

DOI: 10.31857/S032103910008628-3

ТРАГЕДИЯ КАК ИСТОЧНИК СЮЖЕТОВ ГРЕЧЕСКОЙ ВАЗОПИСИ

Я. Л. Забудская

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

E-mail: yanazabud@mail.ru

В работе анализируются критерии, на основании которых исследователи определяли взаимоотношение трагических и вазописных сюжетов, и уточняется список изображений V в. до н.э., в которых можно проследить влияние трагедии. Пути этого влияния на вазопись различны: совмещение нескольких эпизодов в одном изображении; изображение эпизода, данного в рассказе; формирование новых иконографических традиций (своего рода формул в рамках изобразительного нарратива). По сути, речь идет о форме рецепции, пусть в пределах одной культуры, но зато посредством принципиально иного художественного языка.

Ключевые слова: трагедия, вазопись, рецепция, интерпретация, нарратив

TRAGEDY AS A SOURCE OF PLOTS FOR GREEK VASE-PAINTING

Yana L. Zabudskaya

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

E-mail: yanazabud@mail.ru

The paper analyzes the criteria used in scholarship for determining the relationship between the tragedy and scenes on vases, and clarifies the list of vase paintings in which we can trace the impact of tragedy in the fifth century BC. The routes of this influence are different: combination of several episodes in one image; illustration of an episode related in speech and not enacted; new iconographic traditions (a kind of “formulas” in the framework of the visual narrative). This impact can be regarded as a form of reception within the same culture, but by means of a fundamentally different artistic language.

Keywords: tragedy, vase-painting, reception, interpretation, narrative

Данные об авторе. Яна Леонидовна Забудская — кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

После того как с конца XIX в. начали публиковаться корпусы греческих ваз, стали выходить и труды, где рассматриваются вазописные сюжеты как иллюстрации к литературным произведениям¹. Объектом рассмотрения в данной работе являются вазы, изображающие сцены, так или иначе связанные с трагедией: при том, что комические сюжеты на вазах идентифицируются легко, определение вазовой картинки именно как трагической оказывается во многих случаях проблемой.

С самого начала сложилось два подхода к проблеме соотношения драматических сюжетов и сюжетов ваз: более распространенный, при котором вазописный сюжет по возможности рассматривается во взаимоотношении с литературными источниками, и обратный ему, отрицающий влияние драмы на вазопись до 400 г. до н.э.²; греческая вазопись никак не зависела от театра, литература и ремесло — слишком разные области, да и для проникновения интеллектуальной театральной интерпретации в массовое сознание и, как следствие, в массовое искусство требуется время³.

Последней концепции можно много в чем возразить: театр в Афинах тоже был явлением достаточно массовым и, по большому счету, не совсем литературным. Впрочем, перспективы изучения греческого театра посредством вазописных свидетельств в любом случае оказались более соблазнительными, и с конца XIX в. стали появляться труды, в которых более или менее корректно соотносились рисунки на вазах с фактами из истории театра. Недостаток корректности был вызван проблемами с датировкой: так, утверждалось, что Еврипид влиял на Эксекия, и лишь уточнения ко времени бытования чернофигурной вазописи опровергли эти утверждения⁴.

Уже в первых работах, посвященных теме соотношения трагических и вазописных сюжетов, разделяются сюжеты мифологические, распространенные вне зависимости от авторской версии, и сюжеты литературные, т.е. непосредственно связанные с конкретным произведением, поэмой или драмой. Основным критерием театрального происхождения, точнее, влияния того или иного драматурга, неизбежно оказываются нюансы изображаемого сюжета, свойственные именно драматической интерпретации⁵.

Показательно, что в книгах и статьях, посвященных данной теме⁶ или затрагивающих ее наряду с другими⁷, критерии отбора, как правило, четко не

¹ Проблеме взаимоотношения между гомеровской и изобразительной версиями сюжетов в греческой вазописи сравнительно недавно была посвящена статья О.Л. Левинской (Levinskaya 2011).

² Robert 1881; Vogel 1886; из недавних — Small 2008.

³ Green 2000, 3.

⁴ Huddilston 1898, 31.

⁵ Huddilston 1898. Из неанглоязычных работ следует упомянуть Séchan 1926 и Bieber 1939. Но если Хаддилстон старался учитывать хронологию, то Сешан и Бибер рассматривали огромный археологический материал практически без учета времени и места создания.

⁶ Webster 1967; Trendall, Webster 1971; Vickers 1973; Hammond, Moon 1978; Green, Handley 1995; Small 2005; Taplin 1993; 1997; 2007; Billing 2008; Csapo 2010.

⁷ Pickard-Cambridge 1988.

обозначаются — очевидно, что каждый исследователь опирается на собственные представления о показателях театральности изображения (исключение представляют работы Таплина⁸). При этом подборки театральных сцен у исследователей в некоторых пунктах совпадают, а в некоторых — разнятся. Связано это, как кажется, с тем, что и критерии, если они формулируются, и сами подборки соотносятся с общим направлением научных интересов исследователей: у А. Пиккарда-Кембриджа это история драматических жанров, в работах О. Таплина и статье Н. Хэммонда и У. Муна — проблемы практического театрального воплощения древних трагедий, а задача совместной работы Р. Грина и Э. Хендли скорее обзорно-иллюстративная, что приводит к лапидарности текста, компенсируемой обилием вазовых изображений, подобранных исключительно по принципу совпадения с сюжетами как дошедших, так и не дошедших до нас трагедий (основанием является сцена гикесии, т.е. наличие в изображении алтаря). Самыми трудными для идентификации оказываются изображения раннего периода: если Хэммонд и Мун рассматривают 10 вазовых изображений и один терракотовый рельеф⁹, Таплин относит к безусловно театральным только два изображения



Рис. 1. Фрагмент вазы «Телеф». Афины, 380–360-е годы. Бостон, Музей изящных искусств, инв. № 1970.487 © *Museum of Fine Arts*

⁸ Критерии, по которым отбираются изображения, перечисляются кратко в Taplin 1993 7, 24; более подробно — в Taplin 1997 71–74, 83; 2007, 38–43. Таплин предложил следующий перечень признаков театральности вазового изображения, свойственных южноиталийской вазописи: пестрый костюм, сапожки-котурны, портик, арка, дополнительные фигуры («свидетели», «педагоги», Эринии), сцены мольбы. Также в качестве отсылки к трагедии в вазописи подпись имен на аттическом диалекте (аттический диалект надписей может представлять собой специфическую отсылку к Аттике, а значит, драме) и изображения треножников, впрочем, немногочисленные.

⁹ Hammond, Moon 1978 (две иллюстрации к «Мирмидонянам» Эсхила, 490-х и 450-х годов, фрагменты гидрии из Коринфа, фрагмент вазы с Агоры, на котором изображен мальчик с маской Антигоны, два изображения «крылатых» повозок, которые могут быть иллюстрацией к «Прометею», два кратера с изображениями похищения золотого руна, амфора из Лондона «Выкуп Гектора» (трагедия Эсхила), «Базельские танцоры», чернофигурный лекиф с изображением сидящих на алтарях просителей (хоревтов), терракота и две вазы, изображающие Электру и Ореста на могиле Агамемнона из начала «Хоэфор»). Впрочем, некоторые изображения (например, «крылатые» повозки) являются иллюстрациями трагедии лишь в широком понимании (как примеры соответствующих элементов постановки, сюжетно с ней не связанные).



Рис. 2. Ахилл в своей палатке. Килик ок. 480 г. Лондон, Британский музей, инв. № E76 © *British Museum*



Рис. 3. «Ифигения». Атический кратер, ок. 380 г. Феррара, Археологический музей, инв. № T1145 © *Archaeological Museum. Photo: Egipto Sani*

V в.¹⁰ Сами авторы указывают на необходимость выработки «более строгих критериев» — что и делает Таплин, отбрасывая большинство изображений.

Для того чтобы говорить о путях влияния трагедии на вазопись, необходимо рассмотреть те критерии, которые, по мнению разных исследователей, могут свидетельствовать о театральном происхождении вазового изображения. В первую очередь к ним, безусловно, относятся изображения театральных атрибутов: маски (самый очевидный критерий, однако если маска изображена в руках актера, изображение становится уже паратеатральным, а надетую маску трудно идентифицировать¹¹), особого театрального костюма¹² (пестрая одежда и длинные рукава, специфический головной убор, сапожки-котурны). На фрагменте вазы из Бостонского музея (рис. 1) представлено театральное воплощение мифа о Телефе — сюжет, интерпретация которого Еврипидом вызвала неоднократное пародирование в комедиях Аристофана. В отличие от других ваз, где Телеф изображается полубогаженным, здесь он облачен в костюм актера.

Еще один признак — наличие условно-архитектурных элементов, указывающих на театральную декорацию. К ним относятся: открытый навес¹³, заменяющий закрытую палатку (рис. 2 — килик, воспроизводящий,

¹⁰ Здесь и далее даты — до н.э. В Taplin 1993, 7; 1997 69–70 эти два изображения — так называемые «Базельские танцоры» (см. рис. 5) и фрагменты атической вазы, найденной в Коринфе (см. рис. 11); в Taplin 2007, 29–30 число остается прежним, но вместо коринфской вазы приводится фрагмент вазы из Ольвии. Причины, по которым остальные возможные трагические изображения отвергаются, Таплин не указывает.

¹¹ Характер рисунка на вазах не позволяет твердо отличить лицо от маски. См. дискуссию по поводу одного из южноиталийских вазовых изображений в Trubochkin 2005, 159.

¹² Huddilston 1898, 35; Pickard-Cambridge 1988, 180; Taplin 1997, 71; 2007, 38. Мы не рассматриваем рисунки с актерами во внесценической обстановке (например, ваза Пронмоса из Неаполя), но, заметим, именно они дают отчетливое представление о принципах изображения костюмов и масок в собственно трагических сценах.

¹³ Hammond, Moon 1978, 371.

предположительно, сцену из «Мирмидонян» Эсхила¹⁴); храм¹⁵ (ναῖσκος), который изображается с помощью колонн и бычьих рогов (рис. 3), указывающих на сакральность места, равно как и алтарь-фимела¹⁶, дверь или окно¹⁷, свод¹⁸, имитирующий пещеру или скалу (рис. 4 — изображение, представляющее собой сцену из «Прометей»). Заметим, что речь идет именно об условности в изображении храма, пещеры или скалы, которая призвана, как кажется, передать схематичность театральной декорации: иллюстрация к мифу условности не требует.

Третий способ отсылки именно к драматической версии мифа — присутствие на изображении фигур, не существенных для мифа, но важных для театральной интерпретации. Это прежде всего хор¹⁹ (рис. 5, «Базельские танцоры»), флейтисты²⁰, сатиры (этот критерий может выступать только как дополнительный, так как может означать изображение Дионисова шествия или идентифицировать сцену как эпизод сатирической драмы: например, ваза на рис. 6, возможно, воспроизводит сцену из «Сфинкса» авторства



Рис. 4. «Прометей». Кратер из Апулии, ок. 340 г. Берлин, Античное собрание, инв. № 1969.9 © *Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz. Foto: Johannes Laurentius*



Рис. 5. «Базельские танцоры». Аттический кратер, ок. 480 г. Базель, Музей древностей и Собрание Людвига, инв. № BS 415. По: *CVA Basel 3, Taf. 6.3*

¹⁴ Döhle 1967, 431–432.

¹⁵ Huddilston 1898, 58.

¹⁶ Основной критерий для выделения театрального изображения у Green, Handley 1995, 81.

¹⁷ Webster 1967, 3; Таплин считает этот признак актуальным в большей степени для вазописных интерпретаций южноиталийской комической сцены (Taplin 1997, 82; 2007, 39).

¹⁸ Taplin 2007, 39.

¹⁹ Taplin 1997, 70. Как справедливо замечает Таплин, изображения хоров более свойственны аттической вазописи, чем южноиталийской, что позволяет сделать вывод о большей значимости хора в афинском театре по сравнению с южноиталийским (Taplin 2007, 32).

²⁰ Hammond, Moon 1978, 373; Pickard-Cambridge 1988, 183.



Рис. 6. Сатиры и Сфинкс. Поздняя архаика. Флоренция, Национальный археологический музей, инв. № V5 © Museo Archeologico Nazionale di Firenze



Рис. 7. «Ипполит». Кратер из Апулии. 340–320-е годы. Лондон, Британский музей, инв. № F279 © British Museum

Эсхила²¹). Драматическое происхождение практически несомненно для второстепенных фигур вроде вестников, стариков-воспитателей и т.п. (рис. 7), часто подписанных соответствующим образом (παιδαγωγός, τροφεύς)²².

Теперь мы подходим к самому распространенному для идентификации вазового изображения как трагического, но при этом и самому расплывчатому критерию — содержательному. Расплывчатость его прежде всего в том, что любой изображенный на вазе мифологический сюжет, нашедший отражение и в трагедии (сохранившейся или нет), воспринимается именно как театральный, даже если интерпретация мифа отличается от собственно драматической. Связано это, как кажется, с тем, что большинство исследователей интересуется сценами, которые могут служить иллюстрациями к сохранившимся драмам — причем сначала их отбирают по схожести мифологического и трагического сюжета, а потом констатируют отличия изображения на вазе и театральной интерпретации.

Особенно проблематичен этот подход к вазам V в.: влияние театра видится иногда в изображениях, датируемых более ранним временем, чем известные нам драматические интерпретации. Пример — бостонский кратер²³, где изображена смерть Агамемнона на одной стороне (рис. 8) и Эгисфа — на

другой. Впервые он был опубликован Эмили Вермель и датирован «около 458 г.», т.е. годом постановки «Орестеи». Сходство с текстом Эсхила несомненно (фигура Агамемнона закутана в подобие сети), но и расхождения тоже несомненны: на кратере Агамемнон гибнет от рук Эгисфа, в то время как у Эсхила Клитемestra

²¹ Hammond, Moon 1978, 378.

²² Taplin 1993, 109; 110; 1997, 80.

²³ Vermeule 1966.

утверждает, что все сделала она одна (Ag. 1372). В работе Грина²⁴ указывается, что кратер можно датировать 470 г. (видимо, потому, что он ближе к строгому стилю), т.е. он предшествует «Орестее», что означает, что и образ сети появился в сюжете раньше Эсхила. Заметим также, что на этом кратере, как и на многих изображениях гибели Эгисфа от рук Ореста (а этот сюжет был распространен в аттической вазописи конца VI – начала V в., возможно, по политическим мотивам²⁵), Клитемнестра бросается на защиту Эгисфа с топором в руках, ее удерживает Талфибий, а Электра защищает Ореста – это также не соответствует тексту Эсхила, однако все же предполагает литературную, детальную проработку сюжета в отличие от иллюстрации мифа, которая ограничивается основными фигурами и общей трактовкой. Возможно, этот кратер – иллюстрация к Стесихору (его считают источником для многочисленных изображений убийства Эгисфа Орестом, датируемых раньше трилогии Эсхила²⁶; при этом известно, что его «Орестея» композиционно разделялась alexandрийцами на две части²⁷). Таким образом, очевидно расхождение театрального и литературного происхождения сюжета, и последнему явно следует отдать предпочтение. Заметим, что ни одного из критериев, рассмотренных выше, в данных изображениях и не присутствует, и их применение могло бы исключить ошибку.

С другой стороны, даже при наличии формальных «театральных» критериев изображение на вазе часто не совсем соответствует дошедшим до нас версиям трагических текстов. Так, например, на кратере из Лувра (рис. 9) мы видим эпизод из эсхилловских «Эвменид» – очищение Ореста Аполлоном. Полуобнаженные



Рис. 8. «Орестея»? Кратер, ок. 470 г. Бостон, Музей изящных искусств, инв. № 63.1246 © Museum of Fine Arts



Рис. 9. «Эвмениды». Кратер из Апулии, 380 г. Париж, Лувр, инв. № Sp 710 © Louvre. Photo: Erich Lessing

²⁴ Green 2000, 8.

²⁵ Loginov 2012, 176.

²⁶ Huddilston 1898, 44.

²⁷ Davies 1969, 250.

и босые фигуры в центре могут быть соотносены с трагедией лишь сюжетно — но кутурны на ногах спящих вокруг Эриний делают изображение театральным. Указывающая на Ореста Клитемнестра — это уже следующий эпизод, когда Аполлон и Орест покинули сцену. Таким образом, на одном вазовом изображении совмещаются сразу два эпизода из начала «Эвменид». Аналогичным образом фрагмент сицилийского кратера²⁸ указывает на вполне конкретную сцену «Царя Эдипа», точнее, на самый яркий момент — момент объявления правды о происхождении Эдипа вестником из Коринфа: мы видим и старца, указывающего на Эдипа, и самого Эдипа, и наполовину прикрывшую лицо Иокасту. Помимо соответствия тексту Софокла, «театральность» происхождения изображения подчеркнута сходством лиц изображенных персонажей с масками, однако присутствие дочерей Эдипа отличает эту сцену от описанной Софоклом — дочерей, по просьбе Эдипа, приведут лишь в следующей сцене. Кроме того, жест старца соответствует фразе: «Вот он, тот, кто был тогда младенцем» (1145: ὃδ' ἐστίν, ὃ τᾶν κεῖνος ὃς τὸτ' ἦν νέος), которую вестник из Коринфа у Софокла произносит, когда Иокаста уже удалилась. Вазописец, таким образом, сводит воедино три софокловских сцены сразу. Похожий принцип изображения мы видим на аттической вазе IV в., где изображается сцена с письмом из «Ифигении в Тавриде» Еврипида (см. рис. 3), также являющаяся нововведением драматурга (это следует из «Поэтики» Аристотеля: πεποικμέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ 1454b 30; εἶθ' ὡς Εὐριπίδης... ἐποίησεν 55b 10). Помимо несомненного сходства с сюжетом конкретной трагедии, мы видим и другие признаки театрального происхождения изображения: открытый νεώκος со статуей Артемиды и маску на лице сидящего на троне персонажа — по-видимому, Фоанта. Поскольку из текста трагедии следует, что в момент передачи письма Фоант не присутствовал, а фигура лежащего Ореста скорее соответствует сцене, где его настигает припадок, получается, что это вазовое изображение совмещает в себе несколько сцен из трагедии Еврипида.

Более сложный пример визуализации драматического текста дает кратер из Апулии (ок. 340 г.), представляющий сцену гибели Ипполита (см. рис. 7). Здесь мы видим и четверку коней, и появляющееся снизу морское чудовище, а на театральное происхождение может указывать фигура старика, протягивающего руку к Ипполиту, — типичного раба-педагога из трагедии. В самой драме гибель героя была представлена лишь в рассказе — значит, мы имеем дело с визуализацией драматического нарратива, изображением того, что не могло быть представлено на сцене, и фигура старика — это фигура рассказчика.

Все это наводит на мысль о необходимости иного подхода к соотношению вазового и театрального изображения. Очевидно, что вазопись фиксирует ключевые моменты трагической интерпретации мифа — и здесь важны эмоциональность сцены и ее узнаваемость. Конечно, можно считать, что все расхождения в сюжете объясняются новой постановкой или даже авторством другого драматурга. Исключить этого нельзя²⁹ — но нельзя и забывать о том, что именно

²⁸ Taplin 1997, 87, fig. 17 (Siracusa, Museo Archeologico Regionale “Paolo Orsi” inv. no. 66557).

²⁹ См. аргументацию Таплина против сомнений в том, что классическая драма ставилась в Южной Италии (Taplin 2007, 9).

сформировавшийся канон трех трагиков представлял «древнюю» трагедию в IV—III вв.³⁰ Но главное, что нужно учитывать, — мы имеем дело отнюдь не с прямым переносом изображаемого сюжета, так сказать, на иной носитель. Смена дискурса от визуально-драматического к визуально-изобразительному предполагает и изменение художественных средств. По сути, речь идет о форме рецепции³¹ сюжетов трагедии, пусть в пределах одной культуры, но зато посредством принципиально иного художественного языка. А рецепция означает не только заимствование, но и интерпретацию, точнее, преобразование любого художественного элемента.

У преобразования такого рода есть несколько путей: в одном вазовом изображении может совмещаться несколько эпизодов одной драмы или проиллюстрированным оказывается эпизод, данный в рассказе. Таким образом, принцип «синоптического» визуального нарратива, описанный А. Снодграссом³² как одно из свойств архаической вазописи, в изображении трагических сцен сохранил свою актуальность и для поздней классики как способ рецепции трагического сюжета.

Как следствие, под влиянием драмы в вазописи формировались и новые иконографические традиции (своего рода «формулы» в рамках изобразительной техники повествования³³): Электра и Орест на могиле Агамемнона³⁴, прикованная Андромеда, Телеф на алтаре. Видимо, популярность последнего сюжета побудила Таплина считать связанной с трагедией любую сцену с просителем у алтаря³⁵. Хотя гикесия — один из излюбленных сюжетных приемов драматургов, следует признать, что она является лишь одним из вариантов визуальной трагической формулы. Таким же элементом трагической формулы можно считать и фигуру богини кровной мести Эринии³⁶, если ее появление не обусловлено сюжетом



Рис. 10. «Медее». Кратер из Лукании, 400 г. Кливленд, Музей искусств, инв. № 1991.1 © The Cleveland Museum of Art

³⁰ Goldenhard, Revermann 2010, 5–6.

³¹ Именно с этой точки зрения рассматривается кратер из Лукании, так называемая «Кливлендская Медее», в Revermann 2010. Как кажется, этот подход можно распространить на все рассмотренные вазовые изображения, как южноиталийские IV—III вв., так и немногочисленные аттические, относящиеся к V в.

³² Snodgrass 1982.

³³ Levinskaya 2011, 107.

³⁴ Huddilston 1898, 44; Taplin 1997, 72.

³⁵ Taplin 2007, 41.

³⁶ Taplin 2007, 40.

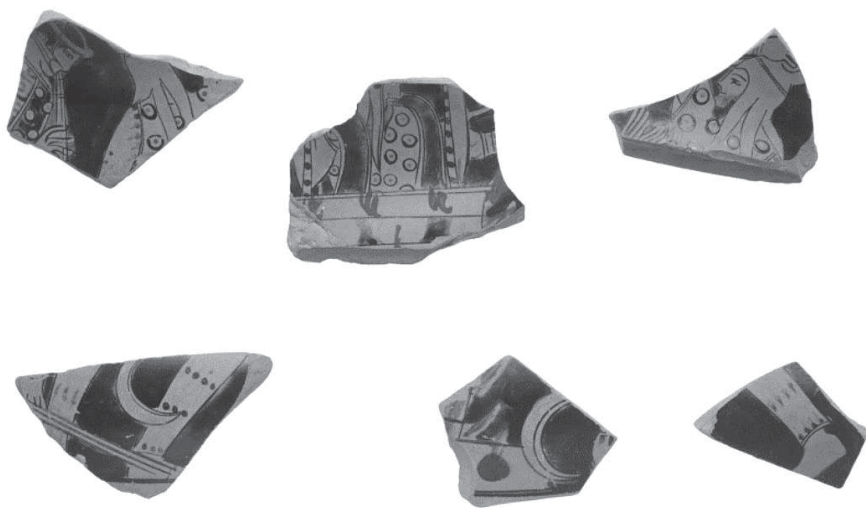


Рис. 11. Фрагменты аттической вазы, найденной в Коринфе. 460 г. Американская школа классических исследований в Афинах, инв. № T620; T1144 © *American School of Classical Studies at Athens, Corinth Excavations*. Photo: Ino Ioannidou, Lenio Bartzioti

(точнее, она не участвует в действии в известных нам интерпретациях сюжета), но появляется на рисунке: например в «Кливлендской Медее» (рис. 10), вазе с изображением судьбы Ипполита (см. рис. 7) или Прометея (см. рис. 4).

Особо нужно отметить факт южноиталийского происхождения большинства ваз с театральными, и в частности с трагическими, сюжетами. Таплин на основании этого очерчивает достаточно строгую (если не сказать, жесткую) схему: он отрицает связь с театром и трагедией в частности для аттической вазописи V в., так как в Афинах вазопись сохраняла традиции героических мифологических сюжетов, и сюжеты театральные (вдобавок приобретавшие дополнительный злободневный политический оттенок³⁷) не получили широкого распространения. В IV в. два явления — вазопись и театр — заимствуются в Великой Греции практически одновременно и воспринимаются как явления одного порядка, поэтому оказываются в общем художественном пространстве, а уже под влиянием южноиталийской вазописи трагические сюжеты появляются в Аттике³⁸. Подобный гиперкритицизм в отношении связи драмы и вазописи в Афинах V в. основан на фрагментарности данных, относящихся к обоим этим культурным явлениям.

Однако благодаря четко сформулированным критериям мы можем постараться этот гиперкритицизм преодолеть и расширить чрезвычайно суженный список Таплина. Если частотность появления тех или иных признаков трагического изображения в южноиталийских вазах IV в. позволяет нам выделить их как

³⁷ Taplin 1997, 89.

³⁸ Taplin 2007, 33.

критерии, почему бы не рассмотреть с этой точки зрения и аттические изображения V в.?

Как уже говорилось, Таплин признает драматическое происхождение только для двух образцов аттической вазописи V в.: первый и безусловный — это «Базельские танцоры» (см. рис. 5), второй уже оказывается под сомнением — это либо фрагменты обнаруженной в Коринфе вазы (рис. 11), датируемой 460-ми годами³⁹, либо (тоже фрагментарное) изображение 420-х годов из Ольвии⁴⁰. Все три изображения безусловно содержат указания на театральное происхождение (маски, изображение хора на первом и третьем изображении, специфические костюмы и техническое сооружение — на втором). Главную трудность составляет критерий сюжетный. В «Базельских танцорах» предполагают сцену из «Юношей» (Νεανίσκοι) Эсхила⁴¹ или его же «Вызывателей душ» (Ψυχοπομπή)⁴², однако в обоих случаях изображение не полностью соответствует предполагаемому сюжету: мы имеем дело либо с добавочным хором, примеры которого встречаются в более поздней драме, либо с еще одной, неизвестной трагедией (версия, что «танцоры» представляют не трагический, а дифирамбический хор⁴³, не кажется убедительной). Изображение на фрагментах вазы из Коринфа соотнесли сначала с «Персами» Эсхила (появление Дария)⁴⁴, потом, из-за языков пламени, — с неизвестной драматической интерпретацией судьбы Креза⁴⁵. Отсутствие в известном нам перечне драм трагедии с подходящим сюжетом, как кажется, не может быть аргументом — скорее следует признать, что наши знания о ранней трагедии недостаточны.

Сменивший в списке Таплина коринфского «Креза» фрагмент из Ольвии (хранится в Киеве в музее Академии наук) — безусловно театрального происхождения (флейтист, женский хор с нарочито белыми лицами-масками), но атрибуция его очень приблизительна: датировка 420-ми годами позволяет увидеть в этом



Рис. 12. «Андромеда». Аттическая пелика. 450–440 гг. Бостон, Музей изящных искусств, инв. № 63.2663 © Museum of Fine Arts

³⁹ Taplin 1997, 70.

⁴⁰ Taplin 2007, 29–30; также см. Csapo 2010, 8–9.

⁴¹ Hammond, Moon 1978, 379.

⁴² Taplin 1997, 70, n. 2.

⁴³ Wellenbach 2015, 75, 88.

⁴⁴ Hammond, Moon 1978, 373–374; Green 2000, 8.

⁴⁵ Taplin 1997, 71.



Рис. 13. «Андромеда» Софокла? Кратер. Апулия, 330–320-е годы. Крайстчерч, Университет Кантербери. Campanian Red-figure Bell-krater, James Logie Memorial Collection. JLMC 183.97 © University of Canterbury. Christchurch, NZ



Рис. 14. Актеон («Лучницы» Эсхила?). Аттический кратер 440 г. Бостон, Музей изящных искусств, инв. № 00.346 © Museum of Fine Arts

изображении иллюстрацию к самым разным трагедиям с женскими хорами. Таким образом, визуальные критерии входят в некоторое противоречие с критерием содержательным.

Совмещение этих критериев позволяет рассматривать как трагические, как минимум, два изображения Андромеды, приведенные Трендаллом и Грином⁴⁶ и отвергнутые в перечне Таплина. Они не соответствуют позднеклассической иконографии Андромеды (поза с разведенными в стороны руками, спародированная Аристофаном в «Женщинах на празднике Фесмофорий», неоднократно повторяется в вазах с конца V в.), но костюм (пестрые рукава и штанины, специфический головной убор, см. рис. 12) очень похож на изображенный на фрагментах из Коринфа, а тонкий столб аналогичен тем, к которым, наряду с аркой вместо скалы, оказываются привязанными театральные Андромеды IV в. (рис. 13). Еще один пример — кратер 440-х годов, иллюстрирующий судьбу Актеона (рис. 14): герой на нем — человек, но в головном уборе, изображающем рога, а рядом с ним — богиня безумия Лисса в пестром костюме и котурнах (то ли персонаж из «Лучниц» Эсхила⁴⁷, то ли фигура, аналогичная Эринии).

Над надписью ΑΚΤΑΙΟΝ, есть еще одна — ΕΒΑΙΟΝ, что можно толковать как имя актера. Совокупность признаков подтверждает театральность происхождения этого вазового рисунка, отмеченную еще Трендаллом — и утверждение, что связь трагедии и вазописи в Аттике эпохи классики отсутствовала, становится необъяснимым.

Признаки, в изобилии представленные в южноиталийских театральных вазах, присутствуют, хоть и в гораздо меньших количествах, и в аттических вазах V в., что указывает на влияние театра и трагедии на аттическую вазопись, пусть и не в таких объемах и формах, как в Великой Греции. Но в аттической вазописи эпохи классики отсылка к театру, судя по всему, предполагала отражение

⁴⁶ Green 2000, 39–40, fig. 17.

⁴⁷ Trendall, Webster 1971, 61.

конкретной постановки, в то время как обилие южноиталийских ваз с трагическими сюжетами позволило сформироваться набору драматических вазописных штампов, указывавших скорее на принадлежность к определенной школе, изображающей мифологические сюжеты в театральном аспекте и отражающей рецепцию классической трагедии в Великой Греции. При наличии инструментария, позволяющего выделить театральные элементы в изображении на вазе, и с учетом вариантов переводимости театральной сцены в вазописный сюжет, можно делать выводы о принципах постановки и сценографии и использовать греческую вазопись как источник по истории театра, что является конечной целью большинства публикаций такого рода.

Литература / References

- Bieber, M. 1939: *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton.
- Billing, C.M. 2008: Representations of Greek tragedy in ancient pottery: A theatrical perspective. *New Theatre Quarterly* 24, 229–245.
- Csapo, E. 2010: *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Oxford.
- Davies, M. 1969: Thoughts on the Oresteia before Aischylos. *Bulletin de correspondance hellénique* 93/1, 214–260.
- Döhle, B. Beziehungen zwischen Drama und Attischer Vasenmalerei in der I Hälfte des 5 Jhdts. v. Chr. (Zur ‘Achilleis’ des Aischylos). *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 16, 431–435.
- Gildenhard, I., Revermann, M. (eds.) 2010: *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin–New York
- Green, J.R. 2000: Forty years of theatre research and its future directions. In: L. Hardwick, P. Easterling, S. Ireland, N. Lowe, F. MacIntosh (eds.), *Theatre: Ancient & Modern. Selected Proceedings of a Two-day International Research Conference Hosted by the Department of Classical Studies, Faculty of Arts, The Open University, Milton Keynes, 5th and 6th January 1999*. Milton Keynes, 1–20.
- Green, R., Handley, E. 1995: *Images of the Greek Theatre*. London.
- Hammond, N.G.L., Moon, W.G. 1978: Illustrations of early tragedy at Athens. *American Journal of Archaeology* 82, 371–383.
- Huddilston, J.H. 1898: *Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings*. London–New York.
- Levinская, O.L. 2011: [Did the Greek artists need Homer?]. *Vestnik drevney istorii [Journal of Ancient History]* 2, 100–108.
- Левинская, O.Л. Был ли нужен Гомер греческим художникам? *ВДИ* 2, 100–108.
- Loginov, A.V. 2012: [Oresteia in the Athenian vase-painting]. *Aristey: vestnik klassicheskoy filologii i antichnoy istorii [Aristeas: philologia classica et historia antiqua]* 5, 168–184.
- Логинов, A.В. Орестея в афинской вазописи. *Аристей: вестник классической филологии и античной истории* 5, 168–184.
- Pickard-Cambridge, A. 1988: *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. Oxford.
- Revermann, M. 2010: Situating the gaze of the recipient(s): Theatre-related vase paintings and their contexts of reception. In: I. Gildenhard, M. Revermann (eds.), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin–New York, 69–98.
- Robert, C. 1881: *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin.
- Séchan, L. 1926: *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Thèse pour le doctorat, Université de Paris.
- Small, J.P. 2005: Pictures of tragedy? In: J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Malden–Oxford, 103–118.
- Small, J.P. 2008: *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*. Cambridge–New York.
- Snodgrass, A.M. 1982: *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*. (J.L. Myres Memorial Lecture, 11). London.
- Taplin, O. 1993: *Comic Angels: and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*. Oxford.

-
- Taplin, O. 1997: The pictorial record. In: P. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, 69–90.
- Taplin, O. 2007: Pots & Plays. *Interactions Between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* Los Angeles.
- Trendall, A.D., Webster, T.B.L. 1971: *Illustrations of Greek Drama*. London.
- Trubochkin, D.V. 2005: «*Vse v poryadke! Starets plyashet...*» *Rimskaya komediya plashcha v deystvii* [“*Salva res est saltat senex*”: *Roman Fabula Palliata in Action*]. Moscow.
- Трубочкин, Д.В. «*Все в порядке! Старец пляшет...*». *Римская комедия плаща в действии*. М.
- Vermeule, E. 1966: The Boston Oresteia krater. *American Journal of Archaeology* 70/1, 1–22.
- Vickers, B. 1973: *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society*. London.
- Vogel, J. 1886: *Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden: Archäologische Beiträge zur Geschichte des griechischen Dramas*. Leipzig.
- Webster, T.B.L. 1967: *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*. 2nd ed. London.
- Wellenbach, M.C. 2015: The iconography of Dionysiac choroi: dithyramb, tragedy, and the Basel krater. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55, 72–103.