

**ПРЕПОДНЕСЕНИЕ ПЕРВЫХ ДОСПЕХОВ АХИЛЛУ.  
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА**

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства  
Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.  
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Л. И. Давыдова*

*Настоящая статья посвящена объяснению причины широкого распространения в афинской вазописи VI в. до н. э. изображений преподнесения первых доспехов Ахиллу. Вероятно, популярность этого сюжета определялась его героической коннотацией: отправляющийся на войну Ахилл выступал как образец идеального доблестного воина.*

**Ключевые слова:** *лекиф, амфора, Ахилл.*

*M. Khimin*

**THE FIRST ARMING OF ACHILLES.  
ON THE PROBLEM OF THE SUBJECT INTERPRETATION**

*The paper deals with the depictions of the first arming of Achilles. The popularity of this subject in the Athenian vase-painting of the 6<sup>th</sup> century B. C. was probably determined by the heroic connotation: Achilles in those compositions appeared as an ideal warrior.*

**Key words:** *lecythus, amphora, Achilles.*

Необходимым условием появления того или иного сюжета в древнегреческом искусстве являлось существование источника (нарративного или устного), в котором он описывался. Для архаических художников таким источником, как правило, служил эпос. В этой связи следует полагать, что сюжет преподнесения первых доспехов Ахиллу, вошедший в репертуар афинских художников в период с 570 по 550 г. до н. э. [6, с. 91–127, 257–260], был заимствован из поэмы [8, с. 214]. Иконографическая трактовка памятников схожа друг с другом: во всех случаях доспехи (шлем, щит, панцирь и поножны) доставляет герою Фетида, как правило, вместе с другими nereидами. Однако можно ли полагать, что интерес к данному сказанию со стороны художников был вызван только с распространением в Афинах указанного источника или причина его популярности в афинской вазописи была связана также с определенной семантической насыщенностью сюжета? Следует сразу же признать, что со всей определенностью ответить на этот вопрос в свете сохранившихся источников не представляется возможным. И все же некоторые суждения относительно поставленной проблемы можно высказать. Основанием для этого служит анализ изображений преподнесения первых доспехов в более широком иконографическом контексте – во взаимосвязи с жанровыми и мифологическими сценами проводов воина.

Тема проводов воина получила широкое распространение в афинской вазописи VI в. до н. э. (количество памятников на эту тему исчисляется сотнями) и нашла выражение в трех сюжетах: преподнесение доспехов, возлияние и гадание по внутренностям животного (гироскопия). Такой интерес к этой теме не случаен – он отражал реалии афинской жизни того времени. Одной из главных функций афинских граждан являлась защита города и его интересов в многочисленных войнах [1, с. 60]. При этом война для древних греков всегда была связана с демонстрацией доблести, а смерть на поле боя считалась героической. В этой связи следует отметить ряд памятников, в которых тема проводов

воина была связана с мотивом героической смерти. На лекифе из Музея Фитцвильям (Вюрцбург) изображена сцена с сидящим на собственной могиле обнаженным юношей и получающим от предстоящей перед ним женщины доспехи, в которых он встретил смерть на поле сражения [7, с. 46]. На амфоре из музея Мартина фон Вагнера (Вюрцбург) представлен гоппит в полном вооружении; рядом с ним стоит Афина, позади него – женщина, прикрывающая лицо рукой, а перед ним – Гермес, протягивающий в его сторону руку. На первый взгляд может показаться, что фигура Гермеса свидетельствует в пользу того, что перед нами изображение ухода какого-то мифологического героя на войну. Однако если художник имел в виду какого-то определенного мифологического героя, то он должен был идентифицировать его посредством подписи или ввести в композицию дополнительных персонажей, позволяющих определить представленный сюжет. Но ни того ни другого вазописец не сделал, и это наводит на мысль, что он изобразил не мифологическую, а жанровую сцену, в которой Гермес, обладавший функцией психопомпа (проводника душ в мир мертвых), символизировал смерть героя на войне. На другой амфоре из музея Мартина фон Вагнера изображена сцена гироскопии. В центре представлен гоппит в полном вооружении; он смотрит на внутренность животного, вынутого им из мешка, который держит перед ним мальчик-слуга. В левой части композиции располагается скиф, поднявший вверх левую руку и смотрящий на мешок в руках мальчика; в правой части изображена жена воина, держащая в одной руке чашу для возлияния, а другую руку, подобно скифу, поднявшая вверх. Значение гадания по внутренностям животного заключалось в определении, являлось ли выбранное время отправления воина на войну благоприятным или нет [4, с. 55]. Аналогичным образом спартанские военачальники прибегали к помощи гироскопии перед началом сражения: так, например, Павсаний не мог вступить в сражение, хотя военная ситуация требовала незамедлительных действий с его стороны, так как, не-

однократно совершая гадания, он получал дурные предзнаменования. Принимая во внимание это значение гадания, а также отмечая сильное возбуждение скифа и женщины в рассматриваемой сцене, подчеркнутое жестикуляцией рук, можно допустить, что гоплит получил неблагоприятные предзнаменования, что, в свою очередь, подразумевает его смерть на войне.

В 450–420 гг. до н. э. в Афинах получают распространение сцены проводов воина, основным мотивом которых становится рукопожатие гоплита с женой или старцем отцом. Как подчеркнул Г. Девис, печальные лица персонажей в этих изображениях предполагают уход воина на войну, с которой он, вероятно, не возвратится [3, с. 628]. Наиболее выразительным памятником из этой группы сцен является изображение на амфоре из Британского музея. Гоплит представлен в полном вооружении; он пожимает руку стоящему справа от него отцу, устремляя на него взгляд; рядом с гоплитом располагается собака, а за ним – жена с сосудом и чашей для возлияния. К приведенному замечанию Г. Девиса о печальном выражении лиц персонажей следует также добавить, что мотив рукопожатия выражает идею расставания, а само акцентированное внимание со стороны художника на этом мотиве предполагает, что, возможно, воин уходит из дома навсегда. Особенно очевидна связь мотива рукопожатия с темой смерти в надгробных стелах, на которых нередко воин изображался пожимающим руку отцу или жене, как, например, на стеле Поликсена из музея Поля Гетти (Малибу) [5, с. 15–16].

Рассмотрев ряд жанровых сцен провода воина, перейдем теперь к нескольким мифологическим сценам. На амфоре мастера Эвтидема (520 г. до н. э.) изображен облачающийся в доспехи Гектор в окружении матери и отца (все герои подписаны). В XXII книге «Илиады» (38–90) описывается, как Приам и Гекуба уговаривают Гектора не вступать в роковое сражение с Ахиллом; при этом с подобной речью они обращаются к сыну со стены Трои, в то время как сам герой уже вышел на поле. Как видно, важное различие

между поэмой и вазописной сценой заключается в месте действия. Учитывая такие расхождения, возникает вопрос, каким образом древнегреческий зритель определял это изображение. В «Илиаде» Гектор неоднократно выходил на поле боя, однако Гомер не приводит никакого другого случая, когда родители обращались бы при этом к нему с речью. С одной стороны, кажется, что это должно было служить надежным критерием оценки сцены. Однако изображение родителей в сценах проводов воина являлось типичным художественным приемом, из чего следует, что факт их изображения был критерием весьма относительным. С иконографической точки зрения такая сцена может представлять собой изображение любого ухода Гектора на поле боя, зафиксированного в «Илиаде» или каком-либо другом источнике. И все же вряд ли у кого-нибудь возникнет сомнение, что сцена Эвтидема является иллюстрацией описанного в XVIII книге поэмы сюжета. Почему? Ответ на этот вопрос очевиден: потому что для художника только этот уход героя представлял интерес, поскольку, согласно Гомеру, Гектору, погибшему от руки Ахилла, не суждено было возвратиться домой. В этой связи отмеченные расхождения с литературным источником не были столь существенными и поэтому затрудняющими понимание сцены. Иными словами, сам мотив проводов Гектора, с одной стороны, заключал в себе идею гибели героя, а с другой – являлся критерием определения сюжета.

Укажем еще на один памятник. На амфоре Экзекия из Ватикана изображены Диоскуры [2, с. 252]. Два брата представлены в окружении отца и матери: один из них, бессмертный Полидевк, возвратился домой, а другой, смертный Кастор, наоборот, покидает дом. В основе сцены, вероятно, лежит тема смерти одного брата и бессмертия другого [9, с. 80–82]. Иными словами, идея смерти героя находит воплощение в этом памятнике посредством мотива провода воина.

Можно с полной уверенностью сказать, что круг изображений проводов воина, в которых акцентируется мотив смерти героя, не

ограничивается указанными выше сценами. Изучение этой темы является самостоятельным вопросом. Нам же важно показать связь сюжета проводов война с идеей смерти. Как представляется, подобный мотив смерти героя был заложен и в сценах преподнесения первых доспехов Ахиллу. Согласно мифологической традиции, Ахилл знал, что в случае участия в войне он не вернется домой, но погибнет под Троей, однако, несмотря на это, он отправился на войну. Уход Ахилла на войну, таким образом, являлся определяющим моментом в судьбе героя. Соответственно, преподнесение доспехов было неразрывно связано с мотивом гибели героя. Ми-

фологема судьбы в сценах преподнесения первых доспехов находила созвучие с идеологией того времени, согласно которой героический подвиг ставился выше жизни.

Итак, рассматривая сцены преподнесения доспехов Ахиллу как вариант изображений проводов война, можно сказать, что одной из причин распространения этого сюжета в афинской вазописи, вероятно, являлась возможность выразить через образ эпического персонажа героический идеал: отправляющийся на войну Ахилл в данном случае выступает как образец идеального доблестного война, отдавшего предпочтение короткой, но полной героических подвигов жизни.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII–VII вв. до н. э. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. С. 317.
2. *Boardman J. D.* Athenian Black Figure Vase. London: Thames and Hudson, 1997.
3. *Davies G.* The Handshake Motif in Classical Funerary Art // *AJA*. Vol. 89. № 4. 1985. P. 627–640.
4. *Flower M. A.* The Seer in Ancient Greece. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005.
5. *Grossman J. B.* Greek Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections at the Getty Villa. Los Angeles: Christopher Hudson, 2001.
6. *Johansen F.* The Iliad in Early Greek Art. Copenhagen: Munksgaard, 1969.
7. *Lissarrague F.* The World of the Warrior // *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece* / С. Bérard, С. Bron. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1989. P. 45–55.
8. *Schefold K.* Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
9. *Vermeule E.* Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1979.