

А.Е. ПЕТРАКОВА, О. ЯГГИ\*  
A.E. PETRAKOVA, O. JAEGGI

**ЭРОТЫ С ПОЗОЛОЧЕННЫМИ КРЫЛЬЯМИ: РЕЦЕПЦИЯ  
КРАСНОФИГУРНЫХ ВАЗ ИЗ МАСТЕРСКОЙ МАСТЕРА МАРСИЯ В  
СЕВЕРНОМ ПРИЧЕРНОМОРЬЕ  
EROTES WITH GILDED WINGS: RECEPTION OF THE RED-FIGURE  
VASES FROM THE WORKSHOP OF THE MARSYAS PAINTER IN THE  
NORTHERN BLACK SEA AREA**


Мастерская Мастера Марсия (сам мастер и вазописцы его круга) считается самой лучшей афинской мастерской IV века до н. э. [Beazley, 1963, pp. 1474-1475]. Несмотря на то, что несколько vaz из этой мастерской широко известны и много раз опубликованы, до сих пор не существует отдельного подробного исследования, посвященного изучению всех нюансов стиля разных вазописцев и технических приемов гончаров этой мастерской. Задача нашего проекта – восполнить этот пробел. Настоящая публикация, как и статьи по материалам докладов, сделанных в мае 2017 года на конференции в Салониках [Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming] и в октябре 2018 года на коллоквиуме в Мюнхене [Jaeggi, 2020, forthcoming], представляет собой одну из частей большого проекта, который, как мы надеемся, со временем превратится в полноценную монографию о мастерской Мастера Марсия, снабженную большим количеством качественных фотографий (общие виды и фрагменты), виртуальных «разверток» композиций, а также рисунками профилей всех vaz.

Еще в 30-х годах прошлого века среди vaz, росписи которых демонстрируют стилистическое сходство, Карл Шефолд попытался выделить несколько индивидуальных авторских манер [Scheffold, 1930; Scheffold, 1934] на основе дошедших до нас образцов продукции аттических керамических мастерских IV века до н.э. Помимо Мастера Марсия [Scheffold, 1934, S. 127–131] он также предложил Элевсинского Мастера (первоначально Мастера Элевсинской пелики – “der Maler der Eleusinischen Pelike”) [Scheffold, 1934, S. 125–127], Мастера Гетеры [Scheffold, 1934, S. 131-132], Мастера Тышкевича [Scheffold, 1934, S. 131] и Мастера свадебного шествия (свадебной процессии) (“der Maler des Hochzeitszugs”) [Scheffold, 1934, S. 132-134].

Ученые, обращавшиеся к изучению Мастера Марсия и его мастерской после Шефолда, не всегда поддерживали его классификацию и атрибуцию. Например, Джон Бизли согласился с выделением Мастера Марсия и Элевсинского Мастера, охарактеризовав первого, как лучшего вазописца IV века до н.э. [Beazley, 1963,

---

\* Авторы выражают искреннюю признательность научным сотрудникам Государственного Эрмитажа, хранителям vaz, о которых идет речь в этой статье: А.М. Бутягину, Д.Е. Чистову, Е.В. Власовой, которые любезно разрешили работать с экспонатами, находящимися в их ведении, и оказывали всяческое содействие.

*Петракова А. Е., Яggi О. Эроты с позолоченными...* 

pp. 1474-1475], а про второго сказав, что он «связан» с первым, но «вымученный и слабый – вот и вся разница» (“connected... but laboured and weak – all the difference” [Beazley, 1963, p. 1476]). Несколько ваз, которые Шефолд атрибутировал Мастеру Гетеры и его мастерской, Бизли переатрибутировал Мастеру Афин 1472, сказав, что «его фигуры напоминают фигуры Мастера Марсия» (“figures recall the Marsyas Painter”, [Beazley, 1963, p. 1477]). Что касается Шефолдовских Мастера свадебного шествия и Мастера Тышкевича, Бизли их отверг, возможно, потому, что в его собственной классификации уже были мастера с такими именами (“the Wedding Painter” периода ранней классики [Beazley, 1963, p. 922]; мастер позднего V века до н.э. под условным именем “the Painter of the Athens Wedding” [Beazley, 1963, p. 1317]; Мастер Тышкевич, работавший в поздней архаике и ранней классике [Beazley, 1963, p. 350]).

По мнению Паноса Валаваниса, Мастер Марсия и Элевсинский мастер должны быть объединены, поскольку это одна и та же рука [Βαλαβάνης, 1991, pp. 282–286; см. также: Kogiountzi, 2006, pp. 110–113], хотя Мастера свадебного шествия он поддерживал и даже продолжил разрабатывать [Βαλαβάνης, 1991, pp. 292-312]. На основе панафинеических амфор, которые он атрибутировал мастерской Мастера Марсия, Валаванис пересмотрел вопрос о датировках, предложенных ранее Шефолдом [Scheffold, 1934, S. 108–134]. В то время как датировки Шефолда базировались, главным образом, на стилистических особенностях вазовых росписей и сравнении их со стилистическими особенностями скульптурных рельефов и других произведений древнегреческого искусства, датировки Валаваниса в основе своей имеют четкую привязку к четырехлетнему периоду от одних Панафинеических игр до других, поскольку на амфорах имеются имена архонтов.

Большинство ваз Мастера Марсия и его круга были найдены на территории Боспорского государства [избранная библиография: Цветаева, 1951; Цветаева, 1957; АГСП 1984, с. 58–62, 222–224; Fornasier, Böttger, 2002; Fless, Lorenz, 2005; Jaeggi, 2012; Petrakova, 2012; Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012; Яggi, 2012, с. 133–137; Tsetskhladze, 2013; Jaeggi, 2020, forthcoming]. Эти вазы отличаются от работ других мастерских того же времени высоким качеством, тонкостью и изяществом росписей, своеобразным сюжетно-тематическим репертуаром и иконографией, а также – техническими особенностями, например, наличием значительного количества деталей, выполненных в невысоком рельефе из полужидкой глины и позолоченных сверху. Мы предполагаем, что не только сюжетно-тематический репертуар, но и эти технические особенности, придававшие вазам еще более нарядный вид, по-видимому, нравились покупателям, соответствовали их вкусам и предпочтениям, которые, возможно, были известны афинским мастерам. На многих вазах, которые мы связываем с мастерской Мастера Марсия, имеется рельефный декор, дополненный росписью или позолотой, который, несомненно, обогащает и без того роскошную вазу, украшенную орнаментами и сложной многофигурной композицией.

## Боспорские исследования, вып. XXXIX

Хорошим примером может служить знаменитая гидрия П.1872.130 из собрания Государственного Эрмитажа с изображением спора Афины и Посейдона [первая публикация: ОАК за 1872, с. XXI; избранная библиография: Cohen, 2006, cat. 105; Эрмитаж, 2014, с. 464-465; VAPD 6988] – (рис. 1). Она была найдена в маленьком каменном склепе, раскопанном в 1872 году на склоне горы Митридат, и «заключала в себе лишь жженные человеческие кости и простой точильный брусок», к ее горлу «был примазан алебастром полированный темно-красного цвета кружок», вокруг «лежали обломки железного меча» [ОАК за 1872, с. XXI]. Шефолд атрибутировал ее Мастеру свадебного шествия [Schefold, 1934, S. 132, Kat. 161], Валаванис же датировал ее ок. 350–340 гг. до н.э. [Βαλαβάνης, 1991, pl. 142-143] и атрибутировал мастерской Мастера Марсия.

Мы согласны, что, по крайней мере, краснофигурную часть декора этой гидрии действительно следует связать с мастерской Мастера Марсия на основе значительного стилистического сходства – (рис. 2 и 3). В частности, в пользу этого свидетельствует характерная трактовка складок одежд при помощи длинных, как бы «нервно» нарисованных двойных линий, в ряде случаев заканчивающихся крючкообразными элементами: именно такие складки мы видим на вазах, атрибутированных Мастеру Марсия, например, на гидрии КМАК 501 из собрания Керченского историко-культурного заповедника (рис. 4 и 5) [Ягги, 2012, кат. 22], лекане Ю.О.32 (рис. 10 и 11) [первая публикация: ОАК за 1860, с. III-IV; CR pour l'Année 1861, Atlas, pl. I; Stephani, 1869, Kat. 1858; Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 41; избранная библиография: Schefold, 1934, S. 7–8 Kat. 14; Beazley, 1963, p. 1475 no.7; Βαλαβάνης, 1991, p. 270, no. 7; p. 279, pl. 114; Kogioumtzi, 2006, p. 188, no. L214; VAPD 230425; публикация с архивными материалами и библиографией: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 62–66; см. также: Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming, fig. 1] и пелике Кек.8 из собрания Эрмитажа (рис. 6 и 7) [первые публикации: ДБК 1854, pl. LVII; Stephani, 1869, Kat. 1795; Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 40; избранная библиография: Schefold, 1934, S. 34, no. 370; Beazley, 1963, p. 1475 no. 3; Βαλαβάνης, 1991, p. 269, no. 3, pl. 106–107; Kogioumtzi, 2006, p. 305, no. P358; VAPD 230421; публикация с архивными материалами и библиографией: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 97–104; см. также: Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming, fig. 2] и др.

Именно такими линиями нарисованы на гидрии П.1872.130 контуры и складки плащей у женщины (ее интерпретируют как Аглавру, дочь Кекропса, или же как персонификацию Аттики, см., например: Cohen, 2006, cat. 105), сидящей над левой горизонтальной ручкой вазы (рис. 3), и у мужчины (его интерпретируют как Кекропса или Зевса, см., например: Эрмитаж, 2014, с. 464-465), сидящего рядом с правой горизонтальной ручкой вазы. Также можно сравнить трактовку верхней части туловища упомянутой женщины с трактовкой женских торсов на вазах Мастера Марсия и его круга с их характерными округлыми формами плеч и предплечий, изящными кистями рук, на которых черными контурами прорисованы все пальцы; следует также обратить внимание на чуть полноватое тело со складочками в районе

*Петракова А. Е., Яeggi О. Эроты с позолоченными...* 

тали и широко поставленные крепкие округлые груди с большими сосками, нарисованными в виде целой или разорванной окружности; такие торсы можно видеть, например, на упомянутой лекане Ю.О.32 (рис. 10 и 11) и лекане Ю.О.9 (рис. 8 и 9) [первые публикации: CR pour l'Année, 1860, pl. I.1–3; Stephani, 1869, Kat. 1791; избранная библиография: Schefold, 1934, S. 5–6, Kat. 10, Abb. 13–14; Beazley, 1963, p. 1476.3; Βαλαβάνης, 1991, p. 282, no. 3, pl. 126; Kogioumtzi, 2006, p. 187, no. L210; BAPD 230433; публикация с архивными материалами и библиографией: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 44–51; см. также: Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming, fig. 5–6], пелике Ю.О.10 (рис. 14 и 15) [первые публикации: CR pour l'Année, 1860, pl. II.1–2; Stephani, 1869, Kat. 1793; Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 39; избранная библиография: Schefold, 1934, 42–43, Kat. 369; Beazley, 1963, 1476.2; 1695; Βαλαβάνης, 1991, 282, no. 2, pl. 124–125; LIMC VIII, 1997, 1202–1203, s. v. Themis (S), no. 17 (P. Karanastassi); Simon, 1998, 176, fig. 15,5; ThesCRA IV, 2005, 400, s.v. 1.b. Representations of Cult Places 108–110. (A. Kossatz-Deissmann); Kogioumtzi, 2006, 305, no. P357; Langner, 2016, 144, fig. 4; BAPD 230432; см. также: Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming, fig. 8], упомянутой гидрии КМАК 501 (рис. 4 и 5).

Женщина, изображенная на гидрии П.1872.130 (рис. 2) рядом с лошастью справа от центральной группы (ее интерпретируют как Амфитриду или Геру, см., например, Cohen, 2006, cat. 105), очень похожа по принципу исполнения и примененным пигментам на сидящую слева от Зевса женщину на упомянутой пелике Ю.О.10 (рис. 14) (ее интерпретируют как Фемиду). В обоих случаях тело женщины покрыто белой краской, ювелирные украшения выполнены в низком рельефе с использованием полужидкой глины и, по-видимому, позолоты (утрачена), а оставленная в цвете глины одежда была некогда разноцветной (на обеих вазах видны следы розовой краски, на гидрии также еще и зеленой, а на пелике – голубой), но очень плохо сохранилась. Орнаменты в верхней и нижней части хитона Диониса на гидрии П.1872.130 (рис. 2) похожи на орнаменты, украшающие хитон женщины, стоящей в левой части композиции на стороне Б (рис. 7), и у Аполлона на стороне А (рис. 6) упомянутой пелики Кек.8, у женщины, стоящей слева от Афродиты, на знаменитом лебесе П.1906.175 (рис. 12 и 13) [первые публикации: Pharmakowsky, 1907, cols. 131–136, figs. 3–7; Лукьянов, Гриневич, 1915; избранная библиография: Schefold, 1934, S. 30–32, Kat. 286, pls. 33–35; Beazley, 1963, 1475.1; Βαλαβάνης, 1991, 269, no. 1, pls. 102–105; Kogioumtzi, 2006, 265, no. LG58; Lapatin, 2006, p. 334–336, no. 103; BAPD 230419; см. также: Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming, fig. 9], на одеждах женщины в правой части композиции сверху и девочки в левой части композиции внизу на гидрии КМАК 501 (рис. 4).

Орнаменты на венчиках и под изображением на тулове у этих двух гидрий также похожи, как и орнамент под изображением на тулове лебеса П.1906.175: это пояс со сложным, сильно закрученным меандром, прерывающимся через несколько «перекатов» прямоугольником с несколькими рядами шахматного орнамента. Также можно сравнить пантер на гидрии П.1872.130 (рис. 2) и на стороне Б пелики Ю.О.10

## Боспорские исследования, вып. XXXIX

(рис. 15) (они похожи по размерам, форме, декору шкуры); трактовка обнаженного мужского торса тоже имеет много общего на этих двух вазах. Орнаменты из пальметт и волютообразных завитков под вертикальной ручкой у гидрий П.1872.130 и КМАК 501 характеризуются пышностью, большим количеством спиралевидных завитков и пальметт, но спирали на гидрии КМАК 501 крупнее (рис. 5), имеют больше витков, листики пальметт загнуты кверху, а не книзу, также имеется множество элементов в виде четвертинок пальметт; сердцевинки пальметт украшены тремя рельефными точками, а не одной (такие же спирали, сердцевинки пальметт и четвертинки пальметт украшают и пелику Кек.8 – рис. 6 и 7); впрочем, и трактовка лиц на эрмитажной гидрии проще, чем на керченской, мы можем говорить о явном стилистическом сходстве, но, по-видимому, об участии разных мастеров в создании разных частей ваз. Примечательно, что оба типа пальметт (с загнутыми вверх лепестками, как на гидрии КМАК 501 (рис. 5), и с загнутыми вниз, как на гидрии П.1872.130 – рис. 2) украшают тулово леканы Ю.О.32 (рис. 11): они представлены в пояске из вертикально ориентированных пальметт, в котором чередуются через одну.

Из названных аналогий большинство признано разными исследователями работами Мастера Марсия, относительно двух vaz (пелики Ю.О.10 и леканы Ю.О.9) существуют два варианта атрибуции: Элевсинскому мастеру (Шефолд, Бизли) и Мастеру Марсия (Валаванис). В любом случае, как уже было сказано в начале статьи, сам же Бизли говорил, что вся разница между этими двумя мастерами в том, что один из них более «вымученный и слабый» [Beazley, 1963, p. 1476]. Нам представляется, что лекана Ю.О.9 (рис. 8 и 9) по многим стилистическим особенностям очень близка знаменитому лебесу П.1906.175 (рис. 12 и 13), однозначно атрибутированному Мастеру Марсия, а пелика Ю.О.10 (рис. 14 и 15) более близка по стилю росписи лекане Ю.О.32 (рис. 10 и 11). Вопрос относительно того, следует ли видеть в этой разнице эволюцию (или деградацию) одного и того же мастера, работавшего на протяжении нескольких десятилетий, или же разница обусловлена работой мастера и подражателя, – требует дальнейшей разработки.

Насколько нам известно, к настоящему моменту гидрия П.1872.130 – единственная ваза Мастера Марсия или его мастерской, декорированная не при помощи низкого рельефа из полужидкой глины с позолотой сверху, а настоящим высоким рельефом, покрытым полихромной росписью. При раскопках в Пелле была найдена еще одна гидрия этой мастерской, также с изображением спора Афины и Посейдона, но без рельефа [Simon, 1994, 474, № 241, pl. 375].

Рассмотренная выше гидрия с Афиной и Посейдоном, большой (П.1837.2) [Виноградов, 2007; VARD 217907] и малый (Зм.3) [Petakova, 2012, fig. 9a; VARD 217908] лекифы Ксенофанта, ойнохоя инв. Зм.4 из Эрмитажа [Petakova, 2012, fig. 9b; VARD 9976] и др. – количество vaz с рельефным декором, найденных в Пантикапее и окрестностях (и атрибутированных разным мастерам), показывает, что, по-видимому, местные жители ценили такую разновидность vaz: можно предполагать, что афинские мастера или, вероятнее всего, торговцы, адаптировались к вкусу заказчика.

*Петракова А. Е., Ягги О. Эроты с позолоченными... *

Помимо перечисленных ваз, украшенных достаточно сильно выступающими рельефами, в Пантикапее и окрестностях также найдены вазы мастерской Мастера Марсия, детали декора которых выполнены в низком рельефе из полужидкой глины и украшены позолотой: так выполнены крылья Эротов, украшения у женщин, предметы обстановки, атрибуты. Это очень изящно выполненные рельефы, которые при высоте всего в несколько миллиметров (!) значительно обогащают и разнообразят композицию. Чередование красных (цвет незакрашенной глины), черных (участки фона), белых (фигуры женщин и Эротов, детали) и золотых (крылья Эротов, некоторые предметы и детали) пятен создает по поверхности вазы причудливую ритмическую игру, закономерности которой повторяются на разных вазах, которые мы считаем работами мастерской Мастера Марсия.

Примером может служить упоминавшаяся выше эрмитажная лекана Ю.О.32 (рис. 10 и 11), происходящая из склепа 47 Шестого каменистого кургана [первая публикация: ОАК за 1860, III–IV; далее см.: Petrakova, 2012, p. 152; Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 62–66]: в погребении был обнаружен деревянный саркофаг (Ю.А. Виноградов предположил мужское погребение на основе находки стригиля [Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 66]), в ногах стояли краснофигурная лекана и чернолаковая пелика. Внутри саркофага также были обнаружены золотая оливковая ветвь (по Виноградову в ОАК за 1860, с. III–IV ошибка относительно положения ветви рядом с рукой, в действительности же она была найдена рядом с головой и являлась частью погребального венка [см.: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 66]), золотое кольцо с изображением Ники на колеснице, два алабастра, чернолаковая штампованная тарелочка и серебряная монета (аверс: голова Пана; реверс: голова быка и буквы ΠΑΝ) [первая публикация: ОАК за 1860, с. III–IV; датировка неясна: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, 66]. Шефолд, а затем – Бизли, атрибутировали лекану Ю.О.32 (рис. 10 и 11) Мастеру Марсия; Валаванис датировал ее около 360 г. до н.э. против датировки Шефолда 350–340 гг. до н.э. [первые публикации: CR pour l'Année, 1861, Atlas, pl. I; Stephani, 1869, Kat. 1858; Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 41. Избранная библиография: Schefold, 1934, S. 7–8, Kat. 14; Beazley, 1963, p. 1475 no. 7; Βαλαβάνης, 1991, p. 270 no. 7; p. 279 pl. 114; Kogioumtzi, 2006, p. 188 no. L214; BAPD 230425].

Роспись на крышке леканы Ю.О.32 (рис. 10) показывает прекрасных женщин и девушек как обнаженных, так и одетых в одежды с множеством сложных складок; девушкам помогают Эроты, тела которых покрыты белой краской, а выполненные в невысоком рельефе из полужидкой глины крылья – позолотой. Уже в первых публикациях интерпретация сюжета вызвала разногласия у разных авторов. Он был интерпретирован как свадебная церемония [ср.: Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 19–32], «toilette de jeunes filles» [CR pour l'Année, 1861, Atlas, pl. I; Стефани, 1862, с. 5–10] и «женщины и молодые девицы за своими обычными занятиями: туалетом, музыкой, играми, танцами или в любовных интригах» [Стефани, 1862, с. 5–6], а стиль росписи определен как «nachlässiger Stil des vierten Jahrhunderts v. Chr.» [Stephani, 1869,

S. 362]. В настоящее время аналогичные сцены часто интерпретируются именно как свадебные приготовления или разные эпизоды свадебного торжества, а не просто бытовые сценки из жизни женщин в гинекее. Их характеризуют как «depiction of different stages of a wedding by means of a continuous narrative», «a selective depiction of characteristic aspects referring to the wedding, by means of emblematic motifs conveying nuptial connotations» [см., например: Sabetai, 1997, p. 319-320]. Омовение невесты, поднесение специфических предметов-даров, сцена завязывания пояса, украшение лутрофора-гидрии, повязывание головы лентой и прочее – типичные мотивы таких сцен [Sabetai, 1997, p. 319], многие из них мы видим на рассматриваемой вазе, а также на тех вазах, о которых речь пойдет ниже.

На крышке леканы Ю.О.32 (рис. 10) можно видеть двенадцать женских персонажей больших размеров, представленных во всю высоту изобразительного поля (только у трех – две присели на корточки, одна сидит на табурете – головы не доходят до верхней границы изображения, но если бы они были изображены стоящими – они оказались бы вровень с остальными), двух девочек-помощниц (они изображены в два раза ниже и в четыре раза тоньше), а также трех Эротов и мальчика (возможно, это тоже Эрот, но у него, в отличие от трех других, нет крыльев, хотя тело также выкрашено в белый цвет). Все они вовлечены в единое действие, но в то же время составляют группы, объединенные разнообразными занятиями (в контексте этого единого действия) при помощи жестов, поз и даже мимики.

Среди прочего на вазе имеется композиция, состоящая из двух фигур: девушки с гидрией и обнаженной женщины на корточках, которой девушка, по-видимому, льет на голову воду из гидрии. По мнению Роберта Саттона, именно в таком варианте эта сцена появляется в аттической вазописи IV века до н.э., в то время как в последней трети V века до н.э. помощником женщины был Эрот [см. подробнее: Sutton, 2009a; Sutton, 2009b]. Обнаженная женщина, присевшая на корточки с распущенными волосами, и персонаж, льющий ей на голову воду из сосуда, – мотив, встречающийся в контексте изображения приготовления к свадьбе на аттических вазах разных форм и атрибутированных разным мастерам [см. в дополнение к рассматриваемым тут, например: Sabetai, 1997, fig. 1]; девушку, присевшую на корточки с распущенными волосами, как будто бы моющую голову, но без стоящего рядом персонажа с сосудом с водой можно видеть и вне свадебных сцен [см., например: Sutton, 2009b, fig. 1, fig. 10]. Адриан Стэли заметил, что изображения женщин во время омовения под сенью архитектурных сооружений или перед лутерием на вазах VI и V веков до н.э. представляют нам не сцены из повседневной реальности, а прежде всего женскую привлекательность как таковую [Stähli, 2013, S. 11–21]. Подобную интерпретацию также можно применять к изображениям обнаженных женщин, присевших на корточки на лоне природы (с «помощниками» рядом или без них). То есть мы можем воспринимать все эти изображения, как некое воспевание красоты женщин без «исторического» контекста (в виде свадебных приготовлений) и без мифологического содержания (как Афродита во время омовения).

*Петракова А. Е., Яeggi О. Эроты с позолоченными... *

Подобные композиции характерны для Мастера Марсия и его круга [ср.: Langner, 2016, S. 144; см. также подробнее: Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming]. Близкая группа, но в зеркальном варианте, представлена на стороне Б уже упоминавшейся выше пелики Кек.8 из Эрмитажа (рис. 6 и 7) – той самой пелики, благодаря которой Мастер Марсия и получил свое условное имя (на стороне А пелики изображено музыкальное состязание Аполлона и Марсия). Также в зеркальном варианте эта группа представлена на упоминавшейся гидрии КМАК 501 из Керченского историко-культурного заповедника (рис. 4) (аналогичную композицию можно видеть и, например, на эрмитажной пелике П.1840.49 [Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming, fig. 3], на которой есть и другие фигуры, характерные для мастерской Мастера Марсия, но само качество росписи гораздо более скромное; в данной статье эту пелику мы рассматривать не будем).

Во всех перечисленных случаях моющая голову девушка выделена белым цветом (и краска хорошо сохранилась на всем теле), она присела на корточки, ее правая нога согнута в колене гораздо больше, чем левая, так что пятка касается ягодицы; ступня согнутой в колене левой ноги выдвинута вперед и соприкасается с «землей» всей подошвой. Согнутые в локтях руки вытянуты вперед, между ними изображены длинные кудрявые волосы, которые она как бы пропускает между руками; спина чуть сгорблена, ведь девушка наклоняется вперед (сильнее всего – на гидрии КМАК 501 (рис. 4), поскольку из трех сравниваемых ваз на этой фигуре наиболее вытянутые), правая рука почти целиком скрывает груди, так что видна лишь их округлая нижняя часть. На всех вазах хорошо видна перевязь, перекинутая через левое плечо, грудь, спину и правое бедро девушки (на пелике Кек.8 она сохранилась хуже всего). На лекане Ю.О.32 (рис. 10) под девушкой схематично изображена одежда, которой нет в двух других сопоставляемых изображениях. Зачем может быть нужна эта одежда в сцене мытья волос? Возможно, чтобы ногам было теплее, если мыслится, что действие происходит на каменном или земляном полу, или чтобы ноги оставались чистыми, ведь сверху льется вода, значит, они намочнут. В любом случае – небольшая и трогательная, привнесенная из жизни деталь, безусловно, позволяет, пусть и за счет мелких отклонений от сложившейся схемы сделать росписи, выполненные на сходные сюжеты и происходящие из одной и той же мастерской, более разнообразными.

Фигура девушки, льющей из гидрии воду на голову присевшей женщины, также похожа на трех рассматриваемых вазах. Наиболее вытянутые пропорции, изящная поза и детально переданные складки хитона – у девушки на гидрии КМАК 501 (рис. 4); наиболее просто решена фигура на лекане Ю.О.32 (рис. 10); фигура же на пелике Кек.8 (рис. 7) по позе, пропорциям, конструкции костюма (хитон с напуском, но без рукавов, скрепленный круглыми застежками в районе ключиц и оставляющий плечи открытыми), рисунку складок близка к фигуре на лекане Ю.О.32 (рис. 10), хотя прическа больше похожа на ту, что у женщины на гидрии КМАК 501 (рис. 4). Притом что поза, пропорции, складки более изящны и прихотливы у девушки на



## Боспорские исследования, вып. XXXIX

гидрии КМАК 501 (рис. 4), лица и волосы подробнее и тщательнее проработаны у девушек на лекане Ю.О.32 (рис. 10) и пелике Кек.8 (рис. 7).

То же самое можно сказать и про декор в виде невысокого рельефа, выполненный из полужидкой глины и позолоченный сверху: на гидрии КМАК 501 (рис. 4) его гораздо меньше, например ребра у гидрии, изображенной в руках стоящей девушки, лишь схематически обозначены по контуру, в то время как на пелике Кек.8 (рис. 7) у изображенной гидрии при помощи рельефа выполнены ребра и желобки (что гораздо лучше дает представление о реберчатой гидрии и гораздо больше похоже на реальные дошедшие до нас образцы этой продукции), а гидрия, изображенная на лекане Ю.О.32 (рис. 10), вообще имеет более сложный декор в несколько рельефных желобчатых и реберчатых ярусов. У всех женщин на рассматриваемых вазах в низком рельефе выполнены ожерелья и серьги, но на лекане Ю.О.32 (рис. 10) и пелике Кек.8 (рис. 6 и 7) еще и головные повязки; на гидрии же КМАК 501 (рис. 4 и 5) хитон другого кроя (с рукавами) скреплен на правом предплечье застежками с круглыми наконечниками, также выполненными в виде рельефных точек. Крылья Эротов на лекане Ю.О.32 (рис. 10) также выполнены в низком рельефе из полужидкой глины, хорошо сохранилась позолота, которой рельефы покрыты сверху. В такой же технике выполнены серьги, браслеты, ожерелья у женщин, элементы головных повязок, расположенные в ряд вокруг ручки крышки леканы точки.

Другой прекрасный пример – эрмитажная краснофигурная лекана Ю.О.9 (рис. 8 и 9) [первые публикации: CR pour l'Année, 1860, pl. I, 1–3; Stephani, 1869, Kat. 1791; избранная библиография: Schefold, 1934, S. 5–6, Kat. 10 Abb. 13–14; Beazley, 1963, p. 1476 no. 3; Βαλαβάνης, 1991, p. 282 no. 3 pls. 126; Kogioumtzi, 2006, p. 187 no. L210; ΒΑΡD 230433] из склепа 50 в кургане ‘i’ Юз-Обы [Третий курган, см.: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 44–51]. Среди прочих предметов погребального инвентаря в гробнице найдены золотые серьги в виде менад [о второй серьге, украденной и вновь обретенной, см.: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 49–51], золотое ожерелье, два золотых кольца, золотая подвеска с инталией, датируемой от конца VI до середины V вв. до н.э. [дискуссия о датировке см.: Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 48], бронзовая заколка для волос, костяное веретено и бронзовое зеркало [первая публикация: ОАК за 1859, с. VIII–IX; см. также: Petrakova, 2012, pp. 154–155; Виноградов, Зинько, Смекалова, 2012, с. 48–51]. В соответствии с этими предметами погребение может быть определено как женское.

Лекана опять стояла вместе с пеликой, в этот раз не чернолаковой, а краснофигурной, ныне имеющей инв. номер Ю.О.10 (рис. 14 и 15) и хранящейся в Эрмитаже [первые публикации: CR pour l'Année, 1860, pl. II, 1–2; Stephani, 1869, Kat. 1793; Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 39; избранная библиография: Schefold, 1934, S. 42–43, Kat. 369; Beazley, 1963, p. 1476 no. 2; 1695; Βαλαβάνης, 1991, p. 282 no. 2 pl. 124–125; Kogioumtzi, 2006, p. 305 no. P357; Langner, 2016, p. 144 fig. 4; ΒΑΡD 230432]. Лекана была атрибутирована Шефолдом, а затем – Бизли, Элевсинскому

*Петракова А. Е., Ягги О. Эроты с позолоченными...* 

Мастеру [Schefold, 1930, S. 5–6, Kat. 10; Beazley, 1963, p. 1476 no. 3], в то время как Валаванис атрибутировал ее Мастеру Марсия и датировал примерно 350–340 гг. до н.э. (Βαλαβάνης, 1991, p. 282 no. 3). Стефани, который первым опубликовал лекану, охарактеризовал стиль ее росписи как: «der vollendetste Stil des vierten Jahrhunderts v. Chr.» [Stephani, 1869, S. 316].

Роспись леканы действительно высочайшего качества. Она вновь представляет нам многофигурную композицию с участием прекрасных женщин, предположительно во время каких-то торжеств, возможно свадебной церемонии [ОАК за 1860, 5–38, комментарии к: CR pour l'Année, 1860, pl. II, 1–2]. Очевидно, лекану использовали до того, как она попала в погребение: внутри имеются царапины (их могла оставить, к примеру, металлическая ложка), одна из ручек была отбита и прикреплена обратно уже в античную эпоху (дырочки от металлической скобы до сих пор видны). Как и лекана Ю.О.32 (рис. 10), лекана Ю.О.9 (рис. 8) украшена фигурками маленьких Эротов (только здесь их гораздо больше – шесть) с рельефными позолоченными крыльями, аналогичным образом выполнены ювелирные украшения у женщин, детали предметов, которые находятся в руках у женщин или стоят на полу; и самих этих предметов опять-таки гораздо больше.

Женщин на лекане изображено четырнадцать, все они в длинных одеждах с большим количеством тщательно проработанных складок, некоторые одежды украшены дополнительными орнаментами; кроме того, представлен и один обнаженный мужчина. За счет большого количества предметов и мебели, а также деликатно переданных при помощи росписи и рельефа веточек деревьев и цветов внизу и вверху (аналогичные элементы можно видеть на гидрии КМАК 501), между фигурами почти не остается пустого пространства, что отличает лекану Ю.О.9 (рис. 8) от леканы Ю.О.32 (рис. 10), на которой представлено меньше фигур и атрибутов, осталось больше пустого пространства, расстояния между фигурами также более значительны, позы, жесты, проработка складок и лиц – более упрощенные (ср. также по этим параметрам лекану из Салоник, о которой речь идет ниже).

Форму и орнаменты леканы Ю.О.9 (рис. 8 и 9) следует сравнить с аналогичными элементами леканы Ю.О.32 (рис. 10 и 11) и леканы инв. 4880 из Археологического музея в Салониках, атрибутированной Мастеру Марсия Валаванисом и датированной им ок. 340 г. до н.э. [Βαλαβάνης, 1991, p. 274, pl. 120–121; Kogioumtzi, 2006, p. 189 no. L242; Tiverios, 2012, pp. 42–43 fig. 9; BAPD 46941]. Цепь пальметт, украшающая лекану Ю.О.32, похожа на ту, что украшает лекану инв. 4880 из Салоник: вертикально ориентированные пальметты чередуются со стилизованными бутонами, ниже расположены сильно закрученные спиралевидные завитки; под поясом с пальметтами – пояс с овами; на лекане Ю.О.32 пояс с овами расположен также и над поясом с пальметтами (на лекане из Салоник этого нет). На лекане из Салоник все пальметты в цепи имеют лепестки, загнутые книзу, в то время как на лекане Ю.О.32 такие пальметты чередуются с пальметтами, с лепестками загнутыми вверх. Уступы у ручек на лекане из Салоник украшены несколькими рядами шахматного орнамента

– то же самое мы можем видеть на лекане Ю.О.9 из Эрмитажа (на лекане Ю.О.9 шахматный декор дополнен также пояском с бегущей волной – он расположен на кромке уступа, который у леканы из Салоник черный); на обеих леканах верхняя поверхность ручек украшена орнаментом в виде ов; боковая сторона ручек на лекане из Салоник черная, а на лекане Ю.О.9 украшена пояском с цепочкой бутонов, обрамленным сверху и снизу поясками с овами. Самые простые ручки у леканы Ю.О.32: они ничем не украшены, как и уступы (они просто черные). Пальметты на лекане Ю.О.9 ориентированы не вертикально, а диагонально вправо, это пальметты с загнутыми кверху лепестками, похожие по типу на один из видов пальметт, украшающих лекану Ю.О.32, а также на пальметты под ручкой гидрии КМАК 501 (рис. 5) (включая рельефные точки по сторонам от центрального лепестка). Цепочка из бутонов, украшающая боковые стороны ручек леканы Ю.О.9, очень похожа на ту, что украшает ручку крышки леканы Ю.О.32 (рис. 10 и 11). На ручке крышки леканы из Салоник расположен поясок с пальметтами, похожий на тот, что украшает ручку крышки леканы Ю.О.9 (рис. 8 и 9). Однако на обеих эрмитажных леканах, в отличие от леканы из Салоник, на ручке крышки располагается два пояска (второй с овами, непосредственно вокруг отверстия). Поясок с овами по свесу крышки (и на верхней стороне ручек) леканы из Салоник очень похож на тот, что украшает свес крышки леканы Ю.О.9. Таким образом, мы видим, что на всех трех леканах использованы орнаментальные элементы, явно практиковавшиеся одной и той же группой мастеров, примененные в разных комбинациях. Получается, что все три леканы украшены элементами, благодаря которым из этих лекан можно образовать три пары для сопоставления (то есть обязательно у каждой леканы есть параметры, по которым она похожа на две другие). Ту же самую тенденцию мы наблюдаем, сравнивая профили лекан: наиболее сложнопрофилированной представляется лекана Ю.О.9 (рис. 8 и 9), наиболее простой – Ю.О.32 (рис. 10 и 11), лекана же из Салоник представляет некий промежуточный вариант: ее ручка крышки и ручки самой леканы ближе к тем, что у леканы Ю.О.9, а ножка леканы – к той, что у леканы Ю.О.32.

Роспись леканы Ю.О.9 (рис. 8) (так же, как и роспись леканы Ю.О.32) была интерпретирована как «сцены туалета» [ОАК за 1860, с. 5–38, комментарии: *CR pour l'Année*, 1860, pl. II, 1–2]: женщины предстают в богатых одеждах, Эроты – с белыми телами и рельефными позолоченными крыльями, среди атрибутов присутствуют зеркала, лутерии, лутрофоры, фимиатерии и венки. В дискуссии по поводу лебеса П.1906.175 (рис. 12 и 13) аналогичные сцены интерпретированы как свадебные приготовления [Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 19–32].

Все три леканы украшены прихотливыми многофигурными композициями с обилием белой накладной краски и позолоты поверх рельефных деталей, но роспись леканы Ю.О.9 (рис. 8) наиболее насыщена фигурами, богаче украшена разнообразными второстепенными деталями и орнаментами, складки одежд нарисованы сложнее, тела гибче, фигуры женщин и Эротов – более вытянутые. В то же время сходство лиц, волос, рук очевидно, равно как сходство поз и жестов – будто один и тот же

*Петракова А. Е., Ягги О. Эроты с позолоченными...* 

мастер (или близкие мастера) использует, повторяет и видоизменяет одни и те же мотивы, или же работает последователь мастера, используя его наработки, в любом случае – это одна и та же мастерская. Валаванис атрибутировал обе эрмитажные леканы Мастеру Марсия, но датировал Ю.О.9 ок. 350–340 гг. до н.э., то есть на 10–20 лет позже, чем Ю.О.32 (ок. 360 г. до н.э.); лекану из Салоник он также атрибутировал Мастеру Марсия с датировкой ок. 340 г. до н.э. С учетом всех особенностей формы, орнаментального декора и росписей этот вопрос следует изучить более детально. Лекана из Салоник представляется своеобразным «связующим звеном» между более простой по форме и декору леканой Ю.О.32 (рис. 10 и 11) (помещенной Валаванисом среди более ранних работ Мастера Марсия) и более сложнопрофилированной, украшенной многофигурной композицией с обилием деталей леканой Ю.О.9 (рис. 8 и 9) (помещенной среди поздних работ мастера). Наша предстоящая работа состоит в том числе в выявлении разных творческих манер, индивидуальных почерков в пределах мастерской Мастера Марсия с учетом всех возможных особенностей формы и декора ваз.

Третьим примером в рамках настоящей статьи может служить знаменитый свадебный лебес П.1906.175 (рис. 12 и 13) [первые публикации: Pharmakowsky, 1907, Sp. 131–136, figs. 3–7; Лукьянов, Гриневич, 1915; избранная библиография: Schefold, 1934, S. 30–32, Kat. 286 pls. 33–35; Beazley, 1963, p. 1475 no. 1; Βαλαβάνης, 1991, p. 269 no. 1 pls. 102–105; Kogioumtzi, 2006, p. 265 no. LG58; Lapatin, 2006, pp. 334–336 no. 103; BAPD 230419], служивший урной в маленьком пантикапейском погребении из каменных плит [Pharmakowsky, 1907, Sp. 134–135: “Die Vase wurde zufällig in einem aus Steinplatten hergestellten Grab gefunden und war mit gebrannten Knochen gefüllt”] в районе Глинице [Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 1–2]. Хотя ваза была разбита при извлечении, она является на сегодняшний день единственным лебесом хорошей сохранности этой мастерской, остальные дошедшие до нас лебесы – это фрагменты [например: Ю.О.55, см: Petrakova, 2012, fig. 10; КМАК 12912, см.: Ягги, 2012, кат. 23].

Композиция состоит из тринадцати прекрасных женщин, одной девочки и семи Эротов (рис. 12 и 13). Все женщины одеты, кроме единственной сидящей женщины, обнаженные части тела которой покрыты белой краской (Кеннет Лапатин [Lapatin, 2006, p. 335] предположил, что “a fine garment may have been indicated with lines of dilute or even added in color upon her upper body”, однако исследование вазы не подтвердило его предположение); такая же краска использована для фигур летающих среди женщин Эротов.

Сцена была интерпретирована как туалет женщин в гинекее или как епавлия (ἐπαιλία), т. е. приготовление к свадьбе [Лукьянов, Гриневич, 1915, с. 29; Simon, 1976, S. 159]; в руках у женщин – множество разнообразных предметов, возможно – с сакральным назначением [Simon, 1976, S. 159-160; Lapatin, 2006, pp. 334–336 no. 103]. Единственная из всех на вазе сидящая женщина (возможно – Афродита, возможно – невеста) держит маленького Эрота, как будто он ребенок. Действительно, этот Эрот

## Боспорские исследования, вып. XXXIX

совсем малыш по сравнению с летающими между женщинами более крупными Эротами. У него другие пропорции – более приближенные к детским: голова составляет примерно 1/4 от всей высоты фигуры, в то время как у летающих Эротов это соотношение, скорее, характерно для тела юноши, а не ребенка (соотношение головы к общей высоте фигуры составляет приблизительно 1:6 или 1:6 ½, примерно то же самое, что и у девочки на этой и рассмотренных выше вазах, только фигуры у девочек не такие стройные, как у Эротов). Сидящая женщина держит малыша Эрота на левой ладони (хорошо видны ее пальцы), правую же она поднесла к животу Эрота, слегка отставив в сторону указательный палец, будто бы желая пощекотать его или поиграть с ним – очередная трогательная привнесенная из повседневных наблюдений деталь. Эрот протягивает к ее лицу руки с растопыренными пальчиками – так же, как делают младенцы, знакомясь с окружающим их миром, но не всегда понимая дистанцию до того или иного объекта, их физические свойства и т.п. Судя по наклону головы женщины и даже притом что черты ее лица стерлись, понятно, что она смотрит на малыша Эрота. Эрот в руках и/или на коленях у сидящей женщины – мотив, встречающийся в контексте изображения свадебных торжеств на аттических вазах разных форм и атрибутированных разным мастерам [см., например: Sabetai, 1997, fig. 1]; также подобный мотив встречается и вне свадебного контекста [см., например: Kaltsas, Shapiro, 2008, p. 82, fig. 5].

Интерпретации всех деталей изображения на лебесе П.1906.175 (рис. 12 и 13) можно посвятить отдельную статью. Одним из возможных вариантов толкования этой сцены в контексте всей композиции на лебесе может быть иносказательное изображение еще не «зрелой», как юноши Эроты, летающие вокруг и активно помогающие женщинам, но зарождающейся любви, любви «новорожденной», которая потом, после свадьбы, будет расти и крепнуть.

Среди предметов, которые несут в руках женщины (помимо узорчатых лент и одежды), мы можем видеть однозначно свадебную вазу – лебес гамикос (γαμικός λέβης) на высокой подставке (он тщательно прорисован, на нем даже схематически переданы росписи – черные фигуры и орнаменты). Также присутствуют несколько ящичков, ларчиков, сундучков, в которых могут храниться косметика, ювелирные украшения, ткани, то есть все, что опять-таки ассоциируется с миром женщины, приданым и т.п. Также в руках женщин можно разглядеть две коробочки-пиксиды (одна приземистая белая, вторая – более вытянутая с росписью черными силуэтными фигурами). В руках у девочки, стоящей справа от сидящей женщины, – лекана с крышкой, очень похожая на рассмотренные выше леканы из мастерской Мастера Марсия. Особое внимание привлекает изящная (ещё пустая) жертвенная корзина – канун (κανοῦν), выполненная опять-таки в невысоком рельефе из полужидкой глины с позолотой поверху (Cohen 2014, fig. 10, pl. 3B), которую держит вторая справа от сидящей женщины девушка.

Кстати, не только на лебесе П.1906.175, но и на рассмотренной выше лекане Ю.О.9 (рис. 8) мы также видим множество предметов. Один из Эротов несет

*Петракова А. Е., Ягги О. Эроты с позолоченными...* 

большой лутрофор – вазу, ассоциирующуюся как со свадьбой [см., например: Oakley, Sinos, 1993, p. 15; Sabetai, 1997, p. 320], так и погребением [см., например: Kaltsas, Shapiro, 2008, cat. 153]. На полу стоят два выполненных в низком рельефе с позолотой фимиатерия, в руках у одной из женщин – большое круглое зеркало; еще одна держит раскрытый ларец, в который погружает руку стоящая рядом женщина. Один из Эротов держит дискообразный предмет, возможно – тимпан, одна из девушек подходит к белой чаше-лутерию на высокой ножке, рядом на земле стоит позолоченная рельефная гидрия вроде тех, что были рассмотрены выше в контексте сцены омовения волос. Также мы видим канун в низком рельефе из полужидкой глины с позолотой. Это канун абсолютно такого же типа, формы и с таким же декором, как и на лебесе П.1906.175 (рис. 12 и 13), только там его держит в руках одна из женщин, а тут канун стоит на земле. На полу также стоит клетка в виде решетчатого цилиндра с конусовидным завершением [ср. клетку такой же формы с птицей внутри, например: Cohen, 2014, fig. 9], внутри клетки сидит птичка, похожая на куропатку или перепелку [см. о перепелках в качестве домашних любимцев и любовных даров: Böhr, 2015, S. 25]. Еще одну птицу, типа гуся, свободно гуляющую по земле, можно видеть с противоположной стороны вазы [о разных интерпретациях лебедей и гусей с библиографией см., например: Avtonidaki, 2015]. Возможно, все эти предметы не являются просто обычными атрибутами женского быта и свадебных торжеств (а также декоративными элементами, обогащающими композицию и заполняющими пустое пространство), но могут быть интерпретированы как значимые символы со своими коннотациями в данном контексте. Кстати, похожий лутрофор с черными силуэтными росписями, фимиатерий сложной формы, сундучки разных размеров и форм (включая огромный ларец украшений множеством фриз с разными орнаментами) также изображены на упоминавшейся выше лекане, инв. 4880 из Салоник (на ней есть еще и фигурное опахало в виде листа пальмы или же просто сделанное из этого листа).


Лебес П.1906.175 – одна из изящнейших работ Мастера Марсия, о чем писали и Шефолд, и Бизли [Schefold, 1930, S. 15–19; Schefold, 1934, S. 30–32, Kat. 286, Abb. 33,1–2; 34,1–2; Beazley, 1963, p. 1475 no. 1, the Marsyas Painter]. Валаванис согласился с ними, но предложил более раннюю датировку – около 360 г. до н.э., против шефолдовских 340–330 гг. до н.э. Роспись лебеса П.1906.175 (рис. 12 и 13) близка по стилю и технике росписи леканы Ю.О.9 (рис. 8 и 9), атрибутированной Шефолдом и Бизли Элевсинскому мастеру. Сходство особенно очевидно при сравнении стоящих женщин на обеих вазах, трактовки волос, лиц, глаз, рук, одежд. Некоторые детали – такие как ювелирные украшения, венки, крылья Эротов – выполнены при помощи невысокого рельефа из полужидкой глины и позолочены. Сравнение поддерживает идею Валаваниса о том, что, по-видимому, Элевсинский мастер и Мастер Марсия являются одним и тем же вазописцем. Валаванис датировал лекану десятью годами позже лебеса, с чем, однако, мы не согласимся: по нашему мнению, обе вазы принадлежат по стилю и технике к одному и тому же периоду,

## Боспорские исследования, вып. XXXIX

вероятно, к 350 г. до н.э. Кстати, в этот же ряд можно поставить и гидрию КМАК 501 (рис. 4 и 5). Нелишним будет заметить, что профиль ножки лебеса П.1906.157 (рис. 12 и 13) напоминает по использованным при его изготовлении приемам и элементам профиль ножки гидрии КМАК 501 (только основание ножки гидрии имеет две, а не три горизонтальных ребра).

Однако, по нашему мнению, только новое подробное исследование всех известных к настоящему моменту ваз этой мастерской – сравнение всех изображений персонажей, драпировок, украшений, орнаментов и форм ваз – поможет определить индивидуальный почерк вазописцев и гончаров, а также этапы деятельности этой мастерской – на базе новой документации. Напомним, что, за исключением Шефолда, который работал в 1929 году 3 месяца и в 1930 году 1 месяц в Эрмитаже над своим каталогом «керченских» ваз [Schefold, 2003, p. 64], большинство исследователей XX – начала XXI веков, включая таких значимых для этой темы ученых, как Бизли и Валаванис, либо вовсе не держали в руках эти вазы, либо не имели времени и возможности исследовать их подробно: заниматься макросъемкой, зарисовкой деталей, изучать особенности формы ваз (особенно это касается ваз и фрагментов, хранящихся в музеях Греции и России). Большинство ученых использовали контурные и акварельные изображения XIX и начала XX века (о не очень высокой степени точности которых можно судить, сравнивая, например, воспроизведения ваз из мастерской Мастера Марсия в публикациях Ашика, Лукьянова и Гриневича, в разных выпусках ОАК с самими вазами) и фотографии (Шефолд и Бизли – черно-белые) зачастую не очень хорошего качества, одни и те же (главным образом – общие) виды, в любом случае не идущие в сравнение с тем, что дает работа непосредственно с вазой. На основе всех известных к настоящему моменту ваз и фрагментов, так или иначе связываемых с мастерской Мастера Марсия, необходимо собрать «базу данных» по формам, орнаментам, особенностям исполнения рисунка фигур, предметов, их деталей, снабженную подробной документацией, в том числе – качественными фотографиями и подробными точными прорисовками.

О высокой оценке ваз из мастерской Мастера Марсия на территории Боспорского государства свидетельствует не только концентрация находок, особенно около Пантикапея, но также тот факт, что, как представляется, эти вазы использовались на протяжении какого-то времени, о чем свидетельствуют, например, следы в виде царапин внутри, а также отбитая и вновь прикрепленная при помощи скобы ручка леканы Ю.О.9 (рис. 8 и 9). Причем в некоторых случаях речь идет не о нескольких годах, а о нескольких десятках лет: например, эрмитажная пелика ББ.67 [первая публикация: CR pour l'Année 1865, Atlas, Pl. IV,1-2; ОАК за 1865, с. 11; избранная библиография: Schefold 1934, Abb. 31.1; Ogden, Williams, 1994, p. 184, fig. 57; Βαλαβάνης, 1991, pl. 148; ΒΑΡD 30246] из Большой Близицы, из гробницы так называемой «жрицы Деметры»: драгоценности из погребального инвентаря датируются ок. 330 г. до н. э. [Schwarzmaier, 1996, S. 132–136], пелика же – 350–340 гг. до н. э.

*Петракова А. Е., Яggi О. Эроты с позолоченными...* 

Выбор иконографии также представляется не случайным: прекрасные женщины, готовящиеся к важному торжеству или просто купающиеся, – одна из самых популярных тем в декоре ваз, найденных на территории Боспорского царства. К этому также следует добавить и такие мифологические истории, как рождение и воспитание Диониса (лекана Ю.О.18, пелика Пав.8 – см. подробнее: Petrakova, 2012; Jaeggi, Petrakova, 2019, forthcoming), спор Афины и Посейдона (гидрия П.1872.130), сражение Геракла с разными кентаврами (пелики П.1841.3, ББ 67), а особенно – три вазы двух различных по стилю мастеров с изображением Париса и Елены (кратер Ю.О.28, лекиф Ю.О.27, гидрия Ю.О.26, т.е. предыстория Троянской войны) в одной и той же могильной насыпи, что свидетельствует о том, что местные жители прекрасно знали и понимали сюжеты греческой мифологии, представленные на вазах [см. подробнее: Petrakova, 2012]. Эти мифологические изображения имели значение для жителей Боспорского государства или территорий под влиянием греческой культуры, но за пределами греческого влияния вряд ли были понятны. При этом спецификой местного вкуса, по-видимому, является стремление к роскоши в отделке ваз, предпочтение вазам с деталями в низком и высоком рельефе, дополненном позолотой и полихромией.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Античные государства Северного Причерноморья под ред. Г.А. Кошеленко, И.Т. Кругликовой, В.С. Долгорукого, М., 1984.
- Виноградов Ю.А.* Большой лекиф Ксенофанта, СПб., 2007.
- Древности Боспора Киммерийского, СПб., 1854.
- Лукьянов С.С., Гриневич Ю. П.* Керченская кальпида 1906 года и поздняя краснофигурная живопись. Материалы по археологии России, издаваемые императорской археологической комиссией № 35, Петроград, 1915.
- Отчет Императорской археологической комиссии за 1859 год, СПб, 1862.
- Отчет Императорской археологической комиссии за 1860 год, СПб, 1862.
- Отчет Императорской археологической комиссии за 1865 год, СПб, 1866.
- Отчет Императорской археологической комиссии за 1872 год, СПб, 1875.
- Стефани Л.* Объяснение вещей, найденных близ Керчи в 1859 году // ОАК за 1860, СПб, 1862. С. 3–98. Эрмитаж 250. Шедевры. Москва, 2014.
- Цветаева Г.А.* Грунтовой некрополь Пантикапея, его история, этнический и социальный состав // Пантикапей. Материалы по археологии Северного Причерноморья в античную эпоху. Материалы и исследования по археологии СССР, № 19 под ред. В. Д. Блаватского, Б. Н. Гракова, М., 1951. С. 63–86.
- Цветаева Г.А.* Курганный некрополь Пантикапея // Пантикапей. Материалы и исследования по археологии СССР, № 56 под ред. И. Б. Зеест, М., 1957. С. 227–250.
- Виноградов Ю. А., Зинько В.Н., Смекалова Т. Н.* Юз-Оба: Курганный некрополь аристократии Боспора. Том I. Боспорские исследования. Supplementum 9, Киев, 2012.
- Яggi О.* при участии Лазенковой Л. Коллекция расписной керамики. Из собрания Керченского историко-культурного заповедника. Аттические краснофигурные вазы. IV в. до н.э., Киев, 2012.

REFERENCES

- Avronidaki C.* Swan Riddles in Boeotian Red-Figure Vase-Painting // Akten des Symposions ‘ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ’ Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen September 26–28, 2013, Graz, Karl-Franz Universität, (CVA Österreich Beiheft 2). Graz, 2015, pp. 239–247.



Боспорские исследования, вып. XXXIX

BAPD – Beazley Archive Pottery Database

*Beazley J.D.* Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd edition, Oxford, 1963.

*Böhr E.* “Die antike Symbolik ist gleichsam ein Märchenhafter Garten voll verzauberter Blumen, Sträucher, Thiere...” // Akten des Symposions ‘ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ’ Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen September 26–28, 2013, Graz, Karl-Franz Universität, (CVA Österreich Beiheft 2). Graz, 2015. S. 15–29.

*Cohen B. (ed, et al.)* The Colors of Clay, Special Techniques in Athenian Vases, Los Angeles, 2006.

*Cohen B.* Baskets, Nets and Cages: Indicia of Spatial Illusionism in Athenian Vase-Painting // J. Oakley (ed.), Athenian Potters and Painters, vol. III, Oxford, 2014, pp. 30–39.

Compte-Rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l’Année 1860, St. Pétersbourg, 1861.

Compte-Rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l’Année 1861, St. Pétersbourg, 1862.

Compte-Rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l’Année 1865, St. Pétersbourg, 1866.

Compte-Rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l’Année 1872, St. Pétersbourg, 1875.

*Fless F., Lorenz A.* Die Nekropolen Pantikapaions im 4. Jh. v. Chr. // F. Fless, M. Treister (eds.), Bilder und Objekte als Träger kultureller Identität und interkultureller Kommunikation im Schwarzmeergebiet, Kolloquium in Zschortau/Sachsen vom 13.2.–15.2.2003, Rahden, 2005, S. 17–25.

*Fornasier J., Böttger B. (eds.)* Das Bosporianische Reich. Der Norden des Schwarzen Meeres in der Antike, Mainz, 2002.

*Jaeggi O.* Attische Vasen des 4. Jhs. aus Kerč und Umgebung: Fragen zu Gebrauch, Verteilung und Rezeption // S. Schmidt, A. Stähli (eds.), Vasenbilder im Kulturtransfer – Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum, Beihefte zum CVA Deutschland V, Munich, 2012, S. 151–163.

*Jaeggi O.* Die Beliebtheit des Marsyas-Malers und seiner Werkstatt im Bosporianischen Reich und die Rezeption attischer Importkeramik im nördlichen Schwarzmeergebiet // S. Schmidt, M. Langner (eds.), Die Materialität griechischer Vasen. Mikrohistorische Perspektiven in der Vasenforschung, Beihefte zum CVA Deutschland, Munich, 2020, forthcoming.

*Jaeggi O., Petrakova A.* The Marsyas Painter and his Workshop in the Northern Black Sea Area, // Classical Pottery of the Northern Aegean and its Periphery (480–323/300 BC), Proceedings of the International Archaeological Conference, Thessaloniki, May 17–20, 2017. Thessaloniki, 2019, forthcoming.

*Kaltsas N., Shapiro A. (eds.)* Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens. New York, 2008.

*Kogioumtzi D.* Untersuchungen zur attisch-rotfigurigen Keramikproduktion des 4. Jhs. v. Chr., Berlin, 2006.

*Langner M.* Grundlagen der Chronologie spätrotfiguriger Vasen aus Athen // BABesch 88 (2013), pp. 127–170.

*Langner M.* Die Produzenten spätrotfiguriger Keramik aus Athen // N. Eschbach, S. Schmid (eds.), Töpfer, Maler, Werkstatt. Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion, Beihefte zum CVA Deutschland VII, Munich, 2016, pp. 139–148.

*Lapatin K.* Kerch-style Vases: The Finale // B. Cohen (et al.), The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases, Los Angeles, 2006, pp. 318–326; cat. nos. 100–105.

*Oakley J.H., Sinos R.H.* The Wedding in Ancient Athens. Madison, Wisconsin, 1993.

*Ogden J., Williams D.* Greek Gold, Jewellery of the Classical World, London, 1994.

*Petrakova A.* Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerč Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts // S. Schmidt, A. Stähli (eds.), Vasenbilder im Kulturtransfer – Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum, Beihefte zum CVA Deutschland V, Munich, 2012, S. 151–163.

*Pharmakowsky B.* Archäologische Funde im Jahre 1906 // AA, Beiblatt 1907, Zweites Heft, Berlin, 1907. S. 126–153.

*Sabetai V.* Aspects of Nuptial and Genre Imagery in Fifth-Century Athens: Issues of Interpretation and Methodology // J. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia (eds.), Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings, Oxbow Monograph 67, Oxford, 1997, pp. 319–335.

*Schefold K.* Kertscher Vasen, Berlin, 1930.

*Schefold K.* Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, Berlin – Leipzig, 1934.

*Schefold K.* Die Dichtung als Führerin zur klassischen Kunst, Hamburg, 2003.

## Петракова А. Е., Ягги О. Эроты с позолоченными...

- Schwarzmaier A.* Die Gräber in der Grossen Blisniza // JdI 111, 1996, S. 105–137.
- Simon E.* Ausgewählte Schriften I, Griechische Kunst, Mainz, 1998.
- Simon E.* Poseidon // LIMC VII, Zürich, 1994.
- Simon E.* Die griechischen Vasen, Munich, 1976.
- Stephani L.* Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage, Zweiter Theil, St. Petersburg, 1869.
- Stähli A.* Women Bathing. Displaying Female Attractiveness on Greek vases // Lucore A. K., Trümper M., Greek Baths and Bathing Culture. New Discoveries and Approaches BABesch Suppl. 23, Leuven – Paris, 2013. P. 11–22.
- Sutton R.F.* Female Bathers in the Emergence of the Female Nude in Greek Art // C. Kosso, A. Scott (eds.), The Nature and Function of Water, Baths, Bathing and Hygiene from Antiquity through Renaissance, Leiden, 2009. P. 61–86.
- Sutton R.F.* The Invention of the Female Nude: Zeuxis, Vase Painting and the Kneeling Bather // Oakley J., Palagia O. (eds.), Athenian Potters and Painters II, Oxford, 2009. P. 270–279.
- Tsetschkladze G.R.* The Greek Bosphoran Kingdom: Regionalism and Globalism in the Black Sea // F. de Angelis (ed.), Regionalism and Globalism in Antiquity. Exploring Their Limits, Leuven – Paris – Walpole, MA, 2013. P. 201–228.
- Τιβέριος, Μ. (et al.)* Η κεραμική της αρχαϊκής εποχής στο Βόρειο Αιγαίο και την περιφέρειά του (700–480 π.Χ.): Πρακτικά Αρχαιολογική Συνάντησης Θεσσαλονίκη, 19–22 Μαΐου 2011, Thessaloniki, 2012.
- Balaβάνης Π.* Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια. Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου π.Χ. αι., Athens, 1991.

### Резюме

Эта статья представляет часть проекта, целью которого является создание монографии о мастерской Мастера Марсия. Значительная часть ваз из этой мастерской была найдена на территории Боспорского царства, главным образом – в Пантикапее и окрестностях (современная Керчь). Этот факт указывает на определенное предпочтение местных жителей, которое они отдавали вазам из этой мастерской, возможно – по причине высокого качества продукции и специфического сюжетно-тематического репертуара. Уже Шефолд выделил Мастера Марсия и нескольких других вазописцев, стилистически близких к нему. После него вопрос разрабатывали и другие исследователи, однако к настоящему моменту единая позиция так и не выработана. В этой статье мы сфокусировались на нескольких вазах из коллекции Государственного Эрмитажа, одной гидрии из Керченского историко-культурного заповедника и одной лекане из Археологического музея в Салониках. Тщательное сравнение форм ваз и стиля росписи подтверждает, что исследуемые вазы, по-видимому, принадлежат к работам одной и той же мастерской. Хотя, безусловно, есть и различия, указывающие на нескольких гончаров и вазописцев, по-видимому, вовлеченных в тесное сотрудничество. Дальнейшее выделение вазописцев и гончаров в пределах этой мастерской, так же как и определение этапов ее эволюции, будет прояснено в ходе будущих исследований. Некоторые из изученных ваз украшены росписями с изображениями прекрасных женщин, по-видимому, участвующих в приготовлении некоего торжества. Эти и подобные сцены часто интерпретировались как эпизоды свадебных празднеств или приготовлений к ним. По нашему мнению, все они, помимо прочего, прославляют женскую красоту и очаровательную атмосферу женского мира.

*Ключевые слова:* Керчь, Крым, Боспорское царство, Пантикапей, Афинская краснофигурная керамика IV века до н.э., вазопись, атрибуция, иконография, свадебные приготовления, свадебные торжества, Эроты, Афина и Посейдон, Мастер Марсия, Элевсинский мастер, Мастер Тышкевича, Мастер свадебного шествия, Мастер Гетеры.

### Summary

The article is part of a project, aimed to prepare a monography on the workshop of the Marsyas Painter. Main part of the vases from this workshop have been found in the Bosporan Kingdom, mainly in the area of Pantikapaion, the modern city of Kerch. This points out a certain predilection of the inhabitants for the vases from this workshop, presumably because of the high quality of the products and the selected iconography. Schefold first defined the Marsyas Painter and several other painters close to him. But up to now, no common ground has been reached by the following scholars. This paper focuses on several vases from the collection of the State Hermitage Museum, one hydria in the Kerch Historical-Cultural Reserve and one lekanis in the Archaeological Museum of Thessaloniki. A thorough comparison of the shapes and the style of the paintings confirms, that the studied vases apparently belong to the same workshop. Although there are differences too, indicating that indeed several potters and painters might have been engaged in a close collaboration. The further distinction of painters and potters in this workshop, as well as its evolution, must be clarified by future studies. Several of the studied vases show paintings with beautiful women, apparently preparing a celebration. These and similar scenes have often been interpreted as wedding celebration or its preparations. In our opinion they evoke above all female beauty and a lovely atmosphere.

*Keywords:* Kerch, Crimea, Bosporan Kingdom, Pantikapaion, Athenian red-figure pottery of the 4th century BC, vase painting, attribution, iconography, wedding preparations, celebration, Eros, Athena and Poseidon, Marsyas Painter, Eleusinian Painter, Tyszkiewicz Painter, Painter of the Wedding Procession, Hetaira Painter.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

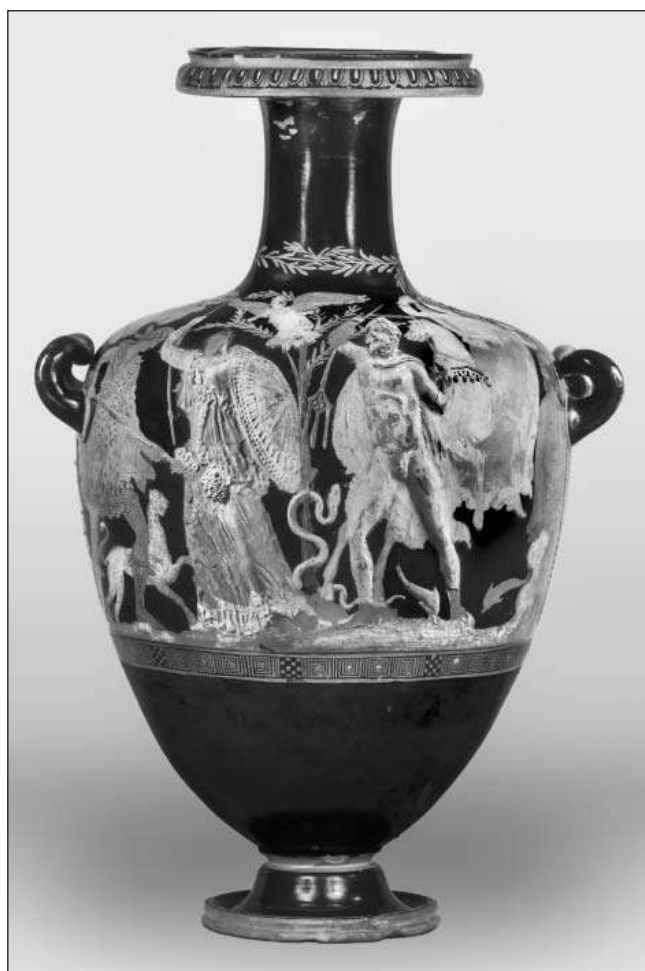
Отмар Ягги, доктор исторических наук, профессор,  
Базельский университет,  
Отдел классических исследований,  
Petersgraben 51  
4051 Basel – Switzerland  
othmar.jaeggi@unibas.ch

Петракова Анна Евгеньевна,  
доктор искусствоведения, доцент,  
Государственный Эрмитаж, Отдел античного мира,  
старший научный сотрудник.  
+7 (921) 307 68 74  
petrakova.anna@gmail.com

### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

PD Dr Othmar Jaeggi,  
University of Basel,  
Department of Classical Studies,  
Petersgraben 51  
4051 Basel – Switzerland  
othmar.jaeggi@unibas.ch

Petrakova Anna, Dr.Hab., associated professor  
The State Hermitage Museum,  
The Department of Ancient Greece and Rome, senior scientist.  
+7 (921) 307 68 74  
petrakova.anna@gmail.com



**Рис. 1.** Гидрия краснофигурная с рельефным декором, инв. П.1872.130  
© СПб, Государственный Эрмитаж,  
фотография О. Ягги.



Рис. 2. Гидрия краснофигурная с рельефным декором, инв. П.1872.130  
© СПб, Государственный Эрмитаж, фотография и развертка О. Ягги.



Рис. 3. Гидрия краснофигурная с рельефным декором,  
инв. П.1872.130 – фрагмент с изображением персонажа  
над левой горизонтальной ручкой  
© СПб, Государственный Эрмитаж,  
фотография О. Ягги.



**Рис. 4.** Гидрия краснофигурная, инв. КМАК 501  
© Керчь, Керченский историко-культурный заповедник, фотография и развертка О. Ягги.



**Рис. 5.** Гидрия краснофигурная, инв. КМАК 501 © Керчь,  
Керченский историко-культурный заповедник, фотография О. Ягги.



Рис. 6. Пелика краснофигурная, инв. Кек.8, сторона А  
© СПб, Государственный Эрмитаж, фотография О. Ягги.



Рис. 7. Пелика краснофигурная, инв. Кек.8, сторона Б © СПб,  
Государственный Эрмитаж, фотография и развертка О. Ягги.



Рис. 8. Лекана краснофигурная, инв. Ю.О.9 © СПб, Государственный Эрмитаж, фотография с виртуально удаленной ручкой крышки О. Ягги.



Рис. 9. Лекана краснофигурная, инв. Ю.О.9 © СПб, Государственный Эрмитаж, фотография О. Ягги, профиль – А. Петракова, О. Ягги.





Рис. 10. Лекана краснофигурная, инв. Ю.О.32 © СПб, Государственный Эрмитаж, фотография с виртуально удаленной ручкой крышки О. Ягги.



Рис. 11. Лекана краснофигурная, инв. Ю.О.32 © СПб, Государственный Эрмитаж, фотография О. Ягги, профиль – А. Петракова, О. Ягги.



**Рис. 12.** Лебес краснофигурный, инв. П.1906.175  
© СПб, Государственный Эрмитаж, фотография О. Ягги.



**Рис. 13.** Лебес краснофигурный, инв. П.1906.175 © СПб,  
Государственный Эрмитаж, фотография и развертка О. Ягги.



Рис. 14. Пелика краснофигурная, инв. Ю.О.10, сторона А © СПб, Государственный Эрмитаж, фотография О. Ягги.



**Рис. 15.** Пелика краснофигурная, инв. Ю.О.10, сторона Б  
© СПб, Государственный Эрмитаж, фотография О. Ягги.