



**Методы реконструкции** | Reconstruction methods

Возможность и необходимость реконструкции древнегреческих построек для изучения изображённой архитектуры в греческой вазописи эпохи архаики

The possibility and necessity of reconstructing ancient Greek buildings to study the depicted architecture in Greek vase painting of the Archaic era

**Озеркова Елизавета Агния Дмитриевна**

Elizaveta Agniia Ozerkova

МГУ им. М.В. Ломоносова. Исторический факультет, кафедра всеобщей истории искусств Адрес: Российская Федерация, Москва

Moscow State University named after M.V. Lomonosov. Faculty of History, Department of General History of Art Russian Federation, Moscow

E-mail: [elizavetaozerkova@gmail.com](mailto:elizavetaozerkova@gmail.com)

**Резюме.** В данной работе рассматривается проблема изображения и интерпретации архитектурных построек на двухмерной поверхности ваз в эпоху архаики. А соответственно, в период формирования необходимых иконографий и способов взаимодействия изображённого пространства и плоскости. Цель данного исследования заключается в изучении изображённой в вазописи архитектуры в период архаики. В рамках подобных исследований возникает необходимость проанализировать оставшиеся рельефные или конструктивные части древней архитектуры, отсканировать их и составить хотя бы приблизительные виртуальные макеты. Что становится возможным с развитием новейших информационных технологий. Это поможет более глубокому изучению истоков архитектурных фантазий древнегреческих вазописцев.

**Abstract.** This paper examines the problem of depicting and interpreting architectural structures on the two-dimensional surface of vases in the archaic era. And accordingly, during the period of formation of the necessary iconographies and methods of interaction between the depicted space and plane. The purpose of this study is to study the architecture depicted in vase paintings during the Archaic period. As part of such research, there is a need to analyze the remaining relief or structural parts of ancient architecture, scan them and create at least approximate virtual models. What becomes possible with the development of the latest information technologies. This will help a deeper study of the origins of the architectural fantasies of ancient Greek vase painters.

Пока же, в рамках начальных этапов подобного исследования, подобраны примеры для сравнений отдельных элементов архитектурных построек и в целом типажей. Определены некоторые истоки и доля фантазий вазописца. Данное исследование доказывает, что изображённая архитектура может играть множество функций, решать большое количество задач в вазописных сценах, зачастую, мастера используют её как своеобразный язык, для передачи важных невербальных, семантических моментов.

**Ключевые слова:** Изображённая архитектура, искусство эпохи архаики, вазопись, культурные параллели, восприятие изображённого пространства, информатика, искусственный интеллект, информационные технологии, виртуальные модели, восстановление.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РНФ 23-28-00648.

Древнегреческая вазопись является крайне разнообразным художественным полем. На протяжении веков она объединяла в себе множество живописных тем и сюжетов, выполненных в том или ином качестве для разных целей. Так, начиная с VII в. до н.э. в этой области преобладают фигуративные сцены, причем их репертуар широк: от мифологических и батальных сюжетов до сакральных действий и бытовых сцен, располагаемых в экстерьере или в интерьере, часто с подробно прописанными деталями – предметами, мебелью. Одним из наиболее сложных и неоднозначных объектов изображения можно считать архитектуру.

Архитектурные элементы или даже целые постройки в древнегреческой вазописи появляются довольно часто. Но вместе с тем возникает и целый круг исследовательских вопросов. Один из них – это истоки форм и связь между архитектурой «изображённой» и «реальной». Иногда к изображенным элементам можно найти вполне однозначные параллели в существовавшей древнегреческой архитектуре, иногда это мир чистой фантазии вазописца. Однако, в данном случае, перед исследователями встаёт проблема. Ведь зачастую, вазописцы архаики отсылают к архитектуре предыдущего исторического периода, которую они могли видеть вокруг себя. До наших же дней от тех периодов доходят лишь приблизительные планы, археологически найденные отдельные части конструкций и словесные описания. Поэтому однозначно разграничить фактические исторические истоки и фантазийные доработки или переработки мастера довольно сложно. Второй круг вопросов связан с ролью архитектуры в изображаемых сценах – со смысловой и композиционной точек зрения. Где-то появление сооружения или архитектурного элемента связано со специальным назначением сосуда, когда на нём изображаются сакральные интерьеры и соответствующие действия, где-то – подчёркивание определённой эпохи или события, где-то функции скорее изобразительно-композиционные, как обозначение перехода между мирами или сценами.

Разработка архитектурных мотивов в вазописи начинается в эпоху архаики. Один из самых ранних образцов относится еще к последним десятилетиям VII в. до н.э. – это подставка под скифоидный кратер художника из группы Мастера Несса [4, p. 16, pl. 13,3]. Здесь представлена простая колонна, занимающая всю высоту фриза, обозначающая, судя по всему, храм. Полноценное изображение архитектуры появляется несколько

In the meantime, within the framework of the initial stages of such a study, examples have been selected for comparisons of individual elements of architectural buildings and types in general. Some origins and share of the vase painter's fantasies are determined. This study proves that the depicted architecture can play many functions, solve a large number of problems in vase painting scenes; often, masters use it as a kind of language to convey important non-verbal, semantic points.

**Keywords:** Depicted architecture, archaic art, vase painting, cultural parallels, perception of depicted space, computer science, artificial intelligence, information technology, virtual models, restoration.

позже, на диносе Софила<sup>1</sup> — дом Пелея, к которому направляются гости. По мнению исследователей, например, об этом упоминает Дж. Д. Бизли в своей книге «Развитие аттической чернофигурной вазописи» [4, р. 16.], этот памятник представляет собой наиболее ранний пример полноценной изображённой архитектуры в вазописи. Бизли отмечает, что до этого существовали лишь указания или намёки на архитектуру в виде отдельных колонн, как в памятниках группы Мастера Несса. Здесь же впервые изображается здание целиком. В последствии, со второй четверти VI в. подобный тип изображения станет наиболее распространённым. По мнению исследователей, он представляет ценнейшую информацию о ранней греческой архитектуре.

На сосуде представлена интересная трактовка дома Пелея (Илл. 1). Дом изображен условно, о чем говорит, как минимум, его размер и соответствие по высоте с людьми. Это распространённый прием в изобразительном искусстве архаики.

Если разбирать сам вид здания, то сразу возникает вопрос о том, какой именно тип архитектуры и в каком ракурсе изображен. Можно было бы предположить, что представлен четырехколонный портик, анфас, с дверью в центре. Но разноцветные опоры сгруппированы попарно по углам сооружения. Такая «отзеркаленная» структура, напоминающая амфипротиль, а также расположение фигуры Пелея в профильном развороте слева от колонн, создает ощущение более полной и развитой формы жилища, вытянутого вдоль изображения, повернутого «поперек» к зрителю. Можно сказать, что с каждой стороны оно выглядит, как двухколонный портик, спроецированный в двухмерном пространстве. Однако, введение подобной конструкции было бы слишком радикально, учитывая, что изображение дома «фасадно» есть самый распространённый способ трактовки здания в предшествующих художественных традициях, в том числе, в египетском и ассирийском рельефах. Поэтому, здесь возможно амбивалентное прочтение: если сконцентрироваться на процессии, то портики развернуты к ней, то есть считается как амфипротиль, а если сфокусироваться на здании и на двери — то их изображение скорее — анфас.

Позднее, на протяжении VI в. до н.э. мастерами вырабатываются определённые приёмы для передачи архитектуры.

Особенно примечательно, что мастера архаики относятся к архитектуре не только как к важной части сцены, но и как к неотъемлемой части конструктивной и декоративной системы всего сосуда. Архитектурные мотивы или целые здания вписываются в эту систему, часто в буквальном смысле «поддерживают» зоны и обрамляющие элементы вазы.

Итак, в эпоху архаики закладываются основы изображённой архитектуры. В последующие периоды, она всё более усложняется, театрализуется. Можно сказать, что архитектура приобретает большее значение, как часть сцены, но утрачивает связь с формой и архитектурной конструкцией сосуда.

Позволю себе небольшое отступление и раскрою эту мысль подробнее. Начиная примерно с середины V в. до н.э., большинство изменений в вазописи связаны с тем, что начинает меняться осмысление изображённого пространства и его передача. А соответственно меняется и роль архитектуры в нём. Однако в период архаики разрабатываются основные приёмы, которые будут сохранять свою актуальность для вазописцев ещё долгие годы. Даже мастера переходного периода, которых можно назвать новато-

<sup>1</sup> Динос Софила. 580–570 гг. до н.э. Британский музей, Лондон. Общ.выс. 71.50 см; шир. 42 см. 1971,1101.1. Brijder 1991 / Siana Cups II, The Heidelberg Painter (No. 120; p. 366); Verri et al 2014 / Etruscan women's clothing and its decoration: the polychrome gypsum statue from the 'Isis Tomb' at Vulci (p. 67, fig. 12–13).

рами, как например Мастер Ниобид, продолжают в изображении архитектуры придерживаться в основе традиционным приёмам предшествующей эпохи. Так, в кратере с проводами воина Мастера Ниобид<sup>2</sup> (Илл. 2) можно отметить традиционные характеристики для изображения архитектуры эпохи архаики: тонкая колонна, занимающая всю высоту изобразительной плоскости, поддерживающая балку или, как в данном случае, рамку самой сцены. Возможно несколько упрощаются функции колонны, однако она всё ещё играет роль своеобразного маркера пространства. Подобный же пример изображения колонны можно увидеть на кратере круга Мастера Ниобид с изображением сцены принесения nereидами оружия Ахиллу<sup>3</sup> (Илл. 3) или схожий сюжет на вазе Мастера Женева<sup>4</sup> (Илл. 4). Здесь, единственная колонна в характерной архаической иконографии стоит за тронном, отмечая отсылку к тронному залу или дворцу. Уже отсутствует полноценная стоечно-балочная система, присутствует лишь небольшая часть антаблемента только над капителью. Кроме того, некоторые композиционные решения также могут продолжать существование в переходном периоде, этому может свидетельствовать традиционное изображение процессии на кратере вазописца Клефона<sup>5</sup> (Илл. 5). Мастер изображает процессию Аполлона, протянутую через всю сцену, как и в архаических примерах и также ведущую к финальной точке, обозначенной архитектурными рамками.

Лишь в более поздний период начинается усложнение взаимодействия архитектуры и фигуры, как например на вазе Мастера Эретрии с изображением сцены приготовления к свадьбе<sup>6</sup> (Илл. 6). Фигура уже начинает заигрывать с архитектурными постройками, вливаясь в них и дополняя их внутренний ритм и пространство собой, усложнёнными позами, одежками, декоративными элементами, чего в вазописи эпохи архаики не встречалось. Интересно также проследить постепенное усложнение архитектурных элементов в вазописи в этот период на примере изображения сцены с Тесеем и Минотавром. Так, на примере сравнения двух киликов – килика Эсона<sup>7</sup> (Илл. 7) и килика Мастера Кодра<sup>8</sup> (Илл. 8), выполненных с небольшим временным промежутком, можно проследить архаизирующую линию изображения архитектурных элементов и новаторскую. На килике Эсона видно заметное усложнение архитектуры – портик здания показан с сегментом треугольного фронтона, мастер позволяет себе включать больше «воздуха», свободного пространства в трактовку постройки, уходит зажатость архитектуры между тектоническими обрамляющими элементами декоративной системы вазы. В то время как на чуть более раннем килике вазописца Кодра этот же сюжет трактован в схожей композиции, однако архитектурное сооружение, его положение в пространстве и взаимодействие с ним – выполнены куда проще, традиционнее и привычнее для вазописи эпохи архаики. В процессе эволюции изображения архитектуры в вазописи в период ранней классики эти две линии зафиксировались и укоренились в живописной традиции, однако именно новаторская становится доминирующей и активнее развивается уже в IV в. до н.э., в позднюю классику. В эту эпоху, также, становится особенно популярно изображение театральной архитектуры из-за её сложности, вариативности

<sup>2</sup> Кратер с проводками воина или Ахиллом на Скиросе. Мастер Ниобид. 460–450 гг. до н.э. Бостон. Boardman. Athenian red figure vases. Classical Period. P. 17, no. 3.

<sup>3</sup> Оружие Ахилла. Круг Мастера Ниобид. 450 г. до н.э. Музей Чикаго.

<sup>4</sup> Оружие Ахилла. Мастер Женева. Ок. 460 г. до н.э.

<sup>5</sup> Кратер с изображением процессии к Аполлону. 450–400 гг. до н.э. Археологический музей Феррары. Boardman. Athenian red figure vases. Classical Period, no. 171.

<sup>6</sup> Краснофигурная ваза со сценой приготовления к свадьбе. Мастер Эретрии. Поздний V в. до н.э. Афины.

<sup>7</sup> Килик Эсона с изображением сцены с Тесеем и Минотавром. Ок. 420 г. до н.э.

<sup>8</sup> Килик. Автор: вазописец Кодра. 440 – 430 гг. до н.э. Британский музей, Лондон. 1850,0302.3. Boardman. Athenian red figure vases. Classical Period, no. 240.

и декоративности, а также предполагаемой функции задника и фона для действий. Среди таких примеров можно назвать Апулийский кратер Мастера Тарполи<sup>9</sup> (Илл. 9) и Апулийский кратер Мастера хорегов<sup>10</sup> (Илл. 10). Тут мастера уже работают с многоуровневым и многоплановым построением композиции. Есть изображение театральных подмостков, ступенек в трёхчетвертном ракурсе, более явно проработана структура древесины на всех деталях. Архаические элементы, конечно, продолжают встречаться, например, мотив двери на заднем фоне, однако они уже включаются в общий контекст многоуровневого построения композиции и являются лишь одним из планов изображения.

Отдельно стоит также отметить появляющуюся в этот период традицию создания композиций, строящихся на взаимоотношении ландшафта и архитектуры. Таким примером может являться кратер Мастера Пурталеса<sup>11</sup> (Илл. 11). В данной усложнённой композиции фоном является интересный пример изображения храмовой постройки, находящейся в отдалении и при этом, частично скрывающейся за нарисованной линией гор.

И как следствие этой тенденции можно проследить, что в памятниках, относящихся к ещё более позднему периоду, даже при использовании более архаических композиций, таких например, как изображение колонн «от рамки до рамки», всё их устройство, внешний вид, а также пространство, заключённое между ними, их взаимодействие с фигурами и персонажами, изображённых сцен становится значительно сложнее, чем в архаике, что видно на примере Мадридского кратера мастера Астеаса<sup>12</sup> (Илл. 12) и многих других вазописных памятников этого периода.

В рамках исследования древнегреческой архитектуры, можно говорить о том, что изучение архитектурных памятников геометрического стиля (сер. IX — кон. VIII вв. до н.э.) и раньше крайне затруднительно. Так как они являются не дошедшими до нашего времени или дошедшими фрагментарно. Однако в этой связи крайне важны вазописные памятники эпохи архаики, соответственно датирующиеся рамками от конца VII — до начала V вв. до н.э. Так как именно в этот период формируется основная база иконографий, композиций и разработок архитектуры, изображённой в вазописи, на основе которых в последующих периодах будут строиться более сложные архитектурные композиции. Мастера только учатся изображать архитектуру и часто прибегают к знакомым им архитектурным формам, которые их окружают. Часто это происходит с долей упрощения, переработки и с подстройкой под условия плоского изображения. Однако, при нахождении отдельных элементов истоки формы легко угадываются.

Примером может послужить изображение фонтана на кальпиде Гипса (Hypsipolis) (Илл. 13). В данном случае, мы видим, по сути, промежуточный вариант между отдельным уличным фонтаном и фонтанным домом - своеобразный павильон. Изображённый павильон выполнен в дорическом стиле, с необычной кровлей и нарядными завитками, напоминающими нам такие архитектурные элементы как антефиксы. В этих деталях можно увидеть даже обыгрывание темы акротериальной скульптуры, её самых развитых форм, подобных италийским. К примеру, подобная круглая форма может быть вдохновлена терракотовыми антефиксами в форме пальметты. Среди подобных

<sup>9</sup> Апулийский кратер Мастера Тарполи. Ок. 390 г. до н.э. The Metropolitan Museum of Art 24.97.104. Taplin, *Pots & Plays*, fig. 5.

<sup>10</sup> Апулийский кратер. Мастер хорегов. Ок. 390 г. до н.э. Getty Museum 96.AE.29. Taplin, *Pots & Plays*, p. 27–28, fig. 7.

<sup>11</sup> Кратер Мастера Пурталеса. 380–360 гг. до н.э. Британский музей, Лондон. 1865,0103.14. Boardman. *Athenian red figure vases. Classical Period*. P. 194, no. 372.

<sup>12</sup> Мадридский кратер. Автор: Астеас. 350–320 гг. до н.э. Национальный Археологический музей, Мадрид. 11094.

сохранившихся и восстановленных объектов можно перечислить традиционный антефикс в виде головы Горгоны из Палаццо Массимо<sup>13</sup> (Илл. 14), из Этрусского национального музея<sup>14</sup> (Илл. 15) или антефиксы с анфимией из Виллы Гетти<sup>15</sup> (Илл. 16, 17). Изображённый же завиток можно считать результатом намеренного упрощения сложной декоративной формы. Так, мастер довольно четко отсылает нас к широко известным примерам реальных архитектурных элементов, слегка унифицируя и упрощая их, оставляя своего рода намёк на них. В данном случае, мы можем найти аналоги, так как у нас есть сохранившиеся примеры, представляющие сопоставимую традицию. Интересно, что на фронтоне появляется тоже намёк на некую упрощённую декоративную программу — выделенный цветом круг. Под фронтоном же снова располагается чередование тёмных и светлых панелей, отсылающих к триглифо–метопному фризу. Но, по сравнению с некоторыми предыдущими примерами, антаблемент только этим фризом и ограничивается, в чём можно прочесть упрощение также и ордерных правил.

Кроме того, вазописные примеры изображения архитектуры именно периода архаики считаются довольно интересными ещё и потому, что в следующем периоде — эпохе классики — изображённое пространство уже начинает переосмысляться, некоторые тенденции забываются и остаются в прошлом, другие же видоизменяются или дополняются и, таким образом, получают продолжение и развитие, что как раз можно проследить на примере памятников переходного периода. Однако, в классической эпохе, как уже было сказано выше, появляются также и принципиально новые идеи, за счёт которых, несколько меняется само восприятие архитектуры в рамках вазописных сцен и отношение к ней. По этой причине, именно вазопись этого периода может являться более полноценным источником для изучения древнегреческой несохранившейся архитектуры. Однако, переход происходит довольно плавно, преимущественно через изменение восприятия и изображения ландшафта в пространстве вазописи. То есть, хотя к 450-м годам до н.э. уже есть сильные изменения в передаче ландшафта, передача архитектуры всё же несколько «запаздывает», отстаёт от внедрения новых тенденций. Видимо, изображать сооружения, обособленные, «оторванные» от обрамляющих структур вазописной декоративной системы начинают лишь к 420-м гг. до н.э. Говоря также про хронологические рамки вазописных изображений архитектуры, стоит отметить, что несмотря на датировку искусства архаики в вазописи, начинающуюся с VII в. до н.э., исследование архитектурных памятников на вазах можно начинать лишь с середины VI в. до н.э., поскольку изображение архитектуры в вазописи эпохи архаики начинается не сразу. В ранней архаике происходит фигуративная революция, заключающаяся в начале изображения преимущественно человеческих персонажей, животных. Примеров изображения именно архитектуры в вазописи ранней архаики практически не встречается. Подобные композиции появляются в основном лишь к началу зрелой архаики.

Конечно, нельзя отрицать, что истоками архитектурных фантазий мастеров зачастую являлась реальная архитектура, которую они наблюдали вокруг себя, а также сохранившиеся примеры подобных изображений из предыдущих эпох — в основном, ассирийские рельефы и предметы «ориентализирующего горизонта», имеющие широкое хождение по Средиземноморью, в меньшей степени египетское искусство. Но в итоге,

<sup>13</sup> Антефикс в виде головы Горгоны. 550–525 г. до н.э. Палаццо Массимо, Рим.

<sup>14</sup> Антефикс в виде головы Горгоны. Конец VI в. до н. э. Выс. 0,49 м. Рим, Этрусский национальный музей виллы Джулия.

<sup>15</sup> Репродукция антефиксов. Акротерион, вилла Гетти, внешний перистиль. Музей Гетти, США.

после смешения нескольких источников, вольных интерпретаций мотивов и приспособления их под двумерную и довольно условную реальность, у мастеров получается свой архитектурный мир, лишь частично основанный на реальном.

Сам по себе этот новый мир архитектурных фантазий интересен для изучения. Он довольно сильно отличается от реального. У него есть свои законы, правила и условия, например, в отличие от реального он всё-таки существует в двумерном пространстве, что накладывает на него определённые особенности, внешние, композиционные, даже порой семантические.

Эти изображенные сооружения представляют собой уже совсем другую архитектуру, отличную от своего изначального истока, однако других подобных истоков древнегреческой архитектуры у нас нет. При изучении изображённой архитектуры важно учитывать и фантазии живописца, и подчинение двумерной среде, и семантику изображения и многое другое.

В таком случае, при исследовании этих сооружений, интересно применить не только схему изучения вазописи, но и попытаться разработать схему изучения изображённой архитектуры. Таким образом, стоит рассмотреть её форму, внешний вид, взаимодействие с пространством, в котором она существует, дать объёмно-пространственные характеристики. Подробно разобрать фасады, особенности их решения и охарактеризовать их отдельные элементы. Попытаться предположить, где это возможно, использование конкретного материала, его характеристики, художественные и технические особенности, в каждом конкретном случае. Там, где мастер изображает интерьер в отдельности или объединяет его с фасадом, можно охарактеризовать понимание внутреннего пространства как такового, его стилистическое и художественное соотношение с внешней оболочкой или экраном здания. А также, в этом контексте, выявить возможные способы их возникновения - истоки этих элементов из реальной среды, примерную долю соответствия им, процесс объединения, комбинации с идеями мастера и подчинения изобразительной среде. Что в итоге и подарило нам неповторимую и ни на что не похожую в полной мере архитектуру, изображённую в греческой вазописи эпохи архаики.

К сожалению, на данном этапе невозможно однозначно интерпретировать соответствие архитектуры на вазах с реальной древнегреческой. Потому что сохранились они лишь фрагментарно. Вазописные изображения архитектуры способны частично воскресить в нашем сознании древнейшую греческую архитектуру. С большим количеством условностей. Для того, чтобы полностью погрузиться в архитектурный мир мифологической Греции, необходимы более радикальные меры. Так, например, условия современных технологий позволяют нам прибегнуть к методу виртуальной реконструкции. Для этого, существующие фрагменты зданий можно отсканировать и поставить в соответствующий контекст. Вазописные же примеры могут способствовать выстраиванию этой реконструкции. Им можно отчасти доверять в рамках конструкций зданий, иногда же, мастерам даже удаётся продемонстрировать материал отдельных элементов. Глобально, материал, на который намекают мастера в тех или иных случаях, зачастую всё-таки остаётся загадкой. Однако есть возможность выделить предполагаемые приметы какого-либо материала. Предположения о качестве материала можно основывать на раскраске отдельных элементов или на их конструктивных особенностях. Чаще всего это можно заметить на примерах колонн. Так, в некоторых случаях, можно говорить о том, что, если колонна стоит на земле без базы и выглядит тонкой и хрупкой – это свидетельствует о том, что она сделана из дерева, чем колонна крупнее, приземистее или стоящая на базе, тем больше вероятность, что мастер предполагал её сделанной именно из камня.

Однако о достоверности декоративной облицовки судить крайне тяжело.

Процесс появления изображённой архитектуры многогранен. Ведь с помощью неё, вазописцы решают многие композиционные, семантические, смысловые задачи, поэтому в процессе разработки сюжета появляется множество разнообразных форм и вариаций для изображения архитектуры. Получившиеся формы сильно влияют на всю композицию, доминируя, погружая всё изображение в свой мир. Однако, несмотря на такую важную роль, архитектура вынуждена отчасти подчиняться и форме сосуда, и двумерной изобразительной среде, что сильно деформирует её финальный внешний вид.

В процессе изучения изображенных на вазах архитектурных объектов, возникает проблема непосредственно конструкции здания. Чаще всего, основой остаётся всё же попытка передать и интерпретировать прообразы реальных планов и элементов известной вазописцам архитектуры. Однако, во многих случаях вазописцы позволяют достаточно вольные интерпретации с большим процентом добавления своих вымышленных элементов. В результате чего появляется своеобразный синтез. Фасад зданий, где он предполагается, становится главной основой для развития фантазий мастера – они играют с орднерными декорациями и правилами, создают удобные им декорации для поддержания ритма и настроения всей сцены, некоторые из них невозможно сопоставить ни с одним реальным примером. Так, в общей канве изображения архитектуры, можно проследить незначительные влияния от разных построек, собирающиеся в общую живописную картинку, подчиненную ритму и стилю двумерного изображения, вид которого намекает на всё и сразу, так, что какой-то первостепенный прототип определить довольно тяжело. Однако, там, где мастерам это необходимо, архитектурные объекты, написаны с особым мастерством и живостью. Зачастую они используют единые схемы для изображения архитектуры определённого типа (для культовой или светской) только по-разному её украшают и понимают в зависимости опять же от ритмики и композиции.

В рамках подобных исследований возникает необходимость проанализировать оставшиеся рельефные или конструктивные части древней архитектуры, отсканировать их и составить хотя бы приблизительные виртуальные макеты. Что становится возможным с развитием новейших информационных технологий. Это поможет более глубоко изучить истоки архитектурных фантазий древнегреческих вазописцев.

Разработка подобного метода изучения подробно описана в статье «Архитектурная пластика христианских церквей Восточного Причерноморья X–XI вв.: возможная попытка реконструкции декоративной системы» [2]. Авторы статьи – Ендольцева Е. Ю. и Быстрицкий Н. И. подробно описывают проект по использованию научной виртуальной реконструкции архитектурных объектов для дальнейшего искусствоведческого анализа. Кроме того, там же присутствует подробный экскурс в историю информатики и программирования на службе у истории и искусствознания [2, с.619-625.]. В том числе, согласно их описаниям: «Работы по изучению и реконструкции каждого памятника включают следующие основные этапы:

1. Поиск источников.
2. Оцифровка, анализ и структурирование сведений нарративных и графических источников.
3. Изучение данных археологических исследований.
4. Подбор и изучение аналогов, архитектурный и эстетико-утилитарный анализ объекта.
5. Предварительное моделирование с построением эскизной модели.
6. Основное моделирование.
7. Построение визуализации.
8. Верификация и подготовка научно-проектной документации.» [2, с. 623.].



В данной статье сделано подробное исследование зарубежных и русских источников. Кроме того, в данный момент «Историко-археологическая лаборатория по комплексному изучению Византийского Причерноморья» и Лаборатория комплексных цифровых технологий ИВ РАН ведут работу по исторической визуализации фасадной пластики христианских храмов X-XI вв. на территории Абхазии и Южной Осетии.

Есть основания полагать, что в рамках изучения архитектурных изображений на древнегреческой вазописи, особенно эпохи архаики, применение подобных информационных исследований было бы крайне полезно. Так как сохранившиеся руины и планы построек до эпохи архаики требуют более серьезного изучения, а учитывая их сохранность, подобное изучение невозможно без применения новейших технологий. Более подробное понимание их внешнего вида необходимо для отделения конструктивных и фантазийных элементов вазописной архитектуры от реальных исторических источников.

### Библиография / References

1. Горбунова К. С., Передольская А. А. Мастера греческих расписных ваз. Л., 1961.
2. Ендольцева Е. Ю., Быстрицкий Н. И. Архитектурная пластика христианских церквей Восточного Причерноморья X–XI вв.: возможная попытка реконструкции декоративной системы. Ориенталистика. 2022; 5(3): 614–631.
3. Adamopoulos I. Representations of architecture on attic vases / a thesis submitted in candidature for the degree of Doctor of Philosophy. Southampton: University of Southampton, 1986.
4. Beazley J.D. The Development of Attic Black Figure. Revised ed. Berkeley: University of California Press, 1986.
5. Beazley J.D. Greek Vases. Lectures by, ed. D.C. Kurtz. Oxford, 1989.

### Иллюстрации / Illustrations



Илл. 1. Динос Софила. 580-570 гг. до н.э. Британский музей, Лондон. Общ.выс. 71.50 см; шир. 42 см. 1971,1101.1. Изображённое здание



Илл. 2. Кратер с проводами война или Ахиллом на Скиросе. Мастер Ниобид.  
460–450 гг. до н.э. Бостон. Boardman ARFV Classical Period p. 17, no. 3



Илл. 3. Оружие Ахилла. Круг Мастера Ниобид. 450 г. до н.э. Музей Чикаго.



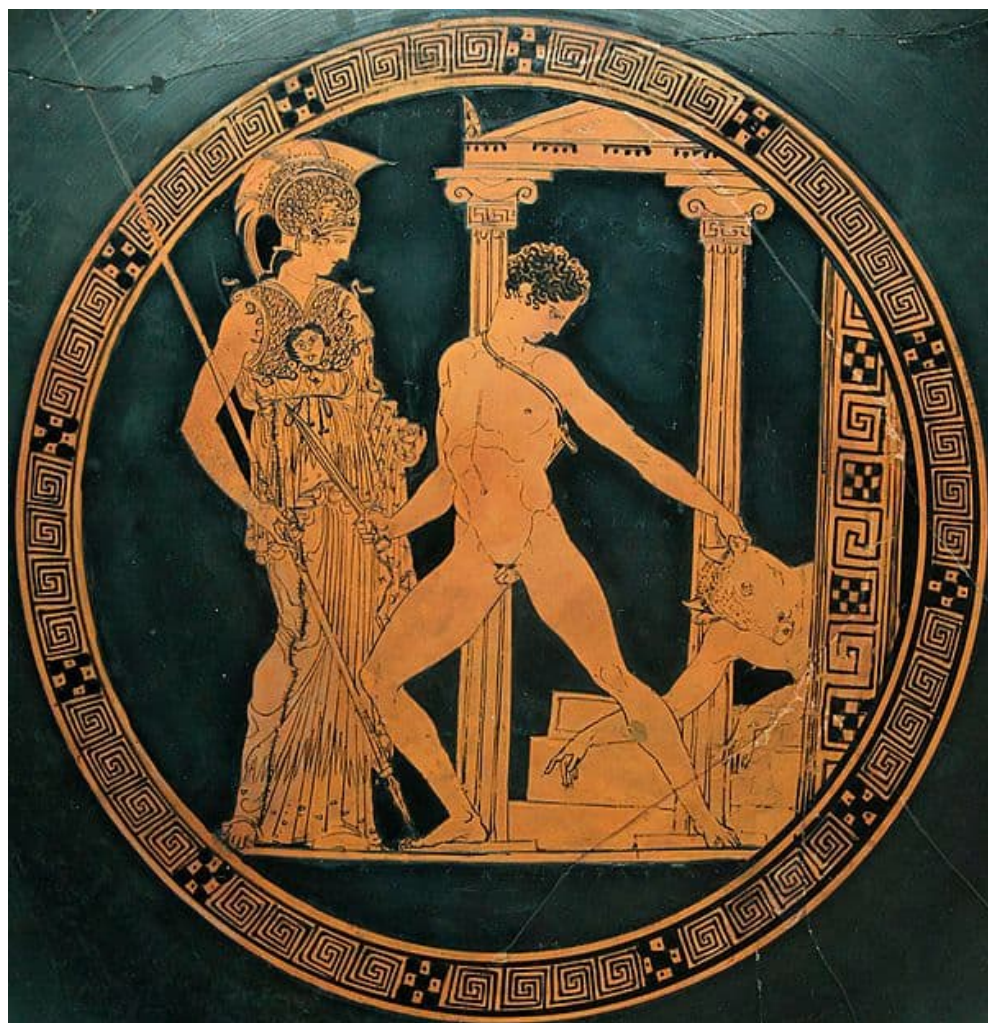
Илл. 4. Оружие Ахилла. Мастер Женевы. Ок. 460 г. до н.э.



Илл. 5. Кратер с изображением процессии к Аполлону.  
450–400 гг. до н.э. Археологический музей Феррары



Илл. 6. Краснофигурная ваза со сценой приготовления к свадьбе.  
Мастер Эретрии. Поздний V в. до н.э. Афины



Илл. 7. Килик Эсона с изображением сцены с Тесеем и Минотавром. Ок. 420 г. до н.э.



Илл. 8. Килик. Автор: вазописец Кодра. 440–430 гг. до н.э.  
Британский музей, Лондон. Музейный номер: 1850,0302.3.



Илл. 9. Апулийский кратер Мастера Тарпорли. Ок. 390 г. до н.э.  
The Metropolitan Museum of Art 24.97.104





Илл. 10. Апулийский кратер Мастера хорегов. Ок. 390 г. до н.э. Getty Museum 96.АЕ.29



Илл. 11. Кратер Мастера Пурталеса. 380–360 гг. до н.э.  
Британский музей, Лондон. 1865,0103.14



Илл. 12. Мадридский кратер. Автор: Астеас. 350–320 гг. до н.э.  
Национальный Археологический музей, Мадрид. 11094



Илл. 13. Рельеф Ашшурбанапала. Настенная панель из Ниневии.  
645–635 гг. до н.э. Британский музей, Лондон. 124939, а



Илл. 14. Кальпида Гипса (Hypsos). 200171. Museo Torlonia, 73, Рим



Илл. 15. Антефикс в виде головы Горгоны.  
550–525 гг. до н.э. Палаццо Массимо, Рим



Илл. 16. Антефикс в виде головы Горгоны. Конец VI в. до н. э.  
Выс. 0,49 м. Рим, Этрусский национальный музей виллы Джулия



Илл. 17. Репродукция антефиксов. Акротерион, вилла Гетти, внешний перистиль. Музей Гетти, США