

## МЕТОДЫ РЕКОНСТРУКЦИИ | RECONSTRUCTION METHODS

**Композиционная схема «дом как финальная точка шествия» в вазописи эпохи архаики<sup>1</sup>****The Compositional Scheme «the House as the Final Point of the Procession» in the Vase Painting of the Archaic era****Озеркова Елизавета****Elizaveta Ozerkova**

Студент МГУ им. М. В. Ломоносова.  
Исторический факультет, кафедра  
всеобщей истории искусств;  
Федеральное государственное бюджетное  
учреждение науки Институт востоковедения  
Российской академии наук  
elizavetaozerkova@gmail.com

BA Student, Moscow State University named  
after M. V. Lomonosov. Faculty of History,  
Department of General History of Art;  
Institute of Oriental Studies of the Russian  
Academy of Sciences

**РЕЗЮМЕ**

В данной статье рассматривается композиционная схема «дом как финальная точка шествия» в древнегреческой вазописи эпохи архаики. Исследование направлено на анализ изображенной архитектуры, которая играет ключевую роль в организации композиции, служа завершающим элементом процессий, как правило, связанных с мифологическими сюжетами, такими как свадьба Пелея и Фетиды. Основное внимание уделено архитектурным элементам, изображённым на вазах, и их возможным аналогам в реальной архитектуре того времени. Автор рассматривает степень стилизации и фантазии, использованную вазописцами, а также возможности реконструкции древних построек на основе этих изображений.

Целью исследования является выявление функций архитектурных изображений в

**ABSTRACT**

This article examines the compositional scheme of “the house as the final point of a procession” in ancient Greek vase painting from the Archaic period. The study focuses on the analysis of depicted architecture, which plays a key role in the organization of compositions, serving as the culminating element of processions, typically associated with mythological narratives such as the wedding of Pel-eus and Thetis. Special attention is given to architectural elements portrayed on vases and their potential counterparts in the real architecture of the time. The author explores the degree of stylization and artistic imagination employed by vase painters, as well as the possibilities for reconstructing ancient buildings based on these depictions.

The goal of this study is to identify the functions of architectural imagery in vase painting scenes, including its role in creating compositional coherence, visual rhythm, and symbolic meaning. Particular emphasis is

<sup>1</sup> Публикация сделана на основе выпускной квалификационной работы на тему: «Изображенная архитектура в греческой вазописи эпохи архаики» студентки 4 курса исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Направление подготовки: 50.03.03 «История искусств». Научный руководитель: к. иск. н., доцент Кишбали Тамаш Петер.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РНФ 23-28-00648.

вазописных сценах, включая их роль в создании композиционной целостности, визуального ритма и символической нагрузки. Особое внимание уделяется тому, как архитектура на вазах не только организует пространство изображения, но и выполняет важные семантические задачи, отражая культурные и мифологические представления древнегреческих. Исследование подчеркивает значимость архитектурных элементов для понимания пространственного и композиционного строя архаической вазописи, а также для возможной реконструкции утраченных архитектурных памятников древней Греции

**Ключевые слова:** Древнегреческая вазопись, изображённая архитектура, искусство эпохи архаики, вазопись, культурные параллели, восприятие изображённого пространства, шествие, изображение жилища, архитектура, процессия, композиционная схема, стилизация, мифологические сюжеты, Пелей и Фетида, пространственная организация, реконструкция древних построек.

placed on how architecture in vase paintings not only structures the spatial arrangement of the scene but also performs important semantic functions, reflecting the cultural and mythological beliefs of ancient Greeks. The study highlights the significance of architectural elements for understanding the spatial and compositional structure of Archaic vase painting, as well as for the potential reconstruction of lost architectural monuments of ancient Greece.

**Keywords:** Ancient Greek vase painting, depicted architecture, art of the archaic era, vase painting, cultural parallels, perception of depicted space, procession, depiction of a dwelling, architecture, procession, compositional scheme, stylization, mythological subjects, Peleus and Thetis, spatial organization, reconstruction of ancient buildings.

## Введение

Изображённая архитектура в греческой вазописи эпохи архаики является довольно интересным полем для исследования. Начиная с VII в. до н.э. мастера развивают и придумывают разнообразные сюжетные композиции всё чаще и чаще включая туда архитектурные сооружения. Одной из наиболее дискуссионных тем можно считать вопрос откуда мастера вазописцы брали идеи для своих архитектурных конструкций. Насколько это соотносится с постройками их времени, насколько с постройками предшествующей им эпохи. Насколько их фантазия и сильная доля стилизации исказила эти мотивы. И могут ли исследователи сделать какие-то выводы и даже визуальные реконструкции давно утерянных сооружений по этим визуальным живописным источникам.

В вышеупомянутый период в вазописи прослеживается несколько основных композиционных схем, в которые вписываются архитектурные сооружения. В данной статье хотелось бы рассмотреть наиболее часто встречаемую подобную схему. В ней здание является финальной точкой шествия.

Итак, к этой группе можно отнести примеры изображённых сооружений, представляющие собой жилой дом, к которому выстраивается длинная череда гостей или посетителей, иногда замыкающихся во весь фриз. Архитектурная доминанта организует композицию линейно и горизонтально. Персонажи (гости или участники процессии) выстраиваются в очередь к финальной точке – архитектурной постройке.

Вообще же, часто появление подобных архитектурных примеров в вазописи архаики обусловлено изображаемыми сюжетами. Одним из таких излюбленных вазописных сюжетов можно назвать «Свадьбу Пелея и Фетиды». Иконография этого сюжета представляла собой процессию гостей к дому Пелея, исходя из древних обычаев, по которым невесту торжественно вводят в дом жениха или его семьи [9]. Обычно процессия эта изображается как раз как длинный ряд самых разнообразных мифологических персонажей, приглашенных на свадьбу, которые единым потоком подходят к хозяину дома. Сам же Пелей в таких случаях изображается стоящим на пороге своего дома и встречающим череду гостей.

### Динос Софила<sup>2</sup>

В качестве первого примера такой иконографии можно привести сцену на диносе Софила (илл. 1). В верхнем фризе сосуда, мы видим сюжет процессии к дому Пелея (илл. 2).



Илл. 1. Динос Софила. 580–570 гг. до н.э. Британский музей, Лондон. Общ. выс. 71.50 см; шир. 42 см. 1971,1101.1.

По мнению исследователей, например об этом упоминает Дж. Д. Бизли в своей книге «Развитие аттической чернофигурной вазописи» [7, Р. 16], этот памятник представляет собой наиболее ранний пример полноценной изображённой архитектуры в вазописи. Он отмечает, что до этого существовали лишь указания или намёки на архитектуру в виде отдельных колонн, как в памятниках Группы Мастера Несса. Здесь же впервые изображается здание целиком. В последствии, со второй четверти VI в. этот тип станет наиболее распространённым. По

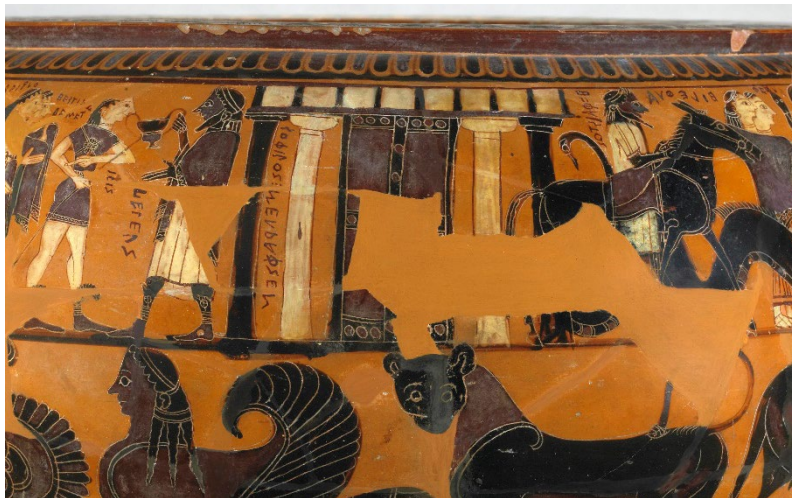
<sup>2</sup> Динос Софила. 580–570 гг. до н.э. Британский музей, Лондон. Общ. выс. 71.50 см; шир. 42 см. 1971,1101.1. Brijder 1991 / Siana Cups II, The Heidelberg Painter (No. 120; p. 366); Verri et al 2014 / Etruscan women's clothing and its decoration: the polychrome gypsum statue from the 'Isis Tomb' at Vulci (p. 67, fig. 12–13)

мнению исследователей, он представляет ценнейшую информацию о ранней греческой архитектуре.



Илл. 2. Динос Софила. 580–570 гг. до н.э. Британский музей, Лондон.  
Общ. выс. 71.50 см; шир. 42 см. 1971,1101.1. Верхняя часть.

На сосуде представлена интересная трактовка дома Пелея (илл. 3). Дом изображен условно, о чем говорит, как минимум, его размер и соответствие по высоте с людьми. Это распространенный прием в изобразительном искусстве архаики.



Илл. 3. Динос Софила. 580–570 гг. до н.э. Британский музей, Лондон.  
Общ. выс. 71.50 см; шир. 42 см. 1971,1101.1. Изображённое здание.

Если разбирать сам вид здания, то сразу возникает вопрос о том, какой именно тип архитектуры и в каком ракурсе изображен. Можно было бы предположить, что представлен четырехколонный портик, анфас, с дверью в центре. Но разноцветные опоры сгруппированы попарно по углам сооружения. Такая «отзеркаленная» структура, напоминающая амфипростиль, а также расположение фигуры Пелея в профильном развороте слева от колонн, создает ощущение более полной и развитой формы жилища, вытянутого вдоль изображения, повернутого «поперек» к зрителю. Можно сказать, что с каждой стороны оно выглядит, как

двухколонный портик, спроецированный в двухмерном пространстве. Однако, введение подобного изображения было бы слишком радикально, учитывая, что изображение дома «фасадно» есть самый распространённый способ трактовки здания в предшествующих изобразительных традициях, в том числе, в египетском и ассирийском рельефах. Поэтому, здесь возможно амбивалентное прочтение: если сконцентрироваться на процессии, то портики развернуты к ней, то есть считается как амфипростиль, а если сфокусироваться на здании и на двери – то их изображение скорее – в анфас.

Мы видим две колонны, стоящие рядом, отличающиеся по цвету и капителям. Возможно, такой разницей мастер старается обыграть трехмерность, обозначить, что колонны стоят не в ряд, а образуют проход. Соответственно, использование двух цветов позволяет мастеру развить пространство изображения вглубь. Или же, можно предположить, что объёмно-пространственное развитие мастера интересовало в меньшей степени. Тогда такое положение колонн может намекать на архитектурную традицию сдвоенных колонн в портике, подтверждение которой мы находим, например, в терракотовой пластике. По этому принципу трактовку внешнего вида здания можно сравнить с более ранними терракотовыми архитектурными моделями, например, с моделью геометрического времени из Перахоры<sup>3</sup> (илл. 4). В образе этого здания тоже используется портик со сдвоенной колонной. Кроме того, общая трактовка стен также схожа. На терракотовой основе есть декоративные элементы чёрного и белого цвета, что находит переключки с проработкой архитектурного мотива на вазе.



Илл. 4. Терракотовая модель храма из Перахоры. Первая половина VIII в до н.э. Национальный археологический музей в Афинах, № 16684.

<sup>3</sup> Терракотовая модель храма из Перахоры. Первая половина VIII в до н.э. Национальный археологический музей в Афинах, № 16684. Schattner T.G. Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur. Berlin: Mann, 1990. Mazarakis-Ainian A. From Rulers' Dwellings to Temples. Architecture, Religion and Society in Iron Age Greece (1100-700 B.C.). Jonsered: Paul Åströms Verlag, 1997. P. 64-65, fig. 499.

В таком случае, подобная расцветка колонн должна выполнять преимущественно изобразительную и ритмическую функцию, а не намекать на пространственную глубину. В целом, такая расцветка задаёт ритм всему изображению, начиная со здания, и заканчивая всем фризом в целом, где этот ритм продолжается благодаря присутствию более тёмных и более светлых персонажей.

Помимо ритма и развития композиции, цветовое решение играет в данном случае ещё несколько важных ролей. Оно создаёт впечатления разнообразия материалов. Можно сравнить, например, цветовое решение колонн и двери. Из-за использования более коричневого оттенка в декорации двери можно предположить, что мастер хотел подчеркнуть разнообразие материалов. Соответственно, чёрные или белые цвета колонн предполагают использование более твёрдого материала – например, камня. А дверь, выполненная в более светлых оттенках, может иллюстрировать традицию деревянных входных дверей в жилые дома. Также, в этом контексте, стоит обратить внимание на декорацию двери. С помощью использования чёрного цвета на более светлом оттенке – мастер создаёт декоративные узоры, накладки, а также карнизы и перегородки, причём в довольно чёткой детализации, за которой угадывается вполне реалистичная практика. Подчиняясь предыдущей логике, можно сделать вывод, что таким способом подчёркивается либо разнообразие материалов – деревянная дверь с каменными или железными накладками, либо демонстрируется объём – выступающие детали на плоской поверхности двери.

Интересно, что подобная декорация двери встречается и в других источниках, в том числе в монументальной живописи. Например, в росписи гробницы Авгуров<sup>4</sup> (илл. 5). В сцене с плакальщиками, в центре композиции находится дверь со схожей декорацией, однако в более цветном варианте. Кроме того, известно, что в контексте этой гробницы, она имитирует форму реальных дверей из центральной камеры [4, с. 106–107, ил. 62].



Илл. 5. Роспись гробницы Авгуров. Плакальщики. VI в. до н. э.

Колонны держат что-то наподобие метопного фриза, соответственно обе колонны предполагаются в дорическом ордере, но капители их немного отличаются по форме, размеру и соотношению эхина и абаки. В этом можно увидеть пример вольной трактовки привычного образа или игры фантазии мастера, отражённой на декоративной функции конструктивных элементов.

<sup>4</sup> Роспись гробницы Авгуров. Плакальщики. VI в. до н. э.

Таким образом создается иллюзия более полной и развитой формы жилища, вытянутой вдоль изображения. Можно также заметить и композиционную роль такой формы – свадебная процессия выходит из здания (справа) и подходит к нему же, но уже, с другой стороны, создавая тем самым круговой фриз. Так, здание в данной композиции становится ключевой точкой начала и конца повествования. Кроме того, такую композицию можно трактовать и как изображение двух разных зданий в одном.

К функциям этого изображённого здания можно также отнести и поддержание архитектоники и единства всего сосуда в целом. Так, можно отметить, что антаблемент дома Пелея упирается в раму фриза, он как будто бы сливается с ней, дополняя её своей ступенчатой формой и ритмом изображения. А колонны, получается, через антаблемент поддерживают и саму раму. Это позволяет не рассматривать изображение оторвано от памятника, а улавливать фризовое и общее конструктивное построение, архитектуру и ритм всего сосуда, все части которого перекликаются друг с другом, в том числе благодаря архитектурным элементам.

Таким образом, Софил предлагает интересные решения многих архитектурных, пространственных и композиционных проблем, появляющихся при изображении здания на плоскости, путём цветовых вариаций и разнообразий, с помощью чередования трёх цветов.

### Кратер Франсуа<sup>5</sup>, второй фриз

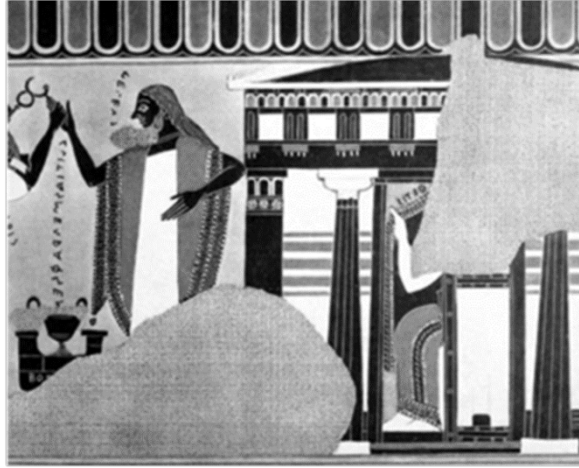
Ещё один пример росписи на такую же тему, с использованием схожей композиционной схемы, но уже другого мастера – это кратер Франсуа (илл. 6).



Илл. 6. Кратер Франсуа или Ваза Клития. Ок. 570–560 г. до н.э.  
Гончар Эрготим, вазописец Клитий. Национальный  
археологический музей Флоренции, Италия. Выс. 66 см; шир.57 см.

<sup>5</sup> Кратер Франсуа или Ваза Клития. Ок. 570–560 г. до н.э. Гончар Эрготим, вазописец Клитий. Национальный археологический музей Флоренции, Италия. Выс. 66 см; шир.57 см.

В отличие от предыдущего примера, дом Пелея изображен как бы в фас (илл. 7). Прибегая к интересному композиционному решению, мастер разворачивает здание на нас, чтобы показать все его архитектурные особенности, изображая Фетиду в профиль. Благодаря такому положению мастерам удаётся с особой точностью выписать все мельчайшие бытовые детали древнегреческой архитектуры.



Илл. 7. Кратер Франсуа или Ваза Клития. Ок. 570-560 г. до н.э.  
Гончар Эрготим, вазописец Клитий. Национальный археологический музей Флоренции, Италия. Выс. 66 см; шир.57 см. Дом Пелея.

Итак, здание оказывается повернутым входом к зрителям, а не к участникам процессии. Благодаря такому положению, здание остаётся симметричным само по себе без необходимости отзеркаливания формы, как в предыдущем примере. Но, как и в предыдущем случае, оно является целью всей процессии на фризе. Также такой ракурс даёт мастеру возможность более полно, чем в случае с диносом, изобразить фасад дома, использовать большее количество конструктивных и декоративных элементов, а соответственно усложнить и общий план постройки в целом. Однако дом оказывается изображенным со схожей долей условности. Он оказывается таким же равным по размеру с персонажами. Что выражает и характеризует представление мастера об изображённом им мире. Возможно, подобными деталями подчёркивается именно нереальность, мифологичность этого мира, его радикальное отличие от окружающей мастера современности. Изображается не реальное время, а предыстория с мифологическими персонажами.

Стоит обратить внимание и на то, что завершение здания мастер решает другим способом. Если в случае диноса, мастер заканчивает сооружение просто триглифно-метопным фризом, то здесь появляется нечто похожее на фронто́н, однако, поддаваясь форме сосуда, вазописец явно чувствует потребность закруглить его сверху. По этому примеру можно судить о том, что естественные рамки вазописного изображения заметно ограничивали проявления фантазий мастера и не позволяли ему в полной мере отразить свои идеи о нарисованном мире.

Также и ритмика здания приобретает более сложный характер. Чередование закрашенных и прорезанных узоров учащается и принимает более мелкий характер. Триглифы и мето́пы теперь имеют прочерченные контуры, выполненные в другом цвете. Боковые колонны или пилястры, напоминающие тосканские, до-



полняются большим количеством декоративных узоров в верхней части. А антаблемент прописан очень детально, что является редкостью в вазописных изображениях архитектуры. Мастер включает даже своеобразную трактовку дентикул. Однако, несмотря на кажущуюся педантичность в изображении ордерных украшений, можно сказать, что в их интерпретации присутствуют небрежности – боковой триглиф и дентикул под ним не заканчиваются до начала угла, изображается только их половина, вторая же либо остаётся просто обрезанной, либо предполагает заворот на боковую сторону здания, что не отвечает стандартному их использованию в реальной архитектуре. Это может говорить о банальной неграмотности вазописца в архитектурных тонкостях или, что более вероятно, о намеренном искажении реальных пропорций, для подчёркивания именно фантазийной основы этой постройки или нарочитой её архаизации для попытки подчеркнуть её «мифологичность». Пелей – древний царь и вождь, который не может жить в обычном дворце, он живёт в храме вождя из предыдущих великих эпох, показанных в мифах.

У средних дорических колонн появляется энтазис и каннелюры<sup>6</sup>. И в целом, смотря на этот дом появляются совсем другие ассоциации с реальной архитектурой. В отличие от предыдущего примера, это здание выглядит как полноценный храм. Имеющий двух, а может и четырех колонный портик, широкий фронтон, скорее всего живописное украшение фасада и орнаментальное украшение подфронтонного пространства.

В этом примере также появляется некое заигрывание с интерьером. Если в предыдущем случае на внутреннее пространство был лишь намек, в виде предполагаемой возможности «обхода» под портиком и закрытой целы, то здесь нам приоткрывается завеса внутрь, и мы можем не просто догадываться о том, что же или кто же там внутри. Человек в дверях совсем немного приоткрывает для нас занавес, что в какой-то мере производит на нас схожее впечатление, что и второй помпеанский стиль, предопределяя его. Учитывая двухмерность изображения, это можно сравнить с жанром «обманок», характерным для греческой живописи эпохи эллинизма. Мастер дает нам возможность самим удовлетворить свое любопытство. Зрителям предоставляется возможность дополнить иллюзорный мир вазописца нашими представлениями, фантазиями, догадками.

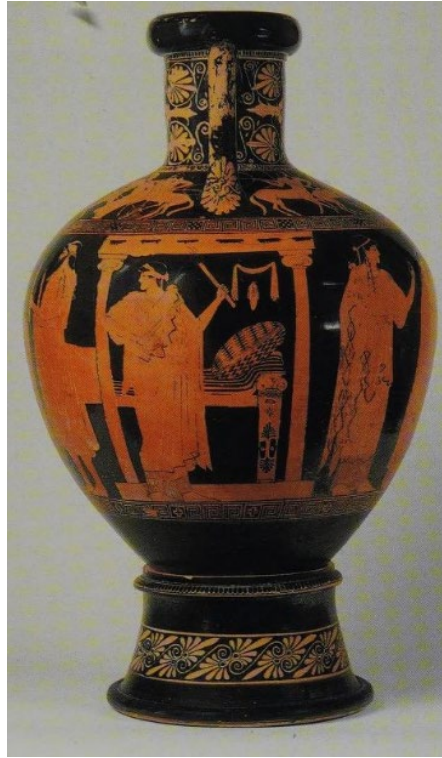
Однако, говоря о пространственном развитии архитектуры на данном изображении, можно отметить, что в проблеме изображения объёмного объекта в двухмерном пространстве мастер предлагает интересное решение. Портик разбит на три плана: первый план отмечается с помощью колонн, второй – пространством самого портика между колоннами и стеной здания. Изображается этот план с помощью декорации – полосы, украшающие стену дома, и нижняя часть оформления стены заходят за колонны и продолжаются с другой стороны, таким образом, предполагается, что стена находится на каком-то расстоянии от колонн. И третий план, самый глубокий – пространство за приоткрытой дверью. С помощью этой открытой двери мастер оставляет зрителю намёк на возможность развития пространства в глубину за ней. Так, в данном случае, мастер решает про-

---

<sup>6</sup> Колонны, хоть и имеющие не совсем естественный облик, можно смело соотнести с реальными примерами подобных форм, такими как колонны Храма Аполлона в Сиракузах, Сицилия. 570–560 гг. до н.э.

странственную проблему путём лёгкого наложения фигур. Однако, иллюзия пространства всё равно остаётся минимальной из-за необходимости сохранения плоскостной целостности всего изображения.

Таким образом, мы видим, что часто включение архитектуры в изображение было обусловлено ещё и созданием с помощью неё иллюзионистического пространства, она создавала трехмерные эффекты и выступала в качестве композиционных пограничных знаков [10, Р. 70].



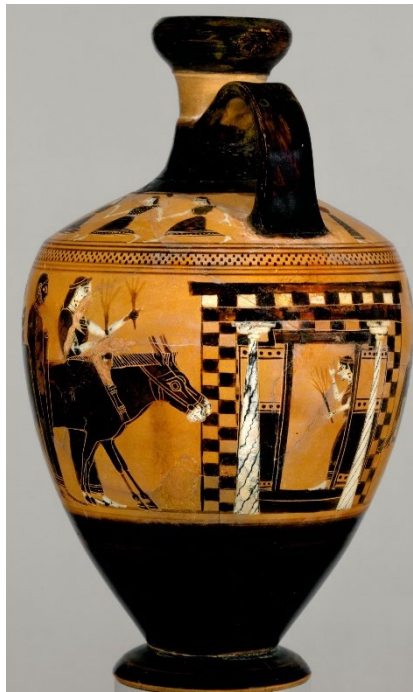
Илл. 8. Амфора Копенгагенского живописца. Ок. 470 г. до н.э.  
Leon Levy and Shelby White, New York. 43937.

Интересно сравнить этот пример с трактовкой того же сюжета свадьбы Пеллея и Фетиды на более поздних вазах. Любопытная интерпретация архитектуры в контексте этого сюжета представлена на амфоре Копенгагенского живописца<sup>7</sup> (илл. 8). Внешний вид здания несколько упрощается, вместо намёка на портик остаётся, по сути, просто сегмент антаблемента из ионических колонн и антаблемента со стилобатом, представленным здесь как ступенька. Однако, усложняется понимание внутреннего пространства. В этом навесе появляется застеленное ложе с характерными конструктивными деталями и резной ножкой и предметы, висящие на стене над ним. Благодаря тому, что вне пространства архитектурной конструкции ложе не видно, оно оказывается обрезанным колоннами, складывается иллюзия глубины пространства. Но ни боковые объёмы, ни дальнейшее развитие пространства не обыгрывается. Таким образом, в данном случае стоечно-балочная конструкция лишь намекает на объём здания, давая возможность зрителю самому его продумать. В то время как в случае с обыгрыванием той же сцены на кратере Франсуа, мастер более детально прописывает внешний вид здания.

<sup>7</sup> Амфора Копенгагенского живописца. Ок.470 г. до н.э. Leon Levy and Shelby White, New York. 43937.

### Лекиф мастера Амасиса<sup>8</sup>

В этот иконографический ряд можно поставить также лекиф мастера Амасиса (илл. 9). На нем тоже показана свадебная процессия, но изображена свадьба уже не Пелея и Фетиды, а, судя по отдельным элементам, настоящая, возможно современная художнику свадьба, лишённая мифологического подтекста. Прототипом этой процессии могли быть реально существующие свадебные обряды. Однако иконография с процессией, идущей к дому, остается такой же. На этом изображении, молодожены сидят рядом друг с другом на первой из двух повозок, запряженных мулами. Мужчина, сидящий позади них, может быть шафером. Вторая повозка везет четырех мужчин, сидящих по двое, спина к спине, в то время как другие мужчины и женщины сопровождают их пешком. Акцент делается на двух женщинах с факелами – одна – мать невесты, идёт первой в процессии, вторая – встречает её в дверях дома – мать жениха и будущая свекровь невесты [9, Р. 204] (илл. 10).



Илл. 9. Лекиф. 550-530 гг. до н.э. Автор: мастер Амасиса. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Выс. 17.5 см. 56.11.1. Общий вид.

Что же касается архитектуры в этой сцене, она представляется нам ещё более иллюзионистической и фантазийной. Многие исследователи отмечают, что не известны аналоги подобной иконографии в архитектуре жилищ VI в. [10, Р. 74], а это может свидетельствовать лишь об усилении внедрения именно фантазии мастера в эту архитектурную композицию. Кроме того, стоит отметить, что ма-

<sup>8</sup> Лекиф. 550–530 до н.э. Автор: мастер Амасиса. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Выс. 17.5 см. 56.11.1. Richter, Gisela M. A. 1970. «The Department of Greek and Roman Art: Triumphs and Tribulations» Metropolitan Museum Journal, 3: pp. 84, 86–87, fig. 29; Beazley, John D. 1971. Paralipomena: Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters [2<sup>nd</sup> edition]. p. 66, Oxford: Clarendon Press; von Bothmer, Dietrich. 1972. Greek Vase Painting: An Introduction. no. 11, pp. 4, 22–23, 69, New York: The Metropolitan Museum of Art.

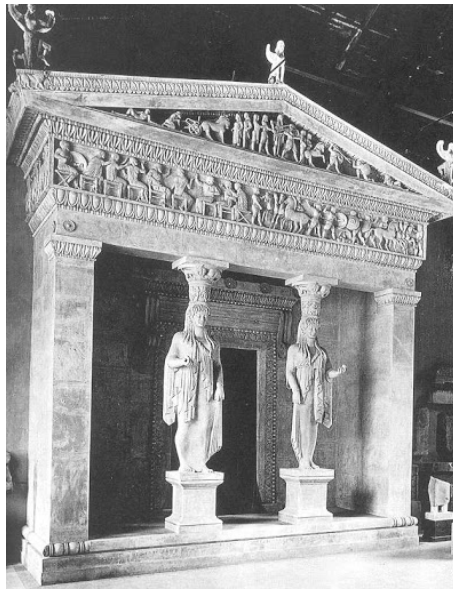
стер использует три цвета: фоновый светло охристый, черный и белый. Соответственно, мы сталкиваемся с более развитым примером внешней проработки здания, напоминающий скорее работу Софила, нежели Клития. В данном случае нам представлен развернутый на нас двухколонный портик, за которым мы видим открытый проход внутрь. Он фланкирован двумя идентичными стенными украшениями, похожими на окошки или же таким образом мастер изображает распахнутые створки двери. Колонны здесь также представлены в дорическом ордере с сильно выраженным энтазисом. Интересно отметить их декорацию. Пользуясь тройной цветовой гаммой, мастер создаёт на колоннах необычный узор, с помощью извилистых чёрных полос на белом фоне. Это помогает разнообразить и без того пёструю декорацию здания и его ритм. В контексте изображения, это очень похоже на попытку имитации мрамора. Однако, в реальной архитектуре этого времени нет подтверждения использования мрамора или камней с подобной драгоценной фактурой, тем более в колоннах. Что может ещё раз подтверждать, что основным источником архитектурных элементов, в данном случае, является фантазия вазописца.



Илл. 10. Лекиф. 550-530 гг. до н.э. Автор: мастер Амасиса. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Выс. 17.5 см. 56.11.1. Фриз.

Своим внешним видом здание напоминает либо портик, как и в предыдущих случаях, либо традиционную иконографию «храма в антах», только без фронтона. Стоит также обратить внимание на необычную и не встречающуюся до этого трактовку внешних стен. Если верхнюю часть, покоящуюся на колоннах и находящуюся внутри над входом можно считать своеобразной упрощённой интерпретацией чередования триглиф и метоп, встречающегося в предыдущих примерах, то шахматный клеточный рисунок по бокам можно интерпретировать как намек на кладку из каменных блоков или интересную трактовку стен, их своеобразное украшение, например, терракотовыми плитами.

Из интересных новшеств по сравнению с предыдущими примерами можно назвать также ступеньки, добавленные мастером. Тяжело предположить их конкретную практическую функцию для композиции или ритма, а значит в большей степени, добавляя их, мастер хотел декоративно дополнить свой образ или с большей точностью решил трактовать характерные для реальных построек элементы.



Илл. 11. Сокровищница сифносцев в Дельфах, VI в. до н.э.

В совокупности всех этих новых и уже встречавшихся факторов, можно сравнить иконографию архитектуры этого изображения с традиционными сокровищницами, строившимися в крупных святилищах. Такими примерами для сравнения могут послужить – Сокровищница сифносцев в Дельфах, VI в. до н.э. (илл. 11) или Сокровищница афинян в Дельфах, 475 г до н.э. (илл. 12). Которая как раз является примером архитектуры типа «храм в антах», с дорическими колоннами, широким триглифно-метопным фризом и боковыми выступами, ограничивающими внутреннее пространство, которые сложены из стоящих друг на друге прямоугольных каменных блоков. Подобные композиции автор мог иметь в виду, ориентироваться на них или же просто использовал отсылки к типичным элементам для придания своей фантазии большего жизнеподобия.



Илл. 12. Сокровищница афинян в Дельфах, 475 г. до н.э.

Однако, как я уже говорила выше, на этом примере отсутствует фронто́н, что, скорее всего, было спровоцировано ритмом, заданным в программе сосуда. Ведь,

как можно судить по доминантам, фриз сосуда подчиняется преимущественно горизонтальному движению, поэтому появление перпендикулярных или диагональных завершений могло бы нарушить ритм и динамику движения, кроме того, появление подобных элементов изменило бы масштаб входа в помещение и самой постройки, что тоже сильно повлияло бы на ритмическое восприятие сцены. При этом любопытно отметить, что завершение здания не доходит вплотную до краёв изобразительной плоскости, не срезается или кадрируется границей. Есть «воздух» — это отдельностоящее здание.

Также нельзя не отметить, что в отличие от предыдущих примеров, здание изображено в более естественном масштабном соотношении с людьми. Женщина, выходящая из дверей, естественно вписывается в портал, однако участники процессии все же становятся вновь одной величины со зданием. Это может говорить о попытке мастера продумать логику согласования размеров внутри здания, которую он, всё же, не стал применять на людей снаружи него, возможно, чтобы не нарушить ритм движения и масштаб. Либо это такой вариант отражения здания в отдалении от основной части процессии.

При развитии глубины и объёмно-пространственной трактовки здания в данном случае мастер использует схожий приём, что и в случае свадебного фриза на кратере Франсуа. Так как здание также изображено в фас по отношению к зрителям, у вазописца появляется возможность имитировать глубину портика. И делает он это таким же путём – наложением объектов друг на друга. Колонны наслаиваются на декорацию боковых частей внутренних стен, иллюстрируя, что стоят они на переднем плане, по отношению к ним. А также это усиливается тем, что, стоя на земле, они перекрывают собой ещё и часть ступеней, которые таким образом, тоже предполагаются сзади них. Кроме того, также создаётся эффект третьего плана, показанного выходящей из-за дверей женщиной, которая, при этом, остаётся на половину во внутреннем пространстве, перекрываемая стенкой.

В контексте данного изображения, интересно разобрать подробнее проблему интерпретации в вазописи различных материалов. На первый взгляд, декорация изображённых колонн имитирует прожилки мрамора или драгоценные камни, однако, как уже говорилось выше, подобная традиция была крайне редка и была характерна в это время исключительно для Ионии, поскольку там было место добывания мрамора и храмы могли строиться именно из этого материала. Поэтому вероятность возникновения такой идеи у мастера мала. Однако, существует другой путь интерпретации материала колонн – отталкиваясь от их формы. Некоторые исследователи отмечают связь материала колонн с их формой и композицией, в которую они оказываются вписаны. Так, существует мнение, что колонны, стоящие сразу на земле без базы, предположительно намекают именно на деревянный материал, в то время как колонны, стоящие на базе или стилобате, должны быть выполнены уже из камня [10, Р. 71]. Кроме того, большая тонкость и изящность колонн по тектонической логике также должна свидетельствовать о более мягком материале вроде дерева, напротив же их приземистость – о твёрдом, например каменном, материале. Таким образом, в рамках этой идеи можно интерпретировать эти колонны как раскрашенные деревянные. Потому что стоят они на уровне земли, не предполагая базу, а также при внешнем сравнении с другими подобными примерами, они выглядят гораздо более тонко,

изящно, с более резким энтазисом. Подобные колонны были характерны для самых ранних греческих храмов VII в., таких как Храм Аполлона в Фермосе (ок. 640 г. до н.э.) или храма Афины Пронайи в Дельфах (сер.VII в. до н.э.). Продолжая эту логику, можно предположить, что и вся постройка в целом должна сравниваться скорее с примерами деревянного зодчества VI в. Этому может свидетельствовать и яркая раскраска декорации, и внутренние стенные декорации, похожие на деревянные ширмы и внешний вид колонн.

### Кратер Франсуа<sup>9</sup>, третий фриз

Подобный тип организации пространства, в котором архитектура является финальной точкой движения всего фриза встречается не только в случаях свадебных сцен.



Илл. 13. Кратер Франсуа или Ваза Клития. Ок. 570-560 гг. до н.э.

Гончар Эрготим, вазописец Клитий. Национальный археологический музей Флоренции, Италия. Выс. 66 см; шир. 57 см. Третий фриз. Крепость.

Например, на уже упомянутой вазе Франсуа в другом фризе можно увидеть изображение крепости, из которой выходят воины (илл. 13). В контексте сцены, это по всей видимости, отсылает к воротам Трои. Иконография этого здания радикально отличается от всех жилищных построек. Мастер особенно акцентирует внимание на материале, из которого сложена постройка, на её кладке<sup>10</sup> [20]. Но, как и в случае свадьбы Пелея и Фетиды, декорации тоже отведена важная роль. В данном случае, за неимением возможности разнообразить ритм на колоннах или антаблементе, вазописец делает интересный и натуралистичный рисунок на двери. А верхняя часть здания, отражающая зубчатые завершения стен и скорее всего какие-то технические особенности постройки [8, Р. 39–40, 43], перекликается ритмом с фризом на здании выше – в сцене свадьбы.

Также, на данном фризе, как и в предыдущих примерах, оставляется намёк на развитие пространства здания в глубину. Выходящие воины видны только на половину, кроме того, они приоткрывают дверь, остальная же часть их фигур

<sup>9</sup> Кратер Франсуа или Ваза Клития. Ок. 570-560 г. до н.э. Гончар Эрготим, вазописец Клитий. Национальный археологический музей Флоренции, Италия. Выс. 66 см; шир. 57 см. 42

<sup>10</sup> Отсылка к Илиаде – «град крепостенный Приама», II.373.

спрятана во внутреннем пространстве. Однако, как и в случае с фризом свадьбы, мастер не прописывает и не развивает это пространство, оставляя его пустым.

Несмотря на все отличия иконографии этой постройке от предыдущих, главная функция построек этого типа ей тоже присуща. Своей симметрией она начинает и завершает фриз и весь ритм движения по нему сводится именно к ней, как к логической точке.

На данном примере, также интересно отдельно рассмотреть живописную интерпретацию различных материалов. Нет сомнений, в том, что мастер изображает именно каменную кладку, причём довольно натурально имитирующую положение блоков на стене, в этом можно даже угадать известняк или туф. Верхняя часть выполнена в более условной форме, однако в ней читаются необходимые крепостные элементы. Ярким выделяющимся пятном является чёрная открывающаяся дверь, которая, может быть выполнена из дерева или даже железа.

Этот пример крепостного здания можно сравнить с изображением стен Трои на чернофигурной гидрии с падением Трои<sup>11</sup> (илл. 14, 15). Городские стены трактованы здесь в несколько ином ключе. Дж. Д. Бизли, характеризуя эту вазу пишет: «Ахиллес у алтаря Аполлона отложил свои копья и держит Троила за лодыжку, словно собираясь швырнуть его на ступени или, скорее, возможно, швырнуть во врага всем телом, а не только головой. Афина стоит прямо, как стрела, как если бы собиралась защитить тыл Ахиллеса. Спасательный отряд выезжает из городских ворот: наполовину видимая колесница на скаку, воин в доспехах гоплита, лучник. Приам сидит или скорчился посередине, обхватив себя за шею в жесте отчаяния» [7, Р. 77. 44].



Илл. 14. Гидрия с падением Трои из Вульчи. Группа Леагра или Группа Антиопа. 510 – 500 гг. до н.э. Государственное античное собрание, Мюнхен. 302022.

<sup>11</sup> Гидрия с падением Трои из Вульчи. Группа Леагра или Группа Антиопа. 510–500 г. до н.э. Государственное античное собрание, Мюнхен. 302022.





Илл. 15. Гидрия с падением Трои из Вульчи. Группа Леагра или Группа Антиопа. 510 – 500 гг. до н.э. Государственное античное собрание, Мюнхен. 302022. Приближено.

Крепостные стены с воротами изображены в этом варианте не как сплошная стена, а как «архитектурный наиск», из которого выходят воины. В отличие от предыдущего примера они выполнены довольно условно, в данном случае более важную роль играет их пространственная роль, так как кони появляются из-за крепости, и их задняя часть ещё остаётся там в момент сцены. Таким образом, обозначается определённое пространство за стенами и момент незавершённого действия, что играет также важнейшую роль и в изображении схожей сцены на вазе Франсуа. Кроме того, интересно отметить работу мастера с пространством самой вазы: нижняя часть стен с воротами изображается на тулове сосуда, а верхняя часть с мерлонами переходит на плечи сосуда, таким образом, в сцене участвует большая часть пространства сосуда. Важно также отметить и условность объёмов и пространства. Персонажи изображаются вровень с крепостными стенами, а некоторые, например фигура Афины, даже больше них. Кроме того, для включения в сцену всех ключевых персонажей, мастер прибегает также и к условности изображения расстояний между ними. «Дерево перед воротами достигает изображения на плечах вазы, которая на этот раз является частью главной сцены. Изображена стена Трои с бойницами; видны два воина и лучник, который поворачивается и целится из лука в Ахилла; третий воин встает и освежается из рога. Есть также старик и три женщины, которые протягивают руки к жестокой сцене или бьются головой. Ясно, что кажущиеся расстояния не следует понимать буквально. Приам находится не рядом с Аполлоном, а сразу за городскими воротами (как на вазе Франсуа); иными словами, следует представить себе намного больший промежуток, чем включает в себя изображение» [7, Р. 77]. Действительно, пространство вазы и сцены понимается и согласуется мастером в довольно любопытном ключе. Он практически не учитывает расстояние между предметами и игнорирует перспективное сокращение, однако подразумевает довольно большое расстояние между объектами, что продиктовано логикой изображённого сюжета. По сути, мастер ужимает все расстояния, для включения всех нарративных важных объектов в небольшое пространство вазы.

## Библиография

1. Горбунова К. С., Передольская А. А. Мастера греческих расписных ваз. Л., 1961.
2. Гусейнов Г. Ч. «Ваза Франсуа» и некоторые проблемы античной мифографии // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения–1985». Вып. 18. Часть 1. Доклады и сообщения. М., 1988.
3. Максимова М. И. Античные фигурные вазы. М., 1916.
4. Соколов Г. И. Искусство этрусков. М.: Изд-во Искусство, 1990, с. 106–7, ил. 62.
5. Adamopoulos I. Representations of architecture on attic vases / a thesis submitted in candidature for the degree of Doctor of Philosophy. Southampton: University of Southampton, 1986.
6. Beazley J. D. Attic Red – Figure Vase – Painters. Oxford, 1963.
7. Beazley J. D. The Development of Attic Black Figure. University of California Press. 1986. P. 16.
8. Frederiksen R. Greek City Walls of the Archaic Period, 900–480 BC. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 39-40.
9. Oakley J. H. Guide to Scenes of Daily Life on Athenian Vases. The University of Wisconsin Press. 2020.
10. Pedley, J. G. Reflections of Architecture in Sixth-century Attic Vase-Painting // Papers on the Amasis Painter and his World. Colloquium sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium Sponsored by the J. Paul Getty Museum, Malibu, 1987. P. 70.

## References

1. Adamopoulos I. Representations of architecture on attic vases / a thesis submitted in candidature for the degree of Doctor of Philosophy. Southampton: University of Southampton, 1986.
2. Beazley J. D. Attic Red – Figure Vase – Painters. Oxford, 1963.
3. Beazley J. D. The Development of Attic Black Figure. University Of California Press. 1986. P. 16.
4. Frederiksen R. Greek City Walls of the Archaic Period, 900–480 BC. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 39–40.
5. Gorbunkova K. S. Peredolskaya A. A. Mastera grecheskih raspisnih vaz (Masters of Greek painted vases). L., 1961
6. Guseinov G. Ch. «Vaza Francois» i nekotorie problemi antichnoy mifografii // Gizni mifa v antichnosti. Materiali nauchnoy konferenzii «Vipperovskie chtenia – 1985». V.18. Ch. 1. Dokladi I soobschenia. (“Francois Vase” and some problems of ancient mythography // Life of myth in antiquity. Proc. of the scientific conference "Vipperovskie Readings-1985". Issue. 18. Part 1. Reports and messages.) Moscow, 1988.
7. Maksimova M. I. Antichnie figurine vasi (Ancient figured vases). Moscow, 1916.
8. Oakley J. H. Guide to Scenes of Daily Life on Athenian Vases. The University of Wisconsin Press. 2020.
9. Pedley, J. G. Reflections of Architecture in Sixth-century Attic Vase-Painting // Papers on the Amasis Painter and his World. Colloquium sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium Sponsored by the J. Paul Getty Museum, Malibu, 1987. P. 70.
10. Sokolov G. I. Iskusstvo etruskov. (Etruscan Art). Moscow: Izd-vo Iskusstvo, 1990, pp. 106–107, ill.62.