

H. HOFFMANN. Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases. Oxford: Clarendon Press, 1997. 205 p.

В современной античной археологии сформировалось новое направление в изучении расписной керамики, для которого характерно в высшей степени критическое отношение к научному наследию предшественников. Сторонники этого направления стремятся отбросить «позитивистский хлам», догматизм «Оксфордской школы» Дж. Бордмана и его последователей и, как они считают, наконец обратиться к адекватному изучению античной керамики¹. Под этим понимается всестороннее изучение керамики не в структуре понятийной сетки современной культуры, а в контексте древней культуры, что сводится к многим верным методическим установкам, требующим понимания значения керамики в быту, торговле, культе, погребальном обряде и т.д. своего времени. В отечественной научной литературе подобные взгляды пока популяризирует лишь В.Д. Кузнецов², но, думается, что это только начало.

В ряду «возмутителей спокойствия» в стане антиковедов особое место принадлежит Херберту Хоффману. Он сосредоточился на изучении расписных ваз, признавая при этом, что они были предназначены не для использования в быту, а для приношений в храмы, для погребальных ритуалов и т.д., а значит – особое значение приобретает специальное исследование как формы этих сосудов, так и представленных на них росписей (сюжеты, отдельные персонажи и т.д.). Автор отказывается от привычного термина «иконография», заменяя его иным – «иконология»³. Последний он заимствовал из трудов культуролога Э. Пановски⁴, который предлагал возродить это «хорошее старое слово», призывая вывести иконографию из изоляции и, интегрируя ее с другими научными методами (историческим, психологическим, критическим), попытаться по-новому подойти к решению проблем изобразительного искусства. При этом он особо подчеркивал, что «-графия» означает лишь «описание», а «-логия» – «мысль, смысл»⁵. Х. Хоффман называет такой подход «антропологическим» и в отношении изучения античной расписной керамики указывает на необходимость исследования не просто отдельных ваз, а связей между индивидуальными объектами и образами; смысл вещи можно понять лишь в совокупности связей, так сказать, в «грозди»⁶.

Среди мастеров древнегреческих расписных ваз особое внимание Хоффмана привлекает Сотад, которого в одной из своих статей он назвал художником мягкого мистицизма⁷. Надо признать, что в рецензируемой работе исследователь сумел в полной мере продемонстрировать, как следует понимать это его замечание. Нет сомнения, что имя Сотада, который трудился в Афинах около середины V в. до н.э., является одним из наиболее известных среди имен греческих художников. Ученые обычно предполагают существование двух фигур: Сотад-мастер и Сотад-художник. Мастеру принадлежат девять подписных ваз, которые хранятся в различных музеях мира, известно также некоторое число реплик наиболее оригинальных сосудов⁸. Вазы Сотада найдены на

¹ См., к примеру, *Vickers M., Impey O., Allan J. From Silver to Ceramic. Oxf., 1986; Gill D.W.J., Vickers M. Reflected Glory: Pottery and Precious Metal in Classical Greece // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut. 1990. 105. S. 1–30; Vickers M., Gill D. Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery. Oxf., 1994; Gill D.W.J. Positivism, Pots and long-distance Trade // Classical Greece: Ancient Histories and Modern Archaeologies / Ed. I. Morris. Cambr., 1994. P. 99–107.*

² Кузнецов В.Д. Некоторые проблемы торговли в Северном Причерноморье в архаическую эпоху // ВДИ. 2000. № 1. С. 16–40.

³ *Hoffmann H. Iconography and Iconology // Hephaistos. 1985/6. 7/8. P. 61 ff.*

⁴ *Panofsky E. Meaning in the Visual Art. N.Y., 1955. P. 26 ff.*

⁵ *Ibid. P. 32.*

⁶ *Hoffmann H. Why did the Greeks Need Imagery. An Anthropological Approach to the Study of Greek Vase Painting // Hephaistos. 1989. 9. P. 144.*

⁷ *Idem. Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual // Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. Vol. 4. Malibu, 1989. P. 152.*

⁸ См. Горбунова К.С., Передольская А.А. Мастера греческих расписных ваз. Л., 1961. С. 63–66; Передольская А.А. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967. С. 128–131; Beazley ARV². s.v. Sotades, Sotades Painter; Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen. T. I. München, 1922. S. 543–549; Lippold G. Der Plaster Sotades // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1952/53. Bd 3–4. S. 93–95; Williams D., Burn L. Vase painting in fifthcentury Athens // *Lopking at Greek Vases / Ed. T. Rasmussen, N. Spivey. Cambr., 1991. P. 117; Robertson M. The Art of Vase-painting in Classical Athen. Cambr., 1992. P. 185 ff.*

обширной территории – в Греции, Южной Италии, Месопотамии, Судане; фрагменты краснофигурных киликов художника Сотата были обнаружены при раскопках боспорских городов Пантикапея и Нимфея⁹.

Монография Х. Хоффмана «Сотада. Символы бессмертия на греческих вазах» состоит из введения, 13 глав, заключения и каталога всех известных ныне сосудов древнего мастера и даже их фрагментов. Для того, чтобы лучше продемонстрировать основное содержание работы, будет уместным остановиться на каждом из ее разделов. Во введении автор дал общую характеристику творчества Сотата, указав на его яркую самобытность, даже уникальность в истории греческого искусства. Почти все сосуды, созданные мастером, принадлежат к категории посуды, предназначенной для питья вина, иными словами, к субкультуре древнегреческих симпосиев. Значение этого института в культуре древней Греции, как бы соединяющего мир живущих с умершими и богами, конечно, было огромным. По мнению Х. Хоффмана, на земле для симпосиев использовались золотые и серебряные сосуды, а вот для симпосиев, так сказать, потусторонних – керамические. Именно они посвящались в храмы и помещались в могилы.

Любой археолог, проводящий раскопки на античных поселениях, конечно, может высказать немало замечаний в адрес столь абсолютизированного подхода к изучению греческих vaz хотя бы по той причине, что расписные сосуды и их фрагменты довольно часто представлены среди находок из жилых контекстов, а не только в святилищах и могилах. Х. Хоффман, очевидно, никогда не принимал участия в археологических раскопках античных поселений, что, безусловно, отразилось на его построениях, в известном смысле определив их уязвимость. Парадоксально, но, несмотря на эту очевидную слабость одного из важнейших элементов концепции автора, предложенная им трактовка произведений Сотата выглядит вполне убедительной.

Еще раз подчеркну, что расписные керамические сосуды, по мнению Хоффмана, были предназначены для вечных пиров умерших, при этом особое значение в наборе таких сосудов придавалось ритонам¹⁰, которые, как считает автор, в первой половине V в. до н.э. в Афинах были связаны с ритуальными праздниками в честь героев-предков¹¹. «Героизм опасен, но, – как он пишет, – именно через опасность человеческая жизнь перестает быть банальной» (с. 141). С другой стороны, в симпосиях, безусловно, присутствует связь с культом Диониса, ритуальным экстазом, столь характерным для почитателей этого божества. Культ Диониса, как вслед за многими исследователями считает Х. Хоффман, распространился в Афинах из Фракии или Малой Азии. Поэтому неудивительно, что его признавали «пришлым», «иностранным» (Eugip. Vach. 604–646). Весьма показательным также, что ритон на этих землях был священным сосудом Диониса.

Обе эти традиции (героическая и дионисийская) прерссклись в творчестве Сотата. Более того, к концу V в. до н.э. почитание «героев» в Афинах, по всей видимости, было включено в дионисийские мистические инициации, которые в свою очередь стали рассматриваться как важный фактор достижения героического статуса. Очень большое значение для понимания этих процессов имеет изучение вазовых росписей. По правильному замечанию Х. Хоффмана, религиозная образность подобна энциклопедии, в которой утверждается и сохраняется мировоззрение общества. Вазовые росписи можно уподобить рисункам этой энциклопедии, без которых греческие герои и божества в значительной степени потеряли бы свою наглядность, почти реальную осязаемость.

В сюжетном многообразии древнегреческих вазовых росписей автором, прежде всего, выделяются сцены, связанные с «обрядными переходами», в числе которых доминируют инициация и погребение. Вообще же наиболее важной функцией расписных vaz, как считает исследователь, было, так сказать, «создание бессмертия»¹², квинтэссенция их должного понимания связана с ролью религии, ритуала, эволюции симпосия в истории древней Греции¹³.

Первая глава монографии «Крокодилья любовь» посвящена всестороннему анализу фигурного сосуда Сотата, изображающего негритенка и напавшего на него крокодила. С первого взгляда ясно, что ничего героического в композиции сосуда нет. Гримаса страдания на лице мальчика, жест отчаяния, выраженный его рукой, – все явно демонстрирует оппозицию греческому идеалу.

⁹ Лосева Н.М. Аттическая краснофигурная керамика Пантикапея из раскопок 1945–1958 гг. // МИА. 1962. № 103. С. 173. Рис. 3, 3–4; Передельская А.А. Фрагмент краснофигурной чаши из Нимфея // СА. 1970. № 4. С. 201 сл.

¹⁰ Ритоны привлекают внимание исследователя уже сравнительно давно, см. Hoffmann H. Attic Red-Figured Rhyta. Mainz, 1962.

¹¹ См. также *idem*. Rhyta and Kantharoi... P. 131 ff.

¹² *Idem*. The Riddle of Sphinx: a Case Study in Athenian Immortality Symbolism // Classical Greece. Ancient Histories and Modern Archaeologies / Ed. I. Morris. Cambr., 1994. P. 71.

¹³ *Idem*. Dulce et decorum est pro patria mori: the Imagery of Heroic Immortality on Athenian Painted Vases // Art and Text in Ancient Greek Culture / Ed. S. Goldhill, R. Osborne. Cambr., 1994. P. 32.

Любопытно, однако, что на одной из реплик этого сосуда имеется граффито «влюбленный крокодил». По венцу сосуда изображены сатиры и менады. Сатиров с их весьма специфическим поведением автор также рассматривает как оппозицию героическому идеалу, указывая на «перевернутость мира» сатиров по сравнению с миром обычных людей¹⁴. С другой стороны, они являются традиционными спутниками Диониса, изображение которых следует рассматривать как намек на присутствие самого божества¹⁵.

По одной из мифологических версий, как известно, Гера натравила на Диониса (Загрея) титанов¹⁶. Спасаясь от врагов, он прошел ряд превращений – в козла, льва, змея, пантеру и быка. В образе быка Дионис был съеден титанами, осталось лишь его сердце, что позволило Зевсу вернуть бога к жизни. В пожирании негритенка крокодилем Х. Хоффман видит намек на поедание Диониса титанами, что должно предвещать его возрождение к новой жизни. Смысл сосуда как в его форме, так и в росписи, по мнению исследователя, демонстрирует доктрину личного спасения, смерти и последующего возрождения всех почитающих Диониса.

Эти иски находят развитие во II главе «Дионис и Гадес – единство». В ней речь идет о ритоне, где изображен карлик, несущий журавля. Карлик здесь представлен с большой головой, короткими ручками и ножками, гротескным фаллосом и т.д. Естественно, в композиции сосуда вновь фиксируется крайняя оппозиция героическому идеалу, но опять же, как и в случае с «фаллическим сатиром», карлик, вероятно, является представителем «перевернутого мира», т.е. созданием Диониса. Нет сомнения, что этот сосуд Сотата отражает также круг представлений, ассоциирующихся с мифами о битвах пигмеев с журавлями. Журавли, как и пигмеи, весьма двусмысленные создания (почитаемые и презираемые) в представлениях древних греков были теснейшим образом связаны с циклом жизни и смерти¹⁷.

На краснофигурной росписи сосуда представлена женщина (менада), бегущая влево и оборачивающаяся на бородатого мужчину со скипетром в руке (царя), демонстрируя состояние «священного испуга». Одержимость менады, дарованная ей Дионисом, как и смерть, при этом трактуется автором как род похищения. Главным похитителем душ для древних греков, конечно, был владыка подземного мира Гадес. Дионис близок Гадесу, поскольку проводил в подземном мире половину года, но во многих отношениях он все-таки альтернативен ему, так как являлся освободителем душ, осуществляя это освобождение через божественный транс. Двойственность Диониса прекрасно объясняет, почему весенний праздник Анфестерий в его честь в то же самое время являлся главным торжеством, связанным с почитанием усопших. Этот праздник демонстрировал таким образом, что смерть и жизнь представляют собой единство, как едины Гадес и Дионис.

В III главе «Бараны, руно и золото» продолжено исследование вопроса о семантике греческих ритонов, которые автор трактует как форму священной собственности умерших. Он еще раз указывает на то, что большие чаши (ритоны) были принадлежностью героев, а культ героев к концу эпохи архаики слился с культом фракийского Диониса. Этот сосуд, как видим, является одновременно атрибутом героя и Диониса, земное и божественное в его символической значимости переплелось очень тесно. Сходным образом трактуется канфар, это и атрибут героя, и символ взаимоотношения двух миров.

В Аттике самыми распространенными были ритоны в форме бараньей головы, обнаружены также сосуды в виде головы осла, оленя и гончей собаки. В Южной Италии изображений ослов нет вообще, а больше всего изображений собак. Не вдаваясь в причины такого различия¹⁸, можно указать, что один ритон в форме бараньей головы принадлежит Сотату¹⁹. В связи с этим следует задаться вопросом: почему же именно баран стал излюбленным животным «героических сосудов» в Афинах? Х. Хоффман отвечает на него очень убедительно: баран являлся священным жи-

¹⁴ О понимании «перевернутого мира» в античной культуре см. *Kenner H. Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike. Klagenfurt, 1970.*

¹⁵ *Lissarrague F. Why Satyrs Are Good to Represent // Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context / Ed. J.J. Winkler, F.L. Zeitlin. Princeton–New Jersey, 1990. P. 236.*

¹⁶ См. *Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 165 сл.*

¹⁷ См. также *Шталь И.В. Мотивы вазовой живописи в искусстве Северного Причерноморья эллинистического периода. Мифо-эпический мотив борьбы пигмеев с журавлями (локализация и семантика мифа) // Причерноморье в эпоху эллинизма. Тбилиси, 1985. С. 213–220; она же. Сюжетное изображение борьбы пигмеев и журавлей на пеликах Северного Причерноморья // *Thracia Pontica. III. Sozopol, 1985. С. 333–352.**

¹⁸ О значении собаки в погребальном культе древней Италии см. *Smith Ch. Dead Dogs and Rattles. Time, Space and Ritual Sacrifice in Iron Age Latium // Approaches to the Study of Ritual. Italy and the Ancient Mediterranean / Ed. J.B. Wilkins. L., 1996. P. 73 ff.*

¹⁹ См. также *Hoffmann. Rhyta and Kantharoi... P. 134 ff.*

вотным, предназначенным для жертвоприношений героям и предкам. Он служил символом патриархального богатства, силы и власти, и по этой причине считался равным патриархальному герою (см. П. Ш. 197–198), который должен умереть, т.е., иными словами, быть принесенным в жертву. Автор, естественно, акцентирует внимание на сексуальной силе барана. Здесь же возникает ассоциация с золотым руном как символом героического бессмертия, и вообще баран, руно, пурпурный цвет – символы богатства и одновременно атрибуты власти царя (Aesch. Agamem. 961).

Эти вопросы нашли дальнейшее развитие в IV главе «Расколотое сознание», посвященной фигурным сосудам, которые представляют композицию, состоящую из двух животных: с одной стороны – баран, а с другой – кабан или осел. Появление кабана в компании с бараном не вызывает особого удивления, поскольку отношение этого животного к миру героев, героическим охотам вполне очевидно. Сложнее обстоит вопрос о столь неуважаемом животном, каким является осел. Х. Хоффман при этом убедительно показывает оппозицию баран–осел, в которой первый выступает как сугубо положительный персонаж, а второй – как отрицательный.

Бесма остроумной представляется его трактовка образа осла на основании X Пифийской оды Пиндара (X. 30–36). В ней, в частности, говорится о гиперборее, который приносит в жертву Аполлону осла, а бог смеется по этому поводу. Автор отрицает обычное понимание этого сюжета как насмелку над глупым варваром. Аполлон здесь, скорее всего, радуется жертве. Животное, потребление мяса которого являлось табу для людей, по мысли Х. Хоффмана, вполне могло стать священной пищей для богов и героев-предков.

Жертвоприношению осла, как видим, радовался Аполлон, этот, казалось бы, антагонист Диониса. Однако характерная для современной западной культурологии оппозиция аполлоновского и дионисийского начал сильно преувеличена и, конечно, не имеет отношения к реалиям классической древности²⁰. Аполон и Дионис находились не в состоянии взаимной исключительности, а, скорее, в отношениях комплиментарной оппозиции, представляя собой две стороны одной действительности. «Расколотость» двух божеств и их ежегодное ритуализированное примирение в этом плане очень хорошо передается «расколотостью» некоторых керамических приношений.

Для названия V главы исследователь избрал строку из оды Горация «Dulce et decorum est pro patria mori (Сладка и прекрасна смерть за отечество)» (III. 2. 13)²¹. В ней анализируется ритон Сотата в форме головы барана, о символике которого столь подробно говорилось выше. В росписи на сосуде представлен юноша, сидящий под оливой, перед ним стоит женщина со щитом и копьем. Голова юноши закрыта краем одежды, что Х. Хоффман понимает как позу ритуального оплакивания, в данном случае как намек на обряд инициации. Олива, разумеется, символизирует полис Афины и богиню Афины. Конечно же, именно женский образ имеет большое значение в инициации юноши. Это может быть Афина Арея, которую призывали в свидетельницы перед клятвой эфебов, Аглавра (дочь Кекропа), в святилище которой эфебы приносили клятву. Можно вспомнить характеристику афинянок, которую дал в своей речи Перикл (Thuc. II. 45. 2), и предложить более земное объяснение: образ женщины в этой росписи является проявлением одного из сотен изображений безмянных женщин (матерей, жен, сестер) в сценах прощания воина. Все эти сцены, в свою очередь, представляют собой стандартное выражение патриотических чувств граждан города-государства. В любом случае эта композиция самым тесным образом связана с идеологией афинского полиса, в котором «славная смерть» в бою за родину должно рассматривалась в качестве сдвинутой гарантии бессмертия.

VI глава «Кекроп и сфинкс» важна для понимания иного аспекта идеи бессмертия. В ней рассматривается ритон Сотата в форме сфинкса. На груди сфинкса представлены три рельефные маски Медуз, по краю сосуда изображена сцена с участием Кекропа, в нижней части с обеих сторон – по сатиру с дубиной. Сосуд исследователь трактует как образец погребального монумента в миниатюре, и в этом с ним вполне можно согласиться. Археологи обычно объясняют роль таких монументов как «сторожевых псов», охраняющих покой мертвецов. Х. Хоффман глядит на проблему глубже. Для его научной концепции принципиальную важность имеет система представлений о пространственно-временной границе между миром живых и мертвых, пересечение которой (инициация, смерть) есть нарушение естественного континуума, требующее соответствующих событий «ритуалов перехода». Именно «ритуалы перехода» создавали своего рода мост между двумя мирами. В этом плане сфинкса следует рассматривать в ряду мифологических существ, являвшихся медиаторами двух миров. Он, безусловно, занимал «пространство перехода» и по этой причине был связан со смертью, что так хорошо продемонстрировано древнегреческой трагедией.

²⁰ См. Доддс Э.Р. Греки и иррациональное / Пер. с англ. СПб., 2000. С. 106; Burkert W. Greek Religion. Archaic and Classical. Harvard, 1985. P. 223 ff.

²¹ См. также Hoffmann. Dulce et decorum... P. 28 ff.

С другой стороны, сфинкс также символизирует собой парадигму инициации. Афиняне, как подчеркивает исследователь, знали два вида инициаций: возрастную, знаменующую собой переход от юношества во взрослое состояние, и мистическую, которая часто имела место во второй половине жизни человека. Первая из них – вполне государственная акция, вторая – более частная, но тоже касающаяся жизни государства. Эта мистическая инициация представляет собой опыт «непрямого возрождения», как его назвал Х. Хоффман, т.е. опыт перехода иницируемого через смерть и возрождение божества с обычным включением в ритуальное перерождение соответствующего круга мифов. В качестве примера такого «непрямого возрождения» можно указать на элевсинские мистерии, в которых посвящаемый как бы проходил важнейшие этапы судьбы Персефоны: схождение в подземный мир (катодос), а затем освобождению из него (анодос). Подобное уподобление служило обещанием беспечальной жизни за гробом.

Краснофигурную композицию, представленную по краю сосуда, автор определил как «Кекроп и дети» (см. *Arrolod*. III. 14. 1–2). Кекроп, рожденный землей полужемчужник-получеловек, олицетворяет собой Золотой век, жизнь без смерти и старости. Молодые люди на росписи, вероятно, являются прошедшими инициацию детьми первого царя Аттики: юноша – Эрисихтон (единственный сын Кекропа), девушки – Аглавра, Пандроса и Герсе. Как известно, юноши после инициации входили во взрослое состояние, становились защитниками отечества, а девушки могли вступать в брак. Инициация, таким образом, демонстрировала готовность «новых» людей полиса к исполнению своего долга – воинского или материнского. Фигура бегущего сатира с дубиной также по-своему символична, поскольку, с одной стороны, она пародирует Геракла, а с другой, как говорилось выше, информирует о близости Диониса.

Главной фигурой росписи, конечно, выступает предок афинян Кекроп. Именно герои-предки, являющиеся одновременно человеческими и божественными созданиями, как упорно подчеркивает исследователь, в греческой мифологии создавали мосты, которые соединяли этот мир с иным. Художник, создавая свой сосуд, продемонстрировал глубокую связь Кекропа со сфинксом, и, в общем, представляется вполне очевидным, что форма и роспись этого сосуда Сотада демонстрируют одну и ту же фундаментальную идею. Такое единство формы и содержания, надо признать, характерно не только для сосуда-сфинкса, а вообще для всех творений мастера.

VII глава «Амазонка» посвящена исследованию фигурного сосуда в форме амазонки, скачущей на коне. Автор, очевидно, вполне прав, когда указывает на связь образа амазонки с некоторыми дионисийскими аспектами, показанными на сосуде шкурой пантеры за спиной у всадницы. Возможно, он прав и в том, что в греческом мемориальном искусстве идея бессмертия героя часто выражалась посредством образа его благороднейшего оппонента. Амазонки, конечно, очень подходят на такую роль, однако не эта их роль представляется главной в символике сосуда.

Следует обратить внимание на то, что этот сосуд был найден в Мероэ в детской могиле у подножья царской пирамиды, и в этом контексте к нему более подходит иная интерпретация. Х. Хоффман приводит мнение Д. Метцлера о том, что персы уравнили амазонок с их собственными *fravashi* – душами мертвых воинов, появлявшихся в виде всадниц с копьями. Развивая эту идею, он считает, что дикие амазонки были обительницами экзотического парадиса, населенного также грифонами и аримаспами. Действительно, специальные исследования убедительно показывают, что образ амазонок связан с представлениями о Великом женском божестве в ее специфически загробной ипостаси²².

«Комедия невинности» – так автор назвал VIII главу своего исследования, в которой рассматривается совсем иной круг образов. Основной объект анализа здесь – краснофигурная чаша, на одной стороне которой мы видим старого сатира, ползущего на четвереньках к козлу, а на другой – молодого сатира, подбирающегося таким же образом к быку. Очень показательны, что спутники Диониса подкрадываются к главным жертвенным животным этого божества, демонстрируя тем самым намек на жертвоприношение, поскольку Дионис именовался «пожирателем быков» (*Soph.* *Fr.* 607) и «убийцей козлов» (*Paus.* IX. 8. 1–2). Как ранее в противопоставлении баран–осел, автор демонстрирует новую оппозицию бык–козел, в которой первый персонаж является положительным, а второй сугубо отрицательным. Несудивительно, что в Афинах жертвоприношение быка было торжественным, а жертвоприношение козла напоминало казнь преступника и сопровождалось шутками и смехом. В фигуре Диониса, как можно заключить, соединилось и чистое, и нечистое, безграничность божества уничтожала всякие оппозиции.

IX глава «Смерть и фальшивые носы» посвящена исследованию сосуда в форме мужской головы. Этот сосуд, как и другие произведения Сотада, в высшей степени любопытен: мужское лицо

²² *Шауб И. Ю.* Амазонки на Боспоре // Скифия и Боспор. Материалы конференции памяти М.И. Ростовцева. Новочеркасск, 1993. С. 79–88.

покрыто черным лаком, затылок оставлен светлым, глаза выполнены вполне реалистично. В общем, есть все основания согласиться с Х. Хоффманом и признать, что мастер здесь изобразил голову человека в маске. Конечно, в научной литературе этот сосуд неоднократно сопоставлялся с этрусским фигурным сосудом, который обычно трактуется как изображение демона смерти²³. Однако бросаются в глаза и некоторые различия – на этрусском сосуде на маске представлен нос с горбинкой, а в произведении Сотата – длинный, но прямой. Х. Хоффман по этому поводу предположил, что мастер таким образом изобразил Харона. Неудивительно, что он в маске, поскольку в архаических обществах маска ассоциировалась со смертью, а человек в маске находится как бы между жизнью и смертью (Paus. VIII. 15. 3). Весьма показательно, что подобная символика очень характерна для дионисийских карнавалов, особенно для уже упоминавшегося праздника Аффестерий.

Греческие карнавалы сопровождалась всякого рода преследованиями женщин, насмешками над ними и т.д. Не удивительно, что длинный нос маски, по мнению исследователя, вызывает ассоциации с фаллосом. Вообще же чрезвычайно привлекательной кажется идея автора о том, что афиняне, придавая смерти фаллический образ агрессивного мужского преследователя, проецировали страх смерти, переводили его символическую экспрессию на женщин. В росписи сосуда, конечно, не случайно представлена бегущая, оглядывающаяся назад менада. Менадический транс, столь важный в дионисизме, представляет собой наиболее общую метафору способности души покидать тело.

Представления древних греков о менадическом транс обстоятельно рассмотрены в X главе «Астрагал». Сосуд Сотата в форме астрагала, хранящийся в Британском музее, конечно, не был предназначен для питья вина. Такие кости (астрагалы), как хорошо известно, использовались в играх и при гаданиях, что очень важно для понимания общей символики сосуда. С другой стороны, сама его форма напоминает холмистый ландшафт или даже облако. На трех сторонах астрагала представлено десять женских фигур, на четвертой – старый мужчина, к которому приближаются три женщины. В научной литературе высказано немало суждений по поводу смысла росписи, но самая удачная из них, на мой взгляд, принадлежит автору рецензируемой монографии.

Женщины на трех сторонах астрагала танцуют или летают, порой используя полы одежды как крылья. Особенно важной в общей композиции следует признать сцену на четвертой стороне. Мужчина изображен здесь стоящим за отверстием в сосуде, которое явно может символизировать пещеру, а мужской образ в таком случае логично понимать как шамана или колдуна. Три женщины идут к нему, взявшись за руки, вероятнее всего, с намерением присоединиться к своим летающим подругам, точнее – принять участие в их мистических полетах. Нетрудно догадаться, что шаман практиковал технику создания особого рода экстаза, что используется некоторыми умельцами во многих частях мира до сих пор. Путешествие души, волшебные полеты и прочие сверхъестественные способности приписывались греческим провидцам: Аристею, Эпимениду, Пифагору и др.²⁴ По Пифагору, смерть есть освобождение души (см. Plat. Gorg. 492), что, конечно, еще не позволяет считать Сотата выразителем пифагорейских идей, но придает его мироощущению своеобразный колорит.

XI глава «Цикада на омфале» посвящена, может быть, самому простому из всех произведений Сотата – фиале, обнаруженной в 1890 г. в одной афинской могиле. Х. Хоффман указывает, что фиала в таком контексте символически представляет металлический прототип и вводит нас в круг ритуальных действий, связанных с обрядом возлияния, через который происходила актуализация образов богов и героев. На омфале фиалы расположена великолепно исполненная терракотовая цикада. Спрашивается, зачем она помещена сюда?

По свидетельству Платона (Sympr. 191c) известно, что цикады рассматривались как порождения земли и, подобно Кекропсу, были образом автохтонности. Вполне закономерно изображения цикады появились на афинских монетах рядом с совой²⁵. В этом нашла свое выражение официальная идеология полиса, но только этим символика данного образа не ограничивается. В платоновском «Федре» рассказывается, что до рождения Муз цикады были людьми, которые пришли в изумление от мусического удовольствия и стали петь, пренебрегая отдыхом, едой и питьем. Такие люди, конечно, незаметно для себя умерли, но от них произошли цикады (Phaed. 259b–c), ставшие «провозвестницами Муз» (Phaed. 262d). Гипнотический эффект музыки хорошо выражен Платоном (Sympr. 215c), и фигуру нарисованного им музыканта вполне можно сопоставить с шаманом.

²³ См. Монгайт А.Л. Археология Западной Европы. М., 1974. С. 152–153. Фото 2.

²⁴ См. Доддс. Греки и иррациональное. С. 199 сл.

²⁵ Imhoof-Blumer Fr., Keller O. Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums. Lpz, 1889. S. 47. Taf. VII, 32.

По мысли Х. Хоффмана, изображение цикады на фиале намекает на транс, впадая в который, человек может соединиться с божеством, следовательно, этот сосуд в погребальном контексте как бы демонстрировал сопричастность умершего к пирующим бессмертным богам и героям.

XII главу книги автор назвал «Aletheia» (греч. – «правда, истина»). В ней рассмотрены три чаши Сотада, найденные в одной могиле вместе с описанной выше фиалой с цикадой. Эти три чаши представляют собой килики с белой обмазкой, поверх которой на дне (в тондо) изображены сцены, очень характерные для древнегреческого понимания жизни после смерти. Общий смысл изображений на первом из них не вызывает никаких сомнений, поскольку имена персонажей здесь написаны. На килике представлен эпизод мифа о сыне Миноса Главке и воскресившем его Полииде (Apolod. III. 1–2). Две фигуры находятся внутри странной полусферической конструкции, на которой установлен треножник; под ногами людей – две змеи. Х. Хоффман считает, что Полиид и Главк изображены внутри ульевидной гробницы. Треножник на ней, этот одновременно мистический и хтонический символ, как подчеркивает автор, означает доступ к миру духов, является гарантией триумфального возвращения к жизни или возрождения. Смерть Главка он трактует как символически выраженную инициацию, Полиид же в таком случае открывает иницируемому внутреннее видение. Художник своей композицией как бы хотел сказать, что рождение и смерть не являются феноменом, который в жизни случается лишь однажды. Каждый из нас постоянно умирает и постоянно возрождается, а космос, как говорил Гераклит, есть мерно возгорающийся и мерно угасающий огонь²⁶.

На второй чаше сохранилась приблизительно половина росписи, но изображение здесь реконструируется вполне уверенно – в центре композиции находится фруктовое дерево, вероятно, яблона с золотыми яблоками. Плоды обрывают две девушки, надпись с именем одной из которых (Мелисса – «пчела», «мед») полностью сохранилась. Конечно, эта сцена легко ассоциируется с библейским сказанием о Еве в райском саду или, если обращаться к греческой мифологии, с садом Гесперид. В общем, можно считать, что изображенные на сосуде девушки собирают плоды в райском саду на краю земли. Х. Хоффман при этом усматривает в рисунке налет эротического обаяния и видит в девушках род райских гейц или гурий. Как известно, золотые яблоки Гесперид добыл Геракл и тем самым приобрел бессмертие, по этой причине в композиции представляется возможным усмотреть иной, глубинный смысл. Яблоки понимаются при этом как символ мистического знания; такое знание (aletheia) уравнивается с воспоминанием или узнаванием собственной вечной личности, которая не имеет ни прошлого, ни будущего, а значит бессмертна. Человек, имеющий такое яблоко в руках в час смерти, умирает с обладанием этой aletheia.

Третий килик сохранился неполностью, ряд важных деталей росписи утерян, но все-таки главное в ней сохранилось. Мы видим здесь огромного змея, вставшего из зарослей камыша, мужчина в меховом колпаке (папахе) замахнулся на него камнем, левее мужчины находится женская фигура, которая сохранилась очень плохо, но, скорее всего, она лежит или, по выражению Х. Хоффмана, находится в позе смертельно раненного. Огромный змей, вероятно, обитал в болоте, которое Гомер поместил на берегу Ахерона (Od. X. 513), т.е. перед входом в царство мертвых. Что касается мужчины, то своим костюмом он схож с Хароном или Гермесом, но, возможно, это просто иностранец. Лучшей аналогией, помогающей трактовать смысл сцены, конечно, является история Орфея и Эвридики (Ovid. Met. X. 1–63), которая вообще представляет собой прекрасную мифологическую парадигму для понимания смерти и возрождения в обряде инициации. Очень может быть, что изображенное на килике действие происходит около входа в царство мертвых, который Овидий назвал «Танарийской щелью» (X. 13).

Росписи всех трех чаш, как видим, объединены идеей обретения человеком бессмертия, каждая при этом выражает определенный аспект данной фундаментальной проблемы. На первой у иницируемого открывается внутреннее видение. На второй золотые «яблоки истины» открывают путь к мистическому знанию. На третьей представлена инициация как спуск в царство мертвых с последующим подъемом из него²⁷.

В XIII главе «Сложная игра» (Deep play) Х. Хоффман рассматривает фрагмент краснофигурного скифоса художника Сотада, хранящийся в одной из швейцарских частных коллекций. Три сатиры изображены здесь рядом с лиственным деревом, что, по замечанию исследователя, указывает на «праздник смерти». Сатиры, между тем, облачены в несвойственные для них гиматии, иными словами, одеты весьма «прилично». Двое из них, подобно детям, сидят на земле и занимаются игрой, связанной с перетягиванием палки, третий наблюдает за ними, опираясь на посох. Иг-

²⁶ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989. С. 217, № 51.

²⁷ Иную трактовку росписей см. Burn L. Honey Pots: White-ground cups by the Sotades Painter // Antike Kunst. 1985. 28. S. 93 ff.

ра, которой увлечены сатиры, была широко распространена в античном мире, особенно среди женщин, будучи, в частности, видом любовного гадания²⁸, но с явным налетом загробной символики²⁹. В общем, описанная сцена выглядит довольно странно: одетые, «как джентльмены», сатиры сидят по-детски на земле и заняты женской игрой. Рассуждая о значении и семантике игры в человеческой жизни, Х. Хоффман в качестве аналогии этой сцене приводит изображение на знаменитой вазе Эксекия, где Ахилл играет с Аяксом³⁰. Конечно же, эта сцена дает представление зрителю не просто об особенностях солдатского времяпрепровождения в мирной обстановке, ее смысл глубже – это игра на божественный шанс, который решает судьбы и героев, и Трои. Эта «*deer play*», как пишет исследователь, является метафорой риска, выражением героического идеала, в котором все может быть поставлено на игру жизни со смертью.

Художник своими росписями дает нам возможность понять, что мир, который мы воспринимаем, не идентичен, так сказать, финальной реальности, он лишь намекает на нее, будучи принципиально иным. В этом «*перевёрнутом мире*» нет ни времени, ни пространства. В греческой народной религии, некоторые детали которой запечатлены вазовыми росписями, таковым предстает мир Диониса, и «*перевернутое*» поведение сатиров – одно из проявлений этого феномена. Они здесь выступают как антигерои в лишенной времени действительности. Гераклит создал великолепный образ реки³¹, в потоке которой в абсолютном неведении судьбы находится человеческая жизнь. В этой перспективе игра сатиров не просто метафорична, она в полной мере подобна игре ребенка, самодостаточной сама по себе, она является символом глубочайшей мистерии жизни и ответом на вызов этой мистерии.

В Заключении Х. Хоффман еще раз рассуждает о специфичности греческих расписных vaz, предназначенных для приношений в храмы и для использования в погребальных ритуалах. Не лишено смысла его предположение, что сходным образом могут быть трактованы вазы с немифологическими сюжетами росписей (бытовыми или даже эротическими), поскольку мы, конечно, не можем знать наверняка, что и каким образом в древности считалось религиозным, а что таковым не считалось. Исследователь напоминает, что в индийском и японском искусстве эротические сцены имели прямое отношение к сфере религии.

Вместе с тем, в многочисленном ряду греческих вазовых мастеров лишь Сотад продемонстрировал своим творчеством столь необычную духовность. Вполне вероятно, что создатель этих сосудов был знаком с содержанием дионисийских мистерий не понаслышке, а из собственного опыта. Используя свое недюжинное мастерство, Сотад дал выражение мистическому видению во всех охарактеризованных выше произведениях.

Очень надеюсь, что исследование Х. Хоффмана, несмотря на крайность многих суждений, порой доведенных почти до абсурда, найдет своего вдумчивого читателя. Его «*антропологический*» подход к изучению вазовых росписей при отличном знании конкретного материала и письменной традиции может стать очень полезным для российских специалистов, занимающихся сходной проблематикой.

Ю.А. Виноградов

²⁸ В такую игру, к примеру, играют Эроты. См. *Greifenhagen A. Griechische Eroten*. В., 1957. С. 51 ff.

²⁹ Изображение игры на надгробии см. *Blümmel C. Die klassisch-griechischen Skulpturen*. В., 1966. С. 56–57, 65 (К 102). Abb. 98.

³⁰ См., к примеру, *Блаватский В.Д. История античной расписной керамики*. М., 1953. С. 136.

³¹ *Фрагменты ранних греческих философов*. С. 209, № 40.