

На правах рукописи

Налимова Надежда Анатольевна

**«Мифологическая битва» в греческом архитектурном рельефе VI – начала
IV вв. до н. э.**

Специальность 17.00.04. – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и
архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2008

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства Исторического факультета Государственного Университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор исторических наук,
профессор Н.М. Никулина

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
Е.А. Савостина

кандидат искусствоведения
К.Н. Гаврилин

Ведущая организация: Российский Государственный
Гуманитарный Университет

Защита состоится «26» марта 2008 г. в 16 часов на заседании Диссертационного совета (Д.501.001.81) при Московском Государственном Университете им. Ломоносова по адресу: Москва, 119992, Ленинские горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов, ауд. 550.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке имени А.М. Горького (МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов).

Автореферат разослан «___» _____ 2008 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
доктор искусствоведения

С.С. Ванеян

Предметом настоящего диссертационного исследования является такая область древнегреческой монументальной пластики как архитектурный рельеф, который рассматривается в рамках VI – начала IV вв. до н.э. Этот период, охватывающий позднюю архаику, раннюю, зрелую и отчасти позднюю классику, для греческого искусства в целом, и для монументальной скульптуры в частности, был временем подлинного взлета. Исключительный размах строительства, особенно в Аттике второй половины V в. до н. э. (а затем и в других областях Греции), когда «росли здания, грандиозные по величине, неподражаемые по красоте» (Plut., Per. 13), определил расцвет не только архитектуры, но и монументальной живописи, прикладного искусства, архитектурной пластики. Последняя уже в конце VI столетия существовала в весьма развитых формах и разнообразных видах, среди которых одним из важнейших был архитектурный рельеф¹. Вместе с тем, для данной формы архитектурного декора всегда особую значимость – весьма примечательную, глубоко неслучайную, но обоснованную многими художественными и культурно-историческими причинами – имела тема мифологического сражения.

Образ «мифологической битвы» занимает особое место в мировосприятии и мифопоэтической концепции древних греков. Семантика его сложна и многообразна. В нем отразилась и идея гармонизации мира, осуществляющейся через борьбу противоположных начал, и тема обуздания стихийной гордыни силами порядка и разума, и агональный дух, столь свойственный древним. С ним тесно связаны понятия воинской доблести и эпического героизма. Проследить эволюцию «мифологической битвы» в монументальном рельефе, начиная с первых попыток ее воплощения и вплоть до истинного расцвета «батального» архитектурного фриза в классическом искусстве Греции, представляется весьма интересной задачей.

В предшествующей историографии мы, безусловно, находим примеры обращения к проблемам древнегреческого архитектурного рельефа с одной

¹ Под архитектурным рельефом в данном случае подразумевается специфически архитектурный пластический фриз (непрерывный или метопно-триглифный). Таким образом, некоторые фронтонные композиции (прежде всего архаические), выполненные в технике высокого рельефа, не входят в круг рассмотренных нами памятников.

стороны, и к теме мифологической битвы и ее отражению в изобразительном искусстве Греции с другой². Однако случаи, когда эти два направления соединялись бы в одном исследовании, нам не известны. Вместе с тем, именно такой ракурс при взгляде на архитектурный рельеф открывает широкие горизонты в исследовании монументального искусства Греции, позволяет сделать некоторые новые заключения и акцентировать вопросы, недостаточно освещенные в предшествующей литературе, чем обуславливается **актуальность и новизна исследования**. Несомненный научный интерес, на наш взгляд, представляют следующие аспекты.

С разработкой темы мифологического сражения тесно связана проблема нарративности в греческом искусстве рельефа. Рассмотренные нами памятники позволяют сделать выводы относительно того, как и когда возник в пластических искусствах Греции интерес к повествовательности и о том, как шел дальнейший поиск образов и формальных приемов для воплощения в рельефе художественно-осмысленного драматизированного рассказа.

На протяжении рассмотренного периода «мифологическая битва» интересно эволюционировала. В сценах мифологических сражений появлялись новые мотивы, обогащающие традиционные сюжеты, изменялся семантический,

² В трудах, посвященных первому вопросу, как правило, речь шла не о «мифологической битве» вообще, но о каком-либо отдельном батальном сюжете или группе сюжетов (амазономахия, кентавромахия, гигантомахия) и их отображению в различных видах греческого искусства. Среди исследований такого типа назовем работы Д. фон Ботмера, Е. Билефельда, П. Баура и Ф. Виан (Bothmer D. von. *Amazons in Greek art*. Oxford, 1957; Bielefeld E. *Amazonomachia. Beitrage zur Geschichte der motivwanderung in der antiken Kunst*. Yale [Saale], 195; Baur P.V.C. *Centaur in Ancient Art. The Archaic Period*. Berlin, 1912; Vian F. *La guerre des geants. Le mythe avant l'époque hellénistique*. Paris, 1952; *Repertoire des gigantomachies figure dans l'art grec et romain*. Paris, 1954).

Относительно второго пункта – обращений к вопросам, связанным с архитектурным рельефом, особое значение имеют фундаментальные труды Е. Каттерфельда, Д. Фрөбера, Х. Кехлера, П. Демангела (Katterfeld E. *Die griechischen Metopenbilder*. 1911; Frober J. *Die Komposition der archaischen und fruhgriechischen Metopenbilder*. 1933; Kahler H. *Das griechische Metopenbild*. 1949; Demangel P. *La Frise Ionique*. Paris, 1932). Для греческих архитектурных рельефов, созданных на малоазийских негреческих территориях (Ликия) – работы Г. Роденвальда, В. Шилдса, Е. Акургала, Ч. Брунс-Ёзган (Rodenwaldt G. *Griechische Reliefs in Lykien*. Berlin, 1946; Childs W.A.P. *The City-Reliefs of Lycia*. Princeton, 1978; Akurgal E. *Griechische Reliefs des V. Jahrhunderts v. Chr. aus Lykien*. 1941; Bruns-Ozgan C. *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. / IstMit, Beih. 33*. Tubingen, 1987). Проблемы архитектурного рельефа обсуждались также в ряде монографических трудов (Ridgway B.S. *The Archaic Style in Greek Sculpture*. Princeton, 1977; *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*. Princeton, 1981; *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*. Wisconsin, 1997; Boardman J. *Greek Sculpture. The Archaic Period*. London, 1991; *Greek Sculpture. The Classical Period*. London, 1991; *Greek Sculpture. The Late Classical Period*. London, 1995; *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst / ed. Peter C. Bol. Mainz am Rhein, 2002*).

содержательный строй памятников и, вместе с тем, преобразовывались художественные приемы, композиционные решения, пластические формы. Эта эволюция представляет для нас особый интерес, поскольку она происходила не только в рамках одного вида искусства (скульптурного рельефа), и вообще не только в изобразительном искусстве, но и в других сферах художественной деятельности, скажем, в драматургии. А если смотреть шире, то и в самом мировоззрении греков.

Наконец, с темой мифологической битвы связана интереснейшая драматическая линия в греческой скульптуре, которая, быть может, наиболее ярко проявила себя в период поздней классики (и затем в эллинизме). Но она существовала и в символическом по своему характеру искусстве архаики, и в искусстве зрелой классики (вторая половина V в до н. э.) с ее идеалом возвышенного покоя и гармонии. Следование этой линии позволяет с одной стороны расширить наше представление о греческом искусстве в целом, а с другой – акцентировать преемственность между отдельными его этапами.

Помимо вышесказанного, актуальность данного исследования определяется и тем, что некоторые памятники, рассмотренные в работе, на данный момент оказались крайне мало освещены в отечественной литературе (равно как и последние тенденции в их изучении, предлагаемые иностранными исследователями). В зарубежном искусствознании также многие вопросы, с ними связанные, остаются открытыми.

В ходе исследования была сделана самостоятельная попытка найти подход к некоторым нерешенным проблемам. В частности, были обозначены принципы реконструкции двух крупнейших произведений конца V-начала IV вв. до н. э. – Фигалийского фриза и Большого фриза Монумена Нерейд в Ксанфе, выявлены соотношения основных частей этих фризов и их местоположение в архитектурном ансамбле. Были также определены количество и индивидуальный почерк мастеров, привлеченных к работам, высказаны предположения относительно их принадлежности определенной художественной школе и степени влияния на них тех или иных школ, уточнены некоторые датировки.

Цели и задачи работы.

- Рассмотрение и анализ всех наиболее значимых памятников, созданных в области архитектурного рельефа, начиная с VI в. до н. э. до начала IV в. до н. э., сюжетами для которых послужили различные сцены мифологических сражений.

- Определение специфики подачи «мифологической битвы» в архитектурном рельефе как виде монументальной декорации.

- Выделение тенденций, характерных для художественного осмысления и воплощения «мифологической битвы» в архитектурном рельефе в тот или иной период (поздняя архаика, ранняя, зрелая и поздняя классика).

- Интерпретация представленных образов в контексте конкретной программы (связанной с замыслом архитектора и заказчика), рассчитанной на определенное восприятие, ассоциации, содержащей известные аллюзии, а также в контексте современного искусства и общей культурно-исторической и психологической ситуации.

- В тех случаях, когда это необходимо, уточнение датировок, реконструкций и атрибуций, выявление индивидуального почерка мастеров, привлеченных к работам над памятниками.

- Для произведений, выполненных на негреческих или периферийных территориях, определение локального своеобразия, местных особенностей программ и освоения греческого материала.

Методологическая основа.

В работе использован комплексный метод, включающий:

а) формально-стилистический и иконографический анализ изучаемых памятников

б) рассмотрение культурно-исторического и психологического аспектов (реставрация среды), предполагающее привлечение широкого круга письменных источников.

в) интерпретационный подход к изучаемому материалу, попытка раскрытия (с учетом культурных тенденций времени) внутреннего значения изображаемого в памятниках искусства.

Источники.

1. Приведенные ниже памятники Аттики, Пелопоннеса, Малой Азии, а также одновременные и более ранние произведения скульптуры и живописи, знакомство с которыми способствовало лучшему пониманию основного предмета исследования и решению поставленных задач на широком художественном фоне.

2. Письменные источники: а) свидетельства античных авторов (в том числе и мифографов), среди которых наиболее важными явились сочинения Павсания, Плиния, Плутарха, Геродота, Фукидида, Страбона, Аполлодора, Диодора Сицилийского б) литературные произведения, имевшие особую значимость для изобразительного искусства Греции, обращение к которым позволило полнее аргументировать наши доводы (поэмы Гомера, Гесиода, оды Пиндара, драматические произведения Эсхила, Софокла, Еврипида и др.)

Практическое значение работы.

Опыт стилистического и иконографического анализа архитектурных рельефов и представленных в них сцен может быть полезным для специалистов, студентов и аспирантов, изучающих древнегреческую скульптуру. Кроме того, выводы, сделанные на основе собственных наблюдений, вносят известный вклад в решение проблемы авторства и реконструкции отдельных памятников, рассмотренных в работе. Попытка определить значение «мифологической битвы» для искусства Греции в целом и для архитектурного рельефа в частности может заинтересовать не только искусствоведов, но и более широкий круг специалистов, занимающихся вопросами истории и культуры античности.

Апробация результатов исследования.

Текст диссертации был обсужден и одобрен на заседании кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Ее ключевые положения и выводы были использованы при подготовке докладов в спецсеминаре «Искусство и культура Древнего мира» на кафедре всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ, а также отражены в статьях, посвященных данной проблематике.

Структура работы.

Указанные выше цели и проблемы определили структуру диссертационной работы, состоящей из введения, включающего историографическую часть, четырех глав и заключения. Текст диссертации сопровождается примечаниями и библиографией.

Во **Введении** раскрывается актуальность выбранной темы, очерчиваются хронологические рамки и территориальные границы исследования, формулируются цели и задачи диссертационной работы и определяется ее структура. Здесь же дается историографический обзор, состоящий из двух частей. В первой части рассматривается научная литература, посвященная проблемам древнегреческого архитектурного рельефа с одной стороны и отражению в греческом искусстве темы мифологической битвы с другой. Во второй коротко излагается история открытия и изучения тех ключевых произведений, на которых сделан акцент в исследовании.

Глава 1. «Мифологическая битва» в архитектурном рельефе архаики. Сокровищница сифносцев в Дельфах (фриз со сценой гигантомахии и другие сюжеты).

В первой главе рассматриваются архитектурные фризы архаического периода, как метопно-триглифные, так и непрерывные, в которых нашла отражение тема мифологической битвы. Все сохранившиеся памятники относятся к VI в. до н. э. (точнее, к последним его десятилетиям) – времени появления и развития каменной фронтовой декорации. Это дошедшие до нас фрагментарно скульптурные метопы храмов Селинунта и Силариса (Великая Греция), свидетельствующие об экспериментах скульпторов с подачей батального сюжета в дорическом фризе в данный период. Среди же немногочисленных непрерывных (ионических) фризов, сохранившихся то архаического времени – это «Кентавромахия» фриза храма Афины в Ассосе в Троаде (540е – 520е гг. до н. э.) и фриз, некогда украшавший сокровищницу сифносцев в Дельфах (ок. 252 г. до н. э.). Именно последний памятник является ключевым для данной главы. И не только в силу того, что он, в отличие от скульптур Великой Греции и Ассосского

фриза, имеет прекрасную сохранность. Но и в силу того, что только в нем мы находим предельно разработанные, повествовательно и символически сложно организованные, многофигурные картины сражений.

Сифносский фриз рассматривается и анализируется в контексте его архитектурного и пластического окружения: комплекса самого здания сокровищницы и ансамбля Дельфийского святилища. Уделяется внимание таким вопросам как расположение здания внутри теменоса, последовательность рассмотрения частей его декорации, угол зрения, рельеф местности, условия освещения. Делается вывод, что при всей целостности впечатления, которое должна была производить эта нарядная постройка, каждый из ее фасадов имел свою специфику и особенности в восприятии (не случайно четыре стороны Сифносского фриза представляют четыре разных сюжета). Так, южный фриз был рассчитан на рассмотрение со значительного расстояния (наилучшая точка для его обозрения находилась за пределами теменоса), а потому требовал композиционной, ритмической и пластической ясности. Стиль и техника его автора (тяготеющего к контурности, графичности, к профильному изображению, уделяющего большое внимание пространственным интервалам) как нельзя лучше отвечают этим требованиям. Важно также, что, несмотря на мифологический сюжет южного фриза, его декоративная ценность едва ли не превалирует над содержательной. В нем присутствует такое качество как процессиальность, обусловленное повторяющимся мотивом всадников и колесниц, изображенных в профиль. Эта черта роднит его с современными и более ранними непрерывными фризами, созданными под восточным влиянием на малоазийских, восточно-греческих территориях. Сказанное в известной мере относится и к западному фризу, выполненному тем же мастером, местоположение которого определило его подчиненность архитектурным задачам. Этот фриз формирует, своего рода, триптих, хорошо согласующийся с трехчастным делением портика и со всей архитектурной композицией главного западного фасада.

Восточный фриз, представляющий сцены троянского цикла, тяготеет к символически-схематичному построению. Это свойство, очевидно, обусловлено

особыми требованиями к композициям восточного фасада, которые должны были стать начальной точкой в восприятии скульптурной декорации здания: показать четкое разделение двух противоположных миров (божественного и человеческого), двух враждующих групп (троянцев и ахейцев и богов им покровительствующих), сделать легко узнаваемой сцену битвы за тело воина, представленную в правой части фриза.

Наконец, рельефы длинного северного фасада, обращенного к священной дороге, должны были восприниматься в динамике, в движении, по пути неторопливого следования к храму Аполлона. Эта часть фриза, представляющая гигантомахию, была наиболее обозримой, а, следовательно, наиболее зрелищно значимой, требовавшей детальной разработки сюжета.

Подобное разнообразие концепций вовсе не исключает наличия всевозможных смысловых связей между различными частями декорации здания. Поэтому при анализе фигуративных композиций Сифносского фриза делается попытка выявить основное содержание программы, в соответствии с которой создавалось скульптурное убранство сокровищницы. Наблюдения приводят к следующему выводу. Все четыре части фриза, а также сохранившийся восточный фронто́н, с представленными в них сюжетами («Гигантомахия», «Суд Париса», «Похищение Левкиппид», «Спор о треножнике» и сцены троянского цикла) доносят в изобразительной форме морализирующее предостережение смертным против гордыни (ὕβρις), иллюстрируют идею превосходства сил божественных над человеческими, покорности воле богов. «Гигантомахия» же Сифносского фриза являет пример предельного, самого яркого в мифологическом сознании противопоставления двух миров (хтонического и светлого, сакрального и профанного), обнаруживающих свою сущность именно в битве.

Значительная часть первой главы посвящена анализу рельефов северного фриза сокровищницы сифносцев, композиционных и пластических приемов мастера «Гигантомахии». При этом делается попытка представить тот художественный фон, на котором могло возникнуть столь совершенное произведение архитектурной пластики, найти возможные для него источники

заимствования. Вместе с тем в работе акцентируется уникальность сифносской «Гигантомахии», являющей некий итог всех художественных поисков в области скульптурного рельефа архаического периода. Этот памятник знаменует начало подлинной нарративности в непрерывном ионическом фризе и, в этом смысле, не имеет себе подобных в современной и более ранней архаической скульптуре, и не только в Материковой Греции, но и в Ионии, считающейся родиной данного вида скульптурной декорации.

Глава 2. «Мифологическая битва» в искусстве Аттики: архитектурные рельефы V в. до н. э.

Эта глава, в отличие от других, где внимание сосредоточено на каком-то одном ключевом памятнике (который рассматривается в контексте современного ему искусства), носит более обзорный характер. Такой подход обусловлен стремлением охватить всю совокупность аттических архитектурных рельефов V века до н. э., в которых тема мифологического сражения была разработана исключительно широко и многообразно. Кроме того, для классического периода в целом искусство Аттики явилось определяющим, поэтому дальнейший разговор об архитектурных фризах, созданных на Пелопоннесе и Малой Азии на рубеже V-IV вв. до н. э., был бы невозможен вне широкого аттического «контекста».

Анализ отдельных произведений предваряется попыткой найти объяснение повышенного интереса к батальной тематике в аттическом искусстве эпохи Перикла и Фидия - середины и второй половины V в. до н. э. Приводится несколько возможных причин. Среди них главная кроется в самой исторической ситуации, в которой планировалось и отчасти реализовывалось задуманное Периклом строительство (восстановление комплекса Афинского Акрополя и Агоры, а также строительство в Аттике новых храмов на месте разрушенных персидским нашествием). Программа этих памятников во многом была инспирирована фактом недавней победы над персами, желанием создать мемориал этой победы. События недавней войны не буквально, но косвенно отразились в скульптурной декорации новых аттических построек, кодифицировавшись в некую систему мифологических образов. Такая ситуация

была связана с особым отношением греков к своему прошлому и пониманием места этого прошлого в настоящем. Для них было естественно искать параллели современности в давних, полулегендарных и даже божественных коллизиях. Персы, олицетворявшие силы разрушения, вторгшиеся в порядок и цивилизацию греческих полисов, могли быть уподоблены гигантам, дерзнувшем пойти против олимпийских богов, или кентаврам, бесчинствовавшим на свадебном пиру царя лапифов - всем, кто вероломно восставал против порядка и был наказан за своеволие и дерзость. Таким образом, традиционные мифы в аттическом искусстве времен Перикла получили новое звучание, дополнительный смысловой оттенок, который, вероятно, без труда прочитывался большинством современников.

Аттические памятники рассматриваются в хронологическом порядке, начиная с дорического фриза Парфенона (40е годы V века до н. э.), прежде всего, южных его метоп, часть которых представляет так называемую фессалийскую кентарвомахию (столкновение кентавров с лапифами на свадьбе царя Перифоя). Прослеживается преемственность между скульптурами Парфенона и более ранними метопами сокровищницы Афинян в Дельфах (510е-490е гг. до н. э.), где использовались приемы, впоследствии развитые создателями парфеноновских плит. Отмечается неравноценность метоп Парфенона по технике и мастерству исполнения, свидетельствующая об авторстве разных мастеров, возможно, представителей разных школ – пелопонесской (связанной с Олимпией) и аттической. Подчеркивается интерес мастеров, работавших в традициях ранней классики, к экспрессивной мимике (лица кентавров), вероятно, инспирированный опытами живописцев. Для их работ также характерны утрированная, ярко обозначенная мускулатура юношей и кентавров (почти архаического рисунка), некоторая резкость и угловатость движений, не слишком удачная компоновка фигур в квадратном поле. Ряд метоп, связанных с другим кругом мастеров, более соответствует представлениям о зрелом классическом стиле. В них уже вполне достигнуто то пластическое состояние, в котором виделся идеал высокого классического искусства (знаменитый хиазм – наилучшее ее выражение) –

гармония, построенная на равновесии противоборствующих, противоположных сил. Главное же достижение дорического фриза Парфенона в контексте нашей проблематики видится в том, что в лучших его плитах оказались найдены отточенные формулы движений и поз, которые впоследствии могли служить образцами для мастеров, разрабатывавших батальные сюжеты в монументальной скульптуре.

Во второй главе внимание также уделяется рельефам, украсившим знаменитые фидиевские статуи (щит Афины Парфенос и трон Зевса Олимпийского), известные по описаниям и более поздним копиям. Говоря о «мифологической битве» в аттическом монументальном рельефе V века до н. э., невозможно пройти мимо факта существования этих больших батальных композиций, не являвшихся частью архитектурного декора, но оказавших существенное влияние на современную и более позднюю архитектурную пластику (не только в Аттике, но и за ее пределами).

Ко времени создания статуи Афины Парфенос и ее рельефов (30е годы V в. до н. э.) относится еще один важный памятник – скульптурные фризы со сценами битв храма Афины и Гефеста на афинской Агоре (они украшают восточный и западный фасады целлы). При рассмотрении восточного фриза Гефестейона отмечается сложность приемов его пространственного построения (с помощью которых, в частности, решаются символично-смысловые задачи), а также четкая ритмическая соотнесенность фриза с архитектурными членениями здания. Подчеркивается различие в композиционном построении между восточным и западным фризами. Если восточные плиты подчинены единой композиции (со сценой битвы в центре и фигурами богов и стоящих воинов по бокам), то западный фриз (особенно в правой части) отчетливо распадается на отдельные сцены борьбы, как правило, поединки. В связи с характером рельефа отмечается влияние созданного незадолго зофора Парфенона, которое сказывается в некоторых пластических приемах, и в самом расположении фриза (на целле позади колоннады), и в сочетании его с рельефными метопами.

В заключительной части главы рассматривается памятник, дающий наилучшее представление об аттических рельефах последней четверти V в. до н. э. Это фриз, украсивший храм Афины-Нике, возведенный Калликратом на древнем микенском бастионе Афинского Акрополя с южной стороны Пропилей (его западная, северная и южная стороны содержат батальные сцены). В нем отчетливо видны многие новые черты, характерные для искусства конца V столетия: свобода движений, интерес к перспективным эффектам, ускорение самого темпа битвы, исключительная роль драпировок, которые едва ли не впервые столь активно используются в композиции непрерывного фриза. Примечательно также появление новых мотивов (например, мотив заботы о раненных товарищах). В связи с этим памятником (также как и многими другими), затрагивается вопрос о влиянии аттической живописи V века до н. э. (работ Микона, Полигнота, Панэна, Паррасия) на современный и более поздний архитектурный рельеф.

Глава 3. «Мифологическая битва» в искусстве конца V столетия до н. э. Храм Аполлона Эпикурия в Бассах и его скульптурный фриз.

В конце V в. до н. э. (и далее в IV столетии) художественная активность перемещается из Аттики в другие области Греции, в частности, на Пелопоннес, где возводятся новые храмы и целые архитектурные комплексы. Среди них особое место занимает храм Аполлона Эпикурия (Вспомогателя), построенный зодчим Иктином в последние десятилетия V в. до н. э. недалеко от Фигалии в местечке Бассы (Аркадия, Пелопоннес). Комплексу данного храма и его знаменитому фризу посвящена третья глава исследования.

Не останавливаясь подробно на всех вопросах, связанных с архитектурой, в работе рассматриваются лишь те особенности постройки, которые необходимо учитывать при исследовании ее пластического декора. А именно: необычная постройка храма по оси север-юг, наличие адитона и удлиненные пропорции здания, ряд деталей в организации внутреннего пространства целлы. Высказываются соображения относительно дискуссионного вопроса о роли и значении коринфской колонны, находившейся в интерьере храма, о ее возможной связи с гиперборейским культом и образом Аполлона Агиея – божества-колонны.

Предлагается ее интерпретация как некоего космического символа, восходящего к дельфийскому Омфалу и к нему отсылающего, и одновременно как образа самого Аполлона (или символа его присутствия) - божества гармонии космической и человеческой. Кроме того, обсуждается возможность связи данной формы с символикой смерти и возрождения, с которой могут быть также соотнесены изображения кентавров и амазонок во фризе и сцены возвращения Аполлона из страны гипербореев, представленные в наружных метопах.

В связи с вопросом о необычном размещении фигуративных рельефов во внутреннем пространстве храма, высказывается гипотеза о том, что Фигалийский фриз мог быть задуман как некий грандиозный вотив, посвященный двум божествам, издавна почитавшимся на данном сакральном участке. Согласно свидетельству Павсания (VIII, 41, 9), идея вотивного посвящения была заложена в самом строительстве храма, который фигалийцы воздвигли в знак благодарности за избавление от мора 430го года. Преобладание же оружия среди вотивных даров, обнаруженных на территории храма, приводит к мысли, что Аполлон (и его сестра Артемида) изначально почитался в Бассах как божество воинственное (подобно Аполлону Амиклейскому), а его функции божества помогающего и исцеляющего могли утвердиться позднее или существовать параллельно. Отсюда батальная тематика в рельефах фриза.

В работе также затрагиваются проблемы, связанные с композиционными особенностями фриза, вопросы реконструкции последовательности расположения рельефов и влияния на фриз живописных образцов. Высказывается мысль о двух принципах организации плит (на коротких и длинных сторонах антаблемента), связанных с двумя разными способами восприятия (статичном и динамичном), благодаря которым каждая из сторон фриза, несмотря на смешение сюжетов, обретала известную автономность.

Исследование двух сцен сражений Фигалийского фриза (кентавромахии и амазономахии) обнаруживает серьезные расхождения в трактовке «мифологической битвы» с аттическими памятниками. Последние, безусловно, были хорошо известны мастерам Фигалии. Разрабатывая тему сражения,

фигалийские скульпторы ориентировались на них как на образцы (прежде всего, на рельефы статуй Афины Парфенос и Зевса Олимпийского) и активно использовали наработанные в них приемы и схемы. Это, однако, не мешало им обогащать традиционные сцены новым содержанием и новыми мотивами, которые черпались из произведений, созданных на другие, причем, наиболее трагические сюжеты (такие как падение Трои и наказание Ниобид). Кроме того, мастера Фигалии, возможно, испытали влияние современного им драматического искусства, в частности, постановок трагедий Еврипида.

Детальный анализ плит в контексте проблемы авторства приводит к следующим выводам. К созданию памятника было привлечено пять мастеров, двое из которых, выполнившие наибольшее количество плит двух сюжетов (условно названные Мастер Кентавромахии и Мастер Амазомахии), оказали определяющее влияние на стилистику фриза в целом. Первый (Мастер Кентавромахии) мог быть выходцем из Аттики: мягкая пластическая разработка рельефа, изящность и отточенность движений, мастерское владение приемами передачи драпировок, распространенными в аттическом искусстве конца века (прозрачные «мокрые» и «летающие» одежды), позволяют сделать такое заключение. Стиль Мастера Амазомахии, при всей близости аттическим памятникам, вместе с тем, обнаруживает черты им не свойственные (экспрессивность и резкость жестов, приземистые пропорции фигур). Этого мастера мы считаем пелопоннесцем, испытавшим влияние Пэония из Мэнде, возможно, связанным с кругом аттических и пелопоннесских мастеров, учившихся у Фидия и работавших вместе с ним в Олимпии. Сопоставление работ именно этих двух, наиболее «аттических», мастеров с афинскими памятниками, созданными в промежутке 420е-400е гг. до н. э. (фризы балюстрады храма Афины-Нике, римские копии рельефов круга Каллимаха, статуя так называемой «Афродиты» с афинской Агоры), позволяют датировать скульптуры Фигалии 420ми- 410ми гг. до н. э. Оставшиеся три скульптора, несомненно, были пелопоннесцами, в разной степени воспринявшими достижения современного им аттического искусства. Таким образом, стиль Фигалийского фриза в целом

базируется на смешении локальных черт и аттических влияний, отчасти идущих от Олимпии, отчасти связанных с привлечением в Фигалию мастеров из Аттики (Иктин, Мастер Кентавромахии).

В заключение выявляются черты, общие для всех авторов Фигалийского фриза, обуславливающие целостность данного памятника. 1) Эмоциональность. Стремление апеллировать к зрителю, вызвать его сопереживание через жесты отчаяния или насилия, через изображение острых ситуаций, требующих сочувственного отклика 2) Экспрессивная выразительность, достигаемая посредством намеренного искажения пропорций и гипертрофированной пластики отдельных персонажей (кентавров), доведения жестов и поз до предельного состояния. 3) Исключительная пластическая свобода и живописность форм, стремление освоить глубину, передать пространство средствами ракурса и перспективного сокращения. 4) Ориентация на аттическое искусство, как на образец и источник заимствования мотивов, иконографических схем, пластических приемов.

Глава 4. «Мифологическая битва» в искусстве начала IV в. до н. э. Монумент Нерейд в Ксанфе и его скульптурный декор. Большой фриз.

В этой главе речь идет о скульптурной декорации так называемого Монумента Нерейд, происходящего из Ликии (Малая Азия) и являвшегося памятником-усыпальницей ликийского династа. В связи с особенностями монумента (и его скульптурного декора), созданного на негреческой территории, в начале главы дается краткий экскурс в историю Ликии и ее культурных связей с греческими областями. Так же как при рассмотрении других памятников, акцентируются некоторые особенности архитектурного решения здания, и затрагивается вопрос размещения пластического декора. Отмечается влияние греческой надгробной пластики на фронтонные композиции монумента и, вместе с тем, их связь с персидскими дворцовыми рельефами.

В процессе рассмотрения скульптур Монумента Нерейд высказываются предположения относительно программы его декорации. Значительное количество рельефов данного заупокойного сооружения представляет

традиционные для ликийских надгробий темы (ритуальные охоты, пиры, жертвоприношения и др.). Однако этим сюжетам, представленным в третьем и четвертом фризах (выполненных в относительно мелком масштабе и размещенных в верхней части здания), явно отводится второстепенная роль. Главными же (наряду с фронтовыми композициями) являются Большой и Малый фризы, а также статуи Нереид в интреколумниях. В Малом фризе находят отражение реальные военные подвиги и походы династа. Большой же фриз, где представлено некое сражение между греками и варварами вообще, придает этим деяниям вневременный, легендарный характер. И тут весьма кстати соединяются две традиции – восточная традиция рельефа-хроники (Малый фриз) и греческая традиция батальных рельефов и картин, в которых исторические события осмысливались через мифологический прообраз (Большой фриз).

Сюжет «героического» Большого фриза, который некоторые ученые не без оснований называют «псевдо-амазомахией», наиболее загадочен. Представляется возможным, что битва Большого фриза может намекать (напрямую не иллюстрируя) на легендарные сражения под Троей, в которых принимали участие и амазонки и ликийцы. Появление династа-победителя (хозяина гробницы) в Малом фризе в сцене капитуляции города наводит на мысль, что и в Большом фризе, в соответствии с концепцией памятника и общим прославителем контекстом, он также мог явиться, но уже как легендарный герой и участник амазомахии; возможно как Сарпедон (воевода ликийцев) или даже как сам Ахилл. Связь основных скульптур монумента (акротериев, статуй колоннады и, возможно, Малого фриза) со сценами троянского цикла подтверждает данное предположение.

При рассмотрении плит Большого фриза, также как и в случае с фиалийскими рельефами, делается попытка разделить их по принципу авторства. Все сохранившиеся рельефы распределяются между двумя мастерами, условно названными Мастер А и Мастер В, входившими в Мастерскую I

(относительно скульптур Монуumenta Нереид в целом принимается версия Шилдса/Демарна³).

Композиционное мастерство, свобода в передаче движения и пространства, реализм, точность пропорций, владение сложным ракурсом – эти черты, присущие всем скульптурам Большого фриза, как кажется, не оставляют сомнения в том, что оба его создателя были греками. Представляется убедительным, что они были приглашены в Ликию из Ионии или с островов. Это подтверждается сходством рельефов Большого фриза с современными им произведениями ионийской пластики.

Работы Мастера А, пожалуй, в большей мере обнаруживают признаки ионийской скульптурной традиции. Им свойственна особая живописность рельефа, чуть тяжеловатые формы, склонность к декоративности, а также некоторая архаизация приемов (не хочется сказать архаичность: «ретроспективные» черты стиля Мастера А не являются следствием ограниченности возможностей, но особым складом художественного мышления). Их сравнение с фрагментом надгробной стелы с о. Самоса (ок. 420 г. до н. э) выявляет ряд общих черт: сочетание реализма и декоративности, уплощенность рельефа, градация его высоты в зависимости от приближенности и удаленности, тяга к линейности и графичность в трактовке прозрачных драпировок.

Мастер Б в большей степени опирается на аттические образцы (поэтому его рельефы ближе произведениям греческой материковой скульптуры), в то время как Мастер А ориентируется еще и на современную и более раннюю аттическую живопись (монументальные росписи Плигнота). Тем не менее, и работам второго скульптора присущи ионийские черты – мягкая живописная моделировка, дающая сложную светотень, изысканность контуров. Однако, в его работах меньше декоративности и совсем нет характерной для первого мастера архаизации. Его композициям свойственна большая простота и цельность,

³ См. Childs W.A.P., Demargne P. Le Monument des Nereides. Paris, 1989. Авторы данной монографии разделяют всех мастеров, работавших над скульптурой Монуumenta Нереид, на две мастерские. Во главе первой мастерской (М I), согласно версии этих специалистов, стоит скульптор-грек с одного из Ионийских островов, в нее также входят мастера не греки, работающие под его началом. Вторая мастерская (М II) представляется местной, но находящейся под сильным влиянием первой мастерской.

присущая аттическому искусству парфеноновского стиля, но при этом страстность, напряженность, драматизм т. е. те черты, которые мы отмечали в памятниках конца V столетия до н. э. (фриз храма Афины-Ники, Фигалийский фриз).

В заключение главы затрагиваются проблемы датировки и реконструкции Большого фриза. Условно соглашаясь с достаточно широкой датировкой, принятой на данный момент для рельефов из Ксанфа (400е-380е гг. до н. э.), мы все же склоняемся в пользу нижней ее границы. Близость рельефов Большого фриза скульптурам Фигалии и аттическим памятникам конца V века (Мастер В), а также аналогии с Панафинейским фризом Парфенона и упомянутой стелой с о. Самоса (Мастер А), на наш взгляд не позволяют датировать данный памятник временем позднее, чем первое десятилетие IV в. до н. э.

В **Заключении** сформулированы основные выводы и подведены итоги исследования.

«Мифологическая битва» появляется в греческом архитектурном рельефе в эпоху зрелой архаики, и в позднеархаический период получает широкое распространение. Поиск образов и формальных приемов для воплощения темы сражения в рельефе идет в двух направлениях, связанных с параллельными развитием двух типов скульптурной декорации – метопно-триглифного дорического и непрерывного ионического фризов.

В дорических фризах результатами экспериментов скульпторов с подачей батального сюжета явились три основные концепции изображения битвы, продолжавшие с разной степенью интенсивности использоваться и в классическое время. **1)** Битва, сжатая до поединка двух главных ее участников, типологически близкая сценам единоборства героев с разбойниками и чудовищами. **2)** Битва, представленная как ряд поединков (каждый из них занимает одну метопу), связанных одним условным временем и местом. **3)** Сцена сражения «протянутая» через несколько метоп, как бы пересекающая триглифы.

Что касается непрерывных фризів архаического времени, то здесь мы располагаем гораздо меньшим количеством примеров. Фактически, мы можем говорить лишь о двух памятниках, в которых нашла отражение тема мифологической битвы. В первом из них – ионическом фризе храма Афины в Ассосе – сцена сражения Геракла с кентаврами получила условно-знаковое воплощение, с композиционной точки зрения близкое «процессуальной» схеме ранних ионических фризів. Однако второй памятник – северный фриз сокровищницы Сифносцев в Дельфах – являет предельно разработанную картину сражения. Возможно, что автор сифносского рельефа использовал опыт скульптуры метопно-триглифных фризів, в которых тема мифологической битвы была уже достаточно хорошо разработана (в Дельфах, где пересекались разные художественные традиции, такое заимствование было тем более возможно).

Далее, в искусстве зрелой классики «мифологическая битва» становится исключительно популярна именно в ионических фризах, где сражение, независимо от сюжета, представлялось как череда рукопашных схваток, объединенных общей средой, ритмом, действием. Вероятно, такой подход связан, с одной стороны, с пластической традицией изображения поединков в скульптурных метопах, а с другой – с особым характером «батального» мышления греков (отразившемся и в эпической литературе, о чем писал еще Я. Тугендхольд⁴), их пониманием и воплощением битвы именно через единоборство героев. Подчиняясь композиции непрерывного фриза, поединки теряют замкнутость, присущую метопным изображениям, соединяются посредством «переходных» фигур, а позднее – летящих драпировок, взаимообусловленных действий, общности ритма. Иногда таким образом достигается истинная целостность батальной картины, иногда – композиция все же отчетливо рассыпается на череду сменяющих друг друга поединков, прерывающихся знаковыми сценами, характерными для того или иного сражения.

Символической основой «мифологического сражения» в любой период остается базовая идея, наиболее ясно прочитываемая в произведениях на

⁴ Тугендхольд. Я. Проблема войны в мировом искусстве. М., 1916. С. 23.

сюжет гигантомахии. Это идея борьбы двух противоположных начал, в противостоянии которых устанавливается красота и рациональное устройство мира, а также связанная с ней тема наказания за $\upsilon\beta\rho\iota\varsigma$. Она вполне ясно звучит в ранней литературе (у Гомера, Гесиода и позднее у Пиндара) и в чистом виде, вероятно, наиболее близка архаическому художественному мышлению (не случайно популярность темы гигантомахии в монументальном искусстве архаики). Однако, уже в эпоху архаики на эту основную идею могли накладываться другие подтексты, в частности, вполне конкретные политические аллюзии. Так, в аттических памятниках времен Перикла – рельефах, украсивших постройки афинского Акрополя – связь с недавними событиями (победой над персами) ощущается вполне отчетливо. Безусловно, говоря об этих произведениях, следует остерегаться их излишней политизации. Фризы, являвшиеся частью скульптурной декорации храмов, должны были, в первую очередь, отражать вечные идеи и ценности, быть понятными вне того или иного исторического контекста. Однако, учитывая особенности восприятия греками своего легендарного прошлого, мы вправе допускать и даже утверждать, что мифологические битвы аттических фризов второй половины V в. до н. э. воспринимались как прообраз недавнего столкновения двух миров – греческого и варварского – вневременное значение которого сознавалось современниками.

В Фигадийском фризе – памятнике, выполненном за пределами Аттики в период Пелопоннесской войны, сцены мифологических сражений едва ли имеют политическую подоплеку. Скорее общее эмоциональное и психологическое настроение времени подспудно отразилось в них. Более поздние рельефы Большого фриза Монумена Нерейд в Ксанфе, напротив, предельно наглядно соотнесены с реальными событиями из жизни ликийского династа. Однако, не смотря на свою «прославительную» функцию, многие из представленных сцен отмечены той же печатью трагизма и напряженности, тем же стремлением вызвать сопереживание зрителя (примечательно с этой точки зрения присутствие фигур, изображенных в фас, и «трагическая» мимика некоторых персонажей), что и фиγαдийские скульптуры.

Безусловно, все рассмотренные нами фризы со сценами сражений в той или иной степени обнаруживают стремление к эмоциональной выразительности. Мы отмечаем это и в «Гигантомахии» Сифносского фриза (сцена с гигантом, погибающим в лапах львов), и в метопах храма F в Селинунте, где эмоции чрезвычайно смело показаны через мимику. Аттические памятники второй половины V столетия более сдержанны, но также не лишены эмоциональности. Напротив, в них есть энергия и пафос (метопы Парфенона, восточный фриз Гефестейона), напряженность взволнованного движения и попытки психологической характеристики отдельных сцен (фриз храма Афины-Ники), даже некоторая экспрессивная заостренность движений и поз (рельефы щита Парфенос). Но ни в одном из аттических архитектурных фризов со сценами битв нет чрезмерно острых ситуаций, сцен жестокого насилия или предельного отчаяния, никогда нет изображений обезображенных фигур погибших воинов (как в Фигалийском фризе и Большом фризе Монумена Нерейд в Ксанфе). Этим памятникам присуща идеализация сражения, которое мыслится как действие прекрасное и правое, в котором проявляются доблесть и героизм противников. В них ценится в первую очередь пластическая красота групп, ритмическая уравновешенность, свобода и грация жестов и поз.

В пелопонесском и малоазийском памятниках отмечается интерес к более усложненной и неоднозначной трактовке сражения (знаменательный для времени переходного от зрелой классики к поздней), стремление вывести на первый план драматическое начало войны. В них граница между противоборствующими сторонами, между наказывающими и наказуемыми как бы размывается. На смену дидактике приходит более сложный, амбивалентный взгляд на вещи. У «рассказа» появляется новая интонация, хотя его символическая основа остается прежней. Теперь подчеркиваются трагические моменты битвы, акцентирующие жестокость действия, более того, отдельные эпизоды вносят в картину сражения неожиданный пацифистский оттенок. Мастера, работающие на периферии (в Аркадии и Ликийи), вдохновляясь произведениями Аттики, идут дальше в стремлении к драматизму и раскрытию психологического аспекта битвы, в

разработке новых приемов, которые, наряду с аттическим наследием, войдут в арсенал искусства поздней классики и эллинизма.

Публикации по теме диссертации:

1. Налимова Н. Батальные сюжеты в греческом архитектурном рельефе периода зрелой классики. Мастера и школы Материковой Греции // Искусствознание, 1-2/07, с. 173-197
2. Налимова Н. Тема мифологической битвы в греческом архитектурном рельефе конца VI -V веков до н. э. // Вестник МГУ им. Ломоносова. История. 1/08, с. 1-19