

КОМОС – ШЕСТВИЕ В ЧЕСТЬ ДИОНИСА В РОСПИСЯХ АНТИЧНЫХ ВАЗ ОДЕССКОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Хамула Д. В., аспирант кафедры живописи и истории искусств
Ужнукраинский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского, г. Одесса

Аннотация. В статье исследуются античные вазы из коллекции Одесского археологического музея различных вазописных школ с изображением одного из любимых сюжетов античных вазописцев – комоса или шествия, посвященного богу вина Дионису. Таким образом, рассматривается различная трактовка одного сюжета в разных вазописных школах.

Ключевые слова: шествие, канфар, Одесский археологический музей.

Аннотація. Хамула Д.В., Комос – процесія на честь Діоніса на античних вазах з Одеського археологічного музею. У статті вивчаються античні вази з колекції Одеського археологічного музею різних вазописних шкіл із зображенням одного з найулюбленіших сюжетів античних вазописців – комосу чи шествія присвяченого богу вина Діонісу.

Ключові слова: шествіє, канфар, Одеський археологічний музей.

Annotation. Chamula D. V. Komos is a procession in painting of ancient vases of the Odessa archaeological museum. In the article ancient vases are explored from collection of the Odessa archaeological museum of different vaspaintings schools with representing one of subjects of ancient vaspaintings – komosa or procession, devoted god of wine Dionisos. Thus, different interpretation of one subject is examined in raznykh vaspaintings schools.

Keywords: procession, kanfar, Odessa archaeological museum.

Постановка проблемы, анализ последних исследований. Исследования о вазах ОАМ стали выходить уже в первых томах «Записок Императорского Одесского Общества Истории и Древностей». В частности о рассматриваемом в нашем исследовании канфаре с о. Левка (Змеиный) имеется две статьи: одна статья Н. Мурзакевича [6], о находке археологических памятников на месте святилища Ахилла Понтарха на о. Левка. Вторая – довольно пространная статья

Б. В. Фармаковского (действительного члена Общества), в которой детально рассмотрены художественно-стилистические достоинства одесского канфара с о. Змеиный [13]. Однако исследователь видел в вазе скорее больше недостатков, чем достоинств, что, как нам кажется, несправедливо. Со времени публикации этой статьи (1893 г.) этому памятнику более не уделялось должного внимания. Потому мы посчитали необходимым обратиться к его изучению вновь.

Говоря о вазах южно-италийских, необходимо вспомнить, хороший, но, к сожалению, неоконченный, рукописный каталог италийских ваз ОАМ, составленный А. М. Тарадаш [23, Инв. №87005]. В него вошли некоторые италийские вазы одесского собрания с интересующим нас сюжетом.

Собрание античных ваз ОАМ никогда не подвергалось искусствоведческому анализу как единое целое. Данное исследование должно послужить одним из первых шагов в этом направлении.

Цель: проследить изменения сюжета шествия в честь Диониса в разное время и в разных вазописных школах. Сравнить между собой и проанализировать имеющиеся в коллекции Одесского археологического музея (далее ОАМ) вазы. Дать им необходимую художественно-стилистическую оценку.

Методы: использован метод искусствоведческого художественно-стилистического анализа, компаративный, иконографический, иконологический.

Результаты исследования. Шествие в честь Диониса (комос) было одним из излюбленных мотивов греческой вазовой живописи начиная с архаического времени. Среди чёрнофигурных ваз с изображением этого сюжета, происходящих из раскопок в Северном Причерноморье, выделяется аттическая ольпа начала V в. до н. э. из Ольвии, найденная в 1903 г. [9, с. 37-38 кат.8; 20, fig. 29, с. 121; 14, с. 155, рис. 103; 15, с. 19] (рис. 1). В шествии, показанном на этой вазе, принимает участие сам Дионис. Фигура бога, держащего в руке рог, показана смело ступающей в динамическом шествии, напоминающем танец. Фигура менады, изображённая рядом, расстаётся с богом на миг в своём неистовом танце, и встречается с ним взглядом. Подолы их одежд как бы зеркально отражаются. Противопоставленные локти (рука Диониса обозначена гравировкой, а менады – пурпуром) создают впечатление расходящегося в противоположные стороны движения. Этими художественными приёмами решена важная задача – передача движения. В краснофигурье Дионис также довольно часто изображается шествующим (танцующим) в окружении фиаса. В Херсонесе был найден кратер, являющийся хорошим примером такого распространённого сюжета [10, рис. 318-а, б, с. 159-160; 17, № 47] (рис. 2).

Среди ваз строгого краснофигурного стиля с изображением шествия Диониса, особое место занимает фрагмент большого канфара из ОАМ, найденный в 1841 г. в Ахилловом святилище на о. Левка (Фидониси, Змеиный [6, табл. XIII, с. 414; 13, табл. II-3; 18, кат. № 25, с. 32, 33; 22, pl. 14] (Инв. №26338 (III/785) (рис. 3). Ваза представляет собой подписное произведение прославленных мастеров Эпикгета и гончара Никосфена, стоявших у истоков



Рис. 1. Чёрнофигурная ольпа со сценой шествующего Диониса из Ольвии. VI в. до н.э. Эрмитаж



Рис. 2. Краснофигурный кратер со сценой шествия Диониса из Херсонеса. V до н.э.



Рис. 3. Фрагмент большого краснофигурного канфара Никосфена из ОАМ. VI в. до н.э.



Рис. 4-а



Рис. 4-б



Рис. 4-в

Рис. 4. Краснофигурный кратер строгого стиля со сценой шествия Диониса из Никония. V до н.э. ОАМ

зарождения краснофигурного стиля в аттической вазописи. Следует отметить, что находки ваз этих мастеров в Северном Причерноморье крайне редки. Помимо этого фрагмента, известны ещё три фрагмента ваз относящихся к кругу Эпиктета и Олтоса, найденные на ольвийском теменосе [3, рис. 1]. Ещё Э. Р. Штерн говорил о большой редкости аттической вазописи строгого краснофигурного стиля, составляющих находки в наших черноморских колониях [16, с. 8]. Сюжет одесского канфара был определён Б. В. Фармаковским как «весёлые сцены пирушек», относящийся к дионисийскому циклу [13, с. 40]. Об этом красноречиво свидетельствуют плющевые венки на головах участников комоса.

В творчестве Эпиктета заметен интерес к сюжетной сценке – к изображению впечатлений от мистериальных действий, нежели самих мифологических сюжетов. Важным прогрессивным шагом в творчестве Эпиктета, по мнению Ю. Колпинского, было освоение многофигурной композиции, вписанной в круг чаши, где в качестве основания для опоры фигур оставалась база в виде ровной полоски [4, с. 116].

Давая художественный анализ фрагмента, Б. Фармаковский указывает на скованность и безжизненность в трактовке некоторых деталей (например, рук). Учёный оправдывает Эпиктета только в подходе к трактовке одежд – прямыми, ровно лежащими и скучноватыми складками, объясняя такой характер их изображения своеобразной модой в одежде писистратовского времени. Тогда одежда сильно крахмалилась и потому ложилась большими грубоватыми складками [13, с. 41, 42].

Главной заслугой Эпиктета, по мнению Б. Фармаковского, ссылающегося при этом на Клейна, является то, что «он усовершенствовал вазопись, став одним из первых аттических вазописцев, изобретших краснофигурную технику». Главной же заслугой мастера Никосфена является усовершенствование форм ваз [13, с. 42]. Этот переход от чёрнофигурья к краснофигурью был связан со многими известными причинами, излагавшимися неоднократно на страницах исследований о генезисе аттической вазописи. Может быть, он был связан с переходом от дионисийского – тёмного, к светлому – аполлоническому сознанию [12, с. 275].

На наш взгляд, перечисленные недостатки росписи канфара не вполне справедливы. К сожалению, большинство исследователей, упоминающих этот канфар, целиком доверяют выводам Б. Фармаковского, без должного самостоятельного осмысления этого произведения. Росписи канфара нельзя отказать в тонкости и изяществе исполнения. Контуры фигур трактованы тонкими пластичными линиями. Мастер весьма умело соединяет новоизобретённую краснофигурную технику с вкраплением элемента чёрнофигурной техники, в которой трактован канфар, в левой руке центральной фигуры. Предмет трактован в цвете и фактуре фона, но прочитывается зрителем совсем иначе, очень убедительно. Таким же образом трактованы причёски и бороды персонажей, отделяясь от фона с помощью гравировки (приём

ещё архаический, не применявшийся позднее в развитом краснофигурном стиле). Об архаизирующих элементах, перешедших из архаических школ в самом начале зарождения краснофигурного стиля, свидетельствуют надписи имён мастеров Эпиктета и Никосфена, которые, являясь определённым композиционным дополнением, несут на себе функционально отжившую печать заполнительного орнамента, характерного для ранних школ, таких как коринфская, родосско-ионийская и др. С другой стороны важны наблюдения Н. Брагинской, утверждавшей отсутствие связи между самим изображением на вазах и надписями. Надписи, по мнению исследовательницы, не несли на себе изобразительной ценности. Они являлись как бы голосом сосуда, о чём свидетельствуют многочисленные надписи, такого рода, как например: «Эксекий сделал меня отлично» [1, с. 27-31; 2, с. 45, 47, 52]. Присутствие обильного заполнительного орнамента в архаических вазах было обусловлено боязнью пустого пространства. Эта боязнь была следствием отсутствия развитости пространственного мышления художников того времени. Незаполненные пространства между фигурами не имели смысловой нагрузки, поскольку они мыслились только как двумерные. Изображение же третьего измерения в то время было ещё не доступно вазописцам. Его освоение совершалось очень долго и болезненно. Своё логическое завершение этот процесс нашёл только в аттической школе в эпоху чёрнофигурного стиля. Фон начинает восприниматься не просто бессмысленной непроницаемой поверхностью, которую необходимо было заполнить орнаментом, подобно ковру. Отсюда, кстати, и происходит ещё одно название архаического стиля вышеозначенных ориентализирующих школ – ковровый стиль. Начатки этого процесса явно прослеживаются только в клазоменской школе восточногреческой вазописи. Эта школа была единственной, усвоившей указанные принципы. Поэтому Р. Кук определил стиль клазоменской керамики не как продолжение традиций восточногреческой вазописи, а скорее как разрыв с ней [5, с. 8]. Фон начинает восприниматься активным участником изображения, работающим на образ.

Архаичны по своему характеру и сами причёски и форма бород в росписи одесского канфара. На идеальных лицах персонажей заметна лёгкая архаическая улыбка, свидетельствующая об их состоянии духа, поднявшегося над обыденным на уровень бытия.

Движения рук персонажей выверены, музыкальны. Мужчина слева, многозначительно поднимает правую руку, вероятно, держа в ней, какой-то несохранившийся предмет. Он собирался переливать вино из этого сосуда в скифос, который он держит в левой опущенной руке. Разведенные руки, влекущие за собой потоки нисходящих и восходящих складок плаща, создают музыкальные ритмы. В образованное разведенными руками пространство входит рука держащая канфар, рядом стоящего мужчины, которого вероятно можно атрибутировать как самого Диониса. Условные взгляды обоих персонажей сосредоточены на одном сакральном действе. Левая рука мужчины слева противопоставляется движению правой руки

Диониса. Сосуды расположены так, словно они представляют отдельные кадры движения предмета в пространстве. Пространство здесь ещё не имеет глубины, оно развёртывается вдоль поверхности сосуда – фризообразно. Этому способствует и мотив росписи – шествие, которое по природе своей во всём греческом искусстве имело фризový характер. Достаточно, хоты бы вспомнить фриз Парфенона.

Фигура справа, играющая на флейте, имеет за спиной чешуйчатый выступ, который можно рассматривать как спинку стула. Уровень головы этого персонажа идёт вровень с уровнем голов стоящих фигур. Здесь ясно прослеживается архаический принцип исокефалии.

Другим примером шествия служит роспись кратера второй половины V в. до н. э. из раскопок Никония (Инв. №76498). Выс. 0,317 м., верх. диам. 0,365 м. [7, рис. 5, 6, 7, с. 127-128; 8, рис. 57-58, с. 68] (рис. 4). Центральная фигура представляющая Диониса может быть изображением не самого бога, а его жреца [7, с. 128]. Рисунок выполнен не рельефной линией, а плоской, которая стала применяться после 460 г. до н. э. [7, с. 128; 19, s. 544-557].

В коллекции ОАМ есть большая подборка италийских ваз, среди которых имеются прекрасные образцы с мотивом шествия в честь Диониса. Таковым является большой кратер пестанской школы круга мастера Астея, датирующийся 360-350 гг. до н.э. (Инв. №23092) [23, табл. III, 10, 10 а, с. 7; 21, кат. V, № 47, s. 255] (рис. 5). Для этой школы было характерно изображение шествий Диониса. Одесский кратер представляет собой типичный образец ваз с рассматриваемым сюжетом. Композиция, постановка фигур, размещение фигуры Диониса, вполне традиционны для росписей пестанской школы. Дионис, как правило, изображался обнажённым, если не считать плаща, с гирляндой переброшенной через плечо. Плащ при различных вариациях своего расположения, изображается всегда одинаково, с орнаментальной каймой по краям и параллельными длинными складками. Композиция одесского кратера строго выверена. Танцевальные движения Диониса и сатира, почти зеркально отражённые и расходящиеся по сторонам, создают дополнительное ощущение динамики. Тем не менее, следует иметь ввиду, что эта динамика разворачивается только в двумерном пространстве. Глубины пространства нет. Здесь чувствуется сильное влияние фризových композиций, где пространство несколько углублено, однако не имело прорыва, оно при своей незначительной углублённости, было сильно сжатым. Таким мы его видим и в росписи кратера.

Рисунок вазы довольно скрупулёзный, аккуратный. Анатомические подробности наиболее внимательно прослежены в торсе и ногах Диониса. Голова бога несколько великовата. Его тело – тело подростка. Поздние иконографические черты бога здесь хорошо прослеживаются, а именно: обнажённость, крайняя молоджавость, причёска и головной убор с широкой лентой перевязью. Фигура Диониса уверенно и быстро движется за менадой, при этом пританцовывая. Бог, обернувшись к сатире, своим взглядом увлекает его за общим шествием. Вход в



Рис. 5-а



Рис. 5-б

Рис. 5. Краснофигурный италийский кратер (пестанская школа) со сценой шествия Диониса. Круг мастера Астея. V-IV вв. до н.э. ОАМ



Рис. 6-а



Рис. 6-б

Рис. 6. Краснофигурный италийский кратер (луканская школа) со сценой шествия Диониса. IV в. до н.э. ОАМ



Рис. 7-а

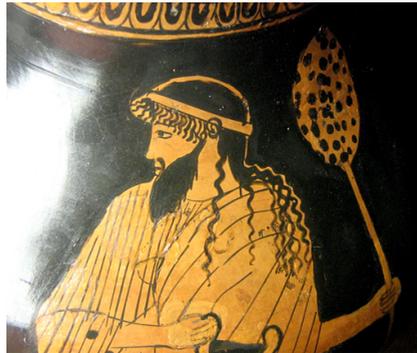


Рис. 7-б

Рис. 7. Краснофигурная амфора с шествием Диониса мастера Провиденса. V в. до н.э. ОАМ

композицию даёт левая нога Диониса, образующая напряжённое дугообразное направление, по которому взгляд направляется к голове, взгляд которой создаёт контраст этому направлению. Раздвинувшееся чашеобразное пространство между фигурами Диониса и сатира мастерски организовано деталями: частью плаща, хвостиком сатира, тирсом с отростком, задающим вместе с движением фигуры бога, общее направление движения. Эти детали визуально связывают две расходящиеся в стороны фигуры. Персонажи ступают по земле обозначенной непрерывной цепочкой из мелких белых точек. Кроме того, под ногами сатира видим кустик, условно обозначающий собой пейзаж. Подобный приём был широко распространён во всей италийской вазописи.

При всём изяществе росписи вазы, чувствуется, что мастер, расписавший кратер, вовсе не был автором самой композиции, а отталкивался от уже выработанного более талантливым художником, возможно, самим мастером Астеом, образца. Это становится понятным при ближайшем рассмотрении характера росписи, выполненной хотя и тщательно, но несколько ученически. Характер росписи здесь сильно контрастирует с необычайно продуманной и выверенной композицией.

Другим примером шествия Диониса среди италийской коллекции ваз ОАМ представляет луканский кратер конца V в. до н. э., который был атрибутирован Н.М. Секерской как произведение мастера Амикоса [21, кат. V, № 45, s. 254] (Инв. №24901) (рис. 6). Постановка фигуры Диониса на этом кратере живо напоминает постановку Диониса в предыдущей вазе, с той только разницей, что бог здесь движется в противоположную сторону. Тело божества трактовано мягкими очертаниями, передающими юношеский облик. Плащ изображён традиционно – он раскрыт. Торс и бёдра Диониса оставляют впечатление гармоническое, в то время как ступни и правая его ладонь несколько непропорциональны. В то же время голова и убор в виде лиственной диадемы и ленты переданы довольно сухо и безжизненно.

Шествие в честь Диониса часто сводилось не только к изображению шествия, в котором принимает участие сам бог, но и таких изображений, где Дионис сам идёт, неся в руках свои атрибуты. В коллекции ОАМ имеется великолепная аттическая амфора Берлинского мастера или мастера Провиденса первой четверти V в. до н. э., принесенная в дар музею от Л.И. Курис, супруги известного одесского мецената Ираклия Куриса, в 1901 г. (Инв. №26607) [18, 31 А, 31 В, s. 36] (рис. 7). Одна сторона амфоры занята изображением фигуры Афины, спешащей, вероятно, кому-то на помощь. На другой, представлена величественная фигура Диониса. Дионис, направляющийся неспешной поступью в правую сторону, активно задействовав при этом свой высокий тирс. Вся фигура слегка наклонена вправо. Этому впечатлению способствуют не только слегка отставленная в сторону правая нога, но и широкие складки плаща, собирающиеся на плечевом поясе и плече левой руки. В ту же сторону уверенно направлена его правая согнутая рука, несущая канфар, изображённый в чёрнофигурной технике. Уравновешивает это общее движение вправо,

противопоставленный спокойный взгляд бога, чья голова повернута влево. Он как будто бы оглядывается в сторону невидимого нам спутника. Его причёска передана густыми мазками лака. Фон отделяется от причёски не гравировкой, а уже оставленной в цвете глины узкой полоской. На голове Диониса вместо пышного венка видим лаконичную перевязь. В целом, изображение носит торжественно-величественный характер. Фигура бога показана очень скупыми широкими линиями, создающими впечатление монументальности образа. Этому же впечатлению способствует сколь лаконичная, столь же и монументальная форма амфоры.

Лицевая и оборотная стороны амфоры объединены между собой, хотя бы уж тем, что Дионис и Афина стояли в тесной мифологической связи. Л. Стефани пояснял эту связь следующим образом: Дионис, имея воинственный характер, часто ему приписывающийся, получал помощь от Афины. Кроме того, оба они были покровителями виноградной лозы, маслины и т. д. [см. подробнее 11, с. 34-42].

Вывод. Мы рассмотрели ряд ваз из коллекции ОАМ, объединённых одним общим сюжетом. Исходя из рассмотренных образцов росписей мы заключаем, что одесское собрание довольно широко представляет сюжет шествия в честь Диониса, имевший значительный вариативный диапазон. В собрании ОАМ нами были рассмотрены вазы различных вазописных школ и разных мастеров. Среди них весьма выдающиеся, такие как Эпиктет и Никосфен, а также мастер Провиденса. Творчество Эпиктета как мы видели, знаково и многоценно для истории вазовой живописи. Одесские вазы можно поставить в один ряд с лучшими вазами, представляющими сюжет комоса – шествия в честь Диониса.

Литература:

1. Брагинская Инна. «Я – Гермес Киллений» // Декоративное искусство СССР. – М., 1980. – № 7. – С. 27-31.
2. Брагинская Н. В. Надпись и изображение в греческой вазописи // Материалы научной конференции 1979 «Культура и искусство античного мира». – М.: Советский художник, 1980. – С. 41-99.
3. Горбунова К. С. Краснофигурные килики из раскопок ольвийского теменоса // Ольвия. Теменос и агора. – М.-Л., 1964. – С. 175-187.
4. Колпинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 159 с.
5. Копейкина Л. В. Развитие чёрнофигурного стиля в клазоменской керамике // Из истории Северного Причерноморья в античную эпоху. – Л.: Аврора, 1979. – С. 7-25.
6. Мурзакевич Н. Эллинические памятники, найденные в Новороссийском крае // ЗООИД. – Одесса: в городской типографии. – Т. II, 1850. – С. 411-415.
7. Секерская Н. М. Помещение с культовыми предметами из Никония // МАСП Сбор. Науч. тр. – К.: Наукова Думка, 1983. – С. 123-141.
8. Секерская Н. М. Античный Никоний и его округа в VI-IVв. до н. э. – К.: Наукова Думка, 1989. – 126 с.
9. Скуднов В. С. Архаический некрополь Ольвии. Публикация одной коллекции. – Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1988. – 184 с.
10. Случайные находки и приобретения // ОАК за 1903 г. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1906. – С. 133-176.

11. Стефани Людольф. Объяснение некоторых художественных произведений, найденных в 1871 году в южной России // ОАК за 1872 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1875. – С. 1-170.
 12. Тарасенко О.А. «Окно в глубину». Мотив темноты в произведениях М. Шагала и В. Кандинского. // Русский Авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 268-290.
 13. Фармаковский Б. В. Три керамических фрагмента Одесского музея Императорского Общества Истории и Древностей. // ЗООИД, Т.XVI. Одесса: , 1893. – С. 14-44.
 14. Фармаковский Б. В. Раскопки в Ольвии в 1902-1903 годах // ИАК. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1906. – Вып. 13. – 301 с.
 15. Фармаковский Б. В. Раскопки в Ольвии // ОАК за 1903 г. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1906. – С. 2-20.
 16. Штерн Э. Р. Значение керамических находок на юге России для выяснения культурной истории черноморской колонизации // ЗООИД, Одесса: «Экономическая» тип. и литография, 1900. – Т. XXII. – С. 1-21.
 17. Штительман Ф. М. Античное искусство / Мировое искусство в музеях Украины. – К.: Мистецтво, 1977. – 180 с. – 198 иллюстр. кат.
 18. Greek and Cypriote antiquities in the Archaeological museum of Odessa. – Nicosia: Found. Anastasios G. Leventis, National Acad. Of Sciences of the Ukraine Archaeological Museum of Odessa, 2001. – 175 cat., – 96 s., 51 c.
 19. Nilsson M. Geschichte der griechischen Religion. – Munchen: C.H. Becksche Ferlags Buchhandlung, 1941. – 52 taf., – 823 s.
 20. Pharakowsky B. Olbia 1901-1908. Fouilles et trouvailles // ИАК Вып. 33. – СПб.: Тип. В.Ф. Киршбаума (отделение). – Вып. 33, 1909. – С. 103-136.
 21. Skarby znad Morza Czarnego. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. – Krakow: Druk [Printed by] Drukarnia Leyko, 2006. – 391 s.
 22. Sokolov G. Antique art on the Northern Black sea coast. Architecture sculpture painting applied arts. – Leningrad: Aurora art publishers, 1974. – 188 pl.
- Архивные материалы:
23. Тарадаш А. М. Итальянская керамика. Каталог коллекции Одесского Археологического музея АН УССР // Архив ОАМ №87005. – Одесса: ОАМ, 1973, неокончен.