядом с которыми летают олицетворяющие их красоту Эроты. Упомянем еще роскошную кальпиду, найденную в Пантикапее в 1906 г. На представленной там сцене из быта гинекея мы видим сопровождаемую Эротами сидящую в кресле невесту или новобрачную, которой ее подруги приносят богатые дары.

Наиболее многочисленны находки небольших краснофигурных ваз беглого стиля, особенно арибаллических лекифов с изображениями женских головок, животных и пр.

Встречаются в большом числе сосуды, украшенные довольно скромной росписью несколько иного характера, а именно — кошой черной сеткой с белыми точками, чешуйчатым орнаментом, изображениями белых пальметт по черному фону и т. п. По большей части это маленькие туалетные сосуды, служившие для хранения масла: арибаллические лекифы, алабастры, амфориски. Эта посуда была в широком ходу в IV—III вв. до н. э.

В значительно меньшем числе попадаются аналогичные по форме сосуды для масла с рельефными украшениями. Образцом их может служить отличающийся своеобразной вычурностью формы арибаллический лекиф со скульптурными украшениями, найденный в одном из курганов близ села Журавки (Киевской области). Посередине лицевой стороны вместилища



Боспорская пелика с изображением амазономахии. Ялтинский музей

этого сосуда находится рельефная маска Медузы, а на боковых сторонах, как бы расходясь лучами от маски, выступают шесть небольших прилеп с пальметтами, наподобие антефиксов. Эти украшения придают нашему лекифу необычайный вид.

Если в IV в. до н. э. история керамики городов Северного Причерноморья характеризуется ростом местного гончарного ремесла и особенно ввозом художественной керамики, специально изготовлявшейся для боспорского рынка, не менее знаменательные явления можем мы наблюдать в последующее время (III—II вв. до н. э.). Ожи-





Полихромная ойнохоя из Ольвии. ГМИИ

вленные торговые связи северо-понтийских городов с различными центрами Восточного Средиземноморья способствовали проникновению отсюда расписной и рельефной глиняной посуды. Однако эти привозные вазы, среди которых можно встретить первоклассные образцы эллинистической керамики, уже не играют той роли, которая выпала на долю их предшественников в эпоху арханки и даже классики. В Ольвии, Херсонесе и Боспоре получает значительное развитие местное производство художественной глиняной посуды, как расписной, так и рельефной. Эта северо-понтийская ветвь эллинистической керамики идет в ногу с общим развитием античной средиземноморской керамики этого времени, но имеет, однако, и некоторые своеобразные местные особенности.

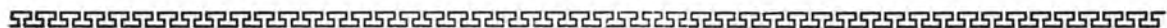
Исключительно ярким образцом местного северо-причерноморского производства является найденная в 1904 г. в Ольвии полихромная ойнохоя, ныне хранящаяся в Государственном музее изобразительных ис-

кусств имени А. С. Пушкина. Эта ваза, несколько жестковатая по форме, сплошь покрыта белой облицовкой, по которой нанесена роспись серой, синей, красной, а по верх последней и белой красками. Главный мотив этой росписи находится на плечах ойнохон: он представляет тэнию — довольно широкую жесткую повязку, которая надевается на сосуд, прилегая к плечам вазы, она как бы завязана особыми шнурами, причем узел приходится на обратной стороне ойнохон, несколько выше ее ручки. Тэния богато украшена узором из пальметт, усиков и других мотивов. Как показывает роспись пантикапейского склепа конца IV в. или начала III в. до н. э., обнаруженного в 1908 г., подобные тэнии-повязки, исполненные из жесткой пурпуровой материи и богато украшенные вышивками, бытовали в Северном Причерноморье в рассматриваемую эпоху. Эти повязки изображены в пантикапейском склепе вместе с алабастрами, арибаллами, венками и другими предметами палестрического обихода, что явно свидетельствует о сохранении греческого бытового уклада обитателями северо-понтийских городов в рассматриваемую эпоху.

Вместе с тем должно отметить, что и колорит нашей ойнохои и характер росписи очень сильно отличается от рисунков греческой вазописи классической эпохи. Видимо, своеобразие постепенно выработавшихся местных, причерноморских художественных вкусов привело к появлению этой своеобразной керамики, которая, несмотря на греческую тематику росписи, возникла, по всей видимости, без каких-либо воздействий со стороны метрополии.

Сосуды, подобные ольвийской ойнохое, дошли до нас в небольшом числе<sup>94</sup>. Значи-

<sup>94</sup> Возможно, что многие из ваз, расписанных в столь непрочной технике, как ольвийская ойнохоя, утратив раскраску и даже облицовку, значатся «простыми» глиняными сосудами.



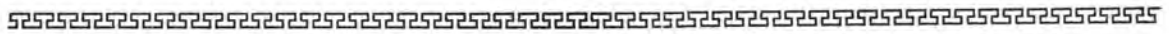
Боспорская „акварельная“ пелика.  
*Гос. Эрмитаж*

тельно более многочисленна другая группа так называемых акварельных ваз. Около начала III в. до н. э. исчезли боспорские краснофигурные пелики и на смену им пришли так называемые акварельные пелики, несомненно, изготовлявшиеся в местных мастерских. Совместные находки в могилах доказывают сосуществование обеих групп сосудов на рубеже IV и III вв. до н. э. После исчезновения краснофигурных ваз «акварельные пелики» продолжали существовать в течение III—II вв. до н. э.

Многочисленность и живописная манера росписи акварельных пелик, нужно думать, навеяны той поздней группой боспорских

пелик, к которой принадлежит большая ваза из собрания Ялтинского музея. Формы акварельных пелик близки боспорским, однако иногда чувствуется большая резкость при выделении отдельных частей вазы или же, напротив, некоторая вялость и мешковатость очертаний. Глина этих сосудов желтоватая или сероватая; роспись исполнена белой, желтовато-коричневой, красной, красновато-коричневой, пурпуровой и черно-коричневой красками.

На «акварельных пеликах» нередко сохраняется система росписи, принятая на боспорских пеликах. На лицевой стороне изображается битва греков с амазонками или иная мифологическая сцена, а на обрат-



ной — задрапированные в гиматии палестриты.

Однако веяние времени — любовь эллинистических вазописцев к легким, чисто декоративным рисункам — сказывается также и на росписях «акварельных» пелик; иногда они ограничиваются изображением лавровой ветви на шейке и пышной гирлянды на тулове вазы.

Хотя производство расписной керамики в эллинистическую эпоху достигло в Северном Причерноморье значительного развития, ввоз подобного рода изделий из метро-

полии отнюдь не прекращался. Более того, в городах нашего юга найден целый ряд эллинистических ваз, занимающих видное место в истории греческой керамики.

К III в. до н. э. относится группа найденных в Ольвии чернофигурных амфор, возможно, александрийской работы. Формы этих ваз несколько грубоваты. В чернофигурных рисунках, повидимому, в какой-то мере продолжающих традиции панафинейских амфор, нет строгой плоскостности силуэта. Напротив, эти росписи, несмотря на чернофигурную технику, исполнены очень свободно, полны движения и сильной экспрессии. Образцом этих ваз может служить амфора, найденная при раскопках некрополя Ольвии в 1901 г. Расходящийся воронкой венеч этой вазы украшен рядом лавровых листьев, изображенных желтоватой краской по черному лаку; на шейке горизонтальная гирлянда; на веретенообразном вместилище два больших чернофигурных рисунка: на одной стороне — скачущий всадник, на другой — мчащаяся колесница, запряженная четверкой коней. Оба узкие промежутка между полями рисунков заполнены лаком; на каждом из них желтоватой краской представлена колонна, на которой стоит ваза.

Как мы отмечали выше, в эллинистический период в Восточном Средиземноморье получили распространение вазы, аналогичные по технике керамике Гнафин, но несколько отличные от последней по стилю. Сосуды, аналогичные этим восточным образцам, встречаются в Северном Причерноморье. Формы их различны: встречаются амфоры, пелики, ойнохой, одноручные кувшины, килики, леканы, канфары, флаконы, пиксиды и другие сосуды. Характерны приземистые амфоры с пластинчатыми или витыми ручками со скульптурными прилепами; тулово этих ваз иногда оживлено вертикальными ребрами, на шейке обычна легкая гирлянда, а на плечах — геометриче-

Эллинистическая чернофигурная амфора из Ольвии. Гос. Эрмитаж



ский или растительный мотив. Весьма интересны также глубокие килики на тонких ножках с высоко загнутыми вверх ручками; украшенные простыми гирляндами или иными незамысловатыми мотивами, исполненными накладной краской, они имеют посвятительные надписи: *Υγιείας* — Гигиейей или *Φιλίας* — дружбе. Встречается также надпись: *δῶρον* — дар.

Упомянем еще высокие пиксиды; у них в закрытом виде цилиндрическая средняя часть выделяется сильно выступающими валиками от округлой нижней части сосуда и куполообразной верхней части крышки. Эти пиксиды также украшались различными растительными мотивами и другими простыми узорами, нанесенными по лаку накладной краской. На наиболее роскошных образцах поверх накладной краски применялась позолота.

Более жидкой краской исполнена роспись большого открытого сосуда в виде глубокой чашки (лутерия), найденного в Керчи в 1909 г. Внутри сосуда на дне большая розетта, ограниченная двумя процарапанными кругами, состоящая из двенадцати лучеобразно расходящихся лепестков, исполненных накладной краской, попеременно белой и коричневато-красноватой. На широкой краине пояс, состоящий из гирлянд, нарисованных белой и желтой накладной красками.

Из других групп эллинистической керамики Восточного Средиземноморья в северо-понтийские города ввозились еще расписные лагины.

В городах Северного Причерноморья мы наблюдаем и местное производство расписной керамики, представлявшей собой явление в известной мере параллельное, как восточно-средиземноморским лагинам, так отчасти и гидриям Гадры. Таковы<sup>95</sup> изго-

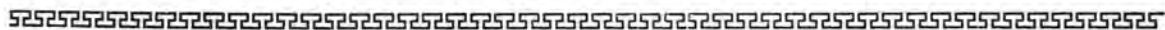
<sup>95</sup> Т. Н. Кн и п о в и ч. Из истории художественной керамики Северного Причерноморья, Советская археология, VII, 1941, стр. 140—151.



Чернолаковая реберчатая амфора с накладной росписью.  
Гос. Эрмитаж

товлявшиеся примерно в III и первой половине II вв. до н. э. в Ольвии, на Боспоре и, по всей видимости, в Херсонесе расписные кувшины, кратеры, курильницы и сосуда других форм. Эта посуда обычно покрывалась белой или беловатой облицовкой, иногда же гончар ограничивался только тем, что подвергал поверхность глины лощению. Роспись, исполнявшаяся красноватой краской по светлому фону, отличалась легкой беглой манерой и свободным размещением. Преобладали растительные мотивы горизонтально расположенных лавровых ветвей, извивающихся побегов плюща или иных растений. Применялись и другие незамысловатые узоры в виде сетки, чешуйчатого орнамента, ов и, наконец, простых поясков.

Среди находок на нашем юге совершенно уникальной является богато разукрашенная амфора александрийской работы II в. до н. э., найденная в Ольвии в 1901 г. Это стройная ваза, четкие очертания которой позволяют думать, что форма ее навеяна



Чернолаковый лутерий с накладной росписью. Гос. Эрмитаж

металлическими образцами. Амфора закрывается высокой конусообразной крышкой. Крышка и верхняя часть вазы — горло, шейка, плечи и ручки — покрыты белой облицовкой. Кроме того, ручки, плечи, а также горло украшены лепниной; это рельефные изображения растительных мотивов аканфа и винограда, а также человеческие головки. Рельефы расцвечены голубой, розовой и буро-красной краской, а также позолотой. В противоположность светлой пестро поддвеченной верхней части амфоры нижняя часть ее сплошь покрыта коричневато-черным лаком. Тулово оживлено длинными вертикальными ребрами, между ним и профилированной ножкой резко выступает корзинка скульптурно исполненных листьев.

Описанная амфора вводит нас в круг эллинистической рельефной посуды. Прежде всего следует отметить целый ряд находок в Ольвии и других местах — покры-

той черным лаком рельефной посуды, близкой по типу к каленской<sup>96</sup>.

Производство рельефной посуды в городах Северного Причерноморья в III—II вв. до н. э. твердо установлено.

В 1888 г. раскопками в Херсонесе была обнаружена керамическая мастерская: обжигательная печь и целый ряд форм из обожженной глины для оттискивания рельефных украшений. Часть этих форм, несомненно, служила для изготовления рельефных медальонов и прилеп, которые украшали художественную посуду. Рельефы эти представляют различные мифологические

<sup>96</sup> См. например, *B. Pharmakowsky. Olbia, 1901—1908. Fouilles et trouvailles*, Известия Археологической комиссии, вып. 33 (СПб, 1909), стр. 128, 130, рис. 53; Б. Фармаковский Обломок глиняной чаши, украшенной рельефом, из Ольвии, Известия Археологической комиссии, вып. 2, стр. 73—80.



сцены, в частности, из цикла сказаний о Геракле, а также головки мифологических персонажей. Стиль этих произведений позволяет датировать их III в. до н. э. Хорошим образцом названных рельефов может служить медальон с изображением Омфалы, обучающей Геракла прясть. Художник представил миф в виде «галантной» сцены. Стройные обнаженные тела царицы и героя полны непринужденного изящества.

О склонности херсонесцев к украшенной рельефами глиняной посуде свидетельствуют также и другие находки — прежде всего обнаруженная в 1900 г. гончарная мастерская, где наряду с терракотой производилась рельефная и расписная посуда. Упомянем также большую фрагментированную вазу, обнаруженную в 1904 г. при раскопках Херсонеса; она имеет стройную ножку и вытянутое тулово, верхняя вогнутая часть которого украшена тремя рельефными бюстами менад<sup>97</sup>.

В значительном числе изготовлялась также и более ходовая керамика, покрытая черно-коричневым, бурым или графитным лаком и нередко украшенная штампованными орнаментами<sup>98</sup>.

Выше, в главе об эллинистической керамике мы говорили о широком распространении в Восточном Средиземноморье неглубоких рельефных сосудов — так называемых «мегарских чаш». «Мегарские чаши» в большом числе привозились и в северо-понтийские города.

Уже давно высказывалось предположение, что наряду с привозными чашами аналогичные по типу сосуды изготовлялись и



Александрийская амфора из Ольвии.  
Гос. Эрмитаж

<sup>97</sup> Известия Археологической комиссии, вып. 20, стр. 42, рис. 20.

<sup>98</sup> К. К. Косцюшко-Валюженич. Извлечение из отчета о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1900 г., Известия Археологической комиссии, вып. 2, стр. 20 и сл.

в Северном Причерноморье. К числу последних по всей видимости принадлежали чаши, на дне которых в небольшом круглом клейме находится бюст Кибелы в мураль-

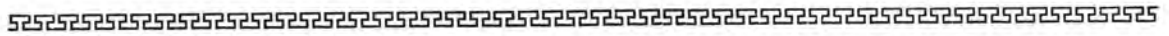


Рельефное украшение Херсонесского сосуда по форме,  
найденной в 1888 году

ном венце и надпись *KIPBEI*. Находка в 1946 г. при раскопках Пантикапея обломка формы для изготовления «мегарских чаш» позволила с полной уверенностью установить наличие производства этих сосудов в столице Боспора. Там же были найдены обломки таких чаш, исполненных из серой глины<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> В. Д. Блаватский. Пантикапейские раскопки 1945—1946 гг., Памятники искусства, Бюллетень ГМИИ, 2, 1947, стр. 14, рис. 8.

В технике, аналогичной или близкой «мегарским чашам» изготавливались также привозные и, повидимому, местные сосуды других форм, например амфоры или лагины, нижняя часть тулова которых украшена рельефами. К числу таких сосудов принадлежит большая ваза из Ольвии в виде ведра (ситулы), покрытая черно-буроватым лаком и опоясанная несколькими полосами рельефов, состоящих из фигур и орнаментов. Весьма характерным для декоративного искусства эпохи эллинизма, нередко



сочетающего в одной композиции мотивы, заимствованные из различных источников, является главный фриз, расположенный в верхней части ситуты между овами с жемчужником и горизонтально расположенной лавровой ветвью. В этом фризе повторяются по пять-шесть раз одни и те же сцены, по большей части мало связанные между собой: любовная встреча охмелевшего юного Диониса с Ариадной, Силен и нимфа, беседующие под деревом; Ника, Зевс, к которому приближается с ойнохой скромная Геба; Аполлон, который, сидя на скале, играет на кифаре, и внимающая ему Артемиды. В построении этой композиции с особенной ясностью чувствуется техника комбинирования различных штампов, которыми оттискивались изображения на форме.

В Северном Причерноморье встречаются также сравнительно редкие во всем античном мире малоазиатские глазурованные вазы с рельефными украшениями. Как мы отмечали выше, эти сосуды относятся к позднеэллинистическому и раннеримскому времени. Формы их различны: это амфоры, ойнохой, кружки; в аналогичной технике исполнялись также светильники. Покрывающая их полива, обычно одного-двух цветов, имеет различные оттенки зеленоватого, зеленовато-коричневого, коричневого и желтоватого тонов. Рельефные орнаменты часто имеют вид язычков или иных незамысловатых узоров, но иной раз значительно сложнее и богаче.

Выдающимся памятником рассматриваемой группы является большая рельефная кружка, найденная в Ольвии и ныне хранящаяся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Покрытая зеленоватой глазурью эта ваза украшена рельефами. Среднюю часть тулова опоясывает широкий фриз, исполненный в столь высоком рельефе, что фи-

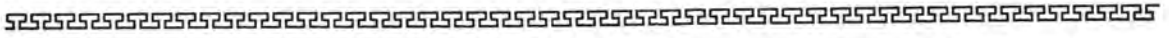


„Мегарская чаша“ Пантикапейской работы. Гос. Эрмитаж

гуры кажутся статуэтками, приставленными к фону. На обратной стороне вазы, на уровне фриза, находится ручка, составленная из двух жгутиков, под которой помещена как

Рельефная ситута из Ольвии.  
Гос. Эрмитаж





Глазурованная ваза с рельефным изображением суда Париса из Ольвии. ГМИИ



бы привешанная к ней маска Пана. Под фризом — оттиснутая цилиндром неширокая барельефная полоса ов. Главным украшением вазы является горельефный фриз, состоящий из пяти фигур. Сюжет его — широко известный миф о суде Париса. Однако трактовка этого сюжета необычна. Все фигуры представлены в столь шаржированном виде, что мы распознаем их лишь с большим трудом. Три богини представлены в самом вульгарном облике, грубо жестикулирующими, наподобие рыночных торговок. Посередине находится Гера; наступая на Афину, она одной рукой приподнимает край платья — этот жест имел оскорбительное значение. Ошеломленная Афина пятится назад, а Афродита прикрывает лицо покрывалом. Рядом с Афродитой Гермес, который обращается к сидящему на скале Парису; поза последнего карикатурно подчеркивает глубокомысленность, в которое погрузился судья, долженствующий разрешить спор богинь.

Это острая пародия является ярким показателем того скептического отношения к традиционным мифам о богах и героях, которое постепенно усиливалось в эллинистическую эпоху. Во времена римской империи оно получило завершение в деятельности Лукиана.

Рассмотренные памятники подвели нас к первым векам нашей эры. Как мы уже отмечали выше, в последующее время художественная керамика почти исчезает и господствуют краснолаковая простая и грубоглиняная посуда. Отметим только, вероятно, относящиеся к первым векам до н. э., большие котлообразные сосуды с двумя двойными ручками, изготовлявшиеся в Пантикапее. Они покрывались красной обмазкой и украшались росписью, состоящей из растительных мотивов (виноградные лозы и др.).

Обобщая наши наблюдения над керамикой Северного Причерноморья, можно при-

знать, что местное производство художественной посуды развилось тогда, когда повсюду изготовление глиняных ваз начало клониться к закату. Это было время, когда расписная глиняная посуда постепенно вытеснялась торевтикой — рельефными вазами из бронзы и драгоценных металлов. Судя по доступным нам данным, в Северном Причерноморье и особенно на Боспоре художественная обработка металлов достигла очень высокого уровня.

Произведениям греческой торевтики, найденным в Северном Причерноморье, бесспорно принадлежит первое место и по высокому художественному уровню и по количеству находок.

Хорошо знакомые со всеми достижениями эллинской классики, боспорские мастера изготавливали первоклассные ювелирные изделия, парадное оружие и богатую посуду не только для местного потребления, но также по заказам скифской знати, с которой греческие купцы вели оживленную торговлю. Поэтому в изделиях, пригото-

влявшихся на продажу скифам, боспорским мастерам приходилось считаться со вкусами и потребностями своих заказчиков. Примечательны «этнографические» интересы боспорских художников, старательно передававших внешний облик скифов, их одежду, оружие, позы, движения, нравы и обычаи. Аналогичные явления в искусстве Восточного Средиземноморья наблюдаются только в эпоху эллинизма. Нужно думать, что особые условия, сложившиеся на Боспоре, где монархия эллинистического типа появилась на полстолетия раньше, чем в Средиземноморье, способствовали более раннему возникновению новых явлений и в искусстве. Сочетание классических и местных элементов определило своеобразие боспорской торевтики, справедливо считающейся одним из высших достижений античного искусства.

Сказанное наглядно свидетельствует о значении вклада, который был сделан городами Северного Причерноморья в художественную культуру античного мира.







# ПРИЛОЖЕНИЕ



ТАБЛ. 1

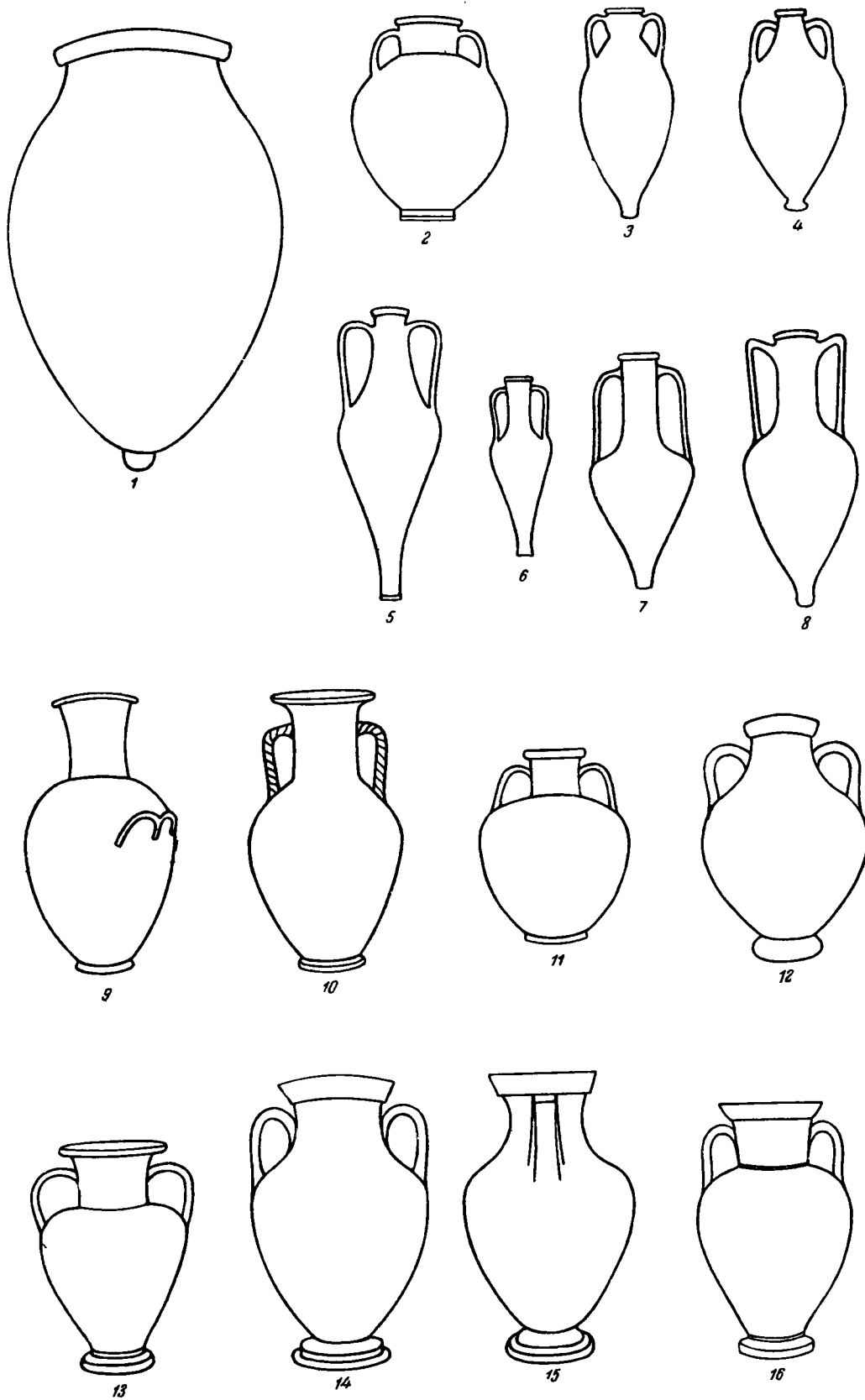
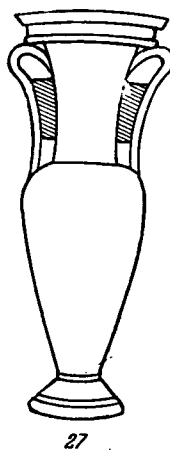
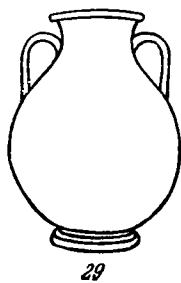
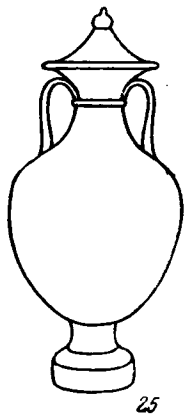
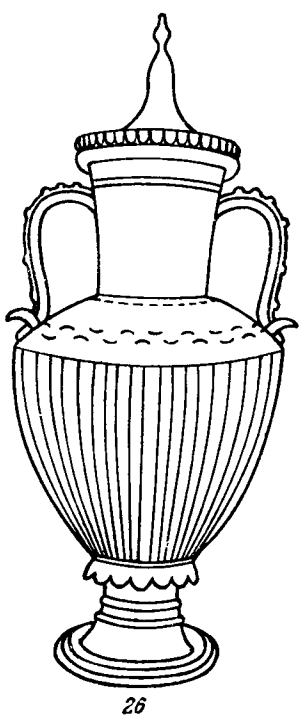
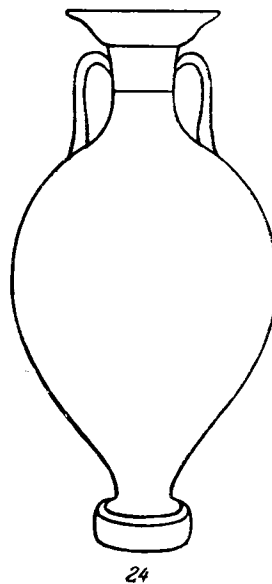
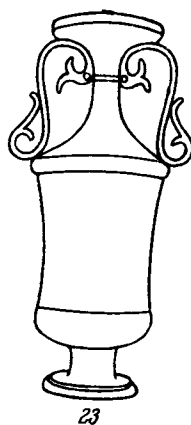
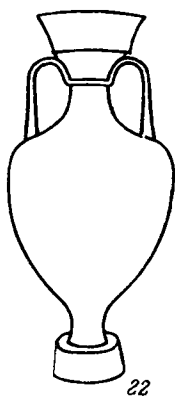
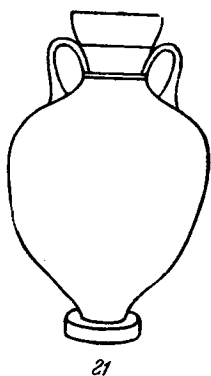
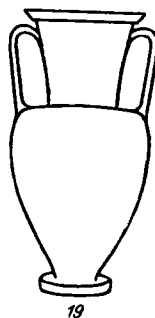
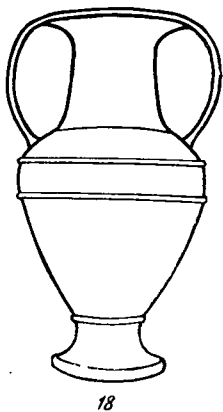
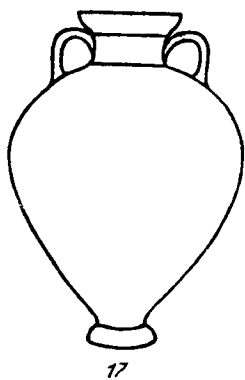
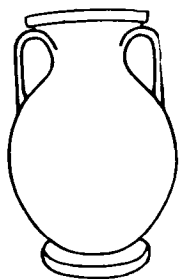


ТАБЛ. II

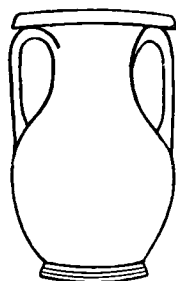




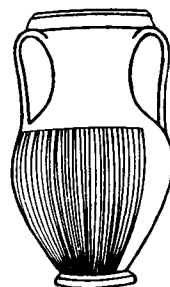
30



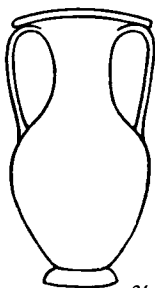
31



32



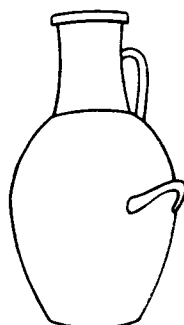
33



34



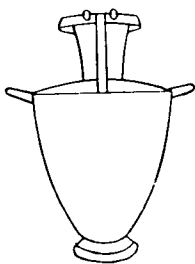
35



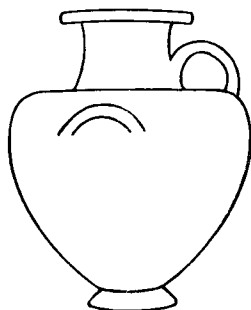
36



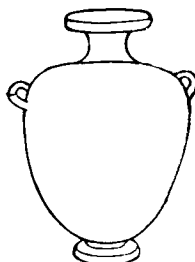
37



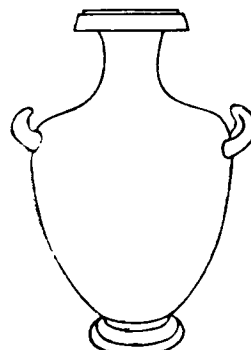
38



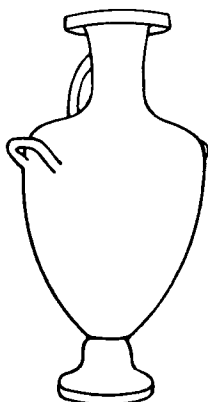
39



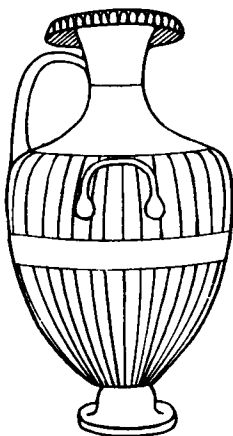
40



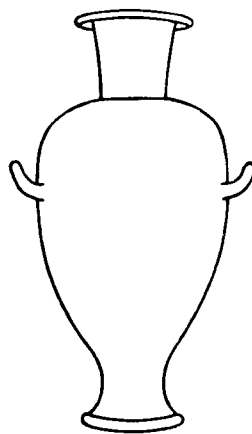
41



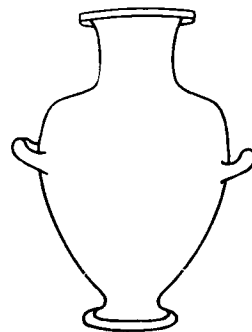
42



43

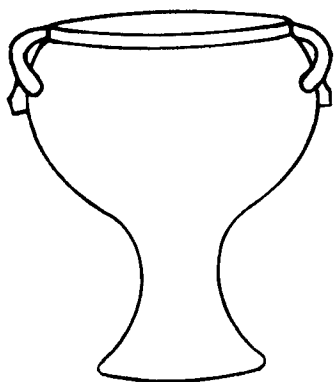


44



45

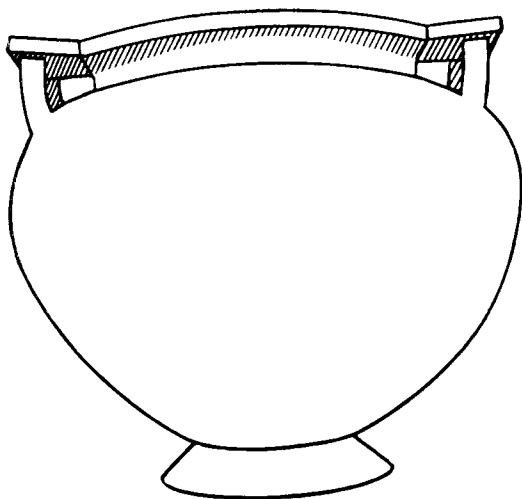
ТАБЛ. IV



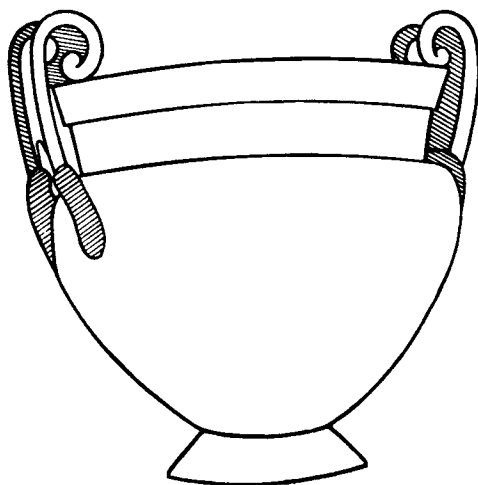
46



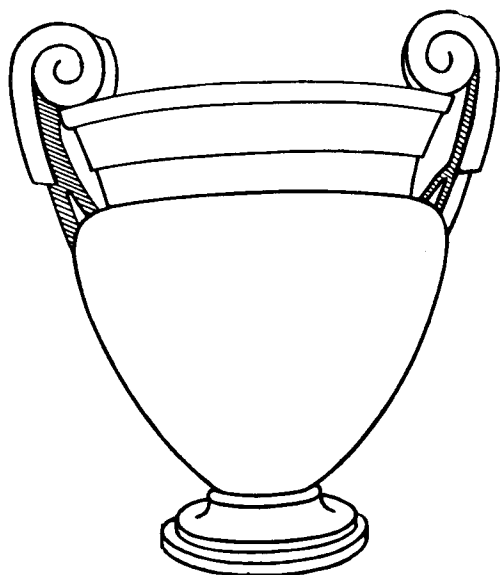
47



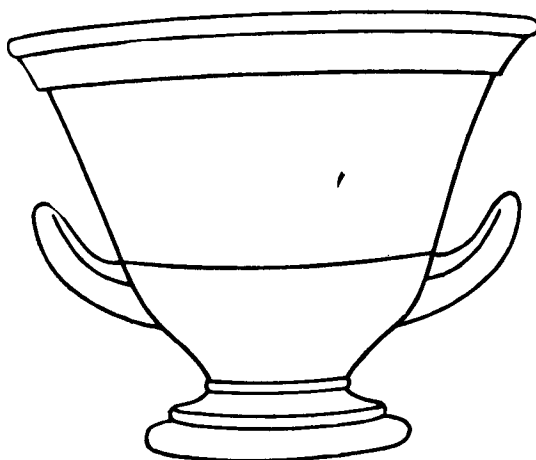
48



49

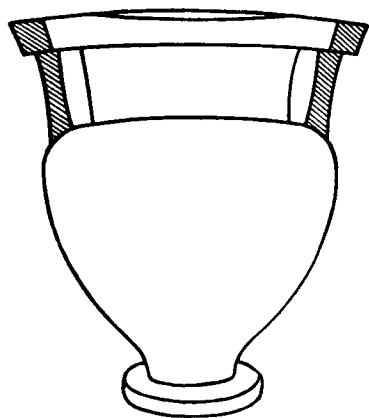


50

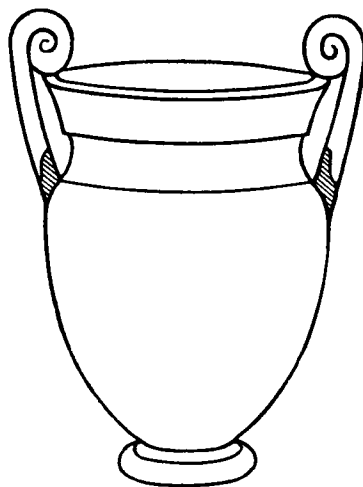


51





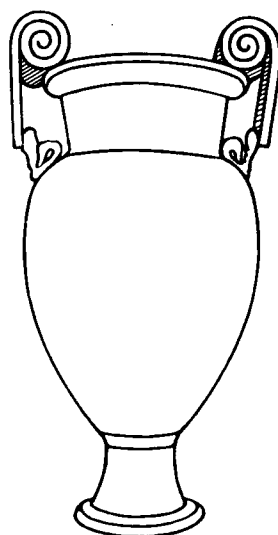
52



53



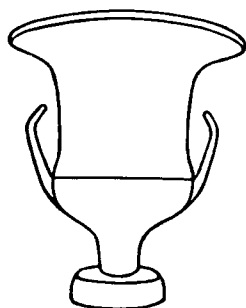
54



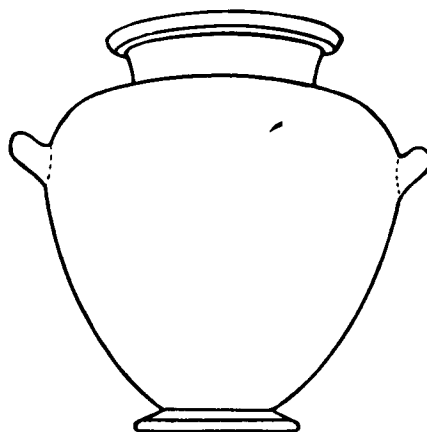
56



55

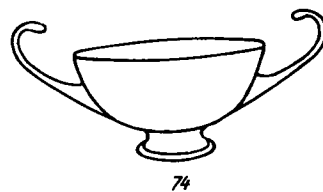
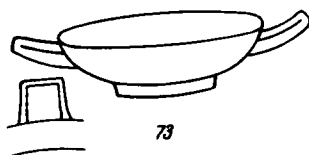
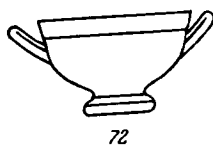
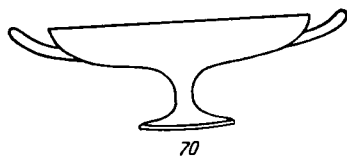
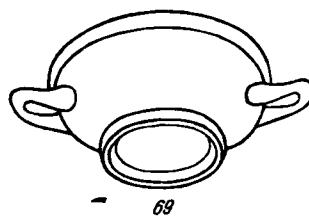
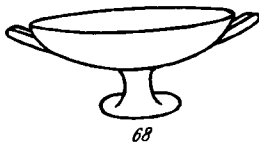
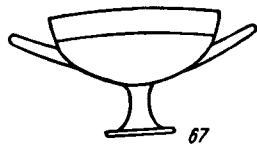
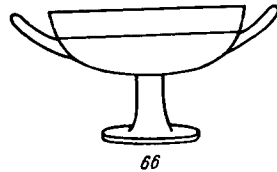
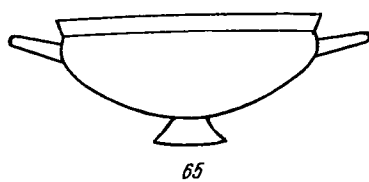
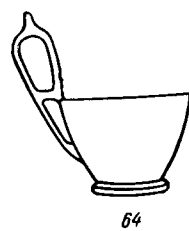
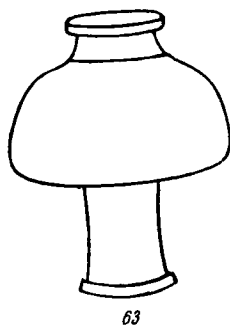
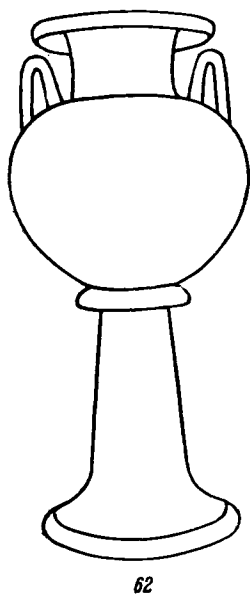
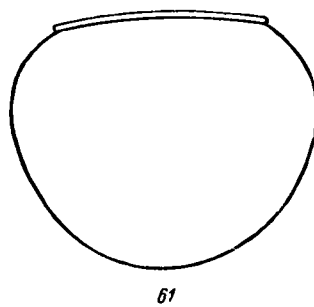
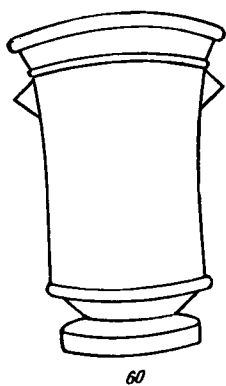


57



58

ТАБЛ. VI





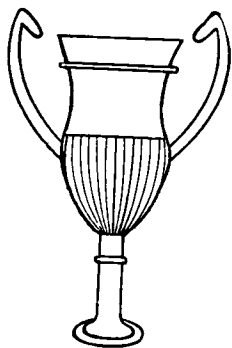
75



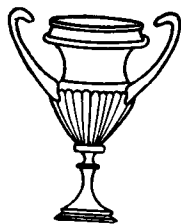
76



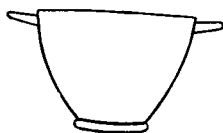
77



78



79



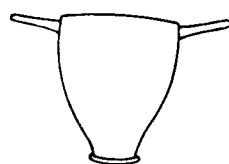
80



81



82



83



84



85



86



87



88



89



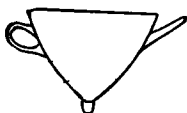
90



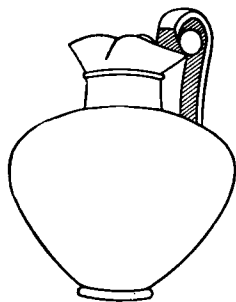
91



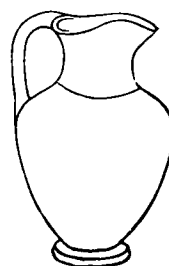
92



93

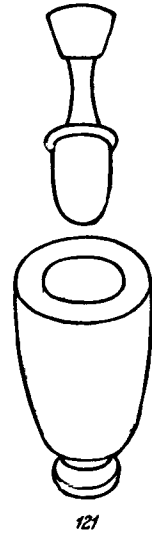
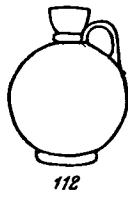
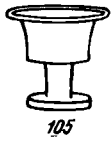
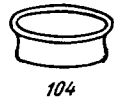
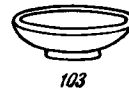
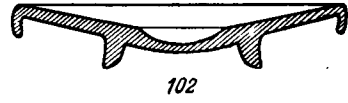
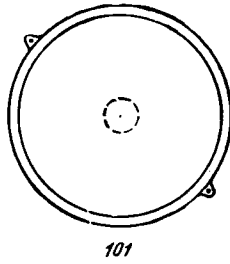
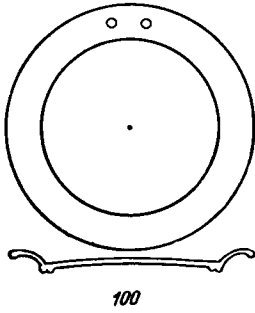
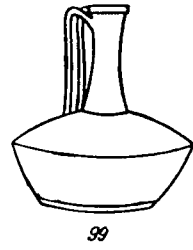
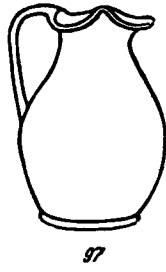


94



95

TAB. VIII



TABA. IX



126



127



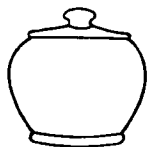
128



129



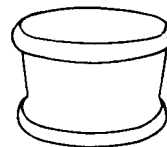
130



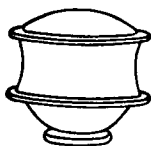
131



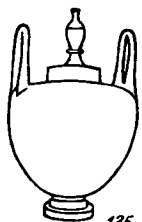
132



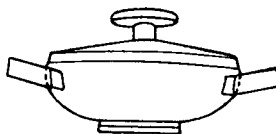
133



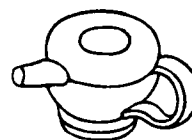
134



135



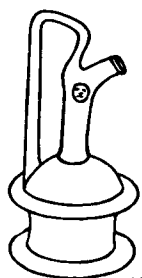
136



137



138



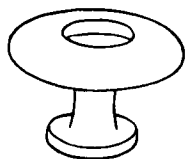
139



140



141



142



143



144



145



146







## ЛИТЕРАТУРА

- Белов Г. Д. Краснофигурный кратер из Херсонеса, Труды Отдела античного мира, Государственный Эрмитаж, I, Л., 1945, стр. 141—145.
- Блаватский В. Д. Две чернофигурные аттические амфоры ГМИИ, Известия ГАИМК, V, Л., 1927, стр. 124—134.
- Блаватский В. Д. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи, М., 1947.
- Блаватский В. Д. О технике росписи арибаллических лексифов, Краткие Сообщения ИИМК, XV, 1947, стр. 51—57.
- Блаватский В. Д. Мелосский кратер геометрического стиля Государственного музея изящных искусств, Известия ГАИМК, V, Л., 1927, стр. 114—123.
- Блаватский В. Д. Поліхромна ойнохоя з Ольвії, Археологія, Київ, 1947, стр. 153—160.
- Блаватский В. Д. Чернофигурная ойнохоя Государственного исторического музея, «Вестник древней истории» № 2, 1946, стр. 165—169.
- Блаватский В. Д. Чернофигурный фрагмент с изображением Персея, Труды ГМИИ, М., 1939, стр. 86—91.
- Вальдгауер О. Ф. Античные расписные вазы из императорского Эрмитажа, «Аполлон» № 9, 1914.
- Вальдгауер О. Ф. Килик с надписью *Επίδρομος χαλός* в Эрмитаже, Известия РАИМК, т. I, 1921.
- Вальдгауер О. Ф. Императорский Эрмитаж. Краткое описание собрания античных расписных ваз, СПб., 1914.
- Гайдукевич В. А. Античные керамические обжигательные печи, Известия Государственной академии истории материальной культуры, вып. 80, 1934.
- Граков Б. Н. Древнегреческие керамические клейма с именами астиномов, М., 1928.
- Драгоев А. К. Мастерство древних афинских мастеров, Вісник Одеської комісії краєзнавства, ч. 2—3, 1925, стр. 86—98.
- Древности Босфора Киммерийского, СПб., 1854.
- Жебелев С. Коринфский арибалл, Записки Русского археологического общества классического отделения, т. VI, стр. 145—159.
- Зеест И. Б. О типах гераклейских амфор, Краткие сообщения ИИМК, XXII, 1948, стр. 48—52.
- Кобылина М. М. Краснофигурная пелика Ялтинского музея, Краткие сообщения ИИМК, XIV, 1947, стр. 53—60.
- Кобылина М. М. Эллинистическая ваза из Ольвии, Ученые записки Московского университета, вып. 126, М., 1947.
- Косцюшко-Валюженич К. К. Извлечение из отчета о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1900 г., Известия Археологической комиссии, вып. 2, стр. 19 и сл.
- Книпович Т. Н. Из истории художественной керамики Северного Причерноморья, Советская археология, VII, 1941, стр. 140—151.
- Книпович Т. Н. Ионийская ваза с Таманского полуострова и клазомейский стиль в памятниках греческих поселений Северного побережья Черного моря, Известия Государственной академии истории материальной культуры, Л., 1927, V, стр. 85—101, табл. IX—XIV.
- Лосева Н. М. Аттический килик с мелкими фигурами из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Труды ГМИИ, М., 1939, стр. 83—85.
- Лосева Н. М. Фрагменты краснофигурного килика из Фанагории, Краткие сообщения ИИМК, XXII, 1948, стр. 59—61.
- Лукьянов С. С. и Гриневич Ю. П. Керченская кальпида 1906 г. и поздняя краснофигурная живопись, Пгд., 1915, Материалы по археологии России, вып. 35.



(Макаренко Н.) Художественные сокровища императорского Эрмитажа, П., 1916.

Максимова М. И. Античные фигурные вазы, М., 1916.

Максимова М. И. Три фаянсовых арибалла из коллекции В. С. Голенищева, Памятники Музея изящных искусств, IV, 1913.

Малева И. Коринфские арибаллы с растительным орнаментом из Ольвии, Известия Археологической комиссии, вып. 54, стр. 83—98.

Мальмберг В. К. Апулийская ваза из собрания Комитета изящных искусств при Московском университете, Памятники Музея изящных искусств, вып. IV, 1913.

Мальмберг В. К. Описание классических древностей, найденных в Херсонесе в 1888 и 1899 гг., Материалы по археологии России, вып. 7, СПб., 1892.

Мальмберг В. К. Описание четырех древнегреческих расписных ваз. Труды секции искусствознания, Институт Археологии и искусствознания РАНИОН, III, М., 1928.

Манцевич А. П. Березанская амфора, Известия Государственной академии истории материальной культуры, Л., 1927, V, стр. 283—295, табл. XIX—XXII.

Передольская А. А. Ваза, Большая Советская Энциклопедия, VIII, М., 1927, стр. 575—576.

Передольская А. А. Кумская ваза, Л., 1937.

Передольская А. А. Фанагорийские фигурные вазы, 1937.

Передольская А. А. Вазы Ксенофанта, Труды Отдела античного мира Государственного Эрмитажа, I, Л., 1945, стр. 47—67.

Прушевская Е. О. Из ольвийских находок краснофигурной керамики строгого стиля, Советская археология, VII, 1941, стр. 318—325.

Прушевская Е. О. Обломок краснофигурного килика из Мирмексия, Труды Отдела античного мира Государственного Эрмитажа, I, Л., 1945, стр. 119—129.

Прушевская Е. О. Родосская ваза и бронзовые вещи из могилы на Таманском полуострове, Известия Археологической комиссии, вып. 63, Пгд., 1917.

Радлов Н. Две панафииейские амфоры, найденные в Южной России в 1911 г., Известия Археологической комиссии, вып. 45, стр. 75—91, табл. V—VI.

Ростовцев М. Александрийская эллинистическая ваза, Памятники музея изящных искусств, М., 1912, вып. I—II, стр. 61—67, табл. XI.

Ростовцев М. Пиксида росписного склепа кургана Васюриной горы, ПРОПЕМΠΤΗΡΙΑ, Сборник, изданный Одесским Обществом истории и древности в честь Штерна Э. Р., Одесса, 1912, стр. 136—150, табл. I—VIII.

Руднева С. Амфора милетского стиля из окрестностей станицы Таманской, Известия Археологической комиссии, вып. 45, стр. 104—110, табл. XII—XIII.

Руднева М. Чернофигурная котила из кургана Кисвской губернии, Известия Археологической комиссии, вып. 40, стр. 130—141.

Сомов А. Ваза, Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, V, 3, СПб., 1893, стр. 358—364.

Тревер К. В. Ольвийская полихромная амфора, Материалы по археологии России, вып. 36, П., 1918.

Фармаковский Б. В. Аттическая вазовая живопись и ее отношения к монументальному искусству в эпоху непосредственно после Греко-Персидских войн, СПб., 1902.

Фармаковский Б. В. Архаический период в России, Материалы по археологии России, вып. 34, 1914, стр. 15—78, табл. I—XXIX.

Фармаковский Б. В. Ольвия, М., 1915.

Фармаковский Б. В. Милетские вазы из России, «Древности» XXV, М., 1914.

Фармаковский Б. В. Надписи на греческих вазах VI и V вв., прославляющие различных лиц эпитетами *καλός, καλῆ*, «Филологическое обозрение», т. XVI, М., 1899.

Фармаковский Б. В. Раскопки некрополя древней Ольвии в 1901 г. Известия Археологической комиссии, вып. 8, СПб., 1903.

Фармаковский Б. В. Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории, Записки Российской академии истории материальной культуры, I, II, 1921.

Штерн Э. Р. К вопросу об эллинистической керамике, Записки Одесского общества истории и древности, XXVIII, 1910, стр. 158—178, табл. I—VI.

Энман Н. Ионийская амфора с Таманского полуострова, Известия Археологической комиссии, вып. 45, стр. 92—103, табл. VII—XI.

Энман Н. Навкратийский кубок, найденный на острове Березани, Известия Археологической комиссии, вып. 40, стр. 142—158.

Beazley J. D. Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils, Tübingen, 1925.

Corpus Vasorum Antiquorum. Международное издание, в котором публиковались вазы различных музейных собраний.

Courby F. Les vases grecs à reliefs, Paris, 1922.

Ducati P. Storia della ceramica greca, I—II, Firenze, 1922.

Fürtwängler A. und Reichhold K. Griechische Vasenmalerei, I—III, München, 1904.

Hackl R. Merkantile Inschriften auf Attischen Vasen, Münchener Arch. Studien A. Fürtwänglers gewidmet, München, 1909.

Hoppin J. C. Handbook of Greek Black-figured Vases, Paris, 1924.

Hoppin J. C. Handbook of Attic Red-figured Vases I—II, Cambridge, 1919.

Jacobsthal P. Ornamente Griechischer Vasen, Berlin, 1927.

Jamot P. Figlinum ou Fictile, opus Ch. Daremberg et E. Saglio. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines II, 2, Paris 1893, p. 1118—1132.

Perrot G. et Chipiez Ch. Histoire de l'art dans l'antiquité, Paris VII 1898, IX 1911, X 1914.

Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen, I—III, München, 1923.

Richter G. The craft of Athenian pottery, New Haven, 1923.

Richter G. and Milne M. Shapps and names of Athenian vases, New York, 1935.

Ure P. N. Black glaze pottery from Rhitsona in Boeotia, Oxford, 1913.

Walters H. B. History of Ancient Pottery, I—II, London, 1905.



### ТАБЛИЦА ГЛАВНЕЙШИХ ГРУПП АНТИЧНОЙ КЕРАМИКИ

Даты:	Стили:	Главные центры:
XII—X вв. до н. э.	Протогеометрический	Фессалия, Аттика, Арголида, Крит
IX—VIII вв. до н. э.	Геометрический	Аргос, Сикион, Спарта, Фера, Мелос, Аттика, Беотия
VII—VI вв. до н. э.	Поздний геометрический	Беотия
VII—IV вв. до н. э.	Керамика с линейными узорами	Иония, Боспор
VII—VI вв. до н. э.	Ковровый	Крит, Мелос, Родос (Милет), Самос, Клазомены, Коринф, Сикион, Аргос, Аттика, Навкратис, Италия
С конца VII до н. э.; Расцвет — VI в. до н. э.; продолжал существовать до II в. до н. э.	Чернофигурный	Коринф, Лаконика (Кирена), Клазомены, Халкяда, Аттика, Италия, Навкратис
Конец VI—IV вв. до н. э.		Аттика, Беотия, Кампания и пр.
	Краснофигурный	Аттика, Апулия, Лукания, Кампания, Боспор

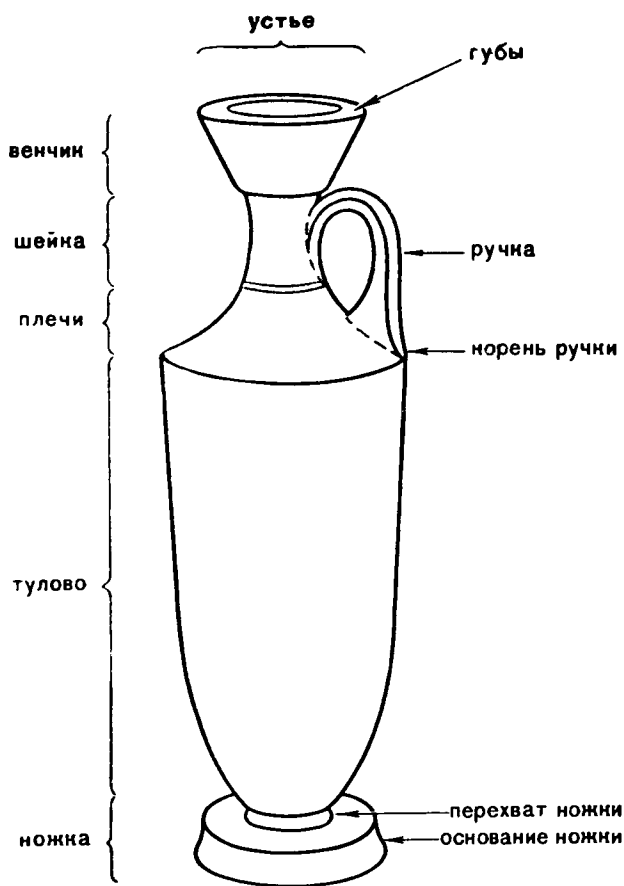


### ВАЗЫ ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА:

III—I вв. до н. э.	Расписные: стилия Гнафии, стилия Гадры, полахромные; фигурные; рельефные: „мегарские“, каленские, глазурованные и пр.	Восточное Средиземноморье (Малая Азия, Делос и др. острова, Александрия и пр.). Северное Причерноморье (Боспор, Херсонес, Ольвия); Великая Греция (Апулия, Кампания, Сицилия)
--------------------	---	---



СХЕМА  
ОБОЗНАЧЕНИЯ ЧАСТЕЙ СОСУДА



СПИСОК  
АНТИЧНЫХ ВАЗОПИСЦЕВ И ВЛАДЕЛЬЦЕВ  
ГОНЧАРНЫХ МАСТЕРСКИХ

Айсон	вазописец	Аттика	третья четверть V в. до н. э.	роскошный стиль
Андокид	гончар	„	третья треть VI в. до н. э.	чернофигурный и строгий стили.
Архикл	„	„	третья четверть VI в. до н. э.	чернофигурный стиль
Аристоноф	„	Аргос	VII в. до н. э.	ковровый стиль





Асстей	вазописец	Лукания	IV в. до н. э.	поздний краснофигурный стиль
Бриг	гончар	Атика	первая треть V в. до н. э.	строгий стиль
Гермоген	„	„	третья четверть VI в. до н. э.	чернофигурный стиль
Гиерон, сын Медона	„	„	первая треть V в. до н. э.	строгий стиль
Гисхил	„	„	конец VI в. до н. э.	строгий стиль
Дурис	вазописец	„	первая треть V в. до н. э.	строгий стиль
Евфимид, сын Поля	„	„	конец VI — начало V в. до н. э.	строгий стиль
Евфроний	вазописец и гончар	„	конец VI — шестидесятые года V в. до н. э.	строгий стиль
Каллад	гончар	„	первая треть V в. до н. э.	строгий стиль
Л. Канoley, сын Люция	„	Калес	III в. до н. э.	каленский
Кахрилион	„	Атика	конец VI в. до н. э.	строгий стиль
Клеофрад	„	„	первая треть V в. до н. э.	„
Клитий	вазописец	„	вторая четверть VI в. до н. э.	чернофигурный стиль
Ксенокл	гончар	„	третья четверть VI в. до н. э.	„
Ксенофант	„	Пантикапей	начало IV в. до н. э.	краснофигурный стиль
Макрон	вазописец	Атика	первая треть V в. до н. э.	строгий стиль
Мидий	гончар	„	третья треть V в. до н. э.	роскошный стиль
Мисон	вазописец	„	конец VI — начало V в. до н. э.	строгий стиль
Никосфен	гончар	„	вторая половина VI в. до н. э.	чернофигурный стиль
Ольтос	вазописец	„	конец VI в. до н. э.	строгий стиль
Памфей	гончар	„	четвертая четверть VI в. до н. э.	„
Пилон	вазописец	Александрия	III в. до н. э.	стиль Гадры
Пистоксен	гончар	Атика	первая треть V в. до н. э.	строгий стиль
Пифон	„	„	то же	„
Полигнот	вазописец	„	середина V в. до н. э.	свободный стиль
Сосий	гончар	„	начало V в. до н. э.	строгий стиль
Софил	вазописец	„	первая треть VI в. до н. э.	чернофигурный стиль
Тимонид	вазописец	Коринф	конец VII в. до н. э.	чернофигурный стиль

# СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ . . . . .	3
ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ ГРЕЧЕСКИХ ВАЗ . . . . .	20
ФОРМЫ ГРЕЧЕСКИХ ВАЗ . . . . .	35
ВАЗЫ ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО СТИЛЯ . . . . .	61
ВАЗЫ КОВРОВОГО СТИЛЯ . . . . .	79
ВАЗЫ ЧЕРНОФИГУРНОГО СТИЛЯ . . . . .	103
ВАЗЫ КРАСНОФИГУРНОГО СТИЛЯ . . . . .	156
ВАЗЫ ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА . . . . .	238
ВАЗЫ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ . . . . .	256
ПРИЛОЖЕНИЕ . . . . .	284



П Е Ч А Т А Е Т С Я  
ПО ПОСТАНОВЛЕНИЮ  
РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА  
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА



*Редактор Г. Б. Федоров*  
*Художник А. В. Ермаков*  
*Худож.-техническая редакция*  
*В. Я. Быковой*

Т03128. Сдано в проязв. 6/II-1952 г.  
Подписано к печ. 11/IV 1953 г., 38 п. л.  
24 уч.-изд. л. 6СХ92<sup>1</sup>/<sub>9</sub>. Тираж 4000 экз.  
Изд. № 96. Заказ № 3225

4-я типография им. Евг. Соколовой  
Союзполиграфпрома Главиздата  
Министерства Культуры СССР.  
Ленинград, Измайловский пр., 29.



СПИСОК ОПЕЧАТОК

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
16 справа	7 снизу	ῥῶγ	ῥῶη
68 "	1 "	ῶς	ῶς
68 "	1 "	ἀταλῶταταπαῖδει	ἀταλῶτατα παῖδει
73 "	7 сверху	других	других
99 слева	1 "	έν	έν
168 "	7 "	аморф	амфор
176 "	18 "	ῥῶγ	ῥῶη
178 "	12 снизу	εποιεσε	εποιεσε
178 справа	3 "	εγραψεν	εγραψεν
194 слева	6 "	ἠθογράφος	ἠθογράφος
232 "	1 "	Различные формы апулийских фаз }	{ Апулийские вазы: вверху — эпихисис, внизу аск. ГМИИ.
239 "	5 сверху	ἐλληγίρειν	ἐλιγνίρειν
245 справа	17 "	εγραψε	εγραψε
297 слева	12 снизу	Ἐπιδρομος	Ἐπιδρομος
300 справа	7 "	четверть	четверть

