

Н.М. Никулина

ЭКСЕКИЙ. ЧЕРНОФИГУРНЫЙ АТТИЧЕСКИЙ КИЛИК С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ДИОНИСА



Дионис в ладье.

Государственное античное собрание. Мюнхен

Знаменитый мюнхенский килик с Дионисом и дельфинами – не только прославленное произведение Эксекия, одного из лучших древнегреческих вазописцев VI в. до н. э., не только шедевр греческой живописи и греческого искусства в целом, но и шедевр мировой графики. Блистательное мастерство рисунка и композиции, совершенство в согласовании изобразительного декора с формой вазы, функциональным ее назначением, богатство пластических и живописных нюансов, тонкое понимание и чувство тектоники, художественного синтеза ставит это произведение в ряд лучших творений в истории прикладного искусства. Эта чернофигурная ваза, сама являющаяся, по представлениям греков, живым, вполне активным божественным существом (известны десятки греческих надписей, сделанных от первого лица, от лица самой вазы), дает представление и о личности художника, и о времени ее создания. Через многогранную, яркую творческую индивидуальность мастера раскрывается специфика конкретного исторического этапа в греческом искус-

стве и аттической вазописи. Это было время наивысшего расцвета в культуре греческой архаики.

О том, что перед нами действительно произведение Эксекия, свидетельствует греческая надпись. Каллиграфически четко, с одинаковыми интервалами между буквами у основания ножки сосуда с обеих ее сторон черным лаком начертано: «ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟ<Ι>ΕΣΕ» – «Эксекий сделал».

К 540–535 гг. до н. э. – именно так датируют килик многие специалисты (Дж. Бизли, Дж. Рихтер, П. Ариас, Х. Блоеш, Э. Зимон, Дж. Бордман)¹– Эксекий, по-видимому, был уже не только известным вазописцем, но и владельцем большой гончарной мастерской. В ней он создавал высококачественную керамическую продукцию определенного художественного характера, ориентируясь при этом на конкретный рынок. В основном, по тому, что нам известно, эта мастерская делала амфоры, кратеры и килики. Очевидно, Эксекий продолжал выступать в этот период и в роли ведущего художника. Непосредственное его участие в самом процессе живописного оформления готовой продукции объясняет многое, прежде всего, – единство стилового направления в работе этой мастерской, художественные особенности и высокое качество выпускаемых изделий. Вкус и манера мастера всегда накладывали отпечаток на то, что создавала та или иная вазописная мастерская.

Надписи на более ранней по времени амфоре с Гераклом из Берлина и более поздней амфоре с Ахиллом и Аяксом из Ватиканской коллекции², полностью совпадающие с нашей в своем начертании, подчинены иной формуле, но это обусловлено, как справедливо отмечал Дж. Бизли, самой формой вазы. «ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΥΡΑΦΣΕ ΚΑΠΟΙΕΣΕ ΜΕ» – «Эксекий расписал и сделал меня», – сказано в тех надписях. Это, как можно заметить, более развернутый вариант надписи. Любопытно, что самим порядком слов отражается ситуация в мастерской: меняющаяся роль Эксекия-художника, становящегося хозяином. «Расписал» стоит перед «сделал», что выделяет особое положение Эксекия как вазописца даже во время полного владения им всем производством. На килике, где такая длинная надпись уместиться на ножке не могла (а ее полагалось повторить дважды), естественно, отдали предпочтение краткому и емкому: «ΕΧΣΕΚΙΑΣ ΕΠΟΙΕΣΕ». Эпиграфический анализ не противоречит принятой специалистами датировке 40–30 гг. VI в. до н. э.

¹ Beazley 1951, ch. VI: 67, pl. 27, 2; Richter 1953, «Ранние килики с глазами»; Richter 1952; Arias, Hirmer, Shefton 1962: pl. XVI, 59; Bloesch 1940: Taf. I, 1; Boardman 1993: 57, abb. 104; Hoppin 1924; Simon, Hirmer 1981: 86, Taf. XXIV, 73; Cook 1960: 85; Siedentopf 1990: 319.

Датировка 525 г. до н. э., которую дает этому килику Эксекия Дж. Бордман в своем новом издании (Boardman 2001: pl. 309), кажется менее убедительной.

² Beazley 1956: 143 f. №№ 1, 13, 21; Technau 1936: Taf. 5, 6.

Мюнхенский килик Эксекия происходит из этрусского некрополя в Вульчи. С этрусскими центрами связана вообще большая часть известных vaz этого мастера и его мастерской, что представляется нам очень важным. Дж. Бизли приводит полный список работ Эксекия, изучая который и можно сделать этот вывод³.

В настоящее время рассматриваемая ваза находится в собрании Мюнхенской Глиптотеки (№ 2044). Сохранность памятника может быть определена как хорошая. Проведенная недавно реставрация не внесла никаких значительных искажений. Внутри чаши, в изображении на дне аккуратно выполнена утраченная некогда средняя часть паруса корабля, нарисованного белилами по черному лаку, и только немного усилена стершаяся линия профиля головы Диониса. Все остальное, снаружи и внутри, не имеет повреждений и утрат.

Огромные глаза, дважды помещенные между ручками этой чаши на внешней стороне, имеют магическое действие, являются апотропейоном – оберегом от дурного глаза и влияния злых сил. Для архаического греческого искусства использование оберегов, как мы знаем, весьма характерно (их применяли в скульптурном декоре храмов, в вотивных рельефах и надгробиях, в произведениях глиптики, торевтики, нумизматики).

Описываемый килик – довольно большой по своим размерам (его диаметр – 30,5 см, высота – 13,5 см).⁴ От распространенных в это время в Аттике киликов других разновидностей (прежде всего имеется в виду известная группа киликов с миниатюрной росписью – «Kleinmeisterschale»)⁵ он значительно отличается по форме. Названные выше килики (в вариантах «Lip-schale» и «Band-schale») всегда имели более высокую ножку и отогнутый край, образывавший своеобразное «устье» чаши. Килик Эксекия выделяется своей четкой сферической формой, он не имеет выделенного края. У него невысокая, приземистая, но очень устойчивая ножка, низкое крепкое тулово и слегка изогнутые, поднятые вверх округлые ручки. По очертаниям силуэта он ближе всего к группе «киликов с комастами» («Comastenschale»), которые датируются второй четвертью – серединой VI в. до н. э.⁶ Эта группа имеет связь с древней ионийской и даже эгейской традицией. Если учесть, что по своему сюжету килик Эксекия так же, как и эти килики, связан с дионистическим кругом, такая зависимость окажется логичной.

В целом, как и все греческие вазы в период наивысшего развития искусства расписной керамики, мюнхенский килик отличается удивительным совер-

³ Beazley 1959, ch. «Group E and Exekias»: 133–149.

⁴ Simon, Hirmer 1981: 86, Taf. XXIV, 73. Указанные крупные размеры для килика второй половины VI в. до н. э. необычны, что заставляет думать об особом назначении вазы.

⁵ Hoppin 1919; Pful 1923; Rumpf 1953; Robertson 1969; Kaeser 1990.

⁶ Richter 1953; Bloesch 1940.

шенством пропорциональных отношений, свободным применением «золотого сечения», выразительностью очень собранного силуэта, компактностью скульптурных, почти монументальных форм. Килик (и в этом – достижение не только Эксекия как керамиста, но и всего греческого гончарства) воспринимается как произведение скульптуры, более того, – как живое существо. Наделенное магическими глазами, это существо производит сильнейшее воздействие. Сосуды «с глазами» были распространены в Греции и в ранний период архаики, преимущественно на восточных территориях, в Ионии (в связи с этим можно вспомнить керамические изделия с острова Самоса). Мода на такие вазы в Аттике утверждалась, в основном, в третью четверть VI в. до н. э. и продолжала существовать даже на рубеже VI–V вв. до н. э. Выделяют сосуды разных форм, пользующиеся таким декором: амфоры, кратеры, канфары, килики, киафы, лекифы⁷. По-видимому, создавались целые сервизы такого характера. В своих сюжетах эти вазы соотносятся исключительно с дионисийским культом, который распространился и получил ведущее место в религиозной жизни Аттики именно в эпоху зрелой и поздней архаики.

Традиции, связанные с изображением «всевидящего ока» – защищающих глаз (чаще всего, глаз всемогущего божества), были известны на Востоке с очень глубокой древности, с III–II тыс. до н. э. «Око Хора» или «Око Ра» сопровождало в Египте многие памятники культового искусства (в том числе, и знаменитые пирамиды эпохи Древнего Царства, которые греки, кстати, хорошо знали). Нечто подобное было и в культурах Передней Азии, особенно в Финикии и Сирии, соединявших египетскую и месопотамскую традиции. Через них этот мотив и мог придти в Восточную Грецию. Предположение о том, что главным распространителем этой моды в Аттике был известный греческий вазописец Амасис, происходивший, судя по имени, непосредственно из греческих колоний в Египте, несколько тому не противоречит. Колонии в Египте, как известно, были основаны по преимуществу выходцами из Ионии и имели с ней теснейшие связи.

Так или иначе, мода на сосуды «с глазами» была в Аттике очень устойчива и просуществовала в общей сложности лет 30–40. Эти сосуды выполнялись поначалу в чернофигурной, а затем – смешанной и краснофигурной технике. Рассматриваемый килик Эксекия – прекрасный, можно сказать, классический образец чернофигурных сосудов данного типа, закрепивший в Аттике данную традицию.

Поскольку в качестве оберега на дне многих киликов изображался отпугивающий образ Медузы Горгоны, можно предположить, что «защитные глаза»,

⁷ Boardman 1993; Richter 1953; Auktion 40. 1969: №№ 67, 73–75. Архив Бизли показывает 618 ваз и фрагментов с изображением «магических глаз». Показательно, что 233 из них – именно килики типа А, 52 – пекс-амфоры, 19 – гидрии.

находящиеся снаружи, принадлежат именно ей. Они – своего рода аббревиатура ее маски. Однако возможно и другое объяснение, связанное с маской самого Диониса (по крайней мере, для сосудов конца VI – начала V вв. до н. э. такое изображение встречается). На некоторых больших вазах этого типа маска Диониса представлена полностью и в центре композиции, что и дает основание для подобного предположения⁸. Кстати, на ряде киликов конца VI в. до н. э. в миниатюрных композициях между «глазами» также нередко встречается изображение самого Диониса (его фигуры или маски)⁹.

Килик Эксекия выполнен из прекрасно приготовленной мелкоструктурной глины, хорошо формован с помощью гончарного круга (ножка и ручки, сделанные отдельно, прочно укреплены), он дополнительно подвергнут лощению, как это было принято, и покрыт тонким защитным слоем красного ангоба и разбавленного лака, который при обжиге дал глиняной поверхности приятный, оранжево-коралловый тон, усиливающий фактурный эффект. Вертикальная часть ножки килика и ручки сплошь покрыты густым черным лаком, имеющим характерный для Аттики золотисто-оливковый оттенок. Черным лаком покрыт бордюр по внутреннему краю килика, который как бы замыкает и обрамляет главное его изображение, находящееся на дне. Лаком нанесены снаружи широкие и узкие concentрические окружности у основания чаши и проведены так называемые лучи (традиционная «корзина из лучей» – неотъемлемый элемент декора многих греческих чернофигурных vaz). Густым лаком прорисованы круги у зрачков и сами зрачки в огромных глазах апотропейона. Поскольку эта ваза имела и заупокойное ритуальное использование (нахождение ее в некрополе неслучайно), действие апотропейона, по-видимому, сохраняло свою силу и в загробном мире. Этруски придавали этому большое значение.

Собственно изобразительная часть декора, выполненная в очень развитой чернофигурной технике, состоит из трех частей: центральная композиция внутри килика – Дионис, плывущий на корабле в окружении дельфинов, и две композиции снаружи, в зоне ручек, представляющие сцены сражения над телом павшего воина. Лежащие на земле фигуры размещены строго под ручкой на каждой из сторон, так что горизонталь самой ручки вторит горизонтали в пределах той и другой композиции.

Силуэтное чернофигурное изображение свободно прорисовано кистью. Оно прекрасно построено и в круге, внутри чаши, и на широком поле под ручками. Поблескивающий черный лак силуэтов контрастно выделяется на золотисто-розовом фоне лощеной и грунтованной разбавленным лаком глины. Все

⁸ Примером может быть хорошо сохранившаяся амфора из Тарента, расписанная мастером Псиаксом. Agias, Hirmer, Shefton 1962: Psiax; Hamdorf 1990.

⁹ Boardman 1993: №№ 177, 178.

части изображения (в любой из названных композиций) хорошо согласованы и уравновешены, подчинены свободной симметрии. Нет подчеркнута строгих горизонталей и вертикалей, есть более сложные очертания и направления. Каждая из фигуративных групп поражает своей собранностью и внутренней подвижностью. Удивительна гармония целого, что всегда характерно для очень развитых этапов в истории стиля. Система бесконечных аналогий и подобий, которой пользуется этот художник, приводит его к замечательной ритмике, изысканной музыкальности образа. Очертания всех его изображений не только линейно согласованы между собой, но и увязаны с очертаниями формы, с силуэтом вазы. Отсюда такая законченность целого. Мастерски выполненный внутренний рисунок, легко процарапанный острием по черному лаку, позволяет выявить объем, передать на плоскости напряженную мускулатуру тел и направление их движения, а также – сложнейший орнамент богатых одежд Диониса. Ракурсность, уже характерная и для изображений в скульптурном рельефе этого времени (к последним десятилетиям VI в. до н. э. относится, как известно, и знаменитый фриз Сокровищницы Сифносцев в Дельфах, с его сложными, напряженными сценами гигантомахии), кажется у Эксекия совершенно естественной, произвольной. Такова фигура Диониса, переданная в сложном развороте с поднятым рогом-ритоном, фигуры движущихся друг на друга воинов под ручками. Свобода, с которой Эксекий строит фигуру и фигурную группу, позволяет понять и увидеть те реальные достижения, которые имело греческое архаическое искусство в момент самого высокого своего развития, к третьей четверти и концу VI в. до н. э. Этому искусству уже по силам сложнейшие задачи больших, разнообразных по своему содержанию сюжетных композиций, скульптурно-живописных и архитектурно-пластических ансамблей.

Эксекий выступает в этом произведении и как график (рисовальщик), и как живописец. Одно неотделимо от другого. Его процарапанный острием рисунок пластичен и эмоционален, как ни у кого в греческой вазописи этого времени. Меняющаяся толщина процарапанной линии и ее глубина позволяет мастеру достичь казалось бы недостижимого – передачи фактурных характеристик. Глубокие, энергичные штриховые линии выделяют налитые соком ягоды в тяжелых виноградных гроздьях, скользящими, чуть уловимыми становятся они в фигурках гладких, блестящих дельфинов, выпрыгивающих из воды, и напряженными круглящимися – в рисунке мускулатуры. Иными, ювелирно четкими, подобными тонкому шитью, кажутся линии рисунка в узорах тканых одежд и т. д.

Эксекий умеренно использует здесь обычные накладные краски – белила и пурпур. Они применяются им только там, где особенно необходимы цветные акценты. В остальном, как это ни парадоксально, цвет ему дает само чернофигурное изображение, имеющее множество нюансов. Во внутренней композиции с Дионисом белый парус корабля не только выделяет централь-

ную ее часть, но и придает ей большую устойчивость. Пурпуром покрыт рог в руке Диониса – важнейший его культовый символ и атрибут (он также располагается почти по центру в основной зоне изображения). Снаружи белила применены в рисунке глаз с одной и с другой стороны чаши, хотя в большей своей части глаза выявлены только контуром. Кроме этого, белила и пурпур использованы в нижней, орнаментальной части декора, в чередующихся темных и светлых полосах, следующих за «корзиной лучей». Воины, представленные в зоне ручек, лишены каких бы то ни было цветовых добавлений, здесь все определяет внутренний, процарапанный рисунок, который выражает многое: пластичность, подвижность фигур, их связь с окружающим пространством. Изгиб поверхности сосуда только усиливает эти впечатления.

Мы слишком мало знаем о монументальной греческой живописи архаического периода, однако, глядя на эти небольшие композиции со сценами сражений в килике Эксекия, кажется, можно себе представить масштабность, красоту и силу эмоционального воздействия близких им красочных фресковых настенных изображений. Живопись в последние десятилетия VI в. до н. э., очевидно, была не менее развита, чем скульптура. Росписи этрусских гробниц, в какой-то мере зависимые от греческих образцов, и произведения греческой вазописы позволяют условно реконструировать общую картину живописного развития в этот период.

Некоторые исследователи отказываются идентифицировать две группы сражающихся на внешней стороне килики Эксекия с образами эпического цикла, т. е. с гомеровскими образами, как это сделал когда-то Дж. Бизли (в одной из них он увидел павшего Патрокла). На наш взгляд, предложение Дж. Бизли вполне правдоподобно. Популярность военных сюжетов из «Илиады» в середине и второй половине VI, а затем – в начале V в. до н. э., действительно была очень велика. Это становится понятным, если вспомнить, что ранняя редакция поэмы Гомера создавалась как раз во времена Писистрата и Писистратидов. Конечно, и здесь можно вспомнить имена Патрокла и Гектора, однако не это имеет принципиальное значение. Важно другое – тот монументальный живописный прототип, который мог быть, был перед глазами этого мастера и многих его современников.

Изображения Эксекия построены по всем правилам монументального живописного произведения. Они содержат в себе черты более сложного пространственного решения, чем те, что были характерны для вазописы. Пожалуй, они даже дают основание для предположений о самых первых опытах в использовании перспективных сокращений, т. е. «прямой, линейной» перспективы, пути к освоению которой продолжит в V в. до н. э., через 50 лет, знаменитый Полигнот. То, что Эксекий имел в данном случае дело с выпуклой поверхностью сосуда, неизбежно диктовавшей ему оптические поправки, – это только

частичное объяснение некоторых интересных, новаторских особенностей его изображений. Художники-монументалисты и художники-миниатюристы, которые всегда были теснейшим образом связаны между собой в Греции, ищут в этот завершающий период архаики новые выразительные средства и эффекты, пути значительного расширения своих изобразительных возможностей. Это делается во имя углубления, усложнения и приближения к зрителю того, что они представляют. Неслучайно и открытие в это время (в третьей четверти VI в. до н. э.) не только белофонной и six-техники, но и новой краснофигурной техники в росписи ваз, обращение к более монументализированным композициям и более широким изобразительным плоскостям. Вполне оправданно то разнообразие творческих индивидуальностей, которое мы наблюдаем в данный период, и факт зарождения различных жанров (драматическое, героическое, комическое, гротескное изображения). Иной становится роль картины в жизни греков (большой или малой – все равно). Всеми возможными средствами увеличивается сила ее духовного, эмоционального, дидактического воздействия на зрителя. Этого требовало само время. Эксекий – один из тех, кто добился в этом особенно ярких результатов. Сохранились погребальные расписные пинаки – керамические пластины с фигуративными изображениями, выполненные этим известным мастером¹⁰. Данные произведения, кажется, подтверждают его прямую связь с греческими художниками-монументалистами.

Эксекий отнюдь не случайно избирает именно такую форму килика, отдавая ей предпочтение перед обычными, более распространенными. В этом – не только дань древней ионийско-эгейской традиции, но и определенный расчет художника-оформителя. Данная форма чаши впервые используется двумя аттическими мастерами – Эксекием и Амасисом. Кто из них раньше ее внедряет, остается неясным. Во всяком случае, избранная форма вазы давала значительно большее поле деятельности живописцу, и это определяло решение мастера.

Со всей полнотой Эксекий раскрывает в этом произведении положительные особенности чернофигурной техники и одновременно демонстрирует свои поиски нового. В его образах (а мы видим это, рассматривая группы воинов) важны не только индивидуальные движения, поза, жест, но и выражение лица, глаз. Это было великим открытием изобразительного искусства. То же мы находим и в других произведениях Эксекия: в ватиканской его амфоре с Ахиллом, Аяксом и братьями Диоскурами, в булонской амфоре со сценой самоубийства Аякса. Потом это будет взято на вооружение и мастерами V в. до н. э.

Внутри мюнхенского килика – сцена чудесного плавания Диониса, который сам освободил себя из плена тирренских разбойников. Сюжет этот изве-

¹⁰ Берлин, 1811-26 и Афины, 2414-17.

стен по VII Гомеровскому гимну (*Hymni Hom. VII*). Однако датируется сам гимн (в любом варианте его определения) временем более поздним, чем рассматриваемый килик Эксекия. Это свидетельствует о том, что к середине VI в. до н. э. миф о плавании Диониса уже вполне сложился. Тот же сюжет отражен и в известном фрагменте из Аполлодора¹¹.

По Аполлодору, во время плавания с острова Икария на о. Наксос Дионис был похищен разбойниками-тирренцами, которых привлекла его красота. Они заковали Диониса в цепи, чтобы продать потом в рабство. Однако оковы упали с его рук сами, мачта корабля оплелась виноградными лозами и плющом. Дионис же, принявший облик льва, кинулся на разбойников. Они в страхе бросались в море, превращаясь в дельфинов.

По существу Эксекием представлена сцена триумфа Диониса. Такие сцены были излюбленными в греческом архаическом искусстве. В 40–20-е гг. VI в. до н. э. греки с величайшей охотой изображали сцены триумфа и богов, и героев (особенно Геракла). Мы находим их и в скульптурном рельефе, и в живописи.

Дионис Эксекия спокойно плывет на корабле, окруженный хором дельфинов. Они то выпрыгивают из морской глубины, то снова погружаются в нее. Нет морских волн, нет колышущейся поверхности, – но есть живое море, потому что есть этот ассоциативный ряд – гибкие фигурки плещущихся, сверкающих на солнце дельфинов. Реалистичность этой части изображения, так артистично вписанного в круг, исключительно велика. Следует сказать, кстати, что оно не является здесь так называемым клеймом, т. е. не имеет широкого орнаментального обрамления, как это бывало у других мастеров. У Эксекия изображение занимает всю внутреннюю поверхность килика, следуя меридиональному принципу, что соответствует ионийской традиции¹². Помимо всего прочего, эта часть изобразительного декора вазы усилена самой вогнутой ее поверхностью, и это весьма существенно. Дельфины как бы подняты ею вверх, «подброшены» и приближены к плывущему кораблю и к тому, кто держит в руках этот килик. Очень точно рассчитано, – хотя мы и не замечаем этого, считая естественным, – место каждого из них в нижнем регистре изображения. По две фигурки фланкируют носовую и бортовую часть судна, а три находятся перед кораблем: итого – семь. Это, конечно, не случайно. 7 – особое, священное число. Хорошо заметно, что дельфины не совсем одинаковы по своему размеру, есть больше и – меньше. Видно, как они образуют подвижную цепь – двойную дугу, вторящую очертаниям окружности килика, и как эти большие дуги «разбиваются» малыми, потому что тело каждого дельфина – тоже дуга. В резуль-

¹¹ *Apollod.* III. 5,3.

¹² Grinten van der 1966.

тате – сложнейший ритм, своеобразный орнаментальный ряд – обращенность внутрь и наружу, открытость и замкнутость композиции.

Дельфин всегда был добрым символом для грека и более всего – для мореплавателя¹³. Истории о дельфинах, помогавших людям в бурю спасти корабль, уцелеть во время кораблекрушения, были бесчисленны и рассказывались повсеместно. Дельфинов часто изображали на корпусе кораблей, головы их могли быть завершением носовой части (даже тараном, если это был военный корабль).

Эксекий тоже изображает двух маленьких белых дельфинов на корпусе судна. Нарисованные и живые дельфины (кстати, они уже не воспринимаются как тирренские разбойники, и это было понятно зрителю) служат как бы залогом счастливого плавания. Живые дельфины являются одновременно и частью триумфального кортежа, своеобразной «свитой» божества.

Дионис возлежит на палубе корабля, как знатный грек на клине во время пира. Фигура его (а именно это и подобает божеству) сохраняет невозмутимый покой. Она величественна в своей позе и превосходит человеческую, заполняет собой все пространство палубы: от полубака до сильно изогнутой кормы с двумя кормовыми веслами и трапом. Эксекий очень точен в деталях, это важно для него. Миф – это особая реальность в понимании греков, а реальность – нечто, близкое мифу. Так считали греки не только в это время, но и много, много позднее.

Дионис неторопливо пьет из рога (поза довольно сложная, но очень характерная) и как будто вглядывается в даль. Корабль, на котором он плывет, как всегда у греков, тоже – живое существо (часто имеющее даже свое имя). Его защищают не только маленькие дельфины у борта, но и символические фигурные изображения в носовой и кормовой части. Впереди – это голова тунца или гиппокампа (определить трудно), голова с широко раскрытым глазом (что имело явно особое значение, значение оберега), а сзади – высоко поднятая над кормой голова утки или селезня. Об устойчивости на воде этих птиц знали и помнили с глубокой древности все народы, кроме того, – утка воспринималась вообще как символ водной стихии.

Движение корабля обозначено самой его формой. Рассекающий волны острый нос, завершенный прямоугольным полубаком, защищающая от волн высоко поднятая корма и длинное, как у рыбы, тело-корпус¹⁴. И опять нет моря,

¹³ Lexicon der Antike 1987 – Словарь античности 1989: 174 («Дельфин»). Изображения дельфинов были распространены в греческой вазописи архаического периода: и в произведениях ориентализирующего стиля (особенно в Коринфе), и в произведениях чернофигурного стиля (в Восточной Греции, в Аттике и Великой Греции).

¹⁴ Casson 1971; Петерс 1982 (1988).

нет волн, но есть ощущение плывущего корабля, покачивающегося на волнах и уверенно двигающегося вперед.

Над спокойно возлежащим Дионисом, представленным в поистине царском узорном наряде, развернут надутый попутным ветром ярко-белый парус. Об его особой роли в этом изображении уже говорилось выше. Он не только показывает направление движения, усиливает ощущение глубины окружающего пространства, но и обеспечивает большую надежность, устойчивость корабля на воде. Есть парус – есть ветер, есть ветер – есть море. Мачта корабля, поднимающаяся за Дионисом, сплошь увита двумя виноградными лозами, стволы которых причудливо переплетаются огромными восьмерками, устремляясь все выше и выше. Кажется, они действительно растут у нас на глазах. Лозы широко раскинули свои ветви, образуя еще одну сдвоенную дугу, повторяющую очертания края килика.

Тяжелые виноградные гроздья имеют у Эксекия разную конфигурацию. Их тучность, грузность подчеркивается разреженным расположением и чередованием с изящными резными листьями, которые близки им по очертанию. Подчеркнуто это и самим процарапанным, ювелирно-тонким внутренним рисунком. Эффект вогнутой поверхности усиливает впечатление, производимое этой частью композиции. Лозы нависают над кораблем, оживают в своем движении, становятся и защитой, и ореолом божества, символом которого являются.

Не случайно было замечено, что в этой композиции нет ни четких горизонталей, ни четких вертикалей. Это и в самом деле так. Вертикаль мачты чуть отклонена назад, горизонталь же корпуса судна чуть приподнята с одной и другой стороны и потому приближена к дуге. Впрочем, эта дуга имеет совсем иное очертание и направление, чем прочие дуги в данной композиции. Нет четко фиксированного геометрического центра, хотя смысловой центр выявлен художником. В результате можно говорить об устойчивости и подвижности одновременно, потому что разные направления и силы полностью уравновешены, согласованы. Это и есть та самая гармония, к которой стремились многие художники той эпохи. По существу, рассматриваемая композиция синтезирует разные изобразительные принципы (здесь намечен переход от меридионального к многоугольному принципу построения), что тоже интересно¹⁵.

Удивительно, но корабль Диониса (и в этом суть мифа) движется вперед без гребцов. Он плывет, направляемый только чудесной силой самого Диониса. Сам бог остается спокойным во всех своих изображениях, но приводит в возбужденное состояние тех, кто находится рядом с ним. Пивший из этого килика и видевший на дне изображение Диониса через прозрачное вино, сам, – что

¹⁵ Grinten van der 1966.

естественно для представления греков, – вкушал силу этого божества, постигал его сущность и величие, проникаясь значимостью древнего культа.

Еще один аспект, важный для понимания центрального изображения. Согласованность его с направлением ручек килика, включение их в общую композицию. Ручки располагаются чуть вкось по отношению к вписанному в круг изображению с кораблем Диониса, это нетрудно заметить. Но как же в таком случае должно восприниматься и читаться представленное внутри чаши? Если килик держали за обе ручки, корабль Диониса плыл почти прямо на смотрящего, если его держали только за одну ручку (что греки любили делать), – направление корабля могло меняться, отчего ощущение движения становилось еще сильнее. Ручки при взгляде сверху замыкали картину, имевшую очень тонкое линейное обрамление, вместе с тем они придавали изображению еще большую активность, направляя взгляд к самому центру.

Изобразительное искусство, более ограниченное в своем языке, на целое столетие отстававшее от литературы, от греческой поэзии, на этом этапе архаики, наконец, приблизилось к ее достижениям, создав собственные поэтические шедевры. Эксекий говорит почти как Архилох или Алкей. Его изображение с Дионисом в мюнхенском килике удивительно музыкально, поэтично. Представленное воспринимается как изобразительная лирика, не иначе.

Выбор сюжета для данного килика, конечно, неслучаен. Он – полностью в духе времени и вкусов западных заказчиков. Дионисийская тематика была широко распространена не только в греческом, но и в этрусском искусстве второй половины VI в. до н. э. Возможно, это объясняется тем, что этрусский бог Фуфлунс почитался в древней Италии еще задолго до того, как был привнесён греческий культ. Важно и то, что выбранный Эксекием мифологический сюжет косвенно соотносился с историей Средиземноморья, в которой тесно переплетались роли, связи и влияния всего древнего населения (особенно – финикийцев, этрусков и греков, если говорить о I тыс. до н. э.). Миф о Дионисе и тирренских разбойниках, достаточно популярный в греческой литературе и изобразительном искусстве в разные периоды, связан своим происхождением с очень ранним временем, по-видимому, – еще с VIII в. до н. э. Возник он, как справедливо считают многие, не на Западе, а на Востоке, в бассейне Эгейского моря (хотя тиррены для греков и отождествлялись с самими этрусками)¹⁶. Тиррены (как и пеласги), может, и являвшиеся предками этрусков, как думают отдельные специалисты, в ранний период архаики еще действительно жили на целом ряде островов Эгейского моря (в частности, на Лесбосе и Лемносе, что известно от Гелланика и других античных авторов)¹⁷. То, что они могли вы-

¹⁶ Немировский 1983: 34–35; Riemschneider 1953; Grawford 1958.

¹⁷ FHG I Hell: frg. 121; Civiltà degli Etruschi 1985; Torelli 1981; Pallottino 1984; Немиров-