



терминанты экономической идентичности личности // Проблемы экономической психологии : в 2 т. М., 2005. Т. 2. С. 513–556.

<sup>3</sup> См.: Горбачева Е. И., Купрейченко А. Б. Отношение личности к деньгам : нравственные противоречия в

оценках и ассоциациях // Психол. журн. 2006. Т. 27, № 4. С. 26–37.

<sup>4</sup> Журавлев А. Л., Купрейченко А. Б. Экономическое самоопределение. Теория и эмпирические исследования. М., 2007.

УДК 159.9

## КОГНИТИВНЫЕ РАМКИ ВОСПРИЯТИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ВАЗОПИСИ ВРЕМЕН АРХАИКИ И КЛАССИКИ: ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ И КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

В. Ю. Михайлин

Саратовский государственный университет  
E-mail: vmikhailin@yandex.ru

Автор рассматривает пространство древнегреческого симпозиума, включающее в себя и проективную реальность симпосиатической вазописи с точки зрения стоящих за ними когнитивных механизмов.

**Ключевые слова:** древнегреческая вазопись, архаическая и классическая, симпосий, историческая антропология, иконология, культурный код, когнитивная диспозиция.

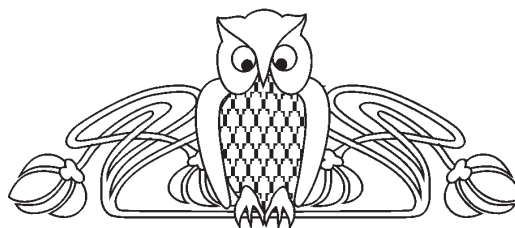
**Cognitive Frames of Archaic and Classical Greek  
Vase-Painting Perception: Spatial and Contextual Aspects**

V. Yu. Mikhailin

Author examines the space of Ancient Greek symposium, as including in itself the projective realities of the sympotic vase-painting, from the point of view of cognitive patterns underlying it.

**Key words:** Greek vase-painting, archaic and classic, symposium, historical anthropology, iconology, culture code, cognitive dispositions.

Восприятие любых реалий, относящихся к культурному контексту, который не совпадает с тем контекстом, в рамках которого мы привыкли выстраивать собственную идентичность, уже представляет собой цепочку связанных друг с другом когнитивных проблем. Даже в тех случаях, когда тот или иной инокультурный феномен ориентирован (в пределах собственной культуры) на «прямое считывание», задействуя свойственные человеку навыки автоматизированного достраивания информации (так называемые инферентные системы) с опорой на относительно небольшое число привычных информационных раздражителей, элементарное несовпадение привычных для индивида навыков подобного достраивания с теми, что значимы в культуре-источнике, зачастую приводит к существенному искажению



логики инференции при сохранении у индивида базовой уверенности в том, что полученная в итоге картина «естественна» и логична.

Ситуация существенно усугубляется в тех случаях, когда инокультурный феномен ориентирован (в пределах собственной культуры) на восприятие, принципиально проблематизирующее сам процесс инференции, сталкивая в рамках мессиджа, который воспринимается как внутренне цельный и связный, значимые отсылки к разным инферентным системам и разным базовым классификационным категориям. А поскольку значительную часть феноменов, дошедших до нас в тех или иных материальных формах от культур минувших времен, имеет смысл подозревать именно в такой когнитивной ориентированности (к ним относятся прежде всего артефакты и стоящие за ними социокультурные явления сфер ритуала, культа, художественного творчества, составительных и демонстративных практик и т. п.), то и вопрос о рамках восприятия подобных явлений превращается в одну из ключевых проблем, связанных с интерпретацией данных, полученных в результате исследований археологических, иконологических, палеографических, текстологических, да и вообще исторических, филологических и искусствоведческих в широком смысле каждого термина.

Положение о том, что каждую культуру следует изучать исходя не из наших собственных «привычек и навыков», а из «привычек и навыков», значимых в том обществе, культура которого является для нас предметом изучения, косвенным образом вытекает еще из определения, данного культуре как таковой сэром Эдвардом Тайлором,



отцом-основателем культурной антропологии<sup>1</sup>. Но применительно к нашей теме это положение следовало бы дополнить обоснованием необходимости выявлять ту когнитивную «грамматику», которая стоит за каждой такой привычкой и каждой системой навыков и неизбежно вписана в сложную и многоуровневую систему взаимодействия базовых для культуры-объекта когнитивных механизмов, зачастую отсылающих при этом к принципиально разным поведенческим моделям, совмещенным с разным культурным пространством и, соответственно, с контекстуальным фоном, принципиально противоположным в разных случаях.

Древнегреческий симпозиум – одна из базовых форм культурной активности населения греческих и находящихся под греческим культурным влиянием областей в VII–IV вв. до н. э. (а также в несколько измененной форме и в позднейшей Античности вплоть до утверждения христианства) – представляет собой в этом отношении прекрасную модель подобного взаимодействия как с точки зрения количества и качества дошедших до нас источников (что позволяет с достаточной степенью уверенности верифицировать предложенную интерпретацию), так и с точки зрения его «образцового» расположения на стыке двух основных для каждого греческого мужчины и четко противопоставленных друг другу культурных пространств, а следовательно, связанного с ними когнитивного и поведенческого контекста: пространства домашнего, семейного и – маргинального, воинского. Немаловажное значение имеет и тот факт, что едва ли не большинство нынешних европейских форм культурной деятельности – как то наука, философия, литературное творчество, театр и т. д. – восходит именно к составным элементам греческого симпозиума. Последнее обстоятельство, с одной стороны, усложняет задачу исследователя, вынужденного постоянно фальсифицировать собственную позицию с учетом неизбежных установок в духе *post hoc*, а с другой – дает ему прекрасную возможность отслеживать необходимость подобной фальсификации и отрабатывать соответствующие процедуры и навыки.

Симпозиум можно определить как *частный дружеский праздник*, и в этом определении, акцентирующем прежде всего социальный контекст симпозиума, в равной степени будут значимы все составляющие его смысловые компоненты. Начнем с последнего из них – праздника, о сути которого у автора в последние десять с небольшим лет сложилось представление, несколько отличающееся от традиционно принятого в отечественном гуманитарном знании. С нашей точки зрения, праздник есть необходимый механизм динамизации социальных систем, позволяющий вывести из равновесия уже существующую иерархизированную структуру социального капитала с целью

переоценки последнего и последующим восстановлением той же иерархизированной структуры, но уже с учетом новой социально значимой информации. Механизм этот совершенно необходим, так как позволяет разрешить очевидную апорию: «отменить» уже сложившуюся социальную систему (на любом уровне – от микрогруппового до политического) невозможно, поскольку она «правильна» по определению и любая попытка скорректировать ее равносильна разрушению этой «правильности», совершенно недопустимому. В то же время ее необходимо время от времени пересматривать (даже если исключить радикальные варианты) в целях ее же сохранения, связанного с неизбежной социальной динамикой – статусно-возрастной, обусловленной сменой ведущих форм деятельности и т. д. Именно этой цели служит весь известный набор непрременных атрибутов праздника: особое пространство, выгороженное из бытового как с точки зрения пространственных, так и с точки зрения временных рамок происходящего; особое праздничное поведение, включающее в себя элементы демонстративного нарушения повседневного режима поведения; специфическая сюжетика – как нарративная, так и перформативная, – позволяющая сводить в едином проективном пространстве обычно несовместимые уровни ситуативного кодирования, и особые кодовые системы, «обслуживающие» эту сюжетнику. Последняя характеристика праздника, связанная со сведением в едином пространстве (семантическом, нарративном, физическом) несовместимых в рамках обыденности уровней ситуативного кодирования и связанных с ними поведенческих модусов, представляется базовой. За счет этой же особенности празднику обеспечивается крайне привлекательное в любом человеческом сообществе качество контринтуитивности – грубо говоря, способности «обманывать ожидания» за счет совмещения принципиально несовместимых информационных полей, связанных с ключевыми инферентными системами и базовыми классификационными категориями.

*Частный* характер симпозиума противопоставляет его публичной, гражданской сфере. Противопоставление это в известной мере условно, поскольку участники симпозиума ни в какой мере не утрачивали своего гражданского статуса, а темы застольных бесед и тем более отдельные пассажи, судя по дошедшим до нас источникам, бывали вполне совместимы с областью гражданско-политических отношений. Более того, симпозиумы, устраиваемые значимыми в городе лицами с приглашением других значимых лиц, могли служить предметом повышенного общественного интереса, становясь заметным событием в общественной жизни города и оставляя после себя впечатляющий культурный след (ср. экспозицию платоновского «Пира»). Однако, несмотря



на сказанное выше, данное противопоставление имеет принципиальный характер, ибо при всей проницаемости симпозиа для общегражданского контекста структура и сущностные особенности поведенческих стратегий его участников отталкиваются от оппозиции «симпосиастическое – гражданское» как от базовой и системообразующей.

*Дружеский* характер симпозиа противопоставляет его другой сфере, не менее значимой для древнегреческой полисной культуры, чем сфера гражданская, – семейно-родовой. Две эти сферы формируют привычную всеобъемлющую оппозицию, части которой взаимно дополняют друг друга, не оставляя, казалось бы, места для каких бы то ни было иных элементов в замкнутой и внутренне уравновешенной системе культуры греческого полиса: все исключенное из публичной сферы является достоянием сферы семейной – и наоборот. Симпосий в этом смысле являет собой значимое исключение из общего правила. Практики, связанные с «дружескими объединениями» (гетериями, фиасами и т. д.) и во многом являющие собой реликты архаических воинских мужских союзов, как правило, в исходном варианте суть неотъемлемый элемент *куротрофии*, воспитания молодежи и четко вписаны в гражданско-ориентированную логику «социального взросления». Объединяя связанных семейно-родовых и социальных групп, они впоследствии служат средством своеобразной «альтернативной социализации», оказывая порой существенное влияние на политическую жизнь общины. Симпосий также может быть использован в политическом контексте (скажем, как время и место, где могут встретиться, не опасаясь привлечь к самому факту встречи излишнего внимания, заговорщики), но именно использован, поскольку суть его совсем иная. Точно так же симпосий соприкасается и с семейно-родовой сферой, поскольку проводится под крышей конкретного дома и отдельные его участники могут быть связаны между собой родственными узами: однако и в этом случае «домашние» и «родственные» контексты носят внешний по отношению к сути происходящего характер.

Любой праздник, как было сказано выше, и симпосий в этом отношении не является исключением, нуждается в специфическом образом организованном, маркированном и ограниченном праздничном пространстве, противопоставляющем его повседневности. В случае с симпосием необходимость подобного рода вычленения особой пространственной зоны тем более значима, что принятое в его рамках принципиальное смешение несмешиваемых в обычной жизни когнитивных установок и поведенческих матриц невозможно ни в каком другом социальном контексте. Пространство симпозиа явственным образом распадается на две составляющие –

реальную и проективную, – которые при этом строго зависимы друг от друга и постоянно между собой взаимодействуют<sup>2</sup>.

Пространство реальное представлено *андроном* – большой мужской залой древнегреческого частного дома, которая на время симпозиа практически утрачивает свои бытовые характеристики и приобретает характеристики сугубо симпосиастические, перейдя под контроль Диониса – божества, связанного прежде всего с перерождением, перевоплощением, кажимостью и т. д. Присутствие Диониса в симпосиастическом пространстве маркируется несколькими его неперенными атрибутами, каждый из которых несет самостоятельную смысловую нагрузку, поддерживая при этом общий смысл превращения, происходящего волею бога как с самой комнатой, так и с теми людьми, которые из обычных граждан – мужей и отцов семейств – преобразуются в симпосиастов. Прежде всего это, конечно, вино – напиток, в котором «живет» Дионис, волшебным образом вселяющий часть своей преобразующей власти в виноградный сок, отжатый вполне обычными людьми из вполне обычных ягод. Затем следует упомянуть еще об одном неперенном атрибуте симпозиа – о гирляндах, которые украшают стены андрона и, собственно, замыкают собой симпосиастическое пространство. Третьим обязательным маркером симпозиа является анфасное изображение самого Диониса, представленное маской и/или изображениями на симпосиастической расписной посуде.

Разговор о семантических полях, связанных с вином и Дионисом, отложим на недалекое будущее: им, среди прочего, будет уделено внимание в следующей статье, которая станет продолжением настоящей и будет специально посвящена функционировавшим в рамках симпозиа культурным кодам. Сейчас же, поскольку речь идет прежде всего о пространственных и контекстуальных аспектах восприятия симпосиастического пространства (составной частью которого является и изобразительное пространство симпосиастической вазописи), сосредоточимся на тех смысловых маркерах, которые данные аспекты по преимуществу и определяют – на гирляндах и анфасных изображениях.

Наша нынешняя когнитивная диспозиция не предполагает какой-то особой реакции на присутствие в жилом помещении живых цветов или других растений. Для греков же любая растительность, не обработанная и не предназначенная для еды, есть принадлежность того места, где она выросла и, следовательно, того бога (или тех богов), под чьим «присмотром» данное место находится. Культурные растения, выращенные в пределах территории, которую сами греки именовали *chora* и которая представляла собой пояс полей и огородов вокруг поселения, были посажены самими



людьми под рукой своих/благих мертвых и таких специфических божеств, как Деметра. Растения же, не предназначенные в пищу или для хозяйственных надобностей, суть принадлежность *eschata* – территорий войны, охоты и отгонного скотоводства, находящихся под покровительством таких божеств, как Аполлон, Артемида, Арес или Пан, – и как таковые с домашним пространством категорически несовместимы<sup>3</sup>. Правило, согласно которому симпосиарх «выставлял» от себя только две вещи – вино и гирлянды, – говорит само за себя: украшая большую залу собственного дома по периметру (а также и самих симпосиастов) «диким» плющом, он переводил ключевое мужское домашнее пространство в довольно специфический когнитивный статус, сочетающий в себе четко выраженные отсылки к двум противоположным культурным зонам – зоне *oikos* – дома – и зоне *eschata*, а также «передавал» их под покровительство божества, которое заведовало в греческой мифологии подобным совмещением несовместимого, – Диониса.

Знаком ситуативной принадлежности тому или иному богу у греков служил венок, сплетенный из ветвей атрибутивного растения, – нужно ли особо напоминать о том, что симпосиасты с завидной регулярностью изображаются с венками из плюща на головах? Использование для украшения симпосиастического пространства (и, соответственно, в качестве одного из атрибутов Диониса) именно плюща имеет очень простое объяснение: симпосий есть практика прежде всего зимняя, маргинальные мужские практики, такие как война и охота, привязаны к летнему времени года, а плющ – растение вечнозеленое, способное создать когнитивный мостик не только между «домашним» и «диким», но и между зимним/пиршественным пространством и пространством летним/маргинальным. По этой же причине совместим с симпосием и мирт – растение также вечнозеленое, принадлежащее Афродите и создающее, таким образом, в симпосиастическом пространстве повышенную эротическую диспозицию.

Возложив на себя венок и расположившись в зале, хозяином которой является Дионис, участник симпосия вполне осознанно делается участником игры, основанной на базовых атрибутивных умениях этого бога, – игре кажимостями и балансировании на грани между мирами и состояниями. Стимулы, как когнитивные (системы соответствующих кодовых маркеров), так и психофизиологические (вино, эротическое возбуждение), помогают столкнуться между собой не только домашнее и маргинальное культурное пространство, но и различные статусно-возрастные комплексы (симпосий – то место, где статусные сорокалетние граждане полиса могут впасть в состояние *paidiá*, т. е., собственно, ребячиться, вести себя,

как безответственные дети), а также – и это самое главное – пространство, воспринимаемое как «реальное», и пространство откровенно проективное. Именно здесь и вступает в игру расписная симпосиастическая керамика, изобразительные ряды которой представляют взгляду симпосиаста широкий спектр возможностей для погружения в проективную реальность, а также для сопоставления ее со «здесь и сейчас», наблюдения за тем, как одно перетекает в другое, и оценки возможности собственного участия в этом процессе.

Главным сигналом к такому участию является весьма своеобразный визуальный ход, связанный с разрушением границ между проективным пространством – двухмерным изобразительным полем, помещенным на вазе, – и тем пространством, в котором физически находится симпосиаст. Ход этот организован вокруг фронтального изображения лица. Дело в том, что проективное пространство сюжетов, представленных на расписной посуде, симпосиаст воспринимает словно бы со стороны – этой диспозиции способствует то обстоятельство, что практически все вазописные персонажи, как правило, изображаются в профиль. Это касается как богов, так и людей, а также всех прочих возможных участников, представленных на керамике сцен: животных (реальных и фантастических), персонажей так называемой низовой мифологии (сатиров, кентавров, менад, нимф, карликов) и т. д. И только одно божество с завидной регулярностью изображается анфас, и божество это, естественно, – Дионис. Зритель, блуждающий взглядом по расписной поверхности сосуда, считывающий написанные на ней сцены как далекий и беспристрастный свидетель, вдруг натывается на четко направленный на него пристальный взгляд бога и неожиданно для себя оказывается включенным в игру взаимопроникающих проективных пространств, в которых реальность и ирреальность свободны вступать в самые неожиданные отношения между собой. Греческие художники достаточно рано открыли весьма несложный изобразительный прием, благодаря которому взгляд изображенного на двухмерной поверхности лица начинает восприниматься зрителем как «следящий», а реакция человека на постоянно направленный на него взгляд с когнитивной точки зрения вполне предсказуема и связана с активизацией тех или иных коммуникативных стратегий, практически не становящихся предметом симультанной рефлексии. Более того, если взгляд этот направлен на человека с близкого расстояния, а чаша, со дна которой на выпившего вино симпосиаста с завидной регулярностью смотрел Дионис, оказывалась, естественно, у самого лица пирующего, то и воспринимается он как «допущенный» в интимизированную ближнюю зону, отчего реакция на него только усиливается<sup>4</sup>. Дионис, «добрый бог», изображается анфас часто;





Горгона, маркирующая оборотную, злую сторону самой возможности «кочевать между реальностями», изображается исключительно анфас – как отрезвляющее предостережение всякому, кто может заиграться. Анфас же (ситуативно) изображаются и другие персонажи, находящиеся в промежуточном между разными реальностями состоянии: спящие, умирающие, пьяные люди и сатиры – полулюди-полукони, вечные спутники Диониса.

Маска Диониса, водруженная на видном месте, часто встречается на изображениях симпосиев, и она неизменно представлена анфас. Дионис еще и бог масок как одного из значимых средств создания кажимости, и именно в культуре симпосия берет свое начало афинский театр – родоначальник всей последующей европейской театральной традиции, основанной на мимесисе, который следует понимать скорее как *репрезентацию*, возможность ощутить соприсутствие, нежели как *подражание* в платоновском смысле слова<sup>5</sup>. Роль маски ситуативно выполняет и *килик* – симпосиастическая расписная чаша, из которой пьют, держа ее с двух сторон за ручки (по-гречески буквально уши), так что она полностью закрывает лицо пьющего. Именно по этой причине частым мотивом при росписи *киликов* является пара глаз – Дионис может не только предложить симпосиасту «нырнуть» в проективную вазописную реальность, он вполне в состоянии в любой момент войти и в реальность посюстороннюю, подменив лицо любого из возлежащих напротив тебя людей своим собственным ликом.

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Tylor E. Primitive Culture* : in 2 vol. N.Y., 1964 [1871]. Vol. 1(2). P. 1.
- <sup>2</sup> Существующая на данный момент литература о древнегреческом симпосии и о симпосиастической вазописи весьма обширна. Одну из лучших книг в этой области написал Франсуа Лиссарраг, экс-директор парижского Центра Луи Жерне (см.: *Lissarrague F. Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*. P., 1987). На русский язык эта книга переводилась в Саратове (см.: *Лиссарраг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира* / пер. Е. Решетниковой; предисл. В. Михайлина. М., 2008). Кроме того, нельзя не назвать еще хотя бы нескольких базовых изданий (см.: *Beazley J. D. Attic Black-figure Vase-painters*. L., 1956; *Boardman J. Athenian Black-figure Vases*. L., 1974; *Boardman J. Athenian Red-figure Vases. The Archaic Period*. L., 1975; *Boardman J. Athenian Red-figure Vases. The Classical Period*.

L., 1989; *Schnapp A. Le chasseur et la cité*. P., 1997; *Neer R. T. Style and politics in Athenian vase-painting. The craft of democracy, ca 530-460 B.C.E.* Cambridge, 2002; *Sympotica : a symposium on the symposion* / ed. by O. Murray. Oxford, 1990; *Matheson S. T. Polygnotos and vase painting in Classical Athens*. Madison (Wisc.), 1995; *Greek vases : images, contexts and controversies* / ed. by C. Marconi. Leiden; Boston, 2004; *Ancient Greek and related pottery* / ed. by H. A. G. Brijder. Amsterdam, 1984; *Schefold K. Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*. München, 1978). На русском языке см.: *Михайлин В. Дионисова борода : природа и эволюция древнегреческого пиршественного пространства* // *Неприкосновенный запас*. 2005. № 5(43). С. 73–81; *Михайлин В. Вечно молодой, вечно пьяный : трансформации традиционных возрастных иерархий в урбанистическом пространстве* // *Отечественные записки*. 2006. № 30. С. 21–40.

- <sup>3</sup> Греческая традиция, относящаяся к архаической и классической эпохам, причем традиция как текстуальная, так и визуальная, красноречиво умалчивает о наличии каких бы то ни было растений в домашнем пространстве – если только речь не идет о симпосиях или о сюжетах, с симпосиастическим дискурсом самым непосредственным образом связанных, вроде сюжета о дочерях Миния (см.: *Ovidius Naso. Metamorphoses*. 1–40; 390–415; *Antononous Liberalis. Metamorphoses*. 10; *Aelianus Claudius. Varia historia*. iii, 42; *Plutarchus. Aetia graeca*. 38). Так называемые садики Адониса в частных домах, даже если не принимать во внимание их ритуального и кратковременного характера, суть, судя по всему, нововведение уже эллинистических времен, связанное с резкими переменами в стиле жизни и, соответственно, в когнитивной диспозиции огромной в процентном измерении массы грекоговорящего населения (см.: *Theocr. Idyl. XV, 113*). Более ранние свидетельства никак не увязывают эту реалию с собственно домашним пространством.
- <sup>4</sup> Касательно той роли, которую анфасные изображения играли в древнегреческом пиршественном пространстве (см. прежде всего докторскую диссертацию Франсуази Фронтизи-Дюкру: *Frontisi-Ducroux F. Prosopon. Valeurs grecques du masque et du visage. Thèse de Doctorat d'Etat*. P., 1987. Той же тематике посвящен и ряд ее опубликованных в дальнейшем работ, см.: *Frontisi-Ducroux F. Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*. P., 1991; *Frontisi-Ducroux F. Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. P., 1995). Кроме того, см.: *Korshak Y. Frontal faces in Attic vase painting of the Archaic Period*. Chicago, 1987).
- <sup>5</sup> См.: *Михайлин В. Ю. Древнегреческая симпосиастическая культура и проблема происхождения афинского театра* // *Литература и театр. Самара, 2011*; *Sarrazaac J.-P. Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. P., 2000.