

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Корзун Арина Алексеевна

**ДИОНИСИЙСКИЕ ЦИКЛЫ В РЕЛЬЕФНОМ ДЕКОРЕ
РИМСКИХ ТЕАТРОВ ГРЕЦИИ И МАЛОЙ АЗИИ**

Специальность 5.10.3 — Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва — 2024

Диссертация подготовлена на кафедре всеобщей истории искусств исторического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова

Научный руководитель:

Налимова Надежда Анатольевна,
кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты:

Савостина Елена Анатольевна,
доктор искусствоведения, профессор
факультета теории и истории искусств
Московского государственного
академического художественного
института им. В.И. Сурикова при
Российской академии художеств

Кулишова Оксана Викторовна,
доктор исторических наук, профессор
кафедры истории древней Греции
и Рима Института истории Санкт-
Петербургского государственного
университета

Трофимова Анна Алексеевна,
кандидат искусствоведения, заведующая отделом
античного мира Государственного Эрмитажа

Защита состоится 27 мая 2024 года в 18 час. 30 мин. на заседании диссертационного совета МГУ.056.3 Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова по адресу: г. Москва, Ломоносовский проспект, 27, корпус 4 Шуваловский, ауд. 419.

E-mail: art@hist.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова (Ломоносовский просп., д. 27) и на портале: <https://dissovet.msu.ru/dissertation/3017/>

Автореферат разослан «26» апреля 2024 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Е. А. Ефимова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящее исследование посвящено нарративным дионисийским циклам в скульптурной декорации римских театров. Интерес к такого рода композициям возникает во II веке, в правление императора Адриана, и достигает кульминации в начале III столетия, что обуславливает **хронологические рамки исследования**. Местонахождение памятников определяет его **территориальные границы** – речь идет об исторических областях Малой Азии, Греции и Фракии.

Предмет исследования – феномен возникновения и распространения нарративных дионисийских циклов в декорации римских театров в его связи с художественной и социокультурной средой восточных провинций Римской империи.

Объект исследования – рельефная декорация римских театров, содержащая повествовательные композиции с участием Диониса и персонажей, связанных с его мифологией. Корпус таких памятников относительно небольшой: он включает скульптурные фризы театров Сиды, Нисы и Перги на территории Малой Азии, рельефы театра Диониса в Афинах и театра в Филиппах. География распространения феномена говорит сама за себя и определяет контекстуальные особенности исследуемых памятников – это культурная среда восточных провинций Римской империи, где преобладало греческое население, широко использовался греческий язык, где принципиальное значение имело наследие эллинистического Востока.

Разработка темы позволяет проанализировать и связать между собой ряд вопросов, среди которых несомненный научный интерес представляют следующие.

Вопрос о месте и значении дионисийской образности в театральной декорации и в римском искусстве в целом; о ее истоках, о той семантической окраске, которую она получает в связи с политической ролью культа Диониса в эпоху Империи. Характерный для Империи религиозный синкретизм и связь Диониса с локальными культами усложняют содержание сцен с участием бога и придают самобытный характер театральным дионисийским циклам. Кроме того, будучи интегрированными в декорацию римского театра, они становятся причастны к сложному комплексу явлений, связанному с функциональным синкретизмом самого тетра. Римский театр – это, с одной стороны, публичное пространство, место зрелищ, которое могло иметь разные социальные функции и использоваться римской властью в целях политической пропаганды. С другой, – это

важный феномен культуры, связанный с греческим наследием, корнями уходящий в сакральные практики и сохраняющий религиозное значение в римском мире. В связи с этим встает вопрос оценки широкого круга культурных явлений эпохи Империи, касающихся религии и мифологии Диониса, их места в римских «перформативных» практиках и зрелищных мероприятиях на территории Империи.

С разработкой темы тесно связана проблема изобразительного нарратива, тех или иных принципов разворачивания «рассказа» в рельефе, понимания его пространственных и временных характеристик, которые должны были согласовываться со структурой театрального здания и с возможностями восприятия нарративных циклов зрителем. Декоративная программа театра существовала в едином семантическом поле с теми представлениями, которые в нем проходили. Изменения в формах зрелищ влияли на восприятие зрителем декорации, на фоне которой они разворачивались. С другой стороны, важное значение имели новые подходы к изложению мифа в римском мире, появляющиеся в разных литературных жанрах, в том числе, в римской поэзии и драме первых веков новой эры, а также в риторической традиции. Слияние мифа и исторического события, возвращение к эпосу, этические идеалы, постулируемые в римской философии, политический окрас культа – все эти черты, утверждаясь в римской литературе, могли проецироваться на театральную декорацию и влиять на характер и принципы построения нарратива.

Помимо этого, рассмотрение фризов тесно связано с вопросом функционирования и восприятия архитектурной скульптуры. Фризы неотделимы от конструктивных частей театрального здания, интегрированы в общую программу его архитектурно-пластического ансамбля. Исследуемые дионисийские циклы размещены на здании сцены, почти все они связаны с декорацией *scaenae frons*, и лишь один (в театре в Филиппах) украшает *postscenium*. В связи с этим принципиальное значение имеет такой специфически римский феномен как *scaenae frons* – монументальный «сценический фасад», выступающий местом средоточия изобразительных пластических элементов в театре и, соответственно, концентрации всевозможных смыслов, адресованных зрителю-реципиенту. В этой связи важен вопрос восприятия театральной декорации античным зрителем с учетом композиционных и конструктивных особенностей сцены, а также типологических характеристик греко-римского театра (т. е. того типа, который утвердился на интересующих нас территориях). Изменения в конструкции здания сцены при переходе от

эллинистического типа к римскому обусловили смену принципов размещения театральной декорации, в частности, фризов – их протяженности, непрерывности, обзорности.

Обозначенные научные вопросы и выявленные проблемные точки позволяют сформулировать **цель** исследования следующим образом — раскрытие основного смысла и сопутствующих коннотаций дионисийских повествовательных циклов в декорации римских театров; оценка феномена в контексте культурной среды Империи. Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- определения места и роли дионисийских циклов в декоративных программах римских театров, их соотношения с другими частями декорации;
- установления причин и предпосылок интереса к «дионисийскому нарративу» в декорации театров, в том числе, с учетом локального культурного фона восточных провинций Империи;
- выявления основных приемов построения нарратива в декоративных театральных циклах с дионисийскими сюжетами, определения их источников, как в визуальной, так и в литературной (и шире — вербальной) культуре Империи;
- интерпретации смыслового содержания дионисийских фризов и их восприятия античным зрителем через набор коннотаций, заложенных античной традицией от эллинизма до эпохи Антонинов и Северов; выявления возможных способов «активизации» того или иного круга смыслов в зависимости от периода и контекста.

Степень научной разработанности темы представляется недостаточной. В научной литературе нарративные дионисийские циклы в рельефной декорации римских театров никогда не выделялась в отдельный феномен. Фризы анализировались в связи с исследованиями конкретного театра или группы театров, как правило, с акцентом на формально-стилистические особенности (позволяющие, в частности, уточнить датировку) и иконографию сцен с целью прояснения сюжетной линии циклов.

Однако, на общем фоне выделяются работы ряда исследователей, в которых театральные рельефные циклы, в том числе дионисийские, анализируются с постановкой в более широкий контекст, с попыткой выявить весь спектр возможных коннотаций в выборе сюжетов, композиционных особенностях и принципах нарратива, а также установить определенные закономерности и тенденции в декоративных системах. Тем не менее, даже

в этих исследованиях памятники обычно помещаются в региональный контекст (Малая Азия, Греция, западные провинции), а взаимосвязи с другими территориями Империи учитываются лишь в отношении общих принципов декорирования различных зон театрального сооружения, но не сюжетных линий, иконографических истоков и смысловых компонентов.

Одна из наиболее важных попыток обобщения была предпринята В. ди Наполи в ее исследованиях, посвященных декорации греческих и малоазийских театров. В своей работе о театрах и одеонах на территории провинции Ахайя¹ 2013 г. автор рассматривает период от создания провинции в 27 г. до н.э. до конца IV в., когда были засвидетельствованы последние реставрационные и декоративные работы. Наряду с архитектурными особенностями, характером скульптурного оформления и проводимых в театрах зрелищ, существенное внимание уделяется рельефной фигуративной декорации. Ее появление и распространение во II веке связывается со стремлением городских сообществ к саморепрезентации. В присутствии дионисийской образности в рельефном декоре театров Ахайи автор видит преемственность театральной культуре классических Афин. Отдельный раздел исследования посвящен декоративной программе трех важнейших театров Ахайи — Коринфа, Афин (театр Диониса) и Мессены. В. ди Наполи приходит к выводу, что театр был местом взаимодействия римской власти и провинциальных элит. Сюжетное и смысловое наполнение декоративных программ было обусловлено поиском культурного баланса между городскими сообществами и Римом, т.е. между следованием греческому наследию и принятию римской имперской идеи.

Другой значимой работой В. ди Наполи является исследование театральных фризов на территории Малой Азии². Хотя автор сосредотачивается именно на фигуративных композициях, в фокус исследования попадают все рельефные пластические элементы сцен (включая орнаментальные фризы), что позволяет взглянуть шире на проблему эволюции

¹ *Di Napoli V. Teatri della Grecia romana: forma, decorazione, funzioni: la provincia d'Acaia // Meleteemata 67. Atene, Paris: Fondazione nazionale delle ricerche, Istituto di studi storici per l'Antichità greche e romane, 2013. 290 p.*

² *Di Napoli V. Figured Reliefs from the Theatres of Roman Asia Minor // Logeion: A Journal of Ancient Theatre. 5. 2015. P. 260 –293.*

театрального монументального декора в целом. Сам феномен фигуративных фризов связывается с появлением необходимого архитектурного каркаса, т.е. каменных скен в позднеэллинистический период. Среди основных тенденций автор называет постепенное перемещение фигуративных фризов с архитравов на подиумы, что, по ее мнению, повлияло на проявление в них выраженного интереса к мифологическому нарративу. Интерпретируя мифологические фризы Перги, Нисы, Иераполя, автор делает упор на локальные ассоциации (мифологические и культовые) и, с точки зрения социокультурного бэкграунда – на городской эвергетизм и растущую конкуренцию между городами.

Особую значимость для нашего исследования имеет диссертация Д. Энг³, предметом которой выступает декорация публичных зданий на территории Малой Азии периода расцвета Империи. Опираясь на большой корпус визуальных и эпиграфических свидетельств, автор выводит в качестве основного принципа прием апелляции к исторической памяти. По ее мнению, заказчики интегрируют в изобразительные программы общественных сооружений древнейшие (или претендующие на древность) мифы, соединяя сюжеты с образами магистратов, эвергетов – представителей местной элиты, императоров. Декорация оценивается фактически как «пропаганда в камне», которая не может быть понята вне политических и социальных представлений эпохи.

Отправной точкой в анализе монументальных программ автор считает направление Второй софистики. Д. Энг утверждает, что эти программы задумывались для демонстрации идентичности городов и создавали «фон» для местных празднеств. На примере декоративных программ общественных сооружений Перги, Иераполя, Нисы и Эфеса автор показывает, что саморепрезентация являлась сложнейшим инструментом в жесткой конкуренции городов между собой. При этом сами местные элиты могли находиться в скрытой конфронтации с Римом. По мнению автора, в монументальных программах театров Иераполя и Нисы центральное место занимает именно идея продвижения локальной истории.

Фундаментальным исследованием по скульптурному убранству театров западных территорий, без анализа которых невозможно полноценное изучение интересующих нас

³ Ng D. Y. *Manipulation of Memory: Public Buildings and Decorative Programs in Roman Cities of Asia Minor* / PhD Thesis. Ann Arbor, 2007. 308 p.

памятников, представляется работа М. Фукс⁴. Автор предпринимает попытку вывести универсальную формулу декорации театра в Западных провинциях и на территории Италии. По сути, исследовательница каталогизирует все археологические находки и при помощи статистического метода воссоздает «идеальный» тип театрального убранства. Особую ценность в работе представляет исследование декоративных программ ранних театров — Рима (театры Помпея, Марцелла, Бальбы), Вероны, Фьезоле, Вольтерры др. Их анализ является ключом к пониманию истоков формирования программ театральных сцен и принципов размещения декорации, некоторые из которых будут применяться и в скульптурном убранстве театров восточных провинций. Анализ М. Фукс важен и с точки зрения степени вовлечения различных мифологических образов, а также скульптурных портретов в декорацию сцен.

Научная новизна. Несмотря на то, что ряд авторов уже обращался к тому же кругу вопросов, никто из них не объединял памятники по принципу наличия в них дионисийского нарратива, не рассматривал формирование этой традиции на римской почве, не обращался ко всему комплексу возможных контекстов, в том числе в связи со спецификой культа Диониса в Риме. Анализируя смысловое содержание фризов, исследователи затрагивали какой-то один из аспектов (политика, эвергетизм, локальные культы, саморепрезентация города), однако другие оставались за рамками исследования. Мы впервые попытались представить комплексный анализ и дать оценку дионисийского нарративного цикла как явления, учитывая всю возможную совокупность факторов – художественных и социокультурных, – что обуславливает **актуальность** настоящей работы.

Теоретическая значимость работы. Работа в дальнейшем может быть использована исследователями античной культуры разного профиля. Оценка такого явления как дионисийский повествовательный цикл в составе декорации римского театра, конкретизация его истоков и формулировка основных характеристик, могут быть приняты во внимание при изучении самых разных аспектов античной визуальной культуры.

⁴ *Fuchs M. Untersuchungen zur Ausstattung romischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein, 1987. 228 s.*

Практическая значимость. Материалы настоящего исследования могут быть положены в основу научных пособий, курсов и спецкурсов, программ семинарских занятий по истории античного искусства или, отдельно, визуальной культуры римского театра.

Методологическая основа исследования определяется поставленными задачами и спецификой художественного материала.

При выборе методологии мы учитывали тот факт, что рассматриваемые памятники были частью более широкого феномена – античной театральной культуры, и при их исследовании необходимо принимать во внимание многообразие контекстов, в котором существует театральное сооружение и его скульптурная декорация. В связи с этим театральные дионисийские циклы рассматривались не только как ограниченные своей физической формой памятники, но и как интерконтекстуальное явление.

Эта задача предполагает интердисциплинарность исследования, обращение к разным методам искусствоведческой науки, а также к смежным антиковедческим дисциплинам (археологии, литературоведению, филологии и др.). Такой подход практикуется многими исследователями античного искусства, которые изучают произведения искусства как часть социокультурной среды. Среди них следует отметить П. Занкера⁵ и Т. Хёльшера⁶, продвинувшихся в определении значимости социальной истории и политического ресурса для интерпретации произведения искусства, а также Р. Бриллианта⁷ и Н. Б. Кампен⁸ в исследовании внутренних и внешних связей нарративов.

С точки зрения искусствоведческой методологии наиболее эффективным представляется совмещение иконологии и элементов семиотического подхода. В исследовании задействованы все три этапа иконологической интерпретации (по Э.

⁵ *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 385 p.

⁶ *Hölscher T.* Visual Power in Ancient Greece and Rome // Sather classical lectures. Vol.73. Oakland: University of California Press, 2018. 395 p.

⁷ *Brilliant R.* Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. 196 p.

⁸ *Kampen N. B.* Biographical Narration and Roman Funerary Art // American Journal of Archaeology, 1981. Vol.85, 1. P. 47–58.

Панофскому)⁹ – доиконографическое формальное описание, иконографический анализ, помогающий выявить конвенционный смысл изображений, и, наконец, попытка выявить «внутренний смысл» в процессе творческого интуитивного синтезирования разнообразной информации и собственного опыта восприятия памятников.

Вместе с тем, нас интересует не только смысл как таковой, но и механизмы, посредством которых он формируется в изобразительном нарративе. В этом отношении уместным представляется обращение к инструментарию семиотики.

К повествовательным дионисийским циклам можно подходить, как к совокупности или системе порождающих смысл знаков, в качестве которых могут рассматриваться иконографические и пластические единицы изображения. Эти системы являются частью еще более сложных структур и иерархий, какими могут считаться сам римский театр (и как архитектурное сооружение, и как духовный феномен), или римская *scaenae frons*, или городская среда, в которой театр существует.

С помощью инструментария семиотики может быть разработан такой аспект, как нарративная структура изображений. Это могут быть переключки, «рифмовки» форм, ритмические повторы, паузы, различные способы «индексации» значимости тех или иных изображений, формирующие определенные иерархии внутри изображений. Эти приемы имеют параллели в античной вербальной культуре, в частности, в риторике. Для нас ценно, что семиотический подход к визуальному нарративу представляет собой эффективную альтернативу традиционной «филологической» оценке мифологических изображений, когда их содержание объясняется через литературные источники, которые они «иллюстрируют». Отметим, что в нашем случае нет ни одного текста, с которым театральные дионисийские циклы могли бы быть соотнесены напрямую.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Рассмотренные в работе дионисийские нарративные циклы театров Афин, Филипп, Нисы, Сиды и Перги – это не просто группа сходных в своих чертах памятников, но целостный художественный феномен, отражающий ряд тенденций в культурной среде

⁹ Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. С. 43.

Империи, не случайно проявивший себя на территориях восточных провинций Греции и Малой Азии.

2. Хотя хронологические рамки явления могут быть определены как II – начало III вв., его истоки обнаруживаются в более ранние периоды, начиная с эпохи Августа, когда в Риме формируется новая социокультурная среда и новая идеология. Среди наиболее важных политических и мифотворческих концептов I – начала II вв., обусловивших внимание к дионисийскому нарративу — мифологема «золотого века», в которой дионисийская образность присутствует имплицитно; обожествление императора, установление власти над религиозными институтами, совмещение его культа с культом божеств (в том числе Диониса) особенно в восточных провинциях, где новая концепция римской власти воспринимались как естественное наследование традиций эллинистических монархий. Чрезвычайно важным представляется также становление литературно-философского течения Второй софистики с центрами в Риме, Афинах, городах Малой Азии и влияние этого течения на семантику и изобразительный строй монументальных декоративных программ.
3. Рассмотренные рельефные циклы могут объединены между собой в соответствии со следующими признаками: конструктивная и смысловая связь со зданием скены; присутствие ряда «знаковых» сюжетов из деяний Диониса, акцент на «биографическом нарративе»; появление визуальных отсылок к театральному действу. Несмотря на различия в сюжетных линиях, с точки зрения информационного заряда дионисийские нарративы демонстрируют общее послание – единение различных компонентов театральной культуры (религии Диониса, широкого спектра перформативных практик, традиций риторики, драматического наследия) под протекторатом Рима и покровительством императора.
4. С точки зрения иконографии и пластических приемов рассматриваемые фризы ориентированы на классические (на греческих территориях) и эллинистические (на малоазийских) художественные формы. Кроме того, изобразительные принципы фризов во многом определяются характером римской культуры зрелищ, а также специфическими приемами, присущими римскому «историческому» рельефу. Их программы обнаруживают опору на эллинскую мифопоэтическую традицию, однако сюжеты приобретают дополнительные коннотации в контексте римской мифологемы «золотого века».

5. В нарративных циклах можно выделить устойчивый набор сюжетов — «детство Диониса», «триумф Диониса», «божественная любовь», «Дионис и местные божества». Эти мифологические коллизии из жизни бога, представленные в публичном пространстве театра, отсылают к широкому кругу идей – теме власти, военного триумфа, объединения различных территорий Империи, счастливого существования в «золотом веке»; они также имеют связь с репрезентацией псевдоисторических событий с участием императора, принимающего на себя образ «Нового Диониса».
6. В построении изобразительного нарратива прослеживаются приемы, которые находят аналогии в искусстве риторики, и сами могут быть оценены как, своего рода, визуальная риторика. Среди них – использование приема смыслового уравнивания композиций, противопоставления сюжетов мирной жизни военным кампаниям, мира земного – божественному, главного героя – его антагонисту и др. С другой стороны, выявляется прямое влияние элементов визуальной культуры театра и, если шире, зрелищ на изобразительные компоненты фризов, как в появлении атрибутов сценического действия внутри композиций, так и в использовании приемов вовлечения зрителя в повествование.

СТРУКТУРА И ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Структура настоящей работы включает Введение, четыре главы, Заключение, Библиографию и Приложение. Исходя из целей работы, направленных на раскрытие семантических аспектов декорации и оценку феномена театральных дионисийских циклов, а также разносторонних задач, связанных погружением в контексты разного уровня, материал был выстроен по принципу «от общего к частному». От театра как части визуальной, литературной, вербальной культуры в Римской империи мы переходим к дионисийской декорации, ее истокам и значению в интересующий нас период, и в завершение рассматриваем дионисийские циклы в конкретных театрах на территориях восточных провинций.

Во **Введении** изложены цели и задачи работы, охарактеризована методологическая база исследования, очерчены его географические и хронологические рамки. Раздел также включает Историографию.

Интерконтекстуальный подход предполагает обращение к широкому кругу научных работ. Помимо трудов, непосредственно связанных с анализом интересующих нас дионисийских циклов, Историография включает публикации, посвященные театральной архитектуре, римской религии, в частности, культу Диониса и связанному с ним мифо-ритуальному комплексу, а также дионисийской образности в искусстве Империи, сфере зрелищ и социальным аспектам театральной культуры. История археологических исследований каждого театрального сооружения и его декорации для удобства помещены в начало разделов соответствующих глав (3-4).

Первая глава («Культура театра в эпоху Империи: пространство, представление, мифологический нарратив») посвящена анализу роли театра как явления в культурной среде Империи. Феномен театра рассматривается в разных плоскостях: как архитектурная типология, как многофункциональное пространство, связанное с различными формами социальной и политической жизни. Анализируется также само драматическое повествование – превращение мифа в визуальный нарратив, имеющий свои литературные основы.

В разделе по архитектурной типологии оценивается характер изменений в конструктивных особенностях театрального здания и, конкретно, сцены, ее декорации. Внимание уделяется сложению «канона» римского театрального здания и территориальным различиям. Выделяются основные характеристики греко-римского типа сооружения, утвердившегося в восточных провинциях.

Эволюция скульптурного декора здания сцены рассматривается в сопоставлении театров западных и восточных провинций. Отмечается более активное присутствие дионисийских образов в пространстве театра на территории восточных провинций, особенно в Греции. В первой главе также дается оценка эволюции фризового декора. Хотя традиция каменной монументальной декорации театров восходит к эллинизму, принципиальное значение имеет развитие римской сцены и возникновение многоярусного фасада, подразумевающего появление в Риме новых зон декорации – подиумов колонн, pulpitума и внешних фасадов сцены (*postscaenium*) Фризовый декор получает самые сложные формы воплощения на территории Малой Азии, в частности, в виде продолжительных нарративных циклов.

В первой главе также уделяется внимание театральным представлениям и их связи с социумом, культом и мифом. По сравнению с классической и эллинистической традицией отмечается акцент на бóльшую зрелищность, изменение условий репрезентации мифа перед публикой, что отражается на форме подачи сюжета. Анализ нового подхода к драме и влияния Второй софистики на культуру театра позволяет сформировать представление об основных приемах и подходах к изложению мифа – главенство «авторской идеи», внимание к местным легендам и культам, особая популярность сюжетов жизнеописаний и др.

В качестве наиболее важных социальных факторов, имевших непосредственное влияние на интерпретацию дионисийского мифа в пространстве театра, выделяются такие, как особая роль Синода технитов, личное покровительство императора театру и его отождествление с Дионисом.

Вторая глава («Дионисийская декорация: культ, значение, контекст») посвящена культу Диониса и бытованию дионисийских тем в художественной среде Империи. Роль дионисийства рассматривается в контексте римской религии, в его связи с другими культами, прежде всего, мистериальными, а также в связи с театром. Выявляются точки пересечения религии и мифологии Диониса с императорским культом, с концепцией «золотого века», отраженной в литературе и изобразительных циклах, определяется роль дионисийских сюжетов и их репрезентации в частном и публичном пространстве.

В декорации частных домов и вилл греческий миф становится семантической основой декора, его художественное выражение во многом опирается на эллинистические образцы. Уже на рубеже эр дионисийская образность играет существенную роль в живописных программах частных аристократических домов (в том числе императорских дворцов) Кампани и Рима. Их анализ позволяет выделить основные мотивы и сюжеты, связанные с Дионисом, и проследить их эллинистические истоки (в первую очередь, в придворном искусстве Птолемеев), а также связать их с концепцией «золотого века» эпохи раннего принципата. В этих памятниках просматриваются новые приемы конструирования нарративов, многие из которых будут впоследствии использоваться в монументальной декорации.

Появление циклов, посвященных жизни Диониса, в публичном пространстве театра подразумевает их включение в новое государственное мировоззрение, где существенную роль играет сам принцепс и его деяния. Использование религии в качестве политического

инструмента и наделение художественных программ публичных зданий пропагандистскими и идеологическими функциями становятся важнейшими факторами, влияющими на выбор сюжетов и характер их репрезентации. Исходя из этого, во второй главе рассматриваются причины редкого появления образов, связанных с Дионисом, в публичном пространстве до II в., а также предпосылки к актуализации дионисийского нарратива в декорации общественных сооружений, начиная с эпохи Адриана.

Третья глава («Дионисийские циклы в рельефной декорации театров Греции») содержит анализ фризов с дионисийскими циклами, украшающих театры на территории Греции – рельефные композиции театров в Афинах и Филиппах. Выявляются особенности построения нарратива в связи с характером размещения рельефов в пространстве театра, а также содержащиеся в них аллюзии, связанные с восприятием культурного наследия классической Греции и местными культовыми традициями, особенностями социальной и политической жизни.

В отношении скульптурной декорации театра Диониса в Афинах выделяется несколько проблем – датировка здания сцены, вопрос принадлежности скульптурного фриза зданию сцены и восстановление сюжетной линии в связи с утерей левой части монумента (4-х плит из 8). Нами поддерживается гипотеза Г. Деспиниса, который полагает, что скульптурная декорация *scaenae frons* была создана при реконструкции сцены, приуроченной к визиту Адриана и его участию в Афинах 124-125 гг.¹⁰ Что касается сохранившейся части скульптурного фриза, известного в научной литературе как «Бема Федра», есть все основания относить эти рельефы к зданию адриановской сцены, где они декорировали подиум первого яруса колонн, либо считать их частью декорации пульпитума. Постадриановская датировка временем ок. 140 г., поддерживаемая многими исследователями, представляется наиболее вероятной, учитывая время, необходимое для завершения всех скульптурных работ.

Семантическим центром фриза выступает миф об Икарии и Эригоне (прибытие Диониса в Аттику), отсылающий к локальным религиозным практикам и древним истокам искусства театра. В самом повествовании отмечаются два кульминационных события –

¹⁰ *Despinis G. I. Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. 217 s.*

рождение Диониса и его «интронизация», изображенные на крайних плитах фриза. Это акцент может иметь под собой как теологические, так и политические основания, в частности, указывать на аспект передачи власти – от Зевса Дионису, содержать аллюзии на орфическую теогонию и смену царств. Образы как Зевса, так и Диониса, которым воздают почести другие божества и герои, приобретают особое значение в связи с личностью Адриана, покровителя Афин и афинского театра, лично руководившего Дионисиями. Такие политические, религиозные и идеологические послания перекликаются со скульптурным оформлением *scaenae frons*, в чьей иерархической структуре хорошо читается аллегория искусства афинской драмы с отсылкой к императорскому патронажу (включает фигуры так называемых «силенов-актеров», персонификации Трагедии и Комедии и др.). Концептуально и иконографически фриз согласуется со скульптурным ансамблем сцены, что говорит об их существовании в едином визуальном и семантическом поле и позволяет оспорить точку зрения Г. Деспиниса, относящего рельефы «Бемы» к алтарю святилища Диониса Элевтерия, расположенного позади театра.

В отношении рельефов театра в Филиппах предлагаются варианты реконструкции сюжетной линии и возможные визуальные и литературные источники, повлиявшие на художественный и содержательный строй памятника. Нарративный цикл, размещенный на пилонах южного портика здания сцены (*postscaenium*), содержит образы фракийского царя Ликурга, танцующих менад, а также, возможно, Диониса. Анализ изобразительных и литературных источников позволяет связать сюжет с классической драмой V в. до н.э. (в качестве основной версии рассматривается «Тетралогия Диониса» («Ликургия») Эсхила). Однако и здесь речь не идет о буквальном следовании классическому источнику. Как представляется, смысловым камертоном всей рельефной серии выступает образ одной из менад, представленной с отрубленной головой и кинжалом в руках (причем ее поза иконографически близка изображениям амазонок). Он отсылает к теме Диониса-триумфатора и его воинству, включавшему амазонок, которая актуализируется в эпоху Александра и его преемников и остается важной в контексте ассоциаций императора с Дионисом и темы римского триумфа.

Кроме того, образы Ликурга и менады могут содержать отсылки к драматическим и игровым зрелищам, которые устраивались в пространстве театра. Трактовка головы в руках менады позволяет ассоциировать ее с отвлеченным изображением театральной маски. Вместе с тем она наделяется чертами трофейных голов, в чем можно видеть аллюзию на

обряд, бытующий в военном укладе варварских племен (фракийских) и таким образом напоминающий о теме «варварства», актуальной для данных территорий. Наконец, мы допускаем, что отсеченная голова свидетельствует о присутствии во фризе идей орфизма, которые были отражены в сюжете Эсхила, и может намекать на реальный сакральный ритуал, связанный царской фракийской идеологией.

Таким образом, в качестве сюжета фриза выбирается местная легенда в ее афинской драматической «редакции», что подчеркивает связь с классическим наследием. Однако, характер репрезентации и иконографические изводы позволяют видеть во фризе главенство отвлеченной идеи триумфа: Диониса (императора) – над своими врагами, Рима – над варварами и правосудия на арене.

Четвертая глава («Дионисийские циклы в рельефной декорации театров Малой Азии (Ниса, Сиды, Перга)») содержит анализ фризов с дионисийскими циклами на территории Малой Азии. Рельефные композиции театров Сиды, Нисы, Перги, размещенные на подиумах первого яруса сены, анализируются в контексте социокультурной среды этих греко-римских городов, их притязаний на самоопределение и конкурентной борьбы между ними. Отмечается стремление отразить в декорации театров легендарное прошлое города, существующие вокруг него мифологические ассоциации, поддержанные локальными культами, и одновременно включиться в государственную мифологию. Эти идеи выявляются в самом построении нарратива, в выборе иконографических «единиц» повествования и сюжетных комбинациях. В скульптурном фризе театра Нисы акценты расставлены за счет определённого размещения плит на раскрепованном подиуме, здесь также используется прием чередования «земных» и «хтонических» сюжетов. Совмещение легенды о Плутоне и Персефоне (в ее локальной версии) с дионисийскими сценами дает основание поместить последние в мистериальный контекст, выявить отсылки к орфическому течению, популярному на территории Малой Азии. Большое значение в этой связи имеет сюжет первого омовения младенца Диониса нимфами, которого нет в рассмотренных театрах на территории Греции, но который занимает видное место во всех трех малоазийских театрах

Композиция скульптурного фриза театра Сиды строится на четком разделении сцен мирных деяний Диониса, представленных в западной части, и сцен военных – в восточной. Такие сюжеты как «покинутая Ариадна», «возвращение Гефеста на Олимп» и

«Гигантомахия» связаны с театральной средой классических Афин, а также с риторической и поэтической традициями Империи (в частности, в отношении сюжета «покинутая Ариадна» выявляется семантическая связь с концепцией «золотого века»).

Фризу из Сиды композиционно, сюжетно и иконографически близок скульптурный фриз театра Перги. Однако, с точки зрения построения нарратива, в последнем важен прием смыслового уравнивания – повествование разворачивается от периферии к центру, а сюжеты с двух сторон повторяются с небольшими вариациями.

Среди малоазийских фризов в Перге отмечается бóльший акцент на теме триумфа, а также присутствие уникальных для этой группы памятников иконографических формул. В частности, сцены морского фиаса Диониса, триумфальные выезды бога на колеснице связываются с эллинистической визуальной культурой, военными походами Александра Великого и их роли в жизни города (колоссальная статуя Александра была включена в декорацию сцены).

В Заключении подводятся итоги исследования и обосновываются выносимые на защиту положения.

Возникновение и распространение дионисийский нарративных циклов в рельефном декоре римских театров представляется нам целостным феноменом, вызванным к жизни множеством процессов, происходивших в разных плоскостях римской культуры. Из них наиболее значимыми нам кажутся изменения в театральной культуре и религиозно-политической сфере. Основой для совмещения столь разных аспектов стала одна тенденция – объединение доктрин и мифологем вокруг фигуры императора.

В своей основе эллинистическая концепция правителя-бога, сакральности его деяний, в том числе военного триумфа, появляется на рубеже эр в Риме и достаточно быстро связывается с Дионисом. Однако эта связка далеко не сразу проявляет себя в публичном пространстве, но существует в имплицитной форме в частном пространстве личных покоев императора или его приближенных. Причиной этому было двойственное отношение к культу Диониса, явные ассоциации бога с царской властью и последним из противников Августа – Марком Антонием. Дионисийские мотивы, проникая в частные покои наряду с другими сюжетами греческой мифологии, обретают иные смыслы на фоне новой литературной образности, созданной поэтами рубежа эр. Ожидая или воспевая приход «золотого века», поэты через дионисийский миф транслируют идеи спасения любви, мира,

триумфа. С другой стороны, достижение «золотого века» со всеми его благами возможно лишь путем войны, подчинения и контроля, поэтому в декорации публичных сооружений идея «*Pax Romana*» зачастую выступает в связке с темой военного триумфа.

Ко II в. ассоциации императора с Дионисом появляются повсеместно, как в литературе, так и в сфере культа. Дионис становится мифологическим *alter ego* принцепса, особенно на территориях восточных провинций. Теперь концепция может проявить себя в общественном пространстве, и театр, традиционно связанный с Дионисом и одновременно с культом императора и репрезентацией власти, оказывается для этого наиболее подходящей «площадкой».

Такая черта дионисийских циклов, как повествовательность, отвечает основным тенденциям в римском скульптурном рельефе, особенно в том, который принято назвать «историческим». Характер повествования зависит также от драматургии, в частности, популярность пантомимы определяет новый подход к изложению классической трагедии. Популярность Второй софистики, мобильность ее представителей, описания путешествий, деяний, переживаний религиозного опыта, жизнеописания в целом способствовали проникновению нарратива в систему скульптурной декорации театра.

Кроме того, представление нарратива во многом определяется и конструкцией сцены. В малоазийских памятниках в декорации сцен, разделённых пятью дверями, исходя из характера обзора может возникать иерархия сюжетов. Целая композиция разделяется на сюжеты главные или второстепенные (как в театре Нисы), или же параллельно главной линии может появляться самостоятельная второстепенная линия (как в театре Перги).

Особый случай с точки зрения размещения рельефов представляет для нас театр Филипп. Своеобразное прочтение истории Диониса здесь объясняется целым рядом причин. Прежде всего, его размещением не на сцене, а на *postscaenium*, конструктивно изолированном от *scaenae frons*, от внутреннего пространства театра и обращённого в сторону города. Это позволяет рельефам *postscaenium* иметь обособленную сюжетную программу. Во-вторых, это размещение рельефов на пилонах, а не на протяженной плоскости пульпитума или подиума.

Характерное для римской художественной традиции настойчивое повторение композиционных формул, имеющих конкретный «заряд» информации, проявляется и в декорации театров. Здесь можно выявить довольно устойчивый набор композиций и

приемов их репрезентации. Мы постарались определить специфические для наших фризів сюжеты и объяснить их появление.

- Сюжеты из детства Диониса. Композиции почти всех рассмотренных фризів относят нас к мифу о рождении Диониса из бедра Зевса (исключение составляет театр в Филиппах). Иконографические прототипы происходят из эллинистического искусства. Привлечение этого сюжета может быть вызвано желанием акцентировать двойственную природу Диониса, его принадлежность к миру людей и миру богов. В контексте ассоциаций императора с богом и младенца Диониса – с «императорским дитя» подобный семантический акцент кажется уместным.

Композиции с первым омовением Диониса нимфами в театральных фризах на территории Малой Азии не находят обоснования в литературных источниках. Их появление и настойчивое воспроизведение могут быть связаны с особенностями так называемой «культуры воды» в Империи, особенно ярко проявившей себя на территории Малой Азии. Здесь нимфеи могли быть конструктивно связаны со зданием сцены, другие архитектурные сооружения, ассоциирующиеся с водой, являлись «реперами» внутри городской среды, связанными, в том числе, с почитанием императора.

- Сюжет «триумф Диониса». Характерные для II-III вв. триумфальные аспекты культа Диониса находят отражение в программе театральных фризів. Триумф в наших фризах имеет различные оттенки и, соответственно, изображается по-разному. Это может быть мифологическая битва, в которой Дионис выступает среди защитников божественного порядка. Идея триумфа Диониса может подаваться иначе – через круг сюжетов, соотнесенных с историей прибытия Диониса из других земель и установления собственного культа, через победу над его противниками, такими как Ликург. Подобные сюжеты могут соотноситься и сплетаться с локальной мифологией, иметь топографические привязки. Именно такой подход мы видим во фризе театра Диониса в Афинах (история Икария), а также в цикле о Ликурге из театра Филипп.

Наконец, еще один своего рода триумф может быть выражен через мистериальные, прежде всего орфические ассоциации. Эти мотивы, пришедшие с территории классической Греции и получившие дополнительные коннотации в эллинизме, относят зрителя к орфической теогонии с ее сменой царств и установлением царства Диониса, наследника Зевса. По смыслу это может пересекаться с темой «золотого века» или в принципе

идеального правления, но также и с темой «личного спасения» в религии Диониса и его мистериях (неслучайны пересечения с изобразительными программами с саркофагов). Подобные аллюзии могут присутствовать и в сценах купания младенца, и в образе Диониса на троне в рельефах театра Афин, Нисы, Перги.

- Сюжет «божественная любовь». В рельефных фризах Сиды и Перги это любовь Диониса к Ариадне – сюжет греческого мифа, обретающий новое прочтение в римском контексте. Пробуждение от сна сулит надежду на приход «золотого века», которую дает именно Дионис. В этих двух театрах композиция включается в главную линию повествования как аллюзия на спасение, обретение мира после войны. Неслучайно ее соседство с темой гигантомахии и мотивами триумфального фиаса. В Нисе теме любви и примирения Персефоны с Плутоном сопутствует божественная пара Дионис и Ариадна. В афинском же фризе этот сюжет является отражением ритуала городского празднования и апеллирует к древним сакральным истокам афинской драмы.

- Сюжеты «Дионис и местные божества». Важность локальных культов в саморепрезентации города, обращение к архаическим истокам в религиозных верованиях, общий синкретизм способствуют появлению сюжетов с участием местных, важных для города, божеств в программе дионисийских фризов. В театре Афин миф с участием местного героя (Икария), а также возможное включение Тесея и Эйрены (или Тюхи) в сцену чествования Диониса, обнаруживает отчетливую связь с местными религиозными фестивалями. В театре Филипп – это связь с произведениями классической драмы, а также указание на важность в местном контексте орфических верований и их причастность к дионисийству. Даже если местные божества не являются персонажами фриза, их появление оказывается обязательным в общей декоративной программе театра.

Нужно, однако, подчеркнуть неоднозначность в трактовке сюжетов – одна и та же сцена, даже представленная в одном и том же иконографическом изводе (как в театрах Малой Азии), могла иметь в глазах зрителя различное прочтение. Оно зависит от многих факторов, в том числе от самого зрителя и той социальной и культурной среды, которой он принадлежал, в которой формировался его визуальный опыт. В большой мере восприятие фриза зависело от принципов пространственного расположения композиций, от последовательности их «прочтения» и расстановки смысловых акцентов. Мы можем выделить два основных приема, иногда использовавшихся одновременно – один связанный

с композиционной структурой, другой – с подачей и характером действия. Назовем их условно «равновесие» и «театрализация».

Прием «равновесия» применяется на всех фризах, однако может иметь разное семантическое прочтение. Во-первых, это равновесие, проявленное через прямое сопоставление образов, данных в определенной субординации. Так, на крайних плитах театра Афин фигура Зевса на троне симметрично уравнивается фигурой Диониса на троне. Возникает впечатление преемственности, передачи власти от главного божества – правителя Олимпа своему сыну, господствовавшему в Аттике. На крайних плитах театра Филипп (если реконструкции верны) мы находим фигуру царя Ликурга и Диониса, причем Ликург – антагонист культа, умиряется Дионисом и становится его пророком, весь внутренний нарратив, вернее, его аббревиатура, заключается между этими двумя полюсами.

С другой стороны, равновесие может проявляться посредством последовательного сопоставления сюжетов. Такой прием, вероятно, был заимствован из риторической традиции и проник в рельефную декорацию через живописные ансамбли аристократических домов Кампани. Этот принцип обнаруживается в чередовании хтонических тем (Плутон, Персефона) и тем, связанных с земной жизнью Диониса и его адептов – актеров во фризе Нисы. Противопоставление темы мирной жизни и мирных деяний Диониса битвам (или теме наказания, расправы) мы находим во фризе театра Сиды. Наконец, достижение равновесия в композиции за счет почти буквального повторения сюжетов (их сопоставления) с обеих сторон фриза, соединение их у смыслового центра – *Porta Regia*, появляется в цикле театра Перги.

Прием театрализации наиболее ярко проявляется в фризах на территории Греции, что, возможно, объясняется желанием подчеркнуть принадлежность (близость) к родине драматургии. В обоих театрах это прежде всего особый акцент на фронтальный ракурс и прямое вовлечение зрителя в действие, апелляция к нему. Подобные приемы не были нами замечены на фризах малоазийских театров, где нарратив как бы замкнут в себе, где действие явно дистанцируется, существует сугубо в легендарной плоскости. В афинском фризе многие персонажи изображены фронтально. Наделенные актерскими атрибутами, они не столько взаимодействуют друг с другом, сколько репрезентуют себя. Не только сам миф, но и его драматическое воплощение в пространстве театра становится сюжетом цикла,

причем именно афинского театра Диониса, на что есть «топографические» указания во фризе. История прихода Диониса в Аттику существует в двух плоскостях – как легендарная и как актуальная, точнее, вечно актуализирующаяся в театральном действе. Те же приемы нивелирования границ между легендарной реальностью и перформансом, напоминающие о самореферентности театральной культуры, видны в рельефной декорации театра Филипп.

В малоазийских фризах эффект театрализации также достигается, но за счет введения жанровых сцен с участием актеров. Последние «внезапно» вовлекаются в действие, появляются среди мифологических героев (как в театре Нисы и Перги), но не сливаются с ними. Отсылки к миру актеров проявляют себя в отдельных деталях, например, в театре Перги нимфы, купающие Диониса, готовят для него покрывало, напоминающее плащ актера пантомимы.

Показательно, что первый нарративный дионисийский фриз появляется в Афинах, на родине театра, в эпоху Адриана – «нового Диониса», покровителя Синода технитов и основателя Панэллинского союза. Этот памятник становится отправной точкой для развития монументальных программ театров Греции и Малой Азии. Хотя композиция цикла театра Филипп во многом уникальна, отсылки к драматическому действию и его литературной основе, а также стилистическая ориентация на классические модели – все эти аспекты обнаруживают сходство с фризом театра Диониса. В отношении фризов малоазийских театров, чьи датировки ненадежны, проблематично установить точную последовательность их появления и пути распространения традиции. Вероятно, композиция первого из них – Сиды – имела несколько прототипов. Фриз театра в Афинах стал источником вдохновения для «биографического» дионисийского цикла, где сюжеты разворачиваются в хронлогической последовательности. Здесь также читается тема репрезентации власти, а с точки зрения выбора сюжетов видна апелляция к другому афинскому памятнику – живописному циклу портика театра Диониса классического времени. Однако, стилистические особенности малоазийских памятников выдают ориентацию на художественные традиции эллинизма, равно как и на композиционные и иконографические формулы в изображении дионисийских сюжетов, появившиеся в эллинистической (птолемеевской) среде. Здесь они возрождаются, пройдя витиеватый путь через италийские территории, обретая новые семантические оттенки в декоративных программах частных вилл и дворцов. В этом отношении наиболее показательны сюжеты с первым омовением Диониса и покинутой Ариадной. Конкурентная борьба между городами

– одна из причин появления чуть позднее в Перге схожего с Сидой по сюжетам и иконографическим приемам фриза. Неслучайно в его композиции видится еще больший акцент на триумфальных мотивах, ритуальных аспектах празднеств, которые должны были превосходить по масштабу торжества соседей. Примерно в это же время создается и фриз театра в Нисе. Он появляется в период апогея конкуренции городов, поэтому одной из магистральных линий сюжета, маркером идентичности города, становится местная легенда о Плутоне и Персефоне. Композиция фриза являет наиболее сложную программу дионисийского цикла с точки зрения синтеза социокультурных, религиозных, политических идей эпохи.

Исчезновение дионисийских циклов можно объяснить общим сокращением строительных программ, связанных с т. н. кризисом III века, а также сменой образности и моделей функционирования скульптуры в публичном пространстве, начиная с эпохи тетрархии.

Апробация работы. Ключевые положения диссертации были представлены на российских и международных конференциях в следующих докладах:

1. “Sculptural Frieze of the Roman Theater in Bizye, Eastern Thrace: Interpretation of the Hellenistic Tradition”, “Beyond the Northern Aegean. Architectural Interactions across Northern Greece, Macedonia, Thrace, and the Pontic Regions in the late Classical and Hellenistic Periods”, American School of Classical Studies, Athens, Greece, 9 февраля 2023
2. «Рельефный фриз (Phaidros Bema) театра Диониса в Афинах: изобразительные компоненты и характер нарратива» (устный доклад), авторы: Налимова Н.А., Корзун А. А., IX международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», МГУ/СПбГУ, 3 октября 2022
3. «Сцена купания младенца Диониса в декорации театров Малой Азии: истоки иконографии и римский контекст» (устный доклад), IX Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура. «Памятник в контексте эпохи». К столетию И. Е. Даниловой”, РГГУ, 9 марта 2022
4. «Дионисийские сюжеты в рельефах театра в Нисе в контексте эпохи и города» (устный доклад), IX международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», МГУ/СПбГУ, 26 октября 2020

5. образ головы-маски в искусстве доримской Фракии (устный доклад), VII Даниловские чтения. Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура. «Памятник в контексте эпохи», РГГУ, 11 марта 2020

СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ:

Научные статьи, опубликованные в журналах Scopus, WoS, RSCI, а также в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности:

1. Налимова Н. А., Корзун А. А. Reliefs of the Phaedrus Bema in the Theatre of Dionysus in Athens: Reflections on Original Destination and Sources of Inspiration // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып.13 / Ред. А. В. Захарова, С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова. СПб.: НП-Принт. 2023 С. 125–136 (0,69 п.л., авторский вклад 0, 4 п.л.; импакт-фактор SJR:0,19).
2. Корзун А. А. О сюжетной программе римского театра Сиды // Клио. 2023. №1(193). С. 46–54 (1,06 п.л., импакт-фактор РИНЦ:0,120).
3. Налимова Н. А., Корзун А. А. Сцена купания младенца Диониса в декорации театров Малой Азии: истоки иконографии и римский контекст // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2022. №3. С. 156–174 (0,75 п. л., авторский вклад 0,40 п.л.; импакт-фактор РИНЦ - 0,175).
4. Корзун А. А. Об особенностях сюжетной программы и иконографии скульптурного фриза театра Филипп (II в. н.э.) // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2021. №2. С. 174–191 (1,37 п.л.; импакт-фактор РИНЦ: 0,175).
5. Корзун А. А. Дионисийские сюжеты в рельефах театра в Нисе в контексте эпохи и города // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып.11 / Ред. А. В. Захарова, С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова. СПб.: Изд-во СПбГУ. 2021 С. 55—65 (0,62 п.л; импакт-фактор SJR:0,19).

Иные публикации:

6. Корзун А. А. Скульптурный фриз северо-западного героона в Сагалассе: в поисках семантики и иконографических параллелей // Египет и сопредельные страны. 2020. Вып.3. С. 76 –95 (0,9 п.л.; импакт-фактор РИНЦ:0,771).

7. Корзун А. А. Reliefs of the south portico of theater in Philippi: Interpretation of the Narrative program // Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков. Материалы научной конференции, серия Труды исторического факультета МГУ / Ред. А. В. Захарова, Т. П. Кишбали, Н. А. Налимова. М.: Университетская книга, том 109, 2017. С. 90–109 (1,01 п.л.).