

А.А. Корзун

**ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СЮЖЕТНОЙ ПРОГРАММЫ
И ИКОНОГРАФИИ СКУЛЬПТУРНОГО ФРИЗА
РИМСКОГО ТЕАТРА ФИЛИПП**

A.A. Korzun

**ON THE SPECIFIC FEATURES OF THE NARRATIVE
AND ICONOGRAPHY OF THE SCULPTURAL FRIEZE
FROM THE ROMAN THEATRE AT PHILIPPI**

Аннотация. Рельефный цикл, обнаруженный в 1997 г. при раскопках театра Филипп, древнего македонского города, был создан в период римской реконструкции здания между 150 и 170 гг. н.э. Сюжет фигуративного ансамбля, размещенного на восьми пилонах, в научной литературе связывается с драмой Еврипида «Вакханки». Из пяти сохранившихся фигур одна идентифицируется в качестве фракийского царя Ликурга в образе охотника, четыре другие — как менады. Однако анализ композиции и выбор персонажей позволяет сделать предположение об опоре нарративного цикла на иную сюжетную линию, а именно — «Тетралогия Диониса» Эсхила. Иконография менады, размещенной на третьем пилоне, идет вразрез с трактовкой мифа о Ликурге и принятой в римском (и в классическом) искусстве формулой изображения. Этот женский образ становится ключевым в реконструкции сюжета цикла, выступая смысловым центром композиции. Меч и отрубленная голова в руках указывают на военизированные оттенки культа Диониса в Римской империи. Так, иконография фигуры имеет параллели с образами амазонок, которые становятся новыми спутницами Диониса и даже входят в состав его войска. Образ отрубленной головы, с одной стороны, отсылает в теме варварского военного обряда, вошедшего в репертуар римского искусства, с другой — может быть связан с сакральным аристократическим обрядом, принятым на территории Фракии и имеющим отношение к орфическим представлениям. Наконец, триумфальные мотивы в иконографии фигуры, ее очевидная связь с культом Диониса и ориентация нарратива на афинскую драму V в. до н.э. могут указывать на совмещение нескольких сюжетов в одном цикле. Таким образом, если общая композиция рельефного цикла театра в Филиппах обнаруживает

Корзун Арина Алексеевна, аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Korzun Arina Alekseevna, Postgraduate Student, Department of General History of Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
arina_korzun@mail.ru

преемственность по отношению к классической эпохе, то женский образ на третьем пилоне призван обозначить новый — римский — взгляд на театральную драму и культ Диониса.

Ключевые слова: римский театр, менада, амазонка, культ Диониса, Орфей, Пенфей, Ликург.

Abstract. The relief cycle, excavated in 1997 in the theatre at the ancient Macedonian city Philippi, was produced during the Roman reconstruction of the theatre between 150 and 170 CE. It is presented on eight pylons, and its plot is attributed to the *Bacchae* of Euripides. One of the five surviving figures is identified as the Thracian king Lycurgus, who is represented as a hunter, and four others as maenads. The analysis of the composition and the choice of characters allow us to make an assumption that this cycle stems from a different storyline, namely, Aeschylus' "Tetralogy of Dionysus". The iconography of the maenad that is placed on the third pylon, runs counter to the interpretation of the myth of Lycurgus and Roman (and classical) depiction formula. This female image serves as a semantic center of the composition and becomes a key one in the reconstruction of the cycle's plot. The sword and severed head in her hands indicate the paramilitary shades of the cult of Dionysus in the Roman Empire. The iconography of the figure has parallels with the images of the Amazons, who become new companions of Dionysus and even part of his army. The image of the severed head, on the one hand, refers to the theme of barbarian military rite that was included in the repertoire of Roman art, and on the other hand, it might be associated with a sacred aristocratic rite adopted in Thrace and related to Orphic ideas. Finally, the triumphal motives in the iconography of the figure, its obvious link to the cult of Dionysus and the narrative's modelling after the Athenian drama of the fifth century BCE presumably indicate the combination of several plots in one cycle. Thus, if the general composition of the relief cycle in the theatre at Philippi reveals continuity in relation to the classical era, the female image from the third pylon is intended to indicate a new — Roman — view of theatrical drama and the cult of Dionysus.

Keywords: Roman theatre, maenad, Amazon, cult of Dionysus, Orpheus, Pentheus, Lycurgus.

* * *

В 1997 г. при раскопках в районе сцены и восточного парода театра в Филиппах были обнаружены семь плит с рельефами, украшавшими южный портик здания. Согласно реконструкции, рельефная серия *postscenium* должна была располагаться на восьми пилонах (рис. 1). Шестой (крайний с запада) пилон был полностью утрачен¹. На каждом пилоне рельефы размещались в двух регистрах. Основной сюжет занимал вытянутые вертикальные панели (пять из них дошли до наших дней), над которыми были помещены сопровождающие декоративные композиции. Фигуры на сохранившихся плитах

¹ Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Το αρχαίο θέατρο των Φιλιππών // Αρχαία θέατρα της Μακεδονίας / Επιστημονική επιμέλεια Α. Βελένη. 2012. Σ. 193–219, fig. eik. 3.



Рис. 1. Южный портик. Театр в Филиппах (гипсовые слепки).
Фото автора

интерпретируются как изображения фракийского царя Ликурга и менад².

Композиция открывается с западной стороны изображением бородатого царя эдонов в образе охотника (рис. 2). Ликург одет в охотничьи сапоги — эндормины — и в правой руке держит топор. Его развевающийся плащ и размашистый шаг призваны изобразить беге или быструю ходьбу. На следующем по направлению к востоку пилоне сохранилась нижняя часть женской фигуры, вероятно менады. Исходя из положения ног можно предположить, что она убегает от преследующего ее Ликурга. На третьем пилоне представлена женская фигура с занесенным над головой мечом, в левой руке она держит отрубленную голову (рис. 3). На следующем пилоне отрубленная голова появляется снова, но уже в руках другой менады, которая с ней танцует (рис. 4). Женская фигура, изображенная на пятом пилоне, развернута в сторону Ликурга и в противоположном направлении от героев, которые могли быть представлены на оставшихся трех плитах. Существует предположение, что фрагмент

² Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Ανασκαφικές έρευνες στο θέατρο Φιλίππων // ΑΕΜΘ. 1999. 13 Σ. 69–87



Рис. 2. Первый пилон.
 Фигура Ликурга (гипсовый слепок.
 Археологический сайт, Филиппы).
Фото автора



Рис. 3. Третий пилон.
 Фигура Менады с мечом и головой
 (гипсовый слепок. Археологический
 сайт, Филиппы). *Фото автора*

ноги, сохранившийся на крайнем с востока пилоне, мог принадлежать изображению Диониса³. Если это предположение верно, то весь нарративный цикл был заключен между двумя главными героями — Дионисом и Ликургом, значение которых подчеркнуто большим размером плит. Верхний регистр лишен нарративности, здесь представлены образы-символы, являющиеся характерными атрибутами дионисийского культа. Сохранились только четыре изображения верхнего регистра (над 1, 4, 5 и 7 пилонами): пантеры, опирающиеся задними лапами на два канфара, а передними на кратер, корзина с фруктами и цветами, фланкированная факелами, и театральная маска сатира соответственно⁴.

³ Ibid. Σ. 197.

⁴ Karadedos G., Koukouli-Chrysanthaki Ch. Theater of Philippi // AEMΘ. 2011. 15. Σ. 102.



Рис. 4. Четвертый пилон. Фигура Менады с головой (гипсовый слепок. Археологический сайт, Филиппы). Фото автора

Рельефная серия датируется II в. н.э., скорее всего она была выполнена в ходе преобразований городской среды, затронувших, наряду с театром, и пространство форума. П. Коллар отмечает сходство сохранившегося орнаментального декора *scenae frons* с декорацией зданий антониновского форума в Филиппах⁵. Однако про скульптурное убранство сцены известно мало. Последняя находка в районе оркестры небольшого рельефа с изображением Эрота на дельфине — единственный образец, дающий представление о возможном сюжете декорации⁶.

В общих отчетах об археологических находках за 1997 г. рельефную серию на пилонах южного портика связывают с греческой драмой, в частности с «Вакханками» Еврипида⁷. В 2007 г. Д. Дамаскосом была предпринята попытка реконструкции сюжетной программы *postscenium*. Автор также указывает на ее связь с сюжетом

⁵ Collart P. Philippes, Ville de Macédoine, Depuis ses Origines Jusqu' à la fin de L'Époque Romaine. Paris, 1937. P. 367. Строительство театра, по-видимому, произошло сразу же после основания города Филиппом II, в 356 г. до н.э., и развернулось параллельно с возведением фортификационных сооружений. Здание сцены, изначально выстроенное из дерева, заменяется каменным зданием во времена империи (Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Op. cit. Σ. 195).

⁶ Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Op. cit. Σ. 197.

⁷ Υττούργεiu Πολιτισμου και Αθλητισμου (ΥΠΠΟ). 1997. Σ. 109–111.

«Вакханок», а женскую фигуру на третьем пилоне интерпретирует как Агаву, держащую в руках голову своего сына Пенфея⁸. Даже если предположение Дамаскоса верно, следует прояснить, на каком основании две разные сюжетные линии — истории Ликруга и Пенфея — совмещаются в конкретной театральной декорации. Учитывая, что фигура фракийского царя открывает серию и расположена на большем по размеру пилоне, можно допустить, что история Ликруга должна главенствовать над другими возможными сюжетами. Анализ различных версий у римских мифографов и историков, их сопоставление с рельефами из театра в Филиппах показывают, что сюжет последних был скорее всего инспирирован мифом о фракийском царе в изложении Псевдо-Аполлодора (Apolloclod. III.5). Античный автор свидетельствует, что Ликург, царь эдонов, живущих вдоль реки Стримон, получает наказание от Диониса за преследования и пленение менад и сатиров. Бог насылает на Ликруга безумие и тот отрубает конечности своему сыну Дрианту, приняв его за виноградную лозу. После этих событий земля Стримона перестала быть плодородной, и только смерть Ликруга могла вернуть урожай. По желанию Диониса эдоны оставили Ликруга привязанным на горе Пангеон на растерзание лошадям.

Основания для соотнесения рельефной серии Филипп именно с этой легендой дают два мотива — фигура Ликруга, преследующего менад, и отрубленная голова юноши в руках одной из героинь. Важна к тому же и топографическая привязка. Филиппы расположены в юго-западной Фракии, у подножья горы Пангеон, в долине между реками Стримон и Нестос, возможно, на территории проживания древнего фракийского племени эдонов⁹. Театрон, ориентированный на юго-юго-восток, развернут в сторону горы, где по свидетельствам античных авторов находился древний оракул Диониса¹⁰ (Eur. Rh. fr. 972 Diggle).

Обращаясь к художественным особенностям рельефной серии, нужно отметить, что выбранная иконография отдельных фигур и общая композиция цикла идет вразрез с изобразительной традицией

⁸ *Damaskos D. Die Rezeption der Vergangenheit im Makedonien der mittleren Kaiserzeit // Einige Überlegungen in Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica. 2007. S. 117–123.*

⁹ Точное место проживания эдонов до сих пор неизвестно, некоторые исследователи, опираясь на Геродота, выделяют приблизительные территориальные границы их проживания — область древней Филлиды: леса вдоль реки Ангит (приток Стримона), левый берег по течению нижнего Стримона, западные склоны горы Пангеон (Hdt. 7.113–114). *Delev P. The Edonians // Thracia. 2007. 17. P.12; Heuzey L., Daumet H. Mission archéologique de la Macédoine. 1876. P. 4; Fol A., Marazov I. The Thracians. 1977. P. 44.*

¹⁰ *Эсхил. Трагедии. М., 1989. Фр. 11–12.*

I–II вв. Памятники мозаичного искусства и монументальной пластики (хотя такие примеры редки) воспроизводят легенду, опираясь на версию Гигина (Нуг. III.132). В ней рассказывается о преследовании Ликургом спутницы Диониса — Амвросии, ее превращении в виноградную лозу и удушении фракийского царя¹¹.

Как мы выяснили, автор (или авторы) рельефного цикла в Филлиппах опирались на версию, изложенную Псевдо-Аполлодором, которая сама, в свою очередь, восходит к сюжетам «Тетралогии Диониса» Эсхила¹². Возможно, рельефы и их сюжет напрямую связаны с тем же источником — афинской греческой драмой. Чтобы проверить это предположение, уместно обратиться к поиску изобразительных прототипов в искусстве V в. до н.э. И мы действительно их находим, в первую очередь — в вазописных композициях, которые зачастую были инспирированы театральными постановками. Среди многочисленных примеров стоит выделить два. Первый — композиция на гидрии Мастера Навсикаи (Nausicaa Painter) из музея Университета Кракова (ок. 450 г. до н.э.)¹³. Также как и на рельефах, Ликург изображен в коротком хитоне, перетянутом поясом на талии. Подобная иконография характерна для изображений на вазах V в. до н.э.¹⁴. Вся последующая изобразительная традиция (также в рельефе и мозаиках), включая римскую, представляет Ликурга обнаженным с накиннутым на плечи плащом¹⁵. Своим двусторонним топором, держа его двумя руками, Ликург замахивается на Дрианта, укрывшегося на алтаре. Чуть позади Дрианта стоит Дионис в длинном, пышно декорированном хитоне. По мнению Т. Трендалла и Б. Вебстера, данную композицию можно сопоставить со сценой из части «Тетралогии Эсхила» «Эдоны»¹⁶.

Второй пример — сцена на гидрии из музея Виллы Джулии (V в. до н.э.)¹⁷. Бородатый Ликург изображен замахивающимся оружием. Его двусторонний топор выглядит тяжелым, так как при замахе царь придерживает его второй рукой. С левой руки свисает плащ, Ликург представлен обнаженным и босым. Слева от Ликурга, т.е. в направлении удара топора, изображено обезглавленное тело

¹¹ LIMC VI.2.1992. Lykourgos, no 33, 37, 77.

¹² West M. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart, 1990. P. 26.

¹³ LIMC VI.2. 1992. Lykourgos, no 26.

¹⁴ Существует лишь одно известное изображение Ликурга во фракийской одежде, относящееся к IV в. до н.э. Это кратер из национального музея Реджо Калабрия, 380–360 гг. до н.э. (Farnoux A. *Lykourgos // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI. 1. 1992. P. 312).

¹⁵ LIMC VI.2. 1992. Lykourgos.

¹⁶ Trendall T., Webster B. *Illustrations of Greek Drama*. London, 1971. P. 40–41.

¹⁷ LIMC VI.2. 1992. Lykourgos, no 12.

юноши, падающего на колени. Эта сцена между Ликургом и Дриантом фланкируется фигурами танцующих менад. Поразительное сходство с фигурой на третьем пилоне портика обнаруживает одна из менад на вазе, слева от юноши. Она держит в руках отрубленную голову, очевидно, Дрианта. Движение ее руки свидетельствует о своеобразной демонстрации. Голова «насажена» на руку, как на тирс, вместе с тем жест выглядит театрално и напоминает демонстрирование масок актерами. Сходство с маской усиливает и выражение лица с чуть приоткрытым ртом. В правой руке менада держит нож. Изображение других спутниц Диониса выглядит вполне традиционно: в экстатическом танце с различными атрибутами (тирсом, кинжалом или жертвенными животными).

При всем сходстве отдельных мотивов в вазописных сценах с рельефами портика, есть одно принципиальное расхождение. В версии мифа, в которой Ликург убивает своего сына Дрианта, это действие, судя по изобразительной традиции, должно быть совершено непременно самим царем. Появление в рельефах менады с занесенным над головой мечом и отрубленной головой не вписывается в данную композиционную схему. Сцена подается таким образом, будто менада только что расправилась со своим противником и поднимает меч в победном жесте. Очевидно, что данная женская фигура является ключом к пониманию всего цикла, поэтому подробнее остановимся на этом образе.

Помимо нарушения общей логики повествования мифа о Ликурге (всех его версий) есть еще один момент, который обращает на себя внимание, — фронтальный ракурс фигуры, держащей отрубленную голову. Исполнение женских фигур рельефной серии в низком рельефе, «маньеристичные» складки одеяний менад, S-образный изгиб их тел — эти черты свидетельствуют об их стилистической принадлежности к так называемой нео-аттике, подразумевающей ориентацию на памятники пластического искусства V–IV вв. до н.э. Одним из любимых сюжетов этого направления становится изображение танцующих менад. Композиционные схемы подобных образов различны — это могут быть одиночные фигуры, группы из трех и более фигур. В научной литературе ведется дискуссия относительно греческого прототипа (или прототипов) многочисленных римских образцов. Существует единая точка зрения, что копировались образцы последней четверти V в. до н.э. Ф. Хаузер выделил восемь типов менад и первым увидел параллели в изображении нео-аттических менад с работами афинского скульптора Каллимаха¹⁸.

¹⁸ ¹⁸ Hauser F. Die neu-attischen Reliefs. Stuttgart, 1889. S. 7–176. Tfl. 2 (typ. 25–32). Позднее к этому списку был добавлен еще один тип менады, так называемый Tol-

Несомненно, изображения всех сохранившихся менад рельефов *postscenium* можно поставить в один ряд с этими «каллимаховскими» типами. Кроме одной — фигуры, размещенной на третьем пилоне. Именно отсутствие среди прототипов фронтального изображения менады заставляет искать иные иконографические источники для этой фигуры. Кинжал/нож в руке менады свидетельствует о готовящемся жертвоприношении, поэтому в другой руке у нее, как правило, находится жертвенное животное. Менада же из театра в Филиппах изображена уже после совершения действия, и в руке она держит отрубленную голову. В этом можно усмотреть своего рода драматургический прием — паузу в повествовании, выделяющую особо момент. Мастер выразил ее в статичной позе и фронтальном ракурсе. На передний план выходит мотив демонстрации отрубленной головы, которая, так же как и на гидрии из Виллы Джулии, напоминает театральную маску. Примеры обратной ситуации — демонстрирования маски, которая может визуальнo напоминать «живую» голову, хорошо известны по изображениям актеров и в традиционной иконографии муз (например, а статуе Музы Мельпомены из Лувра 50 г. до н.э.)¹⁹. Это стирание границ между лицом и маской может означать, что перед нами не изображение мифа как такового, а изображение его репрезентации актерами — прямая отсылка к театральному действу.

Уместно вспомнить и об утвердившейся ко II в. популярности театрального жанра пантомимы. Известно, что, во-первых, сюжеты пантомимы апеллировали к греческой трагедии или воспроизводили события легендарного мифологического прошлого²⁰, а во-вторых, неотъемлемым атрибутом действа была маска, которая по словам Лукиана должна была плотно сжимать губы актера (Lucian.Salt.29). В пластической традиции подобное изображение укоренилось в виде маски с плотно закрытым ртом²¹. Этим может объясняться отсутствие в изображении отрубленной головы акцента на приоткрытом рте и преувеличенных глазах — традиционных признаках актерской условности.

Тем не менее, несмотря на условно-сценический аспект образа менады, зритель мог уловить и другую смысловую коннотацию,

metta Type (*Touchette L-A. The Dancing Maenad Reliefs: Continuity and Change in Roman Copies // Bulletin of the Institute of Classical Studies. 1995. Suppl. 62. P. 5).*

¹⁹ Louvre. Inv. Ma 411.

²⁰ Hall E. Introduction: pantomime, a lost chord of ancient culture // *New directions in ancient pantomime. Oxford, 2008. P. 24.*

²¹ В качестве примера можно привести антефикс в виде маски актера пантомимы из Археологического музея Фессалоник (inv.1827).

увидеть вполне конкретное изображение отрубленной головы и обратить внимание на воинственный аспект культа Диониса. В подобном контексте может быть интересен миф о Ликурге в версии Диодора (Diod.Sic. III.64-65). Сам сюжет, изложенный античным автором, не находит соответствия в нарративном цикле из Филипп, но в этой версии описывается войско Диониса, состоящее из менад, что образно совпадает с фигурой, изображенной на третьем пилоне. В самом начале, еще до описания мифа о Ликурге, Диодор делает некоторое вступление, описывая методы «ведения войны» Дионисом: «...а иногда он [Дионис] уничтожает тех, кто действует против него путем военной хитрости: вместо тирсов он дает вакханкам копья, наконечники которых увиты плющом. Поэтому, когда цари [Пенфей, Ликург] остаются беспечными, потому что относятся к ним, как к женщинам, он неожиданно поражает их руками вакханок» (Diod.Sic. III.64-65, перевод автора).

Уже в другом пассаже о Дионисе тот же автор отмечает, что в войско бога входили также и амазонки: «Ливийцы свидетельствуют, что первый Дионис, родившийся от Амона и Амальфеи, завершил дело; говорят, что второй, родившийся от Ио (дочери Инаха) и Зевса царствовал над Египтом и показал таинства; последний, рожденный от Зевса и Семелы, стал ревностным последователем первых двух, пошел в военный поход на всю ойкумену, оставил многочисленные пограничные столбы походов и землю облагораживал, высаживая растения, выбирал для себя женщин воинственных, подобно тому, как первый (древний) Дионис выбирал амазонок» (Diod.Sic. III.74, перевод автора).

По-видимому, изображения войска Диониса, в состав которого входят амазонки, получают распространение именно в рельефах. Известны несколько примеров сцен, где амазонки сражаются на стороне бога. Все они принадлежат саркофагам и датированы серединой II в. (Картона, музей Висконсиль, Ватикан, музей Кьяра-Монти)²². Примечательно, что амазонки в подобных сценах представлены в компании сатиров и менад, которые также входят в войско Диониса.

Всё это позволяет объяснить изображение менады на третьем пилоне в позе, характерной для иконографии амазонок — с занесенной за голову рукой²³. Необходимо отметить, что подобная иконография, родившаяся в классическом искусстве V в. до н.э., часто встречается в рельефных многофигурных сценах сражения. Если амазонка побеждает врага, то образ поверженного противника трак-

²² LIMC I.2. 1981. no 250 –251.

²³ Подобным примером может служить фигура амазонки фриза храма Аполлона в Бассах 420–400 гг. до н.э. (British Museum. Inv. 1815.1020.23).

туется через падение на колени²⁴. В рельефном цикле *postscaenium* театра в Филиппах показан следующий этап расправы, и отрубленная голова представляет своеобразный военный трофей. Проявление этого «варварского» мотива требует дополнительных пояснений.

Подобный обычай — демонстрация трофейной головы — был распространен в военном укладе кельтов (галлов) и скифов (Hdt. IV.64–65). Учитывая тесные контакты последних с фракийскими племенами, отмеченные, кстати, еще Геродотом в его рассказе про скифского царя Скила (Hdt. IV.79–80), вполне можно допустить знакомство самих фракийцев с этим обрядом. Что касается кельтов, то первая волна их экспансии на Балканский полуостров датируется серединой IV в. до н.э.²⁵, а проникновение племен вглубь Фракии относится к началу III в. до н.э.²⁶ Есть предположение о существовании на территории восточной Фракии, в Тилисе, укрепленной «царской» резиденции кельтов²⁷. Некоторые римские авторы упоминают о военном обряде кельтов отрубать головы своих врагов. Так, например, Ливий свидетельствует: «судя по некоторым сочинителям, легион там и погиб, причем не спасся ни один человек, чтоб хотя бы сообщить об этом несчастье, и весть о нем дошла до консулов, бывших уже недалеко от Клузия, лишь когда они завидели галльских всадников: на груди их коней болтались головы, головы торчали на пиках, а сами всадники по своему обычаю горланили победные песни» (Liv. 10.26.7–12, пер. Н.В. Брагинской).

Одним из самых ярких примеров воплощения подобного обычая в художественной форме является боспорский рельеф со сценой сражения из ГМИИ им. А.С. Пушкина (последняя четверть IV в до н.э.)²⁸. По мнению Е.А. Савостиной здесь изображена битва амазонок и скифов, и сцена эта может быть связана со знаменитым пассажем Геродота, описывающим их столкновения (Hdt. IV.110)²⁹. Особый интерес представляют изображения отрубленных голов, подвешенных к шее коня. Обращает на себя внимание трактовка черт лица, сходная с отрубленной головой на третьем пилоне театра в Филиппах. Закрытые глаза, сдвинутые брови при общем спокойствии лица — эти черты И. Бергеман связывает с формулой изображения мертвого в

²⁴ Devambez P. *Amazones* // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I.1. 1981. P. 586–653.

²⁵ Домарадски М. Келтите на Балканския полуостров, IV—I в. пр.н. е. 1980. С. 69

²⁶ Там же. С. 73–74.

²⁷ Там же. С. 78.

²⁸ ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. Ф-1570.

²⁹ Савостина Е.А. «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья // Боспорский рельеф со сценой сражений (Амазономахия?). М., 2001. С. 284–300.

классическом искусстве³⁰. Что касается памятников на территории Фракии, то стоит отметить серебряные аппликации семи подвесных (отрубленных?) голов для конской амуниции (IV в. до н.э.) из так называемого Луковитского клада (Болгария)³¹. Акцент на сомкнутых, чуть «припухших» веках, грушевидная форма головы, высокий лоб, подчеркнутый прической, — все эти черты повторяются в изображении мертвого лица из Филипп.

Примечательно, что уже ко II в. мотив демонстрации трофейной головы становится частью визуального репертуара римского искусства и используется мастерами при изображении римского воина, побеждающего своего врага-варвара. В таком классическом памятнике как колонна Траяна мы находим сцены демонстрации римскими воинами императору трофейных голов даков³². Можно предположить, что мастер портика намеренно обыгрывает именно эту тему. По сути Ликург, как царь эдонов, является варваром, поэтому отсылки к варварским (по крайней мере в своих истоках) обычаям выглядят вполне уместно. При этом демонстрация головы-трофея, по-видимому, несет в себе лишь общую идею, отвлеченный символизм, а не указание на конкретный народ (скифов, галлов, даков). Триумф над врагом-варваром показательно осуществляется при помощи варварского обычая.

Эта идея дионисийского триумфа находит отражение и в культурной среде империи. Стоит обратить внимание на явно триумфальный характер культа Диониса во II в. Адриан, получивший от технитов звание Нового Диониса (*Νέος Διόνυσος*) и покровителя актеров, вероятно не только принял титул, но и содействовал укреплению этого мнения³³. Характерной иллюстрацией служат медальоны — памятные подарки, который раздавал император в честь важных праздников. На медальонах представлен триумф Диониса и Аполлона, восседающих на повозке, запряженной пантерой³⁴. Еще одним примером может служить изображение на медальонах, выпущенных в честь свадьбы Марка Аврелия, датированных 149 г.

³⁰ В качестве фигур для сравнения автор приводит поверженного грека с фриза Храма Аполлона в Бассах и изображение мертвой амазонки на западной стороне фриза храма Асклепия в Эпидавре (*Бергеман И.* Смешанный стиль поздней классики или эллинистическая традиция в изображении битвы // *Боспорский рельеф со сценой сражений (Амазономахия?)*. С. 130).

³¹ Sofia National Archaeological institute and Museum. Inv. 8231.

³² In situ XVIII–XIV (scene 24).

³³ *Bruhl A.* Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain. Paris, 1953. P.187.

³⁴ *Strack P.* Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts. Teil II. Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian. Stuttgart, 1933. no 476.

Императорская чета изображена в повозке, окруженной сатирами и менадами и запряженной пантерами³⁵.

Тем не менее, помимо победных и триумфальных ассоциаций разного рода, изображение отрубленной головы на территории Фракии могло иметь еще один смысловой оттенок. Археологические раскопки аристократических погребений свидетельствуют о широком распространении ритуала расчленения тела (в том числе отделения головы), применяемого перед захоронением. В качестве одного из многочисленных примеров можно привести погребение в тумулусе Далакова начала IV в. до н.э (Далакова могила, Сливенский район, Болгария). При открытии погребения на месте головы был найден воинский щит, на котором располагалась золотая маска. Сама голова была помещена в районе живота. Рядом с головой находился отсеченный палец с надетым на него перстнем в виде печати. Богатство погребальной утвари, а также профильное изображение и подпись с именем в генетиве на перстне позволяют сделать предположение, что погребение принадлежит неизвестному царю одрисов³⁶. Хрестоматийным отображением этого ритуала в художественной традиции является бронзовая голова одрисского царя Севта III, обнаруженная в тумулусе Голяма Косматка (Казанлык, Болгария) в 7 м от фасада первой камеры (всего в гробнице было три камеры, самая дальняя предположительно предназначалась для царя). Голова была установлена в основание пифоса и для того, чтобы удерживать свое вертикальное положение, подкреплена со всех сторон небольшими камнями³⁷. Примечательно, что голова была намерено отделена от тела статуи. Об этом свидетельствует и неровный срез на шее Севта³⁸. Похожий срез (хотя и более аккуратный) присутствует и на шее отрубленной головы из Филипп.

Многочисленные дискуссии относительно следов расчленения во фракийских погребениях имеют, однако, единое основание. Болгарские исследователи, в частности Г. Китов и Д. Димитрова, видят связь этого ритуала с религиозно-философскими представлениями орфизма³⁹, ядром которых является миф о растерзании Диониса-

³⁵ Ibid. no 490.

³⁶ *Dimitrova D. 5th–4th c. BC. Thracian orphic tumular burials in Sliven region (southeastern Bulgaria) // Tumuli Graves — Status Symbol of the Dead in the Bronze and Iron Ages in Europe. Les tombes tumulaires — symboles d'état des défunts dans les âges du Bronze et du Fer en Europe. Oxford, 2012. P. 77–80.*

³⁷ *Димитрова Д. Гробницата на цар Севт III в могила Голяма Косматка. София, 2015. С. 119–120.*

³⁸ Там же. Обр. 94.

³⁹ *Dimitrova D. Op. cit. P. 77; Илиева П., Генов Н. Тракийските съкровища и долината на тракийските царе. София, 2011. С. 184–186.*

Загряя Титанами (Nonn.VI.155-388)⁴⁰. Сам Орфей, устроитель таинств, погибает жертвенной смертью, растерзанный менадами (Erat. Cat. 24, Ovid. Met. XI. 1-41). Ввиду отсутствия у фракийских племен письменности проблематично установить особенности подобного ритуала. Учитывая археологические данные, можно лишь утверждать его связь с царским статусом или притязаниями на него. Тем не менее, ряд исследователей считают, что орфические представления изначально формировались в афинских аристократических кругах еще в VI-V вв. до н.э.⁴¹ Уже в начале V в. в до н.э. в визуальной и литературной традициях мы находим отсылки к этому учению. Загрей упоминается в драме Эсхила «Сизиф Беглец» (fr. 228 Radt), Геродот указывает на обычаи орфиков (Hdt.II.81.2), Полигнот включает Орфея в свой живописный цикл в дельфийской Лесхе (Paus.X.30.3).

В подобном контексте важно вернуться к «Тетралогии Диониса» — основе сюжета рельефного цикла из Филипп, в которой, по-видимому, также присутствуют орфические идеи. Произведение состояло из трех трагедий: «Эдоны», «Бассариды», «Юноши» и сатировской драмы «Ликург». Исследователь тетралогии М. Уэст приходит к выводу, что помимо Ликурга есть еще один герой, чья история распределяется между трагедиями. Уже в «Эдонах» среди спутников и соответственно приверженцев Диониса появляется Орфей⁴². В «Бассаридах» Орфей превращается в антагониста Диониса. Он поклоняется Аполлону-Гелиосу и приходит на Пангеон встречать первые лучи солнца. Это вызывает гнев Диониса, и он отправляет Бассарид убить Орфея. Наконец, Уэст делает предположение, что в «Юношах» речь идет о новообращенных эдонах.

Согласно Эсхилу во времена Орфея во Фракии не существовало культа Аполлона-Гелиоса. Именно установление культа, по мнению Уэста, стало сюжетом третьей трагедии⁴³. Сатировская драма, вероятно, повествовала об освобождении сатиров, плененных Ликургом. Псевдо-Эратосфен, ссылаясь на Эсхила, свидетельствует о смерти Орфея (Erat. Cat. 24): «[Βασσαρίδας] αἱ διέσπασαν αὐτὸν καὶ τὰ μέλη ἔρριψαν χωρὶς ἑκάστων», ([Бассариды], которые растерзали его, разбросали части, каждую отдельно» (перевод автора). Хотя и по косвенному признаку, но мы можем допустить, что голова Орфея была отделена от тела (отрублена?), так как другие авторы в продол-

⁴⁰ Анализ мифа и его трактовок у различных античных авторов представлен у А.Ф. Лосева (Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 169-171).

⁴¹ West M. The Orphic Poems. Oxford, 1983. P. 7; Linforth I. The Arts of Orpheus. Berkeley, 1941. P. 5; Guthrie W. Orpheus and Greek Religion. Princeton, 1993. P. 13.

⁴² Такой вывод делается Уэстом исходя из использования Эсхилом определения *δουλομαντις* (West M. Studies in Aeschylus. P. 29).

⁴³ Ibid. P. 47.

жении этой истории повествуют о голове Орфея, которая впоследствии становится оракулом (Ovid. Met. XI.50–55). В этом контексте можно с осторожностью предположить, что фракийская аристократия, явно ориентированная на эллинскую культуру, воспринимает именно греческое понимание орфизма. Попутно стоит отметить, что включение Орфея в дионисийский цикл мифов (и как следствие сближение Орфея и Диониса) встречается в римской литературной традиции (Diod. Sic. III.65).

Что касается художественной традиции, то редкие примеры изображений менады с отрубленной головой Орфея дают нам сцены из вазописи V в. до н.э. Особенно важна сцена на вазе из Музея Национальной Библиотеки Франции⁴⁴, где менада, одетая во фракийское платье, запечатлена бегущей. В одной руке она держит кинжал, в другой — отрубленную голову Орфея. Данный пример является примечательной смысловой параллелью фигуре на третьем пилоне, хотя иконографически они различны: фигура менады и отрубленная голова в вазописном памятнике изображены в профиль.

Наконец, женский образ, который также может нести жертвенную смерть антагонисту Диониса, мы находим в истории фиванского царя Пенфея (и здесь вспоминается интерпретация сюжета, предложенная Д. Дамаскосом). Стоит отметить, что между героями Ликургом, Пенфеем и Орфеем существует определенная связь, обусловленная единым сюжетным ядром этих мифов: прибытие Диониса, установление культа, который вызывает неприятие героев, наказание в виде человеческой жертвы и обезглавливания.

Миф о Пенфее не имеет серьезных расхождений у античных авторов, поэтому в качестве сюжетной опоры можно обратиться к трагедии «Вакханки» Еврипида⁴⁵. Анализируя момент смерти фиванского царя (Eur. Bacchae 1130–1140), стоит обратить внимание, что Агава и Ино терзают Пенфея руками, фактически разрывают его на куски, но нигде не встречается упоминание о кинжале или каком-либо другом оружии.

Монументальная пластика изобилует изображениями Агавы с отрубленной головой Пенфея в руках⁴⁶. Тем не менее, мы очень редко видим у Агавы какое-либо орудие убийства. Как правило она изображается с тирсом в руке, т.е., если следовать тексту Еврипида, иллюстрируется момент, когда менада собирается насадить голову

⁴⁴ Bibliotheque Nationale de France. Inv. De Ridder. 456.

⁴⁵ Трагедия о Пенфее в изложении Эсхила не сохранилась, но, по-видимому, история не имела серьезных ответвлений. Важно, что подача сюжета Еврипидом совпадает также с римской интерпретацией, например, Овидия (Ov. Met. 3. 511–733).

⁴⁶ LIMCVII.2. 1994. Pentheus. no 55, 57, 60.

на тирс. На этом фоне крайне важный прецедент в монументальном искусстве дают стукковые рельефы базилики Порты Маджоре в Риме с изображением сцены танца менад и Агавы с отрубленной головой Пенфея и мечом в руках⁴⁷. Эти сцены, выполненные в I в., обнаруживают определенное иконографическое сходство с рельефами портика в Филиппах. Однако, как и в случае менады с головой Орфея, изображение женской фигуры и головы даны в профиль.

Таким образом, женский образ с отрубленной головой в руках выступает смысловым камертоном при интерпретации рельефной серии театра в Филиппах. Мастер портика, выбирая сюжет из репертуара афинской драмы V в. до н.э, связанный с конкретной локализацией города и театра, демонстрирует определенную преемственность по отношению к классической эпохе. Но его «повествование» нарушается иконографическим и композиционным несоответствиями фигуры менады классическим образцам. Этот, очевидно умышленный, прием акцентирует иные идеи, актуальные в эпоху, когда создавались рельефы. Иконография фигуры отсылает к образам амазонок, которые становятся спутницами Диониса и даже входят в состав его войска. Отрубленная голова в руках призвана напомнить о теме варварства. Но обобщенный облик варвара в лице Ликурга, отрубающего голову своему сыну, приобретает большую определенность. Образ головы отчасти ассоциируется с отвлеченным изображением театральной маски, но наделяется чертами конкретных трофейных голов, бытующих в военном укладе варварских племен. Присутствие орфических идей в изначальном сюжете позволяет увидеть отсылки к реальному сакральному ритуалу, связанному с царской фракийской идеологией. Наконец, дионисийский женский образ с отрубленной головой в руках дает возможность ретроспективного взгляда на драматическую традицию классической эпохи, очерчивает круг сюжетов семантически близких идее триумфа Диониса над своими антагонистами. Идее, которая приобретает особую значимость в эпоху империи.

Учитывая неполную сохранность цикла в Филиппах, проблематично установить, чью голову держит в руках героиня рельефной серии. Если события нарративного цикла развивались в ограниченном пространстве между фигурами Ликурга и Диониса, то образ Орфея выглядит предпочтительнее. Можно представить включение сюда второй подчиненной сюжетной линии, подобно тому, как она была введена в «Ликургию» Эсхила. Данная гипотеза усиливается и устоявшейся ко II в. связью Орфея (и его мистерий) с дионисийством.

⁴⁷ Wadsworth E.L. Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome // *Memoirs of the American Academy in Rome*. 1924. Vol. 4. fig. XLVII.

Таким образом, новый взгляд на театральную драму и конкретизация мотивов триумфа и усмирения варвара позволяют увидеть в образах скульптурной декорации *postscenium* театра в Филиппах новые принципы обращения к классике.

References

Bergeman I. *Smeshannyi stil' pozdney klassiki ili ellinisticheskaya traditsiya v izobrazhenii bitvy* [A Mixed Style of the Late Classics or a Hellenistic Tradition in Depiction of a Battle] // *Bosporskiy rel'yef so stsenoy srazheniy (Amazonomakhia?)* [The Bosphorus Relief with Battle Scenes (Amazonomachy?)] / Ed. by E.A. Savostina. Moscow; Saint Petersburg: GMI imeni A.S. Pushkina, 2001. P. 118–144.

Bruhl A. *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*. Paris: De Boccard, 1953. 355 p.

Collart P. *Philippes, Ville de Macédoine, Depuis ses Origines Jusqu'à la fin de L'Époque Romaine*. Paris: De Boccard, 1937. 558 p.

Damaskos D. *Die Rezeption der Vergangenheit im Makedonien der mittleren Kaiserzeit // Einige Überlegungen in Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*. Catania: Edizioni del Prisma, 2007. S. 117–123.

Delev P. *The Edonians // Thracia*. 2007. N 17. P. 85–106.

Devambez P. *Amazones // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I.1. Zürich; München; Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1981. P. 586–653.

Dimitrova D. *5th–4th c. B.C. Thracian Orphic Tumular Burials in Sliven Region (Southeastern Bulgaria) // Tumuli Graves — Status Symbol of the Dead in the Bronze and Iron Ages in Europe / Les tombes tumulaires — symboles dustatut des défunts dans les âges du Bronze et du Fer en Europe* / Ed. by V. Sirbu, C. Schuster. Oxford: BAR International Series, 2012. Issue 2396. P. 77–84.

Dimitrova D. *Grobnitsata na tsar Sevt III v mogila Golyama Kosmatka* [The Tomb of King Seuthes III in Golyama Kosmatka Mound]. Sofia: Aros, 2015. 376 p.

Domaradski M. *Keltite na Balkanskiya poluoostrov, IV–I v. pr. n.e.* [The Celts of the Balkan Peninsula from the Fourth to First Centuries BCE]. Sofia: Nauka i izkustvo, 1980. 176 p.

Farnoux A. *Lykourgos // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. VI.1. Zürich; München; Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1992. P. 309–319.

Fol A., Marazov I. *The Thracians*. London: St. Martin's Press Edition, 1977. 160 p.

Garezou M.-X. *Orpheus // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII.1. Zürich; München; Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1994. P. 81–195.

Guthrie W. *Orpheus and Greek Religion*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. 290 p.

Hall E. *Introduction: Pantomime, a Lost Chord of Ancient Culture // New Directions in Ancient Pantomime* / Ed. by E. Hall, R. Wyles. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 1–43.

Hauser F. *Die neu-attischen Reliefs*. Stuttgart: K. Wittwer, 1889. 173 S.

Heuzey L., Daumet H. *Mission archeologique de la Macedoine*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1876. 505 p.

Iliyeva P., Genov N. *Trakiiskite sŭkrovishta i dolinata na trakiiskite tsare* [The Thracian Treasures and the Valley of the Thracian Kings]. Sofia: Khermes, 2011. 216 p.

Karadedos G., Koukouli-Chrysanthaki Ch. *Theater of Philippi* // AEMΘ. 2011. N 15. P. 99–111.

Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. [Koukouli-Chrysanthaki Ch., Karaderos G.] Ανασκαφικές έρευνες στο θέατρο Φιλίππων [Anaskafikes ereynes sto Teatro Filippon] [Excavations in the theater of Philippi] // AEMΘ. 1999. N 13. Σ. 69–87.

Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. [Koukouli-Chrysanthaki Ch., Karaderos G.] Το αρχαίο θέατρο των Φιλίππων [To arhaiao teatro ton Filippon] [Ancient theater of Philippi] // Αρχαία θέατρα της Μακεδονίας [Arhaia teatras Makedonias] [Ancient Theaters of Macedonia] / Επιστημονική ενιμελεια Α. Βελενή / [Epistemoniki enimeleia] [Scientific digest] Α. Veleni. Αθήνα [Athens]: Διάζωμα [Diazoma], 2012. Σ. 193–219.

Linforth I. *The Arts of Orpheus*. Berkeley: University of California Press, 1941. 370 p.

Losev A.F. *Mifologiya grekov i rimlyan* [The Mythology of the Greeks and Romans]. M.: Mysl', 1996. 975 p.

Savostina E.A. "Bosporskiy stil" i syuzhety Gerodota v plastike Severnogo Prichernomor'ya [A "Bosporus Style" and Herodotus' Plots in the Plastics of the Northern Black Sea Region] // *Bosporskiy rel'yef so stsenoy srazheniy (Amazonomakhia?)* [The Bosporus Relief with Battle Scenes (Amazonomachy?)] / Ed. by E.A. Savostina. Moscow; St. Petersburg: GMII imeni A.S. Pushkina, 2001. P. 284–300.

Strack P. *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts*. Teil II. Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian. Stuttgart: Verlag von W. Kohlhamme, 1933. 250 S.

Touchette L.-A. *The Dancing Maenad Reliefs: Continuity and Change in Roman Copies* (*Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Suppl. 62). 1995. 119 p.

Trendall T., Webster B. *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon, 1971. 159 p.

Wadsworth E.L. *Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome* // *Memoirs of the American Academy in Rome*. 1924. Vol. 4. P. 9–102.

West M. *The Orphic Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1983. 275 p.

West M. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: B.G. Teubner, 1990. 406 p.

Поступила в редакцию
15 января 2021 г.