

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

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)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель –

Кандидат искусствоведения,

Налимова Н.А.

Москва – 2024

Оглавление:

ВВЕДЕНИЕ	2
ГЛАВА 1. Культура театра в эпоху Империи: пространство, представление, мифологический нарратив	51
1.1. <i>Архитектура и скульптурная декорация римских театров: истоки, эволюция, территориальные различия</i>	51
1.2. <i>Театральные представления: зрелище и социум, культ и миф.</i>	69
1.3. <i>Культурная среда времен Второй софистики. Мифологический нарратив и зрелище.</i>	86
ГЛАВА 2. Дионисийская декорация: культ, значение, контекст	96
2.1. <i>Культ Диониса в кругу религий и философских идей</i>	96
2.2. <i>Сюжеты греческой и римской мифологии в декорации – подходы к нарративу</i>	109
2.3. <i>Дионисийские мотивы в пространстве частном и публичном</i>	120
ГЛАВА 3. Дионисийские циклы в рельефной декорации театров Греции	147
3.1.1. <i>История изучения театра Диониса в Афинах</i>	152
3.1. 2. <i>Скульптурный фриз театра Диониса в Афинах</i>	167
3.2.1. <i>История изучения театра в Филиппах.</i>	186
3.2.2. <i>Скульптурный фриз театра в Филиппах</i>	189
ГЛАВА 4. Дионисийские циклы в рельефной декорации театров Малой Азии (Ниса, Сиде, Перга)	208
4.1.1. <i>История изучения театра в Нисе.</i>	212
4.1.2. <i>Скульптурный фриз театра в Нисе</i>	218
4.2.1. <i>История изучения театра в Сиде.</i>	237
4.2.2. <i>Скульптурный фриз театра в Сиде.</i>	241
4.3.1. <i>История изучения театра в Перге.</i>	259
4.3.2. <i>Скульптурный фриз театра в Перге.</i>	267
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	283
БИБЛИОГРАФИЯ И СПИСОК ИСТОЧНИКОВ	293
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	328
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	329
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИЛЛЮСТРАЦИИ	339

ВВЕДЕНИЕ

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**. Локация 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 преобладает греческое население, широко используется греческий язык, где принципиальное значение имеет наследие эллинистического Востока.

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

Прежде всего это вопрос о месте и значении дионисийской образности в римском искусстве и в театральной декорации в частности: о ее истоках, которые следует искать в синтезе эллинской и эллинистической

художественных традиций, 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 перед нами 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. Важно учитывать, что 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. Так, для популярной пантомимы (и тем более гладиаторских боев, зачастую проводившихся в театре) характерно повышение «градуса» зрелищности, иная логика подачи мифа по сравнению с классической драмой. С другой стороны, учитывая литературную основу драматического действия,

необходимо включить в орбиту исследования 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 «рассказа».

Помимо этого, рассмотрение фризов тесно связано с проблемой 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 *postscaenium*. В связи с этим следует уделить внимание специфически римскому феномену *scaenae frons* – монументальному «сценическому фасаду» как месту средоточия изобразительных пластических элементов в театре и, соответственно, концентрации всевозможных смыслов, адресованных зрителю-реципиенту. В этой связи необходимо затронуть проблему восприятия декорации античным зрителем с учетом композиционных и конструктивных особенностей сцены, а также принимая во внимание типологические особенности 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, обозримости.

Означенные 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.

Теоретическая значимость работы. Работа в дальнейшем может быть использована исследователями античной культуры разного профиля. Оценка такого явления как дионисийский нарративный 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.

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.

Методология. Ряд методологических и теоретических сложностей разработки темы связан с тем, что рассматриваемые памятники были частью более широкого феномена – античной театральной культуры, которую сложно ограничить физическим пространством театра. Ясно, что зрелища, подобные тем, что происходили в театре, будь то спектакль или религиозное действо могли существовать и в других контекстах, что заметно расширяет границы театральной культуры. Мы знаем, к примеру, о римской традиции *imagines majorum*, очевидно, содержащей театральный компонент, об уличных зрелищах и частных представлениях на виллах и во дворцах. То же можно сказать о композиционных принципах архитектурного и пластического оформления театра: «сценические фасады», подобные римской *scaenae frons*, использовались в оформлении нимфеев, библиотек, парадных ворот и других общественных сооружений. Многообразие контекстов порождает различные подходы к изучению театральной культуры. Среди них особенно отметим исследования О. Таплина¹, выявляющие распространение принципов классического драматического зрелища за пределы театрона. К примеру, в греческом мире спектакль подается в рамках агона и после премьеры может быть поставлен еще несколько раз.

Явлениям нивелирования границы между вымышленным и реальным, самореферентного обращения театральной культуры к самой себе (ссылки в постановке на актерское мастерство, зрелищность и т. д.), специфического, интерактивного взаимодействия между актером и зрителем посвящены исследования, обращающиеся к проблеме «метатеатра». Понятие, введенное

¹ *Taplin O. Greek Tragedy in Action. London: Routledge, 2002. 222 p.; Taplin. O. Diffused Performance and Core Performance of Greek Theatre // Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos EikonPoiesis, 2021. Vol.11. P. 21–29; Page and Stage. Intersections of Text and Performance in Ancient Greek Drama // Trends in Classics / S. D. Olson, O. Taplin, P. Totaro (ed.), 2023. Vol. 146. 184 p.*

Л. Абелем, в отношении традиции, берущей начало в эпоху Ренессанса², широко используется в исследованиях по античной театральной культуре³. Например, А. Бирль полагает, что метатеатр в античности (в частности, в классической драматической традиции) выступает как часть театра, а сам античный спектакль называет «тотальным театром»⁴.

В античной Греции физические границы театрального здания (равно как и границы между «зрительским залом» и сценической площадкой) были размытыми, их явная артикуляция наметилась только в театре римском. Однако, и в римском мире во многих перформативных практиках (представление на домашнем симпозиуме, уличный мим, сценки акробатов и жонглеров и пр.) мы можем говорить о высокой степени вовлеченности

² *Abel L.* Metatheatre; a new view of dramatic form. New York: Hill and Wang, 1963. 164 p.

³ *Bierl A.* Dionysos und die griechische Tragödie: politische und "metatheatralische" Aspekte im Text. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991. 298 p.; *Rosenmeyer T. G.* Metatheater: An Essay on Overload // *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 2002. P. 87–119.; *Thumiger Ch.* On ancient and modern (meta)theatres: definitions and practices // *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 2009. No. 63. P. 9–58.; *Bierl A.* New Thoughts on Metatheatre in Attic Drama: Self-Referentiality, Ritual and Performativity as Total Theatre // *Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos Eikon Poiesis*, 2021. Vol.11. P. 107–133.; *Duncan A.* Mime and Metatheatre // *Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos Eikon Poiesis*, 2021. Vol.11. P. 235–253.

⁴ *Bierl A.* New Thoughts on Metatheatre in Attic Drama: Self-Referentiality, Ritual and Performativity as Total Theatre // *Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos Eikon Poiesis*, 2021. Vol.11. P. 107–133.; *Duncan A.* Mime and Metatheatre // *Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos Eikon Poiesis*, 2021. Vol.11. P. 235–253.

зрителей в представление, размывании границ между реальным миром и вымышленным⁵.

Если в греческом театре важным маркером представления служила маска актера⁶ (ее наличие означало некое превращение), то в римском – маска, в большинстве случаев, вообще отсутствует. Поэтому мим, ритор, гладиатор, преступник, осужденный на постановочную (на деле – вполне реальную) казнь – все эти герои существуют параллельно в двух реальностях, имеют возможность пересекать их границу в восприятии зрителя⁷.

Все это имеет непосредственное отношение к рассмотренным нами театральным фризам. Отмеченные выше самореферентность и особый характер связи зрителя и актера – свойства метатеатра, вполне соответствуют античной театральной культуре и находят прямое отражение в изобразительных программах театральной декорации, в том числе, в интересующих нас дионисийских фризах. При этом, речь идет не только о выходе театра в другие контекстуальные пространства – частное, погребальное, публичное, сакральное, но и об обратном движении – проникновении иных контекстов в театральную среду. Поэтому театральные

⁵ *Skotheim M. Defining Paratheatre. From Grotowski to Antiquity // Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos Eikon Poiesis, 2021. Vol.11. P. 95–101.*

⁶ *Taplin. O. Diffused Performance and Core Performance of Greek Theatre // Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos Eikon Poiesis, 2021. Vol.11. P. 21–29.*

⁷ Подробнее о двойственной природе актеров и взаимодействии со зрителем см.: *Coleman K. M. Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments // The Journal of Roman Studies. 1990. Vol. 80. P. 44–73.; Duncan A. Performance and Identity in the Classical world. New York: Cambridge University Press, 2006. 243 p.; Paillard E. Greek to Latin and Back: Did Roman Theatre Change Greek Theatre // Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / E. Paillard, S. S. Milanezi (ed.). Mythos Eikon Poiesis, 2021. Vol.11. P. 63–89.*

дионисийские циклы могут рассматриваться, с одной стороны, как ограниченные своей физической формой памятники, с другой, – как интерконтекстуальное явление.

Оценка дионисийских циклов исходя из (и изнутри) разнообразных контекстов, необходимая для реконструкции их восприятия, механизмов прочтения или даже способов манипуляции сознанием, требует обращения к чрезвычайно широкому кругу источников и идей. Эта задача предполагает 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 отдают предпочтение междисциплинарности и изучают произведения искусства, как часть социокультурной среды. Среди них следует отметить П. Занкера⁸ и Т. Хёльшера,⁹ продвинувшихся в определении значимости социальной истории и политического ресурса для интерпретации произведения искусства, а также Р. Бриллианта¹⁰ и Н. Б. Кампен¹¹ в исследовании внутренних и внешних связей нарративов.

Достаточно сложно представить рациональный и последовательный способ выявления смыслов в таком ассоциативном ряду, где конструирование образа есть проявление сложнейшего синтеза культурных кодов, имеющих разное происхождение. С точки зрения искусствоведческой методологии наиболее эффективным представляется совмещение иконологии и элементов

⁸ *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 385 p.

⁹ *Hölscher T.* Visual Power in Ancient Greece and Rome // Sather classical lectures. Vol.73. Oakland: University of California Press, 2018. 395 p.

¹⁰ *Brilliant R.* Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. 196 p.

¹¹ *Kampen N. B.* Biographical Narration and Roman Funerary Art // American Journal of Archaeology, 1981. Vol.85, 1. P. 47–58.

семиотического подхода¹². В нашем исследовании задействованы все три этапа иконологической интерпретации (по Э. Панофскому)¹³ – 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 семиотики¹⁴. Речь, безусловно, не идет о последовательном использовании какого-либо из вариантов семиотического анализа, но об особом внимании к коммуникативной функции изучаемых памятников, в которых выявляются приемы изобразительной риторики, общие с вербальной культурой.

К нарративным дионисийским циклам можно подходить, как к совокупности или системе знаков, в качестве которых могут рассматриваться иконографические и пластические единицы изображения. Эти системы являются частью еще более сложных структур и иерархий, какими могут

¹² О возможностях их совмещения применительно к античному материалу пишет К. Лоренц: *Lorenz K. Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 96–100.*

¹³ *Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. С. 43.*

¹⁴ О возможностях применения семиотики в сфере изучения античного искусства см.: *Lorenz K. Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 103–140.*

считаться сам римский театр (и как архитектурное сооружение, и как духовный феномен), или римская *scaenae frons*, или городская среда, в которой театр существует. Нас интересует то, как комбинация и взаимодействие визуальных элементов в изобразительном нарративе формирует «послание», наделенное смыслом, предназначенным для зрителя-реципиента. Содержание таких «посланий», очевидно, не должно оцениваться как фиксированное, но как зависящее от дискурсов, в которые они включены, и от контекстуальных рамок, которые участвуют в формировании этого содержания.

С помощью инструментария семиотики может быть разработан такой аспект, как нарративная структура изображений, что было достаточно успешно продемонстрировано, например, М. Д. Стэнсбери-О'Доннеллом в его исследованиях, посвященных аттической вазописи и монументальной живописи ¹⁵. Синтаксис дионисийских изобразительных циклов формируется распределением визуальных знаков внутри изобразительного поля. 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.

Подводя итог, отметим, что, анализируя конкретные театральные фризы, мы неизбежно прибегаем к деконструкции – вычленению «простейших»

¹⁵ *Stansbury-O'Donnell M. D. Pictorial Narrative in Ancient Greek Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 237 p.; Stansbury-O'Donnell M. D. Looking at Greek Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 253 p.*

составных элементов, из которых складывается изобразительный нарратив. Возвращаясь к целому, мы оцениваем его с позиции «контекста вхождения» и тех дискурсов, внутри которых памятник существует (это может быть история города, его культов, самой греческой драмы, императорского патронажа, словом, все то, что существует в реальности реципиента за пределами изображения). Совмещение с внешними контекстами помогает выявлению смыслов, восстановлению семантического строя памятников. Однако, и сами контекстуальные рамки должны восприниматься не как фиксированный набор элементов, с которым синхронизируется смысл изображения, но, по выражению К. Лоренц, как «колеблющийся диапазон координат»¹⁶. Безусловно, для дионисийского цикла традиции театральной культуры, скажем, в Афинах и в Перге представляют собой разный внешний контекст. Также и дискурс может быть специально ориентирован на аудиторию конкретного общества в определенный период (например, на афинского зрителя времен Адриана), поэтому его понимание может быть легко утрачено, частично или полностью, с течением времени даже в рамках античного периода. Выявить некую межконтекстуальную общность (например, оценить явление, исходя из общего культурного климата Империи) – это еще одна непростая задача, поскольку расширение семиотического и семантического поля влечет все большую неоднозначность, разнообразие возможных прочтений. Тем не менее, вся контекстуальная информация (в согласии с иконологическим методом) должна выступать как инструмент корректирующий, ограничивающий бесконечные варианты интерпретации.

На защиту выносятся следующие положения:

¹⁶ Lorenz K. *Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 117.

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 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 сцены; присутствие ряда «знаковых» сюжетов из деяний Диониса, акцент на «биографическом нарративе»; появление визуальных отсылок к театральному действию. 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 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 с 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, пульпитума 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, мистерияльными, 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 скены, вопрос принадлежности скульптурного фриза зданию скены 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 скены, приуроченной к визиту Адриана и его участию в Афинах 124-125 гг.¹⁷ Что касается сохранившейся части скульптурного фриза, известного в научной литературе как «Бема Федра», есть все основания относить эти рельефы к зданию адриановской скены, где они декорировали подиум первого яруса колонн, либо считать их частью декорации пульпитума. Постадриановская датировка временем ок. 140 г., поддерживаемая многими исследователями,

¹⁷ *Despinis G. I. Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. 217 s.*

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 – 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, размещённый 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, Сида, Перга)») содержит анализ фризов с дионисийскими циклами на территории Малой Азии. Рельефные композиции

театров Сиды, Нисы, Перги, размещенные на подиумах первого яруса сцены, 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 формулируются выводы, соответствующие задачам и цели исследования, дается обобщающая оценка феномена дионисийских циклов в контексте театральной декорации II-III вв.

Источники. Памятники, указанные выше. Для сравнительного анализа привлекаются рельефные фризы театров Иераполя, Арузии, Фьезоле, Коринфа, также содержащие повествовательные циклы, композиции с дионисийскими сюжетами, а также композиции на иные мифологические сюжеты. В поисках иконографических истоков тех или иных изобразительных схем мы обращаемся к широкому кругу памятников монументальной живописи, вазописи, нумизматики, статуарной скульптуры и монументальной пластики.

Письменные источники:

- эпиграфика
- свидетельства античных авторов.

Среди последних необходимо выделить три группы текстов – литературные памятники, имеющие отношение к драматическому искусству: в частности, произведения классической греческой и более поздней римской драмы, а также поэзии (тексты Эсхила, Софокла, Еврипида, Горация, Вергилия,

Овидия, Сенеки и др.); свидетельства греческих и римских мифографов (Диодора Сицилийского, Псевдо-Аполлодора, Гигина и др.); свидетельства представителей второй софистики (Элия Аристида, Диона Хрисостома, Флавия Филострата, Лукиана и др.). С точки зрения реконструкции утраченных произведений искусства и их контекстов мы в значительной мере опирались на свидетельства Витрувия, Плиния Старшего и Павсания.

Апробация работы. Диссертация была подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. Некоторые положения диссертации были изложены в докладах на международных, всероссийских и межвузовских научных конференциях: “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; «Рельефный фриз (Phaidros Vema) театра Диониса в Афинах: изобразительные компоненты и характер нарратива», авторы: Налимова Н.А., Корзун А. А., IX международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», МГУ/СПбГУ, 3 октября, 2022; «Сцена купания младенца Диониса в декорации театров Малой Азии: истоки иконографии и римский контекст», IX Даниловские чтения "Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура. «Памятник в контексте эпохи. К столетию И. Е. Даниловой", РГГУ, 9 марта 2022; «Дионисийские сюжеты в рельефах театра в Нисе в контексте эпохи и города, IX международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», МГУ/СПбГУ, 26 октября, 2020; «Образ головы-маски в искусстве доримской Фракии», VII Даниловские чтения "Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура. «Памятник в контексте эпохи", РГГУ, 11 марта 2020.

Отдельные положения работы также отражены в пяти научных публикациях автора, опубликованные в журналах Scopus, WoS, RSCI, а также в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности.¹⁸

Историография. В научной литературе проблема нарративных дионисийских циклов 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. Эти работы, прежде всего, касающиеся истории открытия и археологических исследований театров (и их скульптурного декора), а также вопросов реконструкции, датировки, атрибуции. В связи с этим **степень научной разработанности темы** представляется недостаточной.

Однако, на этом фоне выделяются работы ряда исследователей, в которых анализируются театральные рельефные циклы, в том числе

¹⁸ *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 In-spiration // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып.13 / А. В. Захарова, С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова (ред.). СПб.: НП-Принт.2023 С. 125–136.; Корзун А. А. О сюжетной программе римского театра Сиды // Клио. 2023. №1(193). С. 46–54; 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; 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.; Корзун А. А. Дионисийские сюжеты в рельефах театра в Нисе в контексте эпохи и города // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып.11 / А. В. Захарова, С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова (ред.). СПб.: Изд-во СПбГУ. 2021 С. 55–65.*

дионисийские, с постановкой их в более широкий контекст, с попыткой выявить в выборе сюжетов, композиционных особенностях и принципах нарратива смысловое содержание и широкий спектр возможных коннотаций, установить определенные закономерности и тенденции в декоративных системах. Тем не менее, стоит отметить, что в данных исследованиях памятники обычно помещаются в региональный контекст (Малая Азия, Греция, Западные провинции), а взаимосвязи с другими территориями Империи учитываются лишь в отношении принципов декорирования различных зон театрального сооружения, но не сюжетных линий, иконографических истоков и смысловых компонентов.

С этой точки зрения одна из наиболее важных попыток обобщения была предпринята в 2013 г. *V. di Napoli* в ее анализе римских театров и одеонов на территории провинции Ахайя¹⁹. Исследование охватывает период от создания провинции в 27 г. до н. э. до конца IV в., когда были засвидетельствованы последние реставрационные и декоративные работы²⁰. Автором рассматриваются археологические свидетельства о 32 театральных зданиях. К ним относятся как сооружения *ex novo*, так и более ранние постройки, которые либо были реконструированы во времена Империи, либо сохранялись в своем первоначальном состоянии. Приводятся также эпиграфические и литературные источники о театральных сооружениях на территории провинции. Часть работы посвящена зрелищам: речь идет об использовании театральных зданий для агонов, политических собраний, театральных

¹⁹ *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.*

²⁰ Попутно отметим, что в основу данного исследования легла диссертация автора, защищенная в 2007 г. (*Di Napoli V. Ο γλυπτός διάκοσμος των θεάτρων στη ρωμαϊκή επαρχία της Αχαιΐας. Αθήνα: Ιούλιος, 2007. 374 σ.*).

представлений – пантомим, *ludi*, навмахий. Отдельное внимание уделяется одеонам и связи этого типа здания с отправлением императорского культа. Что касается скульптурного убранства, то учитываются как сохранившиеся памятники, так и эпиграфические свидетельства, подтверждающие наличие скульптур. Особенное внимание уделяется рельефной декорации. Ее появление и распространение во II веке связывается с феноменом философского-литературного течения второй софистики и тенденцией саморепрезентации города и городских сообществ. Автор отмечает связь скульптуры и рельефного декора с дионисийской образностью и видит в этом 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 (и в некотором смысле противостояния) римской власти и провинциальных элит. Сюжетное и смысловое наполнение декоративных программ было обусловлено поиском баланса между городскими сообществами и Римом, т.е. между следованием греческому наследию и принятию римской имперской идеи. По мнению автора, в хрупком балансе между традицией и римскими новшествами именно традиция одерживала верх.

В монографии, посвящённой театру в Коринфе, М. Стёрджен²¹ исследует декоративную программу сооружения, в частности, большое внимание уделяет *scaenae frons*. Рассматривая все типы театральной декорации, включая алтари, рельефы на пилонах, круглую скульптуру и фризы, автор для каждого из типов прослеживает изобразительные истоки, находит эллинские и эллинистические черты, а также выявляет новаторские аспекты в декоративном убранстве. В частности, М. Стёрджен связывает

²¹ *Sturgeon M. C. Sculpture: The Assemblage from the Theater / Corinth. Vol. IX. Part 3. Ann Arbor, 2004. 237 p.*

появление продуманных декоративных программ скен со временем Августа или Тиберия и с территориями западных провинций, а именно – с театрами в Арузии, Арле, Вьенне, Фьезоле. Она предполагает, что именно здесь был дан импульс к дальнейшему распространению феномена в Империи.

Помимо этого, автор предпринимает попытку соотнести театр и его декорацию с социокультурными процессами в восточных провинциях Империи. Она выделяет две важнейшие в контексте нашего исследования тенденции – эвергетизм, влияние элит на городское строительство и декоративную программу общественных сооружений, а также утверждение в пространстве театра связи императорского культа с культами местных божеств.

Еще одной значимой работой стала статья упомянутой нами В. *Ди Наполи*²², посвященная исследованию театральных фризов на территории Малой Азии. Хотя автор сосредотачивается именно на фигуративных композициях, в фокус исследования попадают все рельефные пластические элементы скен (включая орнаментальные фризы), что позволяет взглянуть более широко на проблему эволюции 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

²² *Di Napoli V. Figured Reliefs from the Theatres of Roman Asia Minor // Logeion: A Journal of Ancient Theatre. 5. 2015. P. 260–293.*

городами. Она также усматривает в притязаниях городов на саморепрезентацию влияние Второй софистики.

Тему эксплуатации «памяти места» поднимает в своей диссертации *Д. Энг*²³. Предметом ее исследования также становится 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 манипулирования исторической памятью. По ее мнению, заказчики интегрируют в изобразительные программы общественных сооружений древнейшие (или претендующие на древность) мифы, соединяя сюжеты с образами магистратов, аристократов, императоров. Таким образом, 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 полиса и создавали «фон» для местных празднеств. Исследование сосредоточено на скульптуре из Перге, Иераполя, Нисы и Эфеса. На примере декоративных программ театров, нимфеев, ворот автор показывает, что саморепрезентация являлась сложнейшим инструментом в жесткой конкуренции городов между собой. При этом сами местные элиты находились в скрытой конфронтации с Римом. В качестве примера приводится Перге, на территории которого эллинские культы и соответствующая им образность были частью монументальных программ во II в., но в III в. акцент смещается на широко известный местный культ Артемиды Пергаи. Эти изменения свидетельствуют об усилиях Перги получить дополнительные преимущества над Сидой – своим региональным

²³ *Ng D. Y. Manipulation of Memory: Public Buildings and Decorative Programs in Roman Cities of Asia Minor / PhD Thesis. Ann Arbor, 2007. 308 p.*

соперником на проведение имперских празднеств. Сосредоточив внимание на театрах в Иераполе и Нисе, автор исследует театр как явление, в монументальной программе которого центральное место занимает идея продвижения локальной истории.

Изучение скульптурных фриз на территории Восточных провинций невозможно без анализа подобной декорации на западе Империи и в Риме. Фундаментальным исследованием по скульптурному убранству театров западных территорий представляется работа *М. Фукс*²⁴. Автор предпринимает попытку вывести универсальную форму 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. Интересен анализ М. Фукс и с точки зрения степени вовлечения различных мифологических образов, а также скульптурных портретов в декорацию сцен.

В целом, автор приходит к выводу, что среди памятников круглой скульптуры самой многочисленной группой представляются портреты, в том числе портреты правящей императорской династии. Также в работе приведена классификация мифологических персонажей. М. Фукс особенно отмечает скромное присутствие дионисийской образности на территории Западных

²⁴ *Fuchs M. Untersuchungen zur Ausstattung romischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein, 1987. 228 s.*

провинций, где акцент в декорации театров делался на идеологически важных для Империи божественных образах – Аполлона и Венеры.

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 фриз, 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.

Ракурс нашего исследования, предполагающий апелляцию к разнообразным контекстам, его цели и задачи, обозначенные выше, определяет обращение к широкому корпусу литературы. Ее можно систематизировать в соответствии с выделенными проблемами.

Культ Диониса и связанный с ним мифо-ритуальный комплекс.

Одним из основополагающих аспектов в анализе дионисийских циклов является комплексное представление о культе Диониса в эпоху Империи. В обширной литературе, посвященной этому вопросу, мы можем выделить несколько направлений. Первое из них – это общие работы по истории римской религии, в которых дионисийство рассматривается в контексте религиозных представлений эпохи и как культурный феномен в целом. Эти труды дают возможность оценить, насколько дионисийская религия развивалась в русле общих тенденций – религиозного синкретизма, повышенного интереса к мистериальным течениям, интеграции культов в

государственную мифологию. Одним из наиболее основательных и до сих пор во многом актуальных представляется труд *Г. Буасье*²⁵ по римской религии от Августа до Антонинов. Отметим, что несмотря на установленные в названии рамки, как хронологические, так и тематические, данная работа включает в себя обращение к историческим и духовным процессам, начиная с поздней Республики, что позволяет определить, в частности, предпосылки к формированию политического аспекта римской религии. Сам автор рассматривает религию как часть римской социокультурной среды, в неотъемлемой связи с философией и литературой. Важными представляются 3-я и 4-я главы, посвященные веку Августа и концепции «золотого века», учитывая тот факт, что именно в правление Августа закладываются основные тенденции римской религии, которые просуществуют до конца III в. Особое внимание Г. Буасье уделяет Сенеке и философии стоицизма, а также тем взаимосвязям, которые формируются между религиозными и философскими течениями эпохи.

Другой важный труд подобной глубины и охвата – работа *Ф. Ф. Зелинского*²⁶, две части V тома серии, посвященной античным религиям. Его «Религия римской Империи» во многом опирается на работу Г. Буасье, особенно в том, что касается акцента на августовском времени. Правда, в отличие от Г. Буасье, автор концентрируется почти исключительно на политическом аспекте религии. Тем не менее, подобный ракурс дает возможность оценить влияние власти на религию, раскрыть разные механизмы «деификации» императора и сформировать комплексное представление о процессах, повлиявших на создание имперской мифологии.

²⁵ *Буасье Г.* Римская религия от Августа до Антонинов. М., 1878. 645 с.

²⁶ *Зелинский Ф. Ф.* Религия Римской империи. Кн. 1 / История античных религий. Т. V. СПб., 2018. 400 с.; *он же.* Религия Римской империи. Кн. 2 / История античных религий. Т. V. СПб., 2018. 560 с. (первое издание вышло в Польше в 1939 г.).

К этому же корпусу научной литературы примыкает исследование *А. Брюля* 1953 г.²⁷ Хотя эта работа выходит за хронологические рамки периода Империи, она представляет для нас интерес в части анализа связей между эллинским дионисийством и римским культом Либера (*Liber Pater*). Автор говорит об интеграции Либера в дионисийскую религию и о его последующем вытеснении эллинским Дионисом к концу I в. В работе анализируется место Либера в Авентинской триаде, особое внимание уделяется «делу о вакханалиях» 186 г. до н. э. Справедливо отмечается, что несмотря на запреты в Риме, мистерияльные практики дионисийства сохраняются и продолжают существовать в Помпеях и на территории Кампани. Приводятся многочисленные художественные памятники, подтверждающие факт их сохранения. А. Брюль обращается к анализу литературных источников, в частности римской поэзии, предпринимает попытку воссоздания образа Либера на основе произведений Катулла, Вергилия, Горация и Овидия. Он поднимает проблему отношения власти к культу Либера на рубеже новой эры и говорит о дальнейшем возрождении культа Диониса на государственном уровне во II – начале III вв., устанавливает связь дионисийства с течениями неоплатонизма и христианства. Отдельная глава посвящается отношению императоров к дионисийской религии, в том числе продвижению культа в эпоху Адриана и Антонинов. Дионисийство в Малой Азии оценивается с позиции синкретизма римской религии и связи Либера с автохтонными божествами – Кибелой и Сабазием, а также отдельно с Аттисом. В контексте синкретизма затрагивается важный для нас вопрос ассимиляции Либера с божествами египетского пантеона.

Хотя *Дж. Шайд* в «Религии римлян»²⁸ не рассматривает детально дионисийство (за исключением «дела о Вакханалиях»), для нашего

²⁷ *Bruhl A.* Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain. Paris, 1953. 355 p.

²⁸ *Шайд Дж.* Религия римлян. М.: Новое издательство, 2006. 280 с.

исследования эта книга важна с точки зрения обоснования фундаментальной основы римской религии –ее ритуалистического характера. Все, что находилось за пределом отправления культа и ритуала, являлось поэтической и философской интерпретацией религии. Особое внимание автором уделяется «пространству и времени» в римской религии, а именно, календарю, празднествам, регулярным богослужениям. Поздние мистериальные культы II-III вв. формируются, по мнению автора, в результате взаимодействия, «смещения» религиозных общин.

Вторым направлением необходимо выделить литературу, посвященную мистериальной стороне дионисийского культа и его связям с другими подобными течениями в религии и философии.

Исследование *Р. Туркана*²⁹ посвящено культам Римской империи в целом, однако вопросы дионисийства, объединённые с мистериями Сабазия, занимают один (седьмой) раздел. Автор анализирует важный аспект ассимиляции Диониса Загрея и Осириса в культуре Птолемея и проникновение подобных мистериальных форм в религиозные представления Империи.

В части мистерий следует также отметить работу *М. П. Нильсона* 1957 года.³⁰ Аргументация автора строится на корпусе эпиграфических и литературных источников, а также на памятниках визуальной культуры. Автор предпринимает попытку воссоздания мистериальных дионисийских практик в Риме и их объяснения с точки зрения современного им культурного контекста, указывает на их ассоциации с орфизмом и пифагореизмом. Для нас особенно важно обращение автора к двум сюжетам: мистериальным аспектам культа Диониса в птолемеянской среде, а также к мифам и атрибутам,

²⁹ *Turcan R. The Cults of the Roman Empire. Oxford; Cambridge MA, 1996. 392 p.*

³⁰ *Nilsson M. P. The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman age / Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae. Ser. in 8°. Vol. V. Lund, 1957. 150 p.*

имеющим отношение к детству Диониса. Отметим, что сюжеты из детства бога являются ключевыми в декоративных программах наших фриз.

К вопросу о греческих истоках орфического учения и его мифологических ассоциациях с территориями Греции и Фракии обращаются в своих исследованиях *И. М. Линфорт*³¹ и *М. Уэст*³².

Труд *И. М. Линфорта* содержит подробный анализ текстов, отнесенных автором к орфическим или содержащих указание на орфические мистерии. В том числе анализируется миф о расчленении Диониса Загрея, выступающий в качестве ядра орфической доктрины. Важно, что автор апеллирует в основном к источникам I–IV вв., что позволят раскрыть характер орфизма в римское время.

В фокус исследования *М. Уэста* попадают истоки орфической доктрины, определяются и характеризуются первые контакты дионисийства и орфизма в V в. до н. э. В контексте анализа фриз на территории Греции и Фракии важна характеристика орфизма в Афинах и его присутствия в драматической традиции, в частности, в произведениях Эсхила, данная автором.

Недавнее исследование *А. Хрисанту* 2020 г.³³ позволяет взглянуть на феномен орфизма шире. Автор настаивает на том, что для целостного понимания и ясного определения явления орфизма необходимо исследовать не только сами орфические тексты (такие как папирусы Дервени или золотые таблички), но и другие свидетельства, косвенно связанные с орфическими идеями, большинство из которых относится к классическому и эллинистическому времени. Отдельное внимание *А. Хрисанту* посвящает

³¹ *Linforth I.* The Arts of Orpheus. Berkeley, 1941. 370 p.

³² *West M.* The Orphic Poems. Oxford, 1983. 275 p.

³³ *Chrysanthou A.* Defining Orphism. The Beliefs, the Teletae and the Writings. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. 415 p.

вопросам орфического мифа, его датировке и интерпретации, находя серьёзные основания для его соотнесения с другими мистериальными мифами, прежде всего элевсинского круга. Автор заключает, что орфизм можно определить как практическую теологию с тремя направлениями. Первое – публичные обряды, основанные на орфической мифологии (рассматриваются случаи с территории Греции, Флия, где местные культы были привязаны к фигуре Орфея, или, например, дельфийский обряд воскресения Диониса). Второе – мистерии и инициации, связанные со специфическими верованиями эсхатологического характера, восприятием смерти как средства возвращения к исходному божественному состоянию. Наконец, третье – религиозные практики, выполняемые странствующими жрецами, которые использовали орфические тексты, такие как папирус Гуроб, в сочетании с другими религиозными элементами. Для нашего исследования особенно важна «географическая» составляющая анализа и определение взаимосвязей в орфическом учении и практиках между территориями Греции, Фракии, Малой Азии и Великой Греции.

Что касается элевсинских мистерий, то здесь принципиальное значение имеет первая часть исследования *К. Кереньи*,³⁴ посвященная основам мифоритуального комплекса Элевсина. Попутно Кереньи анализирует присутствие в элевсинской мифологии Диониса, в связи с чем выявляются хтонические аспекты культа последнего. Возрождение интереса к элевсинским мистериям наблюдается в Риме в позднереспубликанский период. Ко II в. элевсинские мистерии, наравне с культом Диониса, переживают расцвет на государственном уровне. Об интересе и посвящении в мистерии императоров от Августа до Коммода пишет в первой части своего труда *Д. Лауэништайн*³⁵.

³⁴ Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М., 2000. 288 с.

³⁵ Лауэништайн Д. Элевсинские мистерии. М., 1996. 368 с.

Связи дионисийства и пифагореизма в разделе, посвященном Пифагору и ранней традиции, рассматривает *В. Буркерт*³⁶. Дионисийство попадает в общий контекст хтонических культов наряду с культом Деметры и Персефоны. Автор рассматривает пифагореизм в связи с доктриной орфизма, предпринимает попытку поиска единой мифо-ритуальной основы для этих течений. Такого же ракурса придерживается *Ж. Каркопино*³⁷ в монографии, посвященной неопифагорейской базилике в Риме у Porta Maggiore. Аналитическая часть исследования предваряется разделами, посвященными дионисийской религии и мифологии, а также пифагорейским мистериальным практикам. Анализ декоративной программы здания позволяет оценить принципы отображения и совмещения в художественной форме этих течений.

Третья группа исследований освещает разные аспекты дионисийской религии в ее связи с искусством драмы, театральной культурой и религиозными перформативными практиками. Особенный интерес представляют отражение культовых практик в драматической традиции (в произведениях Эсхила, Софокла, Еврипида) и проблема «театрализации» мифа, его проникновения в реальные религиозные празднования. Этим вопросам уделяет внимание *К. Кереньи* в работе 1967 г. «Дионис: прообраз неиссякаемой жизни»³⁸, рассматривая связь греческих мистерий и дионисийских празднеств в Афинах. Важен в этом отношении также труд *И. Нильсен* 2002 г.³⁹, посвященный, в том числе, рассмотрению греческих святилищ, которые имели выраженный «зрительский компонент», подобия театронов. Функция подобных сооружений – это представление т.н. «ритуальной драмы» во время религиозных фестивалей. При этом понятие

³⁶ *Burkert W.* Lore and Science in Ancient Pythagoreanism. Harvard, 1972. 535 p.

³⁷ *Carcopino J.* La Basilique Pythagoricienne De La Porte Majeure. Paris, 1927. 414 p.

³⁸ *Кереньи К.* Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. 319 с.

³⁹ *Nielsen I.* Cultic Theatres and Ritual Drama / ASMA. Vol. IV. Aarhus, 2002. 395 p.

драмы не связывается с конкретным литературным произведением. Предполагаемое представление является «вольным» отображением мифологического сюжета из жизни божества. Рассматривая эволюцию типологии храм-театр на италийских территориях, И. Нильзен также затрагивает важный вопрос о смещении акцентов с культовой составляющей на зрелищную и условно светскую. Частью данной проблемы является взаимодействие культа императора с театром. Этот вопрос кратко разбирается и в исследовании *С. Прайса*⁴⁰, посвященном проявлениям императорского культа на территории Малой Азии. Опираясь на памятники нумизматики, а также эпиграфические и литературные источники, автор исследует вопрос о том, как местные (греческие) культы включали в свои религиозные практики божественную личность императора, и таким образом городская община выражала свое почтение и лояльность Риму. Частные случаи связи императорского культа с театром рассматриваются на примерах памятников Эфеса, Афродисиады, Гифиона, Иераполя в статье *Э. Р. Гебхард*⁴¹.

Наконец, в связи с культом Диониса встает вопрос о его взаимоотношении с властью и политическими институтами. Этот вопрос так или иначе затрагивается почти во всех исследованиях, посвященных дионисийскому культу в Риме, о которых шла речь выше. Среди совсем недавних исследований необходимо отметить сборник статей «*Дионис и политика*» под редакцией *Ф. Дорожевского и Д. Карловича*⁴². Сквозной темой сборника стало выявление фундаментальной связи между дионисийскими

⁴⁰ *Price S. R. F. Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor. Cambridge, 1986. 289 p.*

⁴¹ *Gebhard E. R. The Theater and the City // Roman Theater and Society / W. J. Slater (ed.). Ann Arbor, 1996. P. 113 –127.*

⁴² *Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco–Roman World / F. Doroszewski, D. Karłowicz (ed.). London; New York, 2021. 215 p.*

образами и конструированием разных моделей политической власти в античности. *С. Полочек*⁴³ обращается к малоизученным свидетельствам из биографий Калигулы, Домициана и Адриана об использовании фигуры Диониса для содействия популярности императора. Автор доказывает, что такие аспекты культа Диониса, как покровительство театру, военные триумфы и мистерии, становятся неотъемлемой частью образа правителя в эпоху Империи. На примере эпиграфических источников и данных нумизматики *М. Кравчик*⁴⁴ выявляет характер связи Диониса и династии Северов.

Образ Диониса в искусстве эпохи Империи

З. Ньюбай исследует греческий миф в римском искусстве⁴⁵. На примере живописных программ аристократических домов Кампании и композиций на саркофагах она показывает, как воспринимались, интерпретировались сюжеты греческой мифологии в римском частном контексте. Будучи помещенными в пространство аристократического дома, они создавали особую атмосферу интеллектуальности, подчеркивали причастность хозяев к греческой культуре. Автор выявляет их связь с риторической и философской традицией, а также с социальными процессами, происходящими в римском обществе рубежа эр. Особенно важны выводы исследовательницы

⁴³ *Poloczek S.* Dionysus and Legitimation of Imperial Authority by Myth in First and Second Century Rome: Caligula, Domitian and Hadrian // *Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco–Roman World* / F. Doroszewski, D. Karłowicz (ed.). London; New York, 2021. P. 123–140.

⁴⁴ *Krawczyk M.* The role of Bacchus/Liber Pater in the Severan religious policy: the numismatic and epigraphic evidence // *Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco–Roman World* / F. Doroszewski, D. Karłowicz (ed.). London; New York, 2021. P. 141–157.

⁴⁵ *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 387 p.

относительно различий в репрезентации мифологических сюжетов в частном и публичном пространствах.

Строительные программы эпохи принципата, для которой характерно взаимодействие монументальных ансамблей внутри городской среды, порождают новые подходы к декорации публичных зданий, в том числе, к нарративным циклам. *Дж. Поллини*⁴⁶ рассматривает монументальные ансамбли первого века как площадку продвижения основных политических идей эпохи. В этом же ключе подходит к монументальной декорации августовского времени *П. Занкер*⁴⁷. Особую проблему представляет историческое искусство и исторический изобразительный нарратив, которому посвящено множество исследований. *Р. Бриллиант*⁴⁸ на примере рельефной декорации колонны Траяна исследует, какие приемы, в том числе заимствованные из литературной и риторической практики, использовали скульпторы, решая проблему «исторического» нарратива в декорации общественных монументов.

*Т. Хёльшер*⁴⁹ в своей книге о визуальной культуре Греции и Рима в части монументальных программ Империи уделяет внимание проблеме соотношения изображения и исторической реальности в рамках римского «исторического искусства». Вслед за другими исследователями, он видит в основе нарративных изобразительных циклов не попытку воспроизведения реальных событий, но конструирование концепций о реальности. Исходя из

⁴⁶ *Pollini J.* From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome. Norman: University of Oklahoma Press, 2012. 550 p.

⁴⁷ *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 385 p.

⁴⁸ *Brilliant R.* Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. 196 p.

⁴⁹ *Hölscher T.* Visual Power in Ancient Greece and Rome // Sather classical lectures. Vol.73. Oakland: University of California Press, 2018. 395 p.

этого положения важнейшим фактором, влияющим на создание образа (не только в рамках исторического искусства) видятся социальные и политические модели, господствующие в обществе.

Что касается непосредственно дионисийской образности, то долгое время в науке господствовало представление о том, что противостояние между Антонием и Октавианом стало основой для противопоставления Диониса Аполлону. Это якобы повлекло за собой исчезновение дионисийской образности из памятников визуальной и письменной культуры в период Поздней республики и Ранней империи. Эти идеи были поддержаны, в частности, таким влиятельным историком искусства, как *П. Занкер*, который в своем известном исследовании о визуальной культуре эпохи Августа⁵⁰ последовательно изложил концепцию противопоставления образов Диониса и Аполлона, выстроенную на основе отождествления богов с Антонием и Октавианом соответственно. *Д. Кастриота*⁵¹ одним из первых обратил внимание на присутствие в искусстве августовского времени множества дионисийских мотивов, правда, как правило, в непубличном контексте. Суть концепции *Д. Кастриота* сводится к примирению Аполлона и Диониса в рамках августовского "*Pax romana*". *Ж. Сорон*⁵² также считает упрощением идею антагонизма Диониса и Аполлона в визуальной культуре Рима. Автор концентрируется в основном на орнаментальной декорации, главным памятником в его исследовании выступает Алтарь Мира. *Ж. Сорон* приходит к выводу о «подавлении» (или субординации) дионисийских мотивов аполлоническими. Но, несмотря на явное отсутствие Диониса в официальном искусстве Рима вплоть до конца I в., тема дионисийства получает новый

⁵⁰ *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1992. 385 p.

⁵¹ *Castriota D.* The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art. Chichester, 1995. 253 p.

⁵² *Sauron G.* L'histoire vegetalisee: ornement et politique a Rome. Paris, 2000. 250 p.

импульс к жизни в пространстве частных аристократических домов и императорских дворцов. Отсюда, как нам представляется, эти изобразительные формы со временем проникают в публичную среду, в том числе в монументальную декорацию театров. Изучению дионисийских мотивов в частном пространстве (в основном живописной декорации) уделено специальное внимание в работах М. Скарпини⁵³, С. Вилер⁵⁴ и М. де Вос⁵⁵.

С проблемой восприятия дионисийских композиций на заре Империи тесно связана концепция «золотого века», нашедшая отражение в римской поэзии и повлиявшая на создание имперской мифологемы. В современной историографии существуют разногласия в прочтении канонического описания «золотого века» Вергилием в IV книге «Буколик» и присутствия в ней дионисийской тематики. Особенное внимание привлекает образ младенца, олицетворяющий наступление нового порядка. Этот мотив, как представляется, имеет прямое отношение к сюжетам из детства Диониса и образу младенца Диониса в декорации фризів наших театров. Проблеме «золотого века» посвящено фундаментальное исследование Ю. Г. Чернышова⁵⁶. Автор представляет концепцию «золотого века» в качестве социальной утопии. Безмятежное существование людей в сатурновом царстве

⁵³ *Scarpini M.* Le stanze di Dioniso. Contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache domestiche tra Roma e Pompei/ *Anejos de Archivo español de arqueología*. Vol. LXXXVI. Madrid, 2016. 394 p.

⁵⁴ *Wylер S.* Dionysiaca aurea: the development of Dionysiac images from Augustus to Nero // *Neronia Electronica*. Fasc. 2. 2012. P. 3–19.

⁵⁵ *De Vos M.* Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino // *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 28–30 novembre 1985) a cura di G. Morganti. Roma Antica. No 2. 1990. P. 167–186.

⁵⁶ *Чернышов Ю. Г.* Социально–утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме. Ч. 1. Новосибирск, 1994. 176 с.; *он же.* Социально–утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме. Ч. 2. Новосибирск, 1994. 167 с.

может быть обеспечено приходом императора-спасителя, в связи с чем автор обращает особое внимание на мессианскую роль младенца. *П. Бриссон*, писавший об этом чуть раньше⁵⁷, в свою очередь, видит в младенце Диониса Загрея и устанавливает связь с орфической теогонией.

К вопросам политеизма и множественности образов Диониса в визуальной культуре античности обращается целый ряд исследователей в сборнике 2009 г. под редакцией *Р. Шлейзер*⁵⁸. Авторы анализируют разные дионисийские сюжеты и их иконографию, представленные, в том числе, в театральной декорации. *Г. Боуэрсок*⁵⁹ обращается к сюжету купания младенца Диониса; *П. Ш. Пантел*⁶⁰ рассматривает иконографию симпосия Диониса и Ариадны или василинны, *К. Излер-Кереньи*⁶¹ – роль Диониса в битве с гигантами. Наконец, триумфальным мотивам в дионисийских сюжетах, исследованию их классических и эллинистических истоков, анализу характера представления триумфа Диониса в Риме посвящает свою монографию *Л. Бучино*⁶². Апеллируя к литературным источникам и художественной традиции, автор находит истоки многих явлений, присущих проявлению культа Диониса в Империи, в эллинизме. Отправной точкой для них служат

⁵⁷ *Brisson J.-P.* Rome et l'âge d'or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe. Paris, 1992. 202 p.

⁵⁸ A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism/ *R. Schlesier* (ed.). Berlin, 2011. 667 p.

⁵⁹ *Bowersock G. W.* Infant Gods and Heroes in Late Antiquity: Dionysos' First Bath // A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism / *R. Schlesier* (ed.). Berlin, 2011. P. 3 –13.

⁶⁰ *Pantel P. S.* Dionysos the Banquet and Gender // A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism / *R. Schlesier* (ed.). Berlin, 2011. P. 119 –136.

⁶¹ *Isler-Kerenyi C.* Dionysos in Pergamon. Ein polytheistisches Phänomen // A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism/ *R. Schlesier* (ed.). Berlin, 2011. P. 433 – 447.

⁶² *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. Roma, 2013. 350 p.

походы Александра Великого на Восток и формирование литературной традиции придворными историками. На примерах различных памятников, в основном саркофагов и мозаик, подробно разбираются сюжеты морских и сухопутных путешествий Диониса, праздничные шествия (помпы), участие бога в битве с Гигантами.

Зрелище, социум и мифологический нарратив.

Специфика нашего исследования предполагает погружение в античную театральную культуру, изучение характера театральных представлений и вообще зрелищ эпохи Империи. Этим вопросам посвящена одна из глав исследования *А. Дункан*⁶³ (здесь же содержится наиболее полная историография, посвященная вопросу). Ретроспективный взгляд на историю зрелищ в античности приводит автора к мысли о появлении новых канонів восприятия в римское время – о стирании границ между вымышленным и реальным действием с акцентом на подлинности зрелища. Если до этого актерское мастерство было делом профессионалов, то теперь роль актеров могли примерять на себя представители других «профессий» – от риториков до гладиаторов. Одна из актуальных проблем историографии – проникновение культуры гладиаторских боев на территории Восточных провинций, особенно в Грецию и Малую Азию. Распространение новых подходов к зрелищу и сама репрезентация этого зрелища на арене не могли не повлиять на иконографию и характер декоративных программ театров. Исследованию гладиаторской культуры на территории Восточных провинций посвящен труд *Л. Робера*⁶⁴. Помимо рельефных изображений в этой книге собраны и рассмотрены сотни эпиграфических свидетельств с территорий эллинизированного Востока. Большое внимание автор уделяет облачению гладиаторов, выделяя типы костюмов и их отличия от Западных провинций. Самим играм посвящена

⁶³ *Duncan A. Performance and Identity in the Classical world. New York, 2006. 243 p.*

⁶⁴ *Robert L. Les gladiateurs dans l'Orient grec. Paris: E. Champion, 1940. 356 p.*

последняя глава, в которой выявляются различия в представлениях между Западными и Восточными провинциями, особенности их адаптации зрелищ под условного «эллинизированного» зрителя (противопоставление римского гладиаторского боя и греческой мономахии). Религиозным аспектам гладиаторской культуры уделяет внимание Э. Футрелл⁶⁵ в своем исследовании, посвященном кровавым зрелищам. Автор исследует арену как ключевой социальный и политический институт, связывающий Рим и его провинции. Арена рассматривается в религиозном контексте как место ритуального массового убийства людей, анализируются социальные аспекты кровавых зрелищ и их связь с императором и политическими институтами.

Изменения драматургии в Римской империи и, как следствие, характера повествования, а также предполагаемая связь между представлением в театре и его монументальной декорацией заставляют обратиться к пантомиме (одной из самых популярных в Риме форм театрального представления) и ее приемам визуализации мифа. В этом отношении наиболее полное исследование представляет собой сборник статей под редакцией Э. Холл и Р. Вайлс⁶⁶, посвященный различным аспектам пантомимы – костюмам, драматургии, сюжету и фабуле. Среди статей необходимо выделить публикацию А. Заноби⁶⁷ о влиянии пантомимы на трагедии Сенеки. Хотя постановки Сенеки в театре нам неизвестны, подходы к повествованию и оформлению определенного круга идей находят параллели в построении театральных фризов. Отметим

⁶⁵ Futrell A. Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power. Austin: University of Texas Press, 1997. 338 p.

⁶⁶ New Directions in Ancient Pantomime / E. Hall, R. Wyles (ed.). Oxford, 2008. 481 p.

⁶⁷ Zanobi A. The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies // New Directions in Ancient Pantomime / E. Hall, R. Wyles (ed.). Oxford, 2008. P. 227–257.

также статью *И. Хант*⁶⁸, исследующей сюжеты пантомимы в их связи с классической трагедией, где автор освещает процесс романизации греческой классической трагедии. Связь пантомимы с политической сферой, императорский патронат в отношении этого вида искусства исследует *И. Дж. Джори*⁶⁹. Автор приводит аргументы в пользу связи союза актеров пантомимы с императорским культом. Он также уделяет внимание проявлению образности, присущей пантомиме, в памятниках изобразительного искусства⁷⁰.

Проблема императорского патроната Синоду актеров и атлетов рассматривается в исследовании *Б. Фоконье*⁷¹. Хотя основное внимание уделяется организационным аспектам подобных ассоциаций, тем не менее, в контексте функционирования Синодов, автор рассматривает традицию сохранения греческих религиозных празднований на территории Империи. Возникновение института Синодов исследователь связывает с экспансией Рима и централизацией управления на обширных территориях, что способствовало установлению крепких связей внутри региональных союзов на политическом, экономическом и культурном уровнях. Особенное внимание уделяется событиям II века – времени, когда Синод попадает под покровительство императора, когда формируется «штаб-квартира» Синодов в Риме. Одной из ключевых характеристик Синодов актеров и атлетов автор считает агонистическую основу их социальной структуры. Именно

⁶⁸ *Hunt Y. Roman Pantomime Libretti and Their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics // New Directions in Ancient Pantomime / E. Hall, R. Wyles (ed.). Oxford, 2008. P. 169–184.*

⁶⁹ *Jory E. J. Associations of Actors in Rome // Hermes. 98. 1970. P. 224–253.*

⁷⁰ *Jory E. J. Pylades, Pantomime, and the Preservation of Tragedy // Mediterranean Archaeology. 17. 2004. P. 147–156.*

⁷¹ *Fauconnier B. Athletes and Artists in the Roman Empire: The History and Organisation of the Ecumenical Synods. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 403 p.*

соперничество дало серьезный импульс развитию городских религиозных празднований, в которых театр являлся ключевой площадкой.

Наконец, с культурой зрелищ тесно связано литературно-философское течение Второй софистики. В рамках этого феномена нас особенно интересовали принципы изложения мифологического нарратива и приёмы обращения к греческому прошлому. Помимо непосредственно самих источников, мы опирались на монографию *Г. Андерсона*⁷², рассмотревшего Вторую софистику как культурный феномен Римской империи. Выбирая «литературный ракурс» для своего исследования, автор уделяет особое внимание противопоставлению аттицизмов и азианизмов их филологическим изводам. Иной подход демонстрирует *Г. Боуэрсок*⁷³ в своей классической работе 1969 г., посвященной греческим софистам в Римской империи. Автор концентрируется на социальных аспектах явления и рассматривает главные центры Второй софистики, ассоциации, объединяющие ее представителей, контакты с императорами. Отдельные проблемы, связанные с феноменом Второй софистики, рассматриваются в оксфордском сборнике 2017 г.⁷⁴ Его IV глава полностью посвящена риторам. Здесь дается оценка содержания их речей, выделяется специфический для каждого автора набор сюжетов. В частности, обосновывается соотнесение произведений Павсания и Плутарха с феноменом Второй софистики. Особенную важность представляет для нас статья *С. Трзаскомы*⁷⁵, в которой рассматривается проявление интереса к

⁷² *Anderson G.* The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire. London, 1993. 320 p.

⁷³ *Bowersock G. W.* Greek Sophists in the Roman Empire. Oxford, 1969. 140 p.

⁷⁴ Oxford Handbook of the Second Sophistic/ *D. Richter, W. Johnson* (ed.). New York, 2017. Loc. 2284 (Kindle digital edition).

⁷⁵ *Trzaskoma S.* Mythography // Oxford Handbook of the Second Sophistic / *D. Richter, W. Johnson* (ed.). New York, 2017. Loc. 12664 –12982 (Kindle digital edition).

мифографии в среде софистов. Отметим также статью *М. Хорстер*⁷⁶, которая обращается к вопросам поддержки софистами локальных культов и их благотворительной деятельности.

Архитектурная эволюция и декор театральных зданий

Композиционные принципы архитектурной декорации определяются, не в последнюю очередь, самой архитектурной конструкцией. В связи с этим возникает задача рассмотрения здания театра и особенно сцены как архитектурной «площадки» для размещения скульптур, в том числе рельефных фриз. Важным представляется вопрос о связи архитектурной эволюции сцены и формирования принципов ее декорации. В этой связи по-прежнему актуальным остается классический труд *М. Бибер* по истории греческого и римского театров⁷⁷, особенно в части анализа изменений архитектурного решения сцены на рубеже эр. Автор одна из первых рассматривает и обосновывает существование типологии так называемого «греко-римского» театра. Исследование предполагает ретроспективный взгляд на развитие архитектуры театра от архаических времен до середины второго века и расцвета римской Империи. Эволюция и функционирование архитектурной формы объясняется в строгой параллели с развитием и функционированием драмы и зрелищной культуры. Такой подход предполагает зависимость архитектурной конструкции от постановки и характера драматического произведения. В части римского театра имперского периода *М. Бибер* концентрируется на истоках архитектурной формы, а с точки зрения зависимости конструкции от зрелища справедливо уделяет внимание такому типу сооружения как амфитеатр.

⁷⁶ *Horster M. Cult // Oxford Handbook of the Second Sophistic/ D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 16286–16698 (Kindle digital edition).*

⁷⁷ *Bieber M. The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. 343 p. (первое издание 1939 г.)*

Монография Э. Фрезула⁷⁸ представляет собой исследование аспектов истории архитектуры римского театра с учетом археологических данных и наработок после Второй мировой войны. Она начинается с анализа площадок для комедийных постановок и театра флиаков. Впервые выделяется и рассматривается феномен временных театров в республиканском Риме. М. Бибер уделяет некоторое внимание этому аспекту, но Э. Фрезул идет дальше и делает попытку реконструкции формы театров на основе эпиграфических свидетельств и упоминаний античных авторов. Автор выделяет в отдельную главу проблему сложения архитектуры каменных театров в Риме, а также рассматривает эволюцию и особенности архитектуры театров на различных территориях, в том числе в Малой Азии. В монографии уделено внимание такому важному аспекту как позднеантичный театр и рассматриваются предпосылки заката архитектурной типологии.

В монографии 2006 г., посвященной специфике римских театров, Ф. Сир⁷⁹ выделяет в отдельный раздел анализ архитектурной эволюции здания сцены, определяет ее типы. Помимо сцены, автор подробно рассматривает конструктивные элементы театра (пароды, пульпитум, кавею), в краткой форме дает их эволюцию и определяет особенности для различных территорий. Особую ценность представляет его каталог данных по всем известным на тот момент театрам, содержащий планы, датировки различных фаз реконструкции, упоминание о скульптурном декоре и библиографию.

⁷⁸ Frézouls E. Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW). Rise and Decline of the Roman World/ H. Temporini (ed.). Berlin de Gruyter, 1982. P. 343–440.

⁷⁹ Sear F. Roman theaters: an architectural study // Oxford Monographs on Classical Archaeology/ J. Bennet, J. Boardman, J. J. Coulton, D. Kurtz, R. R. R. Smith, M. Steinby (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2006. 465 p.

По такому же принципу построено исследование в трех томах об архитектуре театра *Х. П. Излера*, 2017 г.⁸⁰ Основная идея автора – «проследить развитие театра как архитектурного типа с момента его зарождения до конца римского имперского периода». Х.П. Излер апеллирует к трем основным конструктивным элементам – театру, оркестру и зданию сцены, и прослеживает историю и эволюцию сооружений на примере тех изменений, которые происходили с этими элементами по отдельности и в связях между ними. Выбирая опорные памятники, Х.П. Излер рассматривает «переломные» моменты в архитектуре театров. Так большое внимание уделяется театру Диониса в Афинах и театрам Сицилии в эллинистический период, театрам Кампании – в поздне-республиканский, первым каменным театрам в Риме. Детальный анализ малоазийских театров эпохи Империи приводит автора к созданию собственной классификации сооружений на этих территориях. Архитектурная конструкция здания сцены рассматривается отдельно, так как выделяется особый тип театров, наследующих эллинистический проскений. Феномен рельефных фриз в театрах Малой Азии также выносится в отдельный подраздел, который, впрочем, носит описательный характер – причины появления фриз и их специфические черты не выявляются. Совершенно уникален сформированный Х.П. Излером каталог из 800 театральных зданий. К этому числу нужно добавить около 200 театров, которые упоминаются в литературных и эпиграфических свидетельствах. Описание каждого театра снабжено планами и полной библиографией.

⁸⁰ *Isler H. P. Antike theaterbauten // Archäologische Forschungen. B. 27. Textband. Wien, 2017. 812 s.; idem. Antike theaterbauten // Archäologische Forschungen. B. 27. Katalogband. Wien, 2017. 852 s.; idem. Antike theaterbauten // Archäologische Forschungen. B. 27. Tafelband und Indices. Wien, 2017. 232 s.*

По территориальному признаку построено исследование *Д. де Бернарди Ферреро*⁸¹. Четырёхтомный труд содержит большой корпус информации по театрам, расположенным на территории Малой Азии. Автор концентрируется на истории раскопок, подробно освещает архитектурную эволюцию каждого памятника, но без анализа монументальной декорации. Каждый раздел предваряет краткая история города.

⁸¹ *De Bernardi Ferrero D.* Teatri classici in Asia Minore. Vol. 1: Cibyra, Selge, Hierapolis. Roma, 1966. 77 p.; *idem.* Teatri classici in Asia Minore. Vol. 2: Città di Pisidia, Licia e Caria. Roma, 1969. 218 p.; *idem.* Teatri classici in Asia Minore. Vol. 3: Città dalla Troade alla Panfilia. Roma, 1970. 215 p.; *idem.* Teatri classici in Asia Minore. Vol. 4: Deduzioni e proposte. Roma, 1975. 264 p.

ГЛАВА 1. Культура театра в эпоху Империи: пространство, представление, мифологический нарратив

1.1. Архитектура и скульптурная декорация римских театров: истоки, эволюция, территориальные различия

«Я построил от имени моего зятя М. Марцелла театр около храма Аполлона на земле, большая часть которой была куплена у частных лиц» – это деяние отмечено наряду с другими строительными и реставрационными работами принцепса, а также устройством многочисленных зрелищ для римского народа в *Res Gestae divi Augusti (XXII)*. Действительно, с установлением принципата Октавиан Август уделял большое внимание театру, полагая, что этот вид искусства может стать точкой сближения между принцепсом и народом⁸². Внедрение театральной культуры могло способствовать превращению Рима в центр, сопоставимый с Афинами, и одновременно позволяло демонстрировать массовому зрителю определенный круг важных для власти идей посредством представлений и декоративного убранства театральных зданий⁸³. *Scaenae frons* и *postscaenium* становятся своеобразными площадками для визуализации этих программ.

Витрувий выделяет основные конструктивные элементы греческого театра – оркестру – изобретение архаической эпохи, театрон – классической и сцену – эллинистической (V. 5-7). Главной чертой эллинистического театра, помимо каменного строительства, можно считать архитектурную разработку здания сцены, вызванную упразднением хора и усложнением действия в Новой комедии. Представления давались на высоком проскении и

⁸² Zanker P. The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1992. P. 149.

⁸³ Мы знаем о постановке произведений Вергилия в театре (Zanker P. The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1992. P. 149).

предполагали значительное количество задействованных одновременно актеров⁸⁴.

Имеющие хорошую сохранность театры в Оропе и Приене демонстрируют устройство эллинистического здания сцены. Двухъярусная сцена состояла из нижнего крытого портика и верхнего яруса (эпискения). Колонны нижнего яруса чередовались с живописными пинаками. Эпискений был разделен колоннами на большие простенки с живописной декорацией – фиромами⁸⁵. Известно, что в театрах эллинистического времени декорация не имела определяющего структурного значения и служила лишь временным фоном для выступления актеров⁸⁶. Живописные пинаки сначала украшали пространство между полуколоннами проскения, затем во II в. до н. э., в связи с изменением характера представления, переместились в фиромы над логейоном.

Особую линию развития эллинистической архитектуры представляют собой театры Сицилии. Фасады сцен в театрах Сегесты и Тиндарида были богато украшены колоннами, фиром не было. Три дверных проема с двух сторон фланкировали полуколонны. Согласно реконструкции Х. Булле, театры имели высокое прямоугольное здание сцены и двухъярусный эпискений, увенчанный массивным фронтоном⁸⁷. Оба театра обладали параскениями, причем центральная часть проскения несколько выступала вперед по сравнению с параскениями. Такое выдвижение фасада, учитывая архитектурные элементы в виде колонн и пилястр, отвоёвывало место у оркестры, тем самым сокращая ее площадь в пользу сцены. Особенностью

⁸⁴ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 108–128.

⁸⁵ *Ibid.* P. 110–112.

⁸⁶ *Ibid.* P. 114.

⁸⁷ *Bulle, H.* Wirsing H. Untersuchungen an griechischen Theatern. Munchen: Verl. d. Bayer. Akad. d. Wiss., 1928. 351 s. для Сегесты – Taf. 25, Тинадарида – Taf. 37.

плана театра в Сегесте являются параллельные зданию сцены аналеммы (подпорные стены кавеи), что физически приближает кавейю к зданию сцены.

Все эти особенности плана сицилийских театров найдут продолжение в архитектуре позднеереспубликанской театров Кампани⁸⁸. На плане Малого театра Помпей (одеона), построенного около 75 г. до н. э., орchestra имеет форму полукруга. Это происходит за счет выдвижения фасада здания сцены. Эллинистический проскений становится ниже и шире. Важной особенностью кампанских театров является перекрытия пародов (проходов для зрителей), что, наравне с параллельными аналеммами, конструктивно соединяет кавейю со зданием сцены⁸⁹. До конца II века до н. э. почти все театры строились на склоне холмов. Иногда использовались земляные насыпи для укрепления подпорных стен. В конце II в. до н. э. в Кампани отмечены эксперименты по устройству театра на ровной поверхности. Одним из самых ранних примеров является театр в Калесе, в котором основанием для театрона служила сложная структура цилиндрических сводов, возведенных из туфа с применением кладки *opus incertum*⁹⁰.

С архитектурной точки зрения к I в. сформировался определенный тип *scaenae frons* – с тремя, двумя-тремя ярусами *columnatio* – ордерной объемной декорацией, расположенной перед стеной. Именно последний элемент (отдельно стоящие колонны, формирующие ярусы) можно считать главным и неотъемлемым атрибутом римской *scaenae frons*. Витрувий на рубеже новой эры говорит о ярусах колонн как об устоявшемся элементе римской сцены (V. 6. 6).

⁸⁸ Isler H.P. Antike theaterbauten // *Archaeologische Forschungen*, B. 27. Textband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 261–266.

⁸⁹ *Ibid.* S. 264–265.

⁹⁰ Sear F. Roman theaters: an architectural study // *Oxford Monographs on Classical Archaeology* / Bennet, J. Boardman, J. J. Coulton, D. Kurtz, R. R. R. Smith, M. Steinby (ed). Oxford: Oxford University press, 2006. P. 51, Fig. 10.

Одно из первых упоминаний о *columnatio* мы находим у Плиния Старшего, который описывает яруса сены временного театра консула Марка Эмилия Скавра (NH. XXXVI. 3), построенного в 56 г. до н. э. Археологически засвидетельствованы два яруса колонн *scaenae frons* в театре Губбио, датированного третьей четвертью I в. до н. э.⁹¹ Этот элемент параллельно возникает на территории Малой Азии, в театре Афродисиады. Его *scaenae frons*, датированная 28 г. до н. э., имела два яруса колонн. Анализ конструктивных фаз наглядно демонстрирует этапы перехода театра от греческого типа с узким высоким проскением к римскому типу с широким и низким пульпитумом и акцентированной *scaenae frons*⁹².

К 1-й пол. I в. до н. э. живописное убранство сены театра вытесняется новой модой на роскошную пластическую и архитектурную декорацию. Несмотря на несколько фантазийный характер свидетельств античных авторов, они указывают именно на эту тенденцию. Так, «Клавдий Пульхер раскрасил сцену в разные цвета, тогда как до него она возводилась из простых досок. Гай Антоний отделал всю сцену серебром, Петрей—золотом, Квинт Катул—слоновой костью» (Val. Max. II. 4. 6). Плиний сообщает, что в эдильство Марка Скавра только на сцене временного театра было размещено 3 тыс. статуй (NH. XXXIV. 17).

Очевидно, что знаковой постройкой для римской театральной архитектуры стал театр Помпея (55 г. до н. э.). Утверждение Плутарха, что строительство сооружения было вдохновлено театром в Митилене (Pomp. 42), оспаривается

⁹¹ Sear F. Roman theatres: an architectural study // Oxford Monographs on Classical Archaeology / J. Bennet, J. Boardman, J. J. Coulton, D. Kurtz, R. R. R. Smith, M. Steinby (ed). Oxford, 2006. P. 83.

⁹² De Chaisemartin N., Theodorescu D. La frons scaenae du théâtre d'Aphrodisias. Aperçu sur les recherches en cours // Revue Archeologique. 1992. P. 181–187.

исследователями⁹³. О первой сцене театра практически ничего неизвестно. М. Бибер полагает, что она была временной, К. Глизон допускает ее полное отсутствие, т.к. она заслоняла бы вид на храм Венеры со стороны портика (садов)⁹⁴. Ф. Сир, напротив, предполагает существование каменной сцены, ссылаясь на тот факт, что к тому времени уже были известны постоянные сооружения такого рода в театрах Помпей и Тускула⁹⁵. Исследователи едины во мнении, что первая сцена театра скорее всего имела прямолинейную форму с рядом колонн на квадратных базах⁹⁶. Ф. Сир предполагает реконструкцию театра и строительство новой мраморной сцены после пожара 80 г. и видит влияние ее конструктивных и декоративных особенностей на модели сцен италийских территорий и провинций (театры Беневента, Таормины, Герасы, Коринфа)⁹⁷.

«Каноническим» для театра римского типа можно считать театр Марцелла в Риме (13-11 гг. до н. э.), полностью выстроенный на субструкциях с применением «римской архитектурной ячейки», многоярусных аркад с декоративными полуколоннами. Театр имеет оркестру и кавею в форме полукруга, при этом кавея по ширине соответствует зданию сцены. Кровля соединяет эти два конструктивных элемента, которые становятся равными по высоте. Что касается здания сцены, то параскении не выступают за фасад, имеется три двери, центральная более широкая—*Porta Regia* и две по бокам —

⁹³ Напр.: *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton; New Jersey, 1961. P. 181.

⁹⁴ *Gleason K. L.* Porticus Pompeiana: A New Perspective on the First Public Park of Ancient Rome // *Journal of Garden History.* 14. 1994. P. 13 – 27.

⁹⁵ *Sear F.* The Scaenae Frons of the Theater of Pompey // *American Journal of Archaeology.* 97. 1993. P. 687.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.* P. 687 –701.

госпиталии. Двери встроены в конструкцию многоярусного *columnatio*, который зрительно представляет собой заднюю стену низкого и широкий пульпитума, прорезанного нишами⁹⁸.

Несмотря на то, что на территориях Малой Азии и Греции после римского завоевания культура зрелищ развивались в русле общих тенденций Империи, архитектурная форма театра так и не обрела конструктивного единства. Там, где существовала прочная эллинистическая традиция, римский тип не мог воплотиться в полной мере. В Малой Азии и Греции типология театра была результатом многовековой архитектурной эволюции. Примечательно, что некоторые старые театры продолжали функционировать после незначительных перестроек, но даже среди построенных после римского завоевания большинство сохраняет черты, характерные для эллинистического театра. Эта типология в литературе получила название «греко-римский» театр.

Э. Фрезул, анализируя архитектуру малоазийского римского театра, назвал основной его характеристикой отсутствие единой архитектурной структуры. Фактически, эта черта была свойственна классическому и эллинистическому типам театра, в которых три основных элемента (кавея, сцена и орchestra) конструктивно не были связаны между собой⁹⁹.

Кавея почти всегда сохраняет традиционный план, т.е. выходит, далеко за пределы полукруга. Это блокирует возможность горизонтального развития сцены, которая по ширине не может соответствовать орchestra. Характерным примером может служить театр Сагаласса (конец II в.)¹⁰⁰, в котором ярусы

⁹⁸ *Isler H.P.* Antike theaterbauten // *Archaologische Forschungen*, B. 27. Textband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 285–290.

⁹⁹ *Frézouls E.* Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain // *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW). Rise and Decline of the Roman World/ H. Temporini (ed.).* Berlin de Gruyter, 1982. P. 396 – 409.

¹⁰⁰ *Isler H.P.* Antike theaterbauten // *Archaologische Forschungen*, B. 27. Katalogband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 672.

сидений охватывают почти 3/4 окружности. Из этого вытекает еще одна особенность – здание сцены может иметь трапециевидную форму проскения (например, как у театра в Термессе), если аналеммы расположены под углом к нему¹⁰¹.

Третья черта встречается не во всех театрах –пароды без перекрытий, как в греческих классических театрах. Объединив кавею и здание сцены, римские архитекторы интегрировали боковые входы в архитектурную «коробку». Они смогли превратить свободные проходы, расположенные у краев кавей, в архитектурные элементы, что требует четкой согласованности между кавеей и зданием сцены. В большинстве малазийских театров по мнению Э. Фрезула этот баланс не достигается¹⁰². Наконец, важным отличием малазийских театров является редкое возведение кавей целиком на субструкциях: она может лишь частично опираться на сводчатые конструкции, например, в театрах в Перги и Аспенда¹⁰³.

Что касается здания сцены, то она в значительной мере сохраняет эллинистические черты, а именно, высокий проскений, достигающий 2-3 метров. При этом здание сцены строго прямолинейно и имеет 5 дверей (вариант театра Милета с тремя дверьми и нишами на пульпитеуме является исключением)¹⁰⁴.

Хотя проскений унаследовал свою высоту от эллинистического периода, тем не менее, он существенно расширился –вместо 3 м теперь ширина достигает в среднем 6 м. Низкий уровень пульпитеума на Западе имел важное

¹⁰¹ Frézouls E. Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW). Rise and Decline of the Roman World/ H. Temporini (ed.). Berlin de Gruyter, 1982. P. 396–397.

¹⁰² Ibid. P. 397–398.

¹⁰³ Isler H.P. Antike theaterbauten // Archäologische Forschungen, B. 27. Textband.Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 590–592, 628–632.

¹⁰⁴ Ibid. S. 596–599.

последствие–отсутствие дверей в его фасаде. В театрах Малой Азии двери в высоком проскении сохраняются во многих театрах¹⁰⁵.

Основываясь на присутствии в сооружении тех или иных эллинистических черт, Х. П. Излер выделил три типа малоазийского римского театра¹⁰⁶. К первому типу следует отнести театры, сооруженные в эллинистическое время, но перестроенные на римский манер в период Империи. Характерным примером может служить театр в Эфесе, для которого в позднеэллинистический период были характерны подковообразная форма кавей, сходящиеся аналеммы и открытые пароды. Здание сены имело высокий проскений и фасад с фиромами¹⁰⁷. В результате перестройки в I в. театр обрел прямолинейное здание сены с 5 дверями. Перестроенные аналеммы (но все еще непараллельные зданию сены) позволили возвести два сводчатых прохода на западный манер.

Второй тип изучен мало. Он представляет собой театр с полукруглой, в западном ключе, кавеей и эллинистической по характеру сеной без какого-либо структурного единства между двумя элементами. Большинство театров такого типа еще не раскопаны (театр Олбы в Киликии или Олимпа в Ликийи), их планы не опубликованы. Почти все эти памятники построены на

¹⁰⁵ *Frézouls E.* Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain // *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW). Rise and Decline of the Roman World/ H. Temporini (ed.). Berlin de Gruyter, 1982. P. 405–407; Öztürk A.* Was Dörpfeld Right? Some Observations on the Development of the Raised Stage in Asia Minor // *The Architecture of the Ancient Greek Theatre/ R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek (ed.). Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 381–389.*

¹⁰⁶ *Isler H. P.* Traditional Hellenistic Elements in the Architecture of Ancient Theatres in Roman Asia Minor // *The Architecture of the Ancient Greek Theatre/ R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek (ed.). Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 433–448.*

¹⁰⁷ *Hofbauer M.* New Investigations in the Ephesian Theatre: The Hellenistic Skene // *The Architecture of the Ancient Greek Theatre/ R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek (ed.). Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 149–159.*

естественном склоне, что отчасти верно и для театров предыдущего типа. Примечательно, что для выстраивания полукруглой кавей западного типа в театре Олимпа забутовка крыльев состояла из камней, уложенных слоями согласно эллинистической строительной практике¹⁰⁸.

Наконец, к третьему типу относятся малоазийские театры «западного» типа. Среди них театр Анкиры в Галатии, Аспенда в Памфилии, Диоцезарии в Киликии. Кавей в этих театрах всегда полукруглая, здание сены представляет с ней единое целое, но всегда намного короче ширины кавей. Театр в Аспенде – один из наиболее хорошо сохранившихся – перенял западную модель, но при этом сохранил некоторые эллинистические компоненты. Типично для Малой Азии короткое здание сены с прямолинейным *columnatio*, при этом пульпитум в Аспенде был довольно низким – 1,12 м.¹⁰⁹

Рассматриваемые в нашем исследовании театры Нисы (Илл. 4. 1.2), Перги (Илл. 4. 3.2) и Сиды (Илл. 4. 2.2) безусловно относятся к малоазийскому типу с кавеей, превышающей полукруг, сходящимися аналеммами и прямолинейной сеной, пронизанной пятью дверями и высоким проскением¹¹⁰.

Что касается ситуации на греческих территориях, то здесь сложно выявить какие-либо тенденции или сформировать представление о типологии.

¹⁰⁸ Isler H. P. Traditional Hellenistic Elements in the Architecture of Ancient Theatres in Roman Asia Minor // *The Architecture of the Ancient Greek Theatre* / R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek (ed.). Aarhus: Aarhus University Press, 2015. P. 440.

¹⁰⁹ Isler H. P. Antike theaterbauten // *Archaologische Forschungen*, B. 27. Textband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 627–636.

¹¹⁰ Планы Нисы (*Kadioğlu M. Die scaenae frons des Theaters von Nysa am Mäander. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2006. S. 336*), Перги (*Öztürk A. Zur Rekonstruktion der Fassade des Theaters von Perge // AA, 2000. Vol. 2. Fig. 17.*) и Сиды (*Isler H.P. Antike theaterbauten // Archaologische Forschungen, B. 27. Katalogband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 705.*).

В. ди Наполи указывает на начавшуюся достаточно поздно перестройку греческих театров¹¹¹. Так, реконструкция здания сцены по римскому образцу и сооружение низкого пульпита засвидетельствовано в таких значимых местах как святилища Диониса Элевтерия в Афинах и Аполлона в Дельфах лишь во времена правления Нерона¹¹². При этом театр святилища Асклепия в Эпидавре продолжал функционировать в своем эллинистическом виде и во времена Империи. Сложно рассуждать о каких-то четких конструктивных принципах для возведения новых театров на территориях Греции, Македонии, Эпира. Например, в Никополе (Эпир) Большой театр был выстроен в склоне холма, а соседний одеон (обе постройки времен правления Августа) полностью соответствовал римскому канону¹¹³. Иногда, как в македонском Дионе, построенный в эллинистическое время театр продолжал функционировать без перестроек, но рядом возводился новый «римский» одеон¹¹⁴. В. ди Наполи отмечает, что для здания сцены отдавалось предпочтение прямолинейной форме плана, что было удобнее и менее затратно при перестройке театра¹¹⁵. При этом, как в театре Филипп,

¹¹¹ *Di Napoli V.* Architecture and Romanization: The Transition to Roman Forms in Greek Theatres of the Augustan Age // *The Architecture of the Ancient Greek Theatre* / R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek (ed.). Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 365–381.

¹¹² *Ibid.* P. 367.

¹¹³ *Zachos K. L.* An archaeological guide to Nicopolis: Rambling through historical, sacred and civic landscape // *Monuments Nicopolis 10*. Athens: Ministry of Culture and Sports, 2015. Σ.75–78, 117–122.

¹¹⁴ *Isler H. P.* Antike theaterbauten // *Archaologische Forschungen*, B. 27. Textband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 242–243; *Adam-Vélényi P.* Θέατρο και θέαμα στην αρχαία Μακεδονία (Théâtre et spectacle en Macédoine antique). Thessalonique: University Studio Press, 2010. P. 60–61, 101–102.

¹¹⁵ *Di Napoli V.* Architecture and Romanization: The Transition to Roman Forms in Greek Theatres of the Augustan Age // *The Architecture of the Ancient Greek Theatre* / R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek (ed.). Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 372.

архитекторы могли использовать и малоазийский «стандарт» с прямолинейной сkenой и пятью дверями (Илл. (3. 2.2)¹¹⁶.

Архитектурная эволюция здания сkenы, как и само появление каменной сkenы, повлекли за собой развитие декоративных программ театрального сооружения. Если в эллинистический период основными зонами декорации были пароды и параскении театра, реже проскений, то с появлением многоярусной *scaenae frons* круглая скульптура и рельефы в основном сосредотачивались именно здесь.

Для эллинистического театра можно выделить несколько категорий образов, популярных в театральном декоре. Среди них – фигуры божеств, эллинистических правителей и легендарных основателей города, почетных граждан – философов, драматургов, победителей в состязаниях¹¹⁷. В категории божеств К. Швингенштайн выделил отдельно дионисийские образы и образы, связанные с мифологией местных святилищ. В последнем случае характерным примером может быть святилище Амфиарая в Оропе¹¹⁸. Сатиры, менады часто встречаются в виде фигур-опор – теламонов, кариатид¹¹⁹. Так, например, в театре Сиракуз было найдено 10 пилонов с рельефными изображениями менад, силенов, сатиров¹²⁰. Архаизирующие скульптуры Диониса из театра

¹¹⁶ Collart P. Le théâtre de Philippos // Bulletin de Correspondence Hellénique. 52. 1928. P. 74 – 124.

¹¹⁷ Schwingenstein, C. Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes // Münchener archaologische Studien. S. 8–141.

¹¹⁸ Ibid. S. 25–49, 49–55.

¹¹⁹ 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. P. 145; Sturgeon M.C. Sculpture: The Assemblage from the Theater // Corinth. IX. 3. Ann Arbor: The American School of Classical Studies at Athens, 2004. P. 35–37.

¹²⁰ Ibid. P. 36.

Трахона симметрично размещались в двух пародах театра¹²¹. Уже в I в. до н. э. декорация появляется и в кампанских памятниках – силены на пилонях в пародах театров Пьетрабонданте и Одеона в Помпеях¹²² – а затем проникает в Рим, чтобы появиться в такой знаковой постройке как театр Помпея¹²³. Последние в этом типологическом ряду – кариатиды-менады и силены-атланты в декорации сцены театров Вероны и Фалерио эпохи Августа¹²⁴. После недолгого забвения, в середине II в. скульптуры и пилоны с изображениями дионисийских персонажей возрождаются в декоративных программах театров Греции. Среди примеров – сатиры и силены третьего яруса *scaenae frons* театра Коринфа¹²⁵ и второго яруса и пульпитума театра Диониса в Афинах¹²⁶.

¹²¹ *Lampaki A.* Sculpted Monuments and Movement in Ancient Greek Theatres // *Les ruines résonnent encore de leurs pas. La circulation matérielle et immatérielle dans les monuments grecs (VIIe s. – 31 a.C.). Actes de la journée d'étude pluridisciplinaire à Bordeaux les 3–4 novembre 2016/ M. Dromain, A. Dubernet (ed.). Pessac: Ausonius éditions, 2021. P. 121–138 Fig. 9a–9b.*

¹²² *Sturgeon M.C.* Sculpture: The Assemblage from the Theater // *Corinth. IX. 3. Ann Arbor: The American School of Classical Studies at Athens, 2004. P. 7; Fuchs M.* Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1987. S.128–130, Taf. 9.

¹²³Здесь известны фигуры –опоры с образом Пана (*Fuchs M.* Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein, 1987. S. 5).

¹²⁴ *Ibid.*

Ibid. S. 18, 53.

¹²⁵ *Sturgeon M.C.* Sculpture: The Assemblage from the Theater // *Corinth. IX. 3. Ann Arbor: The American School of Classical Studies at Athens, 2004. P. 95.*

¹²⁶ *Παπασταμάτη-von Moock X.* Θέατρο του Διονύσου // *Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα. Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας; Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009/ Θ. Στεφανίδου–Τιβεριού, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος (ed.). Thessaloniki: University Studio Press, 2012. P. 129–151.*

Появление в римских театрах круглой скульптуры в зоне *scaenae frons* принято также связывать с эллинистической (и эллинской) традицией. Анализируя эту тенденцию, М. Стёрджен находит ее истоки в V в. до н. э. В Малой Азии-распространяется практика установки отдельно стоящих статуй между колоннами (наиболее известные примеры – монумент Нерейд в Ксанфе и Мавзолей в Галикарнасе IV в. до н. э.)¹²⁷. Примечательно то, что если принципы размещения были взяты из эллинистической традиции, то характер этой декорации, ее наполнение, следует считать исключительно римским изобретением. М. Фукс отмечает, что среди разнообразия круглой скульптуры в театре самую большую группу составляют скульптурные портреты¹²⁸. Первое засвидетельствованное портретное изображение происходит со сцены театра Вольтерры, торжественное открытие которого произошло около 2 г. до н. э. Отсюда сохранилась портретная голова Августа¹²⁹. Такая же колоссальная статуя императора размещалась и на сцене театра Марцелла¹³⁰. Появление портретных императорских статуй в театре может быть напрямую связано с тенденцией его превращения, наряду с другими функциями, в место отправления императорского культа. Об этом свидетельствуют скульптурные образы, размещенные в сацеллумах, конструктивно связанных с театрами – эдикулах или экседрах, расположенных над кавеей. Так, в театре Вольтерры были найдены колоссальные статуи Августа, Тиберия и Ливии. Посвятительные надписи гласят, что в театре практиковался культ Цереры Августы, установленный

¹²⁷ *Sturgeon M.C.* Sculpture: The Assemblage from the Theater // Corinth. IX. 3. Ann Arbor: The American School of Classical Studies at Athens, 2004. P. 38–39

¹²⁸ *Fuchs M.* Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein, 1987. S. 166–185.

¹²⁹ *Ibid.* Taf. 41.

¹³⁰ *Ibid.* Taf. 2–3.

в 35 г. Ливия по мнению М. Фукс, представлена здесь как жрица культа божественного Августа¹³¹.

Для Рима и территорий западных провинций важную роль в декорации театров, судя по многочисленности скульптур, играли Аполлон и Музы, Венера, Афродита и Геркулес,¹³². Дионисийские образы в скульптуре появляются редко и связаны с изображениями участников фиаса. Помимо Пана из театра Помпея можно упомянуть менад со сцены театра Вероны и фигуры спящих силенов из театра Цере¹³³.

Первые изображения аполлонических образов и самого Аполлона появляются в театре Помпея¹³⁴. М. Фукс допускает, что группа статуй Муз и Аполлона происходила из садов портика (сейчас в собрании Палаццо Боргезе). Указывая на сходство группы Муз с аналогичными памятниками, найденными в районе Пергамского алтаря, автор утверждает, что группа могла быть создана в подражание художественной традиции эллинистических царей¹³⁵. Попытки атрибуции этих статуй как изображений четырнадцати завоеванных Помпеем народов, М. Фукс считает необоснованными¹³⁶.

Среди скульптурных программ западных провинций особенно примечательна декорация театра Арелата (Арля) в Галлии, датированная правлением Августа - Тиберия. Она включала колоссальную статую Августа (3, 20 м), четыре женских персонажа, вероятно, Гор, сопровождавших

¹³¹ *Ibid.* Taf. 166.

¹³² *Ibid.* S. 186.

¹³³ *Ibid.* Taf. 53, 29.

¹³⁴ *Gleason K. L. Porticus Pompeiana: A New Perspective on the First Public Park of Ancient Rome // Journal of Garden History. 14. 1994. P. 19.*

¹³⁵ *Fuchs M. Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein, 1987. S. 6–9.*

¹³⁶ *Ibid.*

пришествие Аполлона, и две статуи Венеры – Венера-Победительница (*Venus Victrix*), сложившая оружие в знак победы, и Венера-Родительница (*Venus Genetrix*) – дань уважения Цезарю, основателю колонии¹³⁷.

Более активное присутствие дионисийских образов в круглой скульптуре можно наблюдать на территории восточных провинций, особенно в Греции. Однако, В. ди Наполи отмечает, что на территории провинции Ахайя статуи самого бога появились не ранее середины I века¹³⁸. Это, например, образы Диониса в иконографии Сарданапала из одеона Агриппы в Афинах и театра в Пирее¹³⁹, многочисленные скульптуры Диониса из театра Коринфа¹⁴⁰, дионисийские персонажи *scenae frons* театра Диониса в Афинах¹⁴¹. В Малой Азии изображения дионисийских персонажей в круглой скульптуре распространены гораздо меньше¹⁴². Один из важных прецедентов – колоссальная фигура Диониса в нише над *Porta Regia* театра Перги¹⁴³.

¹³⁷ *Carrier C.* Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles // *Revue Archeologique de Narbonnaise*, 2005. Vol. 38(1). P. 365–396.

¹³⁸ *Di Napoli V.* Teatri della Grecia romana: forma, decorazione, funzioni: la provincia d'Acacia // *Meleteemata* 67. Atene, Paris: Fondazione nazionale delle ricerche, Istituto di studi storici per l'Antichità greche e romane, 2013. P. 161–163.

¹³⁹ *Ibid.* Fig. 3.8, 5.2.

¹⁴⁰ *Sturgeon M.C.* Sculpture: The Assemblage from the Theater // *Corinth*. IX. 3. Ann Arbor: The American School of Classical Studies at Athens, 2004. Pl.42, 52a–b, 56, 58 a–c.

¹⁴¹ *Παπασταμάτη-von Moock X.* Θέατρο του Διονύσου // Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνης: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα. Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009/ Θ. Στεφανίδου–Τιβερίου, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος (ed.). Thessaloniki: University Studio Press, 2012. P. 129–151

¹⁴² *Ozren, A.* Die Skulpturenasstattung kaiserlicher. Theater in der Provinz Asia // *Thetis*, 1996 Vol.3. S. 99–128.

¹⁴³ *Özgül M. E.* Antalya Museum. sculptures of the Perge theatre gallery. Ankara: Donmez Offset, 2019. P. 42–49.

Что касается фризов и рельефной декорации, то первые подобные памятники появляются в эллинистических театрах в декоре архитравов здания сены на территории Малой Азии. Так, сохранился фриз с букраниями и театральными масками, который может относиться к первой фазе строительства театра в Галикарнасе (конец II в. до н. э.)¹⁴⁴. Скульптурные фризы театра в Пергаме, датированные поздним эллинистическим периодом (II-I вв. до н. э.), включали изображения кентавров, сражающихся с морскими чудовищами, эротов и крылатых Викторий, управляющих колесницами, запряженными козлами¹⁴⁵. Такие сюжеты во фризовой декорации получают дальнейшее распространение в эпоху Империи. Уже в начале I в. рельефные фризы украсили антаблементы двухъярусной сены театра Арузия (Оранжа) в Галлии. В верхнем ярусе был размещен фриз с процессией крылатых Викторий, управляющих бигами. Чуть ниже в районе *Porta Regia* помещался фриз с процессией кентавров, а также рельефы с дионисийским фиасом и амазономахией по бокам¹⁴⁶.

Важно отметить, что фризовая декорация продолжает сохранять значение и обретать новые формы в театрах Малой Азии вплоть до начала III в. Ее размещение иногда напрямую связано с конструктивными особенностями малоазийских театров и сохранением высокого проскения, который в свою очередь получает декор в зоне архитрава. Высокий проскений театра в Сагалассе имел три дверных проема. Антаблемент колоннады украшали 12 декоративных панелей. Среди них сохранились изображения

¹⁴⁴ *Di Napoli V.* Figured reliefs from the theaters of roman Asia Minor // *Logeion*. 2015. 5. P. 262.

¹⁴⁵ *Winter F.* *Altertümer von Pergamon (Band VII, Text 2): Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs*, Berlin, 1908. S. 294–297, Pl. 39; *Schwingenstein C.* *Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes* // *Munchener archaologische Studien* 8. S. 46.

¹⁴⁶ *Bartette T., Rosso E.* L'apport de l'imagerie numérique à l'étude d'un décor architectural complexe: le mur de scène du théâtre antique d'Orange // *In situ, Revue des patrimoines*, 2019. Vol. 39. P. 1–29.

охотящихся Эротов и фигура Виктории, венчающая Тюху¹⁴⁷. Такой же сюжет – охота Эротов – появляется и во фризе архитрава проскения театра Перги (конец II в.)¹⁴⁸. Отдельно отметим, что практика украшения проскения распространяется и на территорию Греции и Фракии. Так, архитрав проскения театра Фасоса (I в.) был украшен метопами с изображениями Диониса, фракийского всадника и Ареса¹⁴⁹.

В отдельный тип декорации театров Малой Азии необходимо выделить фризы над *Porta Regia*, засвидетельствованные в театрах Перги и Иераполя¹⁵⁰. Их появление эпоху ранних Северов может свидетельствовать о долгой эволюции театрального декора на этих территориях. Что касается получившей широкое распространение на территории всей империи декорации пульпитума и подиумов колонн, то появление этого типа декора следует считать изобретением римских мастеров. Поскольку высота рельефов пульпитума и нижнего подиума колонн обычно колеблется в пределах 1 м., при сильных разрушениях театрального сооружения не всегда возможно определить изначальное расположение рельефной декорации. Такова ситуация с театром Марцелла, при раскопках которого была найдена рельефная плита с изображением Геракла. М. Фукс связывает ее происхождение с пульпитумом или с нижним подиумом *scaenae frons*¹⁵¹. Вероятно, ко второй половине I в. можно отнести декорацию пульпитума театра Бальба (Рим) со сценами

¹⁴⁷ *Vandeput L.* The Architectural Decoration in Roman Asia Minor. Sagalassos: A Case-study. Leuven: Brepols, 1997. P.107–112.

¹⁴⁸ *Atik N.* Die Bauornamentik der Bühnenfassade des Theaters von Perge // AA, 2000. Vol. 2. S. 311, Abb. 33–34.

¹⁴⁹ *Grandjean Y., Salviat Fr.* Guide de Thasos. Atenes: Ecole française d'Athènes, 2000. P. 105–110.

¹⁵⁰ *Ateş G.* Der Opferfries // AA, 2000. Vol. 2. S. 331–336; *Ritti T.* Hierapolis I. Fonti letterarie ed epigrafiche // Archaeologica, 1985. Vol. 53. P. 59–77.

¹⁵¹ *Fuchs M.* Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein, 1987. Taf. II.

гигантомахии и легендой о Гепесте (сохранность фриза очень плохая, идентификация сюжетов ненадежна)¹⁵². Многочисленные фрагменты декорации пульпитума и нижнего подиума сохранились в театре Фьезоле, выстроенном в период правления Августа и реконструированном при Клавдии. Композиции содержали сцены дионисийского фиаса, подвигов Геракла, священный союз Марса и Реи Сильвии, безумие Ликурга¹⁵³. Реконструировать распределение рельефов по зонам сцены не представляется возможным. М. Фукс высказала предположение, что морские и дионисийские фиасы были представлены на подиумах колонн, а на пульпитуме – отдельные сцены, такие как наказание Ликурга¹⁵⁴. Параллельно с Римом и итальянскими территориями декорация подиумов колонн появляется на территории римской Галлии. Так рельефные изображения сатиров и менад украсили подиум *scaenae frons* театра Вэзон ля Ромэн¹⁵⁵.

Что касается Малой Азии, то по мнению В. ди Наполи факт появления в I в. декорации на подиумах колонн в театрах Тралл и Эфеса, вероятно, свидетельствует о восприимчивости малоазийских мастеров к римской традиции и серьёзных культурных контактах с Римом¹⁵⁶. Тем не менее, очевидно, что римские принципы декорации были переработаны и получили свое дальнейшее развитие на территории Малой Азии. Об этом свидетельствует феномен дионисийских рельефных циклов, занимавших всю

¹⁵² *Ibid.* S.140.

¹⁵³ *Fuchs M.* Il teatro Romano di Fiesole. *Corpus delle sculture // Studia Archaeologica*, 1986. Vol. 40. P. 47–110.

¹⁵⁴ *Ibid.* P. 23–30.

¹⁵⁵ *Fuchs M.* Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum. Mainz am Rhein, 1987. S.133–35.

¹⁵⁶ *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. P. 277.

ширину фасада – «рассказов» в камне о пути Диониса от рождения бога до его триумфа.

Практика размещения рельефной декорации на подиумах распространяется и на территорию Греции. Хрестоматийным примером являются рельефы трех подиумов *scaenae frons* театра в Коринфе со сценами гигантомахии, амазономахии и подвигами Геракла¹⁵⁷.

О декорации зоны *postscaenium* судить сложно ввиду плохой сохранности этого конструктивного элемента, обладающего большей хрупкостью из-за его «выноса» за пределы сцены. Важный прецедент наличия фигуративного декора в этой зоне дает нам южный портик театра в Филиппах, речь о котором пойдет далее.

Таким образом, декоративные программы римских театров демонстрируют преемственность эллинистической традиции. При этом разработка римского типа сцены с монументальным фасадом (*scaenae frons*) и пульпитумом повлияли на появление новых типов декорации, получивших распространение на территориях Малой Азии и Греции. Дионисийские образы сохранили свое значение в декорации театров на этих территориях, однако, их активное внедрение в театральную декорацию, в том числе в виде нарративных циклов, наблюдается лишь во II в. Как мы увидим далее, это не в последнюю очередь было вызвано изменениями в идеологическом климате Империи и сопутствующими явлениями в религиозной сфере.

1.2. Театральные представления: зрелище и социум, культ и миф.

С наступлением эпохи Империи мы можем наблюдать изменения в культовой составляющей театра. Отныне театральные здания строятся повсеместно. Театр становится самой важной постройкой после форума, и его предназначение – «смотреть по праздникам представления в честь

¹⁵⁷ Sturgeon M.C. Sculpture: The Assemblage from the Theater // Corinth. IX. 3. Ann Arbor: The American School of Classical Studies at Athens, 2004. 237 p.

бессмертных богов» (Vitr. V. 3. 2). Несмотря на то, что Витрувий скорее всего имел ввиду сюжеты драматических постановок, его высказывание может быть соотнесено с новой тенденцией. Дионис, оставаясь покровителем театра, уже в эллинистическое время разделял его пространство с другими богами. Мы отмечаем, что со времен установления принципата к сонму богов причисляется и обожествлённый император.

В политическом контексте Империи, в процессе присоединения новых территорий объединяющим фактором была связь императора с местными культурами и божествами. С другой стороны, в условиях повсеместной ориентации на греческую художественную традицию и легендарное прошлое поддержание локальных доримских верований становится делом престижа для провинций, поэтому типология «храм-театр», популярная в республиканский период на италийских территориях, обретает новое звучание в эпоху Империи.

И. Нильсен противопоставляет италийскую традицию строительства театров-храмов, зачастую возведенных в пригородных святилищах, в которых представление связывалось с культовыми практиками храма и соответствующего божества, новому, «имперскому» типу. Среди основных его характеристик автор выделяет единую структуру, в которой храм, расположенный над театроном, подчинен театру (в отличие от более ранних примеров, где храм и театр существовали как два равнозначных элемента, либо же храм доминировал). Алтарь в такой системе занимает место на оркестре, а не перед храмом, сам комплекс возводится в городе, а не в пределах теменоса храма¹⁵⁸. Театр в этом случае обладает постоянной каменной сценой со *scaenae frons*, пространство театра может использоваться для «светских» представлений, не связанных с культовыми практиками¹⁵⁹. По крайней мере

¹⁵⁸ Nielsen I. Cultic Theatres and Ritual Drama // ASMA. Vol. IV. Aarhus, 2002. P. 196 –197.

¹⁵⁹ Ibid.

два комплекса, возведенных на рубеже эр, были тесно связаны с храмами – театр Марцелла (с храмами Аполлона и Либера) и Помпея (с храмом Венеры). Вместе с тем в обоих театрах допускалось проведение *ludi scaenici* в честь разных богов. Что касается театра Помпея, то, по мнению И. Нильзен, консул изначально задумывал комплекс, в котором храм играл доминирующую роль, но строительство каменной сцены с ярусами *columnatio* закрыли вид из портика на храм¹⁶⁰. Такое положение вещей не могло не повлиять, по мнению исследовательницы, на культовую составляющую театра и переориентировать его функцию на более светскую, развлекательную.

Важным явлением можно считать включение пространства театра в церемонии по случаю религиозных празднований в честь местного божества¹⁶¹. Зачастую и декоративная программа театров содержит отсылки к подобным празднованиям¹⁶². Мы знаем примеры, когда дионисийские сюжеты и мотивы в декорации театров вытеснялись изображением мифов, посвященных местным божествам-покровителям городов¹⁶³. С. Прайс отмечает, что существовал регулярный цикл торжеств. Император становился частью местной общины, через совместные посвящения ассоциировался с местными божествами, а к названию религиозного фестиваля часто

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 198.

¹⁶¹ Например, театр Эфеса и празднования в честь Артемиды Эфесской (*Gebhard E. R. The Theater and the City // Roman Theater and Society / W. J. Slater (ed.). Ann Arbor, 1996. P. 113–123*).

¹⁶² Например, декорация подиума сцены театра в Перге с изображением процессии на праздновании в честь Артемиды Пергаи (*Özgür M. E. Antalya Museum Sculptures of the Perge Theatre Gallery. Ankara, 2019. 135 p.*).

¹⁶³ Например, в декорации театра в Иераполе центральное место занимают сюжеты из мифов об Аполлоне и Артемиде (*Gebhard E. R. The Theater and the City // Roman Theater and Society. Togo Salmon Papers I / W. J. Slater (ed.). Ann Arbor, 1996. P. 113 –123*).

добавлялась императорская титулатура¹⁶⁴. В целом нужно отметить тенденцию установления связи местных элит с императорским двором и личное участие императора в согласовании религиозных празднеств и представлений в провинциях¹⁶⁵.

Зачастую «священный» путь во время религиозного празднования объединял ключевые для города культовые места – начинался от храма местного божества, продолжался у храма императорского культа и заканчивался в театре¹⁶⁶. В данном контексте уместно вспомнить две надписи – из Гифиона и Эфеса, – подробно повествующих о церемониях такого рода.

Надпись из Гифиона, датируемая временем правления Тиберия, описывала некий «священный закон» по устройству празднеств¹⁶⁷. Первые пять строк этой надписи повреждены, а сохранившийся текст повествует о серии дней, посвященных чествованию различных членов императорской семьи. Среди них Август, Тиберий, Юлия Августа (Ливия) с Тюхой, Германик с Никой, Друз вместе с Афродитой и, наконец, Тит Квинкий Фламиний, римский консул, победивший Набиса на Пелопоннесе. Помимо игр, посвященных императорской семье, устройству празднества (агораному) также было поручено организовать музыкальные состязания. Процессия в честь открытия празднеств начиналась у храма Асклепия и Гигеи. Одной из остановок служил театр, в который городские эфоры должны были внести три

¹⁶⁴ Price S. R. F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge, 1986. P. 103.

¹⁶⁵ Ng D. *Commemoration and Elite Benefaction of Buildings and Spectacles in the Roman World* // *Journal of Roman Studies*. 105. 2015. P. 102.

¹⁶⁶ Например, организация священного пути в Гифионе и Эфесе (Price S. R. F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge, 1986. P. 111).

¹⁶⁷ 94. Gebhard E. R. *The Theater and the City* // *Roman Theater and Society*. Togo Salmon Papers I // W. J. Slater (ed.) Ann Arbor: University Michigan Press, 1996. P. 117–121.

живописных изображения –Августа, Тиберия и Ливии– и разместить их на сцене. Судя по описанию конструкции сцены, можно предположить, что в театре Гифиона использовались временные конструкции. После этого, артисты должны были выйти на сцену–среди них были музыканты, хор и исполнители пантомимы.

Празднование гораздо большего масштаба было организовано Эфесе в начале II в. видным горожанином Вибием Салютарисом¹⁶⁸. Длинная надпись, состоящая из более чем пятисот строк, была начертана на южном пароде театра Эфеса, а еще одна (ее копия) хранилась, в храме Артемиды за городом. В тексте описывается процессия, а также ежегодная раздача денег по жребию, которая должна была проводиться в день рождения Артемиды. Деньги распределялись среди граждан и общественных организаций. Эфебы несли через город тридцать одну серебряную позолоченную статую. Среди них – девять изображений Артемиды, божества-покровительницы Эфеса, портрет Лисимаха, заново основавшего город в эллинистическое время, образ Андрокла, мифического основателя города, портреты Траяна и Плотины, а также олицетворения государственных институтов (например, буле). Важно отметить, что единственная остановка на всем маршруте была у театра. В театре статуи расставлялись в кавее.

Более поздняя надпись из Эфеса поясняет, что Салютарис направил часть средств на оплату дополнительных двадцати серебряных позолоченных статуй различных божеств, которые предположительно должны были быть включены в процессию вместе с тридцатью одной. Э Гебхард предполагает, что целью демонстрации статуй было утверждение связи Эфеса, его буле и демоса с императором. Артемида и персонификации демоса и буле, наконец, сам император, находились в одном пространстве с горожанами¹⁶⁹.

¹⁶⁸ *Ibid.* P. 121–123.

¹⁶⁹ *Ibid.* P.123

С другой стороны, распространение гладиаторских боев, зачастую проводившихся в театрах на территориях Греции и Малой Азии (амфитеатры здесь почти не возводились, иногда для боев и других публичных зрелищ использовались стадионы), влечет за собой появление в пространстве театра посвячительных надписей и скульптурных изображений богов-покровителей новых зрелищ: Немезиды, Ареса, Ники¹⁷⁰. Литературные источники, как правило, связывают Марса как бога войны, с гладиаторскими боями, но именно Немезида чаще всего появляется в эпитафических свидетельствах, относящихся к арене¹⁷¹. Кроме того, на римских аренах размещались статуи и алтари Немезиде, посвященные отдельными «прихожанами» во исполнение обета. Важность Немезиды для гладиаторских игр, объясняется ее восприятием как воплощения имперского правосудия в религиозной и политической жизни Империи¹⁷². Фактически, арена превращалась в место, где Империя утверждала власть над своими врагами, будь то преступники, военнопленные или дикие звери, как персонификации диких враждебных порядку сил. Это место проявления силы богини, которая наблюдала за имперским правосудием и поддерживала порядок¹⁷³.

Декорация сцены (и театра в целом), ее композиция, выбор сюжетов, иконография должны были находиться в определенной связи с представлениями, происходящими в пространстве театра. Ко II в. комедия и трагедия в классической форме уступают первенство более «низким» жанрам – пантомиме и миму. Помимо драматических жанров все большую популярность приобретают гладиаторские бои, навмахии и т.д. В целом

¹⁷⁰ Например, декорация пародов театра в Филиппах.

¹⁷¹ *Futrell A.* Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power. Austin: University of Texas Press, 1997. P. 116–117.

¹⁷² *Ibid.* P. 110–119.

¹⁷³ *Hornum, M. B.* Nemesis, the Roman state and the games. Leiden, New York: E. J. Brill, 1993. P. 78–88.

следует отметить нарастание зрелищности представлений¹⁷⁴. Это визуальное разнообразие могло привести новые коннотации в изложение мифологических сюжетов, в том числе, в монументальной театральной декорации. Среди специфических форм зрелищ следует отметить публичные казни, которые появились еще в V в. до н. э. и стали согласно Двенадцати таблицам устоявшейся чертой римской судебной системы. Считалось, что те, кто совершил серьезные преступления, нарушили общественные заповеди и их казнь служила очищению общества¹⁷⁵. Публичность казни осужденных преступников гарантировала, что как можно больше граждан смогут стать свидетелями наказания и тем самым убедиться в эффективности римского правосудия и восстановлении общественного порядка¹⁷⁶. В связи с колонизацией новых территорий публичные казни стали широко применяться в качестве наказания за нарушение военной дисциплины. Характерным примером могут быть события 167 г. до н. э., когда полководец Эмилий Павел использовал слонов, чтобы затоптать насмерть войска союзников, дезертировавших из его армии (Val. Max. II.7.14). Неслучайно способ казни, выбранный полководцем, напоминает наказание *Damnatio ad bestias* (вид смертной казни через растерзание дикими зверями на арене). Учитывая «воинский менталитет» римских ветеранов, расселенных в новых колониях на захваченных территориях, наказания, изначально практиковавшиеся в военном контексте, со временем распространились на общественную сферу. В Рим привозилось огромное количество диких животных с завоёванных территорий Северной Африки. Животные использовались для публичных

¹⁷⁴ Bieber M. The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 227.

¹⁷⁵ Wiedemann T. Emperors and Gladiators. London: Routledge, 1993. P. 70; Kyle D. G. Spectacles of Death in Ancient Rome. London: Routledge, 1998. P. 131–133.

¹⁷⁶ Coleman K. M. Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments // The Journal of Roman Studies. 1990. Vol. 80. P. 44–49; Kyle D. G. Spectacles of Death in Ancient Rome. London: Routledge, 1998. P. 40–41, 13.

зрелищ, включая *Damnatio ad bestias* на аренах. Особенно сложная форма зрелищной казни, идеально подходящая для убийства сотен или даже тысячи военнопленных—инсценировка морских или сухопутных сражений. Хотя эти состязания, в некотором смысле, представлялись как исторические реконструкции знаменитых сражений прошлого, предполагалось, что участники будут сражаться насмерть. (Тас. Anal. XII. 56). Светоний сообщает об инсценировке грандиозного морского сражения с участием преступников между «сицилийским и родосским флотом», устроенной при Клавдии (Suet. Claud. 21. 6). Однако, из соображений экономии гораздо более распространенным явлением в Империи была казнь на арене отдельных лиц или небольших групп осужденных. Эти «представления» обычно проходили между утренней охотой на зверя и гладиаторскими боями днем. Надписи, рекламирующие их, свидетельствуют о казни *noxii* (преступников, приговоренных к смерти) как об одной из достопримечательностей «полуденной паузы»¹⁷⁷.

Еще один тип казни принял форму театральных сцен, инспирированных популярными греческими мифами. Самая ранняя из таких казней, получивших в литературе название «Fatal Charades»¹⁷⁸, была, вероятно, поставлена при Октавиане, около 30. г. до н. э. и описана Страбоном (VI. 273)¹⁷⁹. Этот пример

¹⁷⁷ Dunkle R. Gladiators. Violence and Spectacle in Ancient Rome. London: Routledge, 2019. P. 90.

¹⁷⁸ Coleman K. M. Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments // The Journal of Roman Studies. 1990. Vol. 80. P. 44–73; Wiedemann T. Emperors and Gladiators. London: Routledge, 1993. P. 83–89.

¹⁷⁹ «Еще недавно, в наше время, был отослан в Рим некто Селур, по прозвищу «Сын Этны», который долгое время во главе вооруженной шайки опустошал частыми набегами окрестности Этны. Я видел, как его растерзали дикие звери во время устроенного на форуме гладиаторского боя. Разбойника поместили на высокий помост, как бы на Этну; помост внезапно распался и обрушился, а он упал в клетку с дикими зверями под помостом, которая легко сломалась, так как была нарочно для этого приспособлена».

явно демонстрирует слияние римской системы правосудия с театральной сферой. Тип реквизита, характерный для сценических декораций, мог также использоваться в казнях, чтобы добавить зрелищности происходящему. Самым известным источником об инсценировке казней на мифологический сюжет являются эпиграммы Марциала в его «Книге Зрелищ» (*Liber Spectaculorum*), повествующие о подобных мероприятиях во времена Тита и Домициана. Большинство казней, описанных Марциалом, включало в себя принуждение осужденных играть роли известных персонажей из греческих и римских мифов. (Mart. Lib. 7; 21). «Казни на мифологический сюжет», по-видимому, продолжались в Империи до конца II в. Тертуллиан свидетельствует, как преступник в облике Геракла был сожжен заживо на арене, а другой, облаченный в Аттиса, должен был оскотить себя (Apolog.XV.4–5). Рассуждая о феномене подобных казней, А. Дункан характеризует его как «*extreme mimesis*» («шокирующее подражание») и говорит о стирании границ между вымышленным, инсценированным и реальным¹⁸⁰. Происходящее на сцене конкретизируется до предела. Даже убийство, казнь, адюльтер, являющиеся частью мифа и вымышленного мира, происходят наяву, перед зрителями.

В контексте интересующей нас темы необходимо остановиться и на жанрах, которые обращаются к мифологическому нарративу и остаются востребованными в театральных представлениях. Это прежде всего пантомима и трагедия. Существует предположение, что популярная на эллинистическом Востоке пантомима (особенно в Александрии и Малой Азии) берет свое начало в пирровом танце–пляске греческих воинов перед

¹⁸⁰ Duncan A. Performance and Identity in the Classical world. New York, 2006. P. 188; эту же мысль развивает К. Колеман (Coleman K. M. Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments // The Journal of Roman Studies. 80. 1990. P. 67– 68).

боем или после победы, а также в качестве тренировки¹⁸¹. Наше знание о пантомиме в том виде, в котором она исполнялась в эллинистическое время, ограничено эпиграфическими источниками. То, что греки называли пантомимой, римляне подвергли переосмыслению, привнеся в танец больше зрелищности, а зачастую и политические коннотации. По всей видимости пантомима попадает в Рим примерно к 60 г. до н. э.¹⁸². Первым визуальным отражением римской пантомимы становятся живописные декорации аристократических домов Помпей. Характерным примером являются фрески «Дома гладиаторов» с изображением сюжета о конфликте Афины и Марсия¹⁸³. Здесь, в левой госпитали, представлена Афина с флейтой, в правой – Марсий, посередине, в *Porta Regia*, Аполлон с кифарой, а также четыре участника хора изображены в нишах около дверей.

Важным фактором распространения пантомимы становятся предпочтения императорского двора. Своей повсеместной популярностью во времена Империи она обязана особому отношению к жанру Октавиана Августа и последующему покровительству со стороны представителей римской элиты¹⁸⁴. Как минимум два знаменитейших артиста пантомимы входили в близкий круг императора – Бафилл из Александрии (приближенный ко двору, по всей видимости, из-за пристрастия к нему Мецената (Тас. Ann. I.

¹⁸¹ *Weinreich O.* Epigrammstudien I: Epigramm und Pantomimus nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus. Heidelberg: Winter, 1948. 172 s.

¹⁸² *Zanobi A.* The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies // Roman pantomime libretti and their Greek themes: the role of Augustus in the Romanization of the Greek classics // New directions in ancient pantomime/ ed. E. Hall, R. Wyles. Oxford: Oxford University press, 2008. P. 227.

¹⁸³ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1961. P. 232–233.

¹⁸⁴ *Duncan A.* Performance and Identity in the Classical world. New York, 2006. P. 194.

54)), и Пилад из Киликии (возможно, вольноотпущенник Августа¹⁸⁵). Знаком покровительства императоров пантомиме можно считать и их персональную вовлеченность в представление. Помимо упомянутых частных спектаклей для близкого круга Августа (Macrobian. Sat. II. 7. 5–19), можно вспомнить рассказ Светония о танце Калигулы «в женском покрывале» перед консулами (Calig. 54) и о Нероне, который «пел трагедии, выступая в масках героев и богов и даже героинь, и богинь» (Nero. 21)¹⁸⁶.

Выступление артиста представляло собой сольный танец под музыкальное сопровождение с участием хора (именно хор озвучивал тексты либретто). Танцовщик сам не произносил речей, представление было построено по принципу последовательной смены образов, т.е. актер мог изображать несколько персонажей. Эффект перевоплощения достигался за счет пластики и динамики танца. Таким образом, общий сюжет мог быть представлен несколькими фрагментами, акцентировались кульминационные моменты в повествовании. Поскольку пластика танца и движение находились в строгой зависимости от текста (и хора), то и понимание сюжета зависело от лаконичности и ясности последнего. Анализ текстов либретто показывает, что их авторы апеллировали к сюжетам греческой трагедии¹⁸⁷, адаптируя Эсхила, Софокла и Еврипида к новому виду спектакля. Кроме этого, современные августовским поэмы Овидия и даже «Энеида» Вергилия использовались в качестве источников либретто для пантомимы.

¹⁸⁵ *Hunt Y.* Roman pantomime libretti and their Greek themes: the role of Augustus in the Romanization of the Greek classics // *New directions in ancient pantomime* / E. Hall, R. Wyles (ed.). Oxford, 2008. P. 150 –151, 169–185.

¹⁸⁶ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 234 –235.

¹⁸⁷ *Jory E.J.* Pylades, Pantomime, and the Preservation of Tragedy // *Mediterranean Archaeology*. 17. 2004. P. 148 –149.

Что касается трагедии, то, во-первых, она, как мы отмечали выше, теряет свою популярность во времена Империи, а во-вторых, очевидно, находится под влиянием пантомимы и риторики (прежде всего в трактовке мифологических сюжетов).

Поскольку сочинения Овидия в этом жанре до нас не дошли, то основным источником для анализа являются сохранившиеся трагедии Сенеки¹⁸⁸. Характерный прием автора – длинные описания, не способствующие динамичному развитию действия, но включающие в себя представление о местности (для передачи атмосферы и общего настроения). По мнению А. Заноби, подобные пассажи могут быть рассмотрены в качестве сопровождения танца хранящего молчание актера¹⁸⁹. В произведениях акцентируются моменты, связанные с сошествием в загробный мир (появление теней и некромантии), убийства, природные катаклизмы¹⁹⁰. В этом можно видеть стремление автора к потенциальной зрелищности, драматизации происходящего, учитывая интерес публики к новизне, мистике и кровавым зрелищам¹⁹¹. Страдания героев, умышленно подчеркнутые пышным риторическим стилем, у Сенеки могут быть соотнесены с важностью

¹⁸⁸ Сведений о том, что трагедии Сенеки ставились на сцене, нет.

¹⁸⁹ А. Заноби отмечает, что такие длинные пассажи могут быть сделаны и под влиянием риторики (*Zanobi A. The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies // New directions in ancient pantomime / E. Hall, R. Wyles (ed.). Oxford, 2008. P. 241 –242*).

¹⁹⁰ В этом проявляется серьезное отличие позднеримской трагедии от греческой классической трагедии, например, сцена сошествия Тесея в Аид (*Sen. Herc. Furens. 660–690*).

¹⁹¹ *Zanobi A. The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies // New directions in ancient pantomime / E. Hall, R. Wyles (ed.). Oxford, 2008. P. 242*.

преодоления испытания (и приближением к стоической мудрости)¹⁹². Е. Г. Рабинович отмечает среди особенностей построения трагедий потерю главным героем «своего характера»¹⁹³. Сенека уделяет ему меньше внимания, фокус смещается на стороннего рассказчика, описания из уст которого призваны связывать сцены и давать развитие сюжету¹⁹⁴. Эти особенности, возможно, свидетельствуют о влиянии пантомимы на мифологический нарратив, либо о том, что Сенека допускал постановку своих трагедий в пантомиме.

П. Занкер, включая пантомиму в августовскую программу «культурного обновления», отмечает процесс политизации греческой мифологии в ее драматическом изложении¹⁹⁵. Пантомима становится частью Терентийских игр, а после смерти принцепса появляется в составе программы фестивалей в честь императора. Тацит сообщает о включении пантомимы в Августалии в Риме при Тиберии (Ann. I. 54). Связь пантомимы и императорского культа хорошо визуализируется в памятниках эпохи. В частности, на нее указывает рельефный декор Себастейона в Афродисиаде эпохи Клавдия, в который, помимо дионисийской символики – масок трагедии и комедии, включены также маски пантомимы

Сложным вопросом остается включение пантомимы в греческие агоны (драматические и музыкальные состязания по греческому образцу). Самые ранние примеры для восточных провинций Империи относятся ко 2-й пол. II

¹⁹² Рабинович Е. Г. Вступительная статья к трагедиям Луция Аннея Сенеки / Луций Анней Сенека. Трагедии. М., 1991. С. 425.

¹⁹³ Там же. С. 424.

¹⁹⁴ В качестве примера автор апеллирует к текстам Амфитириона (*Zanobi A. The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies // New directions in ancient pantomime / E. Hall, R. Wyles (ed.). Oxford, 2008. P. 243*).

¹⁹⁵ *Zanker P. The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1992. P. 149.*

в.¹⁹⁶ Именно здесь появление пантомимы не было чем-то чуждым, учитывая эллинистические корни самого жанра. К тому же оно способствовало укреплению связи культа императора с местной традицией¹⁹⁷.

В этом контексте особую важность для поддержания, организации и распространения различных религиозных празднований приобретают ассоциации актеров (технитов¹⁹⁸). С появлением профессии на рубеже V-IV вв. до н. э. актеры оказываются в числе влиятельных граждан полисов и обретают вес даже в политике. Например, трагические актеры Аристодем и Неоптолем были послами Филиппа II Македонского (Dem. Orat. XIX. 315). Не только отдельные лица, но и ассоциации могли брать на себя дипломатические обязанности от имени полиса. Так, Синод технитов Афин, будучи тесно связанным с афинским полисом, играл значительную дипломатическую роль, в частности, в переговорах с Митридатом VI Понтийским¹⁹⁹. В то же время ассоциации сами были своего рода политическими образованиями, существовавшими параллельно с полисами и койнонами.

Б. Фоконье отмечает, что тесная связь артистов и эллинистических царей, а затем и императоров, была определяющей чертой ассоциаций²⁰⁰. В эпиграфических источниках в контексте эллинистических дворов (особенно

¹⁹⁶ *Webb R.* The Nature and Representation of Competition in Pantomime and Mime // *Entretiens sur L'Antiquite Classique*. Т. VIII. L'Organisation des spectacles dans le monde romain / К. Coleman, J. Nelis–Clément (ed.). Geneve, 2012. P. 230–234.

¹⁹⁷ Эта идея появляется в исследованиях Л. Роберта (*Robert L.* Pantomimen im Griechischen Orient // *Hermes*. 65. 1930. P. 120–121) и С. Прайса (*Price S. R. F.* Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor. Cambridge, 1986. P. 89).

¹⁹⁸ Подробнее о точном названии профессионального союза актеров и музыкантов (*Jory E.* J. Associations of Actors in Rome // *Hermes*. 98. 1970. P. 224).

¹⁹⁹ *Fauconnier B.* Athletes and Artists in the Roman Empire: The History and Organisation of the Ecumenical Synods. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. P. 6.

²⁰⁰ *Ibid.* P. 28

птолеевского) все чаще появляется словосочетание «*οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται*» («Дионисовы мастера»), что связывают с желанием монархов отождествлять себя с Дионисом²⁰¹. Например, афинская ассоциация была сформирована в период пребывания в Афинах Деметрия I Полиоркета – правителя, увлекавшегося драмой называвшего себя «Новым Дионисом»²⁰². Действительно, Дионис играл важную роль в идеологии и самопрезентации эллинистических царей, и эта связь правителей с божеством восходила к Александру, отождествлявшемуся с Дионисом. Покровительство ассоциациям актеров, отвечавших за организацию религиозных празднований, позволило включать в повестку городской жизни важные элементы царской пропаганды. Так, Афиней со ссылкой на Дурида, сообщает о Деметриевых праздниках в Афинах, когда «на сцене выставлена была картина, на которой он [Деметрий] скакал верхом, оседлав весь обитаемый свет» (Athen. XII, 536). Ассоциация актеров Малой Азии имела прочную связь с династией Атталидов. В ней присутствовала должность жреца, ответственного за культ правителя, который в то же время был агонифетом собственного дионисийского праздника Синода²⁰³.

Одним из главных вопросов в научной литературе является проблема «наследования» Римом эллинистической структуры Синода технитов. Отправной точкой в римской истории Синода следует считать годы наибольшего политического могущества Марка Антония, который, судя по Плутарху, не только покровительствовал ассоциациям, но мог раздавать привилегии и обеспечивать их соблюдение по всему восточному

²⁰¹ *Ceccarelli P.* Autour de Dionysos: remarques sur la dénomination des artistes dionysiaques // *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine/ Ch. Hugoniot, F. Hurllet, F., S. Milanezi* (ed.). Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2004. P.110.

²⁰² *Ibid.* P. 134–138.

²⁰³ *Fauconnier B.* Athletes and Artists in the Roman Empire: The History and Organisation of the Ecumenical Synods. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. P. 30.

Средиземноморью По свидетельству античного автора, особой привилегии удостоились ассоциации технитов Малой Азии, «штаб квартира» которых была обустроена в Приене (Plut. Ant. 56-57).

Когда Антоний прибыл в Эфес в 42/41 г. до н. э., его приветствовали как «Нового Диониса» (Plut. Ant. 24). Мы знаем, что Антоний присутствовал на афинских агонах и поддерживал их. Плутарх рассказывает, что триумвир устроил пиршество грекам после победы над Лабиемом и занял должность гимнасиарха (Plut. Ant. 33. 4). Б. Фоконье полагает, что во времена Антония начали размываться региональные границы между сферами влияния старых эллинистических объединений. Артисты из Италии, Греции и Малой Азии пользовались поддержкой Антония и встречались друг с другом при его дворе или во время одного из устраиваемых им религиозных празднований²⁰⁴. Ко времени Клавдия Синод, состоящий из различных групп, был уже достаточно консолидирован, но все же официально не был «подчинен» императору.

Во II в. происходят кардинальные изменения и реформация дионисийских организаций. Союз технитов Диониса подал прошения Траяну и затем Адриану стать их новым покровителем и принять эпитет «Новый Дионис»²⁰⁵. Анализируя надпись из Анкиры, Р. Хервас отмечает, что Траяном руководило не столько желание ассоциировать себя с божеством сколько стремление установить прямой контроль над союзами артистов²⁰⁶. Покровительство императора позволило последним получить панимперский статус, и мы не знаем, как долго специализированные небольшие ассоциации

²⁰⁴ *Ibid.* P. 49.

²⁰⁵ Перечень эпиграфических источников с петициями синодов (*Hervas R. G. Trajan and Hadrian's Reorganization of the Agonistic Associations in Rome // Empire and Religion. Impact of Roman Empire, c. 200 B.C.–A.D. 476. Vol. 25 / O. Hekster (ed.). Leiden; Boston, 2017. P. 88*).

²⁰⁶ *Hervas R. G. Trajan and Hadrian's Reorganization of the Agonistic Associations in Rome // Empire and Religion. Impact of Empire Roman Empire, c. 200 B.C. – A.D. 476. Vol. 25 / O. Hekster (ed.). Leiden; Boston, 2017. P. 88. (IGR III, 209)*.

могли существовать отдельно и независимо. Примечательно, что представители союза мимов и пантомимов (*Parasiti Apollonis*), получившего серьезное влияние во времена Империи благодаря значительному росту интереса к этим видам представлений, упоминаются в связи с союзом технитов. Опираясь на эпиграфические источники, Э. Дж. Джори допускает, что *Parasiti Apollonis* мог иметь центры в провинциях, а его участники – выполнять функции жрецов совместного культа императора-Диониса²⁰⁷. Наконец, важной вехой в истории дионисийства является факт включения Диониса при Каракалле в официальный список божеств Терентийских игр и его упоминание в гимне²⁰⁸.

Таким образом, акцент на бóльшую зрелищность представлений, изменение условий повествования и репрезентации мифа перед публикой должны были повлечь за собой иную подачу сюжета. Возросшая роль синода технитов, отождествление императора с Дионисом и его личное покровительство театру, не могли не отразиться на интерпретации дионисийского мифа в пространстве театра и не затронуть театральную декорацию. Отмеченный нами религиозный синкретизм, адаптация театрального пространства под разнообразные нужды также имели влияние на характер изложения и визуализации мифа в изобразительных программах. Наряду с этим, повествовательность скульптурных театральных циклов, как мы увидим ниже, обретает связь с философской мыслью, риторикой, литературными течениями эпохи.

В связи с последним необходимо остановиться на феномене Второй софистики, чьи представители были связаны с театральной средой.

²⁰⁷ Jory E. J. Associations of Actors in Rome // *Hermes*. 98. 1970. P. 239 – 240, 242, 249.

²⁰⁸ Krawczyk M. The role of Bacchus / Liber Pater in the Severan Religious Policy: The Numismatic and Epigraphic Evidence // *Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco–Roman World* / F. Doroszewski, D. Karłowicz (ed.). London; New York, 2021. P. 146.

Содержание их речей и произведений также должно было отразиться на формировании принципов мифологического нарратива (в том числе визуального) в эпоху Империи.

1.3. *Культурная среда времен Второй софистики. Мифологический нарратив и зрелище.*

Театр и его контекст: репертуар, представление, декорация, религиозные и социальные функции, очевидно, находились под влиянием многих тенденций. Одна из наиболее важных – интерес к греческой культуре и подражание ей в среде образованных римлян, которое становится нормой, начиная с I в. Дионисий Галикарнасский восхвалял возрождение греческой литературы и связывал его с изысканным вкусом римской аристократии (*De ant. orat.* 3). Август окружил себя греческими литераторами – среди них такие фигуры, как Тимоген, Дионисий Галикарнасский, Страбон, Николай Дамасский²⁰⁹. Греки выступали в роли учителей и советников, как, например, Аполлодор Пергамский, обучавший принцепса красноречию (*Suet. Aug.* 89. 1). Еще один известный ритор – Феодор из Гадары – был наставником Тиберия (*Quint. Inst. or.* III. 1).

Г. Боуэрсок считает, что именно этот ранний период и положил начало т.н. «греческому ренессансу» и философско-литературному направлению Второй софистики, расцвет которого пришелся на II в.²¹⁰

Термин «Вторая софистика» был введен биографом софистов Флавием Филостратом (*V. S. I.* 481), объяснившим его следующим образом: «В части любомудрия древняя софистика рассуждала пространно и со многими подробностями, ибо и о мужестве говорила, и о справедливости говорила, а еще о героях и о богах, а еще – как и почему мироздание приобрело нынешний

²⁰⁹ *Bowersock G. W.* Augustus and the Greek World. Oxford, 1965. P. 124.

²¹⁰ *Bowersock G. W.* Greek Sophists in the Roman Empire. Oxford, 1969. P. 43 – 44.

свой вид. А вот следующая за нею софистика – ее вернее именовать не новой, но второй, ибо и она древняя – изображала бедняков и богачей, вельмож и тиранов, и рисовала в гипотезах известные события и известных лиц прошлого» (loc. cit.).

Важно отметить, что феномен Второй софистики выходит далеко за пределы философско-литературного дискурса. В современной научной литературе к этому течению причисляют философов-стоиков (например, Эпиктета и Музония Руфа), платоников (Плутарха), представителей жанра «путевых заметок» – Павсания²¹¹. Принято выделять несколько характеризующих это течение аспектов – обращение к классическому (особенно афинскому) прошлому и его идеализация; вдохновение чистотой греческого языка, его древними формами; публичное состязание софистов; ставка на образованность и пайдею (*παιδεία*); поиск самобытности путем установления эллинских истоков и связей²¹².

Важнейшим основанием для детального рассмотрения феномена «Второй софистики» является география его центров, прямо совпадающая с географией распространения нарративных мифологических циклов в декорации театров. Помимо Рима, речь идет о восточных провинциях и греческих городах – Афинах, Смирне, Эфесе²¹³. Эти центры – не только родина многих софистов (Герод Аттик и Афины, Дамиан и Эфес, Руфин и Смирна), но и места концентрации софистов и их учеников из других городов. Флавий Филострат сообщает о том, что Лоллиан из Эфеса был назначен главой

²¹¹ Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. 2284 loc. (Kindle digital edition).

²¹² Richter D., Johnson W. Periodicity and Scope // Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 205 –365 (Kindle digital edition).

²¹³ Bowersock G. W. Greek Sophists in the Roman Empire. Oxford, 1969. P. 17.

афинских софистов (V. S. I. 526), а Полемон из Лаодикеи исполнял почетные обязанности в Смирне (V. S. I. 531).

Феномен Второй софистики в период апогея становится важной составляющей массовой культуры и частью политической жизни Империи. Прежде всего это связано с публичной деятельностью и выступлениями софистов. Несмотря на то, что декламации на различные темы были частью риторического образования еще в республиканскую эпоху, лишь из произведений Сенеки Старшего мы получаем первые существенные сведения о содержании этих речей при Августе и Тиберии²¹⁴. Квинтилиан, римский ритор времен Флавиев, сообщает, что к риторической школе со времен учеников Аристотеля стали принадлежать скорее философы, нежели риторы, особенно стоики и перипатетики (Inst. Or. III. 1). Дальнейшие его рассуждения свидетельствуют о том, что в Риме в это время существовали две риторические школы – аполлодорцы и феодорейцы. Первые, по версии Дж. Даффа, делали упор на повествовательности (*narratio*), вторые же – на доказательной базе (*argumentatio*)²¹⁵. Уже к концу I в. декламация, приобретая роль общественного развлечения, перемещается в разряд феноменов «массовой культуры».

Театры и одеоны становятся одной из площадок выступления софистов. В качестве примеров можно привести выступления Элия Аристида в одеоне Смирны (Or. 51) и Апулея в театре Карфагена (Flor. XVIII). Отметим, что характер саморепрезентации софистов порой был близок к театральному выступлению. По свидетельству Филострата, когда Скопелиан произносил свои речи о варварах, «он взмахивал руками чаще обычного, будто в вакхическом исступлении» (V. S. I. 520).

²¹⁴ *Ibid.* P. 43.

²¹⁵ *Duff J. W. A Literary History of Rome in the Silver Age: From Tiberius to Hadrian.* New York, 1960. P. 61.

Герод Аттик выстроил «для афинян в память Региллы [своей супруги] театр, крытый кедровою кровлей, притом, что древесина эта хороша и для ваяния» (Phil. V. S. II. 217–218)²¹⁶. Павсаний называет его одеоном (VII. 20. 6). Примечательно, что современные исследования здания одеона Герода Аттика по акустике показывают, что, как и другие крытые античные одеоны, он был более приспособлен для выступлений ораторов, нежели для музыкальных представлений. Судя по всему, конструктивные особенности и использование кровли из дорогого материала были продиктованы необходимостью приспособить сооружения под нужды ораторов²¹⁷. Театры, предназначенные как для постановок, так и для декламаций, сооружались в частных владениях императоров. Такие постройки известны, например, в *Domus Aurea* Нерона, на вилле Альбанум Домициана (*Albanum Caesaris*) и на вилле Адриана в Тиволи²¹⁸.

Нередко речи софистов были направлены на конкретные задачи, связанные с потребностями города. Речь Герода Аттика в театре Эфеса была обращена к Адриану, и в ней содержалась просьба о пожертвовании средств для строительства акведука в Александрии Троадской²¹⁹. Важным аспектом становится социальный статус софистов. Имея личный контакт с

²¹⁶ Речь идет о сохранившемся до наших дней одеоне Герода Аттика на южном склоне Акрополя в Афинах.

²¹⁷ *Thomas E. Performance Space // Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 5173.*

²¹⁸ *Sears F. Roman theaters: an architectural study // Oxford Monographs on Classical Archaeology / J. Bennet, J. Boardman, J. J. Coulton, D. Kurtz, R. R. R. Smith, M. Steinby (ed.). Oxford, 2006. P. 46.*

²¹⁹ *Thomas E. Performance Space // Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 5199.*

императором²²⁰, организуя посольства, софисты выступали посредниками между городом (его аристократией и простым народом) и принцепсом. Так, Полемон убедил Адриана, «приверженного эфесянам», субсидировать строительство хлебных складов, гимнасия и храма в Смирне (Phil. V. S. I. 531). После письменного послания Аристидом о разрушениях в Смирне вследствие землетрясения Марк Аврелий и Луций Вер вынесли вопрос в Сенат, и помощь была оказана незамедлительно (Arist. Or. XX, XXI; Phil. V. S. II. 582). Есть важное свидетельство, прямо указывающее на причастность софистов к разработке программ декораций общественных зданий, и конкретно театра. При участии софиста и стоика Антипатра, который имел колоссальный вес при дворе Септимия Севера, будучи наставником Геты и Каракаллы (Phil. V. S. II. 607), была создана декоративная программа новой *scaenae frons* театра Иераполя²²¹.

В этой связи вызывает интерес трактовка софистами мифа, их отношение к культовым практикам и подход к нарративу. Анализируя тенденции в мифографии конца I–нач. III вв., С. Тшаскома выделяет две формы повествования. Это прежде всего попытка систематизации обширной мифографии (в основном эллинистической), учитывая накопленное к этому периоду знание множества панэллинских, локальных и чужеземных мифов. Систематизация и выбор сюжетов в каждом случае индивидуальны. Так, например, исследователь справедливо отмечает отсутствие в «Мифологической библиотеке» Псевдо-Аполлодора мифов, связанных с

²²⁰ Например, Марк Аврелий встречался с Гермогеном (Phil. V. S. II. 578) и Элием Аристидом (Phil. V. S. II. 583).

²²¹ *Sobra G., Masino F.* La Frontescena Severiana del teatro di Hierapolis di Frigia. Architettura, decorazione e maestranze. La scaenae frons en la arquitectura teatral romana // Actas del symposium internacional celebrado en Cartagena los dias 12 al 14 demarzo 2009 en el Museo del Teatro. Universidad de Murcia / S. Ramallo Asensio, N. Roring (ed.). Murcia, 2010. P. 378 – 379.

историей Рима²²². Тем не менее, несмотря на «авторский» отбор, следует отметить, что основная задача мифографов заключалась в изложении, а не в интерпретации мифа. Помимо труда Псевдо-Аполлодора можно вспомнить, например, более пострадавшие от времени «Мифологические рассказы», известные за авторством Гигина. Иначе смотрит на миф Антонин Либерал: выбирая в качестве источника эллинистическую поэзию, автор структурирует мифы согласно метаморфозам, происходящим в них, представляя читателю определённую классификацию героев и их превращений. Псевдо-Эратосфен применяет «астрологический» критерий, перенося божественные образы на небесные объекты в своих «Катастеризмах».

Вторая линия, по всей видимости, связана с обучающей миссией стоиков. Здесь ключевым моментом повествования становится интерпретация мифа²²³, а также конкретного события этого мифа или отдельного образа мифологического героя. Так, произведение стоика Луция Анея Корнута «Греческое богословие» представляет собой иллюстрацию основ философии. Автор через мифологические аллегории объясняет своему ученику важные для стоиков понятия души, космоса, огня (Theolog. I, II). Или же Гераклит Грамматик в «Гомеровских вопросах» предлагает искушенному читателю свою трактовку гомеровских героев. Трактат, написанный в защиту Гомера от «неблагодарных» философов, в частности Платона и Эпикура, является попыткой толкования аллегорий, якобы существующих в гомеровских поэмах²²⁴.

²²² Trzaskoma S. Mythography // Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 12707.

²²³ *Ibid.* Loc. 12766.

²²⁴ Например, раскрывая читателю образ Диониса в Илиаде, Гераклит таким образом объясняет эпитеты бога: «Вакх “устрашенный”, потому что страх обычно изменяет сознание, а виноградные ягоды изменяются, когда их давят, чтоб получить вино... «Трепетный», потому что вначале, когда сусло только что выжали, происходит брожение,

Обращаясь к произведениям (и речам) софистов, мы находим схожие приемы в изложении историй, связанных с деяниями богов, в том числе Диониса. Так, гимн Элия Аристида «О Дионисе» представляет собой набор ключевых событий, выстроенных по биографическому принципу. Важно, что жизнеописание – жанр популярный в эпоху софистики²²⁵. Лукиан²²⁶, напротив, уделяет большее внимание интерпретации и иллюстрирует с помощью мифа свои идеи. Выбирая эпизод о походе Диониса в Индию (Vasch. I–VIII), автор концентрируется на ироничном описании войска Диониса. Весь этот трактат, возможно, является еще одним аргументом в составе критики Лукианом богов, в особенности чужеземных. Ведь Дионис по матери даже не эллин (Deor. conc. IV).

Особый случай для нас представляет жанр экфрасиса. Самые известные произведения такого рода – «Картины» Филострата Лемносского (Старшего), племянника (?) Флавия Филострата, и сочинение с одноименным названием, написанное его внуком Филостратом Младшим. Доподлинно неизвестно, описывают ли авторы реальное собрание пинак или хотя бы существовавшие отдельные картины. Однако основательные консультации Филострата Старшего и его изучение живописи с художником Аристодемом из Карики (Eik. proem. 3) дают нам основания видеть в них не только риторические упражнения, но и соотносить их с реальными образами и композициями

и причину этих внутренних изменений Поэт называет трепетом и страхом. Таким образом, Гомер с помощью иносказания может излагать не только философские теории, но и земледельческие» (Hrcl. 35. 4).

²²⁵ Например, Флавий Филострат и его «Жизнеописание софистов», а также «Жизнь Аполлония Тианского», Плутарх и «Сравнительные жизнеописания».

²²⁶ Несмотря на отсутствие Лукиана среди перечня софистов в «Жизнеописании софистов» Флавия Филострата, автора принято относить к течению второй софистики (*Richter D. Lucian od Samosata // Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 8931 –9427 (Kindle digital edition).*

живописных произведений. Ведь автор сам предлагает судить по приведенным картинам об искусстве многих художников (Eik. proem. 4). Как уже говорилось, одной из составляющих софистской интеллектуальной среды был процесс обучения. И здесь Филострат не отступает от традиций – его разъяснения содержания картин посвящены юному ученику и «остальной молодежи» (Eik. proem. 5). Важнейшим аспектом такого жанра нам видится идея свободного перетекания словесного образа в зрительный, стертость границ между умозрительной фантазией и описанием живого впечатления от конкретного памятника – все это может говорить о тесной связи искусства слова, риторики и искусства изобразительного.

Наконец, следует уделить внимание отношению софистов к религиозным практикам. Огромную роль в освещении тех или иных культов играет личная приверженность авторов. Так, Плутарх, служивший в сане жреца Аполлона в Дельфах²²⁷, часто обращается в своих произведениях к теме оракула. Мотивы оккультизма, оракулов и предсказаний – центральные для «Жизни Аполлония Тианского» Флавия Филострата и «Александра, или лжепророка» Лукиана. Последний, по-видимому, повествует о событиях из личного опыта.

Элий Аристид посвящает прозаические гимны Афине, Дионису, Прометею и т.д. (XXXVII–XLVI). Но, по выражению С.И. Межеричкой, именно «Священные речи» (XXIII–XXVIII) становятся «религиозной автобиографией» софиста²²⁸. Оформленные в виде сборника сновидений, речи демонстрируют отношения оратора и бога врачевания Асклепия. Аристид в период тяжелой болезни находит утешение в вере, его произведение,

²²⁷ Horster M. Cult // Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 16498.

²²⁸ Межеричкая С. И. Жизнь и творчество Элия Аристида // Элий Аристид. Священные речи. Похвала Риму / С. И. Межеричкая, М. Л. Гаспаров (ред.). М., 2006. С. 187.

наполненное мистицизмом, содержащее описания конкретных культовых практик, «задумано как памятник, явленный автору, божественной защиты и покровительства»²²⁹. Толкование сновидений, фиксация божественных явлений (эпифании), получение откровений – эти темы находят отображение в литературе как ответ на повышенный интерес к мистическим практикам, бытовавшим в обществе. В это время создаются «О божественных явлениях», «О провидении» Элиана и «Толкования снов» Артемидора.

Отметим особую роль софистов в поддержке местных культов. Частые путешествия, обращение к местной религиозным практикам, поиск связи полисов с прошлым и стремление установить преемственность эллинских и эллинистических традиций находят отклик в речах ораторов, которые насыщаются подробностями о локальных божествах и верованиях. Уместно вспомнить речь того же Элия Аристида «К Посейдону Истмийскому» (III. 17–28) или «Олимпийскую речь» Диона Хрисостома (Or. XII).

Обращаясь к представителям других направлений Второй софистики, отметим, что настоящей «энциклопедией» локальных верований можно считать труд Павсания «Описание Эллады», посвященный областям Пелопоннеса и Средней Греции. Помимо описания памятников архитектуры, скульптуры, живописи большое внимание автор уделяет рассказам о святилищах, известных, как Асклепия в Эпидавре (II. 26. 1–10), и не очень, как, например, святилище киклопов в Коринфе (II. 2. 2). Девять книг из десяти имеют солидное вступление, содержащее подробное изложение местных мифов. Интерес Павсания к мистериальным культам (типичный для эпохи), однако, ограничивается «традиционными» греческими верованиями. Особое отношение автор демонстрирует к Деметре, в чьи мистерии он посвящен²³⁰. В.

²²⁹ Там же. С. 189.

²³⁰ *Ibid.* P. 353. Для Павсания важны архаические формы культа (или, во всяком случае, те, которые существовали в доримское время), поэтому, например, повествуя о культе детей

Хаттон справедливо отмечает, что описания, например, культа Исиды и Сераписа выглядят беглыми и не представляют интереса для самого автора²³¹.

Подводя итог сказанному, отметим, что анализ феномена Второй софистики позволяет выделить несколько основных приемов и подходов к изложению мифа. Сюжеты выбираются в соответствии с индивидуальной логикой, подчиненной определенной авторской идее. При этом сюжеты могут быть интерпретированы под влиянием философской доктрины или с учетом локального мифологического контекста. Важным аспектом в презентации мифа является его обучающая роль. Особо популярные сюжеты жизнеописаний зачастую пронизаны темами мистицизма, оккультизма, переживанием религиозного опыта.

Медее в Коринфе, автор сетует, что после прихода римлян (когда прежних коринфян не осталось) традиции не были восстановлены (Paus. II. 3. 7).

²³¹ *Hutton W. Pausanias // Oxford Handbook of the Second Sophistic / D. Richter, W. Johnson (ed.). New York, 2017. Loc. 9911.*

ГЛАВА 2. Дионисийская декорация: культ, значение, контекст²³²

2.1. Культ Диониса в кругу религий и философских идей

Возникновение феномена дионисийских циклов в декорации театров тесно связано с особенностями культа Диониса в Римской империи, повлиявшими на формирование дионисийской образности. Ситуация, сложившаяся во II – начале III вв., как представляется, генетически связана с контекстом рубежа новой эры, с идеологией, политикой и художественными явлениями раннего принципата. Кроме того, влияние на художественную традицию религиозных (и связанных с ними философских) воззрений требует от нас характеристики основных процессов в этих областях культурной среды Империи от момента ее становления. В связи с этим целесообразно выйти из хронологических рамок интересующего нас явления и рассмотреть эти процессы, начиная с периода Поздней республики.

Ситуация с культом Диониса в Империи не может рассматриваться отдельно от общих тенденций в религиозной жизни Рима. Особенно важен для нас феномен религиозного синкретизма, в частности, связь дионисийства с другими мистериальными культами, а также влияние религиозных концепций на философию, прежде всего, римский стоицизм.

Одним из главных направлений религиозной политики Августа было обновление старо-римской религии и «признание богов от предков» (Suet. Aug. 93)²³³. Август уделяет особое внимание процветанию старинных жреческих коллегий, сам становится авгуром, членом коллегии

²³² Часть материалов данного раздела опубликована в статье: *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. 174-191.*

²³³ *Зелинский Ф. Ф. Религия Римской империи. Ч. 1 // История античных религий. Т. V / Т. Г. Сидаш, С. Д. Сапожникова (ред.). СПб., 2018. С. 47.*

квиндецемвиров, хранивших Сивиллины книги²³⁴. Результатом поддержки коллегий жрецов становится выступление последних с новым толкованием псевдосивиллинских оракулов (фактически изменение пророчества), в результате которого Август получает право на проведение т.н. Терентийских игр в 17 г. до н. э.²³⁵ Главные боги празднеств – Аполлон и Диана, но приносятся жертвы также и capitoлийской триаде (Юпитеру, Юноне, Минерве), и обожествлённым императорам династии Юлиев-Клавдиев²³⁶. Фактически на государственном уровне возникает прецедент постановки в один ряд богов и императорской семьи. День рождения самого Августа был признан началом новой эры, в связи с чем вносятся изменения и в названия месяцев²³⁷.

Еще одним важнейшим решением является принятие Августом в 12 г. до н. э. должности великого понтифика (*pontifex maximus*). Это означало, что император становился во главе всей римской религии. Отметим, что эта титулатура сохранится за императорами в последующие четыре столетия²³⁸. Использование религии в качестве политического инструмента хорошо прослеживается в возвышении трёх божеств – Венеры Прародительницы,

²³⁴ Машкин Н. А. Принципат Августа: происхождение и социальная сущность. М. – Л., 1949. С. 560.

²³⁵ Изначально игры были учреждены для принесения очистительных жертв разгневанным богам (подземным богам Плутону и Прозерпине).

²³⁶ Буасье Г. Римская религия от Августа до Антонинов / К. Т. Солдатенков (ред.). М., 1878. С. 72; Зелинский Ф. Ф. Религия Римской империи. Ч. 1 // История античных религий. Т. V / Т. Г. Сидаш, С. Д. Сапожникова (ред.). СПб., 2018. С. 63 –164.

²³⁷ Машкин Н. А. Принципат Августа: происхождение и социальная сущность. М. – Л., 1949. С. 565.

²³⁸ Буасье Г. Римская религия от Августа до Антонинов / К. Т. Солдатенков (ред.). М., 1878. С. 57 – 62.

Марса Мстителя и Аполлона Палатинского, отныне неразрывно связанных с императором, династией и новой мифологемой Империи²³⁹. Отметим оттенки военного триумфа, присутствующие в культах божеств. Например, храм Марса на форуме и его связь с победой при Филиппах, почитание бога среди ветеранов; храм Аполлона на Палатине и победа при мысе Акции. Тенденция, заложенная при Августе, прослеживается вплоть до II в., когда Траян в честь победы над даками посвятит монумент (трофей) в Адамклинси именно Марсу²⁴⁰.

Уже в I в. до н. э. в контексте сложных политических взаимоотношений во времена гражданских войн возникают нехарактерные для римской республиканской традиции примеры обожествления членов Сената. К этому следует добавить моду среди римских аристократов на возведение своих родов к греческим богам и героям²⁴¹. Хрестоматийным примером подобных проявлений можно считать действия Цезаря, воздвигшего уже упомянутый храм Венере Прародительнице и, по словам Светония, принимавшего сенаторов, сидя у входа (Jul. 78). Сильнейшим импульсом к формированию традиции стали причисление Гая Юлия Цезаря к богам после его смерти²⁴² (Suet. Jul. 88) и попытка создания его культа²⁴³. Уместно вспомнить Секста

²³⁹ Зелинский Ф.Ф. Религия Римской империи. Ч. 1 // История античных религий. Т. V / Т. Г. Сидаш, С. Д. Сапожникова (ред.). СПб., 2018. С. 163 – 169.

²⁴⁰ Там же.

²⁴¹ Zanker P. The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1992. P. 44.

²⁴² Я. Ю. Межеричкий отмечает, что римские полководцы обожествлялись на греческом Востоке в паре с богиней Ромой, но обожествление Цезаря было событием «принципиально новым» (Межеричкий Я. Ю. «Республиканская монархия»: метаморфозы идеологии и политики императора Августа. Москва; Калуга, 1994. С. 145).

²⁴³ Машкин Н. А. Принципат Августа: происхождение и социальная сущность. М. – Л., 1949. С. 129.

Помпея – «сына Нептуна» (Hor. Epod. IX. 7) или Марка Антония – «Нового Диониса» (Dio Cass. XLVIII. 39. 2). Последний случай для нас особенно интересен как пример явного использования дионисийской образности в публичной саморепрезентации. Плутарх сообщает, что в момент входа полководца в Эфес в сопровождении свиты, состоящей из женщин, мужчин и мальчиков, переодетых в вакханок, сатиров и панов, «граждане величали Антония Дионисом – Подателем радостей, Источником милосердия» (Ant. 24). Дион Кассий так рассказывает о пребывании Антония в Афинах: «В это время он жил в многих отношениях вопреки традициям своей страны, называя себя, например, Новым Дионисом (*Διώνυσον νέον*) и настаивая, чтобы его так называли другие» (XLVIII. 39. 2). Другой пример связан со знаменитой встречей Антония и Клеопатры в Тарсе, во время которой они примерили на себя роли Диониса и Афродиты, «и повсюду разнеслась молва: Афродита шествует к Дионису на благо Азии» (Plut. Ant. 26). Попутно отметим, что все эти перевоплощения вполне соответствовали духу религиозных празднеств, характерных для дионисийских помп эллинистических дворов. Одним из самых знаменитых примеров является шествие Птолемея II, описанное Афинеем (Athen. V, 27) и организованное, по-видимому, при участии ассоциации технитов Александрии²⁴⁴.

Таким образом, отождествляя себя с Дионисом, Антоний становился в один ряд с Александром Великим и другими эллинистическими правителями востока и запада – от Пирра Эпирского до Птолемеев²⁴⁵. Александр, а вслед за ним диадохи, получают устойчивые ассоциации с Дионисом в связи с

²⁴⁴ *Fauconnier B.* Athletes and Artists in the Roman Empire: The History and Organisation of the Ecumenical Synods. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. P. 29. Характерной особенностью подобных празднеств является присутствие актеров, переодетых в различных персонажей – силенов, сатиров, менад.

²⁴⁵ *Смыков Е. В.* Марк Антоний в мире эллинистических монархий: государь или магистрат? // Юридические исследования. 2017. № 3. С. 100 –106.

распространением мифа об индийском походе бога²⁴⁶. В этом контексте дионисийские перевоплощения Антония были особенно уместны на эллинистическом Востоке, в частности, в Александрии. Вспоминается особое отношение к Дионису Птолемеев и описания упомянутой выше дионисийской процессии в торжествах времен Птолемея Филадельфа (Athen. V. 196–203). Также стоит отметить, что Дионис Категемон выступал в качестве божества-покровителя пергамских Атталидов²⁴⁷. Подобные претензии на царский статус (Антоний к тому же называет Клеопатру Царицей цариц, а ее детей выставляет в «нарядах преемников Александра» (Plut. Ant. 54) по всей видимости стали основными козырями в политической борьбе Октавиана против Антония²⁴⁸.

Исследователи отмечают осторожность Августа в прямом отождествлении с каким-либо божеством. «Обожествление» императора зачастую происходит через обожествление его добродетелей²⁴⁹. Тем не менее, на заре Империи наблюдается четкое территориальное разделение с точки зрения характера почитания императора, которое со временем нивелируется. Так, культ императора и идея его апофеоза представляются возможными на территориях восточных провинций, где традиция почитания правителей в

²⁴⁶ *Buccino L.* Dioniso Tronfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. Roma, 2013. P. 56; *Stewart A.* Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley, 1993. P. 233.

²⁴⁷ *Kuttner A.* Republican Rome Looks at Pergamon // Harvard Studies in Classical Philology. 97. 1995. P. 175; *Bruhl A.* Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain. Paris, 1953. P. 123.

²⁴⁸ По мнению Я. Ю. Межеричко, главная линия обвинения Октавиана строилась на измене республиканским ценностям и увлечение восточными традициями (*Межеричко Я. Ю.* «Республиканская монархия»: метаморфозы идеологии и политики императора Августа. Москва; Калуга, 1994. С. 161).

²⁴⁹ *Bruhl A.* Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain. Paris, 1953. P. 164–177.

божественном статусе утвердилась еще в эллинистическую эпоху. Культ императора здесь может быть связан с культом богини Ромы (храм Ромы и Августа в Эфесе)²⁵⁰. На западных территориях, особенно в Риме, почитался гений императора. Культ гения имел глубинные связи с культом Ларов и другими «домашними» божествами²⁵¹. Для нас важна «восточная» линия поклонения и особенно эллинистическая традиция отождествления правителя с Дионисом, которая получит новый импульс к жизни уже в контексте Империи, начиная со времени Адриана и дальше.

Такая важная тенденция в римской религии как синкретизм проявляется для разных культов по-разному и в разное время. Г. Буасье называет Рим имперским объединением всех религий. Римское божество в его представлении является «единым во множестве и множественным в единстве»²⁵². В качестве примера может быть рассмотрена ситуация с иноземными, преимущественно восточными, богами. Несмотря на негативное отношение к ним и противопоставление римским традиционным божествам²⁵³, после правления Августа начинается поиск совместных форм поклонения. Судя по литературным источникам после середины I в., императоры не выступают против покровительства восточных богов (например, Нерон почитает сирийскую Атаргатис [Suet. Nero. 56]; Веспасиан – Сераписа в Александрии [Suet. Vesp. 7]).

Остановимся подробнее на синкретическом аспекте культа Диониса и его возможных связях с другими мистериальными культами в эпоху Империи. На

²⁵⁰ Буасье Г. Римская религия от Августа до Антонинов / Ред. К. Т. Солдатенкова. М., 1878. С. 246–249.

²⁵¹ Там же.

²⁵² Там же. С. 320.

²⁵³ Зелинский Ф. Ф. Религия Римской империи. Ч. 1 // История античных религий. Т. V / Т. Г. Сидаш, С. Д. Сапожникова (ред.). СПб., 2018. С. 47.

наш взгляд, целесообразно уделить внимание двум религиозным течениям с мистериальными культами – орфизму и элевсинским таинствам.

Начиная с IV в. до н. э. можно говорить о появлении литературных источников, указывающих на связь орфизма с дионисийскими мистериями²⁵⁴. Текст знаменитого папируса из Дервени времен Филиппа II с упоминанием Диониса Загрея был найден в захоронении. И хотя текст является комментарием к несохранившейся (возможно афинской) орфической поэме V в. до н. э., можно допустить, что импульс к последующему распространению орфико-дионисийских мистерий на различные территории идет именно из Македонии.

Примечательно, что в эпоху эллинизма в литературных источниках прослеживается стремление связать орфизм специфически с Египтом. Так, Гекатей из Абдер свидетельствует о том, что Орфей принес в Грецию дионисийские посвящения, изначально зародившиеся в Египте (XXVI. 9). Папирус Гуроб, датированный серединой III в. до н. э., хранит описание жертвоприношений, в составе которых есть обращение к младенцу Дионису (находящемуся под защитой вооруженных куретов)²⁵⁵. Появление этого папируса ряд исследователей связывают с указом Птолемея Филадельфа, сохранившимся на т.н. Берлинском папирусе²⁵⁶. Суть указа состояла в том, что всем, кто в разных уголках государства инициировал мистерии Диониса, было приказано явиться в Александрию и сообщить, кто посвятил их в ритуалы (до трех поколений) и принести с собой священную речь, запечатанную и

²⁵⁴ *Linforth I. The Arts of Orpheus. Berkeley, 1941. P. 207–209.*

²⁵⁵ *Greek Papyri from Gurob / J. G. Smily (ed.). Dublin, 1921. 59 p.; Chrysanthou A. Defining Orphism. The Beliefs, the Teletae and the Writings. Berlin; Boston, 2020. P. 264–271.*

²⁵⁶ Inv. 117774.п

подписанную своим именем²⁵⁷. Р. Туркан полагает, что это декрет был выпущен царем для контроля исповедовавших культ и придания ему однородности. Автор считает, что в александрийских кругах произошло (при поддержке царя) своеобразное возрождение «орфической» легенды о Дионисе Загрее (Orph. Hymn. XXIX. 56). Эта легенда была не только понятна греческому населению, но и, вероятно, способствовала интеграции Диониса в таинства Осириса и Исида. Впоследствии такая гибридная форма верования распространилась на италийские территории, что повлияло на укрепление подобных синкретических идей в эпоху Империи²⁵⁸. Комментируя свидетельства Диодора (I. 23), греческого автора I в. до н. э., И. Линфорт обращает внимание на ряд акцентов: Диодор говорит о подобии Диониса Осирису и о прибытии Орфея в Египет для участия в мистериях Диониса²⁵⁹.

Еще один важный аспект – это связь Диониса с богами Элевсина, то есть с самым известным греческим мистериальным культом²⁶⁰. Во II в. Павсаний напрямую связывает орфические гимны с элевсинскими мистериями (I. 37. 3). Сам корпус орфических гимнов, как известно, был создан во II в. по заказу малазийской общины²⁶¹, что свидетельствует о важности этих идей на территориях восточных провинций в интересующий нас период.

²⁵⁷ *Bevan E. R.* The House of Ptolemy: A History of Hellenistic Egypt Under the Ptolemaic Dynasty. London, 1927. P. 233–234.

²⁵⁸ *Turcan R.* The cults of the Roman Empire. Oxford; Cambridge, 1996. P. 298 – 300.

²⁵⁹ *Linforth I.* The Arts of Orpheus. Berkeley, 1941. P. 210–212.

²⁶⁰ Об источниках по поводу элевсинских мистерий см.: *Linforth I.* The Arts of Orpheus. Berkeley, 1941. P. 214–226.

²⁶¹ Античные гимны / А. А. Тахо–Годи (ред.). М., 1988. С. 32.

Присутствие Диониса в элевсинском культе (связь Диониса с элевсинскими мистериями прослеживается с V в. до н. э.)²⁶² – это отдельная большая тема, которую мы не будем освещать подробно. Необходимо, однако, остановиться на роли элевсинских мистерий в государственной религии Империи. Римский расцвет элевсинского культа был обусловлен двумя причинами: приобщением к нему императоров и повышением роли самого элевсинского святилища в контексте общей ориентации на эллинскую культуру²⁶³. Начиная с Суллы (Plut. Sulla 26) можно говорить о серьезном интересе римских политических деятелей к элевсинским мистериям. Светоний сообщает, что в Афинах Август принял посвящение в мистерии (Aug. 93). Будущий император, по-видимому, посетил Афины и святилище сразу же после битвы при мысе Акций (Dio Cass. LI. 4. 1). Император Клавдий пытался перенести элевсинские святыни в Рим (Suet. Claud. 25), правда, безуспешно²⁶⁴. Важность элевсинских мистерий для династии Юлиев-Клавдиев хорошо визуализируется в сцене, изображенной на патере из Аквилеи²⁶⁵. Ш. Пикар относит сосуд к эпохе Клавдия или Нерона и усматривает в сцене фигуру императора в образе Триптолема. Причем иконография фигур позволят исследователю говорить о присутствии дионисийских мотивов и видеть истоки композиции в искусстве Птолемеев²⁶⁶.

²⁶² Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М., 2000. С. 57 – 79.

²⁶³ Camia F. Cultic and Social Dynamics in the Eleusinian Sanctuary Under the Empire // Empire and Religion. Impact of Empire Roman Empire, c. 200 B.C.–A.D. 476. Vol. 25 / O. Hekster (ed.). Leiden; Boston, 2017. P. 45.

²⁶⁴ Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 45 – 46.

²⁶⁵ Picard Ch. La Patere d'Aquileia et l'eleusinisme a Rome aux debuts de l'epoque imperial // L'Antiquite Classique. 20. 1951. Fig. 1– 2.

²⁶⁶ Ibid. P. 351 –381.

Д. Лауэнштайн, анализируя эпиграфические данные, делает вывод о том, что император Адриан принял титул иерофанта в Элевсине и дважды великие посвящения²⁶⁷. Ему также удалось то, чего не смог сделать Клавдий, а именно – учредить в Риме Элевсинские таинства (Aur. Vict. Caes. 14. 5). Известно также, что в 124 – 125 гг. Адриан лично председательствовал на дионисийском фестивале в рамках Элевсинских мистерий²⁶⁸. Луций Вер и Антонин Пий были посвящены отдельно. Последний, кто принял титул иерофанта, был, по-видимому, Коммод²⁶⁹.

Рассмотренные религиозные течения имели связь и осязаемое воздействие на духовно-философские течения в Империи, в том числе в интересующий нас период. Одно из таких течений – неопифагореизм, исторически связанный с италийскими территориями. Важной составляющей учения были орфико-дионисийские представления. Ж. Каркопино прослеживает связь пифагореизма и орфических мистерий, начиная с VI в. до н. э. на землях Локр и Тарента²⁷⁰. Именно здесь пифагорейское учение также обретает связи с хтоническими культами Деметры, Персефоны и Диониса²⁷¹. По словам Климента Александрийского, Эпиген в сочинении «О книгах, приписываемых Орфею» писал, что Священное слово (*ὁ ἱερός λόγος*) в действительности принадлежат сошедшему в Аид пифагорейцу Керкопу (Strom. I. 131). Керкоп был легендарным оппонентом Гесиода, ставшим впоследствии пифагорейцем (Arist. Fr. 75; Diog. Laert. II. 46). В. Буркерт полагает, что такая мысль о причастности Керкопа к мифологии орфиков

²⁶⁷ *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 47.

²⁶⁸ *Boartwright M. T.* Hadrian and the Cities of the Roman Empire. Princeton, 2000. P. 100.

²⁶⁹ *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 48.

²⁷⁰ *Carcopino J.* La Basilique Pythagoricienne De La Porte Majeure. Paris, 1927. P. 69 –172.

²⁷¹ *Burkert W.* Lore and Science in Ancient Pythagoreanism. Harvard, 1972. P. 61 – 69.

связана с тем, что орфизм и орфическая космогония стали составной частью пифагорейской доктрины²⁷².

Однако, в контексте нашей проблематики важнее постэллинистический пифагореизм или неопифагореизм. Уже римские авторы I в. до н. э. сообщают о возрождении пифагореизма (Сис. Тим. I). Исследователями рассматривается популярность Пифагора в республиканском Риме²⁷³. Плиний Старший сообщает о статуе Пифагора «на углу Комиции», поставленной мудрейшими по велению Аполлона Пифийского (NH. XXXIV. 12). Видимо, расцвет неопифагорейство переживает в период с конца I по начало III в. Климент Александрийский, как известно, проявлявший интерес к учению, в своем главном произведении «Строматы» проповедует идеалы эллинской пайдеи, вписывая ее в новый христианский контекст. В качестве образца Климент выбирает пифагорейскую школу, переживавшую свой второй расцвет в форме неопифагореизма в период его жизни – в эпоху Антонинов и Северов.

Важным культурным феноменом конца II в. становится образование т.н. «кружка Юлии Домны». Супруга Септимия Севера, возможно, передала участнику общества, Флавию Филострату, записки некоего Дамида Ниневийского и выступила заказчиком литературного творения «Жизнь Аполлония Тианского»²⁷⁴.

Исследователи единодушны во мнении, что Аполлоний по своим суждениям и образу жизни – истинный пифагореец²⁷⁵. Примечательно, что

²⁷² *Ibid.* P. 60 – 61.

²⁷³ Афонасин Е. В. Доксография пифагореизма и неопифагорейская традиция // Σχολη. Философское антиковедение и традиция. Т. 3. Вып. 1. 2009. С. 10.

²⁷⁴ Зелинский Ф. Ф. Религия Римской империи. Ч. 1 // История античных религий. Т. V / Т. Г. Сидаш, С. Д. Сапожникова (ред.). СПб., 2018. С. 80 – 82.

²⁷⁵ Зелинский Ф. Ф. Религия Римской империи. Ч. 1 // История античных религий. Т. V / Т. Г. Сидаш, С. Д. Сапожникова (ред.). СПб., 2018. С. 83.

герой был обожествлен и снискал расположение императоров – Нерона и Домициана, в правление которых жил²⁷⁶.

Помимо неопифагореизма, религиозные воззрения интегрировались и в такое влиятельное течение, как римский стоицизм. Особенность философии первых двух веков Империи – упор на риторику и использование ее в качестве инструмента убеждения (например, красноречие Сенеки и стоическое учение). В целом учение поздней стои, или римский стоицизм имело серьезный вес в культурном пространстве Империи. Среди других течений римский стоицизм отличался большей ориентацией на этические нормы, религиозное познание и познание собственного «я». Стоическое учение оказывало влияние на различные слои интеллектуальной элиты: поэтов, политических деятелей, историков, мифографов. Уже со времен поздней стои среди последних наблюдается тенденция универсального взгляда на исторический процесс, неотделимость истории от мифологии²⁷⁷.

Внедрение философии в разнообразный культурный контекст Империи приводит к смещению акцентов в самом учении и началу процесса его адаптации под современные римские ценности²⁷⁸. С другой стороны, происходит и обратный процесс. Так, в литературных произведениях

²⁷⁶ *Афонасин Е. В.* Доксография пифагореизма и неопифагорейская традиция // Σχολη. Философское антиковедение и традиция. Т. 3. Вып. 1. 2009. С. 25.

²⁷⁷ Например, Диодор Сицилийский под влиянием философии стоицизма выступал за универсальный взгляд на историю, ее неотделимость от мифологического периода (*Строгецкий В. М.* Введение к «Исторической Библиотеке» Диодора Сицилийского // Вестник древней истории. 1986. № 2. С. 67 – 70).

²⁷⁸ *Столяров А. А.* Стоя и стоицизм. М., 1995. С. 286.

создается образ «идеального правителя»²⁷⁹, в общество проникают, а затем укореняются новые моральные догмы.

Помимо этого, наблюдается и некий эклектизм, выраженный в адаптации некоторыми стоическими школами постулатов пифагорейцев и платоников²⁸⁰. Начиная с Сенеки, продолжая Эпиктетом и Марком Аврелием, нарастает тенденция к приобретению стоицизмом космополитического характера, выраженного в повсеместном использовании греческого языка, тиражировании моральных догм и применении риторической аргументации²⁸¹. Известно, что после правления Нерона представители стоиков были в оппозиции Веспасиану (например, дело Гельвидия Приска). Но с приходом Траяна власть, по выражению Ф. Ф. Зелинского, приобрела «характер просвещённой монархии», век Антонинов считался веком мудрецов и философов²⁸².

Обозначенные черты религиозной и духовной жизни Империи позволяют сделать некоторые предварительные выводы, имеющие отношение к предмету нашего исследования. Использование религии в качестве политического инструмента, наряду с пропагандистскими и идеологическими функциями искусства, должно было иметь существенное значение для репрезентации дионисийских нарративных циклов в публичном пространстве. Мифологический нарратив мог содержать аллюзии на реальные события в

²⁷⁹ Например, образ справедливого правителя в трагедиях Сенеки (*Grimal P. Seneque ou la conscience de l'Empire // Collection d'Etudes anciennes. 19. 1979. P. 427*).

²⁸⁰ Например, учение Квинта Секстия (*Столяров А. А. Стоя и стоицизм. М., 1995. С. 290–291*).

²⁸¹ *Буасье Г. Римская религия от Августа до Антонинов / К. Т. Солдатенков (ред.). М., 1878. С. 406 – 408.*

²⁸² *Зелинский Ф. Ф. Религия Римской империи. Ч. 1 // История античных религий. Т. V / Т. Г. Сидаш, С. Д. Сапожникова (ред.). СПб., 2018. С. 264.*

соответствии со «стоической» концепцией универсальности, единства мифа и истории. Тема уподобления правителя божеству, в том числе Дионису, отражение государственных мифологем также должны были найти проявление в декоративных программах. Мистические оттенки культа Диониса, орфизм как одна из его ветвей разными путями проникали в римскую среду, соединяясь с философскими течениями и с государственной религией. Через неопифагореизм они достигали императорского двора и придворной элиты, как это было при Септимии Севере и Юлии Домне. Подобные идеи вкупе с общим религиозным синкретизмом, особенно ближневосточными влияниями (в частности, египетскими, проявившими себя на заре Империи), способствовали насыщению мифологии Диониса многочисленными смысловыми оттенками. В следующих двух разделах мы проанализируем семантические аспекты дионисийских образов в художественном контексте Империи.

2.2. Сюжеты греческой и римской мифологии в декорации – подходы к нарративу

Использование дионисийской образности в декоре имеет долгую историю. Изменение сюжетов и композиционных приемов особенно заметно в эллинистическую эпоху, когда она распространяется на храмовый и погребальный декор, обретая новые коннотации и смыслы. Исследование дионисийских нарративов римских театральных циклов не представляется возможным без учета эллинской и эллинистической художественных традиций, хотя, конечно, определяющими остаются римские контекстуальные рамки. Религиозный синкретизм эллинистической (а затем и римской) эпохи делает необходимым рассмотрение дионисийских тем в связи с другими сюжетами.

Репрезентации греческих мифов в римской живописной декорации долгое время понималась исследователями как прямое следование греческой традиции. Лишь в последнее время специфика подачи греческого мифа в

римском искусстве стала рассматриваться как отдельная проблема²⁸³. Трактовка этих мифов римскими мастерами и их помещение в римскую среду привнесли новые смыслы, иное восприятие зрителем. С точки зрения формы и контекста репрезентации греческих мифологических сюжетов принято выделять несколько направлений – так называемые «экспозиции» произведений греческого искусства на мифологические сюжеты, привезённые на италийские территории в качестве трофеев; декоративные программы аристократических домов Кампании; рельефный декор саркофагов.

В позднереспубликанском Риме греческие трофейные памятники демонстрировались (в том числе в театрах) как коллекции диковин без какой-то определенной системы. Так, Плиний Старший сообщает о картинах, очевидно, привезенных Помпеем из походов и выставленных в портике построенного им театра. Среди них работы Полигнота, Павсия – его «Принесение в жертву быков», картина «Александр» Никия. Тот же автор говорит о портике Филиппа (отчима Октавиана) и портике Октавии как «экспозиционных» пространствах – в первом была выставлена картина Антифила с изображением Александра и Филиппа II с Минервой, во втором – Отца Либеры и Александра в детстве (NH XXXV. 35-37).

Коллекции захваченных произведений искусства демонстрировали господство Рима над новыми территориями. С другой стороны, эстетическая привлекательность этих предметов понималась некоторыми римскими влиятельными авторами как опасное влечение к роскоши, способствующее распущенности²⁸⁴. Плутарх предполагает, что римляне обвиняли Марцелла в том, что он привез в Рим не только пленных воинов, но и пленных богов и заставил народ, не знавший роскоши, рассуждать об их достоинствах,

²⁸³ Newby Z. Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 1–5.

²⁸⁴ *Ibid.* P. 37.

превращая его в праздных болтунов. Сам же Марцелл «похвалялся перед греками, что научил невежественных римлян ценить замечательные красоты Эллады» (Plut. Marcell. 21. 5). Помимо морализаторских комментариев существовал и другой дискурс, в рамках которого понимание греческого искусства и владение им становится атрибутом образованного римлянина. Марциал, например, восхваляет ученость Виндика, владеющего статуэткой Геракла Лисиппа (Mart. Epig. IX. 43-44). Витрувий, рассуждая о жилище знатных людей, утверждает, что их картинные галереи (пинакотеки) должны сооружаться с пышностью (VI. 5.2).

Однако, декорация частных домов подразумевает несколько иной подход. Здесь «трофейный» памятник может существовать в контексте продуманной программы, прежде всего фресковой декорации. Многие исследователи связывают декоративные программы домов, включающие греческие мифологические сюжеты, с модой на образованность (*παιδεία*) в среде римской аристократии, а сами приемы соединения и сопоставления композиций в программе – с приемами риторики²⁸⁵. Среди последних особенно выделяются композиции «pendants» - сопоставление схожих или противоположных по смыслу сюжетов. Безусловно все эти приемы становятся видимыми и значимыми лишь при условии регламентированного движения взгляда и тела в пространстве дома. Исследуя дом «Трагического Поэта» в Помпеях, Б. Бергманн отмечает несколько таких примеров. В атриуме дома последовательно расположены сюжеты с Герой и Зевсом, Амфитритой и Посейдоном, Ахиллом и Брисеидой, а проходы между залами украшены драматическими композициями с сюжетами об Алкесте и Ифигении. Часто,

²⁸⁵ *Brilliant R.* Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. P. 53–90; *Bergmann B.* The Roman House as Memory Theatre: The House of the Tragic Poet in Pompeii // *The Art Bulletin*, 1994. Vol. 26 (2). P. 225–255; *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 137–164.

как например в «Доме Ясона»²⁸⁶ и «Доме Золотых Купидонов»²⁸⁷», декоративные программы представляют собой развернутые эпические циклы. По всей видимости, их прочтение должно соотноситься не столько с греческим мифом, сколько с его интерпретацией в поздне-республиканской литературной традиции, в частности, с произведениями Катулла, Горация, Сервия Руфа²⁸⁸.

В погребальную сферу греческая мифологическая образность приходит довольно поздно – к концу I в., достигая расцвета во II в., угасает в эпоху Северов²⁸⁹. В декорации саркофагов используется более узкий круг сюжетов с ясным посланием – это «иллюстрации» разрушительной силы смерти, аналогии добродетелям умерших, горю скорбящих, образы иллюзорного счастливого потустороннего мира²⁹⁰. К категории «бедствий», соответствующих разрушительной силе смерти, Ж. Байе отнес несколько типов сюжетов – похищение (например, миф о Персефоне, Европе); наказания (например, миф об Актеоне, Ниобидах); нападение на героя враждебных персонажей (растерзание Актеона собаками, Пенфея менадами, мучение Ореста фуриями)²⁹¹.

Что касается добродетелей, то Дж. Эльзнер отмечает риторическую природу декорации саркофагов, утверждая, что сюжет и визуальный образ

²⁸⁶ Schefold K. La peinture pompéienne: essai sur l'évolution de sa signification // *Latomus, Revue d'études latines*, 1972. P. 148–151.

²⁸⁷ Seiler F. Casa degli Amorini dorati: (VI 16,7.38) // *Häuser in Pompeji*. Vol. 5. Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, 1992. 149 p.

²⁸⁸ Newby Z. Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 80–137.

²⁸⁹ *Ibid.* P. 231.

²⁹⁰ Zanker P., Ewald B. C. Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 36

²⁹¹ Bayet J. Hercule funéraire (Pl. VII) // *Mélanges de l'école française de Rome*, 1921. Vol. 39. P. 228–230.

может быть прочитан как панегирик покойному ²⁹². Д. Грессинджер также видел в образах на саркофагах общность со словесными формами поминовения, связывая выбор мифологических сюжетов с растущим влиянием греческой риторики, которая предполагала поиск мифологических аналогий. Выбор сюжета для украшения саркофага, таким образом, был обоснован мифологической аналогией, которая была призвана подчеркнуть добродетель умершего²⁹³.

Что касается потустороннего мира, то П. Занкер относит к нему дионисийскую тематику в основном с идиллическими композициями и сюжетами фиаса²⁹⁴.

Интересующие нас дионисийские циклы, особенно на территориях Малой Азии, обнаруживают определенное композиционное и пластическое родство с декорацией саркофагов. Более того, исследователями не раз отмечались иконографические и семантические параллели между системой декорации некоторых саркофагов и композициями римских сцен, независимо от сюжета²⁹⁵. Иными словами, некоторые римские саркофаги выглядят чрезвычайно «сценографично», не говоря уже о широком проникновении

²⁹² *Elsner J.* Rational, Passionate and Appetitive: The Psychology of Rhetoric and the Transformation of Visual Culture from non-Christian to Christian Sarcophagi in the Roman World // *Art and Rhetoric in Roman Culture*/ J. Elsner, M. Meyer (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2014, P. 316–349.

²⁹³ *Grassinger. D.* The meaning of myth on Roman sarcophagi', in *Myth and Illusion: The Meanings of Myth* // *Ancient Greek and Roman Society*/ H. Goldfarb (ed.). Boston, 1994. P. 91–107.

²⁹⁴ *Zanker P., Ewald B. C.* Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 130–168.

²⁹⁵ *Morey C. R.* The Origin of the Asiatic Sarcophagi // *The Art Bulletin*, 1921. Vol. 4, No. 2. P. 64–70.

театральной атрибутики с сферу погребальной декорации. Поэтому стоит обратить внимание на характер подачи сюжетных программ в саркофагах и выстраивание определённой иерархии образов в связи с формой и восприятием памятника.

Приоритет в визуальном восприятии отдавался передней панели саркофага, что влекло за собой нарративную и символическую зависимость боковых панелей от передней, их большую лаконичность и упрощенность. В случае если задняя сторона саркофага также была украшена рельефами (что характерно для Восточных провинций), эта композиция на реверсе была еще более «аббревиатурной». Однако за зрителем оставался выбор, как рассматривать сюжет боковых или задней панелей – в связке с передней или как самостоятельные композиции. Определяя поле повествования, мастер мог манипулировать семантическим содержанием различных сторон, а также создавать между ними иерархические связи, обеспечивая различные точки визуального входа в композицию²⁹⁶. Исследователи отмечают такую тенденцию в построении композиции на саркофагах, как сокращение повествовательности в пользу акцентирования кульминации события или сюжета²⁹⁷.

Отдельно стоит выделить феномен так называемых биографических саркофагов. Примечательно, что, казалось бы, такая очевидная связка как «жизненный цикл героя — прославление усопшего» не получила развития в мифологических сюжетах на саркофагах. Р. Туркан отмечает, что единственный персонаж, чья биография последовательно и часто

²⁹⁶ *Brilliant R.* Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. P. 124–167.

²⁹⁷ *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 270; *Kampen N. B.* Biographical Narration and Roman Funerary Art // *American Journal of Archaeology*, 1981. Vol.85, 1. P. 47–58.

«пересказывалась» в рельефах саркофагов – Дионис. Однако, этот феномен получает развитие лишь при Адриане²⁹⁸. Напротив, вне мифологического контекста, биографические циклы на саркофагах встречаются часто. Н. Б. Кампен связывает сюжеты младенчества, воспитания и становления героев рельефов с литературной традицией и описаниями жизни известных аристократов и даже императоров (Квинт Курций Руф и история Александра Великого, Светоний и его жизни Цезарей и т.д.), а также выделяет строгую хронологическую последовательность как характерную черту²⁹⁹. Однако, Т. Хёльшер отмечает и наличие иного способа развертывания нарратива, когда зритель перестает фиксировать реальность последовательно, а рассматривает изображения как набор определённых узнаваемых ситуаций. Так, например, композиции саркофагов римских полководцев с изображением сцен военной карьеры³⁰⁰ не могут быть рассмотрены с хронологической точки зрения. Здесь сначала изображается битва с врагами, затем покоренные и помилованные народы, затем жертвоприношение перед отбытием на войну и, наконец, празднование свадьбы. Здесь важна не привычная последовательность событий, но репрезентация системы ценностей через определённые узнаваемые и стандартизированные эпизоды, которые выступают как аллегории главных добродетелей: *virtus, clementia, pietas u concordia*³⁰¹.

Рассуждая, о системе ценностей (добродетелей) республиканского Рима, М. Роллер определил четыре основные черты того, что он называет образцовым дискурсом, т.е. «дискурсом, связывающим действия, аудиторию,

²⁹⁸ Turcan R. Les Sarcophages romains a representations Dionysiaques: Essai de Chronologie et d'Histoire Religieuse. Paris: E. de Boccard, 1966. P. 405.

²⁹⁹ Kampen N. B. Biographical Narration and Roman Funerary Art // American Journal of Archaeology, 1981. Vol.85, 1. P. 47–58.

³⁰⁰ Hölscher T. Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico. Torino: Einaudi, 2002. P. 70. Fig. 55.

³⁰¹ Ibid.

ценности и память». Во-первых, это само действие, которое символизирует добродетель, такую как, например, достоинство (*virtus*). Во-вторых, это аудитория, которая оценивает это действие как хорошее или плохое. В-третьих, фиксация добродетели через изображение действия в памятнике. И, наконец, имитация изначального (оригинального) действия зрителями. Памятники, фиксирующие добродетели, могли принимать различные формы³⁰². Таким образом, модели римских добродетелей хранились и передавались следующим поколениям.

Подобная же логика обнаруживается в подаче псевдоисторического рассказа в декорации триумфальных и мемориальных сооружений, в котором фигура императора занимает центральное место. Хрестоматийным примером такого нарратива являются рельефы колонны Траяна, иллюстрирующие военные кампании императора в Дакии в 101–106 гг. (Илл. 2.3, 2.4) Р. Бриллиант, анализируя композицию, отмечает явное несоответствие грандиозности замысла и возможностей зрителей. С увеличением высоты рельефы становились все более трудночитаемы, к тому же спиралевидное размещение композиций заставляло зрителя постоянно совершать повороты вокруг сооружения³⁰³. При таком ограниченном обзоре хронологическое прочтение теряет всякий смысл.

Настойчивое тиражирование фигуры императора ведет к типизации композиций, которые призваны представить, опять же, добродетели правителя и его народа. Выступление армии, переправляющейся через Дунай – знак силы и военной доблести римлян, ободряющая речь императора – знак хороших

³⁰² Roller M. B. Exemplarity in Roman Culture: The Cases of Horatius Cocles and Cloelia // *Classical Philology*, 2004. Vol. 99 (1). P. 4–6.

³⁰³ Brilliant R. *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. P. 90–124.

отношений между принцепсом и войском и т. п.³⁰⁴ Такая логика вписывается в общую стратегию визуализации сюжетов, как мифологических, так и «исторических», в искусстве Империи³⁰⁵. Каждый нарратив несет в себе отсылки к определенным понятиям (содержание и набор которых зависит от контекста), облакающимся в изобразительные формулы, легко считываемые зрителем³⁰⁶.

3. Ньюбай, апеллируя к монументальным программам августовского Рима, прежде всего к Форуму Августа, отмечает, что после социальных потрясений, вызванных войнами поздней республики, римское общество нуждалось в обретении самоидентичности. Основное достижение Августа заключалась в том, что он смог представить себя наследником лучшего из прошлого Рима, восстановить его религиозные и моральные ценности, в то же время представив себя гарантом будущего мира и стабильности³⁰⁷. Автор говорит о своеобразном упадке исторической модели передачи добродетелей и формировании новой системы. Существование принципата изменило смысл и использование республиканской истории. Со времен Августа модели республиканских добродетелей часто вытесняются образцовой фигурой императора и его семьи³⁰⁸. Причем новая генеалогия принцепса становится частью исторического и мифологического нарратива, что находит отражение в программе Форума Августа³⁰⁹.

³⁰⁴ *Hölscher T.* Visual Power in Ancient Greece and Rome // Sather classical lectures. Vol.73. Oakland: University of California Press, 2018. P. 302–306.

³⁰⁵ *Hölscher T.* Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico. Torino: Einaudi, 2002. P. 73.

³⁰⁶ О соответствии форм сюжетам и фигуративным изображениям см.: *Hölscher T.* Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico. Torino: Einaudi, 2002. P. 703–109.

³⁰⁷ *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 325

³⁰⁸ *Ibid.* P. 330.

³⁰⁹ *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 193–215.

П. Занкер отмечает, что после победы над Антонием центр идеологической программы Августа сместился с войны на мир³¹⁰. Поэты эпохи провозглашают возвращение «золотого века»³¹¹. Мир рассматривается как основное послание программы Августа, ярким примером которой является *Ara Pacis Augustae*. Внутри его нарратива, который содержит как исторические, так и аллегорико-мифологические компоненты, Август представлен как благочестивый лидер римского государства, основоположник новой эры мира и процветания³¹². Однако, Дж. Поллини замечает, что программа Алтаря Мира включает в себе особый подход к миру, достигаемый через войну³¹³. В двух больших фигурных аллегорических панелях на торцевой стороне внешней стены ограждения изображены, вероятно, Теллус (или Пакс), окруженная щедротами мира и процветания (Илл.2. 1), а на другой – богиня-победительница Рома (Илл.2. 2), восседающая на трофейном оружии³¹⁴. Представленные в паре, эти два контрастирующих образа намекают на мир, завоеванный военной мощью. Тот же смысл содержится в программе августовского алтаря в Никополе – городе, основанном в заливе Амбракии (Эпир), в честь победы будущего императора в битве при мысе Акции в 31 г. до н. э. Военное и религиозное триумфальное шествие верхнего фриза алтаря опирается на изображение трофейного оружия и разбитых кораблей нижнего регистра³¹⁵.

³¹⁰ *Ibid.* P. 163–179.

³¹¹ Подробнее о «золотом веке» см. раздел 2.3.

³¹² *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 169–170.

³¹³ *Pollini J.* From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome. Norman: University of Oklahoma Press, 2012. P. 180.

³¹⁴ *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 169–173–175.

³¹⁵ *Zachos K. A.* Τα γλυπτά του βωμού στο Μνημείο του Οκταβιανού Αυγούστου // Nicopolis B. Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium (11–15 September 2002)

Обращает на себя внимание существенная разница в выборе мифологических сюжетов для частного и публичного пространства. Примечательно, что в первом случае именно греческий миф становится семантической основой декора. Здесь практически не встречаются римские «исторические» сюжеты. Художественная пропаганда была эффективна в больших монументальных ансамблях, через которые она могла воздействовать на все страты. Изысканный вкус элит, по-видимому, предполагал обращение к эллинской «мифологической истории», аллегориям и риторике. Но и здесь, при помощи мифологических образов и нарративов, появлявшихся в декорациях аристократических домов, демонстрировались как положительные, так и отрицательные модели поведения, образа жизни. Начиная со II в. это использование мифа как образца проникает и в погребальную сферу³¹⁶.

В этом контексте феномен дионисийского цикла можно оценивать двояко. С одной стороны, он тесно связан с эллинистическим миром и, как мы увидим ниже, в Риме изначально локализуется в частной элитарной среде. С другой – его появление в публичном пространстве театра подразумевает включение в новую, прежде всего, имперскую, мифологию. В этой связи необходимо учитывать тенденцию к усилению династических и биографических нарративов с участием личности императора, его включения в круг мифологических и псевдоисторических сюжетов, а также сопоставление в программах темы войны и мира. Характер повествования часто зависит от формы памятника. Приемы нарративов также различны – сюжеты могут быть представлены хронологически или с нарушением

Νικόπολις Β'. Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη (11–15 Σεπτεμβρίου 2002). Πρέβεζα: Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, 2007. Σ. 411–434.

³¹⁶ *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 320; *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P 193–215.

хронологии, с разнообразными деталями, но внутри нарратива всегда акцентируются некие стандартизированные изобразительные элементы, имеющие связь с этическими нормами или явлениями социальной жизни.

2.3. Дионисийские мотивы в пространстве частном и публичном

Определяющим для существования и распространения культа Диониса во времена Империи было отношение к божеству императора. Рассмотренная нами тенденция придания правителю божественных функций была тесно связана с царской (монархической) идеологией эллинистического Востока³¹⁷. Запущенные в конце эпохи Республики механизмы «божественных ассоциаций», очевидный политический антагонизм триумвиров, выраженный в том числе через поляризацию Аполлона и Диониса (Октавиана и Антония), привели к тому, что довольно длительное время последний не пользовался благосклонностью со стороны императоров в качестве мифологического *alter ego*³¹⁸.

В т.н. «официальном искусстве» Августа дионисийские мотивы вытесняются, в том числе, образами, связанными с Аполлоном. Уместно вспомнить строительство храма Аполлона на Палатине с рельефными изображениями наказания Ниобид и изгнания галлов из Дельф в декорации. Все это, наряду с вотивным монументом Аполлону Акцийскому, поставленным на высокий подиум перед храмом, должно было стать, по

³¹⁷ О культах Цезаря и Августа по примеру эллинистических монархий (Машкин Н. А. Принципат Августа: происхождение и социальная сущность. М. – Л., 1949. С. 557 – 564); об использовании Марком Антонием принципов эллинистической монархии (Парфёнов В. Н. Рим от Цезаря до Августа. Очерки социально–политической истории. Саратов, 1987. С. 118).

³¹⁸ Bruhl A. Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain. Paris, 1953. P. 132.

мнению П. Занкера, метафорой поражения Антония³¹⁹. В том же русле Ж. Сорон интерпретирует растительный декор Алтаря Мира, в композиции которого усматривает подавление дионисийского плюща и лозы³²⁰. Однако, Д. Кастриота одним из первых заявил о невозможности однозначной, полярной трактовки художественных тенденций³²¹. Несмотря на очевидное давление новой августовской мифологемы, акцент на образы Венеры, Марса и Аполлона в общественных пространствах, дионисийские мотивы продолжают свое существование. Они перемещаются в пространство частных аристократических домов и даже императорских дворцов, а также в сферу прикладного искусства. Именно здесь возникают те сюжеты, композиционные решения, иконографические формулы, которые в дальнейшем вновь проникнут в публичную плоскость, в том числе – в театральную декорацию.

Один из столичных примеров дает вилла Фарнезина, предположительно выстроенная Марком Агриппой в честь свадьбы Марцелла и Юлии, дочери Августа, и декорированная ок. 19 г. до н. э. в честь свадьбы той же Юлии и самого Агриппы³²². Принимая подобную датировку виллы и версию о ее владельце, мы оказываемся, во-первых, в политическом и художественном контексте уже после битвы при Акции и, во-вторых, – в личном пространстве покровителя искусств (вспомним строительную программу Агриппы в Риме³²³) и ближайшего сподвижника Августа.

³¹⁹ *Zanker P.* The Power of Images in the Age of Augustus. Ann Arbor, 1992. P. 85, Fig. 68.

³²⁰ *Sauron G.* L'histoire vegetalisee: ornement et politique a Rome. Paris, 2000. P. 43 – 45.

³²¹ *Castriota D.* The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in later Greek and early roman imperial art. Chichester, 1995. 253 p.

³²² *Beyen H.G.* Les domini de la Villa de la Farnésine // Studi varia Carlo Giulielmo Vollgraff a discipulis oblata. 1948. P. 3 –21.

³²³ *Favro D.* The Urban Image of Augustan Rome. New York; Melbourne, 1998. P. 252 –280.

Дионисийские мотивы появляются в основном в кубикулах В и D (двух спальнях виллы). В эдикуле кубикулы В мы находим изображение нимфы (Лэфкотеи?) с младенцем Дионисом на руках (Илл. 2. 5)³²⁴. Иконография нимфы в образе куротрофос, т.е. кормилицы и охранительницы детей, позволяет думать об использовании в качестве сюжета мифа о воспитании Диониса нимфами³²⁵. Второй раз младенец появляется на пинаке криптопортика А³²⁶. Наконец, сцена приготовления к ритуальному омовению (Илл. 2. 6)³²⁷, учитывая ее расположение между дионисийскими сюжетами соседних пинак (одна из них трактуется как сцена воспитания), очевидно, должна быть соотнесена с Дионисом³²⁸. Обращает на себя внимание тот факт, что живописные пинаки совмещаются со сценами инициации, в том числе детей³²⁹. Присутствие ликнона – корзины, используемой в качестве колыбели для младенца Диониса – в мистериальных сценах, также указывает на связь с сюжетами из детства бога.

³²⁴ *Bragantini I., de Vos M.* Museo Nazionale Romano. Le pitture. II. 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina. Rome, 1982. Tav. 68 – 69.

³²⁵ Опасаясь гнева Геры, Зевс передает младенца Гермесу, и тот, в свою очередь, относит его на воспитание нимфам в Нису (Eur. Vass. 90 –102; Apollod. III. 4. 3; Hom. Hymn. XXVI).

³²⁶ *Bragantini I., de Vos M.* Museo Nazionale Romano. Le pitture. II. 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina. Rome, 1982. Tav. 16.

³²⁷ *Ibid.* Tav. 17.

³²⁸ Несмотря на плохую сохранность, М. Скарпини видит в цикле пинак исключительно дионисийскую тематику (*Scarpini M.* Le stanze di Dioniso. Contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache domestiche tra Roma e Pompei // *Anejos de Archivo espanol de arqueologia.* 2016. 6. P. 281 –284).

³²⁹ Сцены в стукковых рельефах (*Bragantini I., de Vos M.* Museo Nazionale Romano. Le pitture. II. 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina. Rome, 1982. Tav. 78).

М. Нильссон допускает связь детских образов в сценах инициации и различных мистериальных сюжетах с реальной практикой посвящения детей из аристократических семей. В сценах, где младенец может быть интерпретирован как Дионис, он, по-видимому, выступает прототипом (а может быть и примером) для реального ребенка³³⁰. В более поздней литературе известны случаи описания детства Диониса, в которых упоминается посвящение маленького бога в собственные мистерии как один из этапов воспитания (Nonn. Dion. IX. 55).

Ф. Мац, полемизируя с М. Нильссоном, отмечает, что, начиная с эпохи эллинизма, изображение младенца Диониса могло быть связано с еще одним аспектом, а именно с образом царского дитя³³¹. В качестве примера приведем серию скульптур из дромоса Серапеума близ Мемфиса с изображением младенца Диониса верхом на пантере, льве, Цербере и даже павлине³³².

Возвращаясь к вилле Фарнезина, добавим, что потолок кубикеры D украшен композициями со стукковыми рельефами. В центре одной из них появляется бородатая голова Диониса, судя по облику, отсылающая к «ориентализирующей» иконографии божества³³³ и теме индийского похода³³⁴. Подобное совмещение разных ипостасей Диониса в одной изобразительной

³³⁰ Nilsson M. P. The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age // Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae. 8. 1957. P. 109 –111.

³³¹ Matz F. The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age by Martin P. Nilsson // Gnomon. 32. 1960. P. 546 – 548.

³³² Lauer Ph., Picard Ch. Les Statues Ptolémaïques du Sarapieion de Memphis. Paris, 1955. Pl. 19 – 20, 23 –24.

³³³ Wyler S. Roman replications of Greek Art at the Villa della Farnesina // Art History. 29. 2006. P. 220 –221.

³³⁴ Bragantini I., de Vos M. Museo Nazionale Romano. Le pitture. II. 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina. Rome, 1982. P. 139.

программе не может объясняться лишь декоративными задачами, но должно отражать определенные религиозные идеи. Ситуация с культом Диониса хорошо отражена в критическом пассаже Цицерона из его трактата «О природе богов»: «Много у нас и Дионисов. Первый родился от Юпитера и Прозерпины. Второй—от Нила, этот, говорят, убил Низу. Отцом третьего был Кабир, и он, говорят, был царем Азии, это в его честь учреждены празднества Сабазии. Четвертый—сын Юпитера и Луны; в его честь, как считают, устраиваются орфические празднества. Пятый родился от Низа и Тионы, его считают учредителем Триетерид» (Nat. d. III. 23). Художественный контекст виллы Фарнезина вполне соответствует этому синкретизму, соединению множества ареалов и традиций дионисийства.

Владельца еще одного столичного памятника, дающего пример интеграции дионисийских мотивов в пространство частного дома, также можно отнести к близкому кругу принцепса. О вилле государственного деятеля и друга Октавиана Мецената на Эсквилинском холме нам известно из античных источников (Dio Cass. LV. 7. 5; Suet. Tib. 15). Сегодня от нее сохранился т.н. аудиториум, археологические раскопки подтверждают также наличие *hortes* (садов)³³⁵. После смерти владельца в 8 г. до н. э. вилла перешла к Октавиану, затем была передана Тиберию (ок. 2 г. н. э.) и, наконец, стала частью *Domus Transitoria* (первого дворца Нерона)³³⁶. Среди многочисленных находок скульптуры как минимум два примечательных памятника, датированные августовым временем, связаны с дионисийской темой. Первый – мраморный ритон с протомой сфинкса, вырастающей из листьев аканфа. Его тулово украшено танцующими менадами³³⁷. Второй – рельефная панель с

³³⁵ Hauber R. C. *Di Horti Maecenatis und Die Horti Lamiani auf dem Esquilin. Geschichte, Topographie, Statuenfunden* (Dissertation). Köln, 1991. 302 s.

³³⁶ *Ibid.* S. 31 – 32.

³³⁷ Musei Capitolini Inv. Scu 1101.

изображением дионисийской сцены инициации³³⁸: двухрегистровая композиция содержит изображение танцующего сатира, вероятно, вовлекающего в действие двух персонажей, готовящихся к посвящению. На заднем плане видна *cista mystica*, к ней приставлен тирс, сверху размещена герма с изображением Диониса. Верхний ярус содержит изображение сельского ландшафта, полуобнаженная нимфа (?) любит театральную маску силена на фоне храма, за ней – жанровая сцена и изображение двух целующихся силенов. Помимо скульптуры обращают на себя внимание и росписи «аудиториума». Изначально это прямоугольное в плане здание с апсидальным завершением, оформленным в виде своеобразного театрона, связывалось с проведением здесь зрелищных мероприятий. Последние исследования свидетельствуют об использовании сооружения как нимфея³³⁹. Живопись нижнего фриза (он расположен с двух сторон от театрона, под стенными нишами) сохранилась плохо. Тем не менее, С. Вилер усматривает в них образы опьянённого Диониса (?), поддерживаемого силеном, и танцующей менады. В еще одной сцене исследовательница идентифицирует пять дионисийских персонажей: женскую фигуру с тамбурином, силена верхом на осле, обнаженную менаду (?) с тирсом, сатира и женскую фигуру, вероятно, несущую канфар на голове³⁴⁰. Примечательно, что дионисийский фриз размещен между изображениями сада, который, по всей видимости, ассоциировался с реальным садом виллы, вернее, был его аналогом в «божественном» измерении³⁴¹.

³³⁸ Musei Capitolini Inv. MC 2011.

³³⁹ *Cima M., La Rocca E. Horti Romani. Roma, 1998. P. 201.*

³⁴⁰ *Wylter S. An Augustan Trend towards Dionysos: Around the Auditorium of Maecenas // Redefining Dionysos / A. Bernabe, M. Jauregui, A. Himenez San Cristobal, R. Hernandez (ed.). Berlin, 2013. P. 546 – 547.*

³⁴¹ *Ibid.*

Подобная декорация вилл была наследием эллинистического роскошного образа жизни (τρυφή) аристократических семей Кампании, в домах которых дионисийская образность господствовала³⁴². Римское понимание τρυφή, вероятно, повлияло на смещение смыслов в интерпретации дионисийских мотивов – культовый аспект отошел на второй план, композиции стали скорее декоративными, нежели религиозными. В сюжетах с дионисийской инициацией акцент делался на пасторальные мотивы, идеализированный пейзаж.

Римляне понимали этот роскошный образ жизни как *mollitia* (изнеженность) и *otium* (отдых). Именно такая среда соответствовала интеллектуальной атмосфере, культивировавшей себя представителями римской элиты³⁴³. Тесная связь дионисийской образности с ощущением обитателей домов, что они живут в мире изобилия и счастья, по мнению П. Занкера, хорошо укладывалась в концепцию т.н. «золотого века» (*aetas aurea*), проявившуюся в искусстве и особенно литературе на рубеже эр³⁴⁴. Идея «золотого века», представления о жизни в своего рода Элизии – в природном изобилии, вечной весне, при отсутствии войн, – разрабатывается в римское время на базе греческой мифологемы о «золотом поколении» (*χρύσειον γένος ἀνθρώπων*) и «жизни при Кроносе», восходящей к Гесиоду (VIII – VII вв. до н. э.).³⁴⁵ Ю. Г. Чернышов в качестве одного из элементов мифа отмечает мотив «бегства в Аркадию» – идею эскапизма, поиск идиллии на фоне гражданских войн и, как следствие, формирование в литературе (буколики, элегии) и

³⁴² Zanker P. Pompeii: Public and Private Life. London, 1998. P. 27 – 28.

³⁴³ Bowersock G. W. Augustus and the Greek World. Oxford, 1965. P. 124.

³⁴⁴ Zanker P. Pompeii: Public and Private Life. London, 1998. P. 23.

³⁴⁵ Чернышов Ю. Г. Социально–утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме. Ч. 1. Новосибирск, 1994. С. 42 – 43.

искусстве образа абстрактного идиллического мира³⁴⁶. П. Бриссон отмечает, в качестве особенности наступления золотой эры или «сатурнова царства», сосуществование (*commensalité*) богов и людей³⁴⁷. Это может означать если не равенство, то возможность присутствия смертных в сонме богов. Такой прием использует, например, Вергилий в Георгиках: перечисляя богов – Либера, Церреру, Нептуна и Минерву, он ставит с ними в один ряд Цезаря (Октавиана) (*Georg. I. 1 -25*). Ведь именно Октавиан теперь выступает божественным гарантом наступления «золотого века»:

«Август Цезарь, отцом божественным вскормленный, снова

Век вернет золотой на Латинские пашни, где древле

Сам Сатурн был царем, и пределы державы продвинет» (*Verg. Aen. VI. 790-795*).

П. Бриссон, анализируя историю мифа в римское время (от Катулла до Овидия), отмечает дионисийские аспекты в изложении концепции «золотого века» римскими авторами. Уже у Катулла автор находит отсылки к наступлению новой эры (хотя напрямую Катулл не говорит о «золотом веке»), которая связывается с приходом Диониса и пробуждением Ариадны³⁴⁸. Катулл, уподобляя смерти сон оставленной Ариадны, представляет появление Диониса как надежду на новую жизнь. Достичь ее можно через инициацию или с помощью приобщения к мистериям³⁴⁹.

³⁴⁶ Там же. С. 97 – 98.

³⁴⁷ Дионис и Ариадна являются скорее всего параллелью гесиодовской паре – Пелею и Фетиде (*Brisson J.-P. Rome et l'age d'or. De Catulle a Ovide, vie et mort d'un mythe. Paris, 1992. P. 17*).

³⁴⁸ *Ibid.* P. 47 – 48.

³⁴⁹ *Ibid.* P. 49.

У Горация идеи, связанные с Дионисом-спасителем, транслируются иначе – через акцент на силе божества, на его повсеместном триумфе (Carm. II. 19). Дионис (Вакх) грозит тирсом и расправляется со своими врагами – царями Пенфеем и Ликургом.

Наиболее дискуссионным с точки зрения идентификации героя, с которым связано наступление «золотого века», является содержание IV Эклоги Вергилия. Появление загадочного «новорожденного» (*puer natus*), несущего благодать, его принадлежность миру богов и миру людей, связь этапов его взросления с наступлением «золотого века» провоцируют множество интерпретаций – от реальных персонажей (Августа, его родственников и сподвижников) до богов³⁵⁰. Возможно, в «Буколиках» содержится намек на младенца-Диониса³⁵¹. Так, С. Рейнак и П. Бриссон видят в младенце Диониса-Загрея³⁵² или орфического Диониса. Последний находит аналогии между концепцией наступления «золотого века» у Вергилия и орфической теогонией с ее сменой царств и приходом к абсолютному царству Диониса.

Следует принять во внимание тот факт, что IV Эклога Вергилия обнаруживает явные параллели и с третьей книгой Сивилл (*Oracula Sibyllina*)³⁵³. Последнее произведение, по всей видимости, было создано во II в. до н. э. в правление Птолемея VI Филометра или Птолемея VIII Эвергета и

³⁵⁰ Ю. Г. Чернышов представляет версии, кем бы мог являться младенец (*Чернышов Ю. Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме: Ч. 1. Новосибирск, 1994. С. 86 – 88).*

³⁵¹ *Ibid.* P. 82 – 84.

³⁵² *Reinach S. Orpheus, histoire generale des religions. Paris, 1921. P. 122 – 123; Brisson J.–P. Rome et l'age d'or. De Catulle a Ovide, vie et mort d'un mythe. Paris, 1992. P. 82 – 86.*

³⁵³ *Nisbet R. G. M. Virgil's fourth eclogue: Easterners and Westerners // Bulletin of the Institute of the Classical Studies. 25. 1978. P. 59 – 78.*

происходило из еврейской диаспоры Египта (Александрии)³⁵⁴. Момент эпифании – появления новорождённого у Вергилия имеет аналогии с посланием на землю царя-спасителя:

«Бог на землю пошлет царя, что придет от Восхода,

Войну прекратит этот царь по всей поднебесной,

Жизни лишая одних и клятвы другим выполняя» (Орас. Syb. III. 652 - 654).

Если принять предложенную Дж. Коллинзом датировку, то мы оказываемся в контексте птолемеевской культурной среды с характерными сотериологическими идеями, а также идеями цикличности, возвращения к истокам или связи наступления новой эры с началом очередного царствования³⁵⁵. Интересной параллелью к появлению младенца у Вергилия можно считать представление о божественном происхождении птолемеевских царей (унаследованное от фараонов эпохи Древнего, Среднего и Нового царств) и их изображение как божественных младенцев. Эта традиция, несомненно, была известна в Риме и изображение младенца Диониса могло вызывать дополнительные религиозные ассоциации, связанные с эллинистическим Египтом и темой власти³⁵⁶. Отметим существование на территории птолемеевского Египта при храмах так называемых «капелл

³⁵⁴ Collins J. J. *The Sibylline oracles of Egyptian Judaism* (diss.). Atlanta, 1974. P. 24 – 29.

³⁵⁵ Характерным примером может служить т.н. «Канопский декрет», принятый Птолемеем III Эвергетом с целью приведения египетского календаря (365 дней) к солнечному. Попытка была сделана в том числе для утверждения спасительной роли правителя и начала новой эры (*Van den Broek N. The myth of the Phoenix according the Classical and early Christian traditions. Leiden, 1972. P. 106 – 107*).

³⁵⁶ В этом контексте особенно примечательна связь образов Александра, Диониса и Птолемеев, см: *Трофимова А. А. Imitatio Alexandri. Портреты Алекандра Македонского и мифологические образы в искусстве эпохи Эллинизма. Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2012. С. 163-166.*

рождения», содержащих декорацию со сценами рождения и воспитания правителя богами. Эта традиция продолжает существовать локально и в эпоху Империи. Примером служит капелла в Дендере, предположительно времени Домициана или Траяна, со сценами из детства императора (Илл. 2.7)³⁵⁷.

Возвращаясь к теме популярности подобных мотивов у Лагидов, приведём в качестве примера камею с портретом Птолемея IV в образе младенца-Диониса (Илл. 2.8)³⁵⁸. Среди письменных свидетельств уместно обратиться к Афинею и его изложения по Калликсену шествия Птолемея Филадельфа или корабля Птолемея Филопатора. Монархи явно уделяли особое внимание сюжету рождения Диониса и создавали впечатляющие декорации для его иллюстрации³⁵⁹.

Наконец, упомянутые нами аспекты цикличности в среде Птолемеев имеют связь с философией стоицизма (в целом, стоит отметить популярность

³⁵⁷ *Bagnall R. S., Rathbone D. Egypt: From Alexander to the Copts. An Archaeological and Historical Guide. Cairo, 2004. P. 212.*

³⁵⁸ BNF camee. 95.

³⁵⁹ «Следует упомянуть и четырехколесную повозку длиной в двадцать два локтя и шириной в четырнадцать, которую везли пятьсот человек; на ней был устроен удивительный грот, густо затененный плющом и тисом, из него на протяжении всего пути вылетали голуби и голубки, а чтобы зрители могли их ловить, к их лапкам были привязаны шерстяные нитки. Из грота били два фонтана: один – молоком, другой – вином. Все нимфы, стоявшие вокруг [Диониса–младенца], были в золотых венках, Гермес держал золотой жезл глашатая, и все были наряжены в дорогие одежды» (Athen. V, 196. fr. 30c).

«Пройдя по направлению к носу барки, можно было войти в зал тринадцати лож, посвященный Дионису, тоже со всех сторон с колоннами. Карнизы и архитравы всех четырех колоннад были позолочены; потолок же был расписан в духе этого бога. Со стороны правого борта в зале была устроена ниша; снаружи она имела вид природного камня, но была искусно изготовлена из драгоценностей и золота. Здесь стояли портретные статуи царского семейства из паросского мрамора» (Athen. V, 205e–f).

доктрин стоиков на эллинистическом востоке). Влиятельность стоицизма в эпоху Августа, приверженность этому философскому направлению Мecenата: объясняют присутствие и в самой «Энеиде» Вергилия отсылок к стоическому учению о роковой предопределенности во вселенной. Овидий, по-видимому, вступая в диалог с Горацием и Вергилием, говорит о вечной молодости Либера-Диониса, также называя его «*puer*», и вспоминает о его победах над Пенфеем и Ликургом (Met. IV. 10 - 20).

Следует добавить еще несколько штрихов к образу Диониса в литературе на рубеже новой эры. Д. Кастриота, анализируя оды Горация, приходит к выводу, что Дионис (отождествленный с Либером) был почитаемым божеством во времена правления Октавиана. Более того, автор допускает, что бог мог выступать божественным *alter ego* принцепса³⁶⁰, вспоминая сравнения Августа с Либером у Горация (Epist. II. 1; Carm. III. 3). Д. Кастриота считает, что Либер здесь выступает в образе гражданского благодетеля, отличном от образа «распутного» Диониса – покровителя Антония³⁶¹. Помимо этого, в литературе времен Августа широко эксплуатируется образ Либера как бога плодородия. Вергилий в «Георгиках» ставит Либера рядом с Церерой и указывает на традицию смешивания вина и воды (Georg. I. 7 - 9); там же поэт, воспевая бога, перечисляет и все дары природы (II. 1 - 9). Т. Фюхрер отмечает возвращение в поэзии Вергилия к древнейшему образу Либера как «сельского» божества плодородия и фертильности³⁶². Подобные параллели хорошо укладываются в августовскую

³⁶⁰ *Castriota D.* The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art. Chichester, 1995. P. 99.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Fuhrer T.* Inszenierungen von Göttlichkeit: Die politische Rolle von Dionysos / Bacchus in der römischen Literatur // A different God? Dionysos and Ancient Polytheism / R. Schlesier (ed.). Berlin, 2011. P. 382.

концепцию почитания «традиционных» богов. Можно допустить, что акцент в декорации вилл на буколических сценах – идиллических пейзажах и сельских забавах участников фиаса – это не только прямая апелляция к эллинистическому наследию, в том числе связанному с понятием *τρυφή*, но и отклик на осмысление этих тем в поэзии участников кружка Мецената.

Примечательно, что отныне Дионис, обретя свой «традиционный» облик, хранит своеобразный нейтралитет. В мифологических аллюзиях на исторические события он попросту отсутствует. В описании битвы при Акции в VIII книге «Энеиды» Вергилия его нет ни среди чужеземных богов, ни среди богов, сражающихся на стороне Августа³⁶³.

Большой «политический вес» приобретают дионисийские мотивы с наступлением эпохи Нерона. Хотя «золотой век» императора (Sen. Aposol. I. 1) не имеет прямых ассоциаций с Дионисом, исследователи отмечают связь дионисийских сцен, например, в *Domus Transitoria*, с концепцией наступления новой эры³⁶⁴. М. де Вос отмечает, что Дионис у стоиков воспринимался в качестве *Διὸς νοῦς* – разума Зевса, а значит, и вселенной, управляемой солнцем³⁶⁵. Подобные идеи хорошо укладываются в космогонические

³⁶³ *Castriota D.* The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art. Chichester, 1995. P. 95 –96.

³⁶⁴ *De Vos M.* Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino // Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Atti del Convegno Internazionale (Roma 28 – 30 novembre 1985) a cura di G. Morgant. Roma Antica. No 2. 1990. P. 168 – 186; *Wylер S.* Dionysiaca aurea: the development of Dionysiac images from Augustus to Nero // *Neronia Electronica*. 2012. Fasc. 2. P. 3 – 19; *Cominesi A. R.* Muses, Seasons, and Aion Ploutonios: The Dionysiac Frieze from the Nymphaeum of the Domus Transitoria / Actes du Colloque de l’AIPMALausanne, 12–16 septembre 2016. *Pictores Per Provincias II – Status Quaestionis – Antiqua*. 55. 2018. P. 471 – 480.

³⁶⁵ *De Vos M.* Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino // Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Atti del Convegno Internazionale (Roma 28 –30 novembre 1985) a cura di G. Morgant. Roma Antica. No 2. 1990. P. 177.

представления эпохи: в том числе под воздействием стоиков принцип ассоциировался с солярным божеством, как охранитель мирового порядка³⁶⁶. Художественным отображением подобных представлений является дионисийский фиас длиной 15,5 м³⁶⁷, представленный на фресках нимфея первого домуса Нерона. Живописная декорация находилась в верхнем ярусе стены, под сводом. Сам свод был украшен композицией из золотых дисков. Между ними были квадратные клейма с вогнутыми позолоченными рамами, внутри которых располагались круглые медальоны. Сохранилась фигура парящего сатира внутри одного из них³⁶⁸. Следует согласиться с утверждением М. де Вос об ассоциациях «золотого свода и его дионисийских мотивов с темой “золотого века”»³⁶⁹.

Помимо этого, анализ композиции самого фиаса дает понимание новых аспектов культа Диониса в наступившей эре. Первое, что обращает на себя внимание, это включение в композицию гениев места, персонификаций сезонов и муз³⁷⁰, возможно, и божества вечности – Эона³⁷¹. Сцена фиаса

³⁶⁶ *Mratschek S. Nero the Imperial Misfit: Philhellenism in a Rich Man's World // Companion to the Neronian Age / E. Buckley and M. T. Dinter (ed.). Malden; Chichester, 2013. P. 9.*

³⁶⁷ *De Vos M. Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino // Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Atti del Convegno Internazionale (Roma 28 – 30 novembre 1985) a cura di G. Morgant. Roma Antica. No 2. 1990. P. 176.*

³⁶⁸ *Ibid. P. 174.*

³⁶⁹ *Ibid. P. 176.*

³⁷⁰ *La fascination de l'antique 1700 –1770. Rome découverte, Rome inventée. Vol. 1 / Fr. De Polignac, J. Raspri Serra (ed.). Paris – Lyon, 1998. No 36–38.*

³⁷¹ *Cominesi A.R. Muses, Seasons, and Aion Ploutonios: The Dionysiac Frieze from the Nymphaeum of the Domus Transitoria / Actes du Colloque de l'AIPMALausanne, 12–16 septembre 2016. Pictores Per Provincias II – Status Quaestionis – Antiqua. 55. 2018. P. 471 – 480, Fig. 8.*

начинается с возлежащей фигуры речного бога, выглядящей вполне уместно в декорации нимфея. Среди муз М. де Вос идентифицирует Уранию, Полигимнию и Мельпомену³⁷².

Примечательно, что включение в шествие (не обязательно дионисийское) подобных персонажей было характерным для реальных церемоний, проводимых еще эллинистическими монархами. Афиней сообщает о процессии Антиоха Эпифана (V. 193, 21–24) и присутствии в ней статуй Ночи и Дня, Земли и Неба, Утренней Зари и Полдня. Но очевидные отсылки живописного фиаса домуса Нерона к эллинистической традиции можно увидеть в упомянутом выше дионисийском шествии Птолемея Филадельфа (Athen. V, 25–36; 196–203). Несмотря на популярность сюжета в эллинистическое время, с подобными персонажами в составе дионисовой процессии в художественной традиции Империи мы сталкиваемся впервые.

С одной стороны, известно, что Птолемеи и культурная среда этой династии были, в известной мере, ориентиром для Нерона³⁷³, с другой – присутствие персонажей-персонификаций коррелирует с концепцией нового порядка. В декорации акцентируются «космические и земные» аспекты культа Диониса, формируется вселенная бога, поле его деятельности. Впоследствии мир Диониса, его вселенная будут представлены во всей полноте в

³⁷² Мельпомена. Fr. 8913, Урания и Полигимния. Fr. 8909 (La fascination de l'antique 1700 – 1770. Rome découverte, Rome inventée. Vol. 1 / Fr. De Polignac, J. Raspri Serra (ed.). Paris – Lyon, 1998. P. 61 – 62).

³⁷³ О связях Нерона с Александрией см.: *Mratschek S. Nero the Imperial Misfit: Philhellenism in a Rich Man's World // Companion to the Neronian Age / E. Buckley and M. T. Dinter (ed.). Malden; Chichester, 2013. P. 46 – 47.*

канонической поэме Нонна «Деяния Диониса»³⁷⁴. Персонификации и сезоны в ней, как и в декорации нероновского дворца, призваны указать на божественный порядок, определяемый, в том числе, и природным циклом. Этот космический порядок находит аналогии в порядке, установленном принципсом.

Второй важной особенностью, на которую следует обратить внимание, это пространственное расположение фриза. Декорация домуса была распределена между двумя симметричными помещениями (А1-А6)³⁷⁵, которые обрамляли открытый двор. С северной стороны двора располагался крытый павильон с нимфеем, чей фасад напоминал *scaenae frons*³⁷⁶. Дионисийский фиас размещался в восточном помещении А 2, а симметричное помещение А5 (западное) украшали сцены с амазомахией³⁷⁷. Такое композиционное решение: расположение дионисийского фиаса в pendant сценам с амазомахией – важный прием, открывающий новую для Империи тему (однако, широко эксплуатировавшийся в эллинистическое время) связи культа Диониса с военным триумфом. Подобная декорация, по всей видимости, могла быть аллюзией на реальные выступления Нерона. Светоний сообщает о подготовке императором похода в Галлию: «Готовясь к походу, он

³⁷⁴ О космических и земных персонификациях в поэме и их связи с Дионисом см.: *Migueléz-Cavero L. Cosmic and Terrestrial Personifications in Nonnus' Dionysiaca // Greek, Roman and Byzantine studies. 53. 2013. P. 350 – 378.*

³⁷⁵ *La fascination de l'antique 1700 – 1770. Rome découverte, Rome inventée. Vol. 1 / Fr. De Polignac, J. Raspri Serra (ed.). Paris – Lyon, 1998. Fig.10.*

³⁷⁶ М. де Вос называет нимфей «водным театром»: на месте *porta regia* – ступенчатый водопад, а девять источников, бивших из пульпума, связывает с образами девяти муз (*De Vos M. Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino // Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Atti del Convegno Internazionale (Roma 28 – 30 novembre 1985) a cura di G. Morgant. Roma Antica. No 2. 1990. P. 178).*

³⁷⁷ *Ibid.* Fig. 11 A.

прежде всего позаботился собрать телеги для перевозки театральной утвари, а наложниц, сопровождавших его, остричь по-мужски и вооружить секирами и щитами, как амазонок» (Nero. 44. 1).

Включение дионисийства в универсальную модель мира – наступившего «золотого века» – просматривается и в декорации «Золотого Дома» Нерона, чья программа стала квинтэссенцией идей, связанных с императорской властью (Илл. 2.9). Общее триумфальное звучание всей композиции задается фигурой Диониса на троне в зените свода комнаты 34³⁷⁸. По углам от центральной сцены расположились четыре «пинаки». Вероятно, одна сторона (5 A-5B)³⁷⁹ посвящена младенчеству Диониса. Первая композиция – рождение бога (5A). Здесь изображена женская фигура в диадеме (возможно, Семела) на ложе в окружении трех помощниц. Одна из них, опустившись на колени, держит младенца на руках. Рядом с ней небольшая ванна, предназначенная для первого омовения (?). Вторая – сцена передачи Гермесом младенца нимфам (5B). Сюжеты второй стороны (5D-5C) с трудом поддаются интерпретации. Эти сцены, по мнению И. Перрэн, содержат аллюзии на военные победы Диониса³⁸⁰.

Как уже говорилось, помимо монументального искусства, дионисийская образность активно проявляет себя в прикладной сфере. В этой связи

³⁷⁸ Perrin Y. Etres mythiques, etres fanstatiques et grotesques de la domus aurea de Neron // Dialogues d'histoire ancienne. 8. 1982. Pl. V a –b.

³⁷⁹ Perrin Y. Nicolas Ponce et la Domus aurea de Neron: une documentation inedite // Melanges de l'Ecole francaise de Rome. Antiquite. 94. 1982. P. 879. Fig. 12.

³⁸⁰ Ibid. M. Скарпини, анализируя различные трактовки, соглашается с тем, что на первой изображен юноша в венке, вероятно, победивший в гонке на колесницах, на второй – сюжет с Диоскурами (Scarpini M. Le stanze di Dioniso. Contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache domestiche tra Roma e Pompei // Anejos de Archivo español de arqueologia. 6. 2016. P. 300 – 301).

заслуживают внимания клады, происходящие из аристократических домов. Гравированные или рельефные сосуды, вошедшие в моду в период поздней республики, вплоть до конца эпохи Флавиев были показателем статуса владельца дома, знаком его принадлежности к элите. Важен был не только количественный состав столовых сервизов (хозяин должен был быть готов принять важных гостей, следуя «протоколу»³⁸¹), но и, в особенности, художественные качества изделий³⁸². М.-К. Феррье и Ж. Далэзон отмечают, что в понимании римской элиты бронзовые и серебряные сервизы имели устойчивую связь с монархической традицией и обладание подобной утварью свидетельствовало о римской преемственности эллинистическому *τροφή*³⁸³. Основными сюжетами гравированных сосудов становятся дионисийские мотивы, эротические сцены, различные мифологические сюжеты – те образы, которые, по мнению исследователей, могли радовать глаз и способствовать приятному времяпрепровождению в ходе трапезы³⁸⁴. На наш взгляд, сосуды с дионисийской атрибутикой могли иметь дополнительные смыслы. Заслуживает цитирования эпизод с участием Гая Мария, описанный Валерием Максимом: «Весьма самонадеянно поступил Гай Марий. Справляя триумфы по поводу побед над Югуртой, кимврами и тевтонами, он всегда осушал

³⁸¹ Плутарх повествует о незапланированном обеде Помпея и Цицерона у Лукулла. Каждая столовая хозяина дома имела установленную стоимость обеда, свое убранство и утварь (Luc. 41. 1–7).

³⁸² Цицерон в качестве символа «если не роскоши, то полного достатка» упоминает о дорогостоящем имуществе, в состав которого входила превосходная утварь (Cic. Phil. II. 66).

³⁸³ *Ferries M. C., Dalaison J. Metal et dignite: la vaisselle precieuse à Rome. Luxe, ostentation et propagande (Ier siècle avant J. – C. et I siecle apres J. – C.) // Forgerons, élites et voyageurs d'Homère à nos jours / M. C. Ferries, M. P. Castiglioni, M. F. Toublon (ed.). Grenoble, 2013. P. 165.*

³⁸⁴ *Ibid.* P. 160.

канфар, поскольку, как говорят, отец Либер, справивший индийский триумф по поводу Азии, употреблял именно этот тип чаши, а Марий тем самым подчеркивал, что его победы вполне сравнимы с победами Либерера» (III. 6. 6).

Одними из самых выдающихся памятников (по численности предметов и по художественному исполнению) считаются серебряные кампанские клады виллы Пизанелла (Боскорреале) и дома Менандра (Помпеи). Обращает на себя внимание, что дионисийские сцены представлены на парных сосудах обоих кладов, в частности, на скифосах (всего 4 сосуда, по два на каждый клад)³⁸⁵. Основная тема рельефных изображений – сюжеты из детства Диониса. Композиции двух скифосов из клада с виллы Пизанелла выстроены по одной формуле – центральная сцена фланкируется фигурами двух забавляющихся эротов, над ними расположены маски силена и менады, в нижнем регистре – атрибуты культа Диониса.

На стороне А первого скифоса³⁸⁶ виллы Пизанелла изображен младенец Дионис с тирсом в руке, увенчанный венком из плюща, верхом на пантере (иконография, известная нам по эллинистическим памятникам, в том числе в Помпеях – например, по мозаике из Дома Фавна). На стороне В – изображение двух эротов верхом на осле. В нижнем регистре – канфар и опрокинутый кратер³⁸⁷.

На стороне А второго скифоса³⁸⁸ изображен пьяный Силен, сидящий на спине льва, в одной руке – тирс, в другой – канфар. Впереди него Эрот, управляющий

³⁸⁵ Помимо скифосов, в кладе из Боскорреале присутствует изображение бюста Диониса на фиале: Louvre Inv. VJ. 1971.

³⁸⁶ Louvre Inv. VJ. 1911, посл. четв. I в. до н. э. – сер. I в. н. э.

³⁸⁷ *Villefosse A. Le trésor de Boscoreale // Monuments et Memoires. Vol. V / G. Perrot, R. de Lasteyrie (ed.). Paris, 1899. P. 52 – 54, Pl. V. 1 – 2.*

³⁸⁸ Louvre Inv. VJ. 1912, посл. четв. I в. до н. э. – сер. I в. н. э.

животным, в нижней части композиции – вновь опрокинутый канфар. На стороне В изображение двух эротов, теперь уже верхом на слоне, сидящих спиной друг к другу, в нижнем регистре – изображение цисты³⁸⁹. Вспомним, что подобные образы младенца верхом на различных животных, при этом находящиеся в композиционной связи между собой, мы уже видели в искусстве Птолемеев.

Дионисийским сценам на сосудах из дома Менандра свойственна бóльшая повествовательность, нежели живописным циклам. Сцены на двух скифосах связаны между собой и посвящены двойному рождению Диониса (Илл. 2. 10)³⁹⁰. Тем не менее, их прочтение неоднозначно. На стороне А скифоса 1³⁹¹ размещена сцена со смертью Семелы: лежащая (умирающая) Семела, по бокам от ее ложа – фигуры двух женщин; слева от Семелы крылатое божество, вероятно, олицетворяющее смерть. На стороне В представлена сцена омовения младенца-Диониса. Нимфа (?) опускает младенца в ванну, позади нее фигура девушки, держащей покрывало, слева – ещё одна женская фигура облокотилась на гидрию. Справа от этой группы – фигура наблюдающего силена с тирсом в руке³⁹².

³⁸⁹ *Villefosse A.* Le trésor de Boscoreale // *Monuments et Memoires*. Vol. V / G. Perrot, R. de Lasteyrie (ed.). Paris, 1899. P. 55 – 57, Pl. VI. 1 –2.

³⁹⁰ *Linfert A.* Zwei Versuche über antiken Witz und Esprit // *Rivista di Archeologia*. 1. 1978. S. 23; *Maiuri A.* La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria. Roma, 1933. P. 252, 263.

³⁹¹ MAN Inv. 145508.

³⁹² *Painter K. S.* Silver Treasure // *The Insula of the Menander at Pompeii* / R. Ling (ed.). New York, 2001. P. 60 – 61.

Сцена на стороне А второго скифоса вызывает вопросы³⁹³. А. Маюри видит в ней сюжет о покинутой Ариадне (илл. 6)³⁹⁴. А. Линферт же интерпретирует ее как изображение Семелы в окружении сестер (они убедили Семелу предложить Зевсу явиться в пламени, что повлекло за собой гибель матери Диониса)³⁹⁵. Трактовка сцены на стороне В однозначная, а именно – рождение Диониса из бедра Зевса³⁹⁶. В результате А. Линферт предлагает следующую последовательность в прочтении сцен на двух сосудах: «Семела среди сестер», «смерть Семелы», «рождение Диониса из бедра Зевса», «омовение младенца Диониса нисейскими нимфами»³⁹⁷. Примечательно, что программа декора рельефных сосудов из Дома Менандра представляет подобие нарративного цикла, по составу сцен и характеру акцентов родственного тем, что много позднее будут включены в декорации театральных сцен.

Подводя итоги этому разделу, отметим, что, начиная с периода поздней республики, происходит переосмысление поздней эллинистической традиции и дионисийские мотивы в частном пространстве получают новое толкование. Во многих случаях они интерпретируются согласно новым политическим и духовным ориентирам. Созданная в кругу Мецената мифологема «золотого века» укрепляет в римской культурной среде идеи связи императора и божества. Неслучайно эта концепция, сходная в некоторых чертах с

³⁹³ MAN Inv. 145509.

³⁹⁴ *Maiuri A.* La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria. Roma, 1933. Tav. 38 –40.

³⁹⁵ *Linfert A.* Zwei Versuche über antiken Witz und Esprit // *Rivista di Archeologia*. 1. 1978. S. 23.

³⁹⁶ *Painter K. S.* Silver Treasure // *The Insula of the Menander at Pompeii* / R. Ling (ed.). New York, 2001. P. 61 – 62.

³⁹⁷ *Linfert A.* Zwei Versuche über antiken Witz und Esprit // *Rivista di Archeologia*. 1. 1978. S. 23.

представлениями о монархической власти на эллинистическом Востоке, находит опору в визуальной риторике Птолемея.

Отметим особую популярность трех типов дионисийской композиции – пасторальных сцен, сюжетов из детства Диониса и дионисийского фиаса. В пасторальных сценах мы склонны видеть не столько мистериальные аспекты, сколько аллюзии на идиллический мир, связанный с наступлением новой эры. Гарантом ее наступления мыслился император, ставший в один ряд с богами. Дионисийский фиас, с одной стороны, представляется олицетворением нового космического порядка: в него включаются гении места, музы, божества природы; с другой – воплощением триумфа божества, поданного как победа над врагами. Это заставляет вспомнить о походах Александра и о последующем сближении иконографий царя (и его преемников) с Дионисом, о соединении дионисийской образности с темой военных побед и триумфов в эллинистической визуальной культуре.

Важно, что особе внимание уделяется образу младенца Диониса. Композиция включается в повествовательные циклы, в которых становится популярным сюжет двойного рождения бога. Эти темы получают особое звучание в контексте интересующих нас театральных декораций.

Самыми ранними примерами проявления дионисийских мотивов в публичном пространстве Империи можно считать т.н. рельефы Кампана (Campana), названные в честь итальянского археолога и коллекционера Джан Пьетро Кампаны. Они представляют собой терракотовые плакетки, использовавшиеся для облицовки зданий, с фигуративными композициями, замкнутыми между архитектурными орнаментальными фризами.

Известно, что такие терракоты использовались в качестве украшения, в том числе, публичных сооружений (базилик, терм, театров), реже сакральных

построек³⁹⁸. Феномен имеет свой географический ареал – в пределах италийских территорий Тирренского и Адриатических морей (на других территориях плакетки встречаются редко). Примечательно, что использование подобной облицовки имеет и строгие хронологические рамки. Оно начинается в середине I в. до н. э., достигает своего пика к середине I в., и прекращается при Антонинах³⁹⁹. Среди многочисленных примеров М. Раух выделила корпус памятников с дионисийской тематикой и представила классификацию данных мотивов⁴⁰⁰. Помимо темы мистерий, исследовательница выделяет несколько типов, также знакомых нам по живописи раннеимперского периода. Это темы фиаса с участием силенов, менад, эротов⁴⁰¹ и сцены младенчества Диониса, в частности, изображение младенца в ликлоне⁴⁰². Отмеченные ранее триумфальные мотивы представлены на рельефах в виде выезда Диониса на колеснице, запряжённой львами или пантерами⁴⁰³. Отметим, что отдельные иконографические схемы близки к композициям театральных фризов, однако, нарратив практически отсутствует (плакетки – это скорее замкнутые в себе композиции). В подобном контексте примечательно то, что рассмотренные нами первые театральные фризы с дионисийскими сюжетами на территории Италии (Фьезоле) и Галлии (Арузии) по своей композиции и сюжетам во многом напоминали плакетки Кампана. Здесь основными героями становятся участники фиаса, а сюжеты не связываются в одну нарративную линию.

³⁹⁸ *Tortorella S.* Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia // Publications de l'École Française de Rome. 55. 1981. P. 63.

³⁹⁹ *Ibid.* P. 66 – 67.

⁴⁰⁰ *Rauch M.* Bacchische Themen und Nilbilder auf Campanareliefs // Internationale Archäologie. 52. Rahden, 1999. 279 s.

⁴⁰¹ *Ibid.* Taf. 8 –11.

⁴⁰² *Ibid.* Taf. 1.

⁴⁰³ *Ibid.* Taf. 4, 1; 5, 1.

В контексте декорации публичных построек отдельного внимания заслуживает убранство базилики Порты Маджоре в Риме, датированное эпохой Клавдия⁴⁰⁴. Заказчиком декорации, по-видимому, выступала группа приверженцев неопифагореизма⁴⁰⁵. Примечательно, что декорация базилики находит соответствие с рассмотренной нами тенденцией сближения дионисийства и неопифагореизма. Стукковая декорация подземных помещений вмещает в себя образы, отсылающие к дионисийским мистериям и имеющие параллели с памятниками рубежа эр, в частности, стукковой декорацией виллы Фарнезина. С другой стороны, здесь мы имеем один из первых примеров проникновения в сакральное пространство все еще мистериальной, по сути, но «публичной» по своему звучанию композиции. К. Тойпфер считает, что сцена с Агавой с отрубленной Головой Пенфея, изображенной в сопровождении музыкантши на своде базилики, является одним из ранних примеров изображения пантомимы⁴⁰⁶.

Во II в., начиная с правления Адриана, можно говорить о новой жизни культа и мифологии Диониса в публичном пространстве Империи. В эпоху «официального» включения Диониса в состав императорской мифологемы и получения Адрианом титулатуры «Новый Дионис» мы находим множество примеров покровительства культу. Отметим восстановление Адрианом храма Диониса на Теосе. Храм был выстроен на рубеже III-II вв. до н. э., предположительно Гермогеном⁴⁰⁷. Участие Адриана здесь не выглядит случайным, учитывая, что заказчиком эллинистического храма выступил

⁴⁰⁴ *Carcopino J.* La Basilique Pythagoricienne De La Porte Majeure. Paris, 1927. P. 18.

⁴⁰⁵ *Ibid.* P. 155.

⁴⁰⁶ *Toepfer K.* Pantomime: the history and metamorphosis of a theatrical ideology. San Francisco, 2019. P. 56, Fig. 3.

⁴⁰⁷ *Boartwright M. T.* Hadrian and the Cities of the Roman Empire. Princeton, 2000. P. 131.

синод технитов, переместивший свой центр на Теос⁴⁰⁸. Скульптурная декорация храма, с незначительными изменениями, сохраняется при его восстановлении. М. Фукс, анализируя особенности стиля и композиции рельефного фриза, отмечает, что Дионис в компании Ариадны помещен в центре на фоне грота, позади него виден рог изобилия. Автор, опираясь на другие памятники (происходящие с территории города)⁴⁰⁹, а также на пассаж Диодора, в котором упоминается, что источник с вином, бивший из земли на Теосе, является свидетельством рождения Диониса (III. 66. 2)⁴¹⁰, делает вывод, что данная композиция могла отражать притязания Теоса на место рождения Диониса⁴¹¹. М. Фукс допускает, что в городе могли существовать празднества почитания Диониса-младенца.

Еще одним примечательным примером является факт обожествления фаворита Адриана – Антиноя после его загадочной смерти. Среди образов богов, с которыми был слит умерший Антиной, появляется и Антиной-Дионис⁴¹². Павсаний, повествуя об учрежденном Адрианом культе Антиноя в Мантинее, описывает гимнасий и его картины, в которых он был представлен в образе Диониса (VIII. 9. 8). А. Брюль в разделе, посвященном дионисийской религии во времена Империи, отмечает значительное увеличение в правление Адриана использования дионисийских мотивов, особенно в пластическом

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Fuchs M. Der Fries des Dionysos – Tempels in Teos. Wien, 2021. Abb. 10, 35 – 36.*

⁴¹⁰ «Теосцы несут свидетельство о рождении у них бога, вплоть до нашего времени в установленном время в городе сам по себе бьет источник с вином, отличающимся благоуханием. Одни (из всех остальных) показывают священную землю Диониса, а другие – храмы и священные участки, основанные ему с древнейших времен по-разному» (пер. авт.).

⁴¹¹ *Fuchs M. Der Fries des Dionysos – Tempels in Teos. Wien, 2021. S. 16 – 18, 38 – 39.*

⁴¹² Например, бюст BM Inv. 1805,0703.97.

искусстве⁴¹³. В официальном искусстве появляется тема дионисийского триумфа. Триумфы Аполлона и Диониса, популярные на императорских медальонах, позднее появляются и на малоазийских монетах⁴¹⁴. При Антонине Пие сам император изображается на свадебных медальонах с супругой Фаустиной в повозке, запряженной пантерами, в окружении менад и сатиров⁴¹⁵.

Триумфальная тема и связь образа императора и Диониса становятся еще более заметными в правление династии Северов. Септимий Север, уроженец Лептис Магна, города, чьими покровителями были Геракл и Дионис, взошедя на престол, остается верным богам своей родины. Именно им после победы в Парфии император посвящает храм в Риме (Dio Cass. LXXVI. 16. 3). Появление Диониса в различной иконографии на реверсах монет (на аверсе профиль Септимия в лавровом венке) связывается исследователями с восточными кампаниями императора (против Песценния Нигера и позднее Парфии) и аллюзиями на индийский поход Диониса⁴¹⁶. Каракалла наследует религиозные предпочтения отца. Известно, что император во многом подражал Александру. Как свидетельствует Дион Кассий, «он подражал Александру, но еще больше Дионису (*καὶ ἐν τούτῳ τὸν Ἀλέξανδρον, μᾶλλον δὲ τὸν Διόνυσον μιμεῖσθαι δόξῃ*) (LXXVII. 7. 4). Посвятительная надпись из

⁴¹³ Bruhl A. Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain. Paris, 1953. P. 188.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.* P. 189.

⁴¹⁶ Krawczyk M. The Role of Bacchus/Liber Pater in the Severan Religious Policy: The Numismatic and Epigraphic Evidence // Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco–Roman World / F. Doroszewski, D. Karłowicz (ed.). London; New York, 2021. P. 141.

фракийского Филиппополя⁴¹⁷ свидетельствует о факте присвоения Каракалле, вероятно, местным союзом технитов⁴¹⁸, титулатуры «Новый Дионис».

Импульс к представлению императора в качестве Диониса (начиная с Адриана) дает синод технитов. Со II в. образ императора все чаще встречается в пространстве театра. Это декорации *scaenae frons*⁴¹⁹, рельефные композиции подиумов сцен, присутствие скульптурных изображений императора в городских празднованиях в театре. Как было отмечено ранее, важнейшим компонентом в декоративных программах провинциальных городов становится тема связи императора с местными культами. Все указанные аспекты могли оказывать влияние на дионисийские циклы в декорации театров: они могли определять причины выбора тех или иных сюжетов, влиять на характер нарратива и визуальную риторику, воспринимаемую публикой в контексте мифологических, религиозных, политических представлений. Можно предположить, что к нач. III в. дионисийские образы, в целом, объединяются под началом императорского культа. Мы должны отметить, что примеров появления дионисийских мотивов в публичном контексте вне театра совсем немного. Это говорит о том, что эта тема остается, в целом, сугубо «театральной», тем не менее, вобравшей в себя весь круг рассмотренных нами идей.

⁴¹⁷ *Ibid.* P. 148.

⁴¹⁸ *Ibid.* P. 149.

⁴¹⁹ Например, скульптура Траяна над *Porta regia* театра в Коринфе (*Sturgeon M.C. Sculpture: The Assemblage from the Theater // Corinth. IX. 3. Ann Arbor, 2004. Pl. 1*).

ГЛАВА 3. Дионисийские циклы в рельефной декорации театров Греции

С. Элкок полагает, что отправной точкой в «римской» истории Греции следует считать Вторую Македонскую войну (200 – 197 гг. до н. э.), после которой участие римлян в переустройстве границ и политической жизни полисов стало явным⁴²⁰. При этом следует отметить общий хозяйственный упадок Греции до битвы при Акции (31 г. до н. э.). Это связано с политическим курсом полисных элит, в том числе афинских властей, несколько раз поддержавших проигравшую сторону: Митридата VI в войне против Рима, затем Гнея Помпея в противостоянии с Цезарем и, наконец, Марка Антония в борьбе с Октавианом⁴²¹.

Наше исследование затрагивает комплексы на территории двух римских провинций – Ахайи и Македонии с их театрами в Афинах и Филиппах соответственно. Поэтому целесообразно кратко рассмотреть ключевые события, происходившие во II в. на этих территориях, и охарактеризовать статус этих провинций, а также религиозные и социокультурные аспекты, связанные с римским присутствием.

Границы провинций Ахайи и Македонии постоянно менялись. Ахайя с центром в Коринфе занимала часть Пелопоннеса и граничила с Македонией. Провинция Македония включала в себя бывшие земли Македонского царства, Эпир, Фессалию, а также часть Иллирии и Фракии. История провинции Ахайи, особенно на заре Империи, представляет собой череду изменений статуса этой провинции. Так, в 27 г. до н. э. сенатская провинция Ахайя была выделена Августом из состава провинции Македонии. В 15 г. Ахайя и Македония снова объединились и стали императорскими. В 44 г. Клавдий вернул Ахайю Сенату, а в 67 г. Нерон, посещая города, провозгласил «свободу» Греции, т.е. взял

⁴²⁰ *Alcock S. E. Graecia Capta. The Landscapes of Roman Greece. Cambridge, 1993. P. 8 – 9.*

⁴²¹ *Ранович А. Б. Восточные провинции Римской империи в I – III вв. М. – Л., 1949. С. 217 – 218.*

Элладу под своё покровительство и даровал греческим общинам налоговый иммунитет⁴²². В дальнейшем Веспасиан вновь передал Ахайю под юрисдикцию Сената (Suet. Vesp. 8). Что касается городских общин, то лишь Афины имели статус союзного города (Tac. Ann. II. 53. 3) и пользовался особой благосклонностью императоров.

На греческих территориях римские императоры стремились казаться филэллинами, охотно принимали посвящение в эллинские мистерии, занимали магистратуры в городах, участвовали в общеэллинских играх. Так, Тиберий и Нерон стали победителями на Олимпийских играх, Адриан и Антонин Пий получили должности архонтов⁴²³. Во II в., особенно в правление Адриана, филэллинизм приобретает самые широкие масштабы, а его частью становится культ императора. Важную роль в продвижении культа императора в провинциях принадлежала особым «союзам» (*κοινά*), выполнявшим в Империи исключительно религиозные функции⁴²⁴. Например, в *κοινόν των Αχαιών* (союзе Ахайи) существовала должность верховного жреца августов, а также специальные должности по организации религиозных фестивалей и праздников⁴²⁵. Помимо этого, существовал *κοινόν των ελλενών*, объединявший не только историческую область Ахайю на Пелопоннесе, но и всю территорию провинции Ахайя. По-видимому, на его основе во II в. был создан знаменитый Панэллинический союз (*κοινόν των Πανελληνίων*) (Dio Cass. LXIX. 16. 2). В него входили все эллины, жившие вне Эллады, центром были Афины. Здесь находился и архонт союза – верховный жрец культа Адриана и устроитель панэллинических празднеств, учрежденных императором (Dio Cass. LXIX. 16. 2).

⁴²² Alcock S. E. *Graecia Capta. The Landscapes of Roman Greece*. Cambridge, 1993. P. 16.

⁴²³ Ранович А. Б. Восточные провинции в Римской империи в I – III вв. М. – Л., 1949. С. 221 – 225.

⁴²⁴ Там же. С. 223.

⁴²⁵ Там же. С. 225.

Союз, еще существовавший в середине III в., объединял города различных провинций – Ахайи (11), Азии (10), Крита и Киренаики (5), Фракии (1) и Македонии (1)⁴²⁶. Среди основных критериев принятия города в союз следует отметить греческое прошлое и историю добрых отношений с Римом⁴²⁷ (хотя были и исключения).

В Афинах и Элевсине существовал культ Адриана Панэллинского. Первый известный архонт союза – Корнелий Пульхр из Коринфа, был жрецом Адриана Панэллинского (132 - 138 гг.). Следующие архонты были агонифетами панэллинских игр и жрецами культа⁴²⁸. В целом необходимо отметить, что в правление Адриана осуществляется курс на проведение масштабных и регулярных агонов по всей Империи. М. Боуртрайт приводит свидетельства о двадцати одной игре, посвященной императору⁴²⁹. Игры в честь императора представляли собой соревнования не только между городами, но и между элитами одного и того же города⁴³⁰. Эпиграфические данные свидетельствуют о тесных контактах Адриана с синодом технитов. Император согласует с синодом и составляет календарь основных агонов. Он представлял собой четырехлетний цикл, который начинался с Олимпийских игр и завершался Панэллинскими играми в Афинах⁴³¹.

⁴²⁶ *Boartwright M. T. Hadrian and the Cities of the Roman Empire. Princeton, 2000. P. 148. Fig. 6.*

⁴²⁷ *Ibid. P. 147 – 149.*

⁴²⁸ *Ibid. P. 150.*

⁴²⁹ *Ibid. P. 99.*

⁴³⁰ *Hervas R. G. Trajan and Hadrian's Reorganization of the Agonistic Associations in Rome // Empire and Religion. Impact of Empire Roman Empire, c. 200 B.C. – A.D. 476. Vol. 25 / O. Hekster (ed.). Leiden; Boston, 2017. P. 180.*

⁴³¹ *Ibid. P. 189 – 190.*

Важной частью панэллинской программы Адриана становится возобновление строительства храма Зевса, храма Геры и Зевса Панэллинского (Paus. I. 18. 9)⁴³². По всей видимости, культ Зевса рассматривается как «панэллинский» в рамках Империи, а Афины становятся главнейшим его центром⁴³³. Павсаний сообщает, что в храме Зевса Олимпийского перед колоннами находились медные статуи городов, которые афиняне называли колониями (*ἀποίκους πόλεις*), но статуя Афин превзошла всех (I. 18. 7).

Попутно следует рассмотреть еще один аспект филэллинства – интерес римлян к искусству классической Греции, засвидетельствованный задолго до эпохи Империи, но проявившийся наиболее ярко в I - II вв. на всей ее территории в художественном течении, известном как неоаттический стиль или неоаттика.

Само название, возникшее в современной историографии, указывает на главный стилистический ориентир. Мастера обращались к аттическим памятникам пластического искусства рубежа V - IV вв. до н. э. Старые классические мотивы получили свое новое звучание изначально в пластике малых форм: в рельефных изображениях на мраморных сосудах, подножиях канделябров, декоративных плакетках, использовавшихся для украшения в частных домах и виллах⁴³⁴. Аттический «классицизм» не выходил из моды на протяжении более чем двух веков. В монументальном рельефе мастерами допускались свободная компоновка мотивов, взятых из различных классических образцов, и совмещение различных композиционных схем, принятых в изображении того или иного сюжета.

⁴³² *Boartwright M. T. Hadrian and the Cities of the Roman Empire. Princeton, 2000. P. 147 – 150.*

⁴³³ Параллельно происходит реконструкция Пантеона в Риме.

⁴³⁴ *Pollitt J. J. Art in the Hellenistic Age. Cambridge, 1986. P. 169.*

Примечательно, что стилистические приемы неонаттики не были чем-то статичным и видоизменялись на протяжении всего времени существования направления. Так, Дж. Поллитт, вслед за В. Фуксом, выделяет три фазы в создании неонаттического рельефа⁴³⁵.

В период со 150 по 86 гг. до н. э. складывалась традиция, возникали мастерские по производству копий, и центром этого производства были Афины. Греческие мастера стремились на этом этапе максимально точно копировать исходные образцы. В эпоху поздней республики и принципата Августа центр производства переместился в Рим, что подразумевало появление множества мастерских на италийских территориях, обучение римских мастеров и создание римской школы по копированию аттических памятников⁴³⁶. Основное отличие этой стадии – в усилении декоративных акцентов, стремление к орнаментальности и пластической изоэтрности, что повлекло за собой больший отрыв от исходных образцов. Наконец, последняя фаза охватывает I и II вв., ее расцвет принято связывать с правлением Антонинов. П. Занкер считает, что устойчивость классицистических тенденций сохранялась, в том числе, и в связи с феноменом аттицизма в философско-литературном направлении Второй софистики⁴³⁷. Для данной стадии характерны масштабное проникновение стилистических приемов в область монументального рельефа, тенденция к изображению колоссальных фигур. К концу II в. появляется характерная «графичность» в пластике, обусловленная использованием бурава при проработке деталей одежды, волос, других деталей.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Fuchs W.* Die Vorbilder der neuattischen Reliefs. Berlin: de Gruyter, 1959. S. 9 – 15.

⁴³⁷ *Zanker P.* Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit. Mainz, 1974. S. 85.

3.1.1. История изучения театра Диониса в Афинах

В 1838 г. Греческое археологическое общество начало раскопки Театра Диониса в Афинах, которые с некоторыми перерывами длились до 1865 г. Немецкий архитектор Э. М. Т. Циллер воссоздал план и предложил графическую реконструкцию театра в разрезе⁴³⁸. Это стало основой для дальнейшего исследования театра В. Дёрпфельдом. В сотрудничестве с венским филологом-классиком и археологом Эмилем Райсхом он предпринял дополнительные раскопки между 1882 и 1895 гг. Итогом совместной работы стал раздел в исследовании по истории греческих театров (1896 г.), посвящённый афинскому памятнику⁴³⁹. Помимо работы этих двух авторов большое значение имеет труд Э. Р. Фихтера⁴⁴⁰. В нем отразились результаты археологических исследований театра (за исключением театрона) с 1927 по 1929 и 1933 гг. В 1946 г. была выпущена обобщающая работа А. В. Пикарда-Кембриджа⁴⁴¹. Помимо систематизации архитектурной эволюции театра, автор предпринял попытку связать конструктивные особенности каждого периода с развитием театральных представлений, а также вписать театр в общий социокультурный контекст древних Афин, учитывая особенности культа Диониса и связанных с ним религиозных фестивалей.

⁴³⁸ План Э. М. Т. Циллера и другие зарисовки см.: *Αρχαιολογική Εφημερίς*/ Α. Ρουσόπουλος (ed.). Αθήνα, 1862. Σ. 278 – 288.

⁴³⁹ *Dörpfeld W., Reisch E. Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater.* Athen, 1896.

⁴⁴⁰ *Fiechter E. Das Dionysos-Theater in Athen. Die Ruine // Antike griechische Theaterbauten.* Heft 5. Stuttgart, 1935.

⁴⁴¹ *Pickard-Cambridge A. Dramatic Festivals of Athens.* Oxford, 1968. 365 p.

Реставрационные работы в театре проводились с 1978 года. Архитектор Ф. Пафаносопулос⁴⁴² предпринял попытку реконструкции сооружения. Тем не менее, до сих пор каждая из предполагаемых конструктивных фаз имеет свои проблемные точки, именно поэтому последние работы посвящены конкретным этапам (и проблемам) архитектурной эволюции театрального здания. Среди них прежде всего отметим исследования Ш. Моретти⁴⁴³, Х. П. Излера⁴⁴⁴, Х. Папастамати фон Мук⁴⁴⁵ по вопросам классического периода. Последний автор также представила реконструкцию здания сцены т. н. ликурговской⁴⁴⁶ и римской⁴⁴⁷ фаз театра. Х.П. Излер в своем трехтомном труде по театральной архитектуре 2017 г. собрал наиболее полную библиографию⁴⁴⁸, тем не менее, автор отмечает, что несмотря на длительную историю раскопок

⁴⁴² Παπαθανασοπουλος Θ. Γ. Το Ιερό και το θέατρο του Διονύσου: μνημεία της νοτιας πλευρας της Ακροπολης. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993. Σ. 17–80.

⁴⁴³ Moretti J–Ch. The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth–Century Athens // Illinois Classical Studies, 1999–2000. Vol. 24/25. Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century. P. 377–398.

⁴⁴⁴ Isler H. P. Das Dionysos–Theater in Athen // Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Berlin, 2002. S. 533–541.

⁴⁴⁵ Papastamati-von Moock Ch. The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research // The Architecture of the Ancient Greek Theatre/ R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek (ed.). Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 39–79.

⁴⁴⁶ Papastamati-von Moock Ch. The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its ‘Lycurgan’ Phase // Greek Theatre in the Fourth Century B.C./ E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green, P. Wilson (ed.). Berlin, Boston: de Gruyter, 2014. P. 15–76.

⁴⁴⁷ Παπασταμάτη-von Moock X. Θέατρο του Διονύσου // Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνης: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα. Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009/ Θ. Στεφανίδου–Τιβεριού, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος (ed.). Thessaloniki: University Studio Press, 2012. Σ. 129–151.

⁴⁴⁸ Isler H. P. Antike theaterbauten // Archäologische Forschungen, B. 27. Textband. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 119–123.

и изучения, полностью воссоздать архитектурную эволюцию театра Диониса в Афинах на сегодняшний день не представляется возможным⁴⁴⁹. Для удобства мы предлагаем отдельно рассмотреть круг вопросов, связанных с архитектурной эволюцией театра, и скульптурным фризом здания сцены.

Архитектурная эволюция театра Диониса в Афинах.

Следы первого, времени архаики, театра Диониса были обнаружены у южного склона Акрополя, где существовал теменос Диониса. Здесь предположительно находился храм V в. до н. э., фронтоном которого был украшен рельефом со сценой танца менад и сатиров⁴⁵⁰.⁴⁵¹ Ш. Моретти полагает, что в храме находился ксоан Диониса, упоминаемый Павсанием (Paus. I. 2. 5. 20. II. 29. 26; 38. 8)⁴⁵².

Как такового аудиториума не предполагалось – зрители сидели или стояли вокруг оркестры или использовали склон холма, расположенного за ней. Тогда вход в театр был устроен с восточной стороны, где к нему вела улица, которую Павсаний называет улицей Треножников (I. 20. 1-3). Путь проходил через пропилеи (археологически засвидетельствованные) и вел к старому храму Диониса⁴⁵³. Первый архаический комплекс театра может быть связан со временем правления Писистрата и возникновением религиозных

⁴⁴⁹ *Ibid.* S. 123.

⁴⁵⁰ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 54 – 55, Fig. 222.

⁴⁵¹ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1961. P. 54 – 55, Fig 222.

⁴⁵² *Moretti J-Ch.* The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth–Century Athens // Illinois Classical Studies, 1999–2000. Vol. 24/25. Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century. P. 380–381.

⁴⁵³ *Pickard-Cambridge A.* The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. P. 1 – 3.

празднований, в частности, Анфестерий⁴⁵⁴. Учитывая первые выступления Феспида с трагедией на уровне государственного празднования в 30-е годы VI в. до н. э., скорее всего орхестра может быть также датирована этим временем⁴⁵⁵. Здание скены появляется позднее. А. Пикард-Кембридж предполагает его появление в первой трети V в. до н. э. и связывает это с постановками трагедий Эсхила и Софокла⁴⁵⁶. Конструкция здания скены представляла собой стену, на которой размещались живописные изображения дворца или храма. М. Бибер указывает, что подобные декорации впервые понадобились в «Орестее» Эсхила в 458 г. до н. э., а значит, первая скена может иметь более точную датировку⁴⁵⁷.

Ш. Моретти реконструирует здание скены как одноярусное, с одной или тремя лицевыми дверями и плоской крышей, которая в свою очередь могла использоваться для выступлений актеров. Здание скорее всего обладало выступающими крыльями (наподобие более поздних параскений)⁴⁵⁸.

Ранее вторая архитектурная фаза театрального комплекса конструктивно связывалась со строительством одеона Перикла (446 - 442 гг.

⁴⁵⁴ *Nielsen I. Cultic Theatres and Ritual Drama // ASMA. IV. Aarhus, 2002; Pickard-Cambridge A. The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. P. 113.*

⁴⁵⁵ *Pickard-Cambridge A. The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. P. 4.* Однако, следует отметить, что не все исследователи согласны с этой точкой зрения. О возможных датах и версиях появления драмы см: 23. *Родс П. Дж. Афинский театр в политическом контексте // Вестник Древней Истории. 2004. № 2. С. 36-37.*

⁴⁵⁶ *Ibid. P. 10.*

⁴⁵⁷ *Bieber M. The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 57.*

⁴⁵⁸ *Moretti J-Ch. The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens // Illinois Classical Studies, 1999–2000. Vol. 24/25. Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century. P. 396–398*

до н. э.), который располагался восточнее архаического театра⁴⁵⁹. Новый театрон смещается на восток, где уклон холма был круче и можно было эффективнее использовать рельеф для обустройства сидений. Южнее, параллельно старому зданию, выстраивается новый храм Диониса⁴⁶⁰. В. Дёрпфельд связывал поздний храм с пассажем Плутарха (Nik. 3)⁴⁶¹ и предполагал, что это сооружение было одной из строительных инициатив Никия (во время «Никиева мира» 421 - 415 гг. до н. э.).

К юго-западу от новой орхестры возникает крытое длинное помещение со стоей с южной стороны⁴⁶². Ш. Моретти отмечает, что стоя отделила здание театра от святилища.⁴⁶³ Э. Фихтер видел в нем складское помещение⁴⁶⁴, а А. Пикард-Кембридж – портик для прогулок зрителей⁴⁶⁵. М. Бибер, исходя из анализа конструкции, допускает, что северная часть портика могла служить для размещения декорации при постановках⁴⁶⁶. Как А. Пикард-Кембридж, так и М. Бибер считают, что в портике могли быть размещены картины, упомянутые Павсанием (I. 20. 1-3), содержащие дионисийские сюжеты – наказание Ликурга, покинутая Ариадна, возвращение Гефеста на Олимп.

⁴⁵⁹ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 59.

⁴⁶⁰ *Pickard-Cambridge A.* The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. P. 4; 10.

⁴⁶¹ *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen, 1896. S. 22.

⁴⁶² *Pickard-Cambridge A.* The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. S. 27.

⁴⁶³ *Moretti J-Ch.* The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens // Illinois Classical Studies, 1999–2000. Vol. 24/25. Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century. P. 378–379.

⁴⁶⁴ *Fiechter E.* Das Dionysos-Theater in Athen. Die Ruine // Antike griechische Theaterbauten. Heft 5. Stuttgart, 1935. S. 47–48.

⁴⁶⁵ *Pickard-Cambridge A.* The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. P. 27.

⁴⁶⁶ *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 6.

Последние стратиграфические данные указывают на то, что фундаментальная реконструкция святилища и театрального сооружения соответственно была задумана и отчасти выполнена во время этой «перикловой фазы». Что касается монументализации здания театра, то, по-видимому, из-за начала Пелопонесской войны и нехватки финансирования, выполнить в камне удалось лишь ряды проэдриа⁴⁶⁷.

С именем Ликурга Афинского, занимавшего должность главного распорядителя финансами в полисе (с 342 по 336 гг. до н. э.), ранее связывалось строительство каменного аудиториума и постоянной деревянной сцены с проскением, параскениями и двумя открытыми пародами⁴⁶⁸. Тем не менее, эти даты представляются ориентировочными и являются предметом дискуссии. Обнаруженная база статуи поэта Трагика Астидамаса Младшего с указанием на победу в 340 г. до н. э. его драмы, предполагает, что монументализация театра могла начаться ранее времени Ликурга. Х. Папастамати-фон Мук относит ее начало к 350 гг. до н. э.⁴⁶⁹ Исходя из письменных свидетельств, начало строительства каменного здания сцены получило датировки 343-342 гг. до н. э. и было связано с именем Эвбула Афинского⁴⁷⁰. *Terminus post quem* для завершения всей программы можно считать обустройство эпитеатрона и строительство хорегического монумента Фрасила, датируемое 320–319 гг. до н. э.⁴⁷¹ Предложение Дёрпфельда о

⁴⁶⁷ *Papastamati-von Moock Ch.* The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase // Greek Theatre in the Fourth Century B.C. / E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green, P. (ed.). Wilson. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014. P. 21–23.

⁴⁶⁸ *Pickard-Cambridge A.* The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. P. 22 – 23.

⁴⁶⁹ *Papastamati-von Moock Ch.* The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase // Greek Theatre in the Fourth Century B.C. / E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green, P. (ed.). Wilson. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014. P. 23–33.

⁴⁷⁰ *Ibid.* P. 33–34.

⁴⁷¹ *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen, 1896. 38 f.

строительстве проскения с колоннадой в I в. до н. э.⁴⁷² ныне опровергается. Последние исследования относят его появление к первой половине II в. до н. э.⁴⁷³

Инициатором новой реконструкции театра после разгрома Афин Суллой скорее всего стал царь Ариабарзан II (или Ариабарзан III) – царь Каппадокии, вступивший в союз с Римской республикой. Об этом свидетельствует посвятельная надпись, найденная в поздней кладке стены здания сцены⁴⁷⁴. Наконец, в правление Нерона Клавдием Новием (афинским стратегом) была выполнена обширная перестройка театра. В архитраве *scaenae frons* была найдена посвятельная надпись Дионису (*Διονύσω Ελευθερίει*) и Нерону⁴⁷⁵.

Х. Папастамати-фон Мук приходит к выводу, что конструктивные изменения затронули только нижний ярус *scaenae frons*, в частности, был выстроен пульпитум⁴⁷⁶. Театр Диониса в Афинах получает «римский тип» сцены с тремя дверями. В 61 г. создается специальный защитный парапет на

⁴⁷² *Ibid.* S. 96.

⁴⁷³ *Isler H. P. Antike theaterbauten // Archäologische Forschungen, B. 27. Textband. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 127–128.*

⁴⁷⁴ *Pickard-Cambridge A. The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946. P. 247 – 248.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Papastamati-von Moock Ch. The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase // Greek Theatre in the Fourth Century B.C./ E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green, P. Wilson (ed.). Berlin, Boston: de Gruyter, 2014. P. 15–76.*

Παπασταμάτη-von Moock X. Θέατρο του Διονύσου // Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα. Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009/ Θ. Στεφανίδου–Τιβερίου, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος (ed.). Thessaloniki: University Studio Press, 2012. Σ. Σ 129 – 130; Isler H. P. Antike theaterbauten // Archäologische Forschungen, B. 27. Textband. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. S. 126.

орхестре (*balteus*), что означало адаптацию театрального комплекса под гладиаторские бои⁴⁷⁷.

Отдельная проблема в историографии – это скульптура, происходящая со здания скены. Две женские фигуры, Сатир-атлант, три Паппосилена (Илл. 3. 1.2) и два Силен-теламона (Илл. 3. 1.4) были обнаружены при раскопках 1862 г. А. Русопулос на основе стилистических характеристик связал Атланта со зданием скены «ликурговской» фазы⁴⁷⁸. Позднее Дёрпфельд бегло упомянул о вакхических скульптурах, происходящих со здания скены⁴⁷⁹. Первый иконографический и стилистический анализ скульптур (только сатиров и силенов) был представлен в 1909 г. Ф. Версакисом в рамках публикации, посвященной зданию скены театра Диониса в Афинах⁴⁸⁰. Исходя из различных размеров скульптур, автором была предпринята попытка реконструкции их размещения на здании скены. Сатир-атлант получил свое место во втором ярусе скены, Паппосилены – на первом, а Силены-теламоны – в интерколумнии проскения или на параскениях. В последнем случае они могли служить акротериями⁴⁸¹. Что касается датировки, то для Силенов-теламонов, Ф. Версакис настаивал на ликурговском периоде и IV в. до н. э., остальная декорация была отнесена ко времени правления Нерона.

Позднее, в 1935 г., вышла монография Р. Хербига, в которой он представил скульптуры как часть декоративного оформления исключительно здания скены – *scaenae frons* и пульпитума - нероновского и адриановского

⁴⁷⁷ Ibid. S. 128.

⁴⁷⁸ Αρχαιολογική Εφημερίς/ Α. Ρουσόπουλος (ed.). Αθήνα, 1862. Σ. 42.

⁴⁷⁹ Dörpfeld W., Reisch E. Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen, 1896. S. 86–88.

⁴⁸⁰ Versakis, F. Das Skenengebäude des Dionysos-Theaters // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 1909. Vol. 24. S. 194–224.

⁴⁸¹ Ibid. S. 217–219.

περιόδων⁴⁸². Исходя из стилистического анализа фрагменты двух женских фигур были определены как персонификации Трагедии и Комедии и отнесены к первой фазе. Группа трех Паппосиленов получила датировку I-II вв.⁴⁸³, а колоссальная статуя Сатира-атланта была связана Р. Хербигом с декорацией адриановского времени⁴⁸⁴.

Г. Деспинис в своей монографии 2003 г., посвященной рельефным фризам II в. из Афин⁴⁸⁵, также уделяет внимание скульптуре здания сцены театра Диониса. Он полагает, что Персонификации, Силены и Сатир были созданы одновременно и предназначались для украшения адриановской *scaenae frons*⁴⁸⁶.

Последняя реконструкция римского здания сцены, выполненная Х. Папастамати-фон Мук в 2012 г. (Илл. 3. 1.1)⁴⁸⁷, показала, что размещение Сатиров и Силенов, предложенное Ф. Версакисом, было по большей части обоснованным. Но в отличие от него исследовательница помещает скульптуры Силенов-теламонов (Силенов на корточках) в ниши пульпитума⁴⁸⁸. Анализируя стиль скульптур декорации *scaenae frons* и пульпитума, автор проводит параллели со скульптурными изображениями

⁴⁸² Herbig R. Das Dionysos-Theater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus // Antike griechische Theaterbauten, Heft 6. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1935. 59 s.

⁴⁸³ Ibid. S. 9–10.

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ Despinis G. I. Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. 217 s.

⁴⁸⁶ Ibid. S. 139–142.

⁴⁸⁷ Παπασταμάτη-von Moock X. Θέατρο του Διονύσου // Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα. Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009/ Θ. Στεφανίδου–Τιβερίου, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος (ed.). Thessaloniki: University Studio Press, 2012. Σ. 129–151.

⁴⁸⁸ Ibid. Σ. 131.

адриановского времени. В итоге поддерживается гипотеза Г. Деспиниса, а вся декорация связывается с реконструкцией здания сцены, возведение которой, во-видимому, было приурочено к визиту Адриана и его участию в Афинях 125-124 гг. до н. э. В смысловом отношении автор видит в декоративной программе сцены визуализацию иерархического устройства Синода технитов, возглавляемого отныне императором – Новым Дионисом. В эту иерархию вписываются все три типа фигур-опор, персонификации Трагедии и Комедии. Исследовательница так же усматривает в декорации сцены тему рождения греческой трагедии и ее связь с дифирамбом. В качестве дополнительных аргументов она приводит эпиграфические источники, подтверждающие, что традиция исполнения дифирамба была жива в Афинах как в эллинистическое, так и в римское время⁴⁸⁹.

«Бема Федра».

Название «Бема Федра» (*βῆμα του Φαίδρου*) (Илл. 3. 1.7) скульптурный фриз получил в связи с посвятительной надписью⁴⁹⁰, обнаруженной в пролете лестницы, которая вела от орхестры к сцене. Архонт Афин Федр, сын Золия, посвятил памятник Дионису. Фриз представляет собой композицию из четырех плит с рельефными сюжетами, чередующиеся с нишами (между 2-й и 3-й плитами была помещена фигура силена, присевшего на корточки). Слово «βῆμα» трактуется достаточно широко, в том числе понимается как ораторская трибуна, возвышение, алтарь, платформа. В контексте театра Диониса в Афинах эта структура, очевидно, выполняла функцию пульпитума⁴⁹¹. Несмотря на то, что «Бема» была воздвигнута в результате поздних

⁴⁸⁹ *Ibid.* Σ. 145–146.

⁴⁹⁰ IG II² 5021.

⁴⁹¹ Поллукс описывая структуры театра использует это слово со значением «алтарь» “ἢ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμα τι οὐσα εἴτε βωμός” (Pollux. Onom. IV, 123).

реконструкций в театре, которые датируют обычно временем ок. 400 г.,⁴⁹² все исследователи согласны, что ее рельефы были использованы вторично⁴⁹³ и принадлежали памятнику II в. Датировка рельефов серединой II в., предложенная Р. Хербигом в 1935 г.⁴⁹⁴, была поддержана позднее и теперь утвердилась в научной литературе⁴⁹⁵.

Фриз, найденный в 1862 г., в ранней литературе удостоился лишь беглого описания⁴⁹⁶. После его публикации Э. Фихтером в 1935 г.⁴⁹⁷ развернулась дискуссия относительно интерпретации сюжетов четырех

⁴⁹² *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen, 1896. S. 94. Лишь только А. Франц предложила датировать бему временем правления Константина (*Frantz A.* The Date of the Phaidros Bema in the Theater of Dionysos // *Hesperia Supplements*, 1982, Vol. 20. Studies in Athenian Architecture. P. 34 – 39). Большинство исследователей настаивает на более поздней датировке и 400 г. (*Δεσπινής Γ. Ι.* Νέα στοιχεία για τη ζωφόρο του Βήματος του Φαίδρου στο Διονυσιακό θέατρο στην Αθήνα // *Εργατια*, 2003, Vol.7. Σ. 165–191).

⁴⁹³ *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen, 1896. S. 88.

⁴⁹⁴ *Herbig R.* Das Dionysos-Theater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus // *Antike griechische Theaterbauten*, Heft 6. Stuttgart: W. Kohlhamme, 1935. S. 57–59.

⁴⁹⁵ 203. *Sturgeon M.C.* The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // *American Journal of Archaeology*. 1977. Vol. 81. No. 1. P. 31–53.; *Despinis G. I.* Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. S 113–145.; *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. P.149.

⁴⁹⁶ *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen: Barth & von Hirst, 1896. S. 94–96; *Versakis, F.* Das Skenengebäude des Dionysos-Theaters // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1909. Vol. 24. S. 220 – 224.

⁴⁹⁷ *Fiechter E.* Das Dionysos-Theater in Athen. Die Ruine // *Antike griechische Theaterbauten*. Heft 5. Stuttgart, 1935. P. 41–55

рельефных плит⁴⁹⁸. Тем не менее, несмотря на небольшие расхождения в идентификации отдельных фигур, программа «Бемы Федра» представляется ясной – ее сюжеты отсылают к событиям из жизни Диониса, легенде о его прибытии в Аттику и зарождению театральной культуры (см. раздел 3. 1.2).

На сегодняшний момент в научной литературе существует две проблемы, связанные с рельефами «Бемы». Первая – это функция изначального сооружения, которому принадлежали рельефы антониновского времени и его отношение к театру Диониса. Я. Своронос одним из первых предположил, что рельефы могли принадлежать алтарю – фимеле театра⁴⁹⁹. Эту версию поддерживал и С. Рейнак⁵⁰⁰. Р. Хербиг, исходя из стилистических и композиционных особенностей рельефов, предполагал их размещение на высоте, допуская происхождение рельефного фриза со здания более ранней сцены⁵⁰¹.

Сравнивая рельефные композиции «Бемы» с сюжетными фризами театров Малой Азии, М. Стёрджен также относит рельефы к оформлению адриановской сцены, но помещает их на пульпитуме, который было сооружен

⁴⁹⁸ *Svoronos J. N.* Das Athener Nationalmuseum. Textband III. Athen: Eleftheroudakis, 1937. S. 223–225; *Cook A.B.* Zeus: a study in ancient religion (Band 1): Zeus god of the bright sky. Cambridge: Cambridge University Press, 1914. P. 708 – 710.; *Herbig R.* Das Dionysos – Theater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus // Antike griechische Theaterbauten, Heft 6. Stuttgart: W. Kohlhamme, 1935; *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1961. P. 121 – 122; *Sturgeon M.C.* The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // American Journal of Archaeology. 1977. Vol. 81. No. 1. P. 31– 53; *Despinis G. I.* Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. S. 75 – 145;

⁴⁹⁹ *Svoronos J. N.* Das Athener Nationalmuseum. Textband III. Athen: Eleftheroudakis, 1937. S. 223–225.

⁵⁰⁰ *Reinach S.* Reepertoire de peintures grecques et romaines. Paris: E. Leroux. P. 44–45.

⁵⁰¹ *Herbig R.* Das Dionysos–Theater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus // Antike griechische Theaterbauten, Heft 6. Stuttgart: W. Kohlhamme, 1935, P. 57–59

в это время вместо логейона⁵⁰². С автором полемизирует Г. Деспинис, настаивая на размещении рельефов на алтаре святилища Диониса Элевтерия, примыкающего к театру⁵⁰³. Их принадлежность к зданию скены поддерживает В. ди Наполи, однако, исходя из размеров рельефных плит, исследовательница предлагает версию об их размещении на подиуме колонн нижнего яруса *scaenae frons*⁵⁰⁴.

Вторая проблема – реконструкция изначальной программы рельефного фриза. Уже В. Дёрпфельд отмечал, что композиция фриза «Бемы» – четыре плиты – являются лишь частью несохранившегося рельефного цикла. Он упоминает несколько дополнительных фрагментов, обнаруженных его коллегой А. Брюкнером (A. Brückner), которые могли быть частью декорации с обещанием их скорейшей публикации вместе со всем корпусом скульптуры⁵⁰⁵. Эти фрагменты с изображением Гермеса с младенцем Дионисом и, возможно, Деметры (на второй плите) были опубликованы Я. Свороносом⁵⁰⁶. Однако, ряд исследователей, в частности М. Бибер, не поддержал предположение о связи этих рельефов с «Бемой»⁵⁰⁷. В своем исследовании 2003 года Г. Деспинис подробно осветил проблему

⁵⁰² *Sturgeon M.C.* The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // *American Journal of Archaeology*. 1977. Vol. 81. No. 1. P. 45

⁵⁰³ 141–145.

⁵⁰⁴ *Di Napoli V.* Teatri della Grecia romana: forma, decorazione, funzioni: la provincia d'Acacia // *Meleteemata* 67. Atene, Paris: Fondazione nazionale delle ricerche, Istituto di studi storici per l'Antichità greche e romane, 2013. P. 149.

⁵⁰⁵ *Dörpfeld W., Reisch E.* Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen, 1896. S. 88.

⁵⁰⁶ *Svoronos J. N.* Das Athener Nationalmuseum. Textband III. Athen: Eleftheroudakis, 1937. Fig. 166, 168.

⁵⁰⁷ Заметки М. Бибер попали к Г. Деспинису и были опубликованы в его монографии (*Despinis G. I.* Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. S. 146–201.).

реконструкции рельефной программы изначального памятника, а также высказал свое мнение относительно атрибуции рельефов, обнаруженных А. Брюкнером⁵⁰⁸. Цикл «Бемы», по всей видимости, включал второй блок рельефов, расположенных слева от лестницы,⁵⁰⁹ также состоявший из четырех плит (по четыре фигуры в каждой). Т.е. изначально фриз включал 8 плит и 32 фигуры соответственно. Автор приводит множество фрагментов, которые по своим стилистическим характеристикам соответствуют рельефам «Бемы», однако признает, что надежно с левой частью фриза можно связать лишь два. Это фрагмент из Кэмбриджа с изображением мужского торса, возможно Гермеса, (Илл. 3. 1.5)⁵¹⁰ и плита из Бостона с фигурой Диониса⁵¹¹ с канфаром в руке и женским персонажем рядом с ним (Илл. 3. 1.6). Обе плиты обладают не только стилистическим сходством с рельефами «Бемы», но и совпадают с ними по техническим параметрам – толщине плинфы и высоте горельефа. Исходя из положения, что левая сторона также должна была быть посвящена сюжетам из жизни Диониса, автор связывает бостонскую плиту со сценой посещения Дионисом дочери Симаха (из аттического дема Симахиды, Steph. Byzant.Etn. Ζημαῖδα). Эта композиция, по-видимому, должна была идти в pendant ко второй плите «Бемы» с сюжетом о посещении Дионисом Икария (см. раздел 3.1.2)⁵¹².

Что касается других рельефов (с изображением Деметры и младенца), то Г. Деспинис постулирует существование другого памятника, так называемого

⁵⁰⁸ *Despinis G. I. Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. S. 75–145; Δεσπίνης, Γ. Ι. Νέα στοιχεία για τη ζωφόρο του Βήματος του Φαίδρου στο Διονυσιακό θέατρο στην Αθήνα // Εγνατία, 2003, Vol.7. Σ. 165–191.*

⁵⁰⁹ Фриз разделялся лестницей посередине

⁵¹⁰ *Despinis G. I. Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. Taf. 77.*

⁵¹¹ *Ibid. Taf. 78–79.*

⁵¹² *Δεσπίνης, Γ. Ι. Νέα στοιχεία για τη ζωφόρο του Βήματος του Φαίδρου στο Διονυσιακό θέατρο στην Αθήνα // Εγνατία, 2003, Vol.7. Σ. 174–175.*

«Монуумента А», со скульптурной программой, идентичной рельефам «бемы». Его гипотеза подразумевает, что два фриза, оба II века, были частью скульптурного декора алтарей. По его мнению, «Монуумент А» – это алтарь, находившийся в святилище Диониса Ленея – Ленеионе, расположенном в районе афинской Агоры. Его фриз, выполненный чуть ранее, в эпоху Адриана (около 130 г.), был в точности повторен в рельефах «бемы», которые Деспинис относит к другому алтарю, предназначенному для святилища Диониса Элевтерия, примыкавшего к театру⁵¹³.

Мы полностью поддерживаем гипотезу Деспиниса о принадлежности двух плит (из Кембриджа и Бостона) левой стороне фриза «Бемы», однако не видим достаточных оснований для атрибуции ее рельефов алтарю Диониса Элевтерия. Более обоснованной представляется позиция М. Стёрджен и В. ди Наполи, относящих рельефы к адриановской сцене. Сюжетные композиции цикла «Бемы», сам характер их размещения, как мы увидим далее, созвучен декорациям сцен театров Малой Азии, что, на наш взгляд, является серьезным основанием для рассмотрения данного цикла как архитектурного рельефа, принадлежащего театральному сооружению. В пользу иного предназначения рельефов «Бемы» по сравнению с «Монуументом А» говорят и различия в технических параметрах (например, в толщине плит). При этом источником вдохновения и моделью для нашего цикла действительно могли послужить рельефы неизвестного алтаря («Монуумента А»), что было наглядно продемонстрировано Г. Деспинисом.

⁵¹³ *Despinis G. I. Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen. München: Hirmer Verlag, 2003. S. 139–145.*

3.1. 2. Скульптурный фриз театра Диониса в Афинах⁵¹⁴

Как мы отмечали выше, сохранилось четыре плиты фриза (высотой 0,7 - 0,8 м, длиной ок. 1,8 м), все фигуры выполнены в горельефе. У всех фигур фриза отсутствуют головы⁵¹⁵, что, очевидно, явилось актом вандализма в постантичную эпоху, а не результатом их включения в посвящение Федра.

На первой плите представлен сюжет рождения Диониса из бедра Зевса, на второй – вступление Диониса в Аттику, третья плита, вероятно, посвящена сакральной свадьбе Диониса и василинны (*Βασιλίνα*) – жены архонта-василевса; наконец, замыкает фриз сцена с Дионисом на троне. Судя по всему, в правой части фриза соблюдалась хронологическая последовательность в развитии повествования. Ясно, например, что сцена рождения Диониса должна была быть первой в цикле. Логика также предполагает, что сцена пришествия Диониса в Аттику должна предшествовать его браку с василинной (если сюжет идентифицирован верно). Тогда плита с Дионисом на троне, как отражающая момент его триумфа, вполне могла быть замыкающей для правой части цикла, являя его кульминацию.

Рождение Диониса из бедра Зевса. (Илл. 3. 1.8).

Идентификация этого сюжета не вызывает вопросов, поскольку иконография ясно указывает на трех главных действующих лиц – Гермеса, Зевса и младенца-Диониса. Зевс изображен в три четверти сидящим на скале. Перед ним стоит Гермес с младенцем Дионисом на руках в позе, напоминающей знаменитую статую Гермеса Праксителя из Олимпии. Сцена

⁵¹⁴ Часть материалов из этого раздела опубликована в статье: *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 / А. В. Захарова, С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова (ред.). СПб.: НП-Принт.2023 С. 125–136.*

⁵¹⁵ *Dörpfeld W., Reisch E. Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen, 1896. S. 88.*

фланкирована фигурами двух корибантов (или куретов) со щитами в руках⁵¹⁶. Фигуры размещены свободно, с почти равными промежутками, композиция с четко выделенным центром и «обрамлением» представляется замкнутой, уравновешенной, почти симметричной. При этом фронтальное положение фигур задает ощущение статики, неподвижности всех персонажей, как будто замерших на некоем условном проскеннии.

Обращение к мифу о рождении Диониса из бедра Зевса было популярно в литературе эпохи Империи (Apollod. III; IV. 3; Hom. Hymn. XXVI; Ovid. Fast. III. 770)⁵¹⁷. Правда, присутствие божеств-защитников, какими были корибанты и куреты, часто связано с легендами о детстве другого божественного младенца – самого Зевса (Luc. Sat. 8; Eur. Bacch. III. 120-130). Корибанты, которые часто ассоциируются с культом Кибелы и Аттиса, попадают также и в круг дионисийских персонажей. Так, Страбон сравнивает их с участниками вакханалий (X. 3. 7). У Нонна они выступают в качестве заступников младенца Диониса (IX. 160), причем автор уточняет, что корибанты обнаружили младенца в скалах (XIII. 130-140). В рельефе есть условная отсылка к горному ландшафту – Зевс восседает на скале как на троне, которая, однако, скорее всего указывает на Олимп как на место действия. Климент Александрийский, повествуя о корибантах и поклонении фаллосу Диониса, помещенному в цисту, в начале дает привязку к месту событий на горе Олимп (Prop. II. 19).

⁵¹⁶ *Sturgeon M. C. The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // American Journal of Archaeology. 81. 1977. P. 32.*

⁵¹⁷ Согласно легенде, Зевс влюбился в Семелу и разделил с ней ложе. Введённая в обман Герой, Семела попросила Зевса прийти к ней в том же самом виде, в каком он пришел свататься к Гере. Зевс прибыл в колеснице с молниями и громами и метнул перун. Семела от страха родила ранее положенного срока. Шестимесячного младенца Зевс зашил в свое бедро и в положенный срок распустил швы. После второго рождения Диониса передали Гермесу, чтобы он отдал младенца на воспитание нимфам.

В римском искусстве встречаются различные интерпретации сюжета о защите божественного младенца корибантами или куретами, а иконография последних иногда сближается с иконографией участников фиаса. Устойчивой формулой является композиция, в которой два курета фланкируют сцену с участием младенца Зевса, а третий появляется посередине или за его спиной. В качестве примера можно привести рельеф из коллекции Кампана, хранящийся в Британском Музее⁵¹⁸. При этом на рельефах Кампана встречаются и аналогичные схемы, где место корибантов/куретов занимают менада и сатир, помещённые с двух сторон от ликнона – корзины, предназначенной для младенца Диониса⁵¹⁹. Ф. Мац обращает внимание на изображение корибантов на саркофагах с дионисийскими сюжетами: корибант появляется среди участников фиаса – силена и сатира, а также в компании младенца Диониса⁵²⁰. Существенным отличием корибантов афинского фриза является их фронтальное статичное положение, необычное для исполнения танца и шумового сопровождения, тогда как в рельефах Кампана и на саркофаге те же персонажи изображены в профиль или в три-четверти.

М. Стёрджен видит в фигуре Зевса отсылку к знаменитой фидиевской статуе из храма в Олимпии⁵²¹. Эта ассоциация кажется уместной, учитывая помещение уменьшенной реплики статуи Фидия в храм Зевса Олимпийского в Афинах, завершённый при Адриане (Paus. I. 18. 6). Можно также вспомнить фигуру Зевса с восточного фронтона Парфенона, где было представлено рождение Афины. Эта аналогия представляется более оправданной, учитывая

⁵¹⁸ BM Inv. 1891, 0626. 1.

⁵¹⁹ BM Inv. 1805, 0703. 321.

⁵²⁰ Matz F. Die dionysischen Sarkophage // Die antiken Sarkophagreliefs. Vol. IV. Berlin, 1968–1969. Pl. 195.

⁵²¹ Sturgeon M. C. The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // American Journal of Archaeology. 81. 1977. P. 32–34.

близость театра к Акрополю и сходство в сюжетах: в обоих случаях место действия – Олимп, а сама центральная сцена – рождение Зевсом нового божества.

С другой стороны, можно предложить и иные иконографические параллели, добавляющие другие смысловые оттенки. Изображение Зевса на скале со скипетром, орлом или Викторией характерно для провинциальных монет Римской империи. А. Кук представляет целый ряд памятников II в. с изображением Зевса как верховного божества, восседающего на скале как на троне (при этом скала может быть аллюзией на местный сакральный пейзаж)⁵²². Так, на монете Филиппополя в качестве «трона», вероятно, изображена гора Пинд.

Другая ассоциация с данной иконографией связана с темой триумфа императора. Например, фигура Зевса Кирра на монетах Траяна может быть связана с восточными военными кампаниями императора. Похожее изображение на монете Антонина Пия намекает на военную кампанию императора в Галатии. Подобные ассоциации императора с Зевсом/Юпитером, важность культа Зевса в правление Адриана, титулатура императора «Новый Дионис» могли создавать у зрителя впечатление, что персонажи фриза – божественный отец Зевс и его сын Дионис (Адриан) – имеют связь с императорской династией.

Примечательна также обувь Зевса на высокой платформе, на что обращает внимание М. Стёрджен, называя ее *κωτόρνοι* и указывая на возможную связь с костюмом для пантомимы⁵²³. Котурны – сапоги до колен на шнуровке для защиты голени; аналогичным образом назывались и сандалии

⁵²² Cook A. B. Zeus: A Study in Ancient Religion. Bd. 1: Zeus God of the Bright Sky. Cambridge, 1914. P. 124. Fig 90 – 92.

⁵²³ Sturgeon M. C. The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // American Journal of Archaeology. 81. 1977. P. 32 – 33.

на толстой подошве, которые носили актеры для увеличения роста. Такая обувь часто встречается на изображениях актеров в вазописии классического времени, а также у дионисийских персонажей⁵²⁴.

Вступление Диониса в Аттику (Илл. 3. 1.9)

Две центральные фигуры второй плиты идентифицируют как Диониса и Икария. Действительно, Диониса нетрудно опознать в персонаже справа – по накинутой шкуре пантеры. Что касается Икария, то его идентификация тоже представляется надежной в силу сопровождающих атрибутов – это виноградная лоза, которую Дионис как бы передает герою, что указывает на приобщение к искусству виноделия и посвящение в культ. На учреждение культа указывает и алтарь, размещенный между персонажами. Об этих древних событиях, происшедших после смерти афинского царя Эрихтония, повествует Псевдо-Аполлодор (III. 14. 7). Когда Дионис и Деметра прибывают в Аттику, Деметру принимает в Элевсине царь Келей, а Диониса – Икарий. Дионис дарит ему виноградную лозу, для того чтобы он научился виноделию. Освоив мастерство, Икарий решил разделить этот дар со смертными – пастухами. Те, напившись неразбавленного вина и сильно охмелев, повалились на землю и уснули глубоким сном, поэтому их товарищи сочли их отравленными и убили Икария. Наутро они похоронили его. В литературных источниках способы убийства Икария разнятся (если вообще конкретизируются). Так, Гигин сообщает, что после убийства тело Икария закопали под деревом (Astr. II. 4). Можно также провести аналогии между Икарием и самим Дионисом – жертвенной смертью Икария (на которую может намекать алтарь и жертвенное животное, появляющиеся на рельефе) и идеей его «возрождения» в виде дерева⁵²⁵. Дочь Икария, Эригона, принялась искать отца с помощью верной собаки Икария – Мэры, которая везде следовала за

⁵²⁴ NAM Inv. 17612.

⁵²⁵ Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 107, прим. 55.

хозяином и показала, где зарыт труп. После оплакивания отца Эригона повесилась от печали над его могилой. Собака же «убила сама себя, принеся собою надгробную жертву» (Astr. II. 4. 3).

Женская фигура на рельефе, расположенная слева от Икария, должна быть его дочерью Эригоной, которая держит приготовленную жертвенную еду для возложения на алтарь. Справа от Диониса – фигура, опирающаяся на палицу, с поднятой вверх рукой. Ее часто определяют как Геракла, никак при этом не объясняя присутствие героя в сцене с Икарием. А. Кук допускает, что здесь может быть изображен не Геракл, а сатир, о чем свидетельствует использование характерной для эпохи классики иконографии сатира «*αποσκοπεῖν*» (с поднятой рукой)⁵²⁶. Соглашаясь с такой идентификацией, добавим, что шкура животного, накинутая на плечо персонажа, может быть шкурой дионисовой пантеры, а не гераклова льва.

Позади Икария в низком рельефе изображена собака – очевидно, Мэра, а перед ней – козел. Эти детали, по всей видимости, призваны создать подобие сценического «фона» и указать на конкретный миф. Козел, очевидно, появляется здесь как жертвенное животное и образ, традиционно связанный с Дионисом. В этом качестве он фигурирует и в истории Икария, к чему может содержаться специальная отсылка в рельефе. Тот же Гигин приводит такое свидетельство Эратосфена: когда Икарий посадил виноградную лозу, неустанно заботился о ней и, наконец, заставил ее цвести, в огород забрался козел и съел самые нежные листья. Икарий убил козла, сделал из его шкуры мех, наполнил воздухом и заставил своих друзей плясать вокруг него. «Вот почему Эратосфен говорит: “у ног Икария они впервые заплясали вокруг козла”» (Astr. II. 4, Erat. Erig. fr. 20–22 Powell).

⁵²⁶ Cook A. B. Zeus: A Study in Ancient Religion. Bd. 1: Zeus God of the Bright Sky. Cambridge, 1914. P. 709.

Отметим, что Икарий был героем-эпонимом одноименного дема Икария⁵²⁷, территориально расположенного в высокогорной долине на северном склоне Пентеликона. Отсюда, как считается, началось распространение дионисийства в Аттике. Известно о существовании в Икарионе храма Диониса VI в. до н. э. Из святилища происходят мраморная маска и рельеф с изображением Диониса с канфаром⁵²⁸. Таким образом, выбор мифа и его контекст предполагают обращение к архаическим истокам культа Диониса и истории его появления в Аттике и Афинах.

Помимо этого, в рельефе с Икарием, так же, как и в предыдущем – со сценой рождения Диониса, заметны устойчивые ассоциации с театральным действием и драмой. Сам дем Икария связан не только с зарождением культа Диониса, но и с происхождением драмы, самого искусства театра. Знаменитым уроженцем Икарии был Феспид, «изобретатель» жанра трагедии, живший в VI веке до н. э.⁵²⁹ О драматических празднествах в деме известно начиная с V в. до н. э.⁵³⁰ М. Стёрджен считает, что козел (τράγος) в сцене с Икарием появляется специфически как указание на трагедию. Такое «филологическое» прочтение с отсылкой к сакральным истокам трагедии кажется вполне уместным в Афинах времен Адриана. Более того, возможно, здесь была интенция напомнить афинскому зрителю о тех древних временах, когда козел был призом для состязающихся исполнителей дифирамбов, а затем и драматургов: согласно паросской таблице, Феспид получил именно такую награду⁵³¹. Возможно также, что именно вокруг жертвенного козла изначально

⁵²⁷ Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 103.

⁵²⁸ Там же. С. 104, 180, илл. 79 – 81.

⁵²⁹ Bieber M. The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. P. 18.

⁵³⁰ Pickard-Cambridge A. Dramatic Festivals of Athens. Oxford, 1968. P. 46 – 48.

⁵³¹ West M. L. The Early Chronology of Attic Tragedy // The Classical Quarterly, 1989. Vol. 39, No. 1. P. 251 – 254.

танцевал хор во время исполнения дифирамбов (вспоминается миф об Икарии, заставившего своих друзей «плясать вокруг козла»: Нуг. Astr. II. 4). Такая ретроспективность, апелляция к глубокой древности, игра со знанием и узнаванием своего прошлого характерны для эпохи Адриана.

Акцент на теме истоков трагедии и театра как искусства вновь поддерживается общим «сценографическим» впечатлением от рельефа. Главное действующее лицо – на сей раз сам Дионис – носит подобие котурнов. Мастер фриза вновь использует фронтальную постановку фигур: все персонажи как будто предстают перед условным зрителем, акцентируется торжественность момента – встречи Диониса с его адептом.

Отметим, что композиция нестандартна с точки зрения иконографии (миф об Икарии вообще не так часто появляется в искусстве). В римском рельефе сюжет обычно изображается в форме теоксении – посещения Дионисом Икария и совместного пира (Paus. I. 2. 5)⁵³². В этой схеме герой возлежит на клинэ, перед ним стоит Дионис, рядом с отцом – Эригона⁵³³. Предполагается более активный контакт между героями, особая сакральная интимность обстановки, когда божество посещает дом смертного. В рельефе театра Диониса скорее акцентируются торжественно репрезентативные и даже триумфальные ноты, связанные с культом – трагические моменты мифа опущены, все персонажи, включая Икария, Эригону и даже собаку Мэру, предстают перед нами невредимыми и включенными в торжественный ритуал. Главной темой становится утверждение и незыблемость культа Диониса в Аттике, ставшего истоком для театра как формы искусства.

Священная свадьба Диониса и василинны (Илл. 3. 1.10).

⁵³² LIMC V. 2. Ikarios.

⁵³³ NAM Inv. Г 5147.

Третья плита фриза, согласно утвердившейся интерпретации, посвящена изображению важного для Афин ритуала – священной свадьбы Диониса и василинны. В сцене предполагалось четыре персонажа, крайняя слева фигура утрачена. Центральную фигуру обнаженного юноши принято отождествлять с Дионисом (это вероятно, учитывая, что Дионис – протагонист всего фриза, и он появляется на каждой плите). Справа от бога – фигура Тюхи, которую идентифицируют по рогу изобилия⁵³⁴. Слева – другая женщина, которая откидывает плащ в характерном жесте невесты (*ανακαλυψίς*). Упоминавшаяся выше плита (вернее фрагмент плиты) из Бостона,⁵³⁵ которую Г. Деспинис атрибутировал второй части фриза «Бемы», иконографически и стилистически чрезвычайно близка этой паре. В бостонском фрагменте Дионис надежно опознается по шкуре и канфару, его фигура практически идентична с той, что представлена в третьей плите «Бемы». Его спутница по позе, одежде и пропорциями напоминает Эригону в сцене у алтаря (плита 2), но на плечи ее накинуто козья шкура. Жеста анакалипсис мы здесь не видим. Вероятно, этот жест призван указывать на «невесту» бога, в роли которой могла выступать Ариадна или, в контексте аттической ритуальной традиции, василинна.

Одним из самых важных афинских праздников были трехдневные Анфестерии, отмечаемые весной и изначально связанные с праздником вина. Второй день Анфестерий был отмечен священной свадьбой архонта василевса (*ἀρχων βασιλεύς*) – должностного лица, исполнявшего роль Диониса, и василинны, жены архонта, ассоциировавшейся с Ариадной⁵³⁶. Из-за недостатка письменных свидетельств мы не знаем подробностей ритуала. Аполлодор Ахарнский в своей речи против Неэры, сохранившейся как часть

⁵³⁴ *Cook A. B. Zeus: A Study in Ancient Religion. Bd. 1: Zeus God of the Bright Sky. Cambridge, 1914. P. 709 – 710.*

⁵³⁵ MFA Inv. 032.

⁵³⁶ *Pickard-Cambridge A. Dramatic Festivals of Athens. Oxford, 1968. P. 1 – 19.*

корпуса речей Демосфена, сообщает что василинна совершала свои обряды от имени города (LIX. 73). Этот факт, по-видимому, может объяснять присутствие на фризе фигуры Тюхи, выступающей (как и василлинна), гарантом благополучия города. В литературных источниках засвидетельствована связь священной свадьбы и мифа об Икарии и Эригоне. Овидий сообщает о любовной связи Эригоны с Либером (Met. VI. 125). Из пересказа мифа Гигином мы узнаем, что после смерти Эригоны «множество дев лишили себя жизни, беспричинно повесившись, ведь Эригона перед смертью молилась о том, чтобы тою же смертью, какую она намеревалась встретить, умирали и дочери афинян, если только они не установят причину смерти Икария и не отомстят за него» (Astr. II. 2. 4–5). В память об Эригоне в Афинах был введен ежегодный ритуал качания во время Анфестерий. На второй день фестиваля (т.е. в день священной свадьбы) – Хоэс (Χόες), афинские девушки раскачивались на качелях, представлявших собой высоко подвешенные стулья⁵³⁷.

П. Пантел, анализируя сцены симпосия Диониса с участием женщин в вазописи 2-й пол. VI в. до н. э., приводит несколько устойчивых формул в изображении священной свадьбы Диониса. Помимо сцен с изображением Диониса на колеснице (предполагаемая невеста намеревается взойти на нее⁵³⁸), преследования Дионисом будущей невесты, есть также изображения

⁵³⁷ Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 107 – 108. В качестве примера приведена сцена на скифосе мастера Пенелопы – сатир раскачивает девушку на качелях (илл. 42 а, б); *Nielsen I. Cultic Theatres and Ritual Drama // ASMA. IV. Aarhus, 2002. P. 113 – 115.* На оборотной стороне этого скифоса, видимо, изображены василинна и сатир.

⁵³⁸ К подобной иконографии также апеллирует и М. Бибер (*Bieber M. The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, 1961. Fig. 218*).

невесты Диониса с характерным жестом *ανακαλυψις*. Автор определяет его как знак согласия на свадьбу⁵³⁹.

Примечательно, что среди изображений священной свадьбы Диониса и василинны есть иконографические и смысловые переклички с мотивом теоксении в сценах с Икарием и Эригоной. В чернофигурной вазописи есть изображения Диониса, возлежащего на клине в компании своей жены – Ариадны-василинны⁵⁴⁰. Подобную иконографическую формулу можно найти и в пластическом искусстве. Рельеф из собрания афинского национального музея, предположительно происходящий из Пирея (410-400 гг. до н. э.)⁵⁴¹, содержит сцену с пирующим на клине Дионисом с ритонном в руках, в сопровождении василинны (?). Слева от них расположились три мужские фигуры в длинных хитонах и сандалиях, в руках у них театральные маски и зеркала. Я. Своронос идентифицирует их как трех даймонов (*δαίμονες*) – комедию, трагедию и сатиrowsкую драму⁵⁴². Таким образом, мотив священной свадьбы Диониса пересекается с темой театрального искусства и драматургии, важной в декорации «Бемы». В ней снова представлена нестандартная композиция с фронтальным ракурсом фигур и мотивом предстояния перед зрителем.

Что касается утраченной фигуры, то Р. Хербиг видит в ней еще один женский персонаж⁵⁴³, тогда как А. Кук усматривает среди остатков рельефа

⁵³⁹ *Pantel P. S. Dionysos: the Banquet and Gender // A different God? Dionysos and Ancient Polytheism / R. Schlesier (ed.). Berlin, 2011. P. 126 – 130, Fig. 3 – 7.*

⁵⁴⁰ *Ibid. P. 130 – 136.*

⁵⁴¹ NAM Inv. 1500.

⁵⁴² *Svoronos J. N. Das Athener Nationalmuseum. Textband III. Athen, 1937. S. 512.*

⁵⁴³ *Herbig R. Das Dionysos-Theater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus // Antike griechische Theaterbauten. Heft 6. Stuttgart, 1935. S. 39.*

фрагмент крыла и восстанавливает фигуру Эрота⁵⁴⁴. Если это так, то композиция получается уравновешенной: в центре Дионис и василинна, по бокам – Эрот и Тюха (любовь и изобилие), наблюдающие за священной свадьбой.

Дионис на троне (Илл. 3. 1.11)

На замыкающей плите фриза перед Дионисом, восседающим на троне, представлены три фигуры: Тюха с рогом изобилия, возможно, Тесей, опирающийся на палицу, и вновь женская фигура с жестом *ανακαλυψις*, т.е. предполагаемая василинна (слева направо). Похоже, невеста Диониса протягивает руку по направлению к богу. Примечательно появление элементов пейзажа: над фигурой Диониса в низком рельефе изображен холм и колонны здания. Резонной кажется гипотеза, что это изображение афинского Акрополя и южной колоннады Парфенона. Обращает на себя внимание роскошная декорация трона Диониса, которая прямо перекликается с декорацией трона главного жреца Диониса, установленного в проэдрии театра⁵⁴⁵. Вкупе с деталями пейзажа это создает впечатление, что местом действия является ничто иное, как сам афинский театр.

Из новых персонажей перед нами появляется, согласно интерпретации Кука, Тесей – афинский герой и царь, воплощение афинского демоса, который явился в театр почтить Диониса на троне⁵⁴⁶. Отметим, что Тесей также занимал важное место в афинских празднествах и считался устройтелем Осхофорий (*Ὠσχοφόρια* – «приношение гроздьев») – праздника, связанного с почитанием

⁵⁴⁴ Cook A. B. Zeus: A Study in Ancient Religion. Bd. 1: Zeus God of the Bright Sky. Cambridge, 1914. P. 709 – 710.

⁵⁴⁵ Sturgeon M. C. The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // American Journal of Archaeology. 81. 1977. P. 42.

⁵⁴⁶ Cook A. B. Zeus: A Study in Ancient Religion. Bd. 1: Zeus God of the Bright Sky. Cambridge, 1914. P. 710.

Диониса и благодарностью за урожай, а также избавлением Аттики от уплаты дани Миносу. В празднованиях важную роль играло шествие мальчиков, одетых в женскую одежду, совершавшееся в честь Диониса и Ариадны – невесты Тесея, которая помогла ему выйти из Лабиринта и стала впоследствии супругой Диониса. Этот ритуал имел объяснение в мифе. По преданию, Тесей, отправляясь на Крит, двоих выбранных по жребию девушек подменил на своих друзей, имевших женственный вид, но «мужественных и неустрашимых духом» (Plut. Thes. 22- 23).

Таким образом, композиция фриза имеет свой семантический центр – миф об Икарии и Эригоне или прибытие Диониса в Аттику. Цикл также вызывает дополнительные ассоциации с празднествами в честь Диониса и его невесты (вторая и третья плиты). В духе времени выглядит обращение заказчиков фриза к истории архаических Афин и ретроспективный взгляд на дионисийские ритуалы и искусство театра. Связь с художественной традицией Афин поддерживается и стилистической ориентацией рельефов на классические образцы скульптуры V-IV вв. Помимо упомянутых ассоциаций с фронтоной группой Парфенона и олимпийской статуей Гермеса с младенцем Дионисом Праксителя⁵⁴⁷, следует обратить внимание на исключительное сходство обеих фигур Тюхи (плиты 3-я и 4-я) со знаменитой статуей Эйрены с Плутосом работы Кефисодота Старшего – отца Праксителя. Этот знаменитый оригинал много копировался в эпоху Империи. Самая знаменитая копия, хранящаяся в глиптотеке Мюнхена⁵⁴⁸, датируется временем Адриана. Кроме того, считается, что Эйрена послужила прототипом для фигуры Теллус (или Пакс) с Алтаря Мира. Так или иначе, эта иконография, видимо, имела устойчивые ассоциации с женской персонификацией мира и

⁵⁴⁷ *Ibid.* P. 33.

⁵⁴⁸ Inv. 219.

изобилия, но в данном случае могла служить визуальной отсылкой к знаменитому афинскому оригиналу времен классики.

Более того, возможна и другая аналогия: четыре из пяти женских фигур фриза – две «Тюхи» и две «василинны» – своей позой и постановкой в пространстве напоминают кариатид Эрехтеойна⁵⁴⁹. Особенно это впечатление усиливается, учитывая их положение в архитектурной декорации – под карнизом логейона. Эта ассоциация с Эрехтейоном, который вобрал в себя древнейшие святыни Акрополя, может быть неслучайной. В культах и декорации этого храма словно запечатлелась легендарная история Афин и Аттики: здесь почитались древнейшие афинские герои и цари – автохтон Кекроп и его дочь Пандроса. Здесь был источник, высеченный в скале Посейдоном во время спора с Афиной, и другие свидетельства легендарных событий⁵⁵⁰. Эта история как бы «продолжалась» в декорации театра у подножия Акрополя, где был отражен миф о приходе в Аттику Диониса во времена Пандиона, сына Эрехтейона, и ритуалы, с этим мифом соотносящиеся.

С визуальной точки зрения большинство фигур фриза, представленных в классической контрапостной позиции, развернутые почти фронтально, обладают выраженными тектоническими качествами. С ритмической и композиционной точек зрения они представляют собой некий антропоморфный аналог классической колоннады с почти равными «интерколумниями» и визуально воспринимаются как опора для скены, вернее, логейона. В этом принципиальное отличие афинского дионисийского цикла от тех динамичных, ритмически сложно выстроенных композиций, что мы увидим на территории Малой Азии.

⁵⁴⁹ BM Inv. 816, 0610. 128.

⁵⁵⁰ *Jenkins I. Greek Architecture and Its Sculpture. Harvard, 2006. P. 117 – 129.*

Правая часть композиция может быть рассмотрена и с другого ракурса. Так, отмеченная нами кульминация истории обрамляется двумя сюжетами – рождение Диониса и его интронизация. К. Кереньи, рассматривая сюжеты с интронизацией, отмечает их связь с орфической теогонией, когда после рождения Дионис сразу восходит на трон. При этом царство Зевса сменяется царством Диониса⁵⁵¹. В таком контексте обращает на себя внимание тот факт, что фигура Зевса на троне на первой плите уравнивается фигурой Диониса на троне на последней. Акцент на крайних плитах может иметь под собой и теологические, и политические основания, в частности, указывать на аспект передачи власти (мы отмечали связь Адриана и с Дионисом, и с Зевсом).

Образ восседающего на троне Диониса имел важнейшее значение в пространстве афинского театра. Как мы отмечали выше, в святилище Диониса Элевтерия было выстроено два храма. В архаическом хранился древний ксоан Диониса, который, вероятно, представлял собой сидящую фигуру божества⁵⁵². Во время празднования Дионисий процессия переносила изображение Диониса из архаического храма, минуя Керамик, в другой храм Диониса близ Академии (Paus. I. 20. 3; I. 29. 2). По возвращении статуя устанавливалась на орхестре театра. Вторая статуя Диониса (выполненная в хрисоэлефантинной технике) была колоссальным культовым образом, созданным Алкаменом, учеником Фидия, для классического храма на территории того же святилища. Этот Дионис, судя по изображению на монетах, был с точки зрения иконографии близок фидиевому Зевсу и отличался от олимпийской статуи только атрибутами и размерами⁵⁵³. Таким

⁵⁵¹ Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 154 – 174.

⁵⁵² Shear J. P. Athenian Imperial Coinage // Hesperia, 1936. Vol. 5,3. P. 307

⁵⁵³ Ibid. P. 314–316.

образом, две фигуры восседающих на тронах божеств во фризе содержали отсылки к культовым изображениям, «знаковым» для афинского театра.

В контексте рельефного цикла 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 Дионисиями⁵⁵⁴ и покровительствующего Синоду технитов⁵⁵⁵. Такие политические, религиозные и идеологические послания перекликаются со скульптурным оформлением *scaenae frons*. Как мы отмечали выше, Х. Папастамати-фон Мук при интерпретации программы сцены представила ее как иерархическую структуру, связанную с Синодом технитов. Упомянутые фигуры силенов относятся к своеобразному иконографическому типу, известному с позденклассического времени – это так называемые силены-актеры, они имеют лица силенов (не маски), но при этом носят обтягивающие туники из козьей шкуры и «мохнатые» панталоны – сценические одеяния. Если в этих образах действительно есть отсылка к деятельности технитов, то логично предположить, что в декорации должен был появиться и покровитель Синода. В. ди Наполи, по аналогии со *scaenae frons* театра в Коринфе (где тоже есть образы силенов-актеров), допускает возможность, что в центральной нише сцены афинского театра была помещена колоссальная статуя Адриана, главенствующая над всей декорацией⁵⁵⁶.

Подобные образы и характер их репрезентации, судя по всему, восходят к эллинистическим (или даже классическим) дионисийским вотивным и

⁵⁵⁴ Boartwright M. T. Hadrian and the Cities of the Roman Empire. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 100.

⁵⁵⁵ Fauconnier B. Athletes and Artists in the Roman Empire: The History and Organisation of the Ecumenical Synods. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. P. 104.

⁵⁵⁶ 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. P. 215.

культовым группам. Три хорошо сохранившиеся эллинистические скульптуры, образующие такую группу, происходят с Делоса (Илл. 3. 1.12). Сооружение, в котором они размещались (т. н. «ниша G») – небольшая «часовня» Диониса (Стибадейона)⁵⁵⁷, которая сама была частью хорегического монумента Каристия. Одна из фигур, стоявшая на невысоком подиуме в центре, представляет Диониса в роскошном кресле. Две другие – Паппосилены-актеры – фланкировали изображение сидящего бога.

Еще две группы были обнаружены в Фасосе и интерпретированы как хорегические посвящения⁵⁵⁸. Т. н. Дионисион IV в. до н. э. представлял собой П-образное сооружение на подиуме с портиком из четырех дорических колонн. На полукруглом основании внутри сооружения разместилась скульптурная группа, состоящая из фигуры Диониса в натуральную величину в окружении других фигур меньшего масштаба (сохранились не все) – аллегорических изображений Комедии и Трагедии, Дифирамба и женской фигуры в пеплосе – Никтеринос (Илл. 3. 1.13-15). На постаменте сохранились надписи с именами известных актеров и музыкантов прошлого⁵⁵⁹. Похожие отсылки к драматическому действию мы находим и в оформлении *scaenae frons* афинского театра, и в рельефах «Бемы». Напомним, что помимо силенов и сатиров, на фасаде скены были представлены две женские статуи – персонификации Трагедии и Комедии. Помимо этого, персонажи рельефов бемы наделяются атрибутами актеров. Зевс на первой плите носит котурны. Козел (*τράγος*) появляется в рельефах второй плиты как указание на трагедию и дифирамб.

Особо следует отметить сходство некоторых фигур с вышеупомянутыми эллинистическими группами. Восседающий на троне Дионис в четвертом

⁵⁵⁷ Picard Ch. Un type méconnu de lieu-saint dionysiaque: le stibadeion // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1944. Vol. 88-1. P. 194-210.

⁵⁵⁸ Grandjean Y., Salviat Fr. Guide de Thasos. Atenes: Ecole française d'Athènes, 2000. P. 92.

⁵⁵⁹ Ibid. P. 93, 254-257.

рельефе «бемы» стилистически и иконографически близок Дионису с Делоса⁵⁶⁰. В обоих случаях бог восседает на троне проэдриа и изображается в окружении своих «поданных», чествующих его. Фигура Тюхи с третьей плиты «Бемы» иконографически почти идентична женскому персонажу второго памятника с Фасоса⁵⁶¹.

Рельефы «Бемы», предполагающие определенное последовательное прочтение сцен, были чем-то новым в представлении Диониса в театральном пространстве. Это новшество могло быть вдохновлено другими видами скульптурной декорации. Например, они могли вызывать ассоциации с базами знаменитых афинских культовых статуй⁵⁶². На этих монументальных постаментах изображались различные сюжеты, связанные с темой божественного рождения (Пандоры на постаменте Афины Парфенос, Эрехтония на постаменте культовой группы в Гефестейоне). Однако эклектичное соединение в рельефах «Бемы» известных фигуративных типов, относящихся к разным периодам (в основном это классические образцы или их эллинистические вариации), не позволяет говорить о прямом подражании конкретным классическим образцам. Тем не менее, способ подачи мифа – как спокойного предстояния богов и героев – кажется созвучным упомянутым памятникам.

Еще более близкие параллели можно найти в классических вотивных рельефах. В этой связи особенно примечателен аттический рельеф IV в.,

⁵⁶⁰ *Picard Ch.* Un type méconnu de lieu-saint dionysiaque: le stibadeion // *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1944. Vol. 88–1. P. 151, n. 3.

⁵⁶¹ *Grandjean Y., Salviat Fr.* Guide de Thasos. Atenes: Ecole française d'Athènes, 2000. P. 257, Fig. 194.

⁵⁶² *Kosmopoulou A.* The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002. P. 111–144.

найденный в Мондрагоне (Кампания) (Илл. 3. 1.16)⁵⁶³. Здесь представлен Дионис и элевсинские божества. Группа из трех фигур справа обнаруживает поразительное сходство с некоторыми персонажами «Бемы». Фигуры Гермеса (или Эвбулея) и Диониса (или Иакха) фланкируют восседающего на троне бога – Элевсинского Аида (или Зевса). Их позы и иконография, и в целом характер подачи спокойно бездействующих фигур, очень напоминают Диониса и Икария второй плиты «Бемы Федра».

Таким образом, сходство замысла и источников вдохновения в рельефах «Бемы» и декорации *scaenae frons*, на наш взгляд, предполагает их рассмотрение как единой программы. Основная идея – представить Диониса как царственного хозяина и покровителя театра, принимающего почести от своих поданных слуг— персонификаций жанров, силенов/актеров, самого афинского полиса и его героев. Эти мотивы, возможно пришедшие из эллинистических дионисийских посвящений, были монументализированы и встроены в новую иерархически выстроенную систему.

Вся декорация сцены, скрывающая за собой древнее святилище Диониса Элевтерия, представляла собой проекцию различных образов, несущих культовые и вотивные коннотации, ретроспективный взгляд на театральную историю Афин, а также на роль Диониса в «покорении» Аттики и его участие в местных культах. Однако, глядя на эту декорацию, афинский зритель должен был также понимать, что сегодняшняя Империя и ее принцепс, выступающий в роли Нового Диониса, являются наследниками, хранителями и покровителями греческой культуры.

⁵⁶³ Bonanome D. Il rilievo da Mondragone nel Museo Nazionale di Napoli // *Accademia di Archeologia Lettere et Belle Arti di Napoli. Monumenti X*. Napoli: Arte Tipografica, 1995. 223 p.

3.2.1. История изучения театра в Филиппах.

Согласно описаниям путешественников, руины театра просматривались в топографии города. Несмотря на это, в эпоху турецкого владычества здание долгое время оставалось без внимания. Французский путешественник и ученый П. Белон в 1546 г. обнаружил театр хорошо сохранившимся, но отметил все же некоторые следы разграбления⁵⁶⁴. Три века спустя, судя по описанию Э.-М. Кузинери от 1831 года, разрушение театра прогрессировало до такой степени⁵⁶⁵, что в середине XIX в. французский археолог Ж. Перро не смог даже распознать памятник⁵⁶⁶.

Первые разведочные работы и описание были произведены в 1861 г. в рамках миссии по исторической топографии, порученной императором Наполеоном III архитектору О. Доме и профессору истории и археологии, хранителю антиков в музее Лувра, Л. Эзе. В рамках отчета об экспедиции создается первое описание театра⁵⁶⁷. Уже на этом этапе разграничиваются эллинистическая и римские конструктивные стадии. В театре была обнаружена подпорная стена эллинистического периода, а также отмечены следы перестроек в римский период.

В 1914 г. Французская археологическая школа в Афинах заявляет о начале проведения раскопок в Филиппах. Античный театр становится одним из первых памятников, привлечших внимание археологов Ш. Авезу и Ш.

⁵⁶⁴ *Belon P.* Les Observations de plusieurs singularites et choses memorables, trouvees en Grece, Asie, Judee, Egypte, Arabie et autres pays estrangers. Paris, 1588. P. 128 – 129.

⁵⁶⁵ *Cousinery E.* Le voyage de Macedoine. Paris, 1831. P. 29.

⁵⁶⁶ *Perrot G.* Daton, Neapolis et les ruines de Philippes // *Revue Archeologique*. 2. 1860. P. 45 – 52.

⁵⁶⁷ *Heuzey L., Daumet H.* Mission archeologique de la Macedoine. Paris, 1876. P. 67 – 69.

Пикара. В это время они проводили раскопки на о. Фасос, и первая разведка в Филиппах была совершена в рамках фасоской кампании.

Систематические раскопки театра начинаются лишь с 1921 г. под руководством археолога Ж. До. Между 1922 и 1924 гг. работы велись под руководством Ж. Шарбоно и Ж. Шапутье. Последним были обнаружены рельефы с изображениями Марса, Виктории и Немезиды на арке западного парода театра⁵⁶⁸.

В 1927 г. руководителем раскопок стал П. Коллар. Под его началом работы главным образом были сосредоточены в зоне орхестры и западного парода, а также северной части здания сцены. Особым объектом изучения становятся тогда эпиграфические памятники западного парода театра. П. Коллар публикует первые фотографии, а в 1928 г. выходит его монография, посвященная театру в Филиппах⁵⁶⁹. Одной из главных задач исследователя было определение стадий перестроек в театре и установление датировок каждой из них, а также описание конкретных преобразований согласно каждому периоду. Необходимо отметить, что данная работа не теряет актуальности по сей день, а установленные П. Колларом датировки не были оспорены.

После Второй Мировой войны в конце 1950-х гг. Греческая археологическая служба продолжила раскопки комплекса Филипп под руководством греческого археолога Д. Лазаридиса. Между 1957 и 1960 гг. была предпринята реставрация театрона. К 1967 г. работы археологической службы были завершены. Ее важным результатом стало создание первых

⁵⁶⁸ *Chapoutier G.* Un troisième bas-relief de théâtre de Philippiques // *Bulletin de Correspondence Hellénique.* 49. 1925. P. 239 – 244.

⁵⁶⁹ *Collart P.* Le théâtre de Philippiques // *Bulletin de Correspondence Hellénique.* 52. 1928. P. 74 – 124.

масштабных чертежей памятника⁵⁷⁰. Д. Лазаридис, начавший работы у западной стены западного парода, обнаружил участок плиточного пола непосредственно перед зданием сены. Продолжение раскопок на этом участке и привело к обнаружению конструкций южного портика театра.

Эфорат древностей Кавалы возобновил работы по созданию чертежей памятника в 1974 - 1976 гг. и продолжил археологические исследования, сосредоточившись на диаземе театра. Между 1984 и 1987 гг. работы ввелись в восточном пароде, основной целью было восстановление подпорной стены. Результаты работ были представлены археологом Хр. Самии и архитектором Г. Атанасиади⁵⁷¹. С 1993 г. Эфорат начинает сотрудничество с отделением истории архитектуры политехнического факультета университета г. Салоники и профессором Г. Карадедосом. Запускается масштабная программа, в рамках которой осуществляются исследования с 1994 по 1997 гг.

Раскопки были нацелены на исследование остатков сены, восточного парода, а также части восточной городской стены. Основной задачей было раскрытие пространства сены и соединение античного театра с древней сетью дорог города, а также с восточной стеной. Было установлено, что сцена позднеклассического и эллинистического театра была деревянной. Ее разрушили во II в., когда была возведена новая каменная сцена. Археологи также смогли определить, что в этот период была добавлена вторая диазома, оба парода театра получили сводчатые перекрытия.

В результате проведенных раскопок была подтверждена датировка П. Коллара и его описание перестроек в театре на 3-й стадии (2-й римской стадии). В III в. театр реконструируется под арену для гладиаторских боев: уровень оркестры был поднят, проскений разрушен, удалены два ряда скамей

⁵⁷⁰ *Λαζαρίδης Δ.* // ΑΔ 16. Χρονικά. 1960. Σ. 217 – 221.

⁵⁷¹ *Σαμίου Χρ., Αθανασιάδης Γ.* Αρχαιολογικές και αναστηλωτικές εργασίες στο θέατρο των Φιλίππων // ΑΕΜΘ. 1. 1987. Σ. 353 – 362.

из нижнего яруса театрона, защитный парапет был приподнят относительно первой скамьи⁵⁷². Во время этой фазы, которая продлилась до конца IV в. (когда театр прекратил своё существование в качестве «площадки для зрелищ»), аркады южной стои были закрыты при помощи глинобитных стен шириной 0,60 - 0,61 м. Археологи также установили характер изменений в конструкции театра в византийский и османский периоды. Однако, эти данные находятся за рамками нашего исследования и рассматриваться не будут.

3.2.2. Скульптурный фриз театра в Филиппах⁵⁷³.

В 1997 г. при раскопках в районе скены и восточного парода театра в Филиппах были обнаружены семь плит с рельефами, украшавшими южный портик здания (Илл. 3. 2.1). Согласно реконструкции, рельефная серия *postscaenium* должна была располагаться на восьми пилонах. Шестой (крайний с запада) пилон был полностью утрачен⁵⁷⁴. На каждом пилоне рельефы размещались в двух регистрах. Основной сюжет занимал вытянутые вертикальные панели (пять из них дошли до наших дней), над которыми были помещены сопровождающие декоративные композиции. Фигуры на сохранившихся плитах интерпретируются как изображения фракийского царя Ликурга и менад⁵⁷⁵.

⁵⁷² Κουκούλ-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Ανασκαφικές έρευνες στο θέατρο Φιλίππων // ΑΕΜΘ. 13. 1999. Σ. 79.

⁵⁷³ Часть материалов из данного раздела опубликована в статье: 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.

⁵⁷⁴ Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Το αρχαίο θέατρο των Φιλίππων // Αρχαία Θέατρα της Μακεδονίας / Επιστημονική ενιμέλεια Α. Βελενη. Αθήνα, 2012. Σ. 193 – 219, Fig. eik. 3.

⁵⁷⁵ Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Ανασκαφικές έρευνες στο θέατρο Φιλίππων // ΑΕΜΘ. 13. 1999. Σ. 69 – 87.

Композиция открывается с западной стороны изображением бородатого царя эдонов в образе охотника, которого легко опознать по иконографии и атрибутам – Ликург одет в охотничьи фракийские сапоги -эндормины и держит топор в правой руке (Илл. 3. 2.3). Его развевающийся плащ и размашистый шаг свидетельствуют о беге или быстрой ходьбе. На следующем по направлению к востоку пилоне сохранилась нижняя часть женской фигуры, вероятно менады (Илл. 3. 2.4). Исходя из положения ног, можно предположить, что она убегает от преследующего ее Ликурга. На третьем пилоне представлена женская фигура с занесенным над головой мечом, в левой руке она держит отрубленную голову (Илл. 3. 2.5). На следующем пилоне отрубленная голова появляется снова, но уже в руках другой менады, которая танцует с ней (Илл. 3. 2.6). Женская фигура, изображенная на пятом пилоне, развернута в сторону Ликурга и в противоположном направлении от героев, которые могли быть представлены на оставшихся трех плитах (Илл. 3. 2.7). Существует предположение, что фрагмент ноги, сохранившийся на крайнем с востока пилоне, мог принадлежать изображению Диониса⁵⁷⁶. Если это предположение верно, то весь нарративный цикл был заключен между двумя главными героями—Дионисом и Ликургом, значение которых подчеркнуто большим размером плит. Верхний регистр лишен нарративности, здесь представлены образы-символы, являющиеся характерными атрибутами дионисийского культа. Сохранились только четыре изображения верхнего регистра (над 1-м, 4-м, 5-м и 7-м пилонами): пантеры, опирающиеся задними лапами на два канфара, а передними на кратер, корзина с фруктами и цветами, фланкированная факелами, и театральная маска сатира соответственно⁵⁷⁷.

Рельефная серия датируется II в., скорее всего, она была выполнена в ходе перестройки города, затронувшей, наряду с театром, и пространство

⁵⁷⁶ *Ibid.* Σ. 197.

⁵⁷⁷ *Karadedos, G., Koukouli-Chrysanthaki Ch. Theater of Philippi // АЕМΘ. 15. 2011. Σ. 102.*

форума. П. Коллар отмечает сходство сохранившегося орнаментального декора *scaenae frons* с декорацией зданий антониновского форума в Филиппах⁵⁷⁸. Однако, про скульптурное убранство сцены известно мало. Последняя находка в районе оркестры небольшого рельефа с изображением Эроса на дельфине – единственный образец, дающий представление о возможном сюжете декорации⁵⁷⁹.

В общих отчетах об археологических находках за 1997 г. рельефную серию на пилонах южного портика связывают с греческой драмой, в частности с «Вакханками» Еврипида⁵⁸⁰. В 2007 г. Д. Дамаскосом была предпринята попытка реконструкции сюжетной программы *postscaenium*. Автор также указывает на ее связь с сюжетом «Вакханок», а женскую фигуру на третьем пилоне интерпретирует как Агаву, держащую в руках голову своего сына Пенфея⁵⁸¹. Даже если предположение Д. Дамаскоса верно, следует прояснить, на каком основании две разные сюжетные линии – истории Ликурга и Пенфея – совмещаются в конкретной театральной декорации. Учитывая, что фигура фракийского царя открывает серию и расположена на большем по размеру

⁵⁷⁸ Collart P. Philippes, Ville de Macédoine, Depuis ses Origines Jusqu' à la fin de l'époque Romaine. Paris, 1937. P. 367. Строительство театра, по-видимому, произошло сразу же после основания города Филиппом II в 356 г. до н. э., и развернулось параллельно с возведением фортификационных сооружений. Здание сцены, изначально выстроенное из дерева, заменяется каменным зданием во времена империи (Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Το αρχαίο θέατρο των Φιλίππων // Αρχαία Θέατρα της Μακεδονίας/ Επιστημονική ενιμελεια Α. Βελενη. Αθήνα, 2012. Σ. 195).

⁵⁷⁹ Κουκούλη-Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. Το αρχαίο θέατρο των Φιλίππων // Αρχαία Θέατρα της Μακεδονίας / Επιστημονική ενιμελεια Α. Βελενη. Αθήνα, 2012. Σ. 197.

⁵⁸⁰ Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού (ΥΠΠΟΑ). 1997. Σ. 109– 111.

⁵⁸¹ Damaskos D. Die Rezeption der Vergangenheit im Makedonien der mittleren Kaiserzeit: Einige Überlegungen // Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica / O.D. Cordovana and M. Galli (ed.). Catania, 2007. S. 117 – 123.

пилоне, можно допустить, что история Ликурга должна главенствовать над другими возможными сюжетами. Анализ различных версий у римских мифографов и историков, их сопоставление с рельефами из театра в Филиппах показывают, что сюжет последних был скорее всего инспирирован мифом о фракийском царе в изложении Псевдо-Аполлодора (Apolloclod. III. 5). Античный автор свидетельствует, что Ликург, царь эдонов, живущих вдоль реки Стримон, получает наказание от Диониса за преследования и пленение менад и сатиров. Бог насыляет на Ликурга безумие, и тот отрубает конечности своему сыну Дрианту, приняв его за виноградную лозу. После этих событий земля Стримона перестает плодоносить, и только смерть Ликурга может вернуть урожай. По желанию Диониса эдоны оставили Ликурга привязанным на горе Пангеон на растерзание лошадям.

Основания для соотнесения нашей рельефной серии именно с этой легендой дают два мотива – фигура Ликурга, охотящегося на менад, и отрубленная голова юноши в руках одной из героинь. Важна к тому же и топографическая привязка. Филиппы и их театр расположены в Юго-Западной Фракии, у подножья горы Пангеон, в долине между реками Стримон и Нест, возможно, на территории проживания древнего фракийского племени эдонов⁵⁸². Театрон, ориентированный на юго-юго-восток, развернут в сторону горы, где, по свидетельствам античных авторов, находился древний оракул Диониса (Eur. Rh. fr. 972 Diggle).

⁵⁸² Точное место проживания эдонов до сих пор неизвестно, некоторые исследователи, опираясь на Геродота, выделяют приблизительные территориальные границы их проживания – область древней Филлиды: леса вдоль реки Ангит (приток Стримона), левый берег по течению нижнего Стримона, западные склоны горы Пангеон (Hdt. VII. 113 – 114). См.: *Delev P. The Edonians // Thracia. 17. 2007. P. 12; Heuzey L., Daumet H. Mission Archéologique de Macédoine. Paris, 1876. P. 4; Fol A., Marazov I. Thrace and the Thracians. London, 1977. P. 44.*

Обращаясь к художественным особенностям рельефной серии, нужно отметить, что иконография отдельных фигур и общая композиция цикла идут вразрез с изобразительной традицией I – II вв. Памятники мозаичного искусства и монументальной пластики (хотя такие примеры редки) воспроизводят легенду, опираясь на версию Гигина (Astr. III. 132). В ней рассказывается о преследовании Ликургом спутницы Диониса – Амвросии, ее превращении в виноградную лозу и удушении фракийского царя⁵⁸³.

Как мы выяснили, автор (или авторы) рельефного цикла в Филиппах опирались на версию, изложенную Псевдо-Аполлодором, которая, в свою очередь, восходит к сюжетам «Тетралогии Диониса» Эсхила⁵⁸⁴. Возможно, что рельефы и их сюжет напрямую связаны с тем же источником – афинской греческой драмой. Чтобы проверить это предположение, уместно обратиться к поиску изобразительных прототипов в искусстве V в. до н. э. Мы действительно их находим, в первую очередь, в вазописных композициях, которые зачастую были инспирированы театральными постановками. Среди многочисленных примеров стоит выделить два. Первый – композиция на гидрии Мастера Навсикаи (Nausicaa Painter) из музея Краковского университета (ок. 450 г. до н. э.) (Илл. 3. 2.8-10)⁵⁸⁵. Так же, как и на рельефах, Ликург изображен в коротком хитоне, перетянутаю поясом на талии. Подобная иконография характерна для изображений на вазах V в. до н. э.⁵⁸⁶ Вся последующая изобразительная традиция (также в рельефе и мозаиках), включая римскую, представляет Ликурга обнаженным с накинутым на плечи

⁵⁸³ LIMC. VI. Lykourgos, No 33, 37, 77.

⁵⁸⁴ West M. Studies in Aeschylus. 1990. P. 26.

⁵⁸⁵ LIMC. VI. 2. Lykourgos, No 26.

⁵⁸⁶ Существует лишь одно известное изображение Ликурга во фракийской одежде, относящееся к IV в. до н. э. Это кратер из национального музея Реджио Калабрия, 380 – 360 гг. до н. э. (Farnoux A. Lykourgos // LIMC. VI. 1. P. 312).

плащом⁵⁸⁷. Своим двусторонним топором, держа его двумя руками, Ликург замахивается на Дрианта, укывшегося на алтаре. Чуть позади Дрианта стоит Дионис в длинном, пышно декорированном хитоне. По мнению Т. Трендалла и Б. Вебстера, данную композицию можно сопоставить со сценой из части «Тетралогии Эсхила», «Эдоны»⁵⁸⁸.

Второй пример – сцена на гидрии из музея Виллы Джулии (V в. до н. э.)⁵⁸⁹. Бородатый Ликург изображен замахивающимся орудием. Его двусторонний топор выглядит тяжелым, т.к. при замахе царь придерживает его второй рукой. С левой руки свисает плащ, Ликург представлен обнаженным и босым. Слева от Ликурга, т.е. в направлении удара топора, изображено обезглавленное тело юноши, падающее на колени. Эта сцена между Ликургом и Дриантом фланкируется фигурами танцующих менад. Поразительное сходство с фигурой на третьем пилоне портика обнаруживает одна из менад на вазе – слева от юноши. Она держит в руках отрубленную голову, очевидно, Дрианта. Движение ее руки свидетельствует о своеобразной демонстрации. Голова «насажена» на руку, как на тирс, вместе с тем жест выглядит театрально и напоминает демонстрирование масок актерами. Сходство с маской усиливает и выражение лица с чуть приоткрытым ртом. В правой руке менада держит нож. Изображение других спутниц Диониса выглядит вполне традиционно: в экстатическом танце с различными атрибутами (тирсом, кинжалом или жертвенными животными).

При всем сходстве отдельных мотивов в вазописных сценах с рельефами портика есть одно принципиальное расхождение. В версии мифа, в которой Ликург убивает своего сына Дрианта, это действие, судя по изобразительной традиции, должно быть совершено непременно самим царем. Появление

⁵⁸⁷ LIMC. VI. 2. Lykourgos.

⁵⁸⁸ *Trendall T., Webster B. Illustrations of Greek Drama. London, 1971. P. 49 – 50.*

⁵⁸⁹ LIMC. VI. 2. Lykourgos, No 12.

менады с занесённым над головой мечом и отрубленной головой на рельефах не вписывается в данную композиционную схему. Сцена подается таким образом, будто менада только что расправилась со своим противником и поднимает меч в победном жесте. Очевидно, что данная женская фигура является ключом к пониманию всего цикла, поэтому подробно остановимся на этом образе.

Помимо нарушения общей логики повествования мифа о Ликурге (всех его версий) есть еще один момент, который обращает на себя внимание – фронтальный ракурс фигуры, держащей отрубленную голову. Исполнение женских фигур рельефной серии в низком рельефе, «маньеристичные» складки одеяний менад, S-образный изгиб их тел – эти черты свидетельствуют об их стилистической принадлежности к нео-аттике, подразумевающей, как было сказано выше, ориентацию на памятники пластического искусства V–IV вв. до н. э. Одним из любимых сюжетов этого направления становится изображение танцующих менад. Композиционные схемы подобных образов различны – это могут быть одиночные фигуры, группы из трех и более фигур. В научной литературе ведется дискуссия относительно греческого прототипа (или прототипов) многочисленных римских образцов. Согласно общепринятому мнению, копировались образцы последней четверти V в. до н. э. Ф. Хаузер выделил восемь типов менад и первым связал изображения нео-аттических менад с работами афинского скульптора Каллимаха⁵⁹⁰. Несомненно, почти все фигуры сохранившихся менад рельефов *postscaenium* можно поставить в один ряд с этими «каллимаховскими» типами. Кроме одной – размещенной на третьем пилоне. Именно отсутствие среди прототипов фронтального изображения менады заставляет искать иные иконографические

⁴⁰⁶ Hauser F. Die neu-attischen Reliefs. Stuttgart, 1889. S. 7 – 17, Tfl. 2 (typ. 25 – 32). Позднее к этому списку был добавлен еще один тип менады, т.н. Tolmetta Type (*Touchette L.–A. The Dancing Maenad Reliefs: Continuity and Change in Roman Copies // Bulletin of the Institute of Classical Studies. Suppl. 62. London, 1995. P. 5*).

источники для этой фигуры. Кинжал или нож в руке менады свидетельствует о готовящемся жертвоприношении, по логике в другой руке у нее должно находиться жертвенное животное. Менада из театра в Филиппах изображена уже после совершения действия, и в руке она держит отрубленную голову. Здесь можно усмотреть своего рода драматургический прием – паузу в действии. Мастер выразил ее в статичной позе и фронтальном ракурсе. На передний план выходит мотив демонстрации отрубленной головы, которая, так же, как и на гидрии из Виллы Джулии, напоминает театральную маску. Примеры обратной ситуации – демонстрирования маски, которая может визуально напоминать «живую» голову, хорошо известны по изображениям актеров и в традиционной иконографии муз (например, в статуе Музы Мельпомены из Лувра, 50 г. до н. э.)⁵⁹¹. Это стирание границ между лицом и маской может означать, что перед нами не изображение мифа как такового, а изображение его репрезентации актерами – прямая отсылка к театральному действию.

Уместно вспомнить и об утвердившейся ко II в. популярности театрального жанра пантомимы. Ранее мы упоминали описание Лукианом маски для исполнения пантомимы – она должна была плотно сжимать губы актера (Lucian. Salt. 29). В пластической традиции подобное изображение укоренилось в форме маски с плотно закрытым ртом⁵⁹². Отсутствие в изображении отрубленной головы акцента на приоткрытом рте и преувеличенных глазах – традиционных признаках театральной маски – может объясняться тем, что здесь даётся отсылка специфически к маске пантомимы. С другой стороны, анализ представлений, приведенный в первой главе, дает нам основания видеть в отрубленной голове отсылку даже и к реальному

⁵⁹¹ Louvre Inv. Ma 411.

⁵⁹² В качестве примера можно привести антефикс в виде маски актера пантомимы из Археологического музея Фессалоник, Inv. 1827.

зрелищу: вспомним, как преступник в роли Орфея был растерзан дикими зверями на сцене (Mart. Lib. Spect. 21), исполнитель роли Геркулеса был сожжен, а Аттиса – оскоплен (Tert. Ant. XV. 4–5).

Изображение отрубленной головы вполне соответствует образности дионисийских мотивов эпохи и общей «воинственности» культа Диониса. Обратим внимание на миф о Ликурге в версии Диодора (III. 64–65). Сам сюжет, изложенный античным автором, не находит соответствия в нарративном цикле из Филипп, но в этой версии описывается войско Диониса, состоящее из менад, что образно совпадает с фигурой, изображенной на третьем пилоне. В самом начале, еще до описания мифа о Ликурге, Диодор делает некоторое вступление, описывая методы «ведения войны» Дионисом: «...а иногда он {Дионис} уничтожает тех, кто действует против него путем военной хитрости: вместо тирсов он дает вакханкам копья, наконечники которых увиты плющом. Поэтому, когда цари {Пенфей, Ликург} остаются беспечными, потому что относятся к ним, как к женщинам, он неожиданно поражает их руками вакханок» (loc. cit. пер. авт.).

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

По-видимому, изображения войска Диониса, в состав которого входят амазонки, получают распространение именно на рельефах. Известны несколько примеров сцен, где амазонки сражаются на стороне бога. Все они

помещены на саркофагах и датированы серединой II в. (музей Висконвилль, Ватикан, музей Кьярамонти)⁵⁹³. Примечательно, что амазонки в подобных сценах представлены в компании сатиров и менад, которые также входят в войско Диониса. У Сенеки в его «Эдипе» в описании распространения культа Вакха среди варварских народов (приводится и край Ликурга) появляются подробности падения войска амазонок (фермодонтских дев). После поражения они опускают оружие и превращаются в менад (Oed. 468–464).

Все это позволяет объяснить изображение менады на третьем пилоне в позе, характерной для иконографии амазонок – с занесённой за голову рукой (Илл. 3. 2.12)⁵⁹⁴. Подобная иконография, родившаяся в классическом искусстве V в. до н. э., часто встречается в рельефных многофигурных сценах сражения. Если амазонка атакует своего врага, то образ поверженного противника трактуется через падение на колени⁵⁹⁵. В рельефном цикле *postscaenium* театра в Филиппах показан следующий этап расправы, и отрубленная голова представляет собой своеобразный военный трофей. Проявление этого «варварского» мотива требует дополнительных пояснений.

Подобный обычай – демонстрация трофейной головы – был распространен в военном укладе кельтов (галлов) и скифов (Hdt. IV. 64–65). Учитывая тесные контакты последних с фракийскими племенами, отмеченные, кстати, еще Геродотом в его рассказе о скифском царе Скиле (IV. 79–80), вполне можно допустить знакомство самих фракийцев с этим обрядом. Что касается кельтов, то первая волна их экспансии на Балканский полуостров датируется сер. IV в. до н. э.⁵⁹⁶, а проникновение племен вглубь Фракии

⁵⁹³ LIMC. I. 2. Amazones, No 250 – 251.

⁵⁹⁴ Подобным примером может служить фигура амазонки фриза храма Аполлона в Бассах, 420 – 400 гг. до н. э. (BM Inv. 1815. 1020. 23).

⁵⁹⁵ Devambez P. Amazones // LIMC. I. 1. P. 586 – 653.

⁵⁹⁶ Домарадски М. Келтите на Балканския полуостров, IV–I в. пр. н.е. София, 1984. С. 69.

относится к началу III в. до н. э.⁵⁹⁷ Есть предположение о существовании на территории Восточной Фракии, в Тиле, укрепленной «царской» резиденции кельтов⁵⁹⁸. Некоторые римские авторы упоминают о военном обряде кельтов отрубать головы своим врагам. Так, например, Ливий свидетельствует: «Судя по некоторым сочинителям, легион там и погиб, причем не спасся ни один человек, чтоб хотя бы сообщить об этом несчастье, и весть о нем дошла до консулов, бывших уже недалеко от Клузия, лишь когда они увидели галльских всадников: на груди их коней болтались головы, головы торчали на пиках, а сами всадники по своему обычаю горланили победные песни» (Liv. X. 26. 7–12).

Одним из самых ярких примеров воплощения подобного обычая в художественной форме является боспорский рельеф со сценой сражения (Илл. 3. 2.11) из ГМИИ им. А. С. Пушкина (посл. четв. IV в. до н. э.)⁵⁹⁹. По мнению Е. А. Савостиной, здесь изображена битва амазонок и скифов, и сцена эта может быть связана со знаменитым пассажем Геродота, описывающим их столкновения (IV. 110)⁶⁰⁰. Особый интерес представляют изображения отрубленных голов, подвешенных к шее коня. Обращает на себя внимание трактовка черт лица, сходная с отрубленной головой на третьем пилоне театра в Филиппах. Закрытые глаза, сдвинутые брови при общем спокойствии лица – эти черты И. Бергеман связывает с формулой изображения мертвого в

⁵⁹⁷ *Ibid.* С. 73–74.

⁵⁹⁸ *Ibid.* С. 78.

⁵⁹⁹ ГМИИ им. А. С. Пушкина. Инв. Ф – 1570.

⁶⁰⁰ Савостина Е. А. «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья // Боспорский рельеф со сценой сражений (Амазономахия?). М.; СПб., 2001. С. 284 – 300.

классическом искусстве⁶⁰¹. Что касается памятников на территории Фракии, то стоит отметить серебряные аппликации семи подвесных (отрубленных?) голов для конской амуниции (IV в. до н. э.) (Илл. 3. 2.15) из т.н. Луковитского клада (Болгария)⁶⁰². Акцент на сомкнутых чуть «припухших» веках, грушевидная форма головы, высокий лоб, подчеркнутый прической – все эти черты повторяются в изображении мертвого лица из Филипп.

Примечательно, что уже ко II в. мотив демонстрации трофейной головы становится частью визуального репертуара римского искусства и используется мастерами при изображении римского воина, побеждающего своего врага-варвара. В таком классическом памятнике, как колонна Траяна, мы находим сцены демонстрации римскими воинами императору трофейных голов даков⁶⁰³. (Илл. 3. 2.18). Можно предположить, что мастер портика намеренно обыгрывает именно эту тему. Ликург, царь эдонов, тоже варвар, поэтому отсылки к варварским, в том числе кельтским, обычаям выглядят уместно. Триумф над врагом-варваром показательно осуществляется при помощи варварского обычая.

Обратим внимание на еще один аспект. Несмотря на включенность в конкретный мифологический нарратив, образ менады-амазонки может нести в себе оттенки новой римской зрелищности. Любопытным феноменом в Империи становятся женщины-гладиаторы. Дион Кассий указывает, что мужчины и женщины из высшего сословия играли в пьесах, управляли

⁶⁰¹ В качестве фигур для сравнения автор приводит поверженного грека с фриза храма Аполлона в Бассах и изображение мертвой амазонки на западной стороне фриза храма Асклепия в Эпидавре (*Бергеман И.* «Смешанный стиль» поздней классики или эллинистическая традиция в изображении битвы // Боспорский рельеф со сценой сражений (Амазономахия?). М.; СПб., 2001. С. 130).

⁶⁰² NAIM Inv. 8231.

⁶⁰³ In situ XVIII – XIV (scene 24).

колесницами, сражались как гладиаторы и охотились на зверей (61.17. 3–4). Помимо этого, мы знаем о женщинах, сражавшихся на арене в связи с инаугурацией Колизея императором Титом. Зрелище было масштабным представлением с морскими сражениями, гладиаторскими боями и резней девяти тысяч животных, некоторые из которых были убиты руками женщин (66.25.1–2). Марциал упоминает об этом же событии в двух коротких стихотворениях, посвященных этим играм (Lib.7–8). В первом говорится, что Марсу было недостаточно служить императору, теперь и Венера служит ему тоже. Вторая эпиграмма свидетельствует о том, какие замечательные дела совершили эти женщины. В прошлом Геракл был известен тем, что убил Немейского льва, но теперь зрители увидели тот же подвиг, совершенный рукой женщины. Здесь уже, по-видимому, имеются в виду женщины-венаторы. Наконец, в одном стихотворении «Сильв» Стаций перечисляет все «чудесные» вещи, которые Домициан преподнес римскому народу в рамках празднования. В середине дня женщины, неопытный в военном деле пол, разыгрывают бой не хуже мужчин. Стаций утверждает: можно подумать, что вы наблюдаете за амазонками (1. 6). Археологические данные подтверждают распространение этого феномена на территорию Восточных провинций. Самым известным на сегодняшний день является мраморный рельеф из Галикарнаса (сейчас в Британском музее⁶⁰⁴). На нем изображены две женщины лицом друг к другу, обе в тяжелых доспехах, характерных для гладиаторов-провокаторов⁶⁰⁵. Грудь правой женщины обнажена как у амазонки. Их «сценические имена» – Амазонка и Ахиллия – подписаны на греческом языке.

Отметим в связи со сказанным, что поза фракийского царя в первой панели (положение его руки, держащей топор, скорее подразумевает нападение) напоминает изображения гладиаторов. Наиболее близким (в том

⁶⁰⁴ BM Inv. 1847,0424.19.

⁶⁰⁵ *Junkelmann M.* Gladiatoren: das Spiel mit dem Tod. Darmstadt: Philipp von Zabern, 2008. Fig.17.

числе и территориально) аналогом может служить фигура гладиатора на стеле из музея Амфиполя, датированная II в. (Илл. 3. 2.16). Гладиаторские костюмы, как известно, соответствовали различным этническим (варварским) типам (галлы, самниты, фракийцы), хотя сам гладиатор мог не принадлежать конкретному этносу⁶⁰⁶. Это свидетельствует об ассоциации зрелищ на арене и их участников с варварским миром по крайней мере на визуальном уровне.

Помимо победных и триумфальных ассоциаций разного рода, изображение отрубленной головы на территории Фракии могло иметь еще один смысловой оттенок. Археологические раскопки аристократических погребений свидетельствуют о широком распространении ритуала расчленения тела (в том числе отделения головы), применяемого перед захоронением. В качестве одного из многочисленных примеров можно привести погребение в тумулусе Далакова нач. IV в. до н. э. (Далакова могила, Сливенский район, Болгария). При открытии погребения на месте головы был найден воинский щит, на котором располагалась золотая маска. Сама голова была помещена в район живота. Рядом с головой находился отсеченный палец с надетым на него перстнем в виде печати. Богатство погребальной утвари, а также профильное изображение и подпись с именем в генетиве на перстне позволяют предполагать, что погребение принадлежит неизвестному царю одриссов⁶⁰⁷. Хрестоматийным отображением этого ритуала в художественной традиции является бронзовая голова одрисского царя Севта III, обнаруженная в тумулусе Голяма Косматка (Казанлык, Болгария) в 7 м от фасада первой камеры (всего в гробнице было три камеры, самая дальняя предположительно предназначалась для царя). (Илл. 3. 2.17). Голова была установлена в

⁶⁰⁶ *Duncan A.* Performance and Identity in the Classical World. New York, 2006. P. 203 – 205.

⁶⁰⁷ *Dimitrova D.* 5th – 4th c. BC. Thracian orphic tumular burials in Sliven region (southeastern Bulgaria) // *Tumuli Graves – Status Symbol of the Dead in the Bronze and Iron Ages in Europe. Les tombes tumulaires – symboles dustatut des défunts dans les âges du Bronze et du Fer en Europe* / V. Sirbu and C. Schuster (ed.). Oxford, 2012. P. 77 – 80.

основании пифоса и для того, чтобы удерживать свое вертикальное положение, подкреплена со всех сторон небольшими камнями⁶⁰⁸. Примечательно, что голова была намерено отделена от туловища статуи. Об этом свидетельствует и неровный срез на шее бронзового Севта⁶⁰⁹. Похожий срез (хотя и более аккуратный) присутствует и на шее отрубленной головы из Филипп.

Многочисленные дискуссии относительно следов расчленения во фракийских погребениях имеют, однако, единое основание. Болгарские исследователи, в частности Г. Китов и Д. Димитрова, видят связь этого ритуала с религиозно-философскими представлениями орфизма⁶¹⁰, ядром которых является миф о растерзании Диониса-Загрея⁶¹¹. Сам Орфей, устроитель таинств, погибает жертвенной смертью, растерзанный менадами (Erat. Cat. 24, Ovid. Met. XI. 1–41). Ввиду отсутствия у фракийских племен письменности проблематично установить особенности ритуала. Учитывая археологические данные, можно лишь уверенно говорить о его связи с царским статусом или притязаниями на него. Тем не менее, ряд исследователей считает, что орфические представления изначально формировались в афинских аристократических кругах еще в VI–V вв. до н.

⁶⁰⁸ Димитрова Д. Гробницата на цар Севт III в могила Голяма Косматка. София, 2015. С. 119 – 120.

⁶⁰⁹ *Ibid.* обр. 94.

³⁴ *Dimitrova D.* 5th – 4th c. BC. Thracian orphic tumular burials in Sliven region (southeastern Bulgaria) // *Tumuli Graves – Status Symbol of the Dead in the Bronze and Iron Ages in Europe. Les tombes tumulaires – symboles dustatut des défunts dans les âges du Bronze et du Fer en Europe / V. Sirbu and C. Schuster (ed.). Oxford, 2012. P. 77; Илиева П., Генев Н.* Тракийските съкровища и долината на тракийските царе. 2011. С. 184 – 186.

⁶¹¹ Анализ мифа и его трактовок у различных античных авторов представлен у А. Ф. Лосева (*Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 169 – 171).

э.⁶¹² Уже в начале V в. до н. э. в визуальной и литературной традициях мы находим отсылки к этому учению. Загрей упоминается в драме Эсхила «Сизиф Беглец» (fr. 228, Radt), Геродот указывает на обычаи орфиков (Hdt. II. 81. 2), Полигнот включает Орфея в свой живописный цикл в дельфийской Лесхе (Paus. X. 30. 3). В подобном контексте важно вернуться к «Тетралогии Диониса» – основе сюжета рельефного цикла из Филипп, – в которой, по видимому, также присутствуют орфические идеи.

Произведение состояло из трех трагедий: «Эдоны», «Бассариды», «Юноши» и сатировской драмы «Ликург». Исследователь тетралогии М. Уэст приходит к выводу, что помимо Ликурга есть еще один герой, чья история распределяется между трагедиями. Уже в «Эдонах» среди спутников и, соответственно, приверженцев Диониса появляется Орфей⁶¹³. В «Бассаридах» Орфей превращается в антагониста Диониса. Он поклоняется Аполлону-Гелиосу и приходит на Пангеон встречать первые лучи солнца. Это вызывает гнев Диониса, и он отправляет Бассарид убить Орфея. Наконец, М. Уэст предполагает, что в «Юношах» речь идет о новообращенных эдонах. Согласно Эсхилу, во времена Орфея во Фракии не существовало культа Аполлона-Гелиоса. Именно установление культа, по мнению М. Уэста, стало сюжетом третьей трагедии⁶¹⁴. Сатировская драма, вероятно, повествовала об освобождении сатиров, плененных Ликургом. Псевдо-Эратосфен, ссылаясь на Эсхила, свидетельствует о смерти Орфея (Erat. Cat. 24): «*[Βασσαρίδας] αἱ δῖεσπασαν αὐτὸν καὶ τὰ μέλη ἔρριψαν χωρὶς ἕκαστον*», («[Бассариды], которые

⁶¹² West M. The Orphic Poems. Oxford, 1983. P. 7; Linforth I. The Arts of Orpheus. Berkeley, 1941. P. 5; Guthrie W. K. C. Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement. Princeton, 1993. P. 13.

⁶¹³ Такой вывод делается М. Уэстом исходя из использования Эсхилом определения «*μουσόμαντις*» (West M. Studies in Aeschylus. Stuttgart, 1990. P. 29).

⁶¹⁴ West M. Studies in Aeschylus. Stuttgart, 1990. P. 47.

растерзали его и разбросали части, каждую отдельно» [пер. авт.]). Хотя и по косвенному признаку, но мы можем допустить, что голова Орфея была отделена от тела (отрублена?), т.к. другие авторы в продолжении этой истории повествуют о голове Орфея, которая впоследствии становится оракулом (Ovid. Met. XI. 50-55). В этом контексте можно предположить, что фракийская аристократия, явно ориентированная на эллинскую культуру, воспринимает именно греческое понимание орфизма. Попутно стоит отметить, что включение Орфея в дионисийский цикл мифов (и, как следствие, сближение Орфея и Диониса) встречается в литературной традиции (Diod. Sic. III. 65).

Что касается художественной сферы, то редкие примеры изображений менады с отрубленной головой Орфея дают нам сцены из вазописи V в. до н. э. Особенно важна сцена на вазе из Музея Национальной Библиотеки Франции⁶¹⁵, где менада, одетая во фракийское платье, запечатлена бегущей. В одной руке она держит кинжал, в другой – отрубленную голову Орфея (Илл. 3. 3.13). Данный пример является примечательной смысловой параллелью фигуре на третьем пилоне, хотя иконографически они различны: фигура менады и отрубленная голова в вазописном памятнике изображены в профиль.

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

Миф о Пенфее не имеет серьезных расхождений у античных авторов, поэтому в качестве сюжетной опоры можно обратиться к трагедии «Вакханки»

⁶¹⁵ BNF Inv. De Ridder. 456.

Еврипида⁶¹⁶. Анализируя момент смерти фиванского царя (Eur. Vasch. 1130-1140), стоит обратить внимание на то, что Агава и ино терзают Пенфея руками, фактически разрывают его на куски, и нигде не встречается упоминание о кинжале или каком-либо другом оружии.

Монументальная пластика изобилует изображениями Агавы с отрубленной головой Пенфея в руках⁶¹⁷. Тем не менее, мы очень редко видим у Агавы какое-либо орудие убийства. Как правило, она изображается с тирсом в руке, т.е., если следовать тексту Еврипида, иллюстрируется момент, когда менада собирается насадить голову на тирс. На этом фоне крайне важный прецедент в монументальном искусстве дают стукковые рельефы упоминавшейся базилики Порта Маджоре в Риме с изображением сцены танца менад и Агавы с отрубленной головой Пенфея и мечом в руках (Илл. 3. 2.14)⁶¹⁸. Эти сцены, выполненные в I в., обнаруживают определенное иконографическое сходство с рельефами портика в Филиппах. Однако, как и в случае менады с головой Орфея, изображение женской фигуры и головы даны в профиль. Тем не менее, стоит учитывать тот факт, что рельефы были выполнены по заказу неопифагорейской общины и семантика дионисийских изображений может включать в себя ассоциации с орфическими ритуалами.

Учитывая неполную сохранность цикла, проблематично установить, чью голову держит в руках героиня рельефной серии. Если события нарративного цикла развивались в ограниченном пространстве между фигурами Ликурга и Диониса, то образ Орфея выглядит предпочтительнее.

⁶¹⁶ Трагедия о Пенфее в изложении Эсхила не сохранилась, но, по-видимому, история не имела серьезных ответвлений. Важно, что подача сюжета Еврипидом совпадает также с римской интерпретацией, например, у Овидия (Met. III. 511 – 733).

⁶¹⁷ (LIMC. VII. 2. Pentheus, No 55, 57, 60).

⁶¹⁸ *Wadsworth E. L. Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome // Memoirs of the American Academy in Rome. 4. 1924. Fig. XLVII.*

Можно представить включение сюда второй подчиненной сюжетной линии, подобно тому, как она была введена в «Ликургию» Эсхила. Подобная гипотеза усиливается и устоявшейся ко II в. связью Орфея (и его мистерий) с дионисийством.

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

ГЛАВА 4. Дионисийские циклы в рельефной декорации театров Малой Азии (Ниса, Сиды, Перга)

Социокультурная среда городов Малой Азии – Нисы, Перги, Сиды, Иераполя, Эфеса, Афродисиады и др. – характеризуется, с одной стороны, интеграцией в поле мировоззренческих идей Империи и, с другой, – повышенным вниманием к собственной культурной идентичности.

Рост самосознания городских общин стал возможным благодаря политике, проводимой Римом. В ее основе лежали содействие развитию городской жизни и поощрение (до известных пределов) местного самоуправления. Начатая при Августе, эта политика становится наиболее заметной в правление Адриана. Существенно увеличилась чеканка полисами собственных монет, самоуправление давало возможность пополнять городской бюджет за счет местных ресурсов (аренда земли, сбор налогов и т.д.)⁶¹⁹. Степень развития городской инфраструктуры влияла, наряду с прочим, на шансы города в соперничестве с соседями⁶²⁰.

Изменения в социальных институтах повлекли за собой масштабные программы строительства общественных сооружений. С. Митчелл отмечает, что с началом Империи именно общественное здание и его декорация становятся важным средством демонстрации городом своей идентичности. По всей видимости, активное строительство и широкое применение пластического декора становятся возможными в связи со значением провинции Азия как крупнейшего поставщика мрамора для собственных нужд

⁶¹⁹ *Magie D.* Roman Rule in Asia Minor: To the End of the Third Century After Christ. Vol. 1. Princeton, 1950. P. 632.

⁶²⁰ *Mitchell S.* Anatolia: Land, Men, and Gods in Asia Minor. Vol. 1. The Celts in Anatolia and the Impact of Roman Rule. Oxford, 1993. P. 81, 198.

и нужд всей Империи, а также благодаря мастерству малоазийских резчиков по камню⁶²¹.

Важным индикатором консолидации общества становится чувство принадлежности своему городу и его истории. Эта тенденция находит проявление в деятельности эвергетов, направленной на финансовое поддержание важнейших мероприятий, связанных с благоустройством города и его общественной жизнью (от строительства зданий до проведения религиозных празднований)⁶²². Эвергетизм становится одним из эффективных способов установления связей между местными элитами и императором. Учитывая тот факт, что проведение религиозных празднеств со времён правления Августа санкционировалось императором, подобные религиозные фестивали были не только «подарком» местной знати городу, но и определенным инструментом в конкуренции между городами за внимание и благосклонность со стороны столичной власти⁶²³.

Ясно, что религия была неотъемлемой частью процесса формирования самосознания городов. Особое значение имел культ императора и его проникновение в городскую среду на уровне жреческих институтов, организации религиозных торжеств и агонов, строительства храмов. Распространение культа императора на территории Малой Азии начинается с правления Октавиана, когда в 29 г. до н. э. будущий император дал разрешение жителям провинций Азии и Вифинии построить храмы в честь Рому и его

⁶²¹ *Ward-Perkins J. B. Roman Imperial Architecture. New Haven, 1992. P. 306.*

⁶²² *Mitchell S. Anatolia: Land, Men, and Gods in Asia Minor. Vol. 1. The Celts in Anatolia and the Impact of Roman Rule. Oxford, 1993. P. 206 –211.*

⁶²³ *Ng D. Commemoration and Élite Benefaction of Buildings and Spectacles in the Roman World // Journal of Roman Studies. 105. 2015. P. 101 –123; Kokkina C. Games vs. buildings as euergetic choices // L'Organisation des Spectacles dans le Monde Romain (Entretiens sur l'Antiquité Classique, 58) / K. Coleman and J. Nelis–Clement (eds.). Geneve, 2012. P. 97 – 130.*

божественного отца Юлия Цезаря⁶²⁴. Как и на греческих территориях, важная роль в распространении императорского культа принадлежала «союзам» (τα κοινά, в частности Κοινόν Ασίας, одному из первых взявшему на себя эти функции в провинции Азии). Важным событием стало преобразование календаря провинции (затем он распространяется повсеместно): старый македонский календарь был заменен на юлианский. Если ранее год начинался с осенним равноденствием, то отныне это был день рождения Августа⁶²⁵. Во всех полисах Малой Азии существовала должность государственного жреца, отвечавшего за поддержание культов, включая культ императора⁶²⁶.

В первой главе мы затрагивали аспект проявления связи императорского культа с местными культами в рамках проведения городских религиозных празднований. Отметим также, что в Малой Азии эта связь поддерживалась и на уровне различных религиозных ассоциаций местных божеств⁶²⁷. Тенденция становится повсеместной в правление Адриана. Его идея объединения всех эллинов, проживавших вне Эллады, нашла свое локальное проявление в растущем числе образов эллинских и эллинистических божеств на местных монетах – Асклепия в Пергаме, Немезиды в Смирне, Аполлона в Милете, Иераполе и Алабанде⁶²⁸.

⁶²⁴ Price S. R. F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge, 1986. P. 56 – 58.

⁶²⁵ *Ibid.* P. 106.

⁶²⁶ Mitchell S. *Anatolia: Land, Men, and Gods in Asia Minor*. Vol. 1. The Celts in Anatolia and the Impact of Roman Rule. Oxford, 1993. P. 200.

⁶²⁷ Price S. R. F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge, 1986. P. 116 – 118.

⁶²⁸ Magie D. *Roman Rule in Asia Minor: To the End of the Third Century After Christ*. Vol. 1. Princeton, 1950. P. 623 – 624.

С. Митчелл обращает внимание на интересный аспект в эволюции городской инфраструктуры Малой Азии. Так, в самом начале Империи, в правление Августа, городской ландшафт в основном претерпевал изменения, связанные со строительством храмов и святилищ императорского культа. С середины I в. вплоть до начала III в. становится заметной другая тенденция – появление в городах большого количества терм и связанной с ними инфраструктуры, в частности, акведуков и гимнасиев. Эти преобразования, по мнению автора, были следствием значительного увеличения числа агонов⁶²⁹. Тенденция распространения терм и акведуков открывает перед нами еще один важный аспект городской инфраструктуры – водоснабжение, возведение сакральных зданий, связанных с водой (нимфеи), и в целом важность воды для римской культуры, особенно на территории Малой Азии. Исследуя «культуру воды», Д. Роджерс последовательно доказывает, что нимфеи и архитектурные сооружения, ассоциирующиеся с водой (*water displays*), являлись «реперами» городской архитектуры, связанными, наряду с прочим, с почитанием императора. Это обстоятельство имеет важное значение при анализе декоративных программ театров Малой Азии, в которых широко используются образы речных божеств, нимф и т.п. В контексте нашей темы важна также интегрированность «культуры воды» в пространство театра. Речь идет не только об организации навмахий, но и о конкретных архитектурных решениях – например, о совмещении нимфеев со зданием театральной сцены⁶³⁰.

Появление храмов и святилищ императорского культа, создание инфраструктуры, связанной с водой, повлекли за собой изменения в сакральной топографии города. Можно предположить, что новая топография

⁶²⁹ *Mitchell S.* Anatolia: Land, Men, and Gods in Asia Minor. Vol. 1. The Celts in Anatolia and the Impact of Roman Rule. Oxford, 1993. P. 216 – 217.

⁶³⁰ *Rogers D. K.* Water Culture in Roman Society // *Ancient History*. 1. 2018. P. 118.

отражала изменившийся характер социальных связей, стремление выстроить некую вертикаль в коммуникации, т. е. через местный культ соединить городской социум с императором. Эта специфика нашла отражение в монументальной декорации театров Малой Азии. В данной главе мы рассмотрим дионисийские циклы театров в Нисе, Сиде и Перге. Наряду со многими другими чертами, они отражают указанные тенденции – стремление города к самоопределению и публичному выражению своей культурной самобытности, а также к установлению связи со столицей через причастность к императорской мифологеме.

При анализе дионисийских циклов мы предлагаем отступить от хронологической последовательности. Датировки фризов этих театров, во-первых, – близки, а во-вторых, – не могут быть определены точно. Что касается программ, то мы обнаруживаем целый ряд схожих сюжетов, однако, их представление внутри нарратива исполнено по-разному. В связи с этим мы предлагаем начать анализ малоазийских театров с фриза театра в Нисе, чья программа, нам представляется наиболее сложно разработанной.

4.1.1. История изучения театра в Нисе.

Ниса (древняя Кария) известна с эллинистического времени, первые упоминания о ней относятся к III в. до н. э. Есть предположения, что город был основан Антиохом I Сотером⁶³¹, а его название связано с женским именем из династии Селевкидов⁶³². Страбон, получивший образование в этом городе, писал о нем: «Ниса находится у Месогиды и расположена большей частью по склонам этой горы; это, так сказать, двойной город, ибо его разделяет горный поток, образующий ущелье, на одной стороне которого находится мост, соединяющий оба города» (Strab. XIV. 1. 43). Это описание античного автора важно,

⁶³¹ Akurgal E. Ancient Civilizations and Ruins of Turkey: From Prehistoric Times until the End of the Roman Empire. Sifa, 2007. P. 234.

⁶³² Bean G. E. Turkey Beyond the Maeander: An Archeological Guide. New York, 1980. P. 180.

т. к. топография местности связана с культовыми практиками города, которые, как мы увидим, находят отражение в декоративной программе театра.

Одно из первых упоминаний театра Нисы в Новое время относится к середине XVIII в. Путешественник Р. Чэндлэр сообщает, что сооружение просматривается в очертаниях холма⁶³³. Первые зарисовки театра с трех ракурсов сделал французский археолог Л. Лаборд⁶³⁴. На его рисунках хорошо видны театр и оркестра, но здание сцены отсутствует. В середине XIX в. британский археолог Ч. Феллоуз уточняет, что театр ориентирован на юг, и приводит описание вида из театра на расположенные с двух сторон монументальные руины других зданий и реку Меандр⁶³⁵.

В 1913 г. немецкой археологической миссией были опубликованы результаты раскопок 1907 г. и разведывательных работ 1909 г.⁶³⁶ Работы в Нисе затронули все сооружения, чьи фрагменты сохранились на поверхности (в основном римского и византийского периодов): на агоре, в театре, булеватерии, амфитеатре, библиотеке, а также в некрополе и храме Плутона и Персефоны в Ахараке. В результате исследования были созданы подробные планы местности и города⁶³⁷, а также отдельных сооружений, включая план театра Нисы⁶³⁸. Тем не менее, в театре были проведены лишь

⁶³³ *Chandler R.* Travels in Asia Minor: Or an Account of a Tour Made at the Expense of the Society of Dilettanti. London, 1817. P. 261 – 268.

⁶³⁴ *Laborde A. L. J.* Voyage de l'Asie Mineure. Paris, 1838. P. 89 – 90, PL. XLI.

⁶³⁵ *Fellows Ch.* A Journal Written During an Excursion in Asia Minor by Charles Fellows, 1838. London, 1839. P. 189 – 90.

⁶³⁶ *Diest W.* Nysa Ad Maeandrum: Nach Forschungen und Aufnahmen in den Jahren 1907 und 1909 // Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts Ergänzungsheft. X / F. von Gaertringen, H. Pringsheim, K. Regung (eds.). Berlin, 1913. 100 S.

⁶³⁷ *Ibid.* Plan I – III.

⁶³⁸ *Ibid.* Taf. 3.

разведывательные работы. В. Прингшаймом были исследованы хорошо сохранившаяся западная часть театрона и орchestra (установлен ее размер, даны описания защитного парапета), а также сопредельные мосты, которые обеспечивали проход в театр. Исследование здания скены затрудняло почти полное ее разрушение (многие фрагменты были найдены не *in situ*)⁶³⁹.

В 1921 - 1922 гг. греческий археолог К. Куруниотис продолжил работу, начатую немецкой миссией⁶⁴⁰. Его деятельность в основном затрагивала центральный участок города, где были расположены римская агора, булевтерий и театр⁶⁴¹. Исследования проводились также на прилегавшей к театру территории с целью установить связи театра с другими объектами городской инфраструктуры и ландшафта. Было определено положение подземного водного канала, проходившего под театром⁶⁴², а также исследован тоннель между театром и булевтерием, опубликованы находки из раскопа этого участка города – статуя Марка Аврелия и два торса императоров в кирасах⁶⁴³.

Скульптурный фриз театра Нисы обнаружили во время кампании, организованной археологическим музеем г. Айдын (Турция) в 1982 -1988 гг., которая специально была ориентирована на исследование здания скены, орchestra и кавеи.⁶⁴⁴ Последовали публикации археологических отчетов с описаниями фрагментов фриза и попыткой идентификации рельефных

⁶³⁹ *Ibid.* S. 32, 40 – 42.

⁶⁴⁰ Κ. Κουρουιώτη. Ανασκαφή εν Νύση τη επί Μαϊάνδρῳ // Αρχαιολογικόν Δελτίον. 1921 – 1922. Τ. 7. Σ. 228.

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² *Ibid.* Σ. 223.

⁶⁴³ *Ibid.* Eik. 59 – 61.

⁶⁴⁴ Плиты фриза были раскопаны между 1982 – 1983 гг.

изображений⁶⁴⁵. Нарративный цикл с самого начала связывался с мифологическими событиями из жизни Диониса⁶⁴⁶.

В 1994 г. профессор Рут Линднер в рамках своего исследования, посвященного саморепрезентации городов Малой Азии, затронула проблему идентификации персонажей театрального фриза из Нисы⁶⁴⁷. Она проанализировала композицию фриза, а также иконографию отдельных сцен и установила их связь с двумя сюжетными линиями: детство Диониса и похищение Плутоном Персефоны. Особое внимание автор уделила связям персонажей и сюжетов с легендарным прошлым города.

С 1990 г. систематические раскопки в Нисе велись университетом Анкары под руководством профессора В. Идиля. Результатом десятилетней работы стал выпуск монографии о древнем городе, часть которой содержала информацию о театре и его скульптурном фризе⁶⁴⁸. В. Идиль представил к публикации все раскопанные на тот момент фрагменты фриза⁶⁴⁹ и определил его персонажей, основываясь на выводах Р. Линднер⁶⁵⁰.

Работы по раскопкам и восстановлению здания сцены и его *scaenae frons* велись непрерывно с 1998 г. по 2001 г. На первом этапе (до 2000 г.) были раскрыты восточная часть проскения и часть подиума, а также обнаружены

⁶⁴⁵ Sezer V., Tuna M., Peker R. Nysa Tiyatrosu Dış Cephe ve Doğu–Batı Girişleri Açma Çalışmaları // TürkAD. 27. 1988. S. 85 – 100; Sezer V., Tuna M., Peker R. Nysa Tiyatrosun'da Skene Kazizi ve Podyumlar // TürkAD. 1989. No 28. S. 307 – 322.

⁶⁴⁶ *Ibid.* S. 308.

⁶⁴⁷ Lindner R. Mythos und Identitaet: Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Staedte in der roemischen Kaiserzei. Stuttgart, 1994. S. 103 – 198.

⁶⁴⁸ Idil V. Nysa ve Aharaka, Nysa and Aharaka. Istanbul, 1999. S. 41 – 50.

⁶⁴⁹ В работе отсутствовал фрагмент IV панели с изображением колесницы Плутона.

⁶⁵⁰ Idil V. Nysa ve Aharaka, Nysa and Aharaka. Istanbul, 1999. Fig. 21 – 36.

первые следы гипоскения и многочисленные фрагменты первого и второго ярусов *scaenae frons*⁶⁵¹. Второй этап (до 2001 г.) был посвящен раскопкам и восстановлению *scaenae frons*⁶⁵². В результате в 2006 г. профессором М. Кадиоğlu была предложена реконструкция здания сены, а в 2018 г. в постоянной экспозиции археологического музея г. Айдын был реконструирован фриз (с учетом новых фрагментов). На эти данные мы будем опираться в своем анализе.

Скульптурный фриз был размещён на подиуме здания сены. Согласно первой оценке Д. де Бернарди Ферреро, его сооружение было связано с перестройкой театра ок. 200 г.⁶⁵³ Позднее М. Кадиоğlu в рамках анализа конструктивных фаз театра также предложил датировать здание сены 180-200 гг.,⁶⁵⁴ что соответствует третьей фазе архитектурных изменений. После расширения театра в позднеэллинистический и раннеавгустовский период, а затем строительства двухъярусного фасада во времена Адриана, сена была вновь перестроена после землетрясения 178 г., и ее фасад имел уже три яруса⁶⁵⁵.

Что касается скульптурного фриза, то в 2003 г. вышла публикация З. Ньюбай, посвященная разным формам отражения темы идентичности городов

⁶⁵¹ *Kadioğlu M.* Die scaenae frons des Theaters von Nysa am Mäander. Mainz am Rhein, 2006. S. 15 – 17.

⁶⁵² *Ibid.* S. 17 – 20.

⁶⁵³ *De Bernardi Ferrero D.* Teatri classici in Asia Minore. Vol. 2: Città di Pisidia, Licia e Caria. Roma, 1969. P. 120.

⁶⁵⁴ *Kadioğlu M.* Die scaenae frons des Theaters von Nysa am Mäander. Mainz am Rhein, 2006. S. 316 – 329.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

в монументальном искусстве Малой Азии⁶⁵⁶. Рассматривая скульптурные фризы двух театров – Иераполя и Нисы, автор вступила в полемику с Р. Линднер относительно идентификации некоторых персонажей фриза Нисы⁶⁵⁷. Основная идея З. Ньюбай заключается в том, что мастера и заказчик рельефов намеренно «искажали» общепринятые иконографические нормы в изображении мифа о Плуtone и Персефоне, чтобы акцентировать локальную самобытность мифа. Автор связывает эту ситуацию с желанием городских властей подчеркнуть важность местного религиозного праздника в честь священного союза Плутона и Персефоны. Последнее объясняется стремлением городов визуализировать в публичном пространстве свою связь с эллинским прошлым, древность и значимость своих локальных (греческих) культов.

Д. Энг соглашается с общим посылом З. Ньюбай рассматривать скульптурный фриз в Нисе в контексте этой тенденции, характерной для направления Второй софистики⁶⁵⁸. Однако, автор считает слишком смелым предположение о намеренном отступлении от иконографических формул и предлагает принимать новые интерпретации с осторожностью. Конкретные проблемы, связанные с интерпретацией отдельных персонажей и сцен будут рассмотрены в рамках раздела 4.1.2., посвященного непосредственно самому фризу.

В 2022 г. вышла публикация о Нисе⁶⁵⁹, включающая историю раскопок и исследования памятников города. В рамках этой книги М. Кадиоглу

⁶⁵⁶ *Newby Z. Art and Identity in Asia Minor// Roman imperialism and provincial art/ S. Scott, J. Webster (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 192–215.*

⁶⁵⁷ *Ibid.* P. 202–213.

⁶⁵⁸ *Ng. D. Manipulation of memory: public buildings and decorative programs in Roman cities of Asia Minor (Thesis). Ann Arbor: University of Michigan, 2009. P. 146–156.*

⁶⁵⁹ *Nysa. A Dipolis on the Meander / S. H. Öztaner (ed.). Istanbul: 317.Nysa. A Dipolis on the Meander / S. H. Öztaner (ed.). Istanbul: Golden Media Matbaacilik ve Ticaretas, 2002. 480 p.*

представил раздел, посвященный театру и его скульптурной декорации⁶⁶⁰. Помимо этого, в публикацию вошли основные выводы и реконструкция здания сены из упомянутой ранее диссертации автора.

Исследуя фриз, М. Кадиоглу приходит к выводу, что два его сюжета разворачиваются в хронологической последовательности. При этом автор видит развитие нарратива как последовательную смену композиций, рассматривая фронтальные (наиболее видимые) и боковые плиты подиума как равнозначные. Ниже мы постараемся привести доводы в пользу иного, более сложного и дискретного, прочтения фриза.

Важным дополнением стала публикация, похищенного в 2001 г., фрагмента фронтальной плиты IV блока, которая также отсутствует в экспозиции музея г. Айдын.

4.1.2. Скульптурный фриз театра в Нисе⁶⁶¹

Рельефы фриза располагались на шести блоках (I -VI) – своеобразных секциях раскрепованного подиума сены – как на фронтальных, так и на боковых их сторонах (илл. III. 1 - 6). К крайним плитам примыкали плиты меньшего размера (по одной с каждой стороны) с идентичной схемой размещения скульптурной декорации на фронтальной и боковой сторонах. Подобное расположение рельефов свидетельствует о выделении в цикле сюжетов главных, лучше обозримых, и второстепенных, занимающих менее

⁶⁶⁰ *Kadioğlu M. The Theatre and Podium friezes// Nysa. A Dipolis on the Meander / S. H. Öztaner (ed.). Istanbul: Golden Media Matbaacılık ve Ticaretas, 2002. P. 158–206.*

⁶⁶¹ Часть материалов из этого раздела опубликована в статьях: *Корзун А. А. Дионисийские сюжеты в рельефах театра в Нисе в контексте эпохи и города // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып.11 / А. В. Захарова, С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова (ред.). СПб.: Изд-во СПбГУ. 2021 С. 55—65; Корзун А. А., Налимова Н. 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.*

приметную позицию (Илл. 4. 1.2). На фронтальных сторонах плит (I - VI) мастера фриза размещают две истории: сюжет о похищении Плутоном Персефоны и о передаче Гермесом младенца Диониса на воспитание нимфам. Боковые стороны отведены под сцены с изображениями фиаса, играющих эротов, Диониса и Ариадны⁶⁶².

Сюжет, очевидно, следует считать читать слева направо, что определяется движением Гермеса: его фигура появляется во фризе несколько раз и выступает как связующее звено для сцен на блоках II - V. Блок I – «завязка» истории, здесь представлены Плутон с Персефой и Эрот, подталкивающий девушку к хозяину Аида (Илл. 4. 1.5). На плите блока II изображены нимфы, Артемида и Афина, «что вместе с Корой росли» и собирали с ней цветы на лугу Энны перед похищением (Diod. Sic. V. 2 - 5). На соседней плите блока под плющом, на цисте, восседает Деметра. С противоположной стороны плиты появляется фигура Гермеса с младенцем Дионисом в руках, который готов передать дитя нимфе, протягивающей руку (Илл. 4. 1.8). Гермес вновь появляется на блоке III рядом с нимфами, купающими младенца. (Илл. 4. 1.11) Недавно опубликованный фрагмент блока IV позволяет нам полностью восстановить события. Здесь Плутон увлекает Персефону в подземное царство на своей колеснице. Впереди колесницы снова видна фигура Гермеса – он сопровождает пару в Аид, где их встречает Океан, Тефида и Нереида (Илл. 4. 1.14)⁶⁶³.

⁶⁶² Здесь и далее фигуры фриза представлены согласно интерпретации Р. Линднер (Lindner R. *Mythos und Identitaet: Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Staedte in der roemischen Kaiserzei*. Stuttgart, 1994. S. 109 – 110). Другие версии в интерпретации героев будут представлены каждом конкретном случае.

⁶⁶³ *Kadioğlu M. The Theatre and Podium friezes// Nysa. A on the Meander/ S. H. Öztaner (ed.)*. Istanbul: Golden Media Matbaacılık ve Ticaretas, 2002. P. 189–181. Линднер считает их персонификациями – 2 нимфами и речным богом. (Lindner R. *Mythos und Identitaet: Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Staedte in der roemischen Kaiserzei*. Stuttgart, 1994. S.122).

На блоке V появляется еще одна колесница с Деметрой и Гекатой, затем следует изображение Деметры рядом с Персефоной на злаковом поле и, наконец, фигура Персефоны или Нисы (?), восседающей на троне с младенцем на руках (Илл. 4. 1.18). Блок VI отведен изображению второстепенных персонажей, среди которых можно заметить музыкантов и танцующих участников фиаса (Илл. 4. 1.21).

Выбор главных сюжетных линий не выглядит случайным в местном контексте. Недалеко от Нисы, в поселении Ахарака находилось древнее святилище, включавшее храм Плутона и Персефоны и пещеру Харона⁶⁶⁴. Известно, что существовал древний путь, начинавшийся от некрополя Нисы, проходивший через Ахараку и заканчивавшийся в Траллах⁶⁶⁵. Ориентация храма и вход с севера были, вероятно, связаны с организацией движения из Нисы: дорога огибала здание с юга, делала поворот на западе и подводила к площадке с севера храма, где был расположен алтарь⁶⁶⁶. Страбон напрямую называет Ахараку «нисейским поселением» (XIV. 44).

Недалеко отсюда находились бурлящие минеральные источники (с большим содержанием кальция), которые считались не только священными, но и лечебными⁶⁶⁷. Сохранились свидетельства Страбона о лечебных практиках местных жрецов (XIV. 44). Документальным подтверждением существования празднеств в честь Теогамии (священной свадьбы Плутона и Персефоны) и ритуала, во время которого юноши приносили в жертву быка в пещере Харона, служат изображения на монетах Нисы⁶⁶⁸. Сам сюжет

⁶⁶⁴ *Bean G. E.* Turkey Beyond the Maeander: Archeological Guide. London, 1971. P. 182.

⁶⁶⁵ *Idil V.* Nysa ve Aharaka, Nysa and Aharaka. Istanbul, 1999. S. 79.

⁶⁶⁶ *Ibid.* S. 81.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.* No 82.

похищения Персефоны Плутоном появляется на монетах города уже в позднеэллинистическое время (илл. 4. 1.24)⁶⁶⁹. Изображение на реверсе Плутона, управляющего колесницей и увлекающего за собой Персефону, в точности повторяется на рельефах фронтальной стороны блока V театрального фриза. Примечательно, что, как и на рельефах театра, этот сюжет на монетах имеет связь с Дионисом (на аверсе изображена голова Диониса).

Литературная традиция подтверждает древние истоки такого совмещения. Согласно гомеровским гимнам, именно на равнинах Нисы, куда на воспитание нимфам был отдан юный Дионис (XXVI. 5; II. VI. 132–133), произошло похищение Персефоны (Hom. Hymn. Dem.). Однако Ниса в качестве топонима помещается античными авторами в разные уголки ойкумены. В гомеровском гимне XXXIV, сохранившемся в отрывках, она находится «вблизи от течений Египта». Геродот утверждает, что Ниса расположена в Эфиопии (II. 145; III. 97), Диодор же считает, что место ее в Аравии (III. 65). У Арриана и Филострата Афинского Ниса перемещается уже в Индию (Arr. Ind. I. 5; Phil. V. A. II. 7-10). В такой ситуации притязания города на роль «той самой» Нисы должны были найти дополнительные подтверждения в деталях фриза: у зрителей должно было создаваться впечатление, что события легендарного прошлого происходили именно в этих местах. Поэтому мастера фриза включают в нарратив указания на конкретную местность, используя персонификации. На фронтальной стороне первого блока можно видеть фигуры, которые интерпретируются как нимфа источника (или источников), нимфа горы Месогет, у подножья которой расположен город, и бог реки Меандр. На этой же плите с короной на голове изображена, очевидно, Ниса – персонификация города. Добавим, что в театрах Перги и

⁶⁶⁹SNG No 3044.

Иераполя также акцент на местный пейзаж делается через изображения персонификаций рек⁶⁷⁰.

Примечательно, что именно изображения Плутона и Персефоны следуют за топографическими подробностями и фактически становятся в одних ряд с нимфами – «гениями места». Такое композиционное решение, вероятно, связано со своеобразной конкуренцией нисейского святилища хтонических богов с другим знаменитым малоазийским святилищем – Плутонионом в Иераполе, включавшим в себя пещерное святилище, театр, окружавший два священных бассейна, и толос⁶⁷¹. Сцена похищения Плутоном Персефоны с участием Гермеса, направляющего колесницу, и помогающего Эрота изображена во втором ярусе рельефного цикла театра Иераполя⁶⁷². Стоит отметить не только иконографические параллели в трактовке момента, но и очевидное сходство в наборе героев. Так, помимо Гермеса, на соседних плитах появляются фигуры Артемиды и Афины, наблюдающих за происходящим, и Деметры, преследующей похитителя⁶⁷³. Важность этого сюжета для региона подтверждается и его изображением на монетах Иераполя⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ Сцены с изображением реки Кестр в театре Перги (Özgür M. E. *Antalya Museum: sculptures of the Perge theatre gallery*. Ankara, 2019. P. 25).

⁶⁷¹ D'Andria F. The Ploutonion of Hierapolis in light of recent research (2013–17) // *Journal of Roman Archaeology*. 31. 2018. P. 99–129.

⁶⁷² Sobra G., Masino F. La Frontescena Severiana del teatro di Hierapolis di Frigia. Architettura, decorazione e maestranze. La scaenae frons en la arquitectura teatral romana // *Actas del symposium international celebrado en Cartagena los dias 12 al 14 demarzo 2009 en el Museo del Teatro*. Universidad de Murcia / S. Ramallo Asensio, N. Roring (ed.). Murcia, 2010. Fig. 24.

⁶⁷³ Di Napoli V. Il fregio a tema agonistico del teatro de Hierapolis (Frigia): iconografia e Iconologia nell'arte romana imperial // *ASatene*. 2002. XXX. III. 2. P. 391.

⁶⁷⁴ SNG No 222.

Обращает на себя внимание тот факт, что история Диониса не является главенствующей в нарративном цикле театра в Нисе. Сюжеты о Дионисе и Плутоне с Персефоной располагаются попеременно на каждом из блоков (I, II, III, IV), два сюжета объединяются на блоке V. Такое смещение фокуса с главного божества-покровителя театра на другие сюжеты характерно и для других театров Малой Азии. В Иераполе дионисийские мотивы, в частности сцены фиаса, соседствуют со сценами из жизни Аполлона и Артемиды⁶⁷⁵. Композиция на подиуме сцены театра в Перге посвящена событиям из жизни Диониса, но такое важное место, как фронтон над Porta Regia – фактически композиционный центр *scaenae frons* – отведено под т. н. «жертвенный» фриз (рубеж II-III вв.). Здесь сидящая на троне богиня Тюха держит в руках изображение Артемиды Пергаи⁶⁷⁶. Таким образом, история Диониса в рельефах театра Нисы, как и в других малазийских театрах II-III вв., совмещается с мифологическими сюжетами, имеющими важное локальное значение.

Главной чертой подобных циклов остается повышенное внимание к деталям повествования. Сцены обогащаются множеством подробностей, в том числе почерпнутых из произведений греческой классической драмы. Так, например, появление Афродиты (блок II), поддержавшей любовный пыл Плутона – мотив, редко встречающийся у античных авторов. Впервые он звучит в «Елене» Еврипида (Hel. 1340-1350).

Есть еще одна особенность, на которую следует обратить внимание. Центральным в рельефном цикле Нисы становится сюжет о младенце-Дионисе, которого Гермес передает на воспитание нимфам (блок II). Нечто подобное – передачу новорожденного Диониса Зевсом Гермесу – мы уже

⁶⁷⁵ *Di Napoli V. Il fregio a tema agonistico del teatro de Hierapolis (Frigia): iconografia e Iconologia nell'arte romana imperial // ASatene. 2002. XXX. III. 2. P. 398.*

⁶⁷⁶ *Özgür M. E. Antalya Museum: sculptures of the Perge theatre gallery. Ankara, 2019. P. 74.*

видели в цикле афинского театра. Но в Нисе (как и в других малоазийских театрах) акцентируется еще один эпизод из детства Диониса – омовение бога-младенца (блок III). Как мы увидим, истории, посвященные детству богов, становятся ключевыми темами нарративных циклов других театров Малой Азии. Мы встречаем сцены с рождением Аполлона и Артемиды на рельефах театра в Иераполе⁶⁷⁷, сцену омовения нимфами младенца Диониса на фризах театров Перги⁶⁷⁸ и Сиды⁶⁷⁹. При этом в литературных источниках омовение Диониса упоминается лишь один раз, причем в поздней версии Нона Панополитанского⁶⁸⁰.

Как уже отмечалось в первой главе, сцены омовения Диониса нимфами впервые появляются в памятниках Кампании и Рима рубежа эр. Г. Боуэрсок находит их связь с установлением при Августе в Неаполе культа Диониса Гебона⁶⁸¹. Макробий, свидетельствуя о культе и говоря об изваяниях бога в детском и юношеском образах, связывает разный возраст Диониса с «возрастами» солнца (Sat. I. 18. 7-11). Образ младенца Диониса соответствует зимнему солнцестоянию (античный автор добавляет, что для солнцестояния у египтян существует определенный день). Данные Макробия подкрепляются

⁶⁷⁷ *D'Andria F., Ritti T. Le sculture del teatro: i rilievi con i cicli di Apollo e Artemide. Roma, 1985. P. 25.*

⁶⁷⁸ *Özgür M. E. Antalya Museum: sculptures of the Perge theatre gallery. Ankara, 2019. P. 26.*

⁶⁷⁹ *Alanyalı H. S. Side Tiyatrosunda Yeni Yapılan Araştırmalar Işığında Scaenae Frons Kaset Kabartmaları ve Dionysos Frizi // İzmirligil, Ülkü – Gülsün Tanyeli / Side'ye Emek Verenler Sempozyumu 20–22 nisan 2007 Side / Z. Ahunbay (ed.). Antalya, 2011. Fig. 15.*

⁶⁸⁰ Опасаясь гнева Геры, Зевс передает младенца Гермесу, а тот, в свою очередь, относит его на воспитание нимфам в Нису (Eur. Vass. 90–102; Apollod. III. 4. 3; Hom. Hymn. XXVI). Нам известно лишь одно упоминание об омовении младенца Диониса в позднеантичных источниках (Nonn Dion. IX. 20–30).

⁶⁸¹ *Bowersock G. W. Infant Gods and Heroes in Late Antiquity: Dionysos' First Bath // A different god? Dionysos and Ancient Polytheism / R. Schlesier (ed.). Berlin, 2011. P. 6.*

эпиграфическими источниками. Нам известно о ритуалах инициации в культ Диониса Гебона и разделении посвященных на возрастные группы⁶⁸².

Ранее мы приводили примеры включения сцены купания младенца Диониса в нарративные циклы и возможные связи образа с императорским дитя. В контексте культа Диониса Гебона, этот мотив также мог ассоциироваться с разными «возрастами» солнца и зимним солнцестоянием. Возможно, в Нисе сюжетная линия о Плутоне и Персефоне и связанная с ней хтоническая тематика могли повлиять на выбор сюжета о рождении и первом омовении⁶⁸³, намекавшем на начало нового цикла и очищение. Эта идея может быть подкреплена присутствием сюжета омовения Диониса в погребальном искусстве Империи. На сцене саркофага из Капитолийских музеев изображена нимфа (?), которая протягивает младенца другой девушке, держащей над ванной сосуд с водой. Сцену фланкируют фигуры эротов, сатира и других персонажей фиаса⁶⁸⁴. Примечательно, что ко II в. подобные композиции основательно входят в репертуар рельефного декора на саркофагах⁶⁸⁵. В рельефах Нисы (как и в Перге) форма ванны для младенца напоминает форму саркофагов типа ленок, имеющих вид чана-давилки для винограда. Композиция с Персефой, восседающей на троне в окружении танцующих

⁶⁸² *Bowersock G. W. The Barbarism of the Greeks // Harvard Studies in Classical Philology. 97. 1995. P. 12–13.*

⁶⁸³ Есть только одно свидетельство о купании младенца Диониса: Нонн говорит о том, что, Диониса передали нимфам, не омыв его. «Только лишь бог родился (не требовалось омовенья!), / Детку, не знавшую плача, во длани Гермес принимает» (Nonn Dion. IX. 20–30).

⁶⁸⁴ *Matz F. Die dionysischen Sarkophage // Die antiken Sarkophagreliefs. Vol. IV. Berlin, 1968–1969. S. Taf. 215. 210.* Примечательно, что Ф. Матц, анализируя сцену купания младенца Диониса, также видит истоки иконографии в птолемеевской царской среде и допускает ее связь с неким живописным нарративным циклом.

⁶⁸⁵ *Ibid. Taf. 206, 212, 215.*

корибантов с младенцем Дионисом на коленях (блок V)⁶⁸⁶, могла вызывать ассоциации с Дионисом Загреем, рожденным Персефоной в подземном царстве (Orph. Hymn. XXIX, LVI). Нонн, рассказывая о младенце и корибантах, наделяет его эпитетом «рогатое чадо» (Nonn. Dion. XIII. 135), явно намекая на быкоподобного Загрея (LV). Если это так, то мистериальные аспекты культа могли дополнительно акцентироваться сценой купания, в которой омовение рассматривалось как акт перерождения бога (что и происходит после второго рождения из бедра Зевса или после растерзания Титанами). Нонн, повествуя об омовении, использует гапакс «*αχυτλωτοιο*», который содержит тот же корень, что и глагол «*χοή, χέω*» (совершать возлияние, в основном в честь умершего). Примечательно, что омовение и, как следствие, семантика воды как своеобразной границы между жизнью и смертью (или смертью и бессмертием) находит свое воплощение в еще одной сцене купания – Ахилла Фетидой. В более поздних примерах, относящихся уже к IV в., мать опускает дитя не в реку Стикс (Stat. Achill. I. 265 - 270), а именно в ванну⁶⁸⁷. Орудие Плутона увито змеей, что может быть дополнительным акцентом для соотнесения всей сюжетной линией с Дионисом Загреем. Однако, З. Ньюбай, полагает, что такие ассоциации едва ли могли прийти в голову античному зрителю, прежде всего, в связи с недостатком литературных свидетельств об этой истории. Она отмечает, что «Деяния Диониса» Нонна явились результатом позднего синкретизма в литературе⁶⁸⁸. По мнению М. Кадиоглу кормящей грудью младенца Диониса может быть нимфа Нисы. На стремление акцентировать топографию в повествовании указывает и фигура речного бога

⁶⁸⁶ О корибантах и их связи с Дионисом см. главу 3, а также: *Lindner R. Mythos und Identitaet: Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Staedte in der roemischen Kaiserzei. Stuttgart, 1994. S. 171 – 190.*

⁶⁸⁷ LIMC. I. 2. Achilleus, No 3– 4.

⁶⁸⁸ *Newby Z. Art and Identity in Asia Minor// Roman imperialism and provincial art/ S. Scott, J. Webster (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 207–208.*

Меандра, размещенная в правой части композиции⁶⁸⁹. Действительно, похожее изображение нимфы Нисы (персонификации Нисы) известно нам по скульптурному декору Себастейона Афродисиады (Илл. 4. 1.25). В одном случае Нимфа сидит с младенцем на коленях, в другом – Гермес передаёт младенца полуобнажённой девушке. В обеих сценах подчеркнута камерность атмосферы, интимность момента. Совсем другие интонации звучат во фризе театра Нисы – фронтальный ракурс сидящей на троне (?) героини сообщает сцене торжественность, репрезентативность. Присутствие корибантов лишь дополняет ощущение важности события. Мы склонны поддержать интерпретацию героини как Персефоны, кормящей младенца Загрея, учитывая явные хтонические коннотации в параллельно развивающемся сюжете.

Как мы отмечали ранее (глава II), орфическая диаспора была довольно влиятельной в Малой Азии. В связи с совмещением во фризе Нисы цикла Диониса и истории Аида и Персефоны, необходимо еще раз обратиться к вопросу о связи дионисийских (орфических) и элевсинских верований. Уже в паросской мраморной таблице отмечается, что Орфей написал поэму о похищении Персефоны и поисках Деметры своей дочери⁶⁹⁰. По мнению А. Хрисанту такая поэма могла быть связана с учреждением Элевсинских мистерий⁶⁹¹. По всей, видимости, эти два течения были влиятельны на территории западной Малой Азии. В связи с этим интересно обратиться к изображениям на монетах из Сард – города-участника Ионийского союза (*κοινον Ιωνιων*), объединявшего 13 городов. О религиозной функции союза и поддержке жрецами культа правителя, в частности, Александра Великого и Антиоха I, известно с эллинистического времени. В Римской империи его

⁶⁸⁹ *Kadioğlu M. The Theatre and Podium friezes// Nysa. A Dipolis on the Meander / S. H. Öztaner (ed.). Istanbul: Golden Media Matbaacılık ve Ticaretas, 2002. P. 183–184.*

⁶⁹⁰ *Marm. Par. (IG 12 (5)).*

⁶⁹¹ *Chrysanthou A. Defining Orphism. The Beliefs, the Teletae and the Writings. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. P.72.*

деятельность была связана с проведением Панионийского фестиваля и поддержанием культа императора⁶⁹². Несмотря на то, что монеты чеканились от имени города, их выпуск одновременно был связан с союзом (на реверсе сохранились соответствующие надписи). На аверсе размещалось изображение Антонина Пия, на реверсе – фигура Деметры со змеем и младенец Дионис⁶⁹³.

Другим примером может служить культ Кору Сотейры, засвидетельствованный в Кизике. Этот культ, наравне с культом Деметры Хтонию (Paus. III. 14. 5), был связан с орфическими верованиями и распространен не только в Малой Азии, но и на территории материковой Греции⁶⁹⁴. А. Хрисанту отмечает, что Кизик чеканил монеты с изображением Кору Сотейры, начиная с IV в. до н. э., ее образ был крайне популярен и во времена Империи. На реверсе часто изображается юный Дионис или крылатый змей, сидящий на цисте. Это изображение может быть отсылкой к орфическому мифу, в котором Персефона дала рождение Дионису после соития с Зевсом, принявшим облик змея⁶⁹⁵.

В пользу общих хтонических коннотаций этой сцены свидетельствует иконографический прототип фигуры Персефоны, который может быть обнаружен во фризе карийского святилища Гекаты в Лагине, датированного

⁶⁹² *Hallmannsecker M.* The Ionian Koinon and the Koinon of the 13 Cities at Sardis // *Chiron: Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts.* 50. 2020. S. 4 – 5.

⁶⁹³ *Heuchert V.* A Tooled Coin and a Forgery of the Koinon of the Thirteen Cities // K. Dörtlük, O. Tekin, R. Boyraz Seyhan (eds.). *Bildiriler: Birinci Uluslararası Anadolu Para Tarihi ve Numismatik Kongresi, 25–28 Şubat 2013, Antalya = Proceedings: First International Congress of the Anatolian Monetary History and Numismatics, 25–28 February 2013. Antalya, 2014.* Fig. 301 – 304.

⁶⁹⁴ *Chrysanthou A.* *Defining Orphism. The Beliefs, the Teletae and the Writings.* Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. P. 45–51

⁶⁹⁵ *Ibid.* P. 69.

125 г. до н. э. Здесь мифологические сюжеты о местных божествах и героях – Гекате, Гере Телее и Зевсе Панамеросе, амазонках – соединяются с «римской программой», включающей сцены почитания богини Ромы, празднований в честь местных божеств с участием римских легионеров⁶⁹⁶. Богиня Гера (?) восседает на троне с младенцем на руках, рядом с ней, также на троне, представлен Зевс, справа – богиня Геката⁶⁹⁷ (Илл. 4. 1.26). Иконография женской фигуры во фризе Нисы почти в точности повторяет образ Геры лагинского храма. Это может свидетельствовать в пользу того, что перед нами не просто персонификация города, а действительно божественный персонаж.

В этом контексте, мотив демонстрации младенца во фризе Нисы может вызывать и другие ассоциации, связанные с продолжением «царского» рода, династии, в случае если образ Диониса ассоциируется с «императорским дитя». Ранее мы отмечали, что, начиная с Калигулы и продолжая Домицианом, Адрианом и потом Северами титулатура Νέος Διόνυσος принималась императорами, о чем мы располагаем множеством литературных и эпиграфических свидетельств⁶⁹⁸. Это сближение образа императора с

⁶⁹⁶ В период создания фриза эти территории находились под римским протекторатом.

⁶⁹⁷ *Schober A.* Der Fries des Hekateions von Lagina//Istanbuler Forschungen, Herausgegeben von der Abteilung Istanbul des archäologischen Institutes des Deutschen Reiches/ Band 11. Vienna: Rohrer, 1933. S. 77-79; *Baumeister P.* Der Fries des Hekateions von Lagina. Istanbul: Ege Yayinlari, 2007. S. 36-37. По другой версии на троне восседает сама Геката и Зевс Кариос. (*Mendel G.* Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines. Tome I. Constantinople: Musee Imperiale, 1912.P. 446, 466-469). В обеих интерпретациях подчёркивается двойственная природа Гекаты не только как богини магии и колдовства, но и как охранительницы детей.

⁶⁹⁸ Подробнее о титулатуре Калигулы, Домициана и Адриана см.: *Poloczek S.* Dionysus and Legitimation of Imperial Authority by Myth in First and Second Century Rome: Caligula, Domitian and Hadrian // *Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco-Roman World* / F. Doroszewski, D. Karłowicz (eds.). London; New York, 2021. P. 123 – 129. О Северах см.: *Krawczyk M.* The Role of Bacchus/Liber Pater in the Severan religious policy: the numismatic and epigraphic evidence // *Dionysus and Politics: Constructing Authority in the*

Дионисом и его жизненным циклом имеет подтверждения в изобразительной традиции II – III вв. Так, на аверсе монеты северовского времени мы находим изображение Юлии Мамеи (матери Александра Севера), а на реверсе – младенца Диониса, сидящего на цисте в окружении двух танцующих корибантов (мотив появляющийся, как мы видели, в театрах Афин и Нисы) (Илл. 4. 1.23)⁶⁹⁹. Здесь уместно напомнить о «династических» отсылках в мифе о Дионисе Загрее, ведь, согласно античным авторам, именно Зевс провозглашает своего сына от Персефоны новым властителем космоса⁷⁰⁰.

Попутно отметим, что сцены из детства Диониса в театральных фризах Сиды и Перги соседствуют с образами его триумфальных выездов и побед⁷⁰¹. Истоки такой визуальной риторики очевидны – это аллюзии на походы Александра Великого, сближение иконографии бога и царя⁷⁰². Примечательно, что сцены купания Александра, созданные по модели омовения Диониса, появляются в поздних мозаиках конца IV века, в частности, в мозаике из виллы Суйедие (близ Баальбека, Ливан).⁷⁰³ Существует предположение, что литературным источником цикла мог послужить биографический роман об

Graeco-Roman World / F. Doroszewski, D. Karłowicz (eds.). London; New York, 2021. P. 141 – 157.

⁶⁹⁹ Heinrich-Heine – Universität Düsseldorf. Inv. Ls 2004008350.

⁷⁰⁰ Полный список авторов и текстов см.: *Chrysanthou A. Defining Orphism. The Beliefs, the Teletae and the Writings.* Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. P. 85.

⁷⁰¹ Сцена гигантомахии из театра Сиды (*Alanyalı H. S. Side Tiyatrosunda Yeni Yapılan Araştırmalar Işığında Scaenae Frons Kaset Kabartmaları ve Dionysos Frizi // Ü. İzmirligil, G. Tanyeli. Side'ye Emek Verenler Sempozyumu 20–22 nisan 2007 Side / Z. Ahunbay (ed.). Antalya, 2011. S. 19 – 20).*

⁷⁰² *Buccino L. Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche.* Roma, 2013. P. 49 – 62.

⁷⁰³ *Chehab M. Mosaiques du Liban.* Paris, 1959. P. 29 – 52. Fig. XI –XXVI.

Александре Псевдо-Каллисфена, происходящий из Египта⁷⁰⁴. На первой мозаике представлены Олимпиада и Филипп II, еще одна фигура сохранилась плохо и ее отождествление с Гермесом ненадежно. На второй сохранилась часть фигуры размышляющего философа, надпись позволяет связать изображение с Аристотелем.

Неожиданно выглядит фигура Деметры на второй плите блока II. С одной стороны, похоже, что она обращается к Афродите, но фигура последней, расположенная на другой плите, композиционно отделена деревом. Плющ и *cista mystica* указывают на мистериальный (дионисийский)⁷⁰⁵ подтекст происходящего. Слева от Деметры фигура Гермеса с младенцем на руках движется в сторону края плиты. Можно предположить, что, помимо отмеченного чередования сюжетов, имеет место и явное чередование миров (мира живых и мертвых, где в последнем Деметра отделена и от богинь слева, и от нимф справа, Гермес является проводником между мирами). Наиболее ярко изображение момента перехода проявилось на IV плите фриза. Здесь Гермес сопровождает колесницу с Плутоном и Персефоной к воротам Аида, где их встречает еще несколько персонажей. Р. Лиднер и З. Ньюбай интерпретировали их как нимф-персонификаций источников и речного бога⁷⁰⁶. Однако, когда вышли публикации Р. Линднер и З. Ньюбай (1994 и 2003 гг. соответственно) плита с изображением Плутона с Персефоной в колеснице

⁷⁰⁴ Ross D. J. A. Olympias and the Serpent: The Interpretation of a Baalbek Mosaic and the Date of the Illustrated Pseudo – Callisthenes // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 26. 1963. P. 16 – 17.

⁷⁰⁵ *Cista mystica*, увитая дионисийским плющом, встречается на монетах Нисы с эллинистического времени (SNG No 3039).

⁷⁰⁶ Lindner R. Mythos und Identitaet: Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Staedte in der roemischen Kaiserzei. Stuttgart, 1994. S. 122.; Newby Z. Art and Identity in Asia Minor// Roman imperialism and provincial art/ S. Scott, J. Webster (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 209.

еще не была известна. Ее удалось собрать из фрагментов лишь в 2009 г⁷⁰⁷. М. Кадиоглу, сопоставляя рельефы плиты IV с композициями на саркофагах, достаточно убедительно определил двух возлежащих персонажей как Океана и Тефиду. Полуобнажённая женская фигура в верхнем регистре с развевающимся над головой плащом может быть Нереидой, их дочерью⁷⁰⁸. Появление этих персонажей вполне созвучно и общему композиционному построению цикла. Гермес опять выступает в роли проводника между мирами. Персефона покидает цветущие луга, чтобы войти в загробный мир. Здесь нет изображения ворот Аида, но присутствие границы между мирами обозначается фигурой возлежащего Океана, который представляется пределом Земли (Ном. II. XI.13-22; XIV. 200-20; Hsd. 729-792). Иконография Океана аналогична речным божествам, вероятно, потому что в древности он мыслился как река, обрамляющая обитаемую землю, в которой берут начало все источники и моря (Ном. II. XXI. 195-197). Однако, даже здесь в правом углу второй панели появляется фигура Пана как напоминание зрителю, что он все еще следит за развитием дионисийской линии нарратива.

Р. Линднер находит на первой плите V блока еще одного проводника в царство тьмы – Гекату, которая помогает Деметре в поисках дочери (Ном. Нумн. Dem.). Деметра изображена в биге со змеем, фигура рядом с ней не имеет специальных атрибутов, но между героинями появляется собака.

З. Ньюбай, рассматривая эту сцену предполагает, что в колеснице изображена не Деметра, а сама Персефона⁷⁰⁹. Такие выводы исследовательница делает на основе повторяющегося во фризе мотива в изображении Персефоны – развевающаяся «драпировка-парус» за спиной.

⁷⁰⁷ *Kadioğlu M. The Theatre and Podium friezes// Nysa. A Dipolis on the Meander / S. H. Öztaner (ed.). Istanbul: Golden Media Matbaacılık ve Ticaretas, 2002. P. 177*

⁷⁰⁸ *Ibid.* P. 179–181.

⁷⁰⁹ *Newby Z. Art and Identity in Asia Minor // Roman imperialism and provincial art / S. Scott, J. Webster (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 211.*

Однако, изображения Персефоны в биге неизвестны. Как уже упоминалась, по мнению З. Ньюбай, мастера фриза намеренно отступали от привычной иконографии, в данном случае, чтобы исключить из легенды жестокие подробности похищения и разлуки матери с дочерью. Ведь важнейшее религиозное празднование Нисы было связано со счастливым союзом Плутона и Персефоны. Помимо этого, такая сюжетная линия подчеркивает самобытность Нисы и ее легендарного прошлого. Автор справедливо отмечает любовный подтекст второй плиты первого блока, на которой Эрот подталкивает Персефону к Плутону. Сцена с героиней в биге трактуется как посещение Персефой Деметры, но девушка оборачивается назад, тем самым демонстрируя свою готовность вернуться к мужу⁷¹⁰. Однако, как мы отмечали выше, исследовательница не могла видеть плиту с похищением Персефоны, поэтому даже при наличии иконографического сходства фигуры в биге с Персефой, аргументы автора с учетом нового фрагмента не могут быть полностью приняты.

М. Кадиоглу интерпретирует сцену как посещение Деметрой подземного мира и Персефоны,⁷¹¹ что на наш взгляд соответствует последовательному развитию сюжета и иконографии. Уже на следующей плите мы снова становимся свидетелями «смены миров» – здесь представлены Деметра и Персефона на злаковом поле, символизирующем возрождение природы. Фигура третьего персонажа иконографически сходна с фигурой Плутона. Если это действительно так, то помимо возрождения перед нами сцена примирения богов.

В заключение следует уделить внимание замыкающему блоку VI фриза Нисы с дионисийскими сценами не нарративного характера, но с выраженным жанровым оттенком. Здесь танец мифологических участников вакханалий

⁷¹⁰ *Ibid.* P. 211–212.

⁷¹¹ *Kadioğlu M. The Theatre and Podium friezes // Nysa. A Dipolis on the Meander / S. H. Öztaner (ed.). Istanbul: Golden Media Matbaacılık ve Ticaretas, 2002. P. 182–183.*

совмещается с изображением музыкантов, играющих на кимвалах и двойной флейте или даже актеров (?), ожидающих выступления. Есть изображения двух беседующий персонажей (один из них завязывает сандалю). Они облачены в форму римских легионеров, что может намекать на триумфальное шествие. Подобные «реалистичные» сцены напоминают помпеянские мозаики с изображением закулисной жизни актеров (например, сцене с актерами и из «дома Трагического поэта»)⁷¹². Совмещение реальных и мифологических персонажей в одном пространстве – прием, также встречающийся в помпеянской живописи. Так, среди персонажей знаменитого дионисийского цикла из Виллы Мистерий можно видеть Силена, играющего на лире, сатиров и менад, которые соседствуют с изображениями реальных людей, возможно, участников мистерий. В одной из сцен изображены актриса (?) из реального мира и танцующая рядом с ней обнаженная менада. Примечательно, что иконография последней воспроизводится на блоке VI рельефного цикла театра Нисы⁷¹³.

Подобное введение театральной темы и некоего человеческого измерения в мифологический сюжет мы уже видели в декорации театра Диониса в Афинах. Правда, там граница между мифологическим нарративом и его репрезентацией на сцене размывалась другими средствами – само действие походило на театральную репрезентацию, а мифологические персонажи, поставленные на котурны, напоминали актеров, предстоящих перед зрителем. Тут же актерский и «человеческий» миры, хотя и соприкасаются, но и четко разделяются. Дионисийский фиас, некоторые фигуры которого напоминают актеров, переодетых в костюмы силенов, размещен на боковых плитах подиума. Здесь мы видим различных участников дионисовой свиты: менады и сатиры, танцующие перед алтарем, эроты,

⁷¹² MAN Inv. 9986.

⁷¹³ *Veyne P.* La Villa des Mysteres a Pompei. Paris, 2016. Fig. 10.

собирающие виноград, пастухи, пьяный силен и т.д. (Илл. 4. 1.9-19). Этим квази-жанровым и театральным сценам отводится роль второстепенная и обрамляющая.

М. Кадиоглу предлагает рассматривает сюжеты боковых плит в связи с общей хронологической последовательностью. Однако, на наш взгляд, хронологию можно выявить лишь в одном случае. Композиция с корибантами и младенцем Дионисом может быть продолжена на боковой плите сценой с покинутой Ариадной на острове Наксос (о данном сюжете в театральные фризах см. раздел 4.3.2.) и рассмотрена как новый этап биографии Диониса (Илл. 4. 1.19). В остальных случаях композиции лишь дополняют повествование, разворачивающееся на фронтальных плитах, задают общее настроение и декоративное обрамление нарративу.

Менады, сатиры, Паппосилены, пастухи вполне могут отсылать к реальным религиозным празднованиям. В надписи из Магнезии на Меандре, датированной II веком ⁷¹⁴, упоминаются члены фиаса (возможно, Ионийского койнон), переодетые в силенов (*Pappas*) и кормилиц (*hypotrophos*), что дает ясный намек на разыгрывание сцен из детства Диониса ⁷¹⁵. В этом контексте примечательно свидетельство Лукиана, который сообщает, что «вакхическая пляска, особенно процветающая в Ионии и в Понте, несмотря на свой шуточный характер, до такой степени покорила тамошних жителей, что в установленный срок они поголовно, забыв все другие дела, сидят в театре целыми днями и смотрят на тианов, корибантов, сатиров и пастухов. Мало того: исполняют эти пляски в каждом городе самые знатные люди» (Salt. 79.1).

⁷¹⁴ Seaford R. *Dionysos*. London: Routledge, 2006. P. 117.

⁷¹⁵ Nielsen I. *Cultic theatres and ritual drama // ASMA IV*. Aarhus: Aarhus University press, 2002. P. 140.

Гипотеза о репрезентации религиозного празднования подкрепляется двумя боковыми панелями, расположенными у края VI блока⁷¹⁶. Перед нами, очевидно, сцена жертвоприношения. Трое мужчин приносят в жертву быка (животное изображено опустившимся на колени) перед богиней Тюхой – олицетворением города Нисы⁷¹⁷. Данный ритуал может отсылать к жертвоприношению, которое проводилось в пещере Харона, хотя сохранность плит не позволяет разглядеть ландшафт или другие детали, указывающие на это.

Однако, главная тема фриза – это все-таки акцент на легендарном прошлом Нисы, на существующих вокруг мифологических ассоциациях, на локальных культах и, одновременно, на включении в государственную мифологию, прежде всего, через мифологию Диониса. В последней образы и деяния Диониса и императора сближаются. Сюжеты рельефного цикла театра в Нисе, вероятно, ориентированы на устоявшуюся иконографическую программу, применимую и в других театральном циклах на территории Малой Азии. Основными аспектами подобных нарративов являются сюжеты из детства Диониса, его триумф и мистериальные коннотации. Тем не менее, композиция обладает ярко выраженным своеобразием. Несмотря на то, что сюжет о Дионисе не является главенствующим, сцены фиаса и дионисийские мотивы, размещенные по «контуру» композиции, задают общее дионисийское звучание всего цикла. Можно предположить, что мастера фриза сознательно примиряют местную легенду с дионисийством: начало цикла – акцент на локальном мифе, завершение – возможно, реальные сцены из проводимых дионисийских празднеств и выступлений актеров. К тому же сюжеты очень

⁷¹⁶ Судя по архитектурным фрагментам еще две плиты должны были располагаться у края первого блока, но их сюжет неизвестен. (Kadıoğlu M. The Theatre and Podium friezes // Nysa. A Dipolis on the Meander / S. H. Öztaner (ed.). Istanbul: Golden Media Matbaacılık ve Ticaret, 2002. P. 158.

⁷¹⁷ *Ibid.*

гармонично и продуманно увязываются между собой через общие хтонические коннотации, через героев, проникающих в обе сюжетные линии (особенно показателен Гермес), через их перемещения и комбинации. Эти ассоциации создают различные ответвления сюжета, свидетельствуя о разных смыслах и оттенках культа. Повествовательность рельефного цикла театра в Нисе представляет собой не простое линейное развитие сюжета, но основана на синкретическом подходе к религиозно-мифологическим явлениям, где есть место и гомеровской Нисе, и орфическому Загрею, и Новому Дионису.

4.2.1. История изучения театра в Сиде.

Театр Сиды был известен с начала XIX в. Ф. Бофор в своих описаниях южного побережья Малой Азии посвящает VII главу руинам античного города⁷¹⁸. На первом плане Сиды, помимо ворот, агоры и акведука, обозначен античный театр. Исследователь справедливо называет его самым поразительным сооружением города. Ф. Бофор составил подробный план театра, определил его вместительность (от 13 370 до 15 240 зрителей), дал описание театрона.⁷¹⁹ Здание скены не упоминается, но на плане приводится реконструкция части проскения.

Немного позднее театр Сиды появляется в описаниях Ч. Феллоуза. Исследователь бегло сообщает о находках фрагментов колонн и архитрава и выражает восхищение описаниями театра Ф. Бофором⁷²⁰. Приблизительно в

⁷¹⁸ *Beaufort F.* Karamania, or a brief description of the south coast of Asia Minor and of the remains of antiquity: with plans, views, & c.; collected during a survey of that coast, under the orders of the lords-commissioners of the admiralty, in the years 1811 & 1812. London, 1812. P. 132–155.

⁷¹⁹ *Ibid.* P. 140–147.

⁷²⁰ *Fellows Ch.* A journal written during an excursion in Asia Minor by Charles Fellows, 1838. London, 1839. P. 203–204.

это же время руины Сиды и театр упоминаются Т. А. Б. Спраттом и Э. Форбсом в их описании путешествия по Ликии⁷²¹.

Более подробный план города был составлен К. Лянцкоронским⁷²². Описывая театр, автор впервые упоминает здание скены, которое скрыто под грудями обрушившегося материала, и делает зарисовки экседры, сохранившейся в северном крыле здания. Кроме того, он дает план и размеры оркестры. К. Лянцкоронский детально описывает театрон, впервые из всех исследователей обращая внимание на то, что он не врезан в склон холма⁷²³.

Систематические раскопки театра были начаты профессором А. Манселем, руководителем отделения археологии Университета Стамбула, в 1947 г. и продолжались с 1955 по 1965 гг.⁷²⁴ Первостепенное внимание было уделено расчистке театрона, внешних галерей и здания скены. Удалось установить, что *scaenae frons* состояла из двух ярусов, нижний был декорирован в формах ионического ордера, верхний – композитного. Архитрав второго яруса украшали рельефы с изображением театральных масок. В ходе работ были опубликованы рельефные изображения кессонов, украшавших экседры здания скены⁷²⁵, а также три блока подиума здания скены с рельефной декорацией. Исследователи определили сюжет фриза как историю жизни Диониса по аналогии со скульптурной декорацией театра в

⁷²¹ *Spratt T. A. B., Forbes E. Travels in Lycia, Milyas, and the Cibyratis: in company with the late Rev. E. T. Daniell. Vol. 2. London, 1847. P. 33–35.*

⁷²² *Lanckoronski K. Stadte Pamphyliens und Pisidiens. Bd. 1: Pamphylien. Wien, 1890. S. 124–153.*

⁷²³ *Ibid. S. 147–151.*

⁷²⁴ *Mansel A.M. Side 1947–1966 Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları. Ankara, 1978. S. 187–213.*

⁷²⁵ *Ibid. S. 201–205.*

Перге (лишь одну сцену интерпретировали как собрание богов)⁷²⁶. Были также выполнены план и разрез театра. Оказалось, что театр представляет собой гибридную форму – соединение римской практики возведения театрона на субструкциях и элементов малоазийской типологии (например, наличие пяти дверей в здании сены). При этом разведывательные раскопки храма Диониса позволили А. Манселю предположить, что театр мог существовать еще в эллинистическое время. Такой вывод был сделан на основе анализа плана храма Диониса. Стратиграфия показала, что он был выстроен в I в. до н. э. и имел конструктивную связь с театром⁷²⁷. Несмотря на то, что эллинистических и раннеимперских структур театра на тот момент не было выявлено, А. Мансель датировал римскую перестройку сооружения антониновским периодом (2-я пол. II в.). Д. де Бернарди Ферреро согласился с этой датировкой, в том числе на основании сходства орнаментальной декорации *scaenae frons* и декорации театра в Перге⁷²⁸. Второй этап раскопок приходится на промежуток между 1982 и 1985 гг. Основная часть работ была сконцентрирована на агоре, их целью стала расчистка примыкающей к ней здания сены и проходов⁷²⁹.

В период с 1985 по 1989 гг. главный архитектор М. Бейкан детально исследовал сцену и представил ее новый план⁷³⁰. На сей раз исследования привели к выводу, что сцена была трехъярусной, причем нижний ярус был оформлен колоннадой композитного ордера, второй – ионического, ордер же

⁷²⁶ *Ibid.* S. 205–207. Res. 233–235.

⁷²⁷ *Ibid.* S. 145.

⁷²⁸ *De Bernardi Ferrero D. Teatri classici in Asia Minore. Vol. 3: Città dalla Troade alla Panfilia.* Roma, 1970. P. 141–142.

⁷²⁹ *İzmirligil U. Side Tiyatrosu ve Çevresi Kazı, Onarım ve Düzenleme Çalışmaları // Kazı Sonuçları Toplantısı.* 7. 1985. S. 38–395.

⁷³⁰ *Ibid.* S. 127–135. Res. 7.

третьего яруса определить не удалось. В период с 1999 по 2002 гг. раскопки пародов позволили определить высоту ярусов фасада (высота второго этажа составляет 8,65 м, третьего – 6,50 м)⁷³¹.

В отчетах 2004 г. была подтверждена более ранняя датировка театра, предложенная А. Манселем. Это стало возможным после обнаружения сидений театрона, находящихся под римской структурой II в.⁷³² Проведенные в храме Диониса раскопки и новые стратиграфические данные подтвердили датировку первоначального сооружения августовским временем⁷³³.

Что касается изучения скульптурной декорации здания сены, то дополнительные фрагменты были раскрыты и восстановлены между 1999 - 2001 гг. Профессор Х. Аланьялы предпринял попытку комплексного рассмотрения композиции подиума сены и выявил шесть сюжетов. Вся композиция связывалась с жизненным циклом Диониса – от его рождения из бедра Зевса до сюжетов с Ариадной и гигантомахии с участием других божеств⁷³⁴. Сохранность рельефов справедливо оценивается как плохая. Вероятно, декорация была сильно повреждена пожаром. Восстановление сюжетов на всех плитах подиума не представляется возможным.

Другая публикация Х. Аланьялы содержала попытку систематизации сюжетов, представленных в рельефной декорации кессонов эдикул здания

⁷³¹ *İzmirliġil U., Gunay R. Side Tiyatrosu'nda Kazı ve Koruma Onarım Hazırlık Çalıřmaları 1999 // Kazı Sonuçları Toplantısı. 22. 2001. S. 336.*

⁷³² *İzmirliġil U. Side Tiyatrosu ve Bizans Dönemi Kullanımı" Sanat Tarihi Defterleri // Metin Ahunbay'a Armaġan, Bizans Mimarisi Üzerine Yazılar. 8. 2004. S. 249–261.*

⁷³³ *Büyükkolancı M. Side Dionysos Tapınaġına iliřkin yeni bulgular, Euergetes – Prof. Dr. Haluk Abbasoġlu'na 65. Yař Armaġanı (Cilt 1). 2008. S. 259–282.*

⁷³⁴ *Alanyalı H. S. Side Tiyatrosunda Yeni Yapılan Arařtırmalar Işıġında Scaenae Frons Kaset Kabartmaları ve Dionysos Frizi // İzmirliġil, Ülkü–Gülsün Tanyeli. /Side'ye Emek Verenler Sempozyumu 20–22 nisan 2007 Side / Z. Ahunbay (ed.). Antalya, 2011. S. 84–91.*

скены⁷³⁵. Позднее была выпущена работа, связывающая рельефные изображения на кессонах с римским пантеоном богов Сиды⁷³⁶. Статуарная декорация здания скены рассматривалась еще в 1975 г. в обобщающей работе Ж. Инан по римской скульптуре Сиды⁷³⁷.

4.2.2. Скульптурный фриз театра в Сиде⁷³⁸.

Скульптурная декорация размещалась на шести блоках раскрепованного подиума фасада скены: четыре блока по центру и два примыкающих меньшего размера по бокам. Конструктивные особенности здания скены и наличие пяти дверей определили принцип размещения рельефного фриза. Как и на подиуме скены театра в Нисе, сюжеты, размещенные на фронтальных сторонах блоков, были более обозримы, нежели сюжеты боковых сторон. При этом рельефы боковых сторон, особенно западной части, сохранились лучше (Илл. 4. 2.1-2).

Повествование развивалось с запада на восток. Первая композиция (примыкающий блок), обращенная к театру, сильно пострадала. Поскольку следующая, боковая композиция была посвящена рождению Диониса из бедра Зевса (Илл. 4. 2.3), кажется справедливым предположение Х. Аланьялы, что пострадавшая плита могла содержать сцену с умирающей Семелой⁷³⁹. Мы уже

⁷³⁵ *Alanyalı H. S. Dionysos Frizi ve Kaset Kabartmaları Çalışmaları // Ü. İzmiriligil (ed.). Side Tiyatrosu ve çevresinde Kazı, Onarım Ön Çalışmaları. 24. 2001. Kazı Sonuçları Toplantısı. 2002–2003. S. 269–272.*

⁷³⁶ *Alanyalı H. S. Side'nin Roma Dönemi Pantheonu // Anadolu–Anatolia. 37. 2011. S. 75–92.*

⁷³⁷ *Inan J. Roman Sculpture in Side // Researches in the Region of Antalya. 8. Ankara, 1975. P. 277.*

⁷³⁸ Часть материалов из этого раздела опубликована в статье: *Корзун А. А. О сюжетной программе римского театра Сиды // Клио, 2023. №1(193). С. 46-54.*

⁷³⁹ *Alanyalı H. S. Dionysos Frizi ve Kaset Kabartmaları Çalışmaları / Ü. İzmiriligil (ed.). Side Tiyatrosu ve çevresinde Kazı, Onarım Ön Çalışmaları. 24. 2001. Kazı Sonuçları Toplantısı. 2002–2003. 269–270.*

отмечали популярность сцен рождения божеств на фризах в театрах Малой Азии – Нисе, Иераполе, Перге. Как мы помним, сцена рождения из бедра Зевса была представлена и в скульптурном декоре театра Диониса в Афинах (само рождение не изображалось – младенец Дионис появляется на руках у Гермеса – но подразумевалось).

В сцене рождения Диониса в театре Сиды можно определить лишь четыре персонажа, левая часть композиции полностью утрачена. Зевс восседает на троне, слева от него женская фигура с младенцем на руках. Х. Аланьялы интерпретирует ее как Илифию – богиню-помощницу при родах⁷⁴⁰, дочь Зевса и Геры (Apollo. I. 3. 1). Примечательно, что Павсаний связывает богиню с ликийской традицией, сообщая об Олене из Ликии, написавшем гимн в честь Илифии – матери Эрота (IX. 27. 2). По легенде, Илифия пришла из страны гипербореев на Делос, чтобы помочь Латоне, мучавшейся в родах (Paus I. 18. 5). Именно этот сюжет представлен во фризе театра Иераполя – рождение Аполлона (цикл Аполлона) и Артемиды (цикл Артемиды) в присутствии помощниц, среди которых, возможно, изображена Илифия⁷⁴¹. На обеих плитах повторяется иконография одной из помощниц, сидящей на корточках у ложа Летоны с младенцем на руках. Судя по потоку воды, изображенному в нижней части плит, перед нами может быть сцена омовения.

Поразительное сходство с театром в Сиде обнаруживает также трактовка дионисийских сюжетов в декорации подиума *scaenae frons* театра Перги (170–190 гг.). Фронтальная сторона крайней южной плиты украшена композицией с рождением Диониса из бедра Зевса. Зевс восседает на троне,

⁷⁴⁰ Alanyalı H. S. Side Tiyatrosunda Yeni Yapılan Araştırmalar Işığında Scaenae Frons Kaset Kabartmaları ve Dionysos Frizi // Ü. İzmirilgil, G. Tanyeli. Side'ye Emek Verenler Sempozyumu 20–22 nisan 2007 Side / Z. Ahunbay (ed.). Antalya, 2011. S. 87.

⁷⁴¹ D'Andria F., Ritti T. Le sculture del teatro: i rilievi con i cicli di Apollo e Artemide. Roma, 1985. P. 25–29, 101–102. Pl. 10. 1.

младенец изображен у него на колене. Перед ним, протягивая руки к младенцу, стоит Илифия (?), а за ней еще две помощницы⁷⁴².

Сцена омовения представлена в театре Сиды напротив сцены рождения – на боковой (западной) стороне второго блока (Илл. 4. 2.4). Слева на возвышении сатир наблюдает за тем, как две нимфы купают младенца. Еще две девушки стоят немного позади, в руках у них пальмовые ветви. Фигура справа сохранилась плохо, Х. Аланьялы полагает, что это силен.

Примечательно, что история Семелы и ее смерть, рождение Диониса из бедра Зевса – эта последовательность и сама иконография сцен обнаруживают неожиданную близость изобразительному нарративу, представленному на двух скифосах из клада дома Менандра, упоминавшихся во 2 главе. Совпадение просматривается вплоть до деталей: например, в появлении наблюдающего за нимфами силена в сцене купания младенца. Это наводит на мысль, что изобразительная программа фриза (насколько мы это можем оценить) восходит к прототипам, разработанным еще в позднеэллинистическое время.

Фронтальная сторона второго блока также имеет плохую сохранность. Контуры фигур едва различимы. Тем не менее, Х. Аланьялы усматривает здесь процессию в честь Диониса. Исследователь отмечает, что композиция скорее всего представляет триумфальный фиас (Илл. 4. 2.5)⁷⁴³. На наш взгляд, фрагменты двух танцующих фигур в коротких одеждах могут быть интерпретированы как корибанты. Как мы помним, эти персонажи присутствуют в сценах рождения Диониса на театральных фризах Афин и Нисы, мы также увидим их во фризе театра Перги. Их появление может быть

⁷⁴² *Alanyalı H. S. Vita di Dioniso // LIMC Suppl. 1. P. 175.*

⁷⁴³ *Alanyalı H. S. Side Tiyatrosunda Yeni Yapılan Araştırmalar Işığında Scaenae Frons Kaset Kabartmaları ve Dionysos Frizi // Ü. İzmirilgil, G. Tanyeli. Side'ye Emek Verenler Sempozyumu 20–22 nisan 2007 Side / Z. Ahunbay (ed.). Antalya, 2011. S. 19–20.*

продолжением истории о младенчестве Диониса. Изображение корибантов в составе фиаса Диониса также достаточно распространено, как уже отмечалось раньше.

Боковая сторона (восточная) посвящена истории покинутой Ариадны. Над лежащей Ариадной склонился Дионис, он протягивает зеркало, чтобы разглядеть лицо девушки. Слева от Ариадны – крылатая фигура Эрота (?). Это одна из немногих композиций, где можно разглядеть детали фона: слева от Диониса видны очертания кораблей (Илл. 4. 2.6).

Этот сюжет восходит к серии мифов об Ариадне, покинутой Тесеем на острове Дие или Наксосе (Hom. Od. XI. 321; Diod. Sic. IV. 61; Hyg. 43). Существует несколько версий легенды. По Диодору, после победы над Минотавром (не без помощи Ариадны) Тесей убегает с царевной на остров Наксос, где ее видит Дионис, влюбляется и похищает ее. Тесей же отплывает на корабле обратно в Афины (Diod. Sic. IV. 61). Однако иконография Ариадны в рельефе театра Сиды соответствует другой версии мифа, получившей широкое распространение в искусстве эпохи Империи. Тесей оставляет девушку на острове одну (Ovid. Ars. I. 525–565). Ариадна в глубокой скорби и после долгих скитаний засыпает, спящей ее находит Дионис со своей свитой. Бог влюбляется в Ариадну и берет ее в жены, превращая в бессмертную богиню. Стандартная иконографическая формула, соответствующая сюжету «спящая Ариадна», предполагает помещение в центр композиции фигуры полуобнаженной девушки, лежащей на камнях с закинутой за голову рукой. Ее обнаруживают участники свиты Диониса. Среди них обычно Силен, Пан, Эрот, кто-то из этих персонажей указывает Дионису на спящую Ариадну. Подобные композиции, восходящие к эллинистическим образцам, были популярны на рубеже новой эры в живописной декорации частных домов (а позднее – в рельефных саркофагах)⁷⁴⁴.

⁷⁴⁴ Reinach S. Répertoire de Peintures Grecques et Romaines. Paris, 1922. P. 113, Fig. 1–2.

Так Ш. Макнелли, описывает устойчивую иконографию кампанских фресок: обнаженный Дионис в стремительном движении приближается к Ариадне слева, два главных героя окружены участниками фиаса. Ариадна изображается спящей на фоне скалистого пейзажа, зачастую сатир приподнимает одежды царевны, обнажая ее красоту. Иногда видна фигура удаляющегося Тесея и корабли (Илл. 4. 2.13)⁷⁴⁵.

Исходя из датировок других рассматриваемых нами театров, нужно обратить внимание, что композиция появляется в театральных фризах впервые. К тому же сюжет о покинутой Ариадне встречается редко в монументальном пластическом искусстве. Ярким примером служат терракотовые фризы неизвестного храма в Чивитальба, датируемые серединой II в. до н. э. Примечательно, что эти рельефные композиции фронтонов содержали два сюжета: изгнание галатов из Дельф и нахождение Ариадны Дионисом на острове Наксос. Отметим важную деталь: сюжет военных побед – а исследователи усматривают здесь отсылки к произошедшей ранее битве римлян с галатами при поселении Сентин близ Анконы – совмещается с сюжетом из мирной жизни Диониса⁷⁴⁶. Подобные композиции дают пример распространения эллинистических изобразительных формул, связанных с традициями пергамского искусства, на итальянских территориях⁷⁴⁷.

⁷⁴⁵ *McNally Sh.* Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art // *Classical Antiquity*, 1985. Vol. 4. № 2. P. 181.

⁷⁴⁶ *Landolfi M., Micheli M. E., Santucci A.* Terrecotte architettoniche dal territorio marchigiano: vecchie conoscenze e nuove questioni/ P.Lulof, C.Rescigno// *Deliciae Fictiles IV. Architectural Terracottas in Ancient Italy. Images of Gods, Monsters and Heroes* Proceedings of the International Conference held in Rome (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Royal Netherlands Institute) and Syracuse (Museo Archeologico Regionale ‘Paolo Orsi’) October 21–25, 2009. Oxford, Oakville: Oxbow Books, 2011. P.274–276.

⁷⁴⁷ *Steingraber S.* Pergamene Influences on Etruscan Hellenistic Art // *From Pergamon to Sperlonga. Sculpture and Context*/ Ed by. N.T. de Grummond, B. S. Ridgway. Berkeley, Los Angeles, London: University California Press, 2001. P. 235–255.

Лишь во II веке (около 170 г.) композиция с Ариадной начинает появляться в рельефах саркофагов и получает широкое распространение к 190 году⁷⁴⁸. Примечательно, что эти датировки совпадают со временем создания театрального фриза, когда очевидно возникает (или возрождается) интерес к данному сюжету. В целом сцена, представленная во фризе театра Сиды, отвечает описанной выше схеме. Здесь тоже присутствуют персонажи из дионисийской свиты и сам Дионис, на втором плане появляется характерный мотив отплывающих кораблей⁷⁴⁹. Тем не менее, положение Ариадны, возможно, несколько отличалось от общепринятого (сохранность рельефов не позволяет делать однозначные выводы). Есть впечатление, что она облокачивается на левую руку, а ее правая рука слегка приподнята и согнута в локте, голова наклонена: такой жест выражает задумчивость и тоску, но не сон. Второй необычной деталью является предполагаемое зеркало в руках у Диониса⁷⁵⁰. Ни в изобразительной традиции, ни в литературных источниках такая деталь не встречается⁷⁵¹. Можно предположить, что загадочный предмет не зеркало, а венец. Вспоминается описание Гигином венца, подаренного Либером Ариадне (Astr. II. 5. 1). Диодор также упоминает о венце Ариадны из золота и индийских камней, который был подарком Либеры (Diod. Sic. VI, fr. IV). Изображения Ариадны в короне (венце) нередки, но, композиции, в которых сам Дионис преподносит ей подарок, нам не встречались (известны

⁷⁴⁸ *Turcan R.* Les Sarcophages romains a representations Dionysiaques: Essai de Chronologie et d'Histoire Religieuse. Paris: E. de Boccard, 1966. P. 510–511.

⁷⁴⁹ *Reinach S.* Repertoire de peintures grecques et romaines. Paris: E. Leroux. P.111, Fig. 7–9, p.112. Fig. 1–2.

⁷⁵⁰ Возможно, что Дионис подносит зеркало к лицу Ариадны, чтобы разглядеть ее лицо.

⁷⁵¹ Нам известно лишь одно изображение Диониса, находящего спящую Ариадну, в котором можно предположить наличие зеркала в руках бога. Это мозаика из музея Киото, происходящая с территории Сирии и датированная III–IV вв. <https://www.miho.jp/booth/html/artcon/00001755e.htm> (дата обращения: 21.12.2022).

лишь сцены в вазописи, в которых венец предлагает царевне Эрот) (Илл. 4. 2.14)⁷⁵².

Наконец, следует обратить особое внимание на крылатую фигуру, стоящую сразу за Ариадной, у алтаря. Голова персонажа не сохранилась, но видно, что она обращена в сторону царевны, на груди сохранился фрагмент некоего ремешка. Появление крылатых персонажей в сценах прибытия Диониса на остров прослеживается с позднеклассического периода, в эллинистических и римских памятниках они становятся обязательными участниками события. Среди них чаще всего встречается Эрот. Нонн повествует о том, что Ариадна, тоскуя по Тесею, взывает к Эроту: «Дабы узнала я жало Эроса хоть в сновиденье!» (XLVII, 343-353). Крылья – атрибут божества, Эрот также часто бывает представлен в возрасте эфеба ⁷⁵³, а сохранившийся фрагмент ремешка может указывать на изображение периаммы (амулета, закрепленного на груди при помощи перекрещенных ремней), характерной для иконографии этого персонажа⁷⁵⁴. Однако, в сюжете с Ариадной Эрот обычно предстает в качестве второстепенного героя (благодаря ему сцена часто приобретает жанровый характер). Эрот либо указывает на спящую царевну, либо парит над ней. В нашем же фризе у крылатого юноши иная роль – он изображён возле алтаря, что предполагает ритуальный или мистериальный (?) характер сцены, подчеркивает сакральность происходящего события⁷⁵⁵. К тому же его фигура, в отличие от

⁷⁵² *McNally Sh.* Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art// Classical Antiquity, 1985. Vol. 4. № 215. Pl. V. Fig. 6.

⁷⁵³ *Hermay A., Assimatis H., Vollkommer R.* Eros // LIMC III.1. P. 911.

⁷⁵⁴ Например, фрагмент росписи виллы Фарнезины «Туалет Афродиты», Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme Inv. № 1128.

⁷⁵⁵ Мистериальная тема поддерживается и на следующей плите. Композиция на боковой стороне (западной) третьего блока сохранилась очень плохо. Можно только в общих чертах представить, что изображена сцена жертвоприношения.

общепринятой формулы изображения Эроса в композициях со спящей Ариадной, соразмерна другим (сохранившимся) героям фриза.

Альтернативным персонажем, который мог бы появиться в облике крылатого юноши в нашем фризе, является Гипнос – божество и персонификация сна. Нонн повествует об уходе божества при появлении Диониса (XLVII, 290-296). Р. Туркан отмечает, что в некоторых ранних сценах (середины II века) в рельефах саркофагов Гипнос изображен удаляющимся⁷⁵⁶. Тем не менее, автор подчеркивает, что в большинстве случаев персонаж в погребальных композициях представлен как бородатый старец в длинных одеяниях. Есть и изображения, когда Ариадна изображается либо у его ног, либо ее голова покоится у него на коленях?⁷⁵⁷. Этот тип изображений может быть связан с братом близнецом Гипноса – крылатым Танатом и семантической близостью сна и смерти⁷⁵⁸. Вне погребального контекста Гипнос часто встречается в юношеском облике. Если именно он представлен в композиции театра, то изображение вероятно могло быть инспирировано кампанскими фресками, в которых его появление связывается с забвением Ариадны до прибытия Диониса⁷⁵⁹. Гипнос предстает в кампанских росписях не только юным, но и, как в нашем фризе, с длинными крыльями за спиной⁷⁶⁰ (в литературе и в памятниках искусства известны изображения Гипноса с крыльями у висков)⁷⁶¹. Самостоятельные изображения Таната редки. Тем не менее, важным прецедентом для нашего фриза является изображение бога в рельефах на барабане колонны храма Артемиды Эфесской (340-320 гг. до н.

⁷⁵⁶ *Turcan R.* Les Sarcophages romains a representations Dionysiaques: Essai de Chronologie et d'Histoire Religieuse. Paris: E. de Boccard, 1966. P. 513–514; Musee du Louvre Inv. Ma 1346.

⁷⁵⁷ *Ibid.* P. 514

⁷⁵⁸ Например, вызывает сложность идентификация фигуры на саркофаге из Балтимора – The Walters Art Museum Inv. № 23.37.

⁷⁵⁹ *Canciani F.* Hypnos/Somnus // LIMC V.1. P. 608

⁷⁶⁰ LIMC V.2. Hypnos, No 112–114.

⁷⁶¹ *Ibid.* No 43, 47

э.)⁷⁶². Юный Танат представлен обнажённым, с мечом, прикрепленным на ремешок (характерный атрибут персонажа, о чем упоминает Еврипид – Eur. Alc. fr.19). Учитывая строго погребальное назначение памятников, в которых появляется фигура Таната (или же иногда сюжет мифа прямо связан с потусторонним миром, как в случае с эфесской колонной), в композиции нашего фриза появление фигуры Гипноса выглядит более уместным.

Следующая композиция на боковой стороне (западной) третьего блока сохранилась очень плохо. Можно только в общих чертах представить, что изображена сцена жертвоприношения: девушка с правой стороны, вероятно, возлагает что-то на алтарь, слева от нее – другая, в статичной позе. О деталях композиции и о том, как вписывается эта плита в общую нарративную линию, не позволяет рассуждать сохранность (Илл. 4. 2.7).

Особый интерес представляет боковая (восточная) сторона третьего блока. Она посвящена сюжету, который крайне редко появляется в памятниках пластического искусства – возвращению Гефеста на Олимп (Илл. 4. 2.8). На рельефе театра Сиды Гефест изображен сидящим на осле. Сатир тянет животное за поводья в виде змей. В руках Гефеста, возможно, был изображен двусторонний топор или молот. Примечательно, что орудие касается головы бога, а его рука упирается в бок. Поза свидетельствует о том, что бог плохо держит равновесие, что должно свидетельствовать о его опьянении.

Известны всего лишь несколько примеров изображения этого мифа в монументальном искусстве, и все они относятся к эллинистическому времени⁷⁶³. Тем не менее, недавняя реконструкция фрагментов фризов театра в Арузии (Оранж, римская Галлия) позволила определить некоторые сюжеты рельефов. Декорация *scaenae frons* театра, появившаяся во времена правления Августа или Тиберия, украсила архитравы двух ярусов. Дионисийские мотивы

⁷⁶² BM Inv. 872,0803.9.

⁷⁶³ LIMC. IV. 2. Hephaestus No 152.

– изображение фиаса – были размещены над западной госпиталией (дверью) сены⁷⁶⁴. Среди реконструкций – фигура пьяного силена верхом на ослике, перед ним – танцующий сатир (Илл. 4. 2.12)⁷⁶⁵. Не только иконографически, но и стилистически фигура силена (у которого, кстати, нет никаких отличительных особенностей, позволяющих утверждать, что он именно силен) напоминает пьяного Гефеста из театра Сиды. Анализируя стиль рельефов театра в Арузии, исследователи отмечают эклектичное соединение классической и эллинистической иконографий, характерное для неонатической художественной традиции⁷⁶⁶. Что касается размещения композиции в пространстве плиты, то свободное расположение фигур, обрамляющие декоративные поля, замкнутость сцен – все это напоминает композиционные приемы плакеток Кампана⁷⁶⁷.

Сюжет о возвращении Гефеста на Олимп изначально был более всего востребованным в древнегреческой вазописи VI – V вв. до н. э. Однако, в позднеклассическое время он получил разработку в живописи, о чем свидетельствует памятник, имеющий непосредственное отношение к пространству театра. Ранее, анализируя фриз театра Диониса в Афинах, мы обращали внимание на упомянутые Павсанием картины, вероятно, находившиеся в стое театра времен поздней классики: «Здесь есть и картина: Дионис, ведущий на небо Гефеста. И относительно этого эллины рассказыва-

⁷⁶⁴ *Bartette T., Rosso E.* L'apport de l'imagerie numérique à l'étude d'un décor architectural complexe: le mur de scène du théâtre antique d'Orange // *In situ, Revue des patrimoines*, 2019. Vol. 39. Fig 2. P. 3.

⁷⁶⁵ *Ibid.* Fig 10. P.13.

⁷⁶⁶ *Badie A., Moretti J_Ch., Rosso E., Tardy D.* L'ornementation de la frons scaenae du théâtre d'Orange: l'élévation de la zone centrale// *Roma y las Provincias: modelo y difusión. XIème colloque international sur l'art romain provincial (Mérida, 18–21 mai 2009)*/ T. Nogales, I. Rodà (ed.). Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011. P. 193–202.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

ют следующее: когда Гера отвергла родившегося у нее Гефеста, то он по злопамятству послал ей в подарок золотой трон, имеющий невидимые оковы; когда она села на него, она оказалась связанной, Гефест же не хотел слушаться никого из богов, пока Дионис, к которому Гефест питал особое доверие, напоив его пьяным, не привел его на небо. Все это было нарисовано, равно, как и Пенфей и Ликург, несущие наказание за то, что они оскорбили Диониса; были там нарисованы и спящая Ариадна, и Тесей, уходящий в открытое море, и Дионис, пришедший, чтобы похитить Ариадну» (I. 20. 3)⁷⁶⁸.

Набор сюжетов из этого пассажа демонстрирует поразительное сходство с композицией нашего театрального фриза. Особенно бросается в глаза совмещение историй Ариадны и Гефеста с триумфальными мотивами наказания врагов Диониса. Есть ли какая-то связь, прямая или опосредованная, между появлением подобного нарратива в афинском живописном цикле и аналогичными сценами в театральной фризе Сиды? Учитывая явные иконографические заимствования в нашем фризе из памятников Кампании рубежа эр, можно предположить, что эти мотивы пришли сюда через италийскую живопись, в которой широко использовались классические образцы. Другим источником могло быть искусство слова. Если сюжет о Гефесте не пользовался особой популярностью в римской литературе, то легенда о покинутой Ариадне, напротив, оказалась востребованной. П. Бриссон, анализируя тексты Катуллы и Горация, обращающихся к этому сюжету, допускает, что поэты могли видеть упомянутый цикл из театра Диониса в Афинах⁷⁶⁹. По-видимому, история о покинутой Ариадне обрела

⁷⁶⁸ Павсаний передает известную легенду о том, как Гера отвергла родившегося у нее Гефеста. В отместку тот сделал для матери золотой трон, имеющий невидимые оковы. Когда Гера села на трон, то оказалась прикованной. Лишь только Дионис, напоив Гефеста, смог привести его на Олимп, чтобы освободить Геру, таким образом восстановив мир и равновесие в семье олимпийцев.

⁷⁶⁹ *Brisson J-P. Rome et l'age d'or. De Catulle a Ovide, vie et mort d'un mythe. Paris: Editions la Decouverte, 1992. P. 71.*

дополнительные смыслы в контексте все той же концепции «золотого века», о которой мы уже говорили в связи с изображением бога-младенца, характерной чертой которого являлась идея «мессианизма» – спасительной роли правителя. У Катулла (LXIV, 250-275) и Овидия (Fast. III, 460-512) П. Бриссон находит общие места в понимании любви между богом и смертной женщиной как спасительной силы. Сон покинутой Тесеем Ариадны, равносильный смерти, символизирует несчастья «железного века», которым подобна несчастливая любовь царевны к Тесею. Но, разбуженная Дионисом, она обретает надежду новой любви в «веке золотом»⁷⁷⁰. Отметим, что в эпиллии Катулла повествование об Ариадне предваряется историей о свадьбе Пелея и Фетиды (LXIV. 1-50) – смертного и богини (как известно, сосуществование смертных и богов, и, в частности, их союз – одна из характерных черт «золотого века»)⁷⁷¹. Комментируя этот отрывок, Ю.Г. Чернышов отмечает, что в нем читается явное желание противопоставить мифический, идиллической эпохе счастья современный деградировавший Рим⁷⁷². Во времена Пелея и Фетиды боги спускались к людям и разделяли с ними жизнь, теперь же бессмертные отвернулись от людей. В этом контексте важно пробуждение Ариадны с помощью Диониса, который выступает носителем спасительной божественной силы. К тому же это событие преподносится в литературе как своеобразное таинство – менады в свите Диониса «таинства знаки несли, в плетеных скрыв их кошницах» (Cat. XLIV. 255-260). Именно через мистерии достигается переход, символизирующий возрождение (или перерождение). Особенно подчёркивается двойственность силы бога – его сила спасительная и одновременно разрушительная. Разрушительна она прежде всего для врагов – Пенфея и Ликурга (Horace II, 10-20), приближение фиаса бога вызывает

⁷⁷⁰ *Ibid.* P. 48.

⁷⁷¹ *Ibid.* P. 34.

⁷⁷² Чернышов Ю. Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме: Ч. 1. Новосибирск: изд-во Новосибирского ун-та, 1994. С. 53.

радость и страх одновременно. Недаром в описании Катулла фиас напоминает войско – тирсы уподобляются копьям (Cat. XLIV. 255), а Овидий говорит о том, что Дионис обнаруживает Ариадну по возвращении из индийского похода (Fast. III. 465-470).

То, что мы наблюдаем во фризе театра Сиды вполне укладывается в двойственный характер истории Диониса, где, повторим, главными компонентами являются триумф (поданный через военную победу или наказание врагов) и спасение через приобщение к мистериям, достижение гармонии и мира. Неслучайно сюжеты рождения, детства, любви, примирения олимпийцев противопоставляются (и одновременно «уравновешиваются») в цикле сюжетами кровавыми. После возвращения Гефеста все последующие композиции связаны с темой битвы или наказания врагов Диониса.

Боковая западная сторона четвертого блока посвящена сюжету, который определяется как сцена растерзания Пенфея (?) (Илл. 4. 2.9)⁷⁷³. Можно различить изображение двух женщин, одна из которых представлена в атакующей позе с вытянутой вперед рукой (рядом сохранился фрагмент мужской ноги). По положению понятно, что персонаж повержен. Литературная основа и иконография мифа подробно рассматривались в связи с анализом рельефов из Филипп. Отметим, что сцена убийства Пенфея воспринимается в композиции фриза как перелом в повествовании в сторону более жестоких сцен, одновременно несущих идею триумфа дионисийства.

Темы битв с участием мужских и женских персонажей представлены на боковых плитах четвертого и пятого блока (восточная и западная стороны соответственно) (Илл. 4. 2.10). На фронтальных сторонах этих блоков, вероятно, представлены сюжеты с гигантомахией (Илл. 4. 2.11). Среди

⁷⁷³ *Alanyalı H. S. Vita di Dioniso // LIMC. Suppl 1. S. 174.*

сражающихся богов различимы Аполлон и Артемида, а также Арес и Афродита. Появление изображения пантеры предполагает участие Диониса⁷⁷⁴.

Сюжет гигантомахии имел устойчивую связь с Дионисом и его триумфом еще с эллинистического времени. Самым известным примером могут служить композиции Пергамского алтаря (II в. до н. э.), в которых Дионис и его мать Семела появляются среди богов-олимпийцев, сражающихся с гигантами. При этом на внутреннем фризе алтаря с историей Телефа изображается момент эпифании Диониса, который, как мы отмечали, считался божественным покровителем Атталидов. К. Излер-Кереньи обращает внимание на то, что, помимо Геракла и Диониса, ни один из богов не связывает два легендарных сюжета, представленных на внутреннем и внешнем фризах алтаря – победу над гигантами и историю Телефа⁷⁷⁵.

Нетрудно заметить, что, несмотря на параллели в размещении сюжетов с театром в Нисе, принцип расстановки акцентов здесь другой. Сюжеты не делятся на главные и второстепенные, однако в их выборе и размещении заложена визуальная оппозиция двух тем. Западная сторона посвящена условно «мирной» жизни – рождению бога, любви (Дионис и Ариадна), эпизодам с другими олимпийцами, где Дионис выступает в роли миротворца (возвращение Гефеста на Олимп). Восточная же часть отдана темам наказания и триумфа над врагами Диониса, что, в частности, могло ассоциироваться и с темой императорского триумфа.

Этот особый акцент может быть связан со структурой самого театрального комплекса. Мы отмечали, что на эллинистическом этапе театр соседствовал с

⁷⁷⁴ *Alanyalı H. S. Side Tiyatrosunda Yeni Yapılan Araştırmalar Işığında Scaenae Frons Kaset Kabartmaları ve Dionysos Frizi // Ü. İzmirilgil, G. Tanyeli. Side'ye Emek Verenler Sempozyumu 20–22 nisan 2007 Side / Z. Ahunbay (ed.). Antalya, 2011. S. 88.*

⁷⁷⁵ *Isler–Kerenyi C. Dionysos in Pergamon. Ein polytheistisches Phänomen // A different god? Dionysos and Ancient Polytheism / R. Schlesier (ed.). Berlin, 2011. P. 434.*

храмом Диониса. При раскопках недалеко от храма была найдена посвятельная надпись о строительстве храма герусией, в ней также упоминается о существовании зала для ритуальной трапезы (*δείπνιστήριον*)⁷⁷⁶. Еще одна посвятельная надпись, датированная II в. и найденная при раскопках храма, содержала текст с напоминанием, что ранее в храме существовал *δείπνιστήριον*⁷⁷⁷. При перестройке театра и строительстве галереи план храма был изменен. Последние раскопки показали, что это был псевдопериптер «италийского» типа на подиуме с выделенным тетрастильным пронаосом. Колонны коринфского ордера сочетались с пышно украшенным архитравом, декорированным листьями аканфа. План храма и характер декорации позволили отнести сооружение ко временам Августа и допустить его связь с императорским культом⁷⁷⁸. Если это так, то интеграция храма в театральный комплекс должна была повлиять на семантику декорации театра и на появление во фризе триумфальных нот, ассоциировавшихся с императорской властью.

Возвращаясь к сюжетам и общей композиции скульптурного фриза театра Сиды, отметим поразительно близкий приемам риторики подход, в частности, конструированию нарратива в речи Элия Аристиды – софиста из Мисии, путешественника, имевшего связи с императорским двором и самим императором (Phil. V. S. II .9, 583)⁷⁷⁹. В его речи, посвященной Дионису (Arist. Or. IV. εις Δίονυσοῦς), автор излагает основные события из жизни бога.

⁷⁷⁶ Mansel A.M. Side 1947–1966. Yılları Kazıları ve Araştırmalarının Sonuçları / Ankara, 1978. S. 145–146.

⁷⁷⁷ Ibid.

⁷⁷⁸ Büyükkolancı M. Side Dionysos Tapınağına ilişkin yeni bulgular, Euergetes – Prof. Dr. Haluk Abbasoğlu'na 65. Yaş Armağanı (Cilt 1). 2008. S. 259–282.

⁷⁷⁹ Межеричкая С. В. Жизнь и творчество Элия Аристиды // Элий Аристид. Священные речи. Похвала Риму/ Ред. С.И. Межеричкой, М.Л. Гаспарова. М.: Ладомир, Наука, 2006. С. 170–171.

Сюжетные линии, разделение повествования на несколько частей – мирную жизнь, войну и мистерии – все это чрезвычайно похоже на композиционное решение театрального фриза в Сиде. Повествование начинается с истории Зевса и Семелы, продолжается событиями второго рождения бога из бедра Зевса и воспитания его нимфами. Правда, история с Ариадной опускается, однако ритор уделяет внимание сюжету о возвращении Гефеста на Олимп и добавляет, что Дионис – единственный, кто смог примирить его с Герой. После этого следует переход к военным походам Диониса, его завоеваниям от земли индов до владений тирренов, к описанию самого войска, в котором вакханки выступают в качестве всадниц и лучниц. В этой речи, на наш взгляд, есть еще один важный акцент – указание на синкретизм культа Диониса. Повествование заканчивается описаниями союза с другими богами. Вступив в союз с Афродитой, Дионис открывает театры, становится во главе симпосиев и фиасов. Соединившись с Аресом, он вооружается, соединившись с Афиной и Гефестом, становится огненным. Наконец, Дионис отныне участник элевсинских мистерий, он вступает в союз с Деметрой и Персефоной, в чем легко усмотреть связь с более ранними орфико-дионисийскими верованиями.

Напомним, что театры и одеоны были одной из арен выступления софистов. При Антонине Пие уделялось повышенное внимание риторам в провинции (особенно в Малой Азии), создавались школы риторики и грамматики для обучения молодежи этим словесным искусствам⁷⁸⁰. Анализируя непосредственно речи Аристиды к богам или, так называемые, прозаические гимны, исследователи отмечают выстраивание структуры произведения по аналогии с эллинистическими гимнами, в которых было важно присутствие сюжетов о рождении и жизни божеств, их

⁷⁸⁰ *Boulangier A. Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siècle de notre ère.* Paris: E. de Boccard, 1923. P. 39.

взаимоотношениях с другими богами, могуществе и качествах⁷⁸¹. Конкретно в речи к Дионису отмечается влияние постакаллимаховской поэзии, индивидуальная авторская логика в компоновке эллинистических сюжетов⁷⁸².

Разумеется, мы не можем утверждать, что эта речь Аристида стала прототипом для композиции фриза, или что сам Аристид был причастен к созданию декорации театра Сиды (хотя время его деятельности буквально совпадает со временем реконструкции театра при Антонинах). Однако автор (или авторы) программы скульптурного декора театра явно были знакомы с подобной риторикой и с тем кругом идей, которые транслируются в речи Аристида.

Примечательно, что изображения Диониса на монетах города редки⁷⁸³, поскольку в имперское время чествование бога напрямую связано с «императорскими священными агонами» Адриана – *ἀγωνη μυθική*, которые проводились в честь Деметры, Диониса и императора⁷⁸⁴.

В этом контексте обращает на себя внимание тот факт, что фриз театра в Сиде, в отличие от Нисы, не содержит сюжетов о божествах, важных для пантеона города – т. е. об Афине и Аполлоне, чьи храмы были воздвигнуты во II в. в портовой части города. Афина была главным божеством Сиды, согласно

⁷⁸¹ *Hodkinson O.* Narrative Technique and Generic Hybridity in Aelius Aristides' Prose Hymns // Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns. Mnemosyne, Supplements, Vol. 84 // A. Faulkner, O. Hodkinson (ed.). Leiden, Boston: Brill, 2015. P. 139–164.; *Boulangier A.* Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siecle de notre ere. Paris: E. de Boccard, 1923. P. 39.

⁷⁸² *Hodkinson O.* Narrative Technique and Generic Hybridity in Aelius Aristides' Prose Hymns // Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns. Mnemosyne, Supplements, Vol. 84 // A. Faulkner, O. Hodkinson (ed.). Leiden, Boston: Brill, 2015. P. 158–160.

⁷⁸³ *Nolle J.* Side. Zur Geschichte einer kleinasiatischen Stadt in der römischen Kaiserzeit im Spiegel ihrer Münzen// Antike Welt, 1990. № 21. S. 244–265.

⁷⁸⁴ *Ibid.*; *Alanyalı H. S.* Side'nin Roma Dönemi Pantheonu // Anadolu–Anatolia. 37. 2011. S. 80.

посвятительной надписи – «председательствующим» (*προκαθεζομένη*) божеством. Она выступала покровительницей морской торговли, и в ее честь проводился самый значимый религиозный фестиваль города – открытие гавани (*ἐπιβατήριος*). Что касается Аполлона, то он носил локальный эпитет «Сидетский»⁷⁸⁵.

Тем не менее, бюсты целого ряда божеств появляются в ненарративной декорации кессонов здания скены (Илл. 4. 2.15). Среди них бюст Аполлона – покровителя Сиды, а также бюст Афины, фланкированный изображениями змеи и граната. Аполлон появляется в кессонах еще раз, теперь в качестве покровителя искусств (Мусагета). За ним следуют сохранившиеся изображения шести муз – Эрато, Талии, Каллиопы, Урании, Эвтерпы. Появление бюстов Деметры и Диониса Х. Аланьялы связывает с проведением в городе священных агонов (*ἀγωνη μουσική*), в которых главным божеством считалась Деметра, но Дионису также отдавали почести⁷⁸⁶. Помимо этого в кессоны содержали изображения, связанные с театральной культурой—маски, музыкальные инструменты и т.д.

Театр, находясь в самом центре города и соседствуя с агорой, несомненно, являлся важнейшей остановкой во время религиозных процессий. Началом пути был монументальный Нимфей на северо-западе города, откуда процессия двигалась по улице, оформленной колоннадой; затем зрители делали остановку в театре для просмотра агонов или других зрелищ. В дальнейшем движение продолжалось до святилищ на побережье⁷⁸⁷.

Конечной точкой этого движения были храмы Афины (практически не сохранился) и Аполлона, стоявшие на берегу моря (Илл. 4. 2.16).

⁷⁸⁵ *Alanyalı H. S. Side'nin Roma Dönemi Pantheonu // Anadolu-Anatolia. 37. 2011. S. 76.*

⁷⁸⁶ *Ibid. S. 80.*

⁷⁸⁷ *Ibid.*

Примечательно, что храм Аполлона имел необычное пластическое оформление фриза, на котором модильоны чередовались с театральными масками. Такая «театральная» декорация выглядит как цитата из декоративного репертуара театральных сцен, отсылающая к миру театра и его хозяина – Диониса. Все эти аспекты указывают на явный синкретизм пантеона римской Сиды. Возможно, по этой причине во фризе отсутствуют специальные отсылки к локальным мифам и культам, и акцент скорее смещается на объединение олимпийцев, но при особой роли Диониса. Театр и его декорация выступают в качестве своеобразной афиши, представляющей и, одновременно, объединяющей божественное «собрание» Сиды.

Сюжеты скульптурного фриза театры Сиды обнаруживают связь с эллинистической художественной и литературной традициями. Двойственность культа Диониса – его спасительные и воинственные черты – проявляется уже в эллинистических памятниках. Можно предположить, что римские мастера фриза опираясь на эти традиции, наделяли сюжеты смыслами, важными для идеологии Империи, в частности, апеллировали к популярной мифологеме «золотого века». Неслучайно местом подобного нарратива выбран именно городской театр – важный медиум распространения государственных и религиозных идей в эпоху Империи.

4.3.1. История изучения театра в Перге.

Одно из первых упоминаний о театре Перги встречается в XIX в. у Ч. Феллоуза в заметках о путешествии по Малой Азии. Британский археолог среди прочих сооружений описывает проход к театру, ведущий сквозь несколько арок и руины гробниц. Он отмечает хорошую сохранность кавей (сиденья круто возвышались друг над другом). Рядом с театром находился стадион, который во времена его путешествий использовался как загон для

содержания верблюдов⁷⁸⁸. Другой путешественник Ш. Тексье дает приблизительную оценку размеров театра, указывая, что сооружение могло вместить тринадцать тысяч зрителей⁷⁸⁹. На подробном плане Перги, составленном К. Лянцкоронским ок. 1890 г., видно, что театр находился за городскими воротами⁷⁹⁰. В своем описании сооружения он уточняет что театр был врезан в склон холма, имел полукруглую оркестру и массивную сцену с пятью дверями. Сохранившиеся ряды верхних ярусов позволили ему подтвердить предположение Ш. Тексье и оценить вместительность театра в двенадцать тысяч зрителей. Несмотря на присутствие более поздних конструкций, уже в это время можно было видеть, что *postscaenium* театра был оформлен в виде нимфея⁷⁹¹.

С середины XX в. можно говорить о начале систематических раскопок античного города. В 1946, 1953-1957 и 1967-1974 гг. раскопками в Перге руководил А. М. Мансель. Итогом его работы стало множество публикаций, которые, однако, не затрагивали проблему архитектурной реконструкции театра и его скульптурной декорации⁷⁹². Известно, что была раскрыта южная часть *scaenae frons*, в том числе были найдены фрагменты фриза первого яруса

⁷⁸⁸ *Fellows Ch.* A journal written during an excursion in Asia Minor by Charles Fellows, 1838. London: J. Murray, 1839. P. 91.

⁷⁸⁹ *Texier Ch.* Asie Mineure: description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la chersonnèse d'Asie. Paris, 1862. 710 f.

⁷⁹⁰ *Lanckoronski. K.* Städte Pamphyliens und Pisidiens (Band 1): Pamphylien. Wien, 1890. Fig.26. S. 34.

⁷⁹¹ *Texier Ch.* Asie Mineure: description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la chersonnèse d'Asie. Paris, 1862. 710 f.; *Lanckoronski. K.* Städte Pamphyliens und Pisidiens (Band 1): Pamphylien. Wien, 1890. Fig.26. S. 51–54.

⁷⁹² *Mansel A. M., Akarca A.* Perge' de kazilar ve arastirmalar. Excavations and Researches at Perge (türk. u. engl.) V, 8. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1949. 126 s.; *Mansel A. M.* Perge Kazilarina Dair Önrapor// *TürkAD.* 25, 1967. S. 104–109.; *Mansel, A. M.* Perge Kazilarina Dair Önrapor // *TürkAD.* 30, 1969. S. 129–135.

колонн и произведены разведывательные работы в зоне орхестры. Ввиду отсутствия финансирования реставрационные работы кавей и сены были отложены, но удалось провести инвентаризацию театральной скульптуры⁷⁹³.

В 1970 г. в третьем томе о театрах Малой Азии. Д. де Бернарди Ферреро, основываясь на материалах турецких раскопок, представила краткий обзор истории и античной топографии города. Было составлено детальное описание театра⁷⁹⁴. Особенно интересны наблюдения, сделанные по поводу здания сены, – отмечается, что оно состояло из трех ярусов. Первый ярус подиума колонн был украшен рельефным фризом с дионисийской тематикой. Автор описывает композицию со сценой купания младенца Диониса, находя параллели с известной декорацией театра в Иераполе. Помимо этого, на основе декорации делается попытка установить хронологию архитектурных фаз сооружения. Так первая фаза связывается с аристократическим семейством Планциев – известных эвергетов города – и датируется 120 г., хотя автор не исключает, что какие-то работы в театре могли начаться ранее, еще при консульстве первого Планция Вара в конце 70-х гг. I в. Вторая фаза, связанная в том числе с постройкой галереей над кавеей и пандусами для доступа в диазому, связывается Д. де Бернарди Ферреро с эпохой ранних Северов (ок. 200 г.). Наконец, последние перестройки, судя по характеру сохранившегося архитектурного декора, автор относит к 250 г.⁷⁹⁵

Новый этап в исследовании театра Перги связан с раскопками под руководством профессора Ж. Инан, начавшимися в 1985 году⁷⁹⁶. Удалось полностью раскрыть северную часть *scaenae frons*, до *Porta Regia*. Были

⁷⁹³ Mansel A. M. *Perge Kazilarina Dair Önraptor*// *TürkAD*. 25, 1967. S. 102–103.

⁷⁹⁴ *De Bernardi Ferrero D. Teatri classici in Asia Minore. Vol. 3: Città dalla Troade alla Panfilia.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 1970. P. 147–155.

⁷⁹⁵ *Ibid.* P. 155.

⁷⁹⁶ *Inan. J. // Perge Kazısı Çalışmaları*, 1986. S. 185–215.; *Inan. J. // Perge Kazısı Çalışmaları*, 1987. S. 197–247.

каталогизированы 243 архитектурные детали фасада сены – колонны, капители, блоки фриз. Раскопки 1966 г. уже показали наличие рельефного фриза на южной стороне подиума колонн первого яруса сены (были открыты три плиты южной стороны). Продолжение раскопок северной части в 1985-1986 гг. позволило обнаружить еще 12 плит (15 -26) северной стороны. При анализе рельефных композиций был сделан вывод, что они повторяются – северная часть является почти зеркальным отображением южной стороны подиума. Несмотря на плохую сохранность большинство сюжетов фриза были идентифицированы. Ж. Инан детально описывает персонажей и действия на каждой плите, связывает композиции с миром Диониса и его мифологическим окружением. Здесь легенды о покинутой Ариадне и растерзании Пенфея чередуются со сценами морского фиаса, триумфального выезда Диониса на колеснице и сценами возлияния⁷⁹⁷.

В 1986 г. районе проскения также было обнаружено 14 фрагментов фриз.ов второго и третьего ярусов сены с сюжетами кентавромахии и гигантомахии⁷⁹⁸.

В диссертации А. Озтюрка 1999 г. была предпринята попытка архитектурной реконструкции здания сены театра в Перге⁷⁹⁹. Несмотря на ограничение в заявленной теме, автор расширяет контекст исследования – включает в него топографию города, рассматривает связь между основными сооружениями, в частности, между театром, стадионом и святилищами города. Важным, на наш взгляд, является раздел, посвященный истории архитектурного формирования здания сены. Автор определяет место театра Перги и его сены в эволюции театральной архитектуры (Илл. 4. 3.1-2). Здание относится к малоазийскому типу с прямолинейной сеной с пятью дверями,

⁷⁹⁷ *Ibid.* S. 199–205.

⁷⁹⁸ *Ibid.* S. 205.

⁷⁹⁹ *Öztürk A.* Die Architektur der ""scaenae frons"" des Theaters in Perge. Berlin: de Gruyter, 2009. 202 s.

высоким пульпитумом (наподобие эллинистического проскения). Как и в случае со многими другими малоазийскими театрами, конструкция здания в Перге сохраняет гибридные черты – здание сены соединено с нижней частью кавей, а верхняя кавей, напротив, с ним конструктивно не связана, что противоречит каноническому типу римского театра⁸⁰⁰.

А. Озтюрк выделил пять этапов жизни театра, а именно: три этапа строительства, более поздний этап реконструкции и, наконец, запуск сооружения⁸⁰¹. Строительство театра, имевшего двухъярусное здание сены с проскением, датируется периодом поздних Антонинов - ранних Северов, между 170 и 210 гг. К этому периоду относится создание дионисийской декорации на подиуме первого яруса и фриза *Porta Regia* с изображением жертвоприношений во время религиозного празднования в честь Артемиды Пергаи.

Возведение аркады на уровне верхнего ряда кавей, строительство нового проскения (разрушение старого), а также возведение третьего яруса *scaenae frons* датируется эпохой Северов – временем между 210 и 225 гг. Вероятно, к этому этапу можно отнести декорацию фризов с сюжетами кентравромахии и гигантомахии второго и третьего ярусов сены соответственно.

Наконец, закрытие дверей проскения и пародов связывается со временами императора Клавдия Тацита (275/276 гг.). Последние работы в театре относятся к 450-475 гг. Функционирование театра прекращается после его частичного разрушения вследствие землетрясения и арабских вторжений в VII веке.

⁸⁰⁰ *Ibid.* S. 180.

⁸⁰¹ Датировки и резюме по хронологии театра представлены в отдельном разделе (*Öztürk A. Die Architektur der "scaenae frons" des Theaters in Perge. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 189–190*).

Основные положения из диссертации А. Озтюрка вошли в публикацию, посвященную фасаду сцены театра Перги 2000 г.⁸⁰² Здесь Ж. Инан, Н. Атик, А. Озтюрк, Г. Атеш и Х. Аланьялы представили пять разделов, каждый из которых соответствовал отдельным проблемам архитектурной конструкции и декоративной программы здания сцены театра в Перге.

Н. Атик уточнила датировки архитектурных фаз театра, представленных А. Озтюрком⁸⁰³. Ее анализ основывается на стилистических аналогиях фигуративной и орнаментальной (нефигуративной) декорации архитектурных элементов, в основном фризов архитравов, подиумов, отдельных конструктивных элементов, частности, *Porta Regia*. С точки зрения строительный фаз, повлекших за собой размещение декоративного убранства, исследовательница выделяет два периода. Первые два яруса и их декорацию можно отнести к периоду Антонинов - ранних Северов. Предлагаемая автором датировка – 160 - 210 гг. При этом внутри этого периода также можно выделить отдельные фазы. Так декорацию первого яруса, включающую дионисийский фриз, колонну с рельефным изображением Артемиды Пергаи, следует отнести к 170-190 гг., тогда как фриз над *Porta Regia* на основе стилистических аналогий монументальной декорации Лептис Магны можно датировать периодом ранних Северов, началом III в.⁸⁰⁴ Начало второго периода, отмеченного постройкой третьего яруса *scaenae frons*, относится к 210-225 гг., а его окончание – к 230-240гг. При этом декоративные фризы второго и третьего яруса получили датировку 250-265 гг.⁸⁰⁵

⁸⁰² *Inan J., Atik N., Öztürk., Alanyali H. S., Ateş G.* Vorbericht über die Untersuchungen an der Fassade des Theaters von Perge // AA, 2000. Vol. 2. S. 285–340.

⁸⁰³ *Atik N.* Die Bauornamentik der Bühnenfassade des Theaters von Perge // AA, 2000. Vol. 2. S. 298–322.

⁸⁰⁴ *Ibid.* S. 310

⁸⁰⁵ *Ibid.* S 317–320.

Часть публикации, написанная Ж. Инан, посвящена дионисийскому фризу первого яруса колонн *scaenae frons*⁸⁰⁶. Автор приводит описание 29 панелей фриза, размещённых с северной и южной стороны от *Porta Regia* (всего 58 плит). Их высота составляет 1,2 м, они образуют фриз длиной 65 м и занимают всю ширину фасада скены. Повествование разворачивается от периферии к центру, композиции сторон повторяются, хотя и с некоторыми различиями в деталях. Как было отмечено в предыдущих публикациях Ж. Инан, состояние рельефов различается. Стилистический анализ рельефов выявляет также и разное качество исполнения. В целом рельефы южной половины выполнены, по мнению автора, более изящно. Однако эти стилистические различия не являются хронологическими, а лишь указывают на работу двух артелей мастеров.

Характер изображения фигур и некоторые технические детали – глубокие складки, выполненные при помощи бурава, специфика обработки поверхности – позволили автору отнести создание фриза к эпохе поздних Антонинов - ранних Северов.

Т. н. «жертвенному фризу» над *Porta Regia* посвящен раздел публикации, представленный Гюлер Атеш⁸⁰⁷. Автор предлагает интерпретацию сюжета, связывая сцену жертвоприношения с религиозным празднованием в честь Артемиды Пергаи (Илл. 4. 3.32). В центре богиня и покровительница города Тюха держит идол Артемиды Пергаи. С двух сторон к ней двигаются процессии, ведущие быков на закланье. Участники процессии могут быть местными аристократами и эвергетами. Г. Атеш обращает внимание на их различный возраст (молодой, средний и преклонный) и предполагает, что во фризе представлены члены одного видного семейства, по всей вероятности, Планциев. В пользу размещения подобных «портретов» в центральной зоне

⁸⁰⁶ *Inan J. Der Dionysosfries // AA, 2000. Vol. 2. S. 322–330.*

⁸⁰⁷ *Ateş G. Der Opferfries // AA, 2000. Vol. 2. S. 331–336*

скены свидетельствует и надпись, найденная в театре. Она датируется I в. и гласит, что некий Планций Рутилий Вар, который в царствование Нерона был квестором Вифинии, финансово поддержал строительство театра⁸⁰⁸. Его дочь, Планция Магна, как известно, была видной меценаткой – с ее помощью было возведено несколько городских сооружений, включая комплекс так называемых Южных ворот⁸⁰⁹. Основным аргументом в пользу датировки фриза периодом ранних Северов, т. е. концом второго началом третьего века, являются стилистические параллели (в композиции также) с фризом *Porta Regia* театра в Иераполе, созданным между 206-208 гг.⁸¹⁰

Наконец, раздел за авторством Х. Аланьялы посвящен фризам второго и третьего яруса здания скены театра в Перге⁸¹¹. Ни один фрагмент с сюжетами кентавромахии и гигантомахии не был найден *in situ* (Илл. 4. 3.33-34). Автор отмечает, что в гигантомахии помимо греческого пантеона принимают участие местные божества и даже персонификации, такие как река Кестр. Что касается датировки, то исследователь видит стилистические аналогии с саркофагами второй половины III в., происходящими из Малой Азии.⁸¹² Таким образом, рельефные фризы с махиями скорее всего должны быть датированы 250-265 гг., временем правления императора Галлиена.

⁸⁰⁸ Şahin S. Studien zu den Inschriften von Perge III: Marcus Plancius Rutilius Varus und C. Iulius Plancius Varus Cornutus, Vater und Sohn der Plancia Magna // *Epigraphica Anatolica*, 1996, Vol. 27. S. 116.

⁸⁰⁹ Mitchell S. The Plancii in Asia Minor // *The Journal of Roman Studies*, 1974. Vol. 64. P. 27–39.

⁸¹⁰ Ateş G. Der Opferfries // *AA*, 2000. Vol. 2. S. 335–336.

⁸¹¹ Alanyali H. S. Der Kentaumachie und der Gigantomachiefries // *AA*, 2000. Vol. 2. S. 336–340.

⁸¹² Например, Сидамарский саркофаг в собрании Археологического Музея Стамбула (*Alanyali H. S. Der Kentaumachie und der Gigantomachiefries // AA*, 2000. Vol. 2. S. 339).

Что касается круглой скульптуры здания сцены театра Перги, то наиболее полный каталог был опубликован Э. Озгюром в 2019 г. в рамках серии публикации скульптуры Археологическим музеем Анталыи⁸¹³. В этой серии также были опубликованы рельефы жертвенного фриза и некоторые плиты с сюжетами гигантомахии и кентавромахии.

4.3.2. Скульптурный фриз театра в Перге.

Не все сюжеты рельефных плит театра в Перге могут быть идентифицированы, более того, плохая сохранность некоторых из них не позволят надежно связать композиции с конкретным мифологическим событием. Тем не менее, основная линия повествования читается ясно, а сами композиции находят параллели в других дионисийских театральном циклах Малой Азии.

Как было отмечено выше, фриз расположен на подиуме первого яруса *scaenae frons*. Как и в случае театров Нисы и Сиды, пять дверей здания сцены повлияли на восприятие цикла – фронтальные плиты лучше обозримы нежели боковые.

Секция 1 (плиты 1 -5)⁸¹⁴.

Эта серия плит посвящена рождению и младенчеству Диониса (Илл. 4. 3.3-4). Исключение составляет первая плита фриза, на которой изображена, судя по всему, персонификация реки Кестр (Илл. 4. 3.5). Речное божество представлено в виде фигуры юноши, возлежащего на скале (?). В правой его руке – тростник, а в левой – амфора, из которой льется вода. Напротив Кестра

⁸¹³ Özgür M. E. Antalya Museum. sculptures of the Perge theatre gallery. Ankara: Donmez Offset, 2019. 135 p.

⁸¹⁴ При анализе рельефного цикла Ж. Инан разбила его на несколько секций и присвоила нумерацию каждой плите с севера и с юга соответственно. Для удобства мы предлагаем пользоваться данной нумерацией. Здесь и далее приводим интерпретацию сюжетов автором и высказываем аргументы в пользу или против версий. (*Inan J. Der Dionysosfries // AA, 2000. Vol. 2. S. 322–330*).

размещена женская фигура – возможно, олицетворение города Перги. Как уже говорилось выше, плиты фриза повторяются, повествование развивается от периферии к центру, однако уже в первых крайних плитах мы видим некоторые расхождения в деталях. Так, девушка (персонификация Перги) на плите северной стороны обращена к Кестру и протягивает к нему руку, тогда как на южной она смотрит в противоположную сторону. Как и в рельефном цикле театра Нисы, композиция фриза Перге начинается с указания на место действия. Кестр – важнейшая водная артерия, которая обеспечивала потребности богатого города. Древняя Перга располагалась в 4 км к западу от Кестра и в 12 км вглубь от береговой линии. Акрополь находился на крутом скальном выступе, развитие Нижнего города шло постепенно в сторону равнин Эвримедонта и Мелас⁸¹⁵. Несмотря на то, что Перга формально не являлась морским портом, близость к морю и судоходность Кестра наделяли город не меньшими привилегиями, чем соседние Атталию и Сиду⁸¹⁶.

Образ реки Кестр и тема воды в целом, очевидно, играли колоссальное значение в оформлении городского пространства. Показательно в этом отношении сооружение Северного Нимфея (117-138 гг.), расположенного в конце улицы с колоннадой – главной артерии Нижнего города. Вода, подаваемая в нимфеи по акведуку из Кестра, собиралась в небольшом резервуаре в средней части сооружения, а затем поступала в канал, который спускался вниз по колонной улице в сторону Южных Ворот, пересекая весь город⁸¹⁷. Скульптурная декорация Северного Нимфея неплохо сохранилась. Центральная ниша фасада двухэтажного сооружения была украшена изображением возлежащего полуобнажённого речного божества (правда,

⁸¹⁵ *Öztürk A.* Die Architektur der "scaenae frons" des Theaters in Perge. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 15.

⁸¹⁶ *Mitchell S.* Anatolia: land, men and gods in Asia Minor. Vol.1. The celts and the impact of roman rule. Oxford: Clarendon Press, 1993. P. 238.

⁸¹⁷ *Mansel A. M.* Die Nymphaeen von Perge // IM, 1975. Vol. 25. S. 367–372.

представленного традиционно в виде старца, а не юноши как во фризе, Илл. 4. 3.35)⁸¹⁸. В этой связи важно, что и *postscaenium* театра был также оформлен в виде нимфея (Илл. 4. 3.28). Само же изображение Кестра настойчиво повторяется в театральной декорации: помимо фриза подиума первого яруса оно встречается в тимпанах⁸¹⁹ и в декорации третьего яруса *scaenae frons*.

Композиция следующих парных плит близка изображениям рассмотренных ниже циклов Афин, Нисы и Сиды. Второй сюжет фриза Перги – сцена рождения Диониса из бедра Зевса. Младенец изображен на колене у Зевса, рядом, как и во фризе театра Сиды, появляются три помощницы (Илл. 4. 3.6)⁸²⁰.

Третья плита сохранилась лишь на южной стороне и здесь изображена фигура Гермеса, передающего младенца Диониса на попечение нимфе (Илл. 4. 3.7). Следует обратить внимание на композиционную и иконографическую близость сюжета с циклом в Нисе. Обнаженный Гермес в накинутом плаще протягивает ребенка девушке. Эта композиция размещена у края плиты, в случае театра Перги – это угловая панель. Затем следует пауза в повествовании, происходит нечто подобное смене декорации. Если в Нисе появляются пасторальные сцены, то здесь следующий сюжет предварен фигурами участников фиаса. На угловой панели между третьей и пятой плитами с северной стороны появляется танцующая менада, с южной – изображение рога изобилия, из которого «вырастает» Эрот, поддерживающий опьяненного сатира.

⁸¹⁸ Ng. D. Manipulation of memory: public buildings and decorative programs in Roman cities of Asia Minor (Thesis). Ann Arbor: University of Michigan, 2009. P. 57–64.

⁸¹⁹ Öztürk A. Die Architektur der ""scaenae frons"" des Theaters in Perge. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 155

⁸²⁰ Напомним, что похожая композиция присутствует во фризе театра Иераполя. Рядом с Лето сцене рождения Артемиды и Аполлона расположены три фигуры, помогающие богине.

Следующая композиция расположена на боковой плите (5) и представляет сцену купания младенца Диониса. Две нимфы расположены по бокам от ванны (Илл. 4. 3.8). Та, что слева, опускает в нее младенца, а вторая наполняет ее водой. Позади стоит нимфа с покрывалом в руках. Рельефы двух сторон имеют незначительные различия: различны складки одежд и декоративное убранство ванны. На южной плите, справа от ванночки, изображен дополнительный элемент – столб-подставка для чана с водой.

В этой композиции следует обратить внимание на несколько деталей, которые мы встречаем впервые. Во-первых, это бахрома на покрывале, которым собираются укрыть младенца после купания. Такая бахрома часто встречается в изображении плащей (палиумов) актеров пантомимы, с помощью которых они меняли действие и роли в танце⁸²¹. Размер покрывала также вполне соответствует подобному одеянию, что хорошо видно на плите южной стороны, на которой оно закрывает половину фигуры нимфы. Помимо указания на тему актерства, перевоплощения, на само театральное искусство, которому покровительствует Дионис (использование подобных приемов мы уже видели в афинском цикле)⁸²², здесь могут быть отсылки к мистериальным действиям. В связи с театром Нисы мы говорили о возможности интерпретации омовения как переходного состояния, воды как границы между мирами. В этом отношении перевоплощение актера пантомимы сопоставимо с изменениями состояний посвященного в дионисийские мистерии. Ранее мы отмечали сходство между ванной младенца и формой саркофагов типа ленок (чаши-давилни для винограда). В случае с рельефом театра Перги это сходство еще

⁸²¹ *Jory E. The drama of the dance: the polemomena to the iconography of imperial pantomime / Roman Theater and Society. Togo Salmon Papers I // W. J. Slater (ed.). Ann Arbor: University Michigan Press, 1996. P. 1–28. Fig. 1–3.*

⁸²² Климент Александрийский прямо связывал бахрому с вакхическим культом (Clem. Alex. Paedag. II. 10). (*Jory E. The drama of the dance: the polemomena to the iconography of imperial pantomime / Roman Theater and Society. Togo Salmon Papers I // J. Slater (ed.). Ann Arbor: University Michigan Press, 1996. P. 5.*)

заметнее из-за декорации ванны, в которой нимфы купают бога-младенца: накладной декор в виде львиных масок характерен для саркофагов-леносов. Он заимствован из функционального декора чаш виноделов: через отверстия в пасти львов в специальные сосуды после давления собирался виноградный сок. Подобные украшения получают распространение на саркофагах во II-III вв.⁸²³

Секция 2 (плиты 6 -12).

Во второй секции наблюдается нарушение порядка плит. Шестая плита с обеих сторон отведена знакомому нам по другим рельефным фризам сюжету о защите Диониса корибантами (Илл. 4. 3.9). Танцующие божества-воины окружают сидящего на дифре младенца. Они изображены в нехарактерном для данной иконографии фронтальном ракурсе, что сближает их с корибантами «Бемы Федра». Кроме того, эта композиция находит явные параллели во фризе Нисы. Обращает также на себя внимание изображение дифра младенца, которое буквально повторяет трон Зевса со второй плиты фриза. Возможно, как и в случае с театром в Афинах и Нисы, мастера хотели подчеркнуть особый статус Диониса – сына Зевса и его преемника, мотив царствования Диониса и «золотого века».

Угловые панели отведены под изображения танцующих менад. Эти разделяющие цикл фигуры вероятно призваны были показать завершение очередного этапа повествования. Действительно, на следующей 8-ой плите размещена фигура бородатого мужчины. Его голова покрыта тонкой накидкой, он носит венок из плюща. Напротив него расположена женская фигура в такой же накидке, но без венка (Илл. 4. 3.10). Эта же композиция с южной стороны сохранилась очень плохо, но по фрагментам все-таки возможно установить общность сюжета. Ж. Инан считает, что перед нами Дионис и нимфа.

⁸²³ Turcan R. Les Sarcophages Romains a Représentations Dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse. Paris: de Boccard, 1966. P. 157–165.

Очевидно, что с точки зрения повествования мы переходим к событиям зрелого возраста Диониса. Неполная сохранность фигур не дает возможность точно определить жесты героев, однако, создается впечатление, что Дионис протягивает руку в сторону, голова девушки обращена к богу. Покрытые головы героев могут указывать на ритуал или мистерии. Исходя из особенностей композиций 10 и 17 плит (см. далее) можно предположить то между фигурами мог располагаться алтарь и тогда перед нами тема жертвоприношения или возлияния.

Несмотря на то, что иконография девушки аналогична нимфам фриза, все же не исключено, что перед нами иной персонаж⁸²⁴. Покрытую голову героини можно рассматривать как намек на ее статус невесты или супруги. Таким образом, перед нами, возможно, Ариадна. На известных изображениях Ариадны рядом с Дионисом, происходящих с саркофагов, царевна предстает с покрытой головой. Сцена зачастую соседствует сюжетом нахождения ее Дионисом на острове Наксос⁸²⁵. Однако обычно Ариадна изображается в объятиях бога, либо персонажи касаются друг друга (протягивают руки друг другу). В нашем фризе такое расположение фигур исключено⁸²⁶, герои выглядят отстраненно. Загадочная пара сменяется на 9-ой плите вполне узнаваемым сюжетом о покинутой Ариадне (Илл. 4. 3.11). Примечательно, что зеркально расположенная девятая плита южной стороны имеет, на сей раз, совершенно иной сюжет (Илл. 4. 3.12). Здесь между двумя менадами

⁸²⁴ Далее мы увидим, что иконография Гермеса используется, например, в композиции плиты 19, хотя формально герой там не представлен.

⁸²⁵ *Turcan R. Les Sarcophages romains a representations Dionysiaques: Essai de Chronologie et d'Histoire Religieuse. Paris: E. de Boccard, 1966. 473–510.*

⁸²⁶ В качестве примера иконографии Диониса и Ариадны фрагмент саркофага из Лилля (*Turcan R. Etudes d'archeologie sepulcrale sarcophages romains et gallo-romains. Paris: de Boccard, 2003. P. 51, Fig 1.*).

изображен танцующий сатир. Сюжет о покинутой Ариадне появляется на другой, 16 плите южной стороны. (Илл. 4. 3.18).

Обе плиты с этой композицией имеют очень плохую сохранность, однако видно, что трактовка сцены разная. Слева на 9-ой плите северной стороны появляется фигура Пана. Он приоткрывает гиматий спящей Ариадны. На 16 плите с юга в правой части различимы две мужские фигуры – один из них явно Пан, второго Ж. Инан идентифицирует как Тесея, покидающего остров Наксос. У левого края плиты изображена спящая на камне Ариадна, и снова Пан пытается обнажить ее; видна фигура крылатого Эрота. В крайнем левом углу стоит Гипнос с опущенным факелом. Между Ариадной и Гипносом сохранилась фигура орла со змеей в клюве и черепахи у правой ноги Тесея.

Десятая плита обеих сторон, вероятно, содержит сцену жертвоприношения (Илл. 4. 3.13). По бокам от алтаря расположены мужская и женская фигуры. На следующей за ней угловой плите – изображение тирса, обвитого змеей.

Крайне неожиданно выглядит сюжет боковой 12 плиты обеих сторон. Перед нами обнаженный юноша на коленях, протягивающий руки к девушкам по бокам от него (Илл. 4. 3.14). У края плит – мужская фигура в плаще. Исходя из иконографии, можно допустить, что перед нами снова появляются две нимфы (вторая стоит рядом с мужской фигурой, возможно, Паном) и Гермес. Ж. Инан предполагает, что здесь изображен молодой Дионис, который просит защиты у нимф и Гермеса. На плите северной стороны хорошо сохранилась крайняя справа фигура девушки. Видно, как она протягивает руки к юноше. Идентификация Ж. Инан не кажется надежной, не только из-за отсутствия сюжета в литературных источниках, но и потому, что в этом случае повествовательная последовательность нарушается – перед нами совсем молодой Дионис, и события происходят задолго до его встречи с Ариадной.

Секция 3 (плиты 13 -29).

В третьей части также можно встретить несовпадения в размещении сюжетов. Помимо этого, некоторые плиты, особенно расположенные вблизи *Porta Regia*, получили значительные повреждения и установить их сюжет не представляется возможным.

На 13-ой плите изображен Дионис в сцене фиаса. Бог представлен на колеснице, запряженной двумя пантерами (Илл. 4. 3.15). На северной стороне правая часть плиты утеряна. Из сопровождающих здесь сохранились фрагменты фигур двух Эротов. В правой части плиты южной стороны изображена менада, играющая на тимпане, за колесницей – танцующий Пан, над пантерой парит фигура Эрота.

На угловых плитах снова расположились Эроты, собирающие виноград. Сохранность 15-ой плиты не позволяет интерпретировать изображение. Напомним, что 16-ая панель с южной стороны содержит сцену с покинутой Ариадной. На северной стороне появляется другой сюжет. Здесь в правой части видна фигура Диониса, рядом с которым стоит менада, возможно, с чашей фруктов. С левой стороны Сатир и Гермес. Возле сатира в крайнем левом углу изображение собаки. На 17-ой плите, которая сохранилась лучше с южной стороны снова появляется фигура Диониса, его можно опознать по фрагментам тирса в руках (Илл. 4. 3.19). Напротив бога изображена женская фигура, которая протягивает руку к алтарю, вероятно в ритуале возлияния. Угловые панели не сохранились.

За поворотом на боковых плитах (19) можно видеть довольно странную сцену, которая может быть трактована как ритуальное жертвоприношение (?). Сюжеты повторяются с обеих сторон (Илл. 4. 3.20). Здесь изображены две полуобнаженные женщины, на которых с левой и правой сторон нападают мужчины. Одна из женщин изображена на коленях. На южной плите видно, как мужчина слева, наступив на ногу женщины, закалывает ее кинжалом (?). Справа мужчина в энергичном движении хватает жертву за волосы. Сохранность плит не позволяет идентифицировать мужские персонажи.

Обращает на себя внимание тот факт, что их фигуры расположены симметрично относительно женских персонажей, оба обнажены, позади развеваются плащи. Видимо семантически близкая сцена расправы была включена во фриз театра Сиды (5 блок, западной стороны), но плохая сохранность рельефов не позволяет делать заключения о сюжете. Следует обратить внимание на то, что композиция фриза Перги близка сценам расправы над врагами Диониса. Сходным образом в растерзании Пенфея из дома Веттиев в Помпеях фигура падающего на колени Пенфея фланкируется изображением двух менад (Илл. 4. 3.27). Левая хватает фиванского царя за волосы и наступает ему на согнутую в колене ногу, поражая его тирсом. Правая менада тянет Пенфея за руку. Забегая вперед, отметим, что именно такое симметричное расположение менад относительно фигуры царя наблюдается и на 26 плите фриза, в сцене растерзания Пенфея (Илл. 4. 3.25). Однако, в случае с плитой 19 жертвами становятся женские персонажи. Возможно, здесь мы имеем дело с некой инверсией, нападением на подданных Диониса – то есть менад.

Сцена насилия сменяется сюжетом с подготовкой к празднику. 20-ая плита южной стороны относительно хорошо сохранилась. Она содержит изображение Океана, которого можно опознать по украшению в виде клешней краба на голове в аналогичном изображении на парной плите южной стороны. Он представлен как зрелый бородатый муж, восседающий на скале (Илл. 4. 3.21). Перед ним – обнаженный сатир с рогом изобилия в руке и две молодые женщины, несущие на головах подносы с фруктами. На южной стороне Океан изображен прислонившемся к скале. Справа от него фигура Сатира. В левой части плиты – менада в хитоне и гиматии и очень плохо сохранившаяся женская фигура, возможно, тоже менада.

Вероятно появление Океана во фризе связано с новым мотивом, с которым мы не сталкивались прежде в дионисийских фризах – сюжетом о морском путешествии Диониса. Ему посвящена 21-ая плита. Дионис сидит

напротив Пана в лодке, с которой свисает лестница. Море изобилует живностью: сохранились изображения осьминогов и дельфинов. Сидящая на берегу спиной к лодке фигура полуобнаженной женщины, возможно, нимфа (Илл. 4. 3.22). За ее спиной расположена необычная фигура, скорее всего сатира, одетого в « меховой » костюм. Его лицо имеет черты театральной маски (возможно он носит маску). Этого персонажа можно сравнить с фигурами актеров-силенов в декорации сцены афинского театра или с участниками жанровых сцен рельефов театра Нисы. В этих образах явно читается намек на артистов, переодетых в участников дионисийского фиаса. Правда, на северной стороне фигура «актера» отсутствует, вместо него за нимфой парит Эрот. Существуют и другие существенные различия. Лодка Диониса поставлена на якорь, вероятно, уже у берега, рядом появляется изображение полуобнаженной женщины, сидящей спиной к лодке – менады – и другой менады, поддерживающей пьяного силена.

Торжественные выезды Диониса на колеснице, запряжённой пантерами, а также морское путешествие бога встречаются нам в театральных фризах впервые. Несомненно, подобные композиции составляют единое семантическое поле с фиасом Диониса и сценами гигантомахии фриза театра Сиды, и указывают на триумфальные оттенки культа. Истоки этих мотивов следует искать в искусстве эпохи Александра Великого. Слияние образов Александра и Диониса, миф о восточном походе бога и параллелях с реальными походами Александра, описанными придворными летописцами царя⁸²⁷ — все это нашло отражение в художественной традиции и получило новое прочтение в римское время.

⁸²⁷ Подробнее об описаниях походов у летописцев Александра см.: *Buccino. L. Dioniso Tronfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell' iconografia antiche.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2013. P. 20–26. Слияние образов Александра Великого с Дионисом, вероятно, произошло уже после смерти царя (*Трофимова А. А. Imitatio Alexandri. Портреты Алекандра Македонского и мифологические образы в*

Возращение Александра из индийского похода в Малую Азию сопровождалось непрерывными торжествами, а сам царь путешествовал в колеснице. Примечательно описание Плутархом переезда через Караманию, в котором он образно сравнивает процессию Александра с вакхической: «Восьмерка коней медленно везла Александра, который непрерывно, днем и ночью, пировал с ближайшими друзьями, восседая на своего рода сцене, утвержденной на высоком, отовсюду видном помосте. Повсюду раздавались звуки свирелей и флейт, звенели песни, слышались вакхические восклицания женщин. В течение всего этого беспорядочного перехода царило такое необузданное веселье, как будто сам Вакх присутствовал тут же и участвовал в этом радостном шествии» (Plut. Alex.2-6).

Неарх, возглавлявший флот Александра (Arr. VI. 21; Plut. Alex. 68), сообщал, что царь переправлял лошадей на лодках и попутно отмечал изумление индийцев, которые, вероятно, не помнили о морском походе Диониса в Индию (Nearch F Gr Hist 133, F. 32 Jacoby). Известно, что Перга не оказала никакого сопротивления Александру (Arr. Anab. I. 25. 9-26). В 334- 333 гг. до н. э. тот же Неарх был назначен сатрапом Ликии и Памфилии, по всей видимости он отвечал за все морские порты региона, а позднее, после смерти Александра, перешел на сторону Антигона⁸²⁸.

Несомненно, мы можем говорить о важности личности Александра для истории Перги, и о его связи с Дионисом в пространстве театра. Это подтверждается размещением трёхметровой статуи македонского царя на подиуме первого яруса *scaenae frons*⁸²⁹. С другой стороны, изображение

искусстве эпохи Эллинизма. Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2012.С. 157-160).

⁸²⁸ Heckel W. Who's Who in the Age of Alexander the Great: Prosopography of Alexander's Empire. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008. P. 171–174.

⁸²⁹ Öztürk A. Die Architektur der ""scaenae frons"" des Theaters in Perge. Berlin: de Gruyter, 2009. Beil. 8.

морского путешествия Диониса во фризе Перге может быть не только данью истории (и желанием вписать себя в летопись деяний Александра), но и стремлением показать свое влияние на море перед своей вечной соперницей – Сидой⁸³⁰.

23, 24 и 25 плиты сохранились очень плохо с обеих сторон (Илл. 4. 3.22-23). На них можно лишь различить отдельные фигуры. На 24 плите северной стороны изображены четыре персонажа, предположительно относящиеся к свите Диониса. Однако плохая сохранность обеих плит и различное количество фигур на парных плитах не позволяют определить сюжет. На плите 24 южной стороны сохранились контуры пяти фигуры, та, что в середине, идентифицируется как Пан (судя по изображению козлиных ног).

Как уже упоминалось, на 26 плите с обеих сторон размещены сцены растерзания Пенфея. Фиванский царь изображен в экспрессивном движении. Он пытается освободиться от атакующих его с двух сторон менад. Менада слева, возможно Агава, держит в руках тирс. У ее ног расположилась пантера. С правой стороны еще две менады. Та, что ближе к царю, удерживает его за руку. Движение ее правой руки напоминает сцену убийства женщины на 19 плите. Несмотря на плохую сохранность, видно, что подобная схема – Пенфей между менадами (две с одной стороны и одна с другой) – используется и в композиции рельефа театра Сиды.

Фигуры с обеих сторон 27 плиты практически не сохранились. Следующая за ней угловая панель, вероятно, содержала изображение тирса, обвитого змеей. Фриз завершается по обе стороны от *Porta Regia* изображением Диониса посреди его свиты. На правой стороне южной плиты

⁸³⁰ Подробнее о соперничестве двух городов см.: *Nolle J. Side: Zur Geschichte einer kleinasiatischen Stadt in der römischen Kaiserzeit im Spiegel ihrer Münzen // Antike Welt, 1990. Vol. 21. S. 244–265.*

изображена менада, резко поворачивающаяся вправо. Рядом с менадой стоит Дионис в полном облачении с венком на голове. За ним следует обнаженный сатир, также в венке, и Пан, пританцовывающий рядом с корзиной. В северной половине от фигуры Диониса сохранились лишь контуры (Илл. 4. 3.26).

Как и в других рассмотренных нами циклах мастерами используется прием композиционного уравнивания, однако подобна структура композиции появляется впервые. Нарратив развивается симметрично от краев фриза с северной и южной стороны. Похожий прием замечен в чуть более позднем фризе театра Иераполя, в котором «иллюстрируются» деяния Артемиды и Аполлона. Правда там повествование разворачивается от центра к периферии, и лишь некоторые сюжеты, например сцены рождения, повторяются с обеих сторон фриза⁸³¹.

Обращает на себя внимание нарушение логики повествования в 12 плите фриза (сцена с юношей-Дионисом, нимфами и Гермесом?). Это обстоятельство наводит на мысль, что боковые плиты фриза могут составлять параллельную линию повествования. Сцена купания, танец корибантов у «трона» младенца и юноша Дионис с нимфами – эти рельефы занимают чуть менее половины фриза и связаны с темой детства. Композиции второй половины фриза помещаются в его центральной части. Здесь представлены темы триумфа, фиаса, жертвоприношения. Можно предположить, что «малый» внутренний фриз семантически дублирует «большой» с фронтальным размещением сюжетов. Из шести блоков подиума два боковых отведены под сцены из детства Диониса (его рождение, передача Гермесом нимфам), а три центральных – событиям из взрослой жизни бога – встреча с Ариадной, фиас, наказание врагов, жертвоприношения.

⁸³¹ D'Andria F., Ritti T. *Le sculture del teatro: i rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*. Roma: G. Bretschneider, 1985. P. 1–14.

Что касается набора сюжетов, то наиболее близким по смысловому наполнению нам видится фриз театра в Сиде. Сцена рождения из бедра Зевса, купания младенца, нахождения Ариадны, растерзания Пенфея совпадают и с точки зрения иконографии. В обоих циклах особое внимание уделяется темам расправы Диониса над своими врагами. Идея триумфа, хоть и изображается по-разному, является одной из основных тем в нарративном цикле.

Как и во фризе Сиды, в Перге отсутствуют сюжеты, связанные с местными легендами. В одно время с фризом был создан рельеф пилона первого яруса здания скены с изображением Артемиды Пергаи (Илл. 4. 3.31) (причем, это изображение не является частью фриза)⁸³². Этот факт выглядит необычно. Известно, что монументальные сооружения города, чье строительство обрело особый размах во II веке при Адриане, изобиловали скульптурными изображениями местных героев. Характерным примером может служить комплекс Южных ворот города, в нишах которых были размещены статуи основателей города Мопса, Калхаса, Минаса и др.⁸³³ Лишь на рубеже II-III вв. во фриз *Porta Regia* добавляется сцена жертвоприношения во время религиозного празднества в честь важнейшего для города божества – Артемиды Пергаи. Ее храм, так и не найденный⁸³⁴, был хорошо известен в античности (Scylax 100). Страбон писал, что святилище богини находилось на возвышении, упоминал о ежегодном религиозном праздновании в ее честь (VIV, 4. 2). Эпиграфические и нумизматические данные позволяют

⁸³² Öztürk A. Zur Rekonstruktion der Fassade des Theaters von Perge // AA, 2000. Vol. 2. S. 287–298. Abb. 4; Onurkan, S. Artemis Pergaia // IM, 1970. Vol. 19/20. S. 291.

⁸³³ Античные авторы напрямую не связывают города с этими героями (Hdt. VII. 91; Strabo XIV. 4. 3; Paus, VII. 3. 1–5), но присутствие их скульптурных изваяний подразумевает, что они были основателями Перги. (Ng. D. Manipulation of memory: public buildings and decorative programs in Roman cities of Asia Minor (Thesis). Ann Arbor: University of Michigan, 2009. P. 44–49).

⁸³⁴ Mansel A. M., Akarca A. Perge' de kazilar ve arastirmalar. Excavations and Researches at Perge (türk. u. engl.). V, 8. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1949. S. 62–68.

утверждать, что почитание Артемиды Пергаи распространялось далеко за пределы города⁸³⁵. Д. Энг считает, что растущая конкуренция между Пергой и другими городами Ликии и Памфилии, особенно с Сидой, заставила городские власти сконцентрироваться на значимости религиозных празднований в честь богини, которые утверждали главенствующую роль города и его культа в регионе⁸³⁶. Изображения богини появились в декорации колонн центральной улицы Перги (Илл. 4. 3.31), среди скульптурных изображений Северного нимфея во II в., в нимфее Аврелии Паулины⁸³⁷. Примечательны, например, изображения на монетах времен императора Галлиена: Артемида Пергая венчает Афины на монетах Сиды, а Афина Сидетская, в свою очередь, коронует Артемиду Пергаю на монетах Перги⁸³⁸.

Таким образом, создание театрального фриза в Перге в период поздних Антонинов-ранних Северов и явные аналогии в сюжетах и иконографии с Сидой можно оценивать, как феномен, связанный с растущей конкуренцией между городами. Каждый из них пытался показать значимость «своего Диониса». Мастера Перги к тому же не преминули напомнить о господстве города на море и о связи его истории со знаменитыми морскими экспедициями Александра.

Как и во фризе театра Нисы, в композициях театра Перги появляются персонализации, тем самым устанавливается наглядная связь мифа с местной

⁸³⁵ Mackay S. Th. The Major Sanctuaries of Pamphylia and Cilicia // Teilband Religion (Heidentum: Die religiösen Verhältnisse in den Provinzen), 1990. Vol.18/3. S. 2059–2061.

⁸³⁶ Ng. D. Manipulation of memory: public buildings and decorative programs in Roman cities of Asia Minor (Thesis). Ann Arbor: University of Michigan, 2009. P. 229–240.

⁸³⁷ Подробнее о памятниках Перги со скульптурной и рельефной декорацией с изображениями Артемиды Пергаи см: Ng. D. Manipulation of memory: public buildings and decorative programs in Roman cities of Asia Minor (Thesis). Ann Arbor: University of Michigan, 2009. P. 57–96.

⁸³⁸ BMC Perge N. 80, Side N. 101.

топографией. Отметим еще одно сходство с другими фризами – появление деталей, указывающих на спектакль, некую театральную условность разворачивающегося действия. Эта особенность просматривается также и в самом принципе представления рассказа, прерывающегося плитами меньшего размера с изображением второстепенных персонажей.

Нужно отметить, что в театре Перге, возможно, как ни в одном другом, роль бога подчеркивалась как главенствующая в пространстве театра. Фигура полуобнаженного Диониса (Илл. 4. 3.30), восседающего на скале, с Эротом, львицей, змеей и козлом у ног, была размещена в главной нише над *Porta Regia*⁸³⁹, в самом центре *scaenae frons*, что безусловно задавало общий дионисийский тон всей декоративной программе.

⁸³⁹ Özgür M. E. Antalya Museum. sculptures of the Perge theatre gallery. Ankara: Donmez Offset, 2019. P. 42–49.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Утверждение об ориентации Рима на эллинскую культуру давно уже стало аксиомой. Примечательно, что именно переосмысление эллинской традиции привнесло столь много нового в искусство Империи, что, в известной степени, определило его самобытность. 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 значимые – изменения в театральной культуре и религиозно-политической сфере. Возможно, основой для совмещения столь разных аспектов стала одна тенденция – объединение доктрин и мифологем вокруг фигуры императора (концепция «золотого века» – одна из них). Поэтому неслучайно, что имперский Рим в отношении визуальных приемов и образов обращается к другой империи – державе Александра Великого и эллинистической традиции восточных монархий (особенно птолемеевского Египта), которые так часто апеллировали к образу Диониса.

Концепция правителя-бога и сына бога, сакральности его деяний, в том числе военного триумфа, появляется на рубеже эр и, видимо, достаточно быстро связывается с Дионисом. Однако эта связка далеко не сразу проявляет себя в публичном пространстве, но существует в имплицитной или, правильнее сказать, «эзотерической» 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, новая концепция римской

мифологической истории также сыграла свою роль. Достижение «золотого века» со всеми его благами возможно через этап войны, поэтому в декорации публичных сооружений идея “*Pax romana*” зачастую выступает в pendant к теме военного триумфа.

Со временем ситуация меняется. 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».

Религиозный синкретизм, устойчивые связи дионисийства с другими мистериальными течениями, взаимодействие Диониса с локальными божествами – все это расширяет круг коннотаций. В результате композиции рельефных фризів являют собой обширное семантическое поле, в рамках которого образы персонажей теряют свою однозначность, и ассоциации с властью – это лишь один из аспектов (хотя, как нам представляется, главенствующий).

Отметим, что 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. Популярность среди раторов биографического романа, трактовка мифа с точки зрения морали и примеров поведения и жизненного пути способствуют появлению так называемых

exempla – примеров нравственной жизни римского гражданина. Сюжеты из жизни Диониса отныне неотделимы от главного гражданина Империи – ее императора.

Кроме того, представление нарратива во многом определяется и конструкцией сцены⁸⁴⁰. 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. Или же параллельно главной линии может появляться самостоятельная второстепенная линия.

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.

⁸⁴⁰ Что касается театра Диониса в Афинах, то на сегодняшний день нельзя однозначно сказать, с каким именно конструктивным элементом, пульпитумом или подиумом, соотносятся рельефы «Бемы Федра». Однако, версия с размещением на цоколе нижнего яруса сцены, которую отстаивает В. ди Наполи, представляется очень убедительной.

- *Сюжеты из детства Диониса*. Все композиции относят нас к мифу о рождении Диониса из бедра Зевса. Иконографические прототипы происходят из эллинистического искусства. Тем не менее, присутствие в большинстве композиций фигур корибантов можно считать римским дополнением. Их появление может быть объяснено желанием подчеркнуть преемственность Диониса Зевсу, т. к. в мифах о младенчестве этих богов корибанты выступали защитниками божественного порядка. Привлечение этого сюжета может быть также вызвано желанием акцентировать двойственную природу Диониса, его принадлежность миру людей и 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 скены, 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 свое отражение в программе театральных фризов. Триумф на наших фризах имеет различные оттенки и, соответственно, изображается по-разному. Это может быть мифологическая битва, в которой Дионис выступает среди защитников божественного порядка. К таковой можно отнести гигантомахию на фризе театра Сиды. Или же триумфальные выезды бога на колеснице и морской фиас во фризе Перги. Идея триумфа Диониса может подаваться иначе – через круг сюжетов, соотнесенных с историей прибытия Диониса из других земель и установления своего культа, через победу над его противниками, такими как Ликург или Пенфей. Такие

сюжеты могут соотноситься и сплетаться с локальной мифологией, иметь топографические привязки. Именно такой подход мы видим на фризе театра Диониса в Афинах, в истории 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 в изобразительных программах с саркофагами). Подобные аллюзии могут присутствовать и в сценах купания младенца, и в образе Диониса на троне в рельефах театра Афин, Нисы, Перги.

- Сюжет «божественная любовь», каковым является любовь Диониса к Ариадне. В рельефных фризах Сиды и Перги этот греческий миф, очевидно, обретает новое прочтение. Пробуждение от сна сулит надежду на приход «золотого века». И эту надежду дает именно Дионис. В этих двух театрах композиция включается в главную линию повествования как аллюзия на спасение, обретение мира после войны. Неслучайно здесь она соседствует с темой гигантомахии и мотивами триумфального фиаса. В Нисе тема любви Диониса является лишь второстепенным сюжетом, который, однако, по-видимому, необходим для смысловой цельности композиции: теме любви, примирения Персефоны и Гадеса сопутствует божественная пара – Дионис и Ариадна. В афинском же фризе этот сюжет является отражением ритуала городского празднования. Устанавливается связь божественной любви с историей города.

- Сюжеты *«Дионис и местные божества»*. Важность локальных культов в представлении идентичности города, обращение к архаическим истокам в религиозных верованиях, общий синкретизм способствуют появлению сюжетов с участием местных, важных для города, божеств в программе дионисийских фриз. Как и в случае с темой триумфа, их появление может быть связано с различными аспектами культа. В театре Афин локальный миф обнаруживает отчетливую связь с местными религиозными фестивалями и традициями афинской театральной культуры в целом. В театре Филипп – это связь с произведениями классической драмы, а также, как и на фризе театра в Нисе, указание на важность в местном контексте орфических мистерий и их причастность к дионисийству. Даже если местные божества не являются персонажами фриза, их появление оказывается обязательным в общей декоративной программе театра, как, например, изображения Афины и Аполлона в кессонах здания сцены театра в Сиде или Артемиды Пергаи на пилоне сцены театра Перги.

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 уравновешивается 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, усмиряется 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 перфомансом, 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 действу 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 хронологической

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 малазийских 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 итальянские 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 Плуtone 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 в., а также сменой образности и моделей функционирования скульптуры в публичном пространстве, начиная с эпохи тетрархии.

Разумеется, дионисийская образность не перестает быть одним из культурных «знаков» Империи, более того, ее значение даже в какой-то мере усиливается. На римских саркофагах, в мозаичной и живописной декорации

атрибуты бога, сам его образ, связанные с ним отдельные сюжеты по-прежнему сохраняют ключевую роль, впоследствии соединяясь с христианской тематикой. Они продолжают существовать в поэзии, в риторике, в философских трактатах. На излете античности, уже в V в. была создана одна из самых грандиозных поэм, повествующих о жизни бога – «Деяния Диониса» (Διονυσιακά) Нонна Панополитанского. Однако историй о жизни Диониса, рассказанных в камне, больше не было.

БИБЛИОГРАФИЯ И СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Афонасин Е.В. Доксография пифагореизма и неопифагорейская традиция // Σχολη Φιλοσοφское антиковедение и традиция. 2009. Т. 3. Вып. 1. С. 9–65.
2. Бергеман И. Смешанный стиль поздней классики или эллинистическая традиция в изображении битвы. // Боспорский рельеф со сценой сражений (Амазономахия? / Ред. Е. А. Савостиной. М., СПб.: ГМИИ им. А. С. Пушкина. 2001. С. 118-144.
3. Буасье Г. Римская религия от Августа до Антонинов / Ред. К. Т. Солдатенкова. М.: типография А.И. Мамонтова, 1878. 645 с.
4. Зелинский Ф. Ф. Религия римской Империи. Книга 1 // История Античных религий Т.V / Ред. Т. Г. Сидаша, С. Д. Сапожниковой. СПб.: Квадривиум, 2018. 400 с.
5. Зелинский Ф. Ф. Религия римской Империи. Книга 2 // История Античных религий Т.V / Ред. Т. Г. Сидаша, С. Д. Сапожниковой. СПб.: Квадривиум, 2018. 560 с.
6. Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М.: Ладомир, 2007. 319 с.
7. Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М.: Рефл–Бук, 2000. 288 с.
8. Корзун А. А. О сюжетной программе римского театра Сиды // Клио. 2023. №1(193). С. 46-54.
9. 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. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: Изд-во СПбГУ. 2021 С. 55—65.
10. 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.
11. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М.: Энигма, 1996. 368 с.

12. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. Москва: Мысль, 1996. 975 с.
13. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. С.-Петербург: Искусство, 2000. 704 с.
14. Машкин Н. А. Принципат Августа. М.–Лен.: Академия Наук, 1949. 608 с.
15. Межерицкая С. В. Жизнь и творчество Элия Аристида // Элий Аристид. Священные речи. Похвала Риму / Ред. С.И. Межерицкой, М.Л. Гаспарова. М.: Ладомир, Наука, 2006. С. 167–197.
16. Межерицкий Я. Ю. «Республиканская монархия»: метаморфозы идеологии и политики императора Августа. Москва, Калуга: КГПУ, 1994. 442 с.
17. Налимова Н. А., Корзун А. А. Reliefs of the Phaedrus Vema 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. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт. 2023 С. 125–136.
18. 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. 156–172.
19. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. Санкт Петербург: Академический проект, 1999. 395 с.
20. Парфёнов В. Н. Рим от Цезаря до Августа. Очерки социально–политической истории. Саратов: изд–во Саратовского ун–та, 1987. 148 с.
21. Рабинович Е. Г. Вступительная статья к трагедиям Луция Аннея Сенеки / Луций Анней Сенека. Трагедии. М.: Искусство, 1991. С. 415–427.
22. Ранович А. Б. Восточные Провинции в римской империи в I–III вв. М.–Лен.: Академия Наук, 1949. 262 с.

23. Родс П. Дж. Афинский театр в политическом контексте // Вестник Древней Истории. 2004. № 2. С. 33–56.
24. Савостина Е. А. «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья // Боспорский рельеф со сценой сражений (Амазономахия? / Ред. Е. А. Савостиной. М., СПб.: ГМИИ им. А. С. Пушкина. 2001. С. 284–300.
25. Смыков Е. В. Марк Антоний в мире эллинистических монархи: государь или магистрат? // Юридические исследования. 2017. № 3. С. 100–106.
26. Столяров А. А. Стоя и стоицизм. М.: Ками групп, 1995. 448 с.
27. Строгоцкий В. М. Введение к «Исторической Библиотеке» Диодора Сицилийского // Вестник древней истории. 1986. № 2. С. 65–82.
28. Трофимова А. А. *Imitatio Alexandri*. Портреты Александра Македонского и мифологические образы в искусстве эпохи Эллинизма. Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2012. 319 с.
29. Чернышов Ю. Г. Социально–утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме: Ч. 1. Новосибирск: изд-во Новосибирского ун-та, 1994. 176 с.
30. Чернышов Ю. Г. Социально–утопические идеи и миф о «золотом веке» в древнем Риме: Ч. 2. Новосибирск: изд-во Новосибирского ун-та, 1994. 167 с.
31. Шайд Дж. Религия римлян. М.: Новое издательство, 2006. 280 с.
32. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. 538 с.
33. A different god? Dionysos and Ancient Polytheism / Ed. by R. Schlesier. Berlin: De Gruyter, 2011. 667 p.
34. Abel L. *Metatheatre; a new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1963. 164 p.
35. Adam-Véléni P. *Θέατρο και θέαμα στην αρχαία Μακεδονία (Théâtre et spectacle en Macédoine antique)*. Thessalonique: University Studio Press, 2010. 179 p.

36. Akurgal E. Ancient civilizations and ruins of Turkey. Sifa: NET, 2007. 367 p.
37. Alanyalı H. S. Der Kentaumachie und der Gigantomachie // Archäologischer Anzeiger, 2000. Vol. 2. S. 336-340.
38. Alanyalı H. S. Dionysos Frizi ve Kaset Kabartmaları Çalışmaları // XXIV. Kazı Sonuçları Toplantısı. 2002–2003. S. 269–272.
39. Alanyalı H. S. Side Tiyatrosunda Yeni Yapılan Araştırmalar Işığında Scaenae Frons Kaset Kabartmaları ve Dionysos Frizi // İzmirilgil, Ülkü–Gülsün Tanyeli. /Side'ye Emek Verenler Sempozyumu 20–22 nisan 2007 Side / Ed. by Z. Ahunbay. Antalya, 2011. S. 84–91.
40. Alanyalı H. S. Side'nin Roma Dönemi Pantheonu // Anadolu–Anatolia 2011. 37. S. 75–92.
41. Alanyalı H. S. Vita di Dioniso // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae Suppl 1. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 2009. S. 174-175.
42. Alcock S. E. Graecia Capta. The Landscapes of Roman Greece. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 215 p.
43. Anderson G. The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire. London: Routledge, 1993. 320 p.
44. Ateş G. Der Opferfries // Archäologischer Anzeiger, 2000. Vol. 2. S. 331-336
45. Atik N. Die Bauornamentik der Bühnenfassade des Theaters von Perge // Archäologischer Anzeiger, 2000. Vol. 2. S. 298-322
46. Badie A., Moretti J-Ch., Rosso E., Tardy D. L'ornementation de la frons scaenae du théâtre d'Orange: l'élévation de la zone centrale // Roma y las Provincias: modelo y difusión. XIème colloque international sur l'art romain provincial (Mérida, 18-21 mai 2009) / Ed. by T. Nogales, I. Rodà. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011. P. 193-202.
47. Bagnall R.S., Rathbone D. Egypt: From Alexander to the Copts: An Archaeological and Historical Guide. Cairo: The American University in Cairo Press, 2004. 319 p.

48. Bartette T., Rosso E. L'apport de l'imagerie numérique à l'étude d'un décor architectural complexe: le mur de scène du théâtre antique d'Orange // *In situ*, Revue des patrimoines, 2019. Vol. 39. P. 1-29.
49. Baumeister P. Der Fries des Hekateions von Lagina. Istanbul: Ege Yayinlari, 2007. 247 s.
50. Bayet J. Hercule funéraire (pl. VII) // *Mélanges de l'école française de Rome*, 1921. Vol. 39. P. 219-266.
51. Bean G. E. Turkey Beyond the Maeander. London: Ernest Benn, 1971. New York: W.W. Norton, 1980. 236 p.
52. Beaufort F. Karamania, or a brief description of the south coast of Asia–Minor and of the remains of antiquity: with plans, views, & c.; collected during a survey of that coast, under the orders of the lords commissioners of the admiralty, in the years 1811 & 1812. London, 1812. 299 p.
53. Belon P. Les Observations de plusieurs singularites et choses memorables, trouvees en Grece, Asie, Judee, Egypte, Arabie et autres pays estrangers. Paris: chez Hierosme de Marnef, & la Veuve Guillaume Cavellat, 1588. 250 p.
54. Bergmann B. The Roman House as Memory Theatre: The House of the Tragic Poet in Pompeii // *The Art Bulletin*, 1994. Vol. 26 (2). P. 225-255.
55. Bevan E.R. The House of Ptolemy: A History of Hellenistic Egypt Under the Ptolemaic Dynasty. London: Methuen, 1927. 393 p.
56. Beyen H.G. Les domini de la villa Farnesine // *Studi varia Carlo Giulielmo Vollgraff a discipulis oblata*, 1948. P. 3–21.
57. Bieber M. The History of the Greek and Roman Theatre. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1961. 343 p.
58. Bierl A. Dionysos und die griechische Tragödie: politische und "metatheatralische" Aspekte im Text. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991. 298 p.
59. Bierl A. New Thoughts on Metatheatre in Attic Drama: Self-Referentiality, Ritual and Performativity as Total Theatre // *Theatre and Metatheatre*

- Definitions, Problems. Limits / Ed. by E. Paillard, S. S. Milanezi. MythosEikonPoiesis, 2021. Vol.11. P. 107–133.
- 60.Boartwright M. T. Hadrian and the Cities of the Roman Empire. Princeton: Princeton University Press, 2000. 243 p.
- 61.Bonanome D. Il rilievo da Mondragone nel Museo Nazionale di Napoli // Academia di Archeologia Lettere et Belle Arti di Napoli. Monumenti X. Napoli: Arte Tipografica, 1995. 223 p.
- 62.Boulanger A. Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siecle de notre ere. Paris: E. de Boccard, 1923. 504 p.
- 63.Bowersock G. W. Augustus and the Greek world. Oxford: Clarendon Press, 1965. 188 p.
- 64.Bowersock G. W. Greek sophists in the roman Empire. Oxford: Clarendon press, 1969. 140 p.
- 65.Bowersock G.W. Infant Gods and Heroes in Late Antiquity: Dionysos' First Bath // A different god? Dionysos and Ancient Polytheism / Ed. by R. Schlesier.Berlin: De Gruyter, 2011. P. 3–13.
- 66.Bowersock G.W. The Barbarism of the Greeks // Harvard Studies in Classical Philology. 1995.Vol.97. P. 3–14.
- 67.Bowie E. L. Greeks and Their Past in the Second Sophistic // Past & Present.1970. No 46. P. 3–41.
- 68.Bragantini I., de Vos M. Le pitture. Le decorazioni della villa romana della Farnesina.Rome: de Luca, 1982. 435 p.
- 69.Breccia, Ev. Alexandria Ad Aegyptum. Bergamo: Istituto Italiano d'arte grafiche, 1922. 359 p.
- 70.Brilliant R. Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. 196 p.
- 71.Brisson J–P. Rome et l'age d'or. De Catulle a Ovide, vie et mort d'un mythe. Paris: Editions la Decouverte, 1992. 202 p.
- 72.Bruhl A. Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain. Paris: De Boccard, 1953. 355 p.

73. Buccino. L. Dioniso Tronfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2013. 350 p.
74. Bulle H. Wirsing H. Untersuchungen an griechischen Theatern. Munchen: Verl. d. Bayer. Akad. d. Wiss., 1928. 351 s.
75. Burkert W. Lore and Science in Ancient Pythagoreanism. Harvard: Harvard University press, 1972. 535 p.
76. Büyükkolancı, M. Side Dionysos Tapınağına ilişkin yeni bulgular, Euergetes–Prof. Dr. Haluk Abbasoğlu'na 65. Yaş Armağanı (Cilt 1). 2008. S. 259–282.
77. Camia F. Cultic and Social Dynamics in the Eleusinian Sanctuary Under the Empire // Empire and Religion. Impact of Empire Roman Empire, c. 200 B.C.–A.D. 476. Vol. 25/ Ed by O. Hekster. Leiden, Boston: Brill, 2017. P. 45–66.
78. Canciani F. Hypnos/Somnus // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae V.1. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1981. P. 591-611.
79. Caputo G. Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale Africana. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1959. 90 p.
80. Carcopino J. La Basilique Pythagoricienne De La Porte Majeure. Paris: L'Artisan Du Livre, 1927. 414 p.
81. Carrier C. Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles // Revue Archeologique de Narbonnaise, 2005. Vol. 38(1). P. 365-396.
82. Castriota D. The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in later Greek and early roman imperial art. Chichester: Princeton University Press, 1995. 253 p.
83. Catalogue of the Greek Coins of Lycia, Pamphylia and Pisidia // A catalogue of the Greek Coins in the British Museum / Ed. by G. F. Hill. London: Trustees of the British Museum, 1897. 568 p.
84. Ceccarelli P. Autour de Dionysos: remarques sur la dénomination des artistes dionysiaques // Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine / Ed.

- by Ch. Hugoniot, F. Hurlet, F., S. Milanezi. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2004. P. 109-142.
85. Chaisemartin N., Theodorescu D. La frons scaenae du theatre d'Aphrodisias // *Revue Archeologique*. 1992. Fasc.1. P. 181–187.
86. Chandler R. *Travels in Asia Minor: Or an Account of a Tour Made at the Expense of the Society of Dilettanti*. London: J. Booker, 1817. 343 p.
87. Chapoutier G. Un troisieme bas-relief de theatre de Philippes // *Bulletin de correspondance hellénique*. 1925. P. 239–244.
88. Chehab M. *Mosaiques du Liban*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1959. 178 p.
89. Chrysanthou A. *Defining Orphism. The Beliefs, the Teletae and the Writings*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. 415 p.
90. Cima M., La Rocca E. *Horti Romani*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1998. 480 p.
91. Coleman K. M. *Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments* // *The Journal of Roman Studies*. 1990. Vol. 80. P. 44–73.
92. Collart P. *Le theatre de Philippes* // *Bulletin de correspondance hellénique*. 1928. Vol. 52. P. 74–124.
93. Collart P. *Philippes, Ville de Macédoine, Depuis ses Origines Jusqu' à la fin de L'Époque Romaine*. Paris: de Boccard, 1937. 558 p.
94. Collins J.J. *The Sibylline oracles of Egyptian Judaism (dissertation)*. Atlanta: S.B.L. and Scholar's Press, 1974. 238 p.
95. Cominesi A.R. *Muses, Seasons, and Aion Ploutonios: The Dionysiac Frieze from the Nymphaeum of the Domus Transitoria / Actes du Colloque de l'AIPMA Lausanne, 12–16 septembre 2016. Pictores Per Provincias II–Status Quaestionis–Antiqua 55*. 2018. P. 470–480.
96. Cook A.B. *Zeus: a study in ancient religion (Band 1): Zeus god of the bright sky*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914. 885 p.
97. Cousinery E. *Le voyage de Macedoine*. Paris: Imprimerie Royale, 1831. 132 p.

98. D'Andria F. The Ploutonion of Hierapolis in light of recent research (2013–17). *Journal of Roman Archaeology*, 2018. vol. 31. P. 90–129.
99. D'Andria F., Ritti T. *Le sculture del teatro: i rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*. Roma: G. Bretschneider, 1985. 205 p.
100. Damaskos D. *Die Rezeption der Vergangenheit im Makedonien der mittleren Kaiserzeit // Einige Überlegungen in Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*. Catania: Edizioni del Prisma, 2007. S.117–123.
101. De Bernardi Ferrero D. *Teatri classici in Asia Minore. Vol. 1: Cibyra, Selge, Hierapolis*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1966. 77 p.
102. De Bernardi Ferrero D. *Teatri classici in Asia Minore. Vol. 2: Città di Pisidia, Licia e Caria*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1969. 218 p.
103. De Bernardi Ferrero D. *Teatri classici in Asia Minore. Vol. 3: Città dalla Troade alla Panfilia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1970. 215 p.
104. De Bernardi Ferrero D. *Teatri classici in Asia Minore. Vol. 4: Deduzioni e proposte*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1975. 264 p.
105. De Vos M. *Nerone, Seneca, Fabullo e la Domus Transitoria al Palatino // Gli Orti Farnesiani sul Palatino, Atti del Convegno Internazionale (Roma 28–30 novembre 1985) a cura di G. Morgant*. *Roma Antica* No 2.1990. P. 167–186.
106. Delev P. *The Edonians // Thracia*. 2007.17. P.85–106.
107. Despini G. I. *Hochrelieffriese des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Athen*. München: Hirmer Verlag, 2003. 217 s.
108. Devambez P. *Amazones // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I.1*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1981. P. 586–653.
109. Di Napoli V. *Architecture and Romanization: The Transition to Roman Forms in Greek Theatres of the Augustan Age // The Architecture of the Ancient Greek Theatre / Ed. by R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek*. Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 365–381.

110. Di Napoli V. Figured reliefs from the theaters of roman Asia Minor // *Logeion*. 2015. 5. P. 260–293.
111. Di Napoli V. Il fregio a tema agonistico del teatro de Hierapolis (Frigia): iconografia e Iconologia nell'arte romana imperial // *ASatene*. 2002. XXX, III, 2. P. 379–412.
112. 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.
113. Di Napoli V. Ο γλυπτός διάκοσμος των θεάτρων στη ρωμαϊκή επαρχία της Αχαΐας. Αθήνα: Ιούλιος, 2007. 374 σ.
114. Diest W. Nysa Ad Maeandrum: Nach Forschungen Und Aufnahmen in Den Jahren 1907 Und 1909 // *Kaiserlich Deutschen Archaologischen Instituts Ergänzungsheft X/ Ed. F.von Gaertringen, H. Pringsheim, K. Regung Berlin: Druck und Verlag von G. Reimer, 1913. 100 s.*
115. Dimitrova D. 5th–4th c. BC. Thracian orphic tumular burials in Sliven region (southeastern Bulgaria) // *Tumuli Graves – Status Symbol of the Dead in the Bronze and Iron Ages in Europe. Les tombes tumulaires–symboles dustatut des défunts dans les âges du Bronze et du Fer en Europe/ Ed.by Sirbu V., Schuster C. Oxford: BAR international series 2396, 2012. P. 77–84.*
116. Dionysus and politics: constructing authority in the Graeco–Roman world / Ed. by F. Doroszewski, D. Karłowicz. London, New York: Routledge, 2021. 215 p.
117. Dörpfeld W., Reisch E. Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos–Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. Athen: Barth & von Hirst, 1896. 396 s.
118. Duff J. W. A Literary History of Rome in the Silver Age: From Tiberius to Hadrian. New York: Barnes & Noble, 1960. 599 p.
119. Duncan A. Mime and Metatheatre // *Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / Ed. by E. Paillard, S.S. Milanezi MythosEikonPoiesis, 2021. Vol.11. P. 235–253.*

120. Duncan A. *Performance and Identity in the Classical world*. New York: Cambridge University Press, 2006. 243 p.
121. Dunkle R. *Gladiators. Violence and Spectacle in Ancient Rome*. London: Routledge, 2019. 408 p.
122. Elsner J. *Rational, Passionate and Appetitive: The Psychology of Rhetoric and the Transformation of Visual Culture from non-Christian to Christian Sarcophagi in the Roman World // Art and Rhetoric in Roman Culture / Ed. by J. Elsner, M. Meyer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, P. 316-349.
123. Farnoux A. *Lykourgos // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VI.1*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1992. P. 309–319.
124. Fauconnier B. *Athletes and Artists in the Roman Empire: The History and Organisation of the Ecumenical Synods*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. 403 p.
125. Favro D. *The Urban Image of Augustan Rome*. New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1998. 346 p.
126. Fellows Ch. *A journal written during an excursion in Asia Minor by Charles Fellows, 1838*. London: J. Murray, 1839. 347 p.
127. Fellows Ch. *Travels and researches in Asia Minor, more particularly in the province of Lycia*. London, 1852. 510 p.
128. Ferries M. C., Dalaison J. *Metal et dignite: la vaisselle precieuse à Rome. Luxe, ostentation et propagande (Ier siècle avant J–C et Ier siecle apres J–C // Forgerons, élites et voyageurs d'Homère à nos jours) / Ed. by M. C. Ferries, M.P. Castiglioni, M. F. Toublon*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2013. P. 147–167.
129. Fiechter E. *Das Dionysos–Theater in Athen. Die Ruine // Antike greichische Theaterbauten, Heft 5*. Stuttgart: W. Kohlhamme, 1935. 93 s.
130. Fol A., Marazov I. *The Thracians*. London: St. Martin’s Press edition, 1977. 160 p.

131. Frantz A. The Date of the Phaidros Bema in the Theater of Dionysos // *Hesperia Supplements*, 1982, Vol. 20. *Studies in Athenian Architecture*. P. 34 – 39.
132. Frézouls E. Aspects de l’histoire architecturale du théâtre romain // *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW)*. *Rise and Decline of the Roman World* / Ed. by H. Temporini. Berlin de Gruyter, 1982. P. 343-440
133. Fuchs M. *Der Fries des Dionysos–Tempels in Teos*. Wien: Phoibos Verlag, 2021. 85 s.
134. Fuchs M. *Il teatro Romano di Fiesole*. *Corpus delle sculture* // *Studia Archaeologica*, 1986. Vol. 40. 122 p.
135. Fuchs M. *Untersuchungen zur Ausstattung romischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1987. 228 s.
136. Fuchs W. *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*. Berlin: de Gruyter, 1959. 212 s.
137. Fuhrer T. *Inszenierungen von Göttlichkeit: Die politische Rolle von Dionysos/Bacchus in der römischen Literatur* // *A different god? Dionysos and Ancient Polytheism* / Ed. by R. Schlesier. Berlin: De Gruyter, 2011. P. 373–390.
138. Futrell A. *Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power*. Austin: University of Texas Press, 1997. 338 p.
139. Gareizou M–X. *Orpheus* // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII.1. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1994. P. 81–195.
140. Gebhard E. R. *The Theater and the City* // *Roman Theater and Society*. *Togo Salmon Papers I* / Ed. by W. J. Slater. Ann Arbor: University Michigan Press, 1996. P. 113–123.
141. Giannotti A. (Un)Masking the πόλις: The Pre-Play Ceremonies of the Athenian Great Dionysia as Theatrical Performances? // *Theatre and*

- Metatheatre Definitions, Problems. Limits / Ed. by E. Paillard, S.S. Milanezi. MythosEikonPoiesis, 2021. Vol.11. P. 29–63
142. Gleason K.L. Porticus Pompeiana: a new perspective on the first public park of ancient Rome // *Journal of Garden History*.1994.14. No 1. P. 13–27.
143. Grandjean Y., Salviat Fr. *Guide de Thasos*. Atenes: Ecole française d'Athènes, 2000. 330 p.
144. Grassinger. D. The meaning of myth on Roman sarcophagi', in *Myth and Illusion: The Meanings of Myth // Ancient Greek and Roman Society / Ed. by H. Goldfarb*. Boston, 1994. P. 91–107.
145. *Greek Papyri from Gurob / Ed. by J. G. Smily*. Dublin: Hodges, Figgis & Co, 1921. 59 p.
146. Grimal P. *Seneque ou la conscience de l'Empire // Collection d'Etudes anciennes*. 1979. Vol.19. 504 p.
147. Hallmannsecker M. The Ionian Koinon and the Koinon of the 13 Cities at Sardis // *Chiron: Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts*, 50. 2020. P. 1–27.
148. Hauber R. C. *Di Horti Maecenatis und Die Horti Lamiani auf dem Esquilin. Geschichte, Topographie, Statuenfunden (Dissertation)*. Köln: Iniveristat zu Köln, 1991. 302 s.
149. Hauser F. *Die neu-attischen Reliefs*. Stuttgart: K. Wittwer, 1889. 173 s.
150. Heckel W. *Who's Who in the Age of Alexander the Great: Prosopography of Alexander's Empire*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008. 389 p.
151. Herbig R. *Das Dionysos-Theater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus // Antike griechische Theaterbauten, Heft 6*. Stuttgart: W. Kohlhamme, 1935. 59 s.
152. Hermary A., Assimatis H., Vollkommer R. *Eros // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III.1*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1986. P.856–942.
153. Hervas R.G. *Trajan and Hadrian's Reorganization of the Agonistic Associations in Rome // Empire and Religion. Impact of Empire Roman*

- Empire, c. 200 B.C.–A.D. 476. Vol. 25/ Ed by O. Hekster. Leiden, Boston: Brill, 2017. P. 84–97.
154. Heuchert, V. A Tooled Coin and a Forgery of the. Koinon of the Thirteen Cities // K. D.rtlük–O. Tekin–R. Boyraz Seyhan (eds), *Bildiriler: Birinci Uluslararası Anadolu Para Tarihi ve Numismatik Kongresi, 25–28 Şubat 2013, Antalya. Proceedings: First International Congress of the Anatolian Monetary History and Numismatics, 25–28 February 2013.*Antalya, 2014. P. 297–306.
155. Heuzey L. Daumet H. *Mission archeologique de la Macedoine*. Paris: Librairie de Firmin–Didot et C.ie., 1876. 34 p.
156. Hodkinson O. Narrative Technique and Generic Hybridity in Aelius Aristides' Prose Hymns // *Hymnic Narrative and the Narratology of Greek Hymns*. Mnemosyne, Supplements, Vol. 84 / Ed. by A. Faulkner, O. Hodkinson. Leiden, Boston: Brill, 2015. P. 139–164.
157. Hofbauer M. *New Investigations in the Ephesian Theatre: The Hellenistic Skene // The Architecture of the Ancient Greek Theatre / Ed. by R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek*. Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 149–159.
158. Hölscher T. *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*. Torino: Einaudi, 2002. 108 p.
159. Hölscher T. *Visual Power in Ancient Greece and Rome // Sather classical lectures*. Vol.73. Oakland: University of California Press, 2018. 395 p.
160. Hornum, M. B. *Nemesis, the Roman state and the games*. Leiden, New York: E. J. Brill, 1993. 373 p.
161. Horster M. *Cult // Oxford Handbook of the Second Sophistic / Ed. by D. Richter, W. Johnson*. New York: Oxford University press, 2017. loc. 16286 – 16698. (Kindle digital edition).
162. Hunt Y. *Roman pantomime libretti and their Greek themes: the role of Augustus in the Romanization of the Greek classics // New directions in*

- ancient pantomime/ Ed. E. Hall, R. Wyles. Oxford: Oxford University press, 2008. P. 169–185.
163. Hutton W. Pausanias // Oxford Handbook of the Second Sophistic / Ed. by D. Richter, W. Johnson. New York: Oxford University press, 2017. loc. 9757–10119. (Kindle digital edition).
164. Idil.V. Nysa ve Aharaka, Nysa and Aharaka. Istanbul: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, 1999. 87 s.
165. Inan J. Der Dionysosfries // Archäologischer Anzeiger, 2000. Vol. 2. S. 322–330.
166. Inan J. Roman Sculpture in Side // Researches in the Region of Antalya. 8. Ankara: Turk Tarih Kurumu Basimevi, 1975. 277 p.
167. Inan J., Atik N., Öztürk., Alanyali H. S., Ateç G. Vorbericht über die Untersuchungen an der Fassade des Theaters von Perge // Archäologischer Anzeiger, 2000. Vol. 2. S. 285-340.
168. Inan. J. // Perge Kazısı Çalışmaları, 1986. S. 185-215.
169. Inan. J. // Perge Kazısı Çalışmaları, 1987. S. 197-247.
170. Inscriptiones Graecae Vol. II et III // Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores / Ed/ by J. Kirchner. Berlin: De Gruyter, 1913-1916.
171. Inscriptiones Graecae XII,5 // Inscriptiones Cycladum 2 vols. / Ed by F. Hiller von Gaertringen. Berlin, 1903-1909.
172. Isler H. P. Antike theaterbauten // Archaologische Forschungen, B. 27. Textband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. 812 s.
173. Isler H. P. Antike Theaterbauten // Archaologische Forschungen, B. 27. Katalogband. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. 852 s.
174. Isler H. P. Antike theaterbauten // Archaologische Forschungen, B. 27. Tafelband und Indices. Wien: Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 2017. 232 s.
175. Isler H. P. Das Dionysos-Theater in Athen // Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Berlin, 2002. S. 533-541.

176. Isler H. P. Traditional Hellenistic Elements in the Architecture of Ancient Theatres in Roman Asia Minor // The Architecture of the Ancient Greek Theatre / Ed. by R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek. Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 433-447.
177. Isler-Kerenyi C. Dionysos in Pergamon. Ein polytheistisches Phänomen // A different god? Dionysos and Ancient Polytheism / Ed. by R. Schlesier. Berlin: De Gruyter, 2011. P. 433– 447.
178. Istanbul: Istanbul Arkeoloji Müzeleri.
179. İzmirli U. "Side Tiyatrosu ve Bizans Dönemi Kullanımı" Sanat Tarihi Defterleri // Metin Ahunbay'a Armağan, Bizans Mimarisi Üzerine Yazılar. 2004. 8. S. 249–261.
180. İzmirli U. Side Tiyatrosu ve çevresi kazı, onarım ve düzenleme çalışmaları // VII. Kazı Sonuçları Toplantısı, 20–24 Mayıs 1985, Ankara. 1985. S. 387–395.
181. İzmirli U. Side Tiyatrosu ve Çevresi Kazı, Onarım ve Düzenleme Çalışmaları 1985 // VII. Kazı Sonuçları Toplantısı II. 1986. S. 127–135.
182. İzmirli U. Side Tiyatrosu ve Çevresinde Kazı, Onarım Ön Çalışmaları (2001) // XXIV. Kazı Sonuçları Toplantısı II. 2002–2003. S. 267–283.
183. İzmirli U. Side Tiyatrosu ve Çevresinde Onarım–Koruma Uygulamaları ve Sorunları // IAn IX. 2010. S. 87–112.
184. İzmirli U., Gunay R. Side Tiyatrosu'nda Kazı ve Koruma Onarım Hazırlık Çalışmaları 1999 // XXII. Kazı Sonuçları Toplantısı II. 2001. S. 335–344.
185. Jacoby F. Die Fragmente der griechischen historiker. Berlin: Weidmann, 1926–1957.
- Jenkins I. Greek Architecture and Its Sculpture. Harvard: Harvard University Press, 2006. 271 p.
186. Jory E. J. Associations of Actors in Rome // Hermes.1970. No 98. 2. P. 224–253.

187. Jory E. J. Pylades, pantomime, and the preservation of tragedy // *Mediterranean Archaeology*. 2004. Vol. 17. P. 147–156.
188. Jory E. The drama of the dance: the polemica to the iconography of imperial pantomime // *Roman Theater and Society. Togo Papers I* / Ed. by W. J. Slater. Ann Arbor: University Michigan Press, 1996. P. 1-28.
189. Jory E.J. Some cases of mistaken identity? Pantomime masks and their context // *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 2001. Vol. 45. P. 1–20.
190. Junkelmann M. *Gladiatoren: das Spiel mit dem Tod*. Darmstadt: Philipp von Zabern, 2008. 270 s.
191. Kadioğlu M. *Die scaenae frons des Theaters von Nysa am Mäander*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2006. 396 s.
192. Kadioğlu M. The Theatre and Podium friezes // *Nysa. A Dipolis on the Meander* / Ed. by S. H. Öztaner. Istanbul: Golden Media Matbaacilik ve Ticaretas, 2002. P. 158-206.
193. Kampen N. B. Biographical Narration and Roman Funerary Art // *American Journal of Archaeology*, 1981. Vol.85, 1. P. 47-58.
194. Karadedos G., Koukouli–Chrysanthaki Ch. Theater of Philippi // *AEMΘ*. 2011. 15. Σ. 99–111.
195. Kokkina C. Games vs. buildings as euergetic choices/ // *L'Organisation des Spectacles dans le Monde Romain. (Entretiens sur l'Antiquité Classique 58)* / Ed. by K. Coleman and J. Nelis–Clement. Geneve, 2012. P. 97–130.
196. Kosmopoulou A. *The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002. 259 p.
197. Krawczyk M. The role of Bacchus/Liber Pater in the Severan religious policy: the numismatic and epigraphic evidence // *Dionysus and politics: constructing authority in the Graeco–Roman world* / Ed. by F. Doroszewski, D. Karłowicz. London, New York: Routledge, 2021. P. 141–157.
198. Kumiega J. *The Theatre of Grotowski*. London, New York: Methuen Ltd., 1985. 290 p.

199. Kuttner A. Republican Rome Looks at Pergamon // Harvard Studies in Classical Philology. 1995. Vol. 97. P.157–178.
200. Kyle D. G. Spectacles of Death in Ancient Rome. London: Routledge, 1998. 300 p.
201. La fascination de l'antique 1700–1770. Rome découverte, Rome inventée / Ed. by Fr. De Polignac, J. Raspi Serra. Paris Somogy–Lyon: Musée de la Civilisation gallo–romaine, 1998. Vol.1. 215 p.
202. Laborde A. L. J. Voyage de l'Asie Mineure. Paris: Laborde L. E. S. J., 1838. 149 p.
203. Lampaki A. Sculpted Monuments and Movement in Ancient Greek Theatres // Les ruines résonnent encore de leurs pas. La circulation matérielle et immatérielle dans les monuments grecs (VIIe s. – 31 a.C.). Actes de la journée d'étude pluridisciplinaire à Bordeaux les 3-4 novembre 2016 / Ed. by M. Dromain, A. Dubernet. Pessac: Ausonius éditions, 2021. P. 121-138.
204. Lanckoronski. K. Städte Pamphyliens und Pisidiens (Band 1): Pamphylien. Wien, 1890. 195 s.
205. Landolfi M., Micheli M. E., Santucci A. Terrecotte architettoniche dal territorio marchigiano: vecchie conoscenze e nuove questioni/ P.Lulof, C.Rescigno // Deliciae Fictiles IV. Architectural Terracottas in Ancient Italy. Images of Gods, Monsters and Heroes Proceedings of the International Conference held in Rome (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Royal Netherlands Institute) and Syracuse (Museo Archeologico Regionale 'Paolo Orsi') October 21-25, 2009. Oxford, Oakville: Oxbow Books, 2011. P.274—283.
206. Lauer Ph., Picard Ch. Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Mèphis. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. 280 p.
207. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae 1V.2. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1988.
208. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I.2. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1981.

209. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae Suppl 1*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 2009.
210. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae Suppl 2*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 2009.
211. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae V.1*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1981.
212. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae V.2*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1981.
213. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VI.2*. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag, 1992.
214. Lindner R. *Mythos und Identität: Studien zur Selbstdarstellung kleinasiatischer Städte in der römischen Kaiserzeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1994. 207 s.
215. Linfert A. *Zwei Versuche über antiken Witz und Esprit // Rivista di Archeologia*. 1978. Vol. 1. S. 19–26.
216. Linforth I. *The Arts of Orpheus*. Berkeley: University of California Press, 1941. 370 p.
217. Lorenz K. *Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 288 p.
218. Mackay S. Th. *The Major Sanctuaries of Pamphylia and Cilicia // Teilband Religion (Heidentum: Die religiösen Verhältnisse in den Provinzen)*, 1990. Vol. 18/3. S. 2045-2129.
219. Magie D. *Roman Rule in Asia Minor, Volume 1 (Text): To the End of the Third Century After Christ*. Princeton: Princeton University press, 1950. 723 p.
220. Maiuri A. *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*. Roma: La Libreria dello Stato, 1933. 450 p.
221. Mansel A. M. *Die Nymphaeae von Perge // Istanbuler Mitteilungen*, 1975. Vol. 25. S. 367-372.

222. Mansel A. M. Perge Kazilarina Dair Önrapor // Türk Arkeoloji Dergisi. 25, 1967. S 104-109.
223. Mansel A. M., Akarca A. Perge' de kazilar ve arastirmalar. Excavations and Researches at Perge (türk. u. engl.). V, 8. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1949. 126 s.
224. Mansel, A. M. Perge Kazilarina Dair Önrapor // Türk Arkeoloji Dergisi. 30, 1969. S. 129-135.
225. Mansel. A. M. Side Tiyatrosu // Belleten (Turk Tarih Kurumu) 1962. XXVI. No. 101. S. 45– 56.
226. Mansel. A.M. Side 1947–1966 Yillari Kazilari ve Arastirmalarinin Sonuclari/ Ankara: Turk Tarih Kurumu, 1978. 347 s.
227. Matz F. Die dionysischen Sarkophage // Die antiken Sarkophagreliefs.Vol. IV. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1968–1969. 161 s.
228. Matz F. The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age by Martin P. Nilsson // Gnomon.1960. Vol. 32. № 6. P. 540–552.
229. McNally Sh. Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art // Classical Antiquity, 1985. Vol. 4. № 2. P. 152—192.
230. Mendel G.Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines. Tome I. Constantinople: Musee Imperiale, 1912. 596 p.
231. Miguelez–Cavero L. Cosmic and Terrestrial Personifications in Nonnus' Dionysiaca // Greek, Roman and Byzantine studies. 2013. No 53, 2. P. 350–378.
232. Mitchell S. Anatolia: land, men and gods in Asia Minor. Vol.1. The celts and the impact of roman rule. Oxford: Clarendon Press, 1993. 296 p.
233. Mitchell S. The Plancii in Asia Minor // The Journal of Roman Studies, 1974. Vol. 64. P. 27-39.
234. Moretti J-Ch. The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens // Illinois Classical Studies, 1999-2000. Vol. 24/25. Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century. P. 377-398.

235. Morey C. R. The Origin of the Asiatic Sarcophagi // *The Art Bulletin*, 1921. Vol. 4, No. 2. P. 64-70.
236. Mratschek S. Nero the Imperial Misfit: Philhellenism in a Rich Man's World // *Companion to the Neronian Age* / Ed. by E. Buckley and M.T. Dinter. Malden, Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. P. 45-62.
237. Nalimova N., Korzun A. Reliefs of the "Phaedrus Bema" at the theatre of Dionysus in Athens. To the question of the original destination and sources of inspiration // *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2023.13. (In print).
238. *New directions in ancient pantomime* / Ed. E. Hall, R. Wyles. Oxford: Oxford University press, 481 p.
239. Newby Z. *Art and Identity in Asia Minor // Roman imperialism and provincial art* / Ed by S. Scott, J. Webster. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 192-215.
240. Newby Z. *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC-AD 250*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 387 p.
241. Ng D. Commemoration and Elite Benefaction of Buildings and Spectacles in the Roman World // *Journal of Roman Studies* .2015. Vol. 105. P. 101-123.
242. Ng. D. Manipulation of memory: public buildings and decorative programs in Roman cities of Asia Minor (Thesis). Ann Arbor: University of Michigan, 2009. 308 p.
243. Nielsen I. *Cultic theatres and ritual drama // ASMA IV*. Aarhus: Aarhus University press, 2002. 395 p.
244. Nilsson M. P. The Dionysiac mysteries of the hellenistic and roman age // *Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae*. 1957. Vol.8. No 5. 150 p.
245. Nisbet R. G. M. Virgil's fourth eclogue: Easterners and Westerners // *Bulletin of the Institute of the Classical Studies*.1978, Vol.25. No1. P. 59-78.
246. Nolle J. Side. Zur Geschichte einer kleinasiatischen Stadt in der römischen Kaiserzeit im Spiegel ihrer Münzen // *Antike Welt*, 1990. № 21. S. 244-265.

247. Nysa. A Dipolis on the Meander / Ed. by S. H. Öztaner. Istanbul: Golden Media Matbaacilik ve Ticaretas, 2002. 480 p.
248. Oliver J.H. Empress Plotina and the Sacred Thymelic Synod // *Historia*. 1975. No 24. P.125–28.
249. Onurkan, S. Artemis Pergaia // *Istanbul Mitteilungen*, 1970. Vol. 19/20. S. 289-298.
250. Oxford Handbook of the Second Sophistic / Ed. by D. Richter, W. Johnson. New York: Oxford University press, 2017. 2284 loc. (Kindle digital edition).
251. Özgür M. E. Antalya Museum. sculptures of the Perge theatre gallery. Ankara: Donmez Offset, 2019. 135 p.
252. Özren A. Die Skulpturenasstattung kaiserlicher. Theater in der Provinz Asia // *Thetis*, 1996 Vol.3. S. 99-128.
253. Öztürk A. Die Architektur der ""scaenae frons"" des Theaters in Perge. Berlin: de Gruyter, 2009. 202 s.
254. Öztürk A. Was Dörpfeld Right? Some Observations on the Development of the Raised Stage in Asia Minor // *The Architecture of the Ancient Greek Theatre* / Ed. by R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek. Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 381-389.
255. Öztürk A. Zur Rekonstruktion der Fassade des Theaters von Perge // *Archäologischer Anzeiger*, 2000. Vol. 2. S. 287-298.
256. Page and Stage. Intersections of Text and Performance in Ancient Greek Drama / Ed. by S. D. Olson, O. Taplin, P. Totaro // *Trends in Classics*. 2023. Vol. 146. 184 p.
257. Paillard E. Greek to Latin and Back: Did Roman Theatre Change Greek Theatre? // *Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits* / Ed. by E. Paillard, S.S. Milanezi. MythosEikonPoiesis, 2021. Vol.11. P. 63–89.
258. Painter K.S. Silver Treasure // *The Insula of the Menander at Pompeii* / Ed. by R.Ling. New York: Oxford University Press, 2001. P. 1–89.

259. Pantel P.S. *Dionysos the Banquet and Gender // A different god? Dionysos and Ancient Polytheism/* Ed.by R. Schlesier. Berlin: De Gruyter, 2011. P. 119–136.
260. Papastamati-von Moock Ch. *The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase // Greek Theatre in the Fourth Century B.C. /* Ed. by. E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green, P. Wilson. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014. P. 15-76.
261. Papastamati-von Moock Ch. *The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research // The Architecture of the Ancient Greek Theatre /* Ed. by R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek. Aarhus: Aarhus University press, 2015. P. 39-79.
262. Perrin Y. *Etres mythiques, etres fanstatiques et grotesques de la domus aurea de Neron // Dialogues d'histoire ancienne. 1982. 8. P. 303–338.*
263. Perrin Y. *Nicolas Ponce et la Domus aurea de Néron: une documentation inedite // Melanges de l'ecole française de Rome.1982. 94–2. P. 843–891.*
264. Perrot G. *Daton, Neapolis et les ruines de Philippes // Revue Archeologique. 1860. Vol. 2. P. 45–52.*
265. Picard Ch. *La Patere d'Aquileia et l'eleusinisme a Rome aux debuts de l'epoque imperial // L'Antiquite Classique. 1951. T20. Fasc. 2. P. 351–381.*
266. Picard Ch. *Un type méconnu de lieu-saint dionysiaque: le stibadeion // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1944. Vol. 88-1. P. 127 —157.*
267. Pickard–Cambridge A. *Dramatic festivals of Athens. Oxford: Clarendon Press, 1968. 365 p.*
268. Pickard–Cambridge A. *The theatre of Dionysus in Athens. Oxford: Clarendon Press, 1946. 288 p.*
269. Pirenne–Delforge V. *Retour à la source: Pausanias et la religion grecque. Liege: presses universitaires de Liege, 2008. 411 p.*

270. Pollini J. *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. Norman: University of Oklahoma Press, 2012. 550 p.
271. Pollitt J.J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 329 p.
272. Poloczek S. *Dionysus and legitimisation of imperial authority by myth in first and second century Rome: Caligula, Domitian and Hadrian // Dionysus and politics: constructing authority in the Graeco–Roman world / Ed. by F. Doroszewski, D. Karłowicz*. London, New York: Routledge, 2021. P. 123–140.
273. Price S. R. F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*. Cambridge: Cambridge University press, 1986. 289 p.
274. Rauch M. *Bacchische Themen und Nilbilder auf Campanareliefs // Internationale Archaologie*. 52. Rahden: Verlag Marie Leidorf GmbH, 1999. 279 s.
275. Reinach S. *Orpheus, histoire generale des religions*. Paris: Publications Alcide Picard, 1921. 627 p.
276. Reinach S. *Reepertoire de peintures grecques et romaines*. Paris: E. Leroux. 427 p.
277. Richter D, Johnson W. *Periodicity and Scope // Oxford Handbook of the Second Sophistic / Ed. by D. Richter, W. Johnson*. New York: Oxford University press, 2017. loc. 205–365. (Kindle digital edition).
278. Richter D. *Lucian od Samosata // Oxford Handbook of the Second Sophistic / Ed. by D. Richter, W. Johnson*. New York: Oxford University press, 2017. loc. 8931–9427. (Kindle digital edition).
279. Ritti T. *Hierapolis I. Fonti letterarie ed epigrafiche // Archaeologica*, 1985. Vol. 53. 152 p.
280. Robert L. *Les gladiateurs dans l'Orient grec*. Paris: E. Champion, 1940. 356 p.

281. Robert L. Pantomimen im Griechischen Orient // *Hermes*.1930. No 65.1. P. 106–122.
282. Rogers D.K. Water culture in roman society // *Ancient History*.2018. Vol. 1. No 1. 118 p.
283. Roller M. B. Exemplarity in Roman Culture: The Cases of Horatius Cocles and Cloelia // *Classical Philology*, 2004. Vol. 99 (1). P. 1-56.
284. Rosenmeyer T. G. Metatheater: An Essay on Overload // *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 2002. P. 87-119.
285. Ross D.J.A. Olympias and the Serpent: The Interpretation of a Baalbek Mosaic and the Date of the Illustrated Pseudo–Callisthenes // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*.1963. Vol. 26. No 1/2. P. 1–21.
286. Şahin S. Studien zu den Inschriften von Perge III: Marcus Plancius Rutilius Varus und C. Iulius Plancius Varus Cornutus, Vater und Sohn der Plancia Magna // *Epigraphica Anatolica*, 1996, Vol. 27. S. 115–126.
287. Sauron. G. L’histoire vegetalisee: ornement et politique a Rome.Paris: A. et J. Picard, 2000. 250 p.
288. Scarpini M. Le stanze di Dioniso.Contenuti rituali e committenti delle scene dionisiache domestiche tra Roma e Pompei // *Anejos de Archivo espanol de arqueologia*.2016. Vol.6. 394 p.
289. Schefold K. La peinture pompéienne: essai sur l'évolution de sa signification // *Latomus, Revue d'études latines*, 1972. 282 p.
290. Schober A. Der Fries des Hekateions von Lagina // *Istanbuler Forschungen*, Herausgegeben von der Abteilung Istanbul des archäologischen Institutes des Deutschen Reiches / Band 11. Vienna: Rohrer, 1933. 116 s.
291. Schwingenstein, C. Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes // *Munchener archaologische Studien* 8. 208 s.
292. Seaford R. Dionysos. London: Routledge, 2006. 176 p.
293. Sear F. Roman theaters: an architectural study // *Oxford Monographs on Classical Archaeology*/ Ed.by J. Bennet, J. Boardman, J. J. Coulton, D. Kurtz, R. R. R. Smith, M. Steinby. Oxford: Oxford University press, 2006. 465 p.

294. Sear F. The Scaenae Frons of the Theater of Pompey // *American Journal of Archaeology*.1993. Vol. 97. No 4. P. 687–701.
295. Seiler F. Casa degli Amorini dorati: (VI 16,7.38) // *Häuser in Pompeji*.Vol. 5. Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, 1992. 149 p.
296. Sezer V., Tuna M., Peker R. Nysa Tiyatrosu Dış Cephe ve Doğu–Batı Girişleri Açma Çalışmaları // *TürkAD*, 1988. No 27. S. 85–100.
297. Sezer V., Tuna M., Peker R. Nysa Tiyatrosun’da Skene Kazizi ve Podyumlar // *TürkAD*. 1989. No 28. S. 307–322.
298. Shear J. P. Athenian Imperial Coinage // *Hesperia*,1936. Vol. 5,3. P. 285 — 332.
299. Skotheim M. Defining Paratheatre. From Grotowski to Antiquity // *Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / Ed. by E. Paillard, S.S. Milanezi. MythosEikonPoiesis*, 2021. Vol.11. P. 89–107.
300. Sobra G., Masino F. La Frontescena Severiana del teatro di Hierapolis di Frigia. Architettura, decorazione e maestranze. La scaenae frons en la arquitectura teatral romana // *Actas del symposium international celebrado en Cartagena los dias 12 al 14 demarzo 2009 en el Museo del Teatro. Universidad de Murcia/ Ed. S. Ramallo Asensio, N. Roring. Murcia: Universidad de Murcia, 2010. P. 373–413.*
301. Spratt T. A. B., Forbes E. *Travels in Lycia, Milyas, and the Cibyratis: in company with the late Rev. E. T. Daniell*. Vol. 2. London: John Van Voorst 1847. 332 p.
302. Stansbury-O’Donnell M. D. *Looking at Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 253 p.
303. Stansbury-O’Donnell M. D. *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 237 p.
304. Steingraber S. *Pergamene Influences on Etruscan Hellenistic Art // From Pergamon to Sperlonga. Sculpture and Context/ Ed by. N.T. de Grummond, B. S. Ridgway. Berkeley, Los Angeles, London: University California Press, 2001. P. 235—255.*

305. Stewart A. *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*. Berkeley: University of California Press, 1993. 607 p.
306. Sturgeon M.C. *Pergamon to Hierapolis. From Theatrical "Altar" to Religious Theater // From Pergamon to Sperlonga. Sculpture and Context / Ed. by N.T. de Grummond, B. S. Ridgway* Berkeley, Los Angeles, London: University California Press, 2001. P. 58–78.
307. Sturgeon M.C. *Sculpture: The Assemblage from the Theater // Corinth. IX. 3. Ann Arbor: The American School of Classical Studies at Athens, 2004. 237 p.*
308. Sturgeon M.C. *The Reliefs on the Theater of Dionysos in Athens // American Journal of Archaeology. 1977. Vol. 81. No. 1. P. 31–53.*
309. Svoronos J. N. *Das Athener Nationalmuseum. Textband III. Athen: Eleftheroudakis, 1937. 687 s.*
310. *Sylloge Nummorum Graecorum: Deutschland: Staatliche Münzsammlung München. Munich: Hirmer Verlag, 1968.*
311. Taplin O. *Greek Tragedy in Action*. London: Routledge, 2002. 222 p.
312. Taplin. O. *Diffused Performance and Core Performance of Greek Theatre // Theatre and Metatheatre Definitions, Problems. Limits / Ed. by E. Paillard, S.S. Milanezi. MythosEikonPoiesis, 2021. Vol.11. P. 21–29*
313. Texier Ch. *Asie Mineure: description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la chersonnèse d'Asie*. Paris, 1862. 756 p.
314. *The Architecture of the Ancient Greek Theatre / Ed. by R. Frederiksen, E. R. Gebhard, A. Sokolicek. Aarhus: Aarhus University press, 2015. 468 p.*
315. Thomas E. *Performance Space // Oxford Handbook of the Second Sophistic / Ed. by D. Richter, W. Johnson. New York: Oxford University press, 2017. loc. 5017–5635. (Kindle digital edition).*
316. Thumiger Ch. *On ancient and modern (meta)theatres: definitions and practices // Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, 2009. No. 63. P. 9-58.*

317. Toepfer K. *Pantomime: the history and metamorphosis of a theatrical ideology*. San Francisco: Vosuri Media, 2019. 1334 p.
318. Tortorella S. *Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia // Publications de l'Ecole Française de Rome*. 1981. 55. P. 61–100.
319. Touchette L–A. *The Dancing Maenad Reliefs: Continuity and Change in Roman Copies // Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 1995. Suppl. 62. 119 p.
320. *Tragicorum graecorum fragmenta. Vol. 3. Aeschylus / Ed. by S. Radt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985. 592 p.
321. Trendall T., Webster B. *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon, 1971. 159 p.
322. Trzaskoma S. *Mythography // Oxford Handbook of the Second Sophistic / Ed. by D. Richter, W. Johnson*. New York: Oxford University press, 2017. loc. 12664–12982. (Kindle digital edition).
323. Turcan R. *Etudes d'archeologie sepulcrale sarcophages romains et gallo-romains*. Paris: de Boccard, 2003. 342 p.
324. Turcan R. *Les Sarcophages romains a representations Dionysiaques: Essai de Chronologie et d'Histoire Religieuse*. Paris: E. de Boccard, 1966. 684 p.
325. Turcan R. *The cults of the Roman Empire*. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1996. 392 p.
326. Van den Broek N. *The myth of the Phoenix according the Classical and early Christian traditions*. Leiden: E.J. Brill, 1972. 487 p.
327. Vandeput L. *The Architectural Decoration in Roman Asia Minor. Sagalassos: a Case-study*. Leuven: Brepols, 1997. 353 p.
328. Versakis, F. *Das Skenengebäude des Dionysos-Theaters // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1909. Vol. 24. S. 194—224.
329. Villefosse A. *Le trésor de Boscoreale // Monuments et Memoires / Ed. by G. Perrot, R. De Lasteyrie. V*. Paris: Ernest Leroux, 1899. 290 p.
330. Von Aulock H., Klener G. *Sylloge Nummorum Graecorum Deutschland: Sammlung v. Aulock*. Berlin: Mann, 1957–1968.

331. Wadsworth E.L. Stucco Reliefs of the First and Second Centuries Still Extant in Rome // *Memoirs of the American Academy in Rome*.1924. Vol. 4. P. 9–102.
332. Ward–Perkins J. B. *Roman Imperial Architecture*. New Haven: Yale University Press1992. 532 p.
333. Webb R. The Nature and Representation of Competition in Pantomime and Mime // *Entretiens sur L’Antiquite Classique*. T. VIII. L’Organisation des spectacles dans le monde romain/ Ed.by K. Coleman, J. Nelis–Clement. Geneve: Fondation Hardt, 2012. P. 221–372.
334. Weinreich O. *Epigrammstudien I: Epigramm und Pantomimus nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus*. Heidelberg: Winter, 1948. 172 s.
335. West M. L. The Early Chronology of Attic Tragedy // *The Classical Quarterly*, 1989. Vol. 39, No. 1. P. 251 —254.
336. West M. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: B.G. Teubner, 1990. 406 p.
337. West M. *The Orphic Poems*. Oxford: Clarendon press, 1983. 275 p.
338. Wiedemann T. *Emperors and Gladiators*. London: Routledge, 1993. 232 p.
339. Winter F. *Altertümer von Pergamon (Band VII, Text 2): Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs*, Berlin, 1908. 392 s.
340. Wyler S. An Augustan Trend towards Dionysos: Around the Auditorium of Maecenas // *Redefining Dionysos / Ed. by A. Bernabe, M. Jauregui, A. Himenez San Cristobal, R. Hernandez*. Berlin: De Gruyter, 2013. P. 541–557.
341. Wyler S. *Dionysiaca aurea: the development of Dionysiac images from Augustus to Nero // Neronia Electronica*. 2012. Fasc.2. P. 3–19.
342. Wyler S. Roman replication of Greek Art at the Villa Farnesina // *Art History*.2006. Vol. 29. No 2. P. 213–232.
343. Zachos K. L. An archaeological guide to Nicopolis: Rambling trough historical, sacred and civic landscape // *Monuments Nicopolis 10*. Athens: Ministry of Culture and Sports, 2015. 211 p.

344. Zanker P. *Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der Römischen Kaiserzeit*. Mainz: P. von Zabern, 1974. 138 s.
345. Zanker P. *Pompeii: public and private life*. London: Harvard University Press, 1998. 251 p.
346. Zanker P. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 385 p.
347. Zanker P., Ewald B. C. *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 428 p.
348. Zanobi A. *The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies // Roman pantomime libretti and their Greek themes: the role of Augustus in the Romanization of the Greek classics // New directions in ancient pantomime / Ed. by E. Hall, R. Wyles*. Oxford: Oxford University press, 2008. P. 227–257.
349. *Αρχαιολογική Εφημερίς*/ Ed by. Α. Ρουσόπουλος. Αθήνα, 1862. 295 σ.
350. Δεσπινης. Γ. Ι. *Νέα στοιχεία για τη ζωφόρο του Βήματος του Φαίδρου στο Διονυσιακό θέατρο στην Αθήνα // Εγνατια, 2003, Vol.7. Σ. 165—191*.
351. Ζαχος Κ. Α. *Τα γλυπτά του βωμού στο Μνημείο του Οκταβιανού Αυγούστου // Nicopolis B. Proceedings of the Second International Nicopolis Symposium (11-15 September 2002) ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ Β΄. Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη (11-15 Σεπτεμβρίου 2002). Πρέβεζα: Ίδρυμα Ακτία Νικόπολις, 2007. Σ. 411-434*.
352. Κουκούλη–Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. *Ανασκαφικές έρευνες στο θέατρο Φιλίππων» // ΑΕΜΘ. 1999.13. Σ. 69–87*.
353. Κουκούλη–Χρυσανθάκη Χ., Καραδέδος Γ. *Το αρχαίο θέατρο των Φιλίππων // Αρχαία θέατρα της Μακεδονίας / Επιστημονική ενιμελεια Α.Βελενη. Αθήνα: Διάζωμα, 2012. Σ. 193–219*.
354. Κουρουηώτη. Κ. *Άνασκαφη εν Νύση τη επι Μαιάνδρῳ // Αρχαιολογικόν Δελτίον. 1921–1922. Τ.7. Σ. 227 –246*.
355. Λαζαρίδης Δ. // *ΑΔ 16. Χρονικά. 1960. Σ. 217–221*.

356. Παπαθανασοπουλος Θ. Γ. Το Ιερο και το θεατρο του Διονυσου: μνημεια της νοτιας πλευρας της Ακροπολης. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1993. 127 σ.
357. Παπασταμάτη-von Moock X. Θέατρο του Διονύσου // Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνης: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα. Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας: Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 2009 / Ed. by Θ. Στεφανίδου-Τιβεριού, Π. Καραναστάση, Δ. Δαμάσκος. Thessaloniki: University Studio Press, 2012. Z. 129-151.
358. Σαμίου, Χρ., Αθανασιάδης Γ. Αρχαιολογικές και αναστηλωτικές εργασίες στο θέατρο των Φιλίππων // ΑΕΜΘ. 1987. 1. Σ. 353–362.
359. Υπουργείο Πολιτισμου και Αθλητισμου (ΥΠΠΟ). 1997
360. Димитрова Д. Dimitrova D. Гробницата на цар Севт III в могила Голяма Косматка. The Tomb of King Seuthes III in Golyama Kosmatka. София: Арос, 2015. 376 с.
361. Домарадски М. Келтите на Балканския полуостров, IV–I в. пр.н. е. София: Наука и Изкуство, 1980. 176 с.
362. Илиева П., Генов Н. Тракийските съкровища и долината на тракийските царе. София: Хермес, 2011. 216 с.

Источники:

1. Античные гимны / Ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1988.
2. Аполлодор. Мифологическая библиотека (в пер. В. Г. Боруховича). Ленинград: Наука, 1972.
3. Аристид Элий. Священные речи. Похвала Риму (в пер. С. И. Межерицкой). М.: Ладомир, 2006.
4. Арриан Флавий. Индика (в пер. М. Д. Бухарина). М.: Восточная Литература, 2002.
5. Арриан Флавий. Поход Александра (в пер. М. Е. Сергеенко). М.: Миф, 1993.
6. Афинея. Пир Мудрецов (в пер. Н. Т. Голинкевич). М.: Наука, 2003.

7. Валерия Максима изречений и дел достопамятных книг девять (в пер. И. Алексеева). СПб.: Императорская Академии наук, 1772 г.
8. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида (в пер. С. А. Ошерова). М.: Художественная литература, 1979.
9. Виктор Аврелий. (в пер. В. С. Соколова). М.: Российская политическая энциклопедия, 1997.
10. Витрувий. Десять Книг об Архитектуре (в пер. Ф. А. Петровского). М.: Архитектура-С, 2006.
11. Геродот. История (в пер. Г. А. Стратановского). – Л.: Наука, 1972.
12. Гесиод. Теогония (в пер. В. В. Вересаева) // Эллинские поэты VII—III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Ред. М. Л. Гаспаров. М.: Ладомир, 1999.
13. Гигин Юлий. Астрономия (в пер. А. И. Рубана). СПб.: Алетейя, 1997
14. Гигин Юлий. Мифы (в пер. Д. О. Торшилова). СПб.: Алетейя, 2000.
15. Гомер. Илиада (в пер. Н. И. Гнедича). Л.: Наука, 1990.
16. Гомеровские гимны (в пер. В. В. Вересаева) // Античные гимны / Ред. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1988. С. 58–140.
17. Гораций Квинт Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания/ Ред. С Апта, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровский, А. Тахо-Годи, С. Шервинский. М.: Художественная литература, 1970.
18. Демосфен. Речи: В 3 т. / Ред. Е. С. Голубцова, Л. П. Маринович, Э. Д. Фролов. М.: Памятники исторической мысли, 1995.
19. Деяния Божественного Августа (в пер. В. Г. Боруховича) // Хрестоматия по истории древнего мира: Эллинизм. Рим. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1998. С. 377—411.
20. Диодор Сицилийский. Историческая Библиотека. Книга IV (в пер. О. П. Цыбенко). М.: Лабиринт, 2000.
21. Дионисий Галикарнасский. Римские древности. В 3 томах. (в пер. Г. Н. Майоровой, И. Л. Маяк). М.: Рубежи XXI, 2005.
22. Еврипид. Вакханки (в пер. И.Ф. Анненского). М.: Наука, Ладомир, 1999.

23. Катулл Валерий Веронский. Книга стихотворений (в пер. С. В. Шервинского). М.: Наука, 1986.
24. Квинтилиан Марк Фабий. Двенадцать книг Риторических Наставлений (в пер. А. Никольского). СПб.: типография Императорской Российской Академии, 1834.
25. Климент Александрийский. Строматы. В 3-х томах (в пер. Е. В. Афонасина). СПб.: Изд. Олега Абышко, 2003.
26. Климент Александрийский. Увещевание к язычникам. (в пер. А. Ю. Братухина). СПб.: Изд. Олега Абышко, 2006.
27. Книги Сивилл (в пер. М. Г, В. Е. Витковских). М: Энигма, 1996.
28. Корнут Луций Анней. Греческое богословие (в пер. М. М. Позднева). СПб.: Формика, 2003.
29. Макробий Амфросий Феодосий. Сатурналии (в пер. В. Т. Звиревича). Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2009.
30. Марциал Марк Валерий. Эпиграммы (в пер. Ф. А. Петровского). СПб.: АО Коплект, 1994.
31. Нонн Панополитанский. Деяния Диониса (в пер. Ю. А. Голубца). М.: Алетейя, 2016.
32. Овидий Публий Назон. Метаморфозы (в пер. С.Ю. Шервинского). М.: Художественная литература, 1977.
33. Овидий Публий Назон. Наука любви (в пер. М.Л. Гаспарова) // Собрание сочинений. Том 1. СПб.: Студия Биографика, 1994.
34. Овидий Публий Назон. Элегии и малые поэмы (в пер. Ф. А. Петровского) М.: Художественная литература, 1973.
35. Орфические гимны (в пер. О. В. Смыки) // Античные гимны / Ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд-во МГУ, 1988.
36. Павсаний. Описание Эллады (в пер. С. П. Кондратьева). СПб.: Алетейя, 1996.
37. Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. / Ред. С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров, С. П. Маркиш М.: Наука, 1994.

38. Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей (в пер. М. Л. Гаспарова) / Ред. Н.А. Алпатов. М.: Наука, 1993.
39. Скилак Кариандский. Перипл обитаемого моря (в пер. Ф. В. Шелова-Коведяева) // Вестник древней истории, 1988. 1-2.
40. Стаций Публий Папиний. Ахиллеида (в пер. О. Ашманов, О. Жиронкина, О. Мокина, Ю. Пеков, А. Подосинов, А. Пронина, М. Пронина, А. Рчеулишвили, Д. Смирнова, И. Смирнова, С. Федотов). М.: Импэто, 2011.
41. Стаций Публий Папиний. Фиваида (в пер. Ю. А. Шичалина) М.: Наука, 1991.
42. Страбон. География (в пер. Г. А. Стратановского). М.: Наука, 1964.
43. Тацит Корнелий. Сочинения в двух томах. Том I. «Анналы (в пер. Я. М. Боровского, М. Е. Сергеенко) // Малые произведения. М.: Ладомир, 1993.
44. Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс. Часть 1. Апологетические сочинения Тертуллиана. Киев: Тип. Акц. Об-ва Петр Барский, 1910.
45. Филострат Флавий. Жизни Софистов (в пер. Е. Г. Рабиновича) / Ред. Е. Г. Рабинович. М.: Изд-во Университета Д. Пожарского, 2017.
46. Филострат Флавий. Жизнь Аполлония Тианского (в пер. Е. Г. Рабиновича). М.: Наука, 1985.
47. Флор Луций Анней. Эпитомы (в пер. А.И. Немировского, М. Ф. Дашковой). Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1977.
48. Цицерон Марк Туллий. Философские трактаты (в пер. М. И. Рижского) / Ред. Г. Г. Майорова. М.: Наука, 1985.
49. Эсхил. Трагедии (в пер. В. И. Иванова). М.: Наука, 1989.

50. Aristides. *Orationes*. Leipzig: Weidmann. 1829.
51. Cassius Dio Cocceianus. London: William Heinemann; New York: Harvard University Press, 1914.
52. *Collectanea Alexandrina: Reliquiae minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae 323—146 A.C.* / Ed. by J. U. Powell. Oxford: Clarendon Press, 1925.
53. Dio Chrysostom *Orations: 7, 12 and 36* / Ed. by D. A. Russell. Oxford: St John's College, 1992.
54. Diodorus Siculus. *Bibliotheca Historica* / Ed. by I. Bekker, L. Dindorf, F. Vogel. Leipzig: in aedibus B. G. Teubneri, 1888-1890.
55. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers* / Ed. by R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press. 1972.
56. Eratosthenis *Catasterismi* / Ed. by A. Olivieri. Leipzig: in aedibus B. G. Teubneri, 1907.
57. Euripidis: *Fabulae*, Vol. 3 / Ed. by J. Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1994.
58. Heraclitus. *Homeric Problems* (transl. by D. A. Russell, D. Konstan). Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005.
59. Lucian. *Saturnalia* / Ed. by K. Jacobitz. Leipzig: in aedibus B. G. Teubneri, 1896.
60. Lucian. *Works* (transl. by A. M. Harmon). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936.
61. Pliny the Elder. *The Natural History* / Ed. by J. Bostock, H. T. Riley, K. F. Th. Mayhoff. London: Taylor and Francis, 1906.
62. Pollux Julius of Naucratis / Ed. by W. Dindorf. Leipzig, 1924.
63. Statius. *Silvae* / Ed. by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
64. Stephani Byzantii. *Ethnica* / Ed. by M. Billerbeck, J. F. Gaertner, B. Wyss, Ch. Zubler. Berlin: De Gruyter, 2006.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

AA	Archäologischer Anzeiger
AD	Arkeoloji Dergisi
BM	British Museum
BMC	Catalogue of the Greek Coins in the British Museum
BNF	Bibliothèque Nationale de France
F Gr Hist	Die Fragmente der griechischen historiker
IG	Inscriptiones Graecae
IM	Istanbuler Mitteilungen
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
MAN	Muzeo Archaeologico di Napoli
MFA	Museum of Fine Arts Boston
NAIM	National Archaeological Institute and Museum Sofia
NAM	National Archaeological Museum of Athens
SNG	Sylloge Nummorum Graecorum
AEMΘ	Το Αρχαιολογικό Έργο Στη Μακεδονία και Τη Θράκη

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

к главе 2:

2.1. фрагмент Алтаря Мира, богиня Теллус, 13 г. до н. э.

Museo dell'Ara Pacis, фото автора

2.2. фрагмент Алтаря Мира, богиня Рома 13 г. до н. э.

Museo dell'Ara Pacis, фото автора

2.3. фрагмент Колонны Траяна, захват Децебала (слепок), 113 г.

Muzeul Național de Istorie a Românie, фото автора

2.4. фрагмент Колонны Траяна, захват даков (слепок), 113 г.

Muzeul Național de Istorie a Românie, фото автора

2.5. роспись кубикеры В, вилла Фарнезина,

нимфа и младенец Дионис, 19 г. до н. э.

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, фото автора

2.6. роспись криптопортика А, вилла Фарнезина,

купание Диониса (?), 19 г. до н. э.

Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, фото автора

2.7. Рельефы капеллы в Дендере, конец I-нач. II в., фото автора

2.8. Каменя с портретом Птолемея IV в образе младенца Диониса

Bibliothèque Nationale de France, Inv. 95

2.9. Гравюра N. Ponce

Комната 34. «Золотой дом Нерона»

Album des Bains de Titus - Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre

2.10. Скифос, дом Менандра, Помпеи, I в.

А. Смерть Семелы

В. Купание Диониса

С. Покинутая Ариадна

Muzeo Archaeologico di Napoli. Inv. 145509

к главе 3:

3. 1.1. Реконструкция здания сцены театра Диониса в Афинах, II в.,
Ch. Papastamati-von Moock, 2012

3. 1.2. Паппосилен, II в.

Здание сцены, Театр Диониса, Лапидарий, Афины, фото автора

3. 1.3. Трагедии (Комедия) II в.

Здание сцены, Театр Диониса, Лапидарий, Афины, фото автора

3. 1.4. Силен-теламон, II в.

«Бема Федра», Театр Диониса, Афины

3. 1.5. Гермес (?), 117-138 гг.

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Despinis G. Taf. 77, 265

3. 1.6. Дионис и Менада (?), 117-138 гг.

Museum of Fine Arts in Boston, Inv. 0321

3. 1.7. «Бема Федра»

Театр Диониса, Афины

3. 1.8. Рождение Диониса из бедра Зевса

Рельефы «Бемы Федра», II в., Театр Диониса, Афины

3. 1.9. Вступление Диониса в Аттику

Рельефы «Бемы Федра», II в., Театр Диониса, Афины

3. 1.10. Дионис и василинна

Рельефы «Бемы» Федра, II в., Театр Диониса, Афины

3. 1.11. Дионис на троне

Рельефы «Бемы Федра», II в., Театр Диониса, Афины

3. 1.12. Дионис на троне между Силенами-актерами, II в. до н. э.

Стибадейон, Делос, Archaeological Museum of Delos, Inv. A04123, A4121,
A04122

3. 1.13. Дионис, Дионисион, Фасос,

IV в. до н. э., Archaeological Museum of Thasos, Inv. 16, фото автора

3. 1.14. Комедия, Дионисион, Фасос,
IV в. до н. э., Archaeological Museum of Thasos, Inv. 652, фото автора
3. 1.15. Женская фигура, Дионис, Дионисион, Фасос,
IV в. до н. э., Archaeological Museum of Thasos, Inv. 1473, фото автора
3. 1.16. Дионис и элевсинские божества, Мондрагона
IV в. до н. э., Museo Archeologico di Napoli
3. 2.1. Южный портик, театр в Филиппах, II в., фото автора
3. 2.2. план, театр в Филиппах, II в., G. Karadedos, 2012
3. 2.3. Ликург, южный портик театра, Филиппы
II в., Philippi Archaeological Museum, фото автора
3. 2.4. Менада, южный портик театра, Филиппы, II в., слепок, фото автора
3. 2.5. Менада с отрубленной головой, южный портик театра, Филиппы
II в. слепок, фото автора
3. 2.6. Менада с отрубленной головой, южный портик театра, Филиппы, II в.
Philippi Archaeological Museum, фото автора
3. 2.7. Менада, южный портик театра, Филиппы, II в. слепок, фото автора
3. 2.8. убийство Дрианта, гидрия, сторона А
V в. до н. э., Krakow University Museum, Trendall A. D., Webster T. B. L. Pl. III.1, 13.
3. 2.9. убийство Дрианта, гидрия, сторона В
V в. до н. э., Krakow University Museum, Trendall A. D., Webster T. B. L. Pl. III.1, 13.
3. 2. 10. убийство Дрианта, гидрия, сторона В
V в. до н. э., Krakow University Museum, Trendall A. D., Webster T. B. L. Pl. III.1, 13.
3. 2.11. Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазономахия?), IV в. до н. э., ГМИИ им. А.С. Пушкинка, Инв. Ф — 1570.
3. 2.12. Фриз амазономахией, храм Аполлона в Бассах, V в. до н. э.
British Museum Inv. 1847,0424.19
2. 2.13. Убийство Орфея V в. до н. э.,

Bibliothèque Nationale de France, Inv. De Ridder. 456

3. 2.14. Рельеф со сценой убийства Пенфея

Basilica Porta Maggiore, I в.

3. 2.15. Подвесные головы (конская амуниция),

Луковитский клад, IV в. до н.э.

National Archaeological Institute and Museum, Sofia, Inv. 8231

3. 2.16. Стела с фигурой гладиатора, II в.

Amphipolis Archaeological Museum, фото автора

3. 2.17. Бронзовая голова Севта III, III в. до н.э. Казанлык (Голяма Косматка)

National Archaeological Institute and Museum, Sofia, фото автора

3. 2.18. Фрагмент Колонны Траяна, головы даков (слепок), 113 г.

Muzeul Național de Istorie a Românie, фото автора

к главе 4:

4. 1.1. театр Нисы

4. 1.2. театр Нисы, план и реконструкция здания сцены, М. Kadioglu, 2022

4. 1.3. рельефы, западная сторона блока I, театр Нисы

Танцующий Пан, конец II в., Aydin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.4. рельефы, западная сторона блока I, театр Нисы

Менада, Силен у алтаря, Менада и Сатир, конец II в.,

Aydin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.5. рельефы, фронтальная сторона блока I, театр Нисы

Персонификации, местные божества, Плутон и Персефона, конец II в.

Aydin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.6. рельефы, восточная сторона блока A, театр Нисы

Играющие Эроты, конец II в., Aydin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.7. рельефы, западная сторона блока II, театр Нисы

Менады у алтаря, конец II в., Aydin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.8. рельефы, фронтальная сторона блока II, театр Нисы

Персефона с Артемидой, Афиной б Афродитой, Деметра, Гермес передает младенца Диониса нимфам, конец II в.,

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.9. рельефы восточная сторона блока II, театр Нисы

Паппосилен верхом на ослике, Сатир, конец II в.,

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.10. рельефы западная сторона блока III, театр Нисы

Силен, конец II в., Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.11. рельефы, фронтальная сторона блока III, театр Нисы

Сатир, Гермес, Паппосилен, купание младенца Диониса нимфами, танец Сатира и Менады, конец II в., Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.12. рельефы, восточная сторона блока III, театр Нисы

Эроты, собирающие виноград, конец II в.,

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.13. рельефы, западная сторона блока IV, театр Нисы

Эроты, собирающие виноград, конец II в.,

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.14. рельефы, фронтальная сторона блока IV, театр Нисы

Похищение Персефоны, Гермес, конец II в.,

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.15. рельефы, фронтальная сторона блока IV, театр Нисы

Океан, Тефида и Нереида (?) конец II в.,

Audin Archaeological Museum, M. Kadioglu 2022

4. 1.16. рельефы, восточная сторона блока IV, театр Нисы

Эроты, собирающие виноград, конец II в.

Audin Archaeological Museum, фото автора

4.1.17. рельефы, западная сторона блока V, театр Нисы

Танцующий Сатир, конец II в.

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.18. рельефы, фронтальная сторона блока V, театр Нисы

Посещение Деметрой Персефоны, Персефона (?) на троне с младенцем Дионисом конец II в.

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.19. рельефы, восточная сторона блока V, театр Нисы

Покинутая Ариадна, конец II в.

Audin Archaeological Museum, фото автора

4. 1.20. рельефы, западная сторона блока VI, театр Нисы

Танцующий Паппосилен, конец II в.

Audin Archaeological 4.1.21. рельефы, фронтальная сторона блока VI, театр Нисы

Сцены из жизни актеров, танец Менады, Паппосилена и Сатира, конец II в.

Audin Archaeological Museum, фото автора Museum, фото автора

4. 1.22. рельефы здания скены, театр Нисы

Празднование священной свадьбы Плутона и Персефоны, распорядитель игр, богиня Тюха, конец II в.

Audin Archaeological Museum, M. Kadioglu, 2022

4. 1.23. Монета. Universität Düsseldorf. Inv. Ls 2004008350

Аверс: Юлия Мамея, Реверс: младенец Дионис на троне, танцующие корибанты,

4. 1.24. Монета. 200-100 гг. до н. э., SNG 3044

Аверс: Дионис, Реверс: похищение Персефоны

4. 1.25. Ниса с младенцем Дионисом и Сатир

Себастейон, Афродисиада, 1 в.,

Aphrodisias Archaeological Museum, фото автора

4. 1.26. Гера Телая и Зевс Панамерос на троне, фриз храма Гекаты в Лагине, Археологический музей Стамбула, фото автора

4.2.1. театр Сиды

4. 2.2. план театра Сиды, Ü. İzmirligil, 2010

4. 2.3. рельефы театра Сиды, II в.
1 блок восточная сторона, Рождение Диониса из бедра Зевса, фото автора
4. 2.4. рельефы театра Сиды, II в.
2 блок западная сторона, Купание младенца Диониса
4. 2.5. рельефы театра Сиды, II в.
2 блок фронтальная сторона, Сцена фиаса (?), фото автора
4. 2.6. рельефы театра Сиды, II в.
2 блок восточная сторона, Покинутая Ариадна, фото автора
4. 2.7. рельефы театра Сиды, II в.
3 блок западная сторона, Жертвоприношение на алтарь, фото автора
4. 2.8. рельефы театра Сиды, II в.
3 блок восточная сторона, Возвращение Гефеста на Олимп, фото автора
4. 2.9. рельефы театра Сиды, II в.
4 блок западная сторона, Растерзание Пенфея, фото автора
4. 2.10. рельефы театра Сиды, II в.
5 блок западная сторона, Сцена битвы, фото автора
4. 2.11. рельефы театра Сиды, II в., 6 блок, Сцены гигантомахии, фото автора
4. 2.12. фрагмент дионисийского фриза, сатир на ослике
реконструкция Т. Bartette, E. Rosso, 2019
театр в Арузии, нач. I в.
4. 2.13. покинутая Ариадна
Дом Веттиев, Помпеи, 1 в. до н. э.
4. 2.14. «туалет Афродиты», кубикюла В, вилла Фарнезина, 19 г. до н. э.,
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Inv.1128
4. 2.15. Аполлон, Кессон здания скены, театр Сиды II в., фото автора
4. 2.16. храм Аполлона и фриз с масками II в., фото автора
4. 3.1. Театр в Перге, фото автора

4. 3.2. Реконструкция здания сцены
Театр в Перге II-III вв., А. Ozturk, 2009
4. 3.3. плиты 1-5 северной стороны, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.4. плиты 1-5 южной стороны, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.5. плиты 1 северной - южной стороны
Кестр и Тюха, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.6. плиты 2 северной - южной стороны
Рождение Диониса из бедра Зевса, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.7. плита 3 южной стороны
Гермес с младенцем Дионисом, Фриз театра в Перге II в., фото автора
- 4.3.8. плиты 5 северной - южной стороны
Купание младенца Диониса, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.9. плиты 6 северной - южной стороны
Дионис и танец корибантов, Фриз театра в Перге II в., фото автора
3. 3.10. плита 8 северной стороны
Дионис и нимфа (?) у алтаря, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.11. плита 9 северной стороны, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.12. плита 9 южной стороны, Танец сатира и менад
Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.13. плита 10 южной стороны
Жертвоприношение у алтаря, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.14. плиты 12 северной - южной стороны
Юный Дионис и нимфы, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.15. плиты 13 северной - южной стороны
Выезд Диониса на колеснице, Фриз театра в Перге II в., фото автора
- 4.3.16. плита 15 южной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.17. плита 16 северной стороны

- Дионис и его свита, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.18. плита 16 южной стороны
- Покинутая Ариадна, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.19. плиты 17 северной - южной стороны
- Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.20. плиты 19 северной - южной стороны
- Сцена расправы, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.21. плиты 20 северной - южной стороны
- Океан и менады, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.22 плиты 21 северной - южной стороны
- Дионис и морской фиас, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.22. плиты 24-25 северной стороны, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.23. плиты 24-25 южной стороны, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.24. плита 26 северной стороны
- Танец менад, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.25. плита 26 южной стороны
- Растерзание Пенфея, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.26. плиты 29 северной - южной стороны
- Дионис и свита, Фриз театра в Перге II в., фото автора
4. 3.27. Растерзание Пенфея
- Дом Веттиев, Помпеи, I в. до н. э.
4. 3.28. postscaenium театра Перге, II –III в
4. 3.29. фриз театра Перге, II в., фото автора
4. 3.30. Дионис, статуя здания скены
театра в Перге, II –III в.
- Antalya Archaeological Museum, Фото автора
4. 3.31. пилон с изображением Артемиды Пергаи, здание скены театра в
Перге, II в., Antalya Archaeological Museum, фото автора

4. 3.32. «жертвенный фриз» с изображением Тюхи и идола Артемиды Пергаи, Porta Regia театра Перге, II -III в.

Antalya Archaeological Museum, фото автора

4. 3.33. фриз 3 яруса, Гигантомахия,

театр в Перге, III в., Antalya Archaeological Museum, Фото автора

4. 3.34. фриз 2 яруса, Кентавромахия,

Театр Перге, III в.,

Antalya Archaeological Museum, H. S. Alanyali, 2000, Abb. 57

4. 3.35. Персонификация Кестра

Северный Нимфей, Перга II в., Фото автора

4. 3.36. Изображение Артемиды Пергаи

Улица с колоннами Перги II в., Фото автора

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ИЛЛЮСТРАЦИИ⁸⁴¹

⁸⁴¹ Изображения, для которых не указан источник, происходят из открытых ресурсов. Для печатных планов указываются имена авторов отрисовки.



2.1. фрагмент Алтаря Мира, богиня Теллус, 13 г. до н.э.
Museo dell'Ara Pacis, фото автора



2.2. фрагмент Алтаря Мира, богиня Рома 13 г. до н.э.
Museo dell'Ara Pacis, фото автора



2.3. Фрагмент Колонны Траяна, захват Децебала (слепок), 113 г.
Muzeul Național de Istorie a Românie, фото автора



2.4. Фрагмент Колонны Траяна, захват даков (слепок), 113 г.
Muzeul Național de Istorie a Românie, фото автора



2.5. роспись кубикеры В, вилла Фарнезина ,
 нимфа и младенец Дионис, 19 г. до н.э.
 Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, фото автора



2.6. роспись криптопортика А, вилла Фарнезина
 купание Диониса (?), 19 г. до н.э.
 Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, фото автора



2.7. Рельефы капеллы в Дендере, конец I-нач. II в.
фото автора



2. 8. Каменя с портретом Птолея IV в образе младенца Диониса
Bibliothèque Nationale de France, Inv. 95



2. 9. Гравюра N. Ponce
Комната 34. «Золотой дом Нерона»
Album des Bains de Titus - Département des Arts Graphiques,
Musée du Louvre



А



В



С

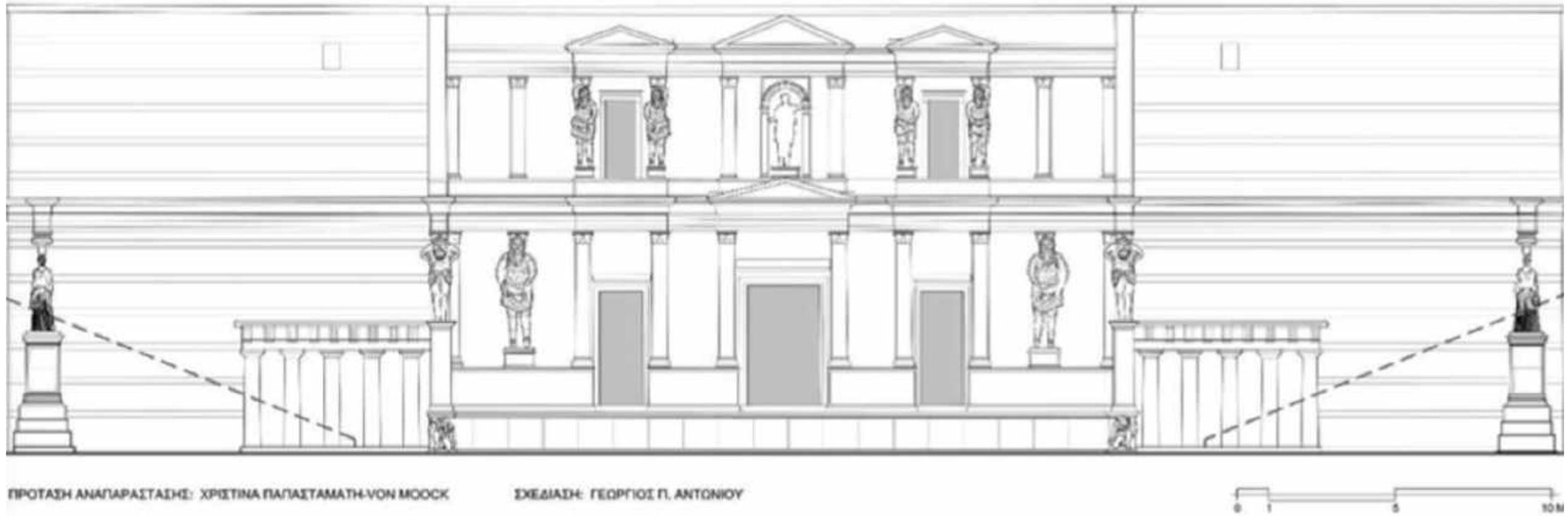
2. 10. Скифос, дом Менандра, Помпеи, I в.

А. Смерть Семелы

В. Купание Диониса

С. Покинутая Ариадна

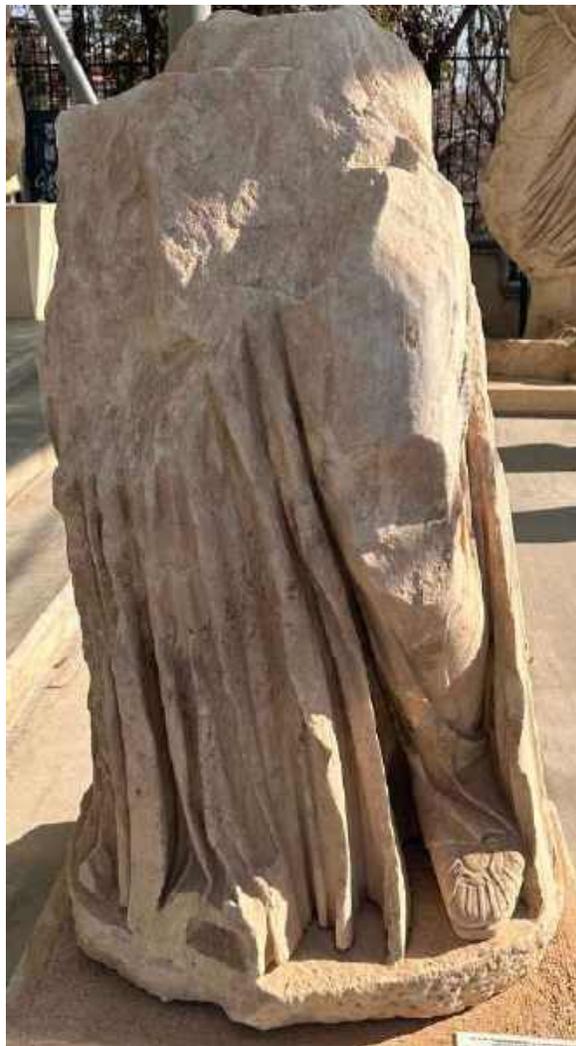
Muzeo Archaeologico di Napoli. Inv. 145509.



3. 1.1. реконструкция здания сцены театра Диониса в Афинах, II в.
Ch. Papastamati-von Moock, 2012



3. 1.2. Паппосилен, II в.
Здание сены, Театр Диониса
Лапидарий, Афины,
Фото автора



3. 1.3. Трагедии (Комедия) II в.
Здание сены, Театр Диониса
Лапидарий, Афины,
Фото автора



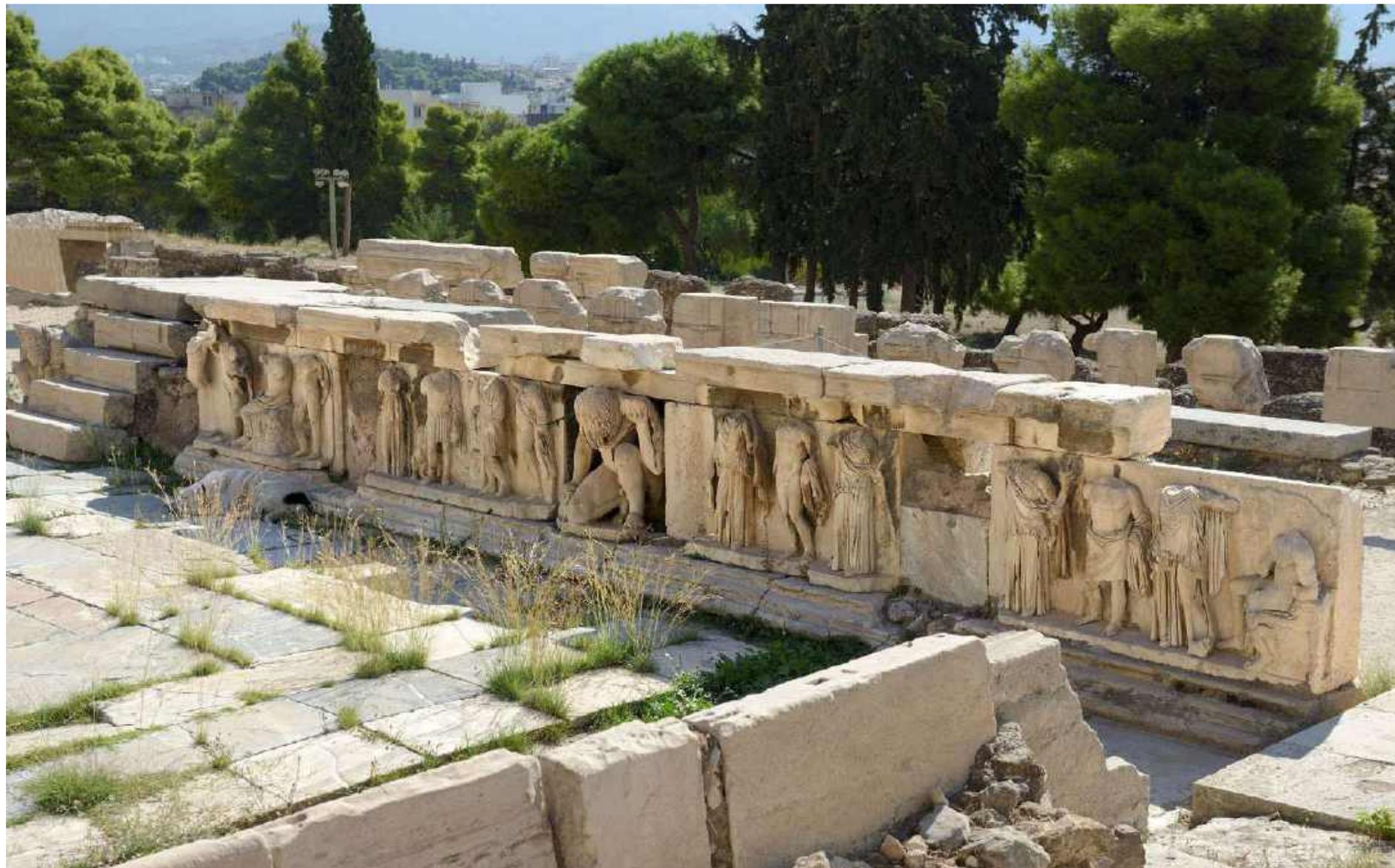
3. 1. 4. Силен-теламон, II в.
«Бема Федра», Театр Диониса
Афины



3. 1.5. Гермес (?), 117-138 гг.
Cambridge, Fitzwilliam Museum
Despinis G. Taf. 77, 265



3. 1.6. Дионис и Менада (?), 117-138 гг.
Museum of Fine Arts in Boston, Inv. 032



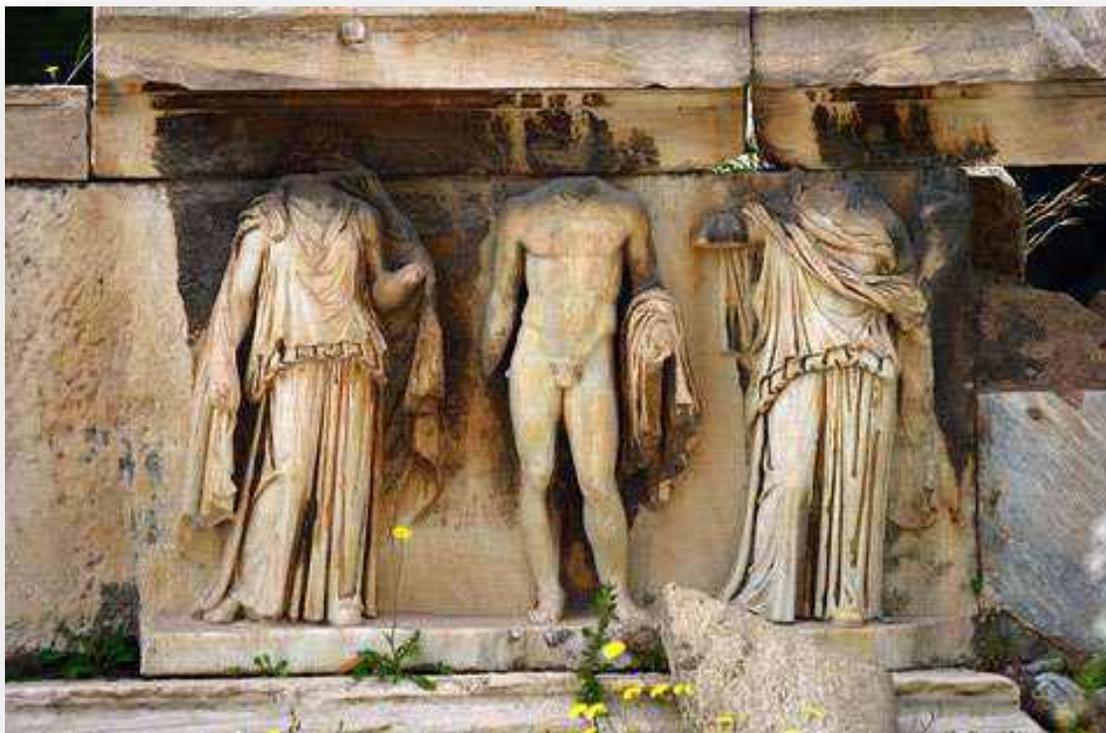
3. 1.7. «Бема Федра»
Театр Диониса, Афины



3. 1.8. Рождение Диониса из бедра Зевса
Рельефы бемы Федра, II в.
Театр Диониса, Афины

3. 1.9. Вступление Диониса в Атику
Рельефы бемы Федра, II в.
Театр Диониса, Афины





3. 1.10. Дионис и василинна
Рельефы бемы Федра, II в.
Театр Диониса, Афины



3. 1.11. Дионис на троне
Рельефы бемы Федра, II в.
Театр Диониса, Афины



3. 1.12. Дионис на троне между Силенами-актерами, II в. до н.э. Стибадейон, Делос
Archaeological Museum of Delos, Inv. A04123,
A4121, A04122



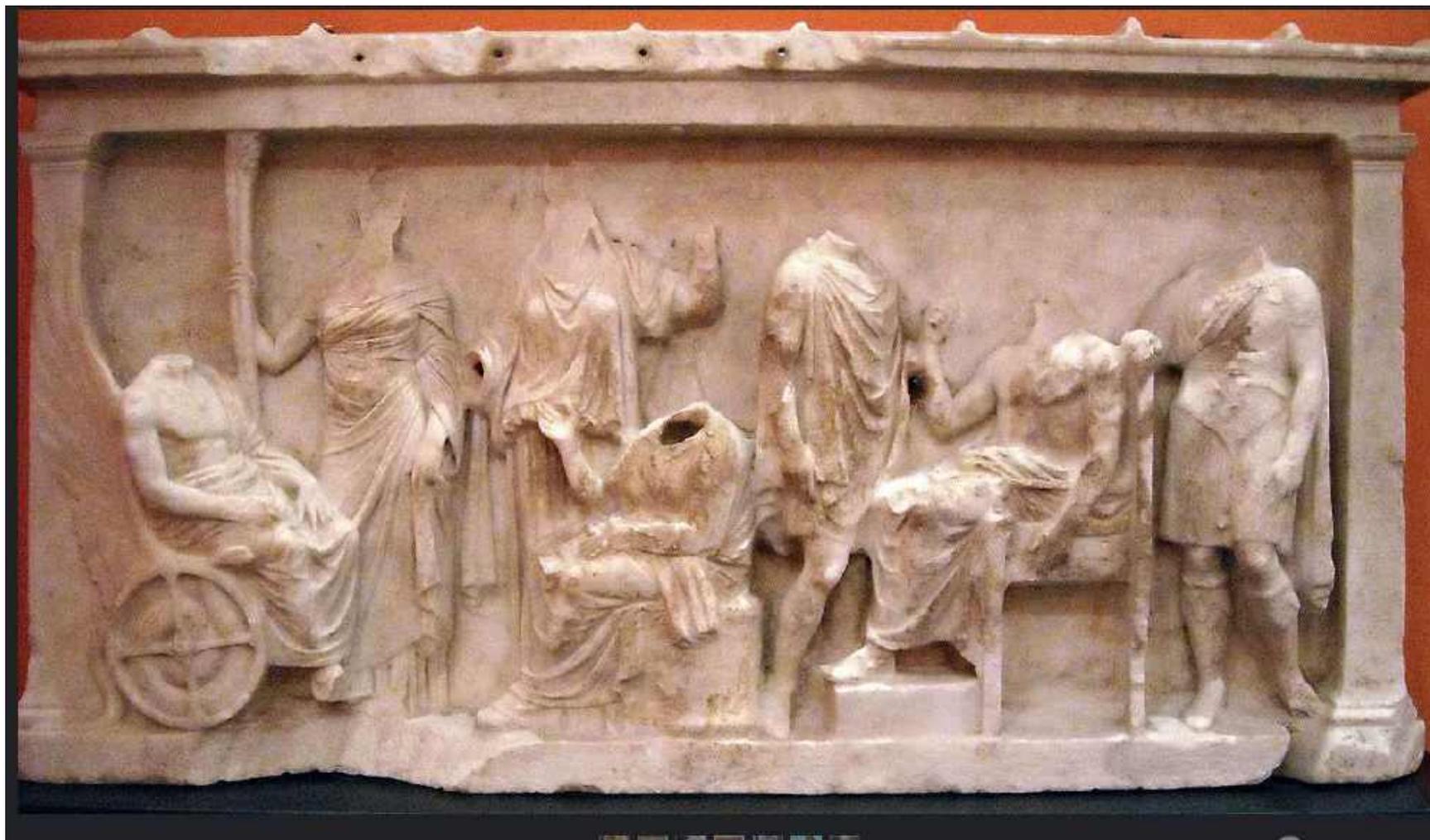
3. 1.13. Дионис, Дионисион, Фасос,
IV в. до н.э.
Archaeological Museum of Thasos, Inv. 16
фото автора



3. 1. 14. Комедия, Дионисион, Фасос, IV в. до н.э.
Archaeological Museum of Thasos, Inv. 652
фото автора



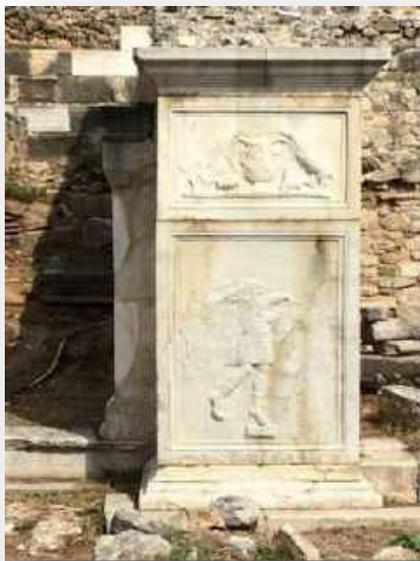
3. 1. 15. Женская фигура, Дионис, Дионисион, Фасос,
IV в. до н.э.
Archaeological Museum of Thasos, Inv. 1473
фото автора

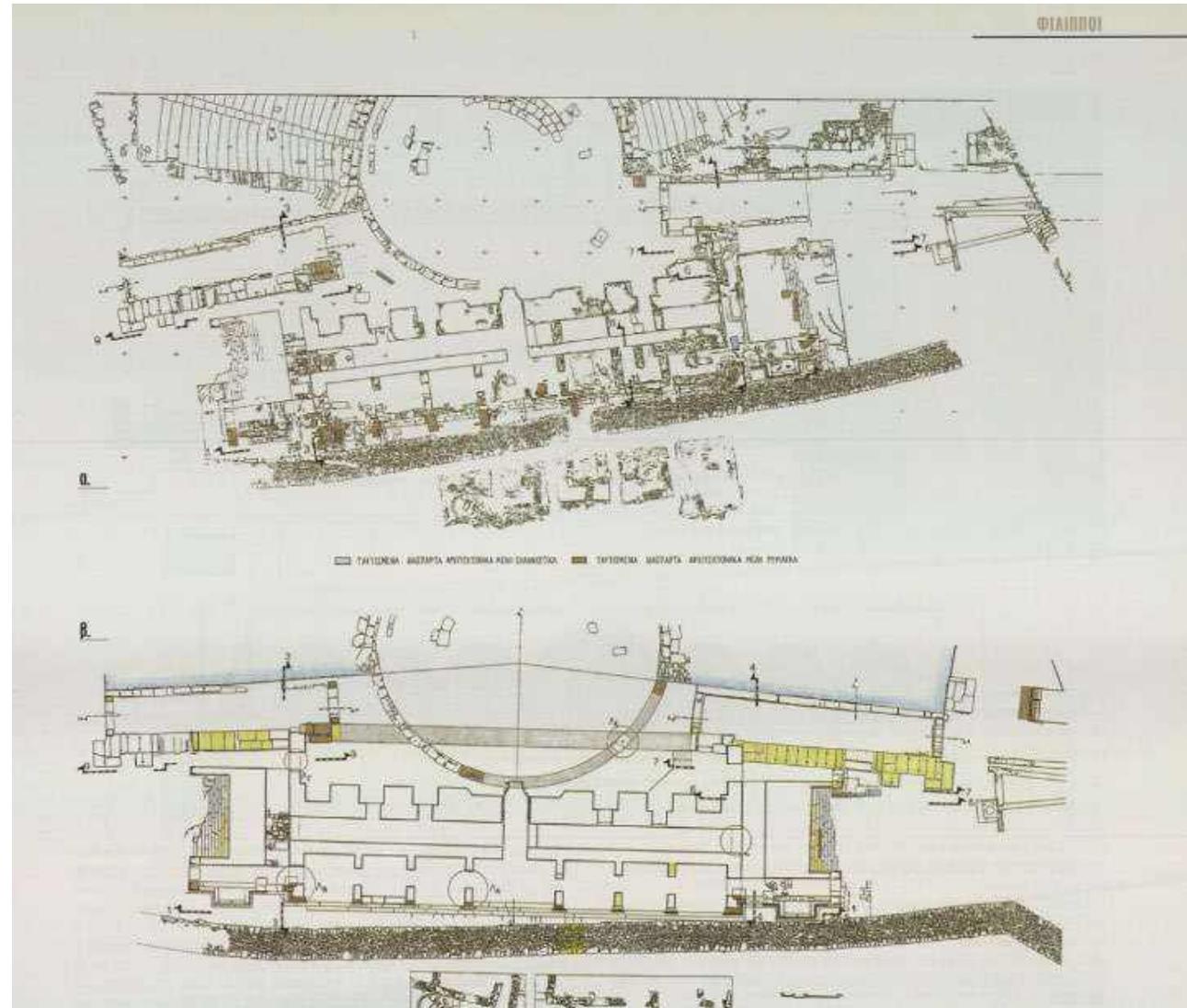


3. 1.16. Дионис и элевсинские божества,
Мондрагона
IV в. до н.э.
Muzeo Archaeologico di Napoli.



3. 2.1. Южный портик, театр в Филиппах
II в., фото автора





3. 2.2. план, театр в Филиппах, II в.
G. Karadedos, 2012



3. 2.3. Ликург, южный портик театра, Филиппы
II в.
Philippi Archaeological Museum, Фото автора



3. 2.4. Менада, южный портик театра, Филиппы
II в. слепок, фото автора



3. 2.5. Менада с отрубленной головой, южный портик театра, Филиппы II в. слепок, фото автора

3.. 2.6. Менада с отрубленной головой, южный портик театра, Филиппы, II в. Philippi Archaeological Museum, Фото автора

3. 2.7. Менада, южный портик театра, Филиппы, II в. слепок, фото автора



3. 2.8. убийство Дрианга, гидрия, сторона А

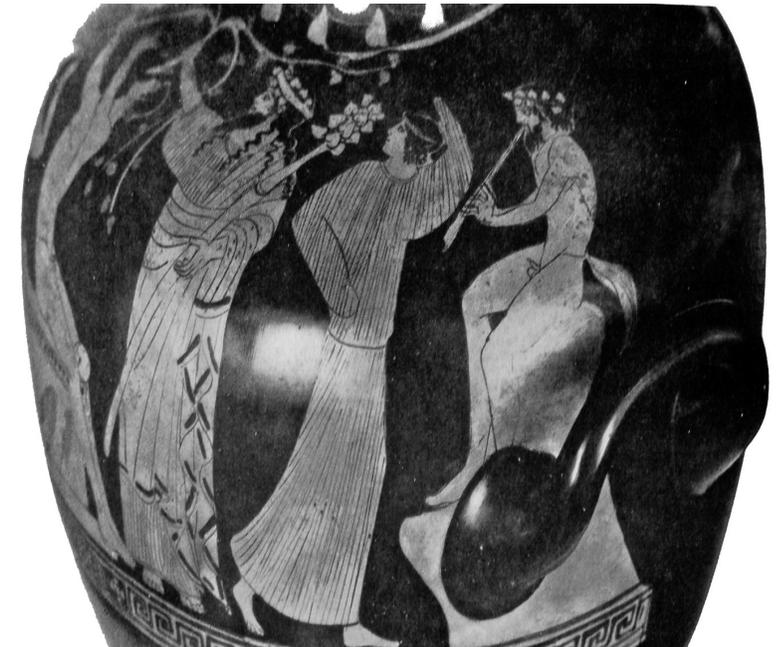
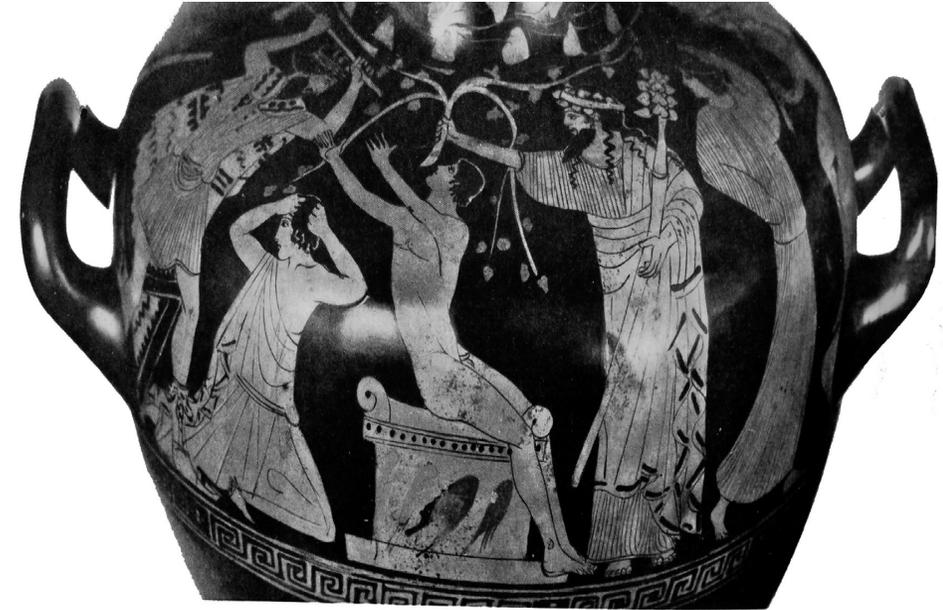
V в. до н.э.

Krakow University Museum, Trendall A. D., Webster T. B. L. Pl. III.1, 13.

3. 2.9. убийство Дрианга, гидрия, сторона В

V в. до н.э.

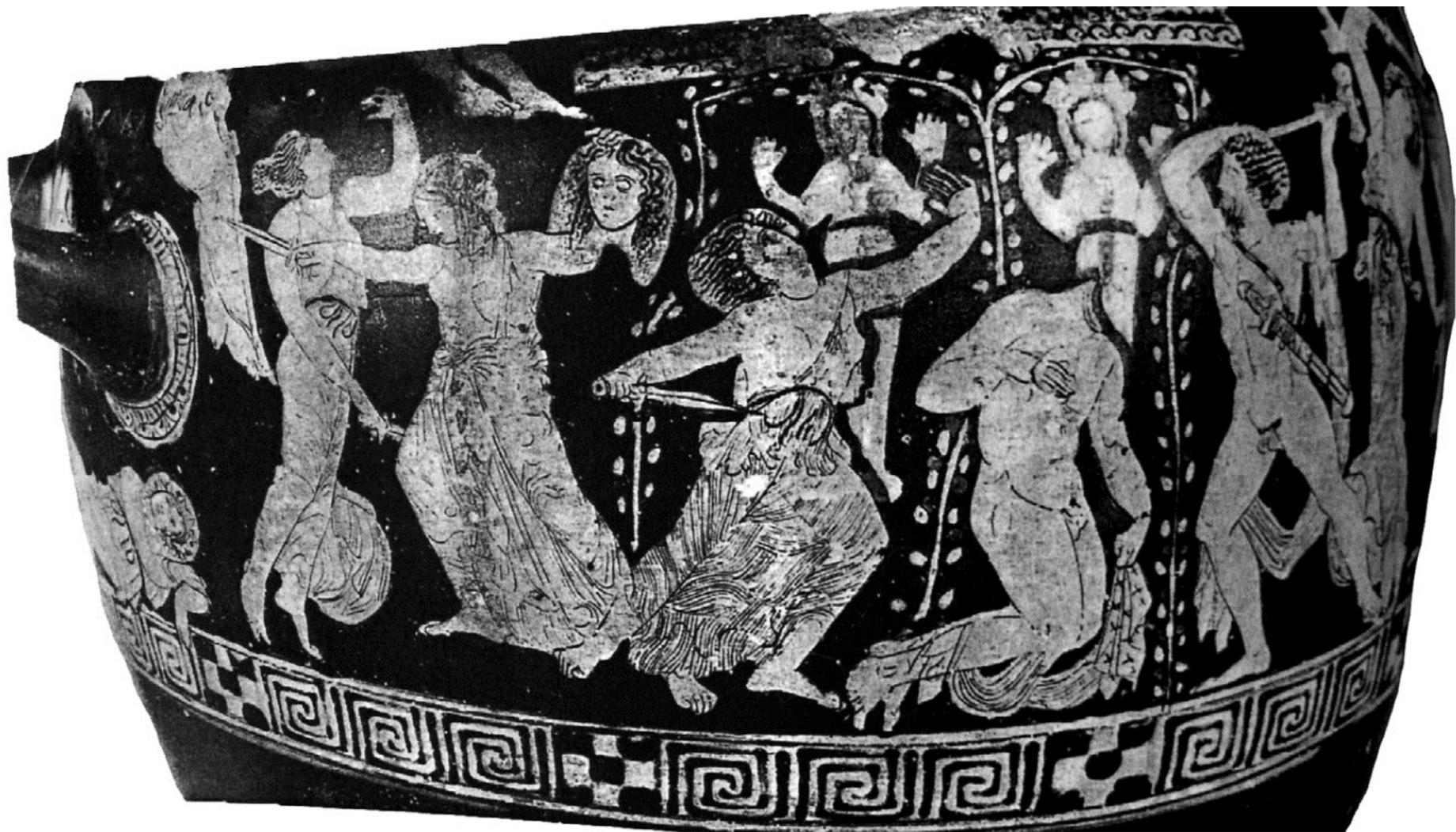
Krakow University Museum,
Trendall A. D., Webster T. B. L. Pl. III.1, 13.



3. 2. 10. убийство Дрианга, гидрия, сторона В

V в. до н.э.

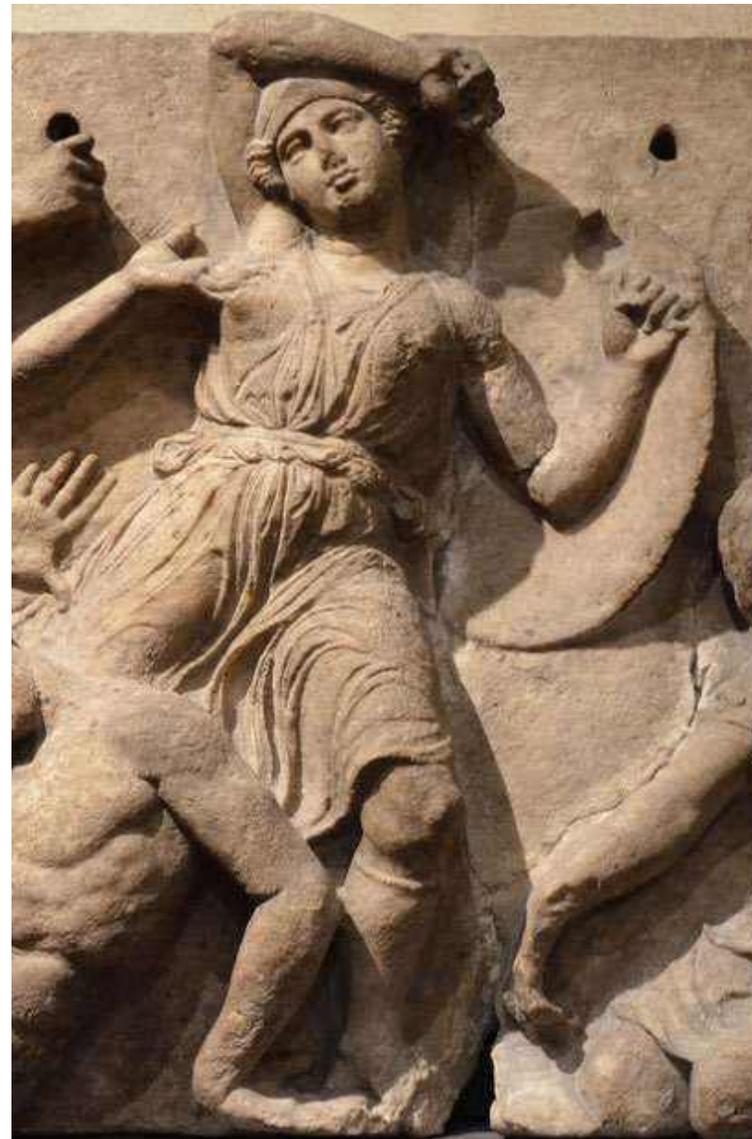
Krakow University Museum,
Trendall A. D., Webster T. B. L. Pl. III.1, 13.



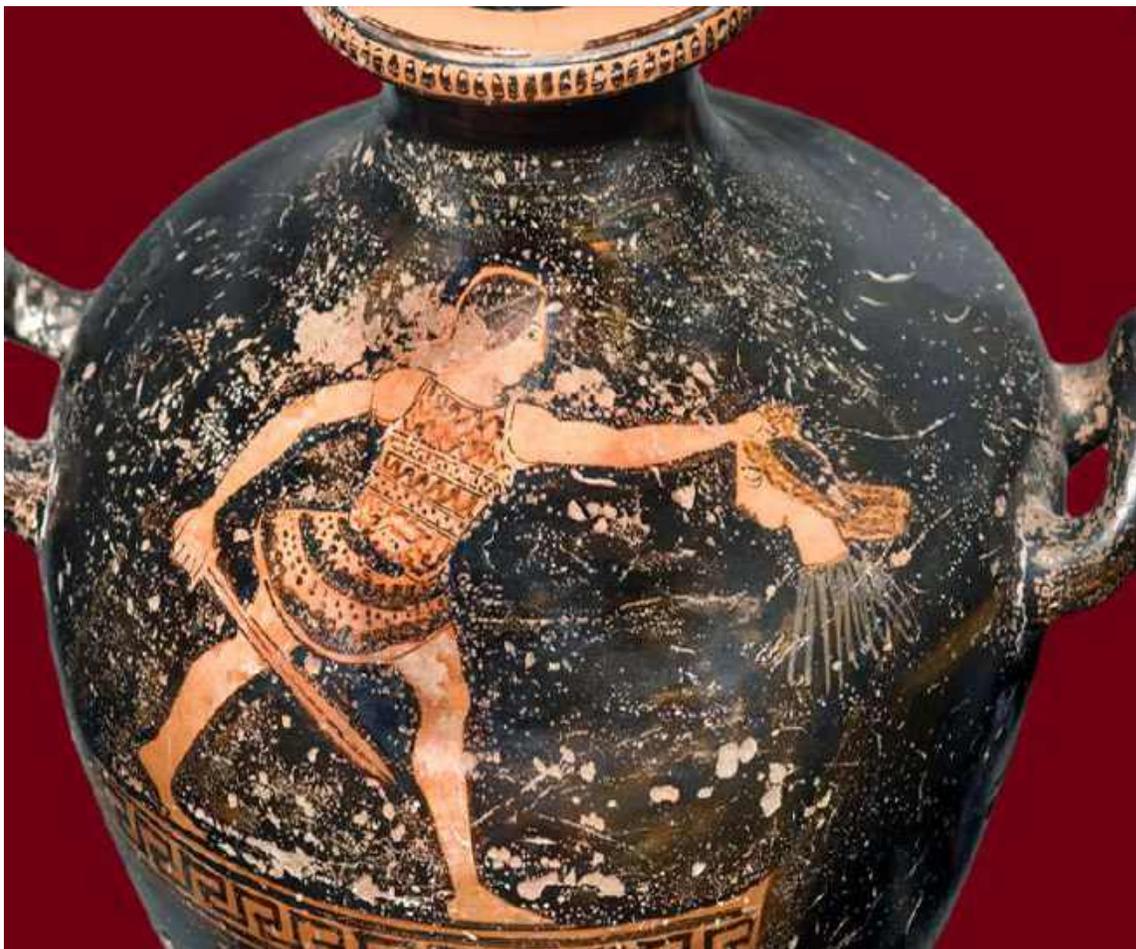
3. 2.5. убиство Дрианта, гидрия, сторона А
V в. до н.э.
National Etruscan Museum of Villa Giulia



3. 2.11. Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазономахия?), IV в. до н.э., ГМИИ им. А.С. Пушкинка, Инв. Ф — 1570.



3. 2.12. Фриз амазономахией, храм Аполлона в Бассах, V в. до н.э. British Museum Inv. 1847,0424.19



3. 2.13. Убийство Орфея V в. до н.э.,
Bibliothèque Nationale de France, Inv. De Ridder. 456.



3. 2.14. Рельеф со сценой убийства Пенфея
Basilica Porta Maggiore, I в.



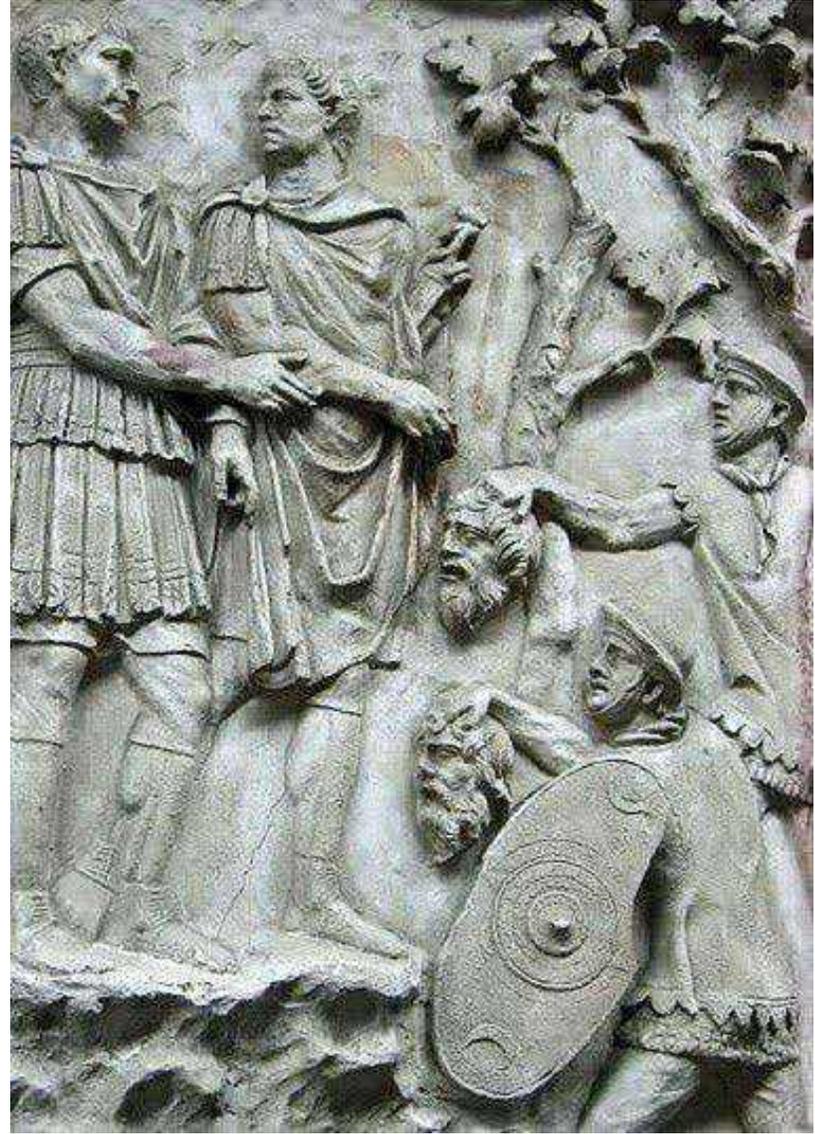
3. 2.15. Подвесные головы (конская амуниция) , Луковитский клад, IV в. до н.э.
National Archaeological Institute and Museum, Sofia, Inv. 8231



3. 2.16. Стела с фигурой гладиатора, II в.
Amphipolis Archaeological Museum, фото автора



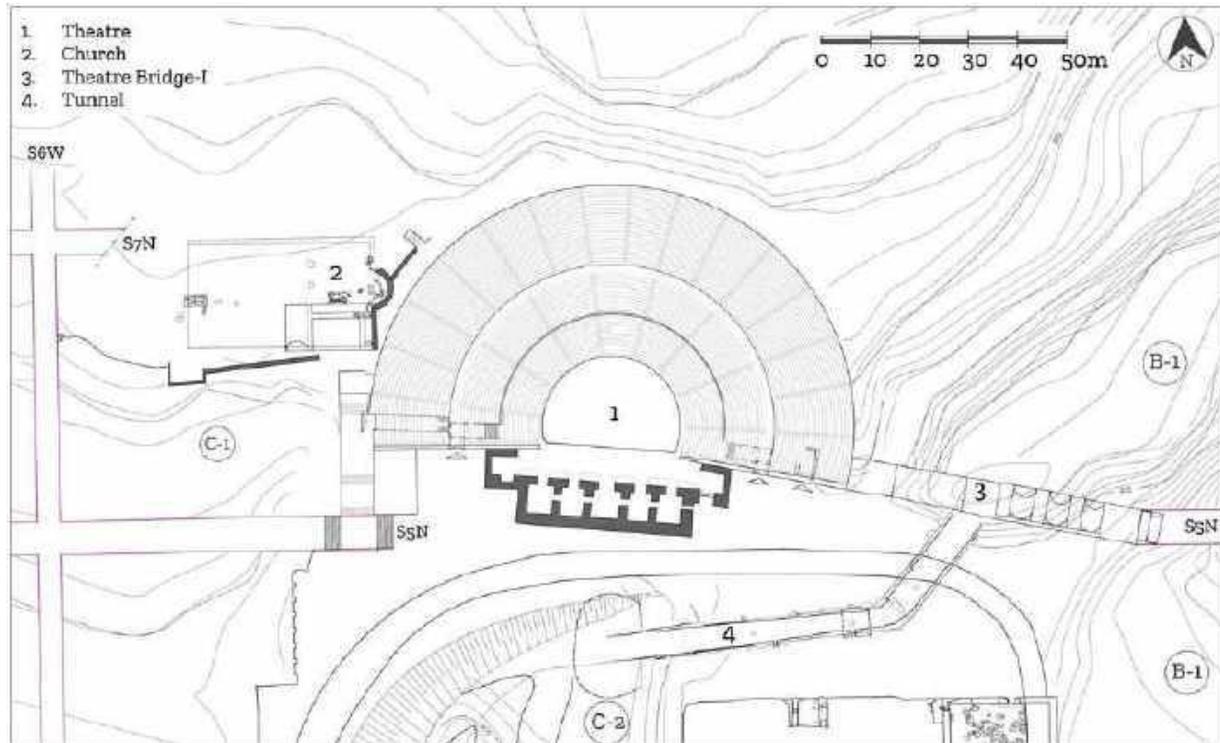
3. 2.17. Бронзовая голова Севта III, III в. до н.э. Казанлык (Голяма Косматка)
National Archaeological Institute and Museum, Sofia, фото автора



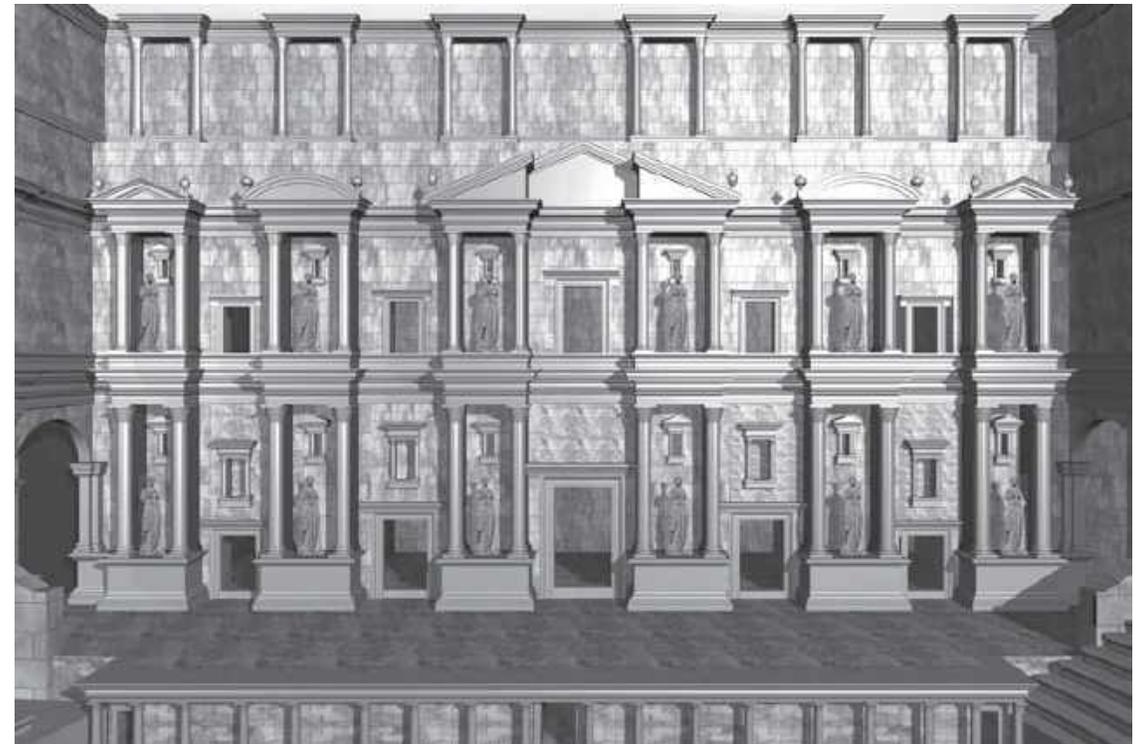
3. 2.18. Фрагмент Колонны Траяна, головы даков (слепок), 113 г.
Muzeul Național de Istorie a Românie, фото автора

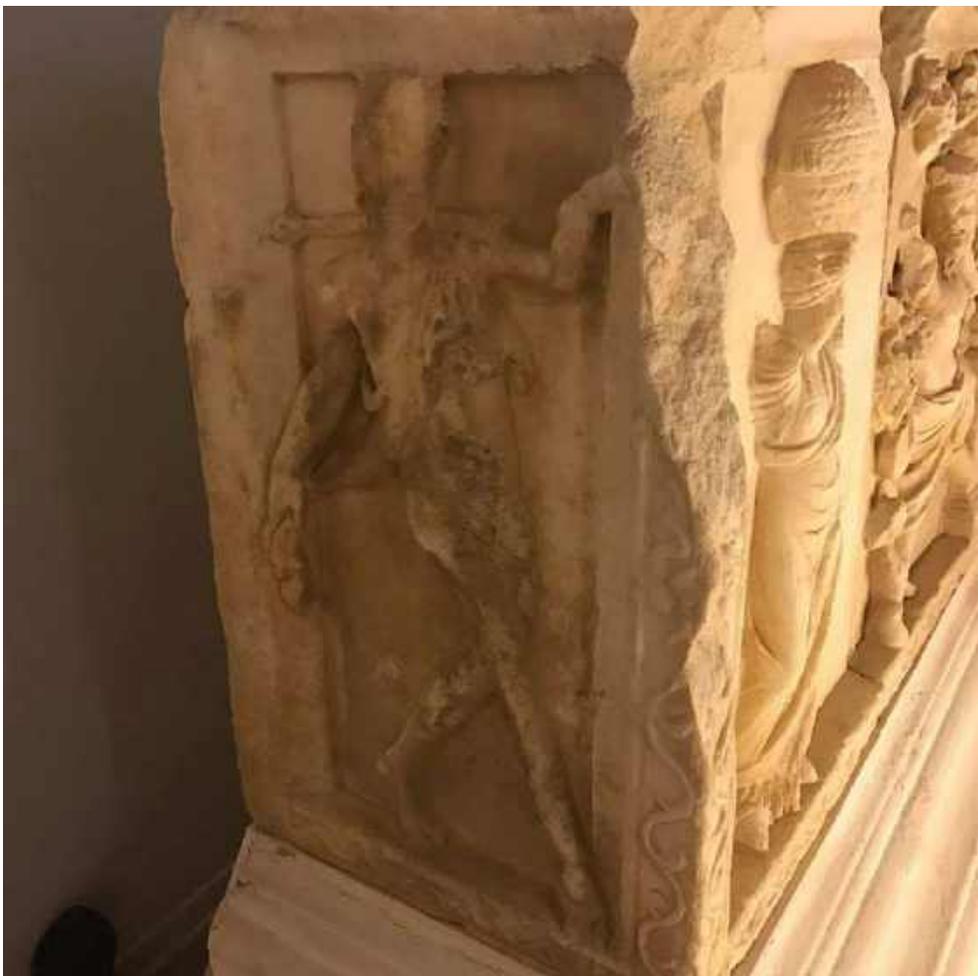


4. 1.1. театр Нисы



4. 1.2. театр Нисы, план и реконструкция здания сцены
М. Kadioglu, 2022





4. 1.3. рельефы, западная сторона блока I, театр Нисы
Танцующий Пан, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.4. рельефы западная сторона блока I, театр Нисы
Менада, Силен у алтаря, Менада и Сатир, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4.1.5. рельефы, фронтальная сторона блока I, театр Нисы
Персонификации, местные божества, Плутон и Персефона, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4.1.6. рельефы, восточная сторона блока А, театр Нисы
Играющие Эроты, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4.1.7. рельефы, западная сторона блока II, театр Нисы
Менады у алтаря, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.8. рельефы фронтальная сторона блока II, театр Нисы

Персефона с Артемидой, Афиной б Афродитой, Деметра, Гермес передает младенца Диониса нимфам, конец II в.

Aydin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.9. рельефы восточная сторона блока II, театр Нисы
Паппосилен верхом на ослике, Сатир, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.10. рельефы западная сторона блока III, театр Нисы
Силен, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.11. рельефы, фронтальная сторона блока III, театр Нисы
Сатир, Гермес, Паппосилен, купание младенца Диониса нимфами, танец Сатира и Менады, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



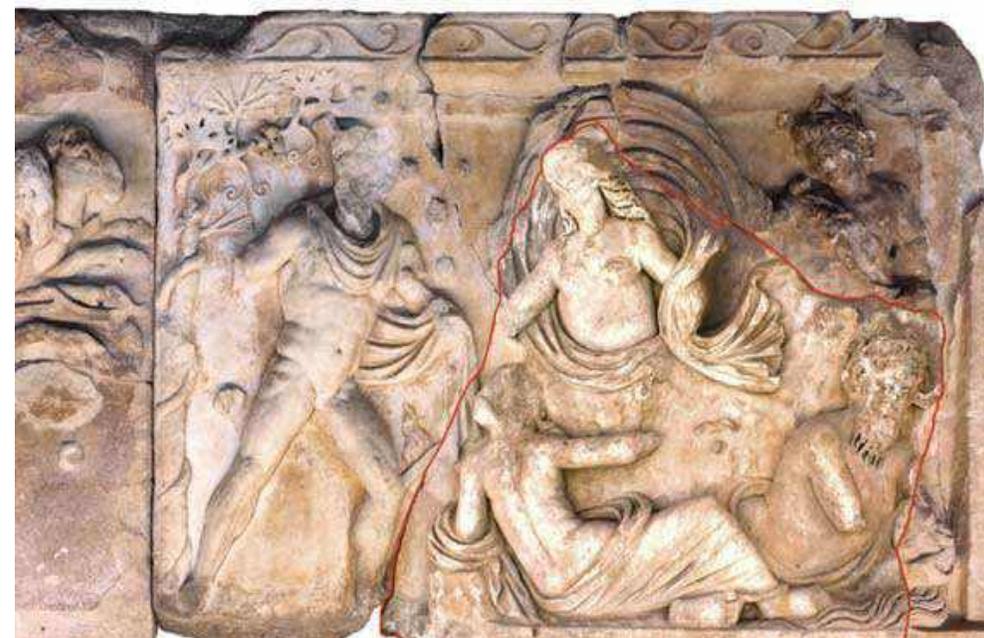
4.1.12. рельефы, восточная сторона блока III, театр Нисы
Эроты, собирающие виноград, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4.1.13. рельефы, западная сторона блока IV, театр Нисы
Эроты, собирающие виноград, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.14. рельефы, фронтальная сторона блока IV, театр Нисы
Похищение Персефоны, Гермес, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.15. рельефы, фронтальная сторона блока IV, театр Нисы
Океан, Тефида и Нереида (?) конец II в.
Aydin Archaeological Museum, M. Kadioglu, 2022



4. 1.16. рельефы, восточная сторона блока IV, театр Нисы
Эроты, собирающие виноград, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.17. рельефы, западная сторона блока V, театр Нисы
Танцующий Сатир, конец II в.
Audin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.18. рельефы, фронтальная сторона блока V, театр Нисы
Посещение Деметрой Персефоны, Персефона (?) на троне с младенцем Дионисом конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.19. рельефы, восточная сторона блока V, театр Нисы
Покинутая Ариадна, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.20. рельефы, западная сторона блока VI, театр Нисы
Танцующий Паппосилен, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.21. рельефы, фронтальная сторона блока VI, театр Нисы
Сцены из жизни актеров, танец Менады, Паппосилена и Сатира, конец II в.
Aydin Archaeological Museum, фото автора



4. 1.22. рельефы здания скены, театр Нисы
Празднование священной свадьбы Плутона и Персефоны,
распорядитель игр, богиня Тюха, ,конец II в.
Aydin Archaeological Museum, M. Kadioglu, 2022



4. 1.23. Монета.

Аверс: Юлия Мамаея

Реверс: младенец Дионис на троне,
танцующие корибанты

Universität Düsseldorf. Inv. Ls 2004008350



4. 1.24. Монета. 200-100 гг. до н.э.

Аверс: Дионис

Реверс: похищение Персефоны

SNG 3044



4.1. 25. Ниса с младенцем Дионисом и Сатир
Себастейон, Афродисиада, 1 в.
Aphrodisias Archaeological Museum, фото автора

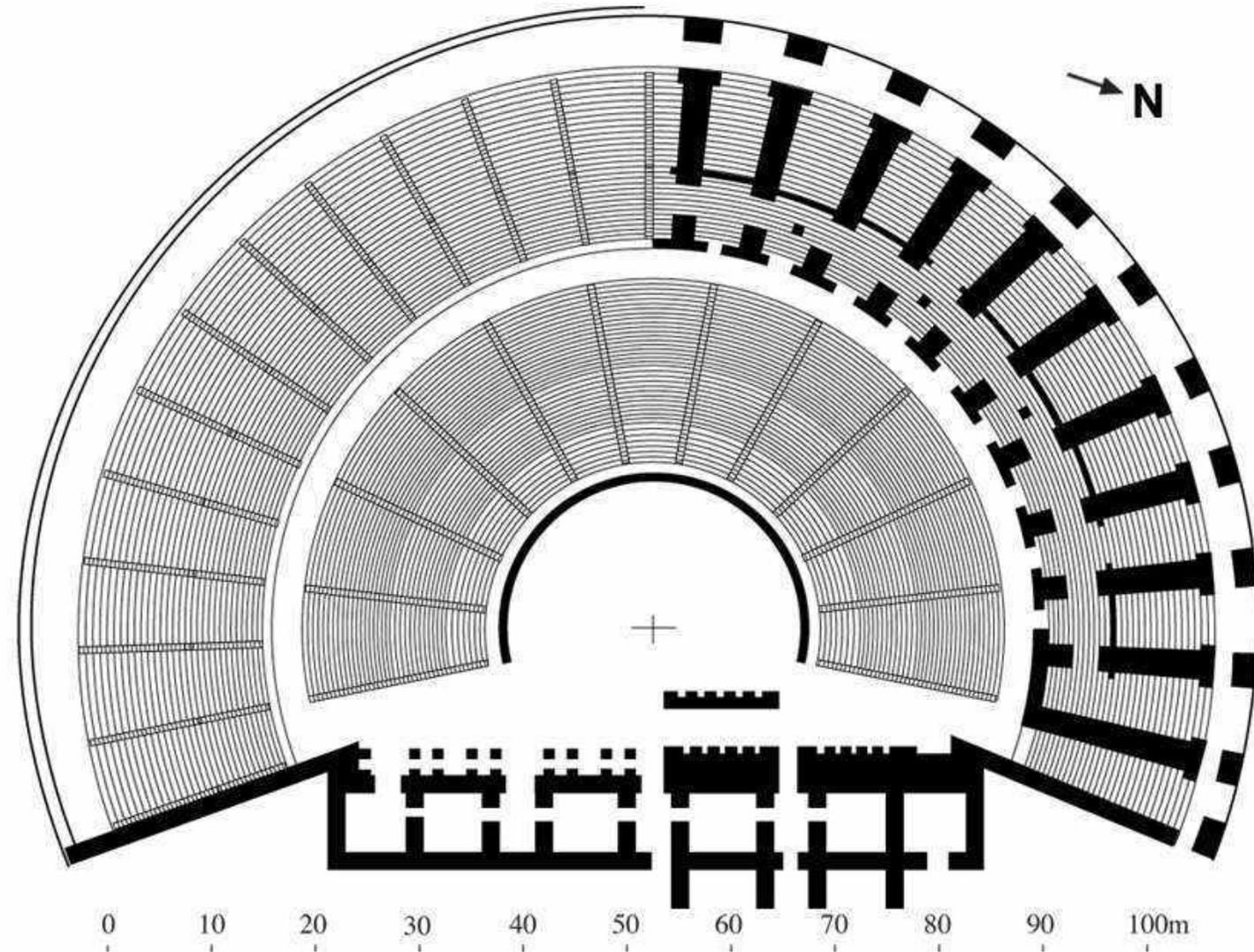
4.1. 26. Гера Телля и Зевс Панамерос на троне,
фриз храма Гекаты в Лагине, 125 г. до н.э.

Археологический музей Стамбула, фото автора





4. 2.1. театр Сиды



4 2.2. план театра Сиды
Ü. İzmirligil, 2010



4. 2 3. рельефы театра Сиды, II в.
1 блок восточная сторона
Рождение Диониса из бедра Зевса, фото автора



4. 2.4. рельефы театра Сиды, II в.
2 блок западная сторона
Купание младенца Диониса



4. 2.5. рельефы театра Сиды, II в.
2 блок фронтальная сторона
Сцена фиаса (?), фото автора



4. 2.6. рельефы театра Сиды, II в.
2 блок восточная сторона
Покинутая Ариадна, фото автора



4. 2.7. рельефы театра Сиды, II в.
3 блок западная сторона
Жертвоприношение на алтарь, фото автора



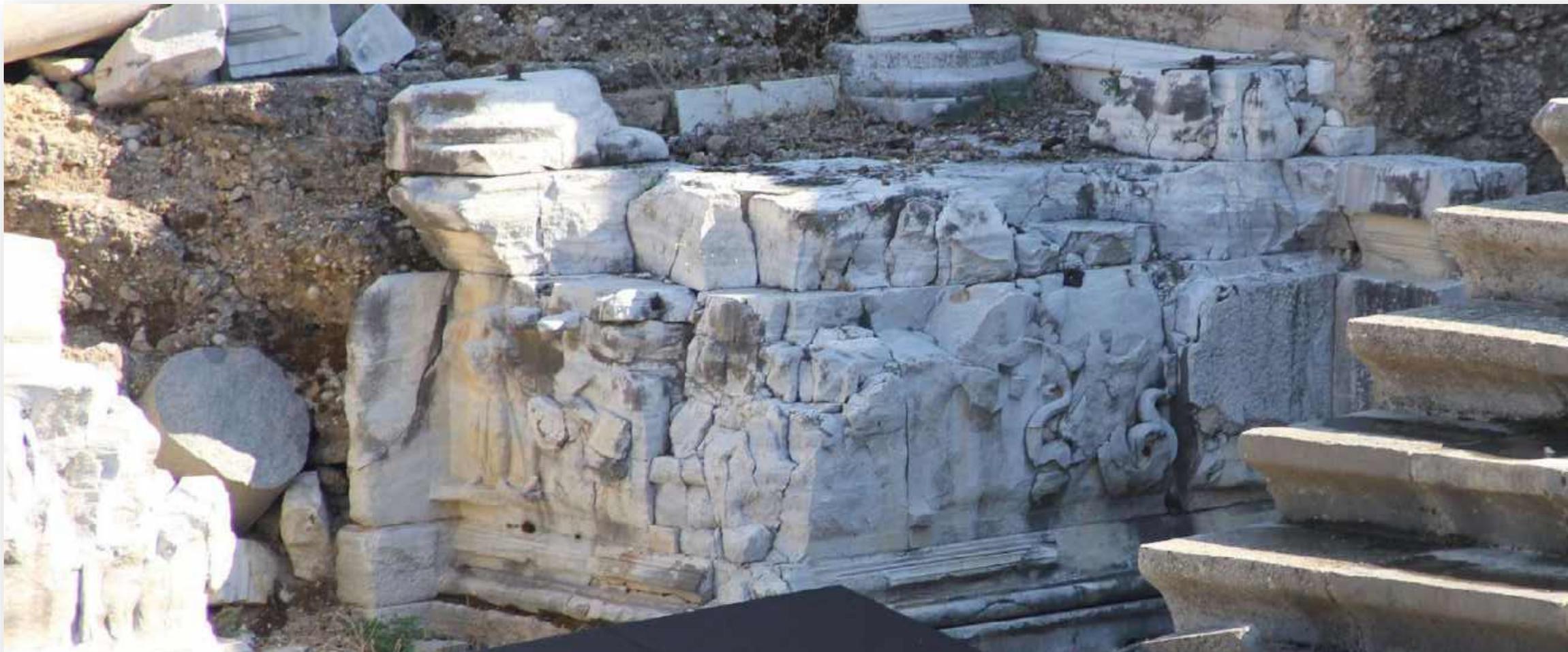
4. 2.8. рельефы театра Сиды, II в.
3 блок восточная сторона
Возвращение Гефеста на Олимп, фото автора



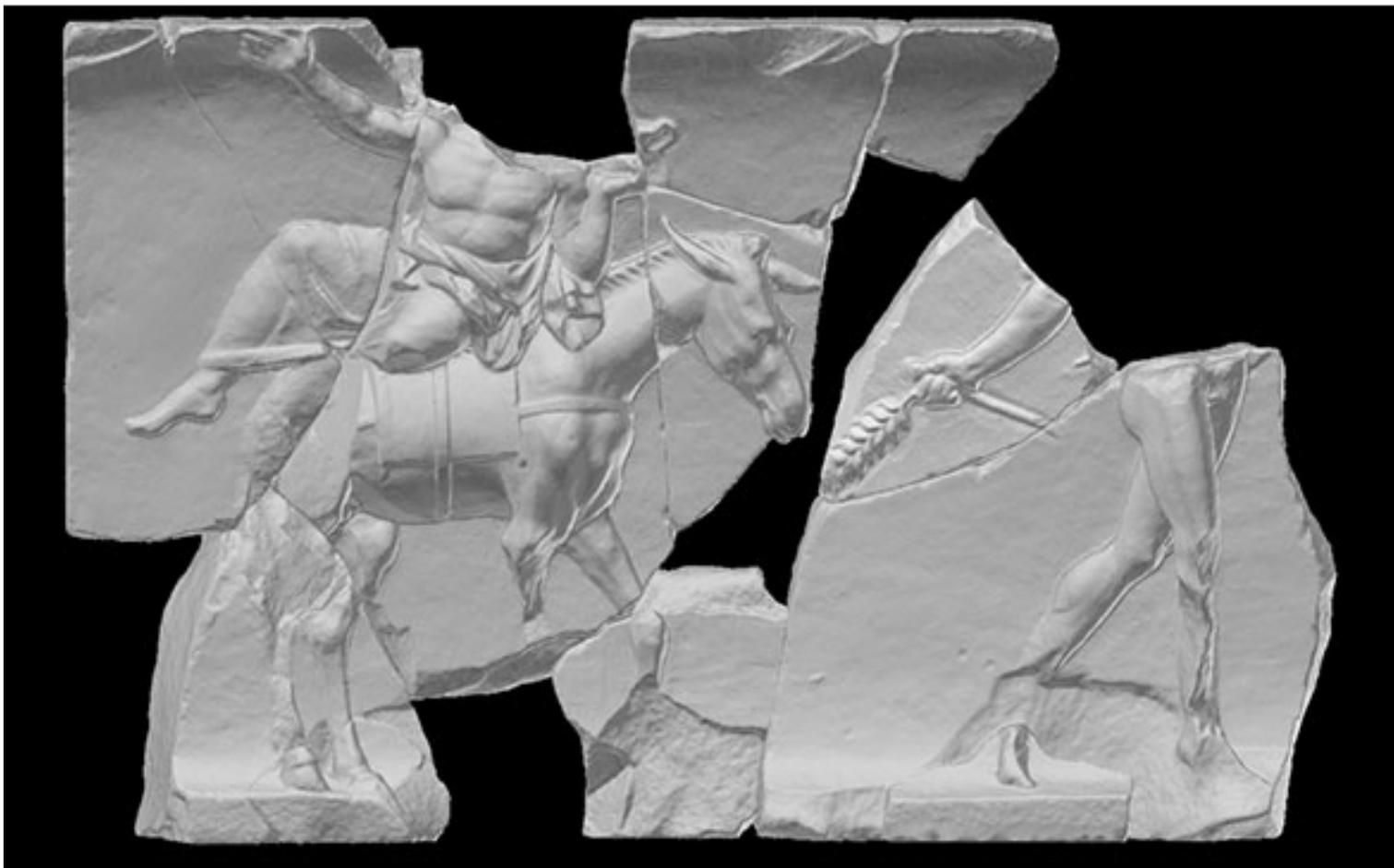
4. 2.9. рельефы театра Сиды, II в.
4 блок западная сторона
Растирание Пенфея, фото автора



4. 2.10. рельефы театра Сиды, II в.
5 блок западная сторона
Сцена битвы, фото автора



4. 2.11. рельефы театра Сиды, II в.
6 блок ,Сцены гигантомахии, фото автора



4. 2.12. фрагмент дионисийского фриза, сатир на ослике
реконструкция Т. Bartette, Е. Rosso, 2019
театр в Арузии (Оранж), нач. I в.



4. 2.13. покинутая Аридна
Дом Веттиев, Помпеи, 1 в. до н. э.



4. 2.14. «туалет Афродиты», кубикла В,
вилла Фарнезина, 19 г. до н.э. ,
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Inv.1128



4. 2.15. Аполлон
Кессон здания сцены, театр Сиды II в.
фото автора

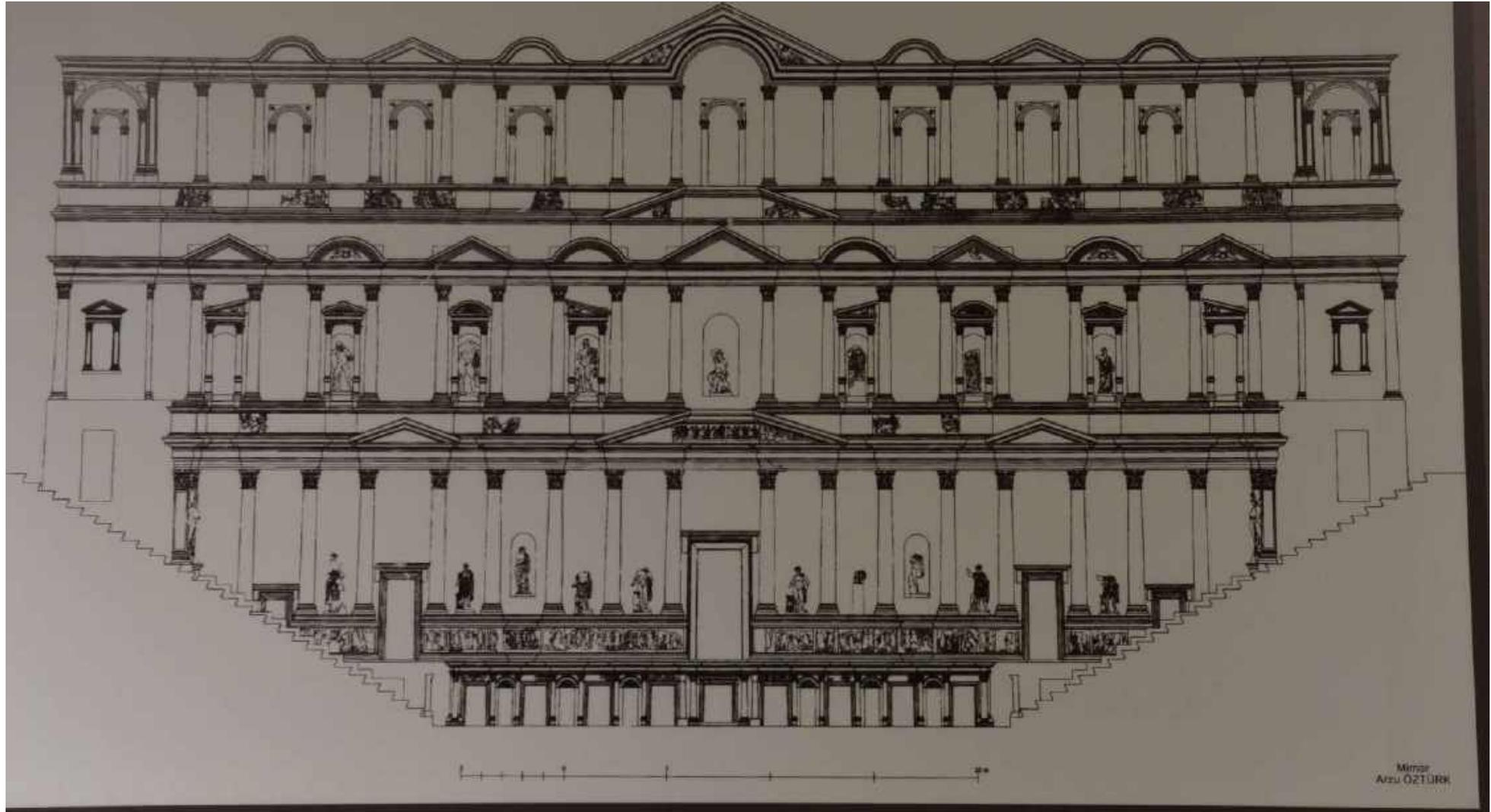


4. 2.16. храм Аполлона и фриз с масками II в.
Фото автора





4. 3.1. Театр в Перге, фото автора



4. 3.2.
Реконструкция здания сцены
Театр в Перге II-III вв.
А. Ozturk, 2009



4. 3.3. плиты 1-5 северной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора



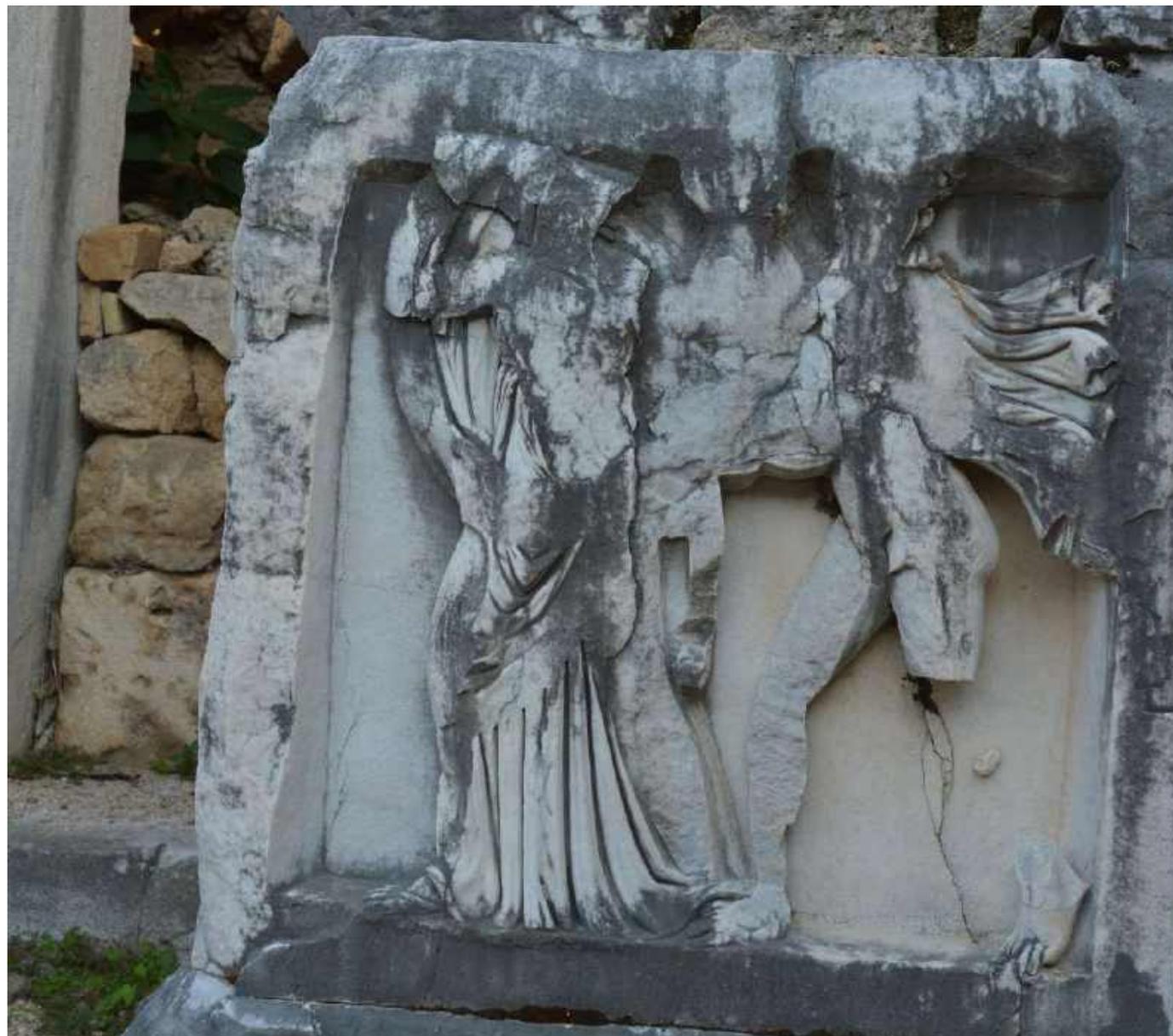
4. 3.4. плиты 1-5 южной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.5. плиты I северной - южной стороны
Кестр и Тюха
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.6. плиты 2 северной - южной стороны
Рождение Диониса из бедра Зевса
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.7. плита 3 южной стороны
Гермес с младенцем Дионисом
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.8. плиты 5 северной - южной стороны
Купание младенца Диониса
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.9. плиты 6 северной - южной стороны
Дионис и танец корибантов
Фриз театра в Перге II в., фото автора



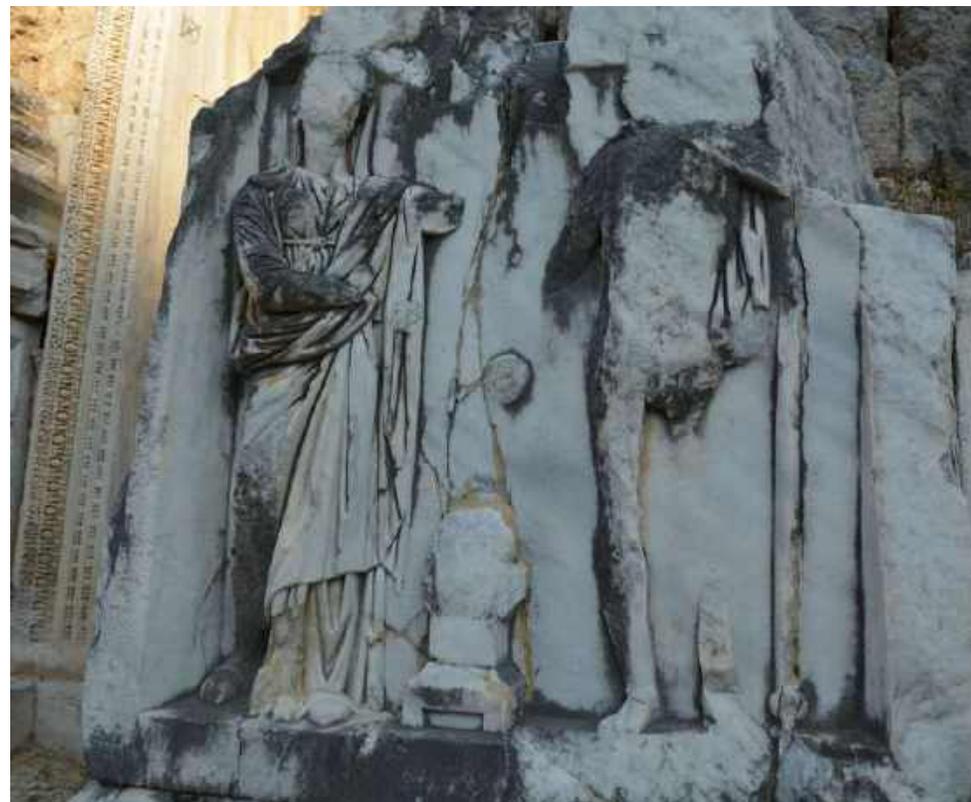
4. 3.10. плита 8 северной стороны
Дионис и нимфа (?) у алтаря
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4 3.11. плита 9 северной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.12. плита 9 южной стороны
Танец сатира и менад
Фриз театра в Перге II в., фото автора



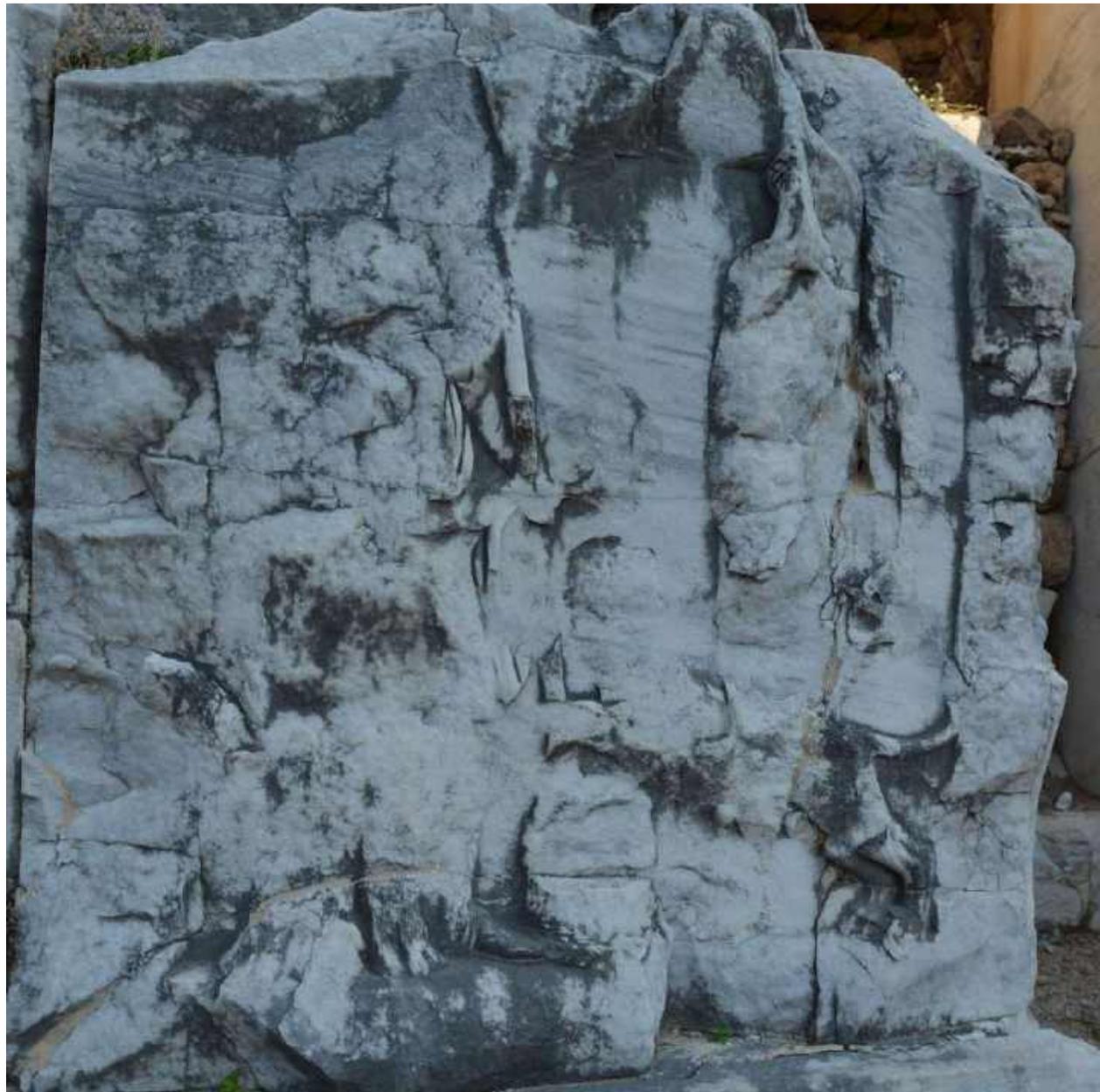
4. 3.13. плита 10 южной стороны
Жертвоприношение у алтаря
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.14. плиты 12 северной - южной стороны
Юный Дионис и нимфы
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.15. плиты 13 северной - южной стороны
Выезд Диониса на колеснице
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.16. плита 15 южной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.17. плита 16 северной стороны
Дионис и его свита
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.18. плита 16 южной стороны
Покинутая Ариадна
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.19. плиты 17 северной - южной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.20. плиты 19 северной - южной стороны
Сцена расправы
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.21. плиты 20 северной - южной стороны
Океан и менады
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.22 плиты 21 северной - южной стороны
Дионис и морской фиас
Фриз театра в Перге II в., фото автора

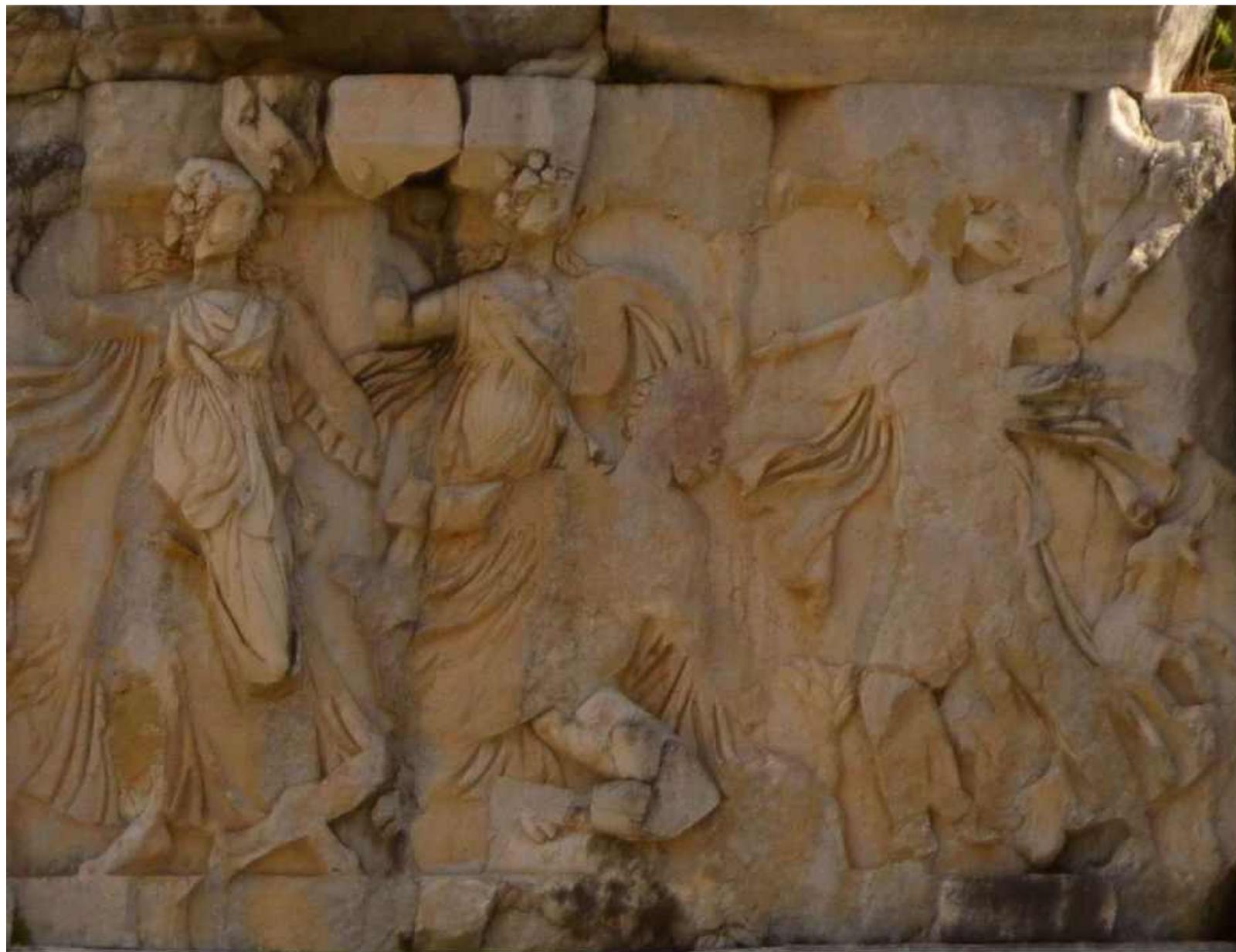




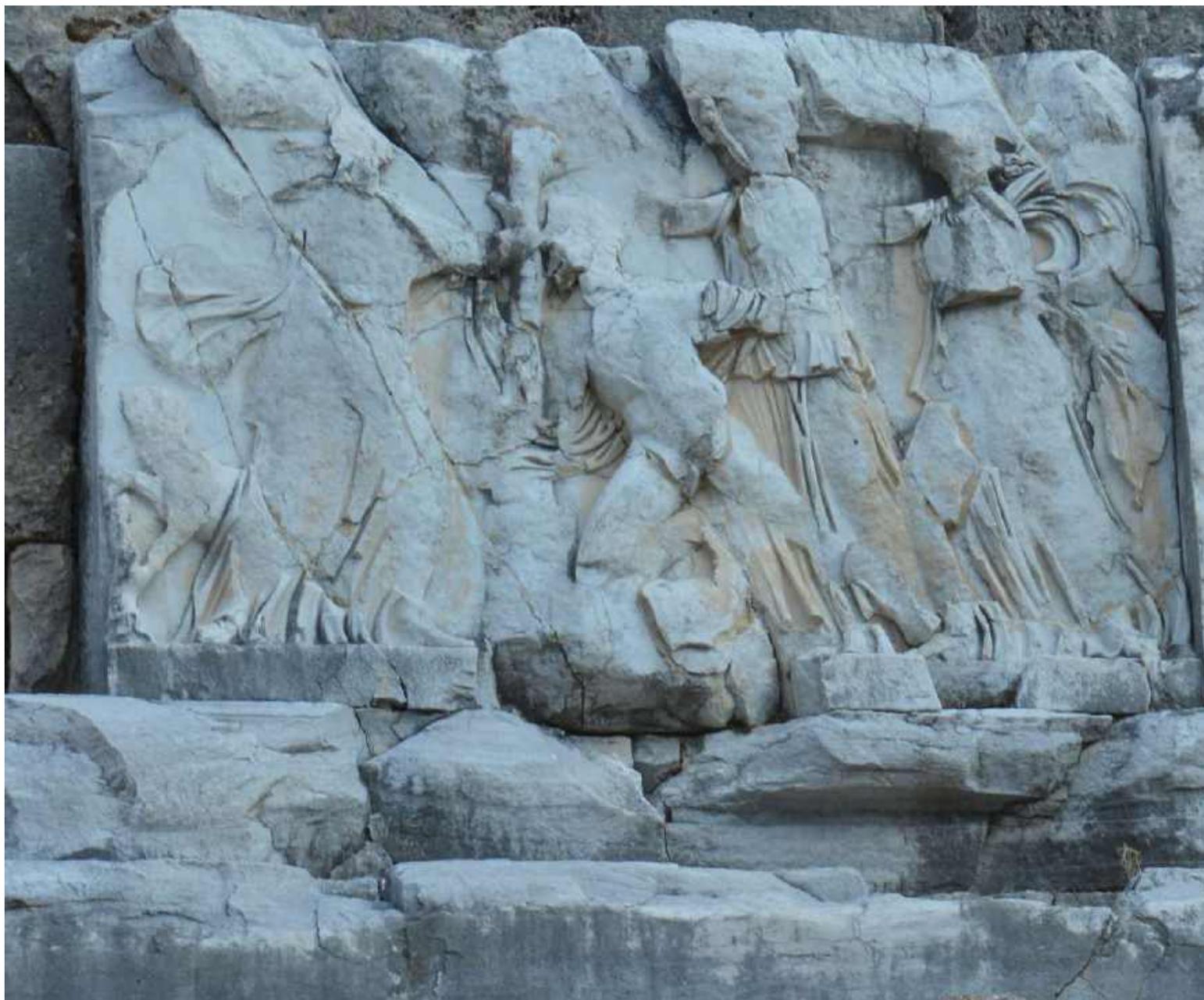
4. 3.22. плиты 24-25 северной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.23. плиты 24-25 южной стороны
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4.3 .24. плита 26 северной стороны
Танец менад
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.25. плита 26 южной стороны
Растерзание Пенфея
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.26. плиты 29 северной - южной стороны
Дионис и свита
Фриз театра в Перге II в., фото автора



4. 3.27. Растерзание Пенфея
Дом Веттиев, Помпеи, I в. до н.э.



4. 3.28. *postscenium* театра в Перге, II –III в., фото автора



4. 3.29. фриз театра в Перге, II в.
Фото автора



4. 3.30. Дионис, статуя здания сцены
театра в Перге, II –III в.
Antalya Archaeological Museum, фото автора



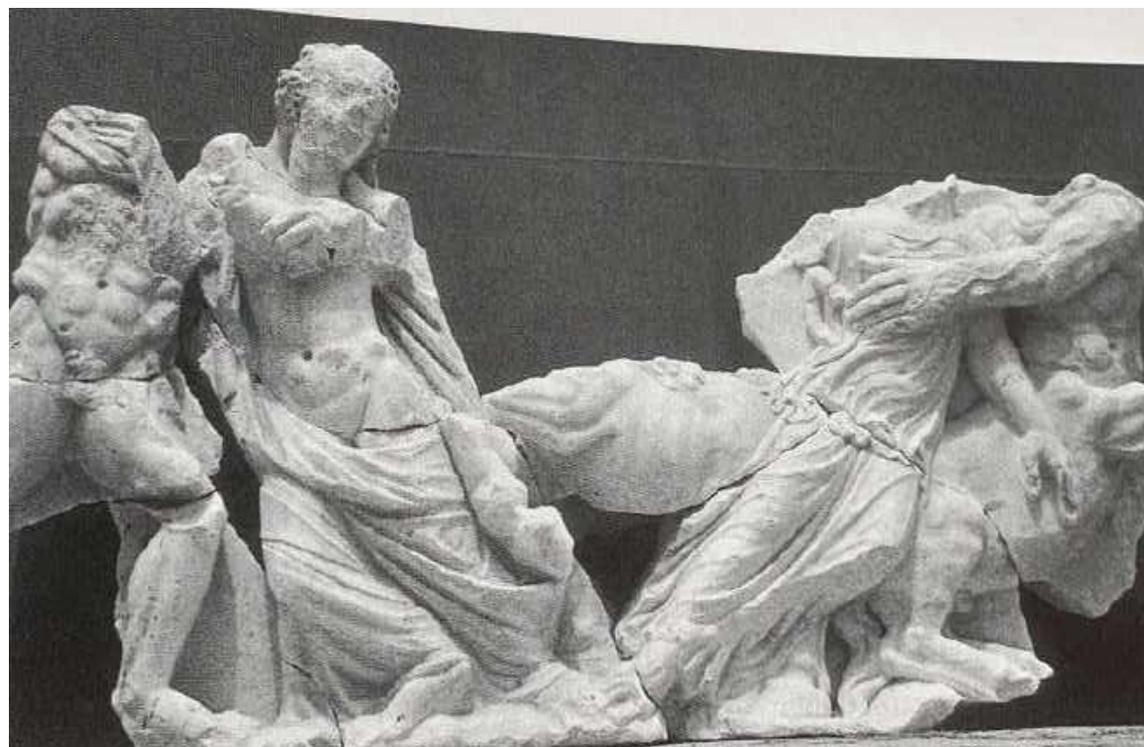
4. 3.31. пилон с изображением Артемиды Пергаи,
здание сцены театра в Перге, II в.
Antalya Archaeological Museum, фото автора



4. 3.32. «жертвенный фриз» с изображением Тюхи и идола Артемиды Пергаи, *Porta Regia* театра в Перге, II -III в. Antalya Archaeological Museum, фото автора



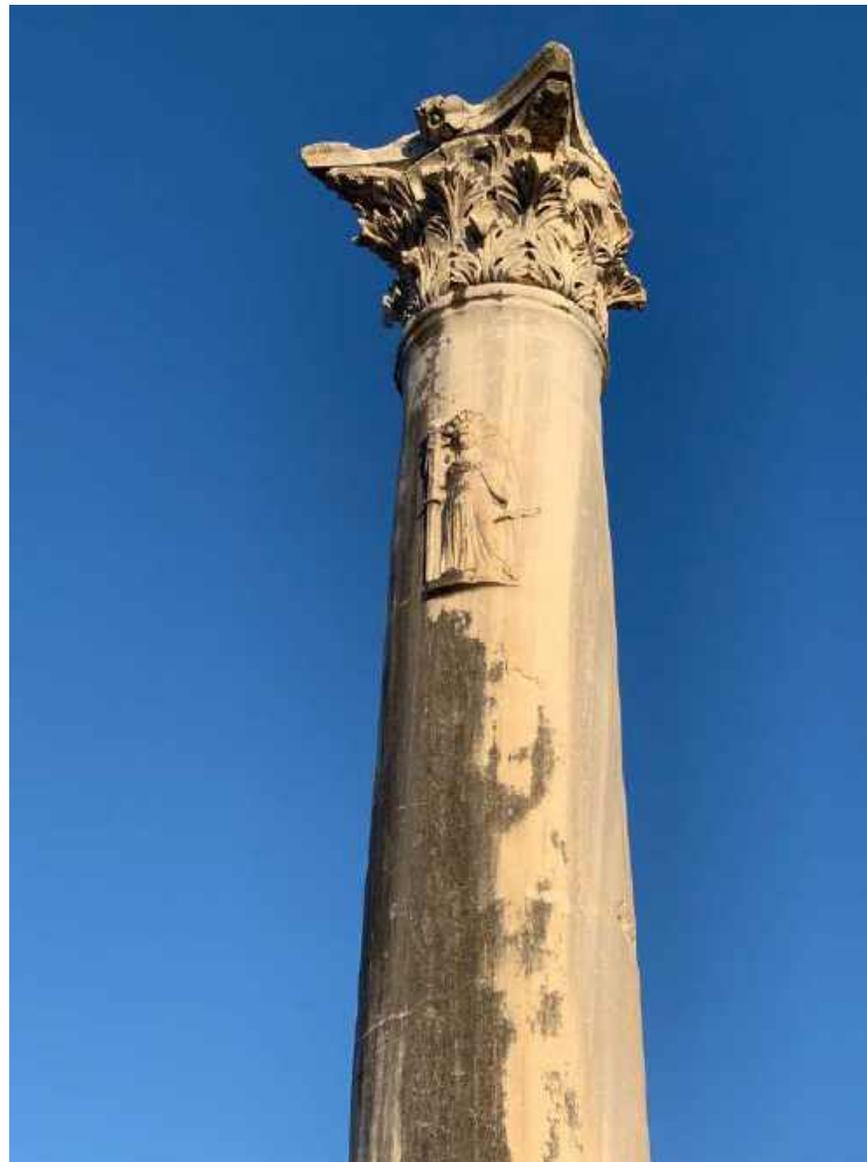
4.3.33. фриз 3 яруса, Гигантомахия,
театр в Перге, III в.
Antalya Archaeological Museum, Фото автора



4. 3.34. фриз 2 яруса, Кентавромахия,
Театр в Перге, III в.,
Antalya Archaeological Museum, Н. S. Alanyali, 2000, Abb. 57



4. 3.35. Персонификация Кестра
Северный Нимфей, Перга II в.
Фото автора



4.3.36. Изображение Артемиды Пергаи
Улица с колоннами Перги II в.
Фото автора