

БЫЛ ЛИ НУЖЕН ГОМЕР ГРЕЧЕСКИМ ХУДОЖНИКАМ?

Статья посвящена проблеме взаимоотношений между поэтическими и изобразительными версиями эпических сюжетов в греческой вазописи. Филологи и историки искусства решали и решают эту проблему по-разному: одни воспринимают изображение как реакцию на текст, а другие – как независимый способ повествования. Задача статьи – еще раз привлечь внимание к этой увлекательнейшей проблеме.

Ключевые слова: Гомер, эпос, греческий, наррация, мифы, поэзия, композиция, иконография, формула, рецепция.

Среди бесчисленных и многообразных вопросов, которые ставит перед нами наука об античности, один из самых интригующих – вопрос о взаимоотношениях между литературными и изобразительными версиями одного и того же сюжета. Долгое время, вплоть до 60-х годов XX в., преобладала идея первичности искусства словесного по отношению к искусству изобразительному. Вот показательный способ рассуждения: «...необычайное количество сцен с Гераклом, появившихся в последние десятилетия VIII в. до н.э., позволяет предположить, что в это время сочинялись первые поэмы о подвигах Геракла»¹. Таким образом, по мнению Карла Шефолда, появление изображений не просто соотносится с появлением поэтических текстов – изображения оказываются реакцией на текст, сигнализирующей о событиях в искусстве словесности.

Главным и непререкаемым авторитетом для ранних греческих художников должен был быть, конечно же, Гомер. И поэтому понятно недоумение: «Художники гомеровской эпохи выбирали удивительно второстепенные эпизоды из сказания о Трое»² (курсив мой. – О.Л.). Второстепенными здесь, конечно же, названы те эпизоды, которые не являются первостепенными в поэмах Гомера. Художники, по мысли Шефолда, должны были следовать за Гомером, а если они отступали от гомеровских трактовок, то по невежеству, рассеянности или своеволию.

Идея ориентированности изобразительного искусства эпохи архаики и ранней классики на Гомера в какой-то момент стала расшатываться. С тех пор, как предполагаемое время окончательного формирования «Илиады» и «Одиссеи» стали все с большей убежденностью сдвигать к середине и даже к концу VI в. до н.э., стало труднее говорить о том, что ранние художники были давно и хорошо знакомы с канонической версией гомеровского эпоса. Со временем выработался достаточно гибкий подход к проблеме авторитетности Гомера для ранних художников, учитывающий все особенности процесса формирования, фиксации и передачи текстов гомеровских поэм. Суть этого подхода в целом такова: с одной стороны, мы можем

Левинская (Ахунова) Ольга Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии Института востоковедения и античности Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

¹ Schefold 1968, 23.

² Schefold 1968, 23.

говорить лишь о том, что для художников этого времени авторитетными не были «те версии эпической традиции, которые сохранились в дошедших до нас письменных текстах»³. С другой стороны, это совершенно не исключает влияния иных, более ранних и(ли) не зафиксированных в тексте «Илиады» и «Одиссеи» эпических версий, равно как и неэпических (лирических и драматических) жанров, в которых претворялись героические сюжеты. При таком подходе изобразительные версии героических преданий воспринимаются, прежде всего, как ценный материал, позволяющий не только точнее и тоньше «проследить процесс стандартизации и канонизации гомеровских поэм»⁴, но и глубже проникнуть в особенности гомеровской поэтики⁵.

Этот подход, при всех его достоинствах, никакого кардинального изменения в нашем восприятии «гомеровских» сюжетов в иконографии не производит. Мы просто перестаем «ловить» ранних художников на «отступлениях» от Гомера, предполагая, что та или иная изобразительная версия эпизода могла появиться под влиянием иного источника. Например, на «вазе Франсуа» изображены погребальные игры по Патроклу. Число колесниц совпадает с гомеровским (их пять), но имена участников (все они подписаны) расходятся, за исключением Диомеда. Кроме того, если считать, вслед за большинством исследователей, что первым в череде колесниц изображен победитель, то изобразительная история снова расходится с поэтической: у Гомера победитель – Диомед, а у Клития – Одиссей. Любопытно, что незадолго до Клития игры по Патроклу изобразил другой художник – Софил. Имя победителя опять не совпадает – на этот раз не только с гомеровской версией эпизода, но и с версией Клития: ни при каком чтении остатка подписи -ΙΟΥΣ это не может быть именем ни «Диомед», ни «Одиссей». Следовательно, считает С. Ловенстам, в начале VI в. до н.э. были распространены различные эпические или лирические варианты этого эпизода⁶.

Тот же вывод следует, по-видимому, сделать и в отношении изобразительной версии эпизода с посещением Ахилла Приамом, которым завершается «Илиада» (XXIV. 468 сл.). На чаше работы мастера Ольгоса (520–510 гг. до н.э.)⁷ все персонажи подписаны. Перед Ахиллом стоит стол с едой – эта деталь соответствует гомеровской версии, зато тело Гектора лежит прямо под ложем Ахилла, в полном противоречии с текстом Гомера. Приама сопровождает процессия из четырех человек; среди подарков изображена лошадь, в то время как у Гомера Приама сопровождает только Идей, а лошади среди перечисленных подарков нет. Ниже я вернусь к объяснению некоторых особенностей этого эпизода уже с иных позиций.

Проблему «гомеровских» сюжетов решали и историки античного искусства. Самый поиск этих сюжетов составил целое направление в античном искусствоведении, но даже самые пылкие сторонники идеи иллюстративности греческого изобразительного искусства и его зависимости от авторитета Гомера признали, что в искусстве VIII–VI вв. до н.э. даже в изображениях с троянскими сюжетами очень мало «гомеровских» эпизодов⁸.

Некоторый итог исследований в этой области подвел А. Снодграсс⁹. Он произвел статистический анализ «гомеровских» сюжетов в иконографии до конца VII в.

³ Lowenstam 2001, 46.

⁴ Lowenstam 2001, 45–46.

⁵ Lowenstam 2001, 47.

⁶ Lowenstam 2001, 8.

⁷ München, 2618.

⁸ Schefold 1968, 26.

⁹ Snodgrass 1998.

до н.э. и убедился, что даже при самых оптимистических подсчетах (я имею в виду толкование тех или иных изображений в пользу их «гомеровского» содержания) на долю эпизодов, знакомых нам по «Илиаде» и «Одиссее», приходится около 43% от числа изображений троянской тематики и около 15% от общего числа изображений на мифологическую тему¹⁰. Если включить в подсчеты VI век до н.э., то число изображений на тему «Илиады» и «Одиссеи» составит всего 29% от числа изображений троянского цикла.

О чем свидетельствует такая статистика? С одной стороны, она подкрепляет вывод о том, что в VIII–VI вв. до н.э. Гомер не был главным авторитетом и вдохновителем для художников. Однако и в V в. до н.э., когда авторитетность гомеровских поэм трудно отрицать даже при самом радикальном взгляде на время их формирования и распространения, изображения гомеровских сюжетов оказываются далеки от Гомера. Так, на одной стороне аттического краснофигурного килика 480 г. до н.э.¹¹ изображена Брисеида, которую ведут к Агамемнону, что в целом соответствует описанию Гомера, зато на другой стороне изображена Брисеида в стане Агамемнона, о чем у Гомера не рассказывается. Вывод, который делает из этих наблюдений Г. Шапиро, переводит проблему в иную плоскость. Дело не в том, что художник не хочет или не может соответствовать гомеровскому тексту, и не в том, что он опирается на авторитет какого-то иного поэтического текста, а в том, что поэтический текст вообще не является для художника авторитетом, поэтому Брисеида в стане Агамемнона, считает Г. Шапиро, – это плод чистейшего художественного воображения¹².

Мысль о том, что изображение в древнегреческом искусстве вовсе не является иллюстрацией к тексту, совсем не новая. Основы подхода к изображению как к особому и совершенно самостоятельному способу повествования были заложены еще в последних десятилетиях XIX в.¹³, но интенсивно развиваться эта идея стала через 100 лет. «Художник, – писал А. Снодграсс, – не может изображать историю так, как он ее слышал или прочел... Изображения на вазе были результатом мыслительного процесса другого типа, отличного от того, благодаря которому появлялась литературная версия мифа»¹⁴. В последние годы античное искусствознание все больше утверждает в этой мысли. Показательно в этом отношении само название книги Ж. Смолл, посвященной проблеме взаимоотношений изображения и слова в античном мире: «Параллельные миры классического искусства и текста»¹⁵.

Концепция независимости изобразительного искусства от словесного делает нерелевантным вопрос об источниках. Художник мог слушать эпические поэмы, он знал мифы, но все это служило лишь толчком для создания истории – не словесной, а изобразительной. И сопоставлять ранние изобразительные эпизоды троянского цикла с гомеровским текстом не следует вовсе не потому, что Гомер лишь с определенного времени стал главным авторитетом, а потому, что поэтический текст для художника вообще не авторитет – он рассказывает собственную историю.

В этой связи возникает проблема рецепции. Может ли художник, строя свою историю произвольно, рассчитывать на правильное прочтение? С моей точки зрения, положение художника в этом отношении ничем не отличалось от положения поэта:

¹⁰ Snodgrass 1998, 140–141.

¹¹ British Museum 1843.11–3.92.

¹² Shapiro 1994, 13–14.

¹³ Himmelmann, 1998, 67.

¹⁴ Snodgrass 1980, 190.

¹⁵ Woodford 1993, 7–9; Small 2003; Junker 2003.

и тот, и другой рассчитывали на определенную меру осведомленности публики в мифологических сюжетах¹⁶. Задача художника, как и задача поэта, – создание живого, увлекательного и тонкого повествования о том, что зрителям известно, но кому-то лишь в целом, кому-то – частично, кому-то – приблизительно или смутно. Изобразительное повествование об эпизодах Троянской войны могло содержать ту же меру свободы и вымысла, что и повествование поэтическое, и если на понимание и доверие рассчитывал эпический поэт, почему на это не мог рассчитывать художник?

Это тем более вероятно, что грамотному прочтению изобразительного текста способствовала сама техника изобразительной наррации. Она на удивление сходна с техникой наррации эпической: греческие вазописцы, как и эпические певцы, пользовались формулами¹⁷. Вот, например, эпизод с Фетидой, вручающей оружие Ахиллу. Он появляется в аттической вазописи с первой четверти VI в. до н.э.¹⁸

Наиболее ранние изображения – на аттическом лекане из Иалисоса (Родос) (ок. 580 г. до н.э.)¹⁹, где группа из двоих персонажей, Фетиды и Ахилла, помещена в самый центр «звериного» фриза в обрамлении сфинксов, и на аттической чернофигурной амфоре (570–560 гг. до н.э.) (рис. 1)²⁰. Здесь персонажи подписаны. Фетида вручает юному Ахиллу²¹ большой беотийский щит с горгонейоном. Меч не виден – он спрятан за щитом, и его держат Ахилл и Фетида вместе. За Фетидой стоят три nereиды, каждая держит какой-то доспех – панцирь, поножи, шлем. За Ахиллом – фигура старика (без подписи).

Та же композиция выполнена рукой того же мастера на амфоре из Лувра (ок. 560 г. до н.э.)²². Подписей нет, поэтому персонажи распознаются только по аналогии с предыдущим изображением. Здесь Ахилл уже с бородой. Он держит панцирь и поножи, а Фетида вручает ему щит и шлем. За Фетидой – три nereиды. Первая держит пику, вторая – еще одни поножи, а третья – пару венков. Но самая существенная разница состоит в том, что здесь нет старика – вместо него за спиной Ахилла изображен молодой воин с круглым щитом и копьем и женщина, стоящая лицом к этому воину. Обратная сторона обоих ваз заполнена изображением строя гоплитов.

На гидрии из Лувра²³ (ок. 550 г. до н.э.) использована та же формула, но это работа другого художника. Здесь добавлены подписи персонажей, как на Бостонской

¹⁶ Правда, существует точка зрения, согласно которой до введения письменности и, следовательно, до письменной фиксации и распространения поэтических произведений греки знали свою мифологию плохо (Powell 1997, 189 f.). Не пытаюсь опровергнуть эту точку зрения в целом, замечу только: если средний грек знал свою мифологию плохо, а художники-вазописцы принадлежали, следовательно, к элитарному меньшинству, то на кого была рассчитана вся масса расписной керамики? Кто мог понять и оценить содержание изображения?

¹⁷ Формульность языка – признанная черта греческой иконографии. Формулы могли быть минимальными, но обладали точным содержанием: например, сочетание «алтарь+пальма» должно было сообщить зрителю, что данный сюжет связан с Артемидой-покровительницей обряда *arkteia*, почитавшейся в Аттике и особенно – в Бравроне и Мунихии (Sourvinou-Inwood 1991, 102 f.).

¹⁸ Подробный анализ «гомеровских» эпизодов в вазописи периода архаики и ранней классики (вплоть до 475 г. до н.э.) см. в работе: Johansen 1967.

¹⁹ Rhodos, 5008=CVA Rhodi 1, III F, pl. 2, 4.

²⁰ Boston, MFA, 21.21.

²¹ То есть безбородому: зрелые и пожилые мужчины изображались с бородами, причем острая борода «клином» обозначала возраст зрелый, а окладистая – старческий.

²² Louvre, C 10521; так называемый *Samtar painter* по терминологии Бизли: Beazley 1978 (84).

²³ Louvre, E 869=CVA Louvre 2, III Hd, pl. 12–13.



Рис. 1. Аттическая чернофигурная амфора (570–560 гг. до н.э.). Бостон



Рис. 2. Лондонский мастер. Чернофигурная амфора (ок. 550 г. до н.э.). Британский музей

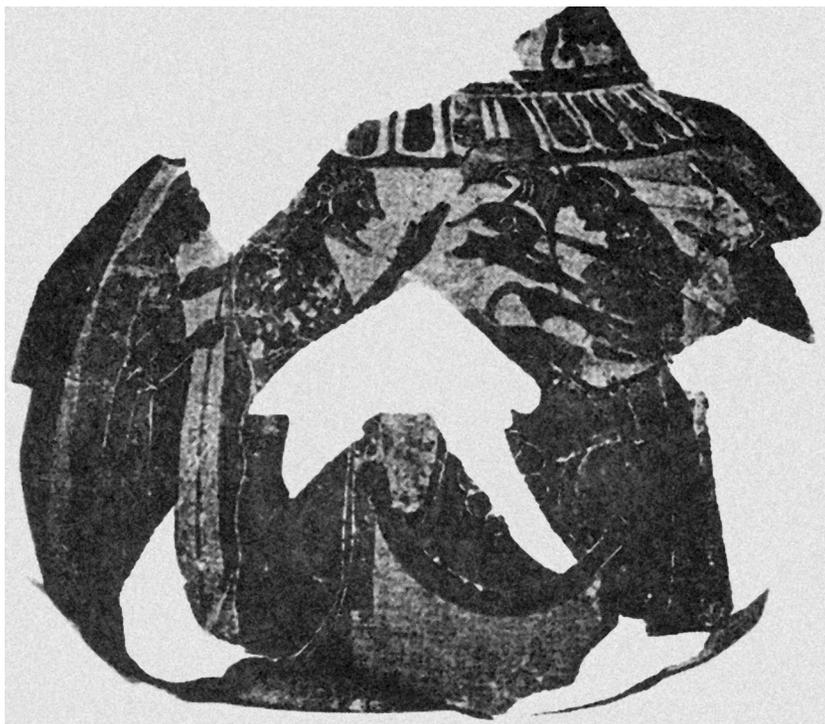


Рис. 3. Лондонский мастер. Фрагмент чернофигурной амфоры. Мюнхен

вазе. Ахилл изображен бородатым и обнаженным. Он держит пику, а Фетида передает ему венок правой рукой, левой поднимая большой беотийский щит. За ней стоят nereиды – всего две (возможно, из-за нехватки пространства). Первая держит панцирь и небольшой арибалл, а вторая – шлем и поножи. За Ахиллом, спиной к нему, стоит полностью вооруженный воин. Подпись указывает, что это Одиссей.

Той же формулой широко пользуется так называемый Лондонский мастер. У нас есть, по меньшей мере, четыре изображения, где этот мастер эксплуатирует интересующую нас формулу. На одной из расписанных им амфор (ок. 550 г. до н.э.) (рис. 2)²⁴ и на фрагменте другой амфоры (ок. 550 г. до н.э.) (рис. 3)²⁵. Ахилл с бородой и не в военной одежде, а в длинном хитоне. На амфоре из Британского музея он в венке и уже держит в руках шлем, собираясь взять у Фетиды щит. На мюнхенской амфоре изображен более ранний момент той же сцены: Фетида держит шлем и щит, а Ахилл обращается к ней с жестом приветствия, готовясь принять оружие.

На кратере из Беотии (ок. 560–550 гг. до н.э.) широкое поле позволяет Лондонскому мастеру сделать композицию более подробной²⁶. Ахилл с бородой, обнажен, но уже в поножах. Он берет из рук Фетиды щит и шлем. За Фетидой стоят две nereиды с венками вместо оружия в руках. За nereидами – два полностью вооруженных гоплита (ср. обратную сторону некоторых из вышеперечисленных амфор).

²⁴ British Museum, 1922.6 – 15.1=CVA, British Museum 3, III He Taf. 23.

²⁵ München, 1450; ср. также фрагмент амфоры из Навкратиса, расписанной Лондонским мастером (British Museum, В 600. 29).

²⁶ Berlin-Charlottenburg V. I. 3763.

За спиной Ахилла – три фигуры: мужчина с бородой, в длинной одежде, с копьем и женщина с венком, за которой – старик, как на бостонской амфоре (рис. 1).

Как мы видим, ядро композиции везде остается неизменным. В более ранних образцах оно используется лаконично, без дополнений, как на лекане с Родоса²⁷. Возможно, более лаконичный вариант формулы и был исходным, расширяясь и детализируясь в процессе использования.

У этой изобразительной формулы есть вариация. На фиале работы мастера Лидоса (ок. 540–530 гг. до н.э.)²⁸ Ахилл не просто стоит, а надевает поножи, балансируя на одной ноге. Это тоже формула, и выработана она была, предположительно, коринфскими мастерами, однако вне связи с «гомеровскими» и даже, шире, мифологическими сюжетами – это была просто сцена проводов воина²⁹.

Универсальную формулу можно было конкретизировать при помощи подписей. Вместе с тем подписями снабжали не каждое изображение – значит, художник рассчитывал, что «картинка» и так будет прочитана. Возможно, существенную роль в правильном прочтении изобразительного текста играет сама формула: ее постоянное и неуклонное использование в изображении сцены с Ахиллом и Фетидой могло выработать у зрителя правильную привычку восприятия («Вот фигура мужчины, вот женщина, протягивающая ему оружие, – значит, это Ахилл и Фетида»). А дальше зритель должен был пристально вглядываться в детали, каждая из которых задавала направление его мысли: вот Ахилл в мирной одежде и с венком – значит, он пребывает в праздности; вот старик за его спиной, – наверное, это его верный Феникс и т.д. Скорее всего, тогдашние зрители могли правильно истолковать и те детали, которые ставят в тупик, например: зачем Фетида передает Ахиллу венок? зачем nereида несет умашения? и т.д.

Как и эпическая формула, формула изобразительная легко варьировалась, так что одна сцена могла превратиться в другую. Достаточно сделать Ахилла безбородым (т.е. молодым, по греческой системе условных обозначений), а старца за его спиной истолковать как Пелея – и вот перед нами уже сцена во Фтии, когда юный Ахилл получает свое первое божественное оружие, доставшееся впоследствии Гектору. Изображение на бостонской амфоре не препятствует такому толкованию, а мастер Лидос, расписывая свой фиал, и вовсе снабдил старца за Ахилловой спиной подписью «Пелей».

Интерпретируя изображение, мы должны учитывать, что в некоторых случаях его особенности определяются не содержанием, сознательно вкладываемым художником, а правилами самой изобразительной техники повествования. Так, тело Гектора под ложем Ахилла в эпизоде с Приамом – бесспорно негомеровская деталь, но объясняется она не наличием иной, отличной от Гомера эпической или лирической версии этого эпизода, а тем, что иначе ввести в свое повествование Гектора, о котором и ведут речь Приам с Ахиллом, художники не могли. В таких случаях использовалась так называемая «иероглифическая» композиция³⁰. Ее сущность состоит в том, что изображаемая сцена, с одной стороны, совершенно самодостаточна, т.е. содержит все элементы, необходимые для ее понимания. С другой

²⁷ См. выше, прим. 19.

²⁸ Athens, National museum, 507.

²⁹ Подробнее об этом см. Johansen 1967, 109–113.

³⁰ Himmelmann, 1998, 74; Stansbury-O'Donnell 1999. А. Снодграсс предпочитает термин «синоптическая» (synoptic), определяя синоптический метод так: «два или более последовательных эпизода включаются в одну картинку без повторного изображения какого-либо из персонажей» (Snodgrass 1982).

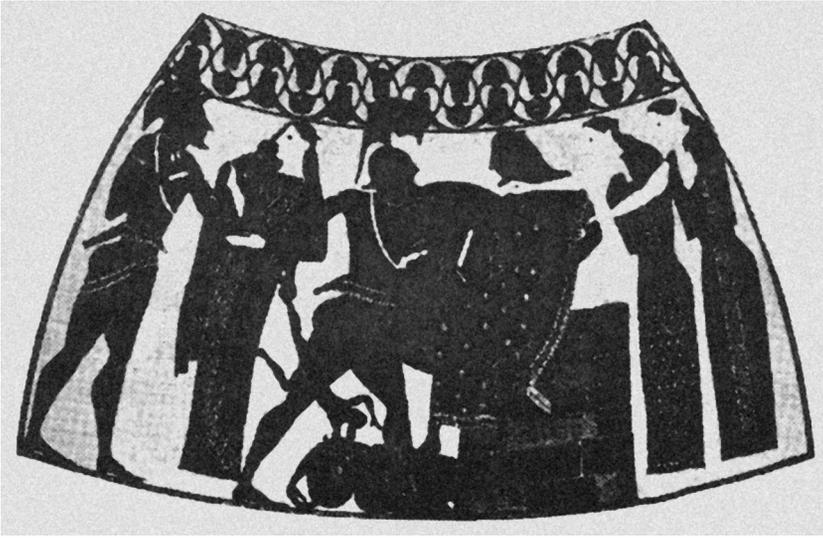


Рис. 4. Аттическая чернофигурная амфора из Вульчи (Этрурия) (ок. 550 г. до н.э.). Берлин

стороны, в ней нет единого действия, происходящего в одно время и в одном пространстве. Каждая фигура, каждый предмет здесь имеет свой собственный смысл или, как формулирует Химмельманн, «несет в себе свою собственную историю»³¹. При этом все компоненты изображения показаны не сами по себе, не разрозненно, не независимо друг от друга, но связаны условным единым действием. Таким образом, тело Гектора под ложем Ахилла – это изобразительный способ сообщить зрителю, о чем (точнее, о ком) беседуют Приам с Ахиллом³².

Технику изобразительной наррации в целом можно описать так. Основой ее является формула, которая не только облегчает творческую задачу, но и является залогом правильного понимания, – зритель распознает ее. Под формулой не обязательно понимать минимальную структуру – более распространенный вариант тоже может быть формульным, как в случае с фигурами справа и слева от Ахилла и Фетиды. Формула как минимальная структура универсальна, она описывает некую повторяющуюся, известную сцену – вооружение воина, колесничные бега. С помощью подписей и деталей художник легко превращает универсальную формулу в нужную ему мифологическую сцену.

Использование иконографических формул не только упрощало задачу изобразительного повествования – оно невероятно расширяло его возможности. На аттической чернофигурной амфоре из Вульчи (Этрурия) (ок. 550 г. до н.э.) изображена сцена расправы Неоптолема с Приамом и Астианаксом во взятой греками Трое (рис. 4)³³. В поэтической традиции, подкрепляемой и мифографами³⁴, убийства Приама и Астианакса – два разных эпизода, но здесь, как мы видим, они объединены: Неоптолем

³¹ Himmelmann, 1998, 74.

³² Тело Гектора под ложем Ахилла в сцене с Приамом – еще один образец иконографической формулы. Подробнее см. LIMC, I (1–2), 642–661.

³³ Berlin, Staatliche Museen F 1685.

³⁴ Аполлодор. Мифологическая библиотека. Эпитома V. 21–23.

наступает на Приама, который ищет защиты у алтаря Зевса, и одновременно держит за ноги Астианакса. Именно такая композиция и утвердилась в аттической вазописи³⁵. Есть основания думать, что она появилась под воздействием другой иконографической формулы, которую в начале и первой половине VI в. до н.э. художники использовали, изображая другой эпизод – убийство Троила у алтаря Аполлона: Трои стал Астианаксом, Ахилл – Неоптолемом, а Приам у алтаря остался Приамом³⁶.

Итак, изобразительное повествование, в отличие от повествования эпического, совмещает смерть Астианакса и Приама в одной композиции. И это заставляет зрителя размышлять. Дед и внук гибнут одновременно – значит, правящая в Трое династия рушится безвозвратно. Неоптолем расправляется сразу с двумя беспомощными жертвами – значит, он нечеловечески жесток. Наконец, Неоптолем и Ахилл благодаря совмещению двух различных формул оказываются слиты в одном образе убийцы – значит, их связь теснее и страшнее, чем мы думали. Так техника изобразительного повествования позволяет художнику выстроить не просто иную, нежели в эпосе, но гораздо более глубокую и трагическую историю.

Литература

- Anderson M.J.* 1997: *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art.* Oxf.–N.Y.
Beazley J.D. 1956: *Attic Black-Figure Vase-Paintings.* N.Y.
Himmelmann N. 1998: *Reading Greek Art. Essays by Nik. Himmelmann / W. Childs (ed.).* Princeton (NJ).
Johansen Frijs K. 1967: *The Iliad in the Early Greek Art.* Copenhagen.
Junker K. 2003: *Pseudo-Homerica. Kunst und Epos im Spätarchaischen Athen.* B.
Lowenstam S. 2001: *Talking Vases: The Relationship between the Homeric poems and the Archaic Representations of Epic Myth // Greek Literature.* In 9 vol. / G. Nagy (ed.). Vol. 2, 21–62. N.Y.
Powell B. 1997: *From Picture to Myth, from Myth to Picture // New Light on a dark Age: Exploring the Culture of Geometric Greece / S. Langdon (ed.).* University of Missouri Press, Columbia (MO), 174–193.
Schefold K. 1968: *Myth and Legend in Early Greek Art.* N.Y.
Shapiro H.A. 1994: *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece.* L.–N.Y.
Small J.P. 2003: *The Parallel Worlds of Classical Art and Text.* Cambr.–N.Y.
Snodgrass A. 1980: *Archaic Greece: the Age of Experiment.* L.
Snodgrass A. 1982: *Narration and Allusion in Archaic Art / The 11th J.L. Myres Memoriae lecture delivered at New College Oxford on 29th May, 1981.* L.
Snodgrass A. 1998: *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art.* Cambr.–N.Y.
Sourvinou-Inwood Ch. 1991: «Readings» *Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myths.* Oxf.
Stansbury-O'Donnell M.D. 1999: *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art.* Cambr.–N.Y.
Woodford S. 1993: *The Trojan War in Ancient Art.* Ithaca (NY).

DID THE GREEK ARTISTS NEED HOMER?

O. L. Levinskaya

The main task of the paper is to attract attention of Russian scholars to one of the most fascinating problems in classical scholarship – the problem of mutual relations between poetry and visual art. Different scholars have different views, considering works of visual art to be a sort of illustration for poetry or, on the contrary, an independent kind of narration.

³⁵ Подробнее об этом см. LIMC, I (1–2), 7–25.

³⁶ Anderson 1997, 193 f. Ср., однако: Himmelmann 1998, 71 f.