



ЕГИПЕТ И СОПРЕДЕЛЬНЫЕ СТРАНЫ

EGYPT AND NEIGHBOURING COUNTRIES

Электронный журнал / Online Journal

Выпуск 3, 2020

Issue 3, 2020

DOI: 10.24412/2686-9276-2020-00008

Скульптурный фриз северо-западного героона в Сагалассе: в поисках семантики и иконографических параллелей

А. А. Корзун

Аспирант МГУ
arina_korzun@mail.ru

Фриз героона периода правления Августа (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.) в Сагалассе украшен скульптурным изображением кругового танца в исполнении 15 девушек, держащихся за края мантий друг друга. Несмотря на известность памятника, не существует отдельных исследований, посвященных интерпретации его скульптурного декора. В данной работе предпринимается попытка понять значение изображения и определить его место в искусстве ранней Римской империи. Иконографический анализ позволил провести аналогии между фризом и памятниками, имеющими отношение к местной эллинистической художественной традиции, и таким образом установить связь композиции с отправлявшимися в этих местах ритуалами (вероятно, дионисийскими). Интерпретация важных изобразительных мотивов (например, мантии) дала ключ к выявлению в композиции новых особенностей культа Диониса, характерных для данной эпохи. Мастера, соединив в одном скульптурном фризе несколько иконографий, сумели показать разные аспекты дионисийства, сохранив при этом единство композиции.

Ключевые слова: Сагаласс, героон, скульптурный фриз, Римская империя, эллинизм, пантомима, танец, египетские ткани, мантия, менада, муза.

Скульптурный фриз северо-западного героона в Сагалассе (Малая Азия, Писидия) с изображением кругового танца девушек был известен еще в XIX в. Первые упоминания о памятнике встречаются у немецкого археолога Г. Гиршфельда в его заметках 1879 г. об образцах скульптуры региона¹. Приблизительно в то же время К. Лянцкоронским были сделаны зарисовки фигур танцовщиц фриза². Веком позже, в 1979 г., Р. Флайшер в рамках первичного научного картографирования района сделал

¹ Hirschfeld 1879: 310.

² Lanckoronski 1892: 139–140.

зарисовки остальных сохранившихся фигур фриза и предложил датировать памятник 150–130 гг. до н. э.³ Эта гипотеза была поддержана в публикации П. Уэбб, посвященной монументальной скульптуре эллинистической Анатолии⁴. Однако раскопки здания под руководством С. Митчелла, начатые в 1994 г. Бельгийским католическим университетом Лёвена, позволили отнести героон к периоду правления Августа (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.)⁵. Датировка была пересмотрена на основании анализа архитектурных форм памятника, хотя археологические свидетельства достаточно противоречивы. Тем не менее новая датировка принята рядом исследователей, в частности Б. Риджуэй⁶.

Анализировать фриз пытались не так уж часто. Помимо авторов статей археологических сборников, посвященных Сагалассу, внимание памятнику уделили уже упомянутые П. Уэбб и Б. Риджуэй⁷. Последняя наряду со стилем затронула вопросы иконографии фигур танцовщиц. Несмотря на существование целого ряда аналогий⁸, смысл подобных изображений кругового танца чаще всего остается неясным. Очевидно, при поиске этого смысла следует учитывать функциональное назначение сооружения, стилистику рельефов, а также специфику иконографии. Именно такой комплексный подход лег в основу настоящего исследования. Стоит отметить, что словосочетание «круговой танец» является условным, поскольку фигуративный фриз, как правило, размещался не на всех сторонах сооружения и, таким образом, круг не был замкнутым.

Семантика любого памятника такого рода обусловлена не только архитектурным контекстом, но и во многом его территориальной и культурной принадлежностью. Принимая датировку героона периодом правления Августа, следует обратить внимание на то, что римская провинция Галатия включала в себя глубоко эллинизированную территорию Писидии. Эллинизация Сагаласса началась после его успешной осады и захвата Александром (Агг. I. 28), а когда город находился под властью Птолемеев, Селевкидов (281–189 гг. до н. э.) и Атталидов (189–133 гг. до н. э.), продолжилась и укрепилась. Свидетельства о полисном устройстве города⁹ и использовании греческого языка¹⁰ также подтверждают его принадлежность к греческой ойкумене.

Строительство героона, по-видимому, явилось частью масштабной программы реконструкции города, развернутой в первое десятилетие существования Римской империи. Северная часть Сагаласса претерпела наибольшие изменения, связанные с преобразованием Верхней агоры, спроектированной еще во II в. до н. э.¹¹ Сооружение северо-западного героона, доминирующего над площадью, не было единственным случаем. Можно говорить об устройстве своеобразной зоны мемориальных (?) монументов в черте города к северу от агоры. К ней можно отнести небольшой посвященный памятник, расположенный к западу от героона, реконструированный как храм в антах на ступенчатом цоколе, а также еще один героон, находящийся на том же уровне, но немного восточнее (так называемый северо-восточный героон)¹².

³ Fleischer 1979: 296–298.

⁴ Webb 1996: 127–132.

⁵ Waelkens et al. 2000: 554.

⁶ Ridgway 2000: 124.

⁷ Ridgway 2000: 124–126.

⁸ Приведем лишь несколько примеров: фриз гробницы в Антифеллосе, фриз ограды из Фанагории,

нижний регистр так называемого алтаря Эшмуна из Сидона.

⁹ Waelkens, Vandeput 2007.

¹⁰ Waelkens 2002: 314.

¹¹ Talloen 2017: 204.

¹² Waelkens et al. 2000: 554.

С архитектурной точки зрения северо-западный героон представляет собой соединение трех объемов — основания, цоколя со скульптурным фризом и верхнего наиска (рис. 1). Цоколь вопреки римской технике воздвигнут прямо на неровном скальном основании, отсюда различия в его высоте с разных сторон. Поскольку скала имеет уклон на юге, с этой стороны цоколь достигает наибольшей высоты (ок. 2,6–2,8 м) и именно ее можно считать главным фасадом здания¹³.

Подобная архитектурная формула — цоколь ордера храма, украшенный скульптурным фризом, — появилась на территории Малой Азии в IV в. до н. э. и применялась при сооружении династических гробниц (особенно в соседней Ликии). Среди наиболее известных примеров — монумент Нерейд в Ксанфе (370-е гг. до н. э.) и героон Перикла в Лимире (370–360 гг. до н. э.). Тем не менее некоторые архитектурные детали героона могут свидетельствовать об эстетических предпочтениях новой власти. Местная городская элита того времени имела связи с римскими кругами¹⁴. Очевидно, что влиятельная прослойка общества способствовала распространению «италийского» вкуса и поддерживала художественную пропаганду Октавиана¹⁵. Важная особенность верхнего храма героона — использование коринфского ордера, являющегося, как известно, неотъемлемой частью визуальных программ в монументальных ансамблях эпохи Августа¹⁶. Коринфский ордер не характерен для построек Сагаласса. До этого времени все культовые и публичные здания, известные на сегодняшний день, возводились с применением дорического ордера¹⁷. К тому же следует отметить, что, несмотря на некоторые вариации, орнаментальный декор наиска имеет параллели с декором нижнего яруса августовского алтаря Мира, конкретно речь идет о мотиве аканфа.

На ортостатах цоколя высотой 1,18 м¹⁸ размещается фриз с изображением кругового танца девушек (рис. 2–4). Он занимает три стороны, северный торцевой фасад не имеет скульптурного декора. Причина подобного размещения фигур не совсем ясна. Известно, что севернее Верхней агоры проходила дорога, которая соединяла северо-западный героон с северо-восточным¹⁹; таким образом, оба сооружения располагались на одной оси. Можно предположить, что подобное размещение декора связано с обзорностью памятника. Так, главный (южный) фасад возвышался над агорой (высота верхнего храма составляла около 10,8 м, а общая высота героона — приблизительно 14 м²⁰) и хорошо просматривался с площади. Западный и восточный фасады были видны при перемещении зрителя между героонами. Возможно, северный фасад был оставлен без декора, так как выходил на городские стены²¹, это была уже окраина города, где не проходили важные пути. Стоит особо отметить тот факт, что в северо-западном герооне отсутствовало погребение и в силу своего расположения он был труднодоступен для совершения ритуалов²².

¹³ Waelkens et al. 2000: 553.

¹⁴ Waelkens et al. 2000: 583.

¹⁵ Подробно о художественной пропаганде Августа: Zanker 1992.

¹⁶ Zanker 1992: 106–107.

¹⁷ Waelkens 2002: 314–317.

¹⁸ Waelkens et al. 2000: 554.

¹⁹ Vandeput 1997: 20.

²⁰ Waelkens et al. 2000: 554.

²¹ Waelkens et al. 2000: 568.

²² Vandeput 1997: 20–21.



Рис. 1. Общий вид северо-западного героона. Сагаласс. Фото И. С. Савиной



Рис. 2. Южный фасад северо-западного героона. Сагаласс. Скульптурный декор — гипсовая копия. Фото И. С. Савиной



Рис. 3. Восточный фасад северо-западного героона. Сагаласс.
Скульптурный декор — гипсовая копия. Фото И. С. Савиной



Рис. 4. Западный фасад северо-западного героона. Сагаласс. Скульптурный
декор — гипсовая копия. Фото И. С. Савиной

Одним из самых серьезных аргументов в пользу идентификации сооружения как героона является обнаруженная между дорическим храмом и западной стеной памятника колоссальная статуя юноши (3,5 м высотой), очевидно предназначенная для целлы наиска²³. Юноша изображен обнаженным, с накинутым на левое плечо плащом. В настоящее время существует несколько версий идентификации героя. Так, М. Валькен допускает, что статуя является изображением Александра Македонского, кого-то из эллинистических правителей или мифического основателя города Лакедемона²⁴. Действительно, некоторые изобразительные мотивы (наготу, накинутый на плечо плащ) можно отнести к типу героизированного правителя²⁵. Однако идеализация черт лица, отсутствие портретности и знаменитой анастолэ (хотя известны редкие изображения Александра без нее) ставят под сомнение первые две версии. Что касается Лакедемона, то на более поздних монетах он изображается иначе: в кирасе, шлеме, с паторой в одной руке и копьем в другой²⁶.

Беглый анализ конструктивных особенностей северо-западного героона позволяет сделать несколько важных наблюдений. Труднодоступность, расположение в черте города и хорошая обозримость свидетельствуют о явном желании акцентировать репрезентативную функцию здания. Наличие верхнего наиска однозначно указывает на сакральный характер памятника, но колоссальная статуя обнаженного юноши не позволяет установить, кому посвящен монумент. При этом ряд архитектурных черт и особенности декора здания указывают на новые предпочтения в архитектуре. Можно допустить, что заказчик (или заказчики) здания был римлянином или представителем новой, проримски ориентированной городской элиты. Для прояснения данного вопроса необходимо обратиться к историческому контексту сооружения различных посвяtitельных монументов Сагаласса и установить их связь с элитарными кругами города.

С I в. до н. э., в период перехода от эллинистических монархий к республиканскому управлению, на территории Писидии формировалась новая городская элита, состоящая из торговцев и землевладельцев. Многие из них располагали средствами для инвестиций в общественное строительство²⁷. Подобное «благоедеяние» (εὐεργεσία) было частым явлением в эпоху ранней империи, поэтому примеры прославления донаторов в Сагалассе довольно многочисленны. Посвяtitельные надписи, содержащие упоминания богатых семей, меценатов и видных политических деятелей, встречаются на памятниках, относящихся ко времени начиная с 30-х гг. I в. до н. э. Одним из наиболее ярких примеров является монумент легату провинции Галатия²⁸, активному стороннику Октавиана Августа — Марку Лоллию²⁹. Небольшого размера храм в антах со статуей Марка Лоллия в целле находился, согласно предположениям археологов, на территории Верхней агоры. Попутно следует отметить, что при расширении агоры по углам площади с четырех сторон установили колонны — посвяtitельные монументы, предполагавшие размещение на них статуй почетных граждан города. К сожалению, заслуги и имена этих жителей установить пока не представляется возможным.

²³ Waelkens et al. 2000: 554; Moens et al. 1997: 371.

²⁴ Moens et al. 1997: 371–373.

²⁵ Трофимова 2012: 36–38; Ridgway 2000: 305–308.

²⁶ Scheers 2000: 510.

²⁷ Macmullen 2000: 6–7.

²⁸ В 25 г. до н. э., после смерти Аминты, при Августе, Сагаласс вошел в состав провинции Галатия (Waelkens 2002: 321).

²⁹ Devijver 1996: 106.

Помимо εὐεργεσία фундамент новой культуры составили здоровье и классическое образование (παιδεία). Эти ценности укоренились и в аристократических кругах Сагалассы³⁰. При этом понятие παιδεία может трактоваться и буквально (как образование), и более широко — как эллинская культура в целом. С начала эпохи принципата и в течение всего периода империи быть образованным (παιδευμένος) означало принадлежать к социальной группе, члены которой способны продемонстрировать знание и понимание греческой культуры (в особенности классической)³¹. Эта рецепция ценностей (прежде всего εὐεργεσία и παιδεία) здесь, в Писидии, не выглядит случайной и скорее является результатом постепенного укоренения традиции, зародившейся еще в эллинистическое время. Вспомним примеры посвящений Атталидов на греческих территориях. При дворе правителей этой династии, считавших себя хранителями и спасителями эллинской культуры³², сформировалась одна из самых влиятельных школ пластического искусства Малой Азии.

Учитывая предположение о близости заказчиков героона к элите города, можно допустить, что новые культурные тенденции нашли отражение в скульптурном декоре памятника. Для прояснения этого вопроса следует детально рассмотреть композицию фриза. Фигуры 15 девушек (включая утраченную последнюю фигуру на восточной стороне фриза), размещенные на 13 плитах, можно разделить на две группы. Танцовщицы в развевающихся одеждах, показанные в активном движении, контрастируют с фигурами, переданными более статично, «скованными» плотными драпировками. К первой группе прежде всего можно отнести изображение двух танцовщиц на крайней западной плите южной стороны фриза. Очевидно, это начало танцующей группы. Общее направление танца задает девушка с кифарой и плектроном в руках (рис. 5). За ней на той же плите изображена танцующая девушка в струящихся одеждах и гиматии, развевающимся у нее за спиной (рис. 6). Все плиты, кроме этой, вмещают по одной фигуре. Подобное решение можно объяснить композиционными задачами: мастер, создавший фриз, пытался сохранить равное количество фигур (по пять) на каждой стороне. Короткая южная сторона содержит меньше плит, но количество фигур на ней соответствует числу фигур на остальных двух — восточной и западной. Несмотря на индивидуальность поз и различие в деталях, есть ряд приемов и элементов, которые обеспечивают целостность композиции. Девушки легко передвигаются в круговом танце, каждая из них держится за мантию соседки. Ткань с бахромой по краям образует массивные складки, визуально соединяя фигуры между собой и создавая эффект непрерывности композиции (рис. 7). Обращает на себя внимание общий рисунок танца, заданный чередованием танцовщиц. Его траектория представляет собой своего рода гирлянду, напоминающую дионисийские орнаментальные мотивы.

Явное разделение фигур на два типа служит основанием для выделения двух иконографических линий. Первая линия — задрапированные танцовщицы (рис. 8) — отсылает к изображениям нимф, ор или даже муз (хотя последние редко изображаются

³⁰ Devijver 1996: 107–123.

³¹ Jones 2004: 13.

³² Основания для этого им дали победы Атталла I и Эвмена II над кельтами, Понтом и Вифинией. Оба

правителя наделились эпитетом σωτήρ («спаситель»). При возведении акрополя Пергама мастера ориентировались на акрополь в Афинах, построенный при Перикле (Pollitt 1986: 79–83).



Рис. 5. Первая фигура южного фасада. Музей Бурдура. Фото И. С. Савиной



Рис. 6. Вторая фигура южного фасада. Музей Бурдура. Фото И. С. Савиной



Рис. 7. Фрагмент южного и восточного фасадов. Музей Бурдура. Фото И.С. Савиной



Рис 8. Четвертая фигура западного фасада. Музей Бурдура. Фото И. С. Савиной

в танце). Создается впечатление, что мастера, создавшие фриз, использовали устойчивую формулу, известную еще с классического времени: три божества следуют друг за другом в танце, держась за руки или за края плащей друг друга³³. Характерным примером может служить вотивный рельеф с изображением танца ор под свирель Пана, происходящий из пещерного святилища в Спарте (или Мегалополя)³⁴. Тем не менее стоит отметить, что на фризе Сагаласса танец передан более живо. В классических и эллинистических образцах танец нимф напоминает процессию, шествие, в позах фигур улавливаются лишь небольшие различия. Все фигуры, как правило, изображены в профиль, примеры фронтального разворота встречаются крайне редко. На фризе из Сагаласса фигуры переданы по-разному — фронтально или со спины, головы некоторых фигур развернуты в направлении, противоположном движению танца, таким образом, что создается эффект винтового движения. Подобная театрализованная динамичность танца необычна для погребального памятника. Другим редким примером изображения танца в погребальной архитектуре Малой Азии является фриз гробницы эллинистического времени (первая половина III в. до н. э.) в древнем Антифеллосе. Лента фриза размещена внутри погребальной камеры по трем сторонам гробницы, со стороны входа изображения отсутствуют. На фризе запечатлены 24 девушки, держащие друг друга за руки³⁵. Плохая сохранность рельефов не позволяет в полной мере оценить композицию, тем не менее можно заметить, что головы танцовщиц покрыты, их позы единообразны, присутствует эффект монотонного чередования фигур.

На наш взгляд, ключом к пониманию характера рельефного декора фриза в Сагалассе может стать четвертая танцовщица на южной стороне (рис. 9). Данная фигура, по-видимому, имеет иконографический источник, связанный с изображением пантомимы. Ее поразительное сходство с так называемой танцовщицей Бейкера (*Baker dancer*)³⁶ заставляет рассмотреть обе фигуры и упомянутую форму театрального представления более детально. Бронзовая статуэтка танцовщицы Бейкера, происходящая из Александрии, датирована Д. Томпсон 225–175 гг. до н. э.³⁷ По ряду характерных черт (подобие маски, прикрывающей рот, винтовое движение тела) исследовательница обоснованно идентифицировала девушку как исполнительницу пантомимы³⁸. Несмотря на то что у фигуры из Сагаласса лицо открыто, она полностью воспроизводит движение танцовщицы из Александрии — ее широкий шаг с опорой на правую ногу, изгиб тела и резкий поворот головы влево. Также обращает на себя внимание способ драпировки плаща. В обоих случаях его складки повторяют движение тела, плащ покрывает голову фигуры и натягивается на ее правом плече, полностью закрывая руку. Важным совпадением деталей композиций является и наличие характерной бахромы на платье танцовщицы Бейкера и на мантии девушки с фриза героона. В связи с этими наблюдениями дальнейшего прояснения требуют два вопроса. Может ли скульптурный декор героона в

³³ Композиционную схему с компоновкой фигур по три можно уловить и на фризе героона. Особенно это заметно в контрастирующих группах танцовщиц. Так, на южной стороне за двумя začínательницами этого своеобразного хора следует группа из трех танцовщиц, изображенных в иконографии, соответствующей «задрапированному типу».

³⁴ Национальный археологический музей, Афины, инв. № 1449.

³⁵ Fedak 1990: 78–79.

³⁶ Метрополитен-музей, Нью-Йорк, инв. № 972.118.95.

³⁷ Thompson 1950: 379.

³⁸ Thompson 1950: 383–384.



Рис. 9. Четвертая фигура южного фасада. Музей Бурдура. Фото И. С. Савиной

Сагалассе быть соотнесен с изображением пантомимы? И если да, то каким образом подобный декор мог попасть на погребальный монумент?

Для начала необходимо указать главные черты пантомимы и провести границу между ней и столь популярным во времена империи мимом. И в том и в другом случае действие представляло собой одиночный танец. Актер пантомимы (обычно мужчина)³⁹ обязательно использовал маску и мог выступать в сопровождении музыкантов, хора, певца. Пантомима была важной составляющей досуга императора и аристократии⁴⁰. Сюжеты пантомимы апеллировали к греческой трагедии или воспроизводили события мифологического прошлого⁴¹. Мим, напротив, являлся излюбленным развлечением низших слоев общества, апеллировал к сюжетам комедии или трактовал сцены повседневной жизни⁴². Актерами мима, как правило, выступали женщины (в миме женщины впервые вышли на сцену), в танце маска могла не использоваться⁴³.

Поскольку маска, по утверждению Лукиана, была не только неотъемлемым атрибутом пантомимы, но и предметом, который сжимал губы актера (*Lucian Salt. XXIX*), сложно утверждать, что танцовщица из Сагалассы является исполнительницей именно этого танца. Тем не менее, учитывая присутствие девушек-музыкантов и танцующей

³⁹ Пантомима могла исполняться и женщиной. Конкретные случаи разбираются в исследовании: John, Starks 2008. Однако чаще танец исполнял мужчина в образе женщины.

⁴⁰ Duncan 2006: 194–196.

⁴¹ Hall 2008: 24.

⁴² Hall 2008: 24.

⁴³ Duncan 2006: 196.

группы, можно допустить, что композиция была инспирирована сопутствовавшим пантомиме действием, возможно выступлением хора, предполагавшим единство пения, танца и музыкального сопровождения. Либаний сообщает, что женщины вполне могли входить в его состав (*Lib. Orat.* LXIV. 87). В этом контексте логичен и выбор числа фигур танцовщиц. Еще со времен Софокла 15 было надлежащим числом участников хора. Наконец, известно, что пантомима могла исполняться под аккомпанемент кифары (*Lucian Salt.* LXVIII), которая изображена в руках первой фигуры на южной стороне фриза.

Важным аргументом при установлении связи композиции фриза с пантомимой является и наличие фигур танцовщиц в иконографии Полигимнии, считавшейся, по словам того же Лукиана, покровительницей этого театрального действия (*Lucian Salt.* XXXVI). Полигимния — муза гимнов в честь богов и героев, могла изображаться сидящей на скале или опершейся на камень; иногда она была представлена стоящей, пальцы ее руки указывали на рот. Принципиальным для нас элементом в иконографии музы является акцентированный мотив сокрытия руки под туго натянутым гиматием. Наибольшее сходство с танцовщицами из Сагаласса, изображенными с сокрытой под мантией рукой⁴⁴, обнаруживают эллинистические прототипы, например статуя Полигимнии из Капитолийских музеев⁴⁵ или муза на рельефе «Апофеоз Гомера» из Британского музея⁴⁶. Попутно отметим, что обращение к эллинистическим образцам прослеживается не только в иконографии, но и в ряде стилистических деталей сагаласского фриза. Так называемые драпировки-паутины присутствуют в одеждах и третьей фигуры на западной стороне фриза, и женских фигур, найденных при раскопках террасы Пергамского алтаря и имеющих близкую к нему датировку⁴⁷. Облик первой танцовщицы, помещенной на западной стороне фриза, с глубоко посаженными глазами и нависшими веками, с характерной моделировкой локонов можно сопоставить с образом Персефоны (Нюкс) в гигантомахии большого фриза Пергамского алтаря⁴⁸.

Стоит также обратить внимание на еще одну деталь — наличие у танцовщиц с фриза героона браслета, расположенного чуть выше локтя. Это украшение, характерное для иконографии Афродиты, встречается и на изображениях муз⁴⁹.

На основе свидетельств античных авторов исследователями восстанавливается костюм исполнителей пантомимы — мантия (плащ) и длинная туника с бахромой, доходившая до щиколоток⁵⁰. Так, И. Дж. Джори приводит несколько конторниатов с изображением актеров пантомимы⁵¹. Примечательно наличие характерной бахромы на тунике или мантии исполнителя танца. И. Дж. Джори также считает, что высказывание Климента Александрийского о сценических одеждах могло относиться именно к костюму исполнителя пантомимы: «Тем более должно быть оставлено употребление цветных одежд, расшитых разными финтифлюшками вакхического культа и культа мистерий...» (*Кл. Алекс. Пед.* II. 10). Учитывая приведенные аналогии, следует более детально рассмотреть использование и внешний вид самой мантии.

⁴⁴ Третья и четвертая фигуры на южной стороне, первая и третья фигуры на восточной стороне.

⁴⁵ Ridgway 2001: fig. 31.

⁴⁶ Британский музей, Лондон, инв. № 1819,0812.1.

⁴⁷ Государственное античное собрание, Берлин, инв. № AvP VII 68.

⁴⁸ Ridgway 2000: fig. 19.

⁴⁹ Миннеапольский институт искусств, инв. № 56.12.

⁵⁰ Jory 1996: 5.

⁵¹ Jory 1996: fig. 1–3.

Известно, что актеры пантомимы во время выступления почти не использовали предметов: сюжет передавался исключительно через движение тела⁵². Отсюда, по видимому, и отсутствие вариативности самого костюма. Танцоры фактически облачались в повседневную одежду, в частности в паллий (просторный плащ, надевавшийся поверх одежды). Палла (у женщин) являлась неотъемлемой частью одеяния римской матроны. Существовало множество способов ее ношения, в том числе она могла покрывать голову, окутывать тело и скрывать руку⁵³. В условиях танца палла приобретала первостепенное значение, так как за счет этой накидки можно было достигнуть полного перевоплощения, представить различные образы⁵⁴. Примечательно, что эффект разнообразия достигается на фризе Сагаласса в том числе и за счет «игры» с мантией (паллой?). Общий рисунок композиции, как мы уже отмечали выше (и как теперь кажется вполне логичным в связи с театральным действием), напоминает непрерывную дионисийскую гирлянду. Способы драпировки мантии при этом разнообразны: она покрывает голову, свисает с руки, скользит по плечам.

Характерная бахрома обнаруживается не только на «главной» мантии, но и на плаще четвертой танцовщицы на западной стороне фриза (см. рис. 8). Известно, что для изготовления паллы часто использовались ткани⁵⁵, которые завозились из Египта⁵⁶. Еще Геродот, описывая моду египтян, упоминал о каласирисе (καλάσιρις) — хитоне, обшитом по подолу бахромой, поверх которого они надевали белые шерстяные плащи (Hdt. II. 81). Неизвестно, была ли бахрома и на плащах у египтян, но льняную шаль римского времени из Метрополитен-музея она украшает по обоим краям. Эта шаль происходит из погребения вблизи Дейр-эль-Бахри в Верхнем Египте⁵⁷. Длина шали составляет 1,6 м, что вполне достаточно, чтобы обернуть ее вокруг тела различными способами.

Важно отметить, что в Риме, очевидно, не производились льняные ткани. Самые ранние образцы таких тканей, дошедшие до наших дней, найдены на египетских некрополях и датируются эпохой Нового царства⁵⁸. Геродот называл египетский лен виссоном (βύσσος) и, рассказывая про бальзамирование, утверждал, что из него делают повязки для обертывания тел (Hdt. II. 86). Таким образом, можно предположить, что мантия, изображенная на фризе из Сагаласса, имеет египетское происхождение. Вне всякого сомнения, подобный текстиль был известен мастерам, делавшим фриз, ведь город имел давние, прежде всего торговые, связи с Александрией. Развитие торговли с Египтом стало возможным после строительства в регионе разветвленной сети дорог. Торговый путь *via Sebaste*, проложенный около 6 г. до н. э., проходил через Сагаласс и соединял территории Памфилии и Центральной Анатолии. Сагаласс таким образом получил доступ к портам Атталии и Сиде, а значит, мог отныне развивать торговлю с Египтом⁵⁹. Примечательно, что импорт из Александрии был ориентирован на элиту и включал драгоценности, парфюмерию и, что особенно важно, льняные ткани⁶⁰.

⁵² Webb 2008: 47.

⁵³ Goldman 2001: 228.

⁵⁴ Wyles 2008: 65–66.

⁵⁵ Палла изготовлялась из льна для теплого времени года и из шерсти — для холодного (Goldman 2001: 228).

⁵⁶ Toepfer 2019: 155.

⁵⁷ Метрополитен-музей, Нью-Йорк, инв. № 25.3.218.

⁵⁸ Характерным примером может служить льняная туника из погребения в Дейр-эль-Бахри. Британский музей, инв. № EA43071.

⁵⁹ Waelkens 1997: 246.

⁶⁰ Poblome, Waelkens 2003: 186.

В связи с плащами, украшенными бахромой, и их египетским происхождением уместно вспомнить эллинистическо-римскую иконографию богини Исиды, носившей, по словам Овидия, одежды из льна (*Ov. Ars* I. 77 и *Ov. Pont.* I. 1. 50–52). Устойчивый атрибут и Исиды, и ее жриц — именно такой плащ, завязанный узлом на груди (*Isis Knotenpalla*)⁶¹. Возможно, подобное одяние богини не только подчеркивало ее египетское происхождение, но и акцентировало связь культа с погребальными ритуалами. Несмотря на все «эллинистические трансформации», Исида по-прежнему мыслилась скорбящей об умершем брате-муже Осирисе⁶². Уместно ли будет в таком контексте связать композицию фриза сагаласского героона с ритуальным действием в честь Исиды? Допустим, что задрапированные фигуры фриза должны были вызывать ассоциации с неким танцевальным шествием во время празднеств в честь Исиды, которые содержали элементы погребальной обрядности. Геродот, описывая празднества в Бусирисе, упоминает, что после жертвоприношения участники действа предавались скорби (*Hdt.* II. 40).

В связи с танцевальными шествиями в честь Исиды исключительно важными представляются находки в районе эллинистического фонтана в Сагалассе. Во дворе фонтана обнаружен бюст Исиды, широко датированный периодом империи⁶³, а в кладке его стен — три плиты с изображением флейтистки и семи девушек, держащихся за руки в танце. Рельефы на плитах датируются серединой или второй половиной II в. до н. э.⁶⁴ Поскольку плиты были вторично использованы, их происхождение остается неизвестным. Можно предположить, что эти изображения служили дополнительным украшением двора в римское время. Однако вряд ли правомерно говорить об их связи со статуей Исиды, так как очевидно, что иконография некоторых танцовщиц имеет параллели с манерой передачи танцующих менад, что скорее указывает на связь композиции с неким «ритуалом» в честь Диониса. Несмотря на отсутствие на эллинистических плитах важного для нас элемента — мантии с бахромой, очевидные иконографические и стилистические параллели с фризом героона (разделение танцовщиц на два типа, исполнение деталей одяний) позволяют рассматривать их в качестве смыслового источника последнего.

О существовании устойчивых формул в монументальной пластике Сагаласса свидетельствуют и рельефы с фигурами муз на фонтане времени Адриана (Нижняя агора, *in situ*). Позы, характер драпировок находят явные аналогии в эллинистическом и раннеимперском рельефах. Таким образом, тема танца возникает в декоре нескольких построек города, созданных в разное время, являясь устойчивым местным мотивом, возможно связанным с какими-то ритуальными практиками.

Продолжая размышления о связи композиции фриза героона с культом Исиды, всё же стоит отметить, что наличие изображения мантии с бахромой не может являться достаточным основанием для подобного соотнесения. Известны примеры, когда мантия с бахромой выступала атрибутом другой богини — Афродиты. Так, Афродита из Кирены, отнесенная Э. Гарднером к творениям Александрийской школы, имела именно такую накидку⁶⁵. Смущает и откровенно «дионисийская» трактовка танцовщиц в раз-

⁶¹ LIMC V, 2 1990: 507–530.

⁶² Heyob 1975: 52.

⁶³ Waelkens et al. 1992: 83.

⁶⁴ Waelkens et al. 1992: 83–84, fig. 19b.

⁶⁵ Gardner 1920.

вевающихся одеждах, которую с трудом можно сопоставить с иконографией последовательниц культа Исиды.

Несмотря на то что верования в египетских богов могли укрепиться в Сагалассе уже в III–II вв. до н. э., когда местные солдаты служили в качестве наемников в селевкидской и птолемеивской армиях⁶⁶, говорить о каком-либо признании египетского пантеона на этой территории на официальном уровне (праздники, святилища) возможно для времени не ранее 100 г.⁶⁷ Да и сама ситуация с культом Исиды в Риме на рубеже эр представляется неясной. После 48 г. до н. э., когда вышло распоряжение сената о том, чтобы все храмы Исиды и Сераписа были уничтожены (Dio Cass. XLII. 26), триумвиры планировали строительство храма в честь этих божеств (Dio Cass. XLVII. 15. 4). По-видимому, сразу же после прихода к власти Август запретил проведение египетских церемоний в пределах померия (Dio Cass. LIII. 2. 4). В такой ситуации появление египетских мотивов, изображение Исиды и ее жриц в домах Августа и Ливии на Палатине выглядит неоднозначно⁶⁸. Учитывая исторический контекст, сложно утверждать, что заказчик героона мог связать роскошное и очень заметное декоративное убранство памятника с неким ритуалом в честь египетской богини. К тому же в Сагалассе неизвестны изображения ритуалов в честь Исиды⁶⁹. Исида почиталась здесь как покровительница материнства: большая часть памятников — терракотовые статуэтки богини, кормящей ребенка⁷⁰.

Напротив, отношение власти к пантомиме в период ранней империи было предельно ясным. Родившийся в эллинистической Александрии танец выделился в отдельный вид театрального искусства лишь при Августе. Становление римской пантомимы связывают с Батиллом Александрийским и Пиладом Киликийским⁷¹. Оба, по свидетельствам античных авторов, входили в близкий круг императора (Macrobius. *Sat.* II. 7. 19, Dio Cass. LIV. 17. 5). Обращение пантомимы к греческой трагедии, по-видимому, не только соответствовало общей тенденции к увлечению классикой, но и имело образовательный аспект (Libanius. *Or.* LXIV. 112). По мнению И. Хант, в интересах Августа актеры пантомимы умело трактовали классические сюжеты об Аполлоне, Венере, содействуя так называемой романизации греческой классики⁷². О популярности пантомимы можно судить и по событиям, произошедшим сразу после смерти принцепса, когда она была официально сделана частью фестивалей в его честь, например Августалий в Риме, Себасте, в Неаполе, а также во многих городах восточной части Средиземноморья⁷³.

Второй тип танцовщиц (девушки в развевающихся одеждах) хорошо согласуется с дионисийским характером композиции, а значит, и с идеей пантомимы. Рассмотрим более детально две первые фигуры на южной стороне фриза. Стилистически они соответствуют многочисленным изображениям неоаттических менад. Правда, отсутствие каких-либо атрибутов дионисийского культа и фронтальный ракурс одной из фигур не позволяют в полной мере связать данную группу с изображением спутниц Диониса⁷⁴.

⁶⁶ Poblome, Waelkens 2003: 179.

⁶⁷ Talloen 2015: 97.

⁶⁸ Aerde 2015: fig. 7, 14.

⁶⁹ Как было отмечено выше, связь танцовщиц на фризе фонтана с культом Исиды сомнительна.

⁷⁰ Talloen 2015: 199.

⁷¹ Hall 2008: 10.

⁷² Hunt 2008: 177–181.

⁷³ Hunt 2008: 181–183.

⁷⁴ Ф. Хаузер и вслед за ним В. Фукс выделили восемь типов менад и связали их с памятником работы Каллимаха, см. Hauser 1889; Fuchs 1959.

Тем не менее «маньеристические» драпировки развевающихся одежд являются неотъемлемой частью иконографии менад.

Спецификой неоаттического направления стало обращение мастеров к аттическим памятникам рубежа V и IV вв. до н. э. Классические мотивы получили новое звучание в пластике малых форм: в произведениях торевтики, изображениях, вырезанных на мраморных сосудах, подножиях канделябров, декоративных плитах, использовавшихся для украшения частных домов и вилл⁷⁵. Исследовательница рельефов с изображением менад Л.-А. Тушет считает, что именно перемещение сакральных сюжетов в сферу частной жизни привело к свободному копированию греческих образцов. Иными словами, мастера приспособили устоявшиеся формулы изображений к новым реалиям римского общества.

Поэтому образы менад тоже трактовались свободно, эти персонажи могли появляться без свойственных им атрибутов и, что крайне важно, в компании нимф, муз, ор и просто танцовщиц. Так, менады, сопровождающие танцовщиц и музыкантов, представлены на мраморном кратере I в. из Метрополитен-музея⁷⁶. А менада на сосуде из Пизы, «потерявшая» свои атрибуты, изображена возглавляющей танец нимф⁷⁷.

Что касается первой танцовщицы с кифарой с сагаласского фриза, то известны редкие примеры изображения менады с музыкальным инструментом. Примечательной аналогией здесь может служить форма для оттиска терракотового рельефа из Пергама, датированная II в. до н. э.⁷⁸ Отметим, что уже с конца периода поздней республики и в эпоху принципата неоаттические мастерские переместились в Рим и новая классика, очевидно, стала определяющей линией в искусстве.

Намек на спутник Диониса (или самих менад) на скульптурном фризе героона призван (через дионисийство) подчеркнуть погребальную функцию памятника. Дионисийская тема как минимум с IV в. до н. э. начала возникать в погребальной обрядности. Что касается пантомимы, то она напрямую не изображалась в погребальном контексте, однако сопоставляется и с дионисийством, и с театром. Дж. Хаскинсон, сопоставляя фигуративные рельефные композиции на саркофагах II–III вв. и пантомиму, считает, что их связь проявляется в выборе мифологических сюжетов из греческих трагедий, а также в перевоплощении смертного в божество или изображении первого за несколькими занятиями, подобно тому как актеры исполняли несколько ролей⁷⁹. Однако и то и другое едва ли можно связывать исключительно с феноменом пантомимы.

Подводя итог нашим размышлениям, отметим, что композиция скульптурного фриза героона была задумана в духе местной эллинистической художественной традиции. Вместе с тем на ее исполнение повлияла социокультурная среда формирующегося принципата. «Италийское» эстетическое видение в Писидии отразилось в стилистике архитектурного и орнаментального декора памятника. Кроме того, изысканность и характер размещения фигуративного декора, выбор расположения всего сооружения свидетельствуют о важности героя (мифического или реального) для истории города.

⁷⁵ Pollitt 1986: 169.

⁷⁶ Метрополитен-музей, Нью-Йорк, инв. № 23.184.

⁷⁷ Touchette 1995: fig. 35a–d; Музей Кампо-Санто, Пиза, инв. № 51.

⁷⁸ Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. № ГР-5214.

⁷⁹ Подробно о сюжетах и конкретных памятниках см. Huskinson 2008.

Местный культ, очевидно, связанный с Дионисом, имеет устойчивую иконографию на памятниках монументальной пластики Сагаласса. В раннеимперское время появились детали, акцентирующие новые проявления этого культа. Отныне девушка-музыкант держала кифару, а ее изображение приобрело черты иконографии менады. Иконография ряда фигур близка иконографии покровительницы пантомимы — музы Полигимнии. Бахрома на мантиях и костюмах танцовщиц может указывать на египетское (александрийское) происхождение танца⁸⁰.

Мы не можем говорить о конкретном значении кругового танца в исполнении танцовщиц Сагаласса, однако обращает на себя внимание многозначность иконографических деталей. Именно за счет них достигается целостность композиции. Отмеченная нами динамика, неожиданные ракурсы — иными словами, театрализация действия — создают у зрителя ощущение наблюдения за реальным представлением с хором (?) музыкантов и танцоров. Причудливые способы драпировки мантии, как в живых театрализованных представлениях, так и на фризе Сагаласса, сопровождают театральное перевоплощение. Такое перевоплощение характерно для различных аспектов дионисийства, будь то вакхические танцы, мистерии или театрализованное представление. Вся композиция как будто намекает на эти аспекты дионисийства. Мы видим необузданный танец. В мотивах покрытых голов, сокрытых под тканью рук и, возможно, в изображении бахромы усматривается намек на мистерии. Наконец, аллюзии на пантомиму и хор призваны напомнить зрителю о театре. И все эти элементы соединяются при помощи мантии, «обнимающей» и одновременно украшающей погребальный монумент наподобие того, как дионисийский мотив в виде гирлянд украшает саркофаги.

Источники

Кл. Алекс. Пед.	Климент Александрийский, Педагог / пер. А. Ю. Братухина (Б. м., 2018).
Arr.	Arrian, Anabasis (Leipzig, 1907).
Dio Cass.	Cassius Dio, Historiae Romanae (London — New York, 1914).
Hdt.	Herodotus (Cambridge, 1920).
Lib. Orat.	Libanius, Orationes (Hildesheim, 1998).
Lucian Salt.	Lucian, Saturnalia (Leipzig, 1896).
Macrob. Sat.	Macrobius, Saturnalia (London, 2011).
Ov. Ars	Ovidius, Ars amatoria (Leipzig, 1907).
Ov. Pont.	Ovidius, Ex Ponto (Cambridge, 1939).

Библиография

Трофимова 2012	Трофимова А. А., Imitatio Alexandri. Портреты Александра Македонского и мифологические образы в искусстве эллинизма (Санкт-Петербург, 2012).
Aerde 2015	Aerde M. van, Egypt and Augustan cultural revolution. An interpretative archaeological overview, PHD thesis, Universiteit Leiden (Leiden, 2015).
Devijver 1996	Devijver H., Local elite, equestrians and senators: a social history of roman Sagalassos // Ancient society 27 (1996):105–162.

⁸⁰ Напомним, что ткани с бахромой завозились из Египта.

- Duncan 2006** Duncan A., *Performance and identity in the Classical world* (Cambridge, 2006).
- Fedak 1990** Fedak J., *Monumental tombs of the Hellenistic age: a study of selected tombs from the Pre-Classical to the Early Imperial era* (Toronto, 1990).
- Fleischer 1979** Fleischer R., *Forschungen in Sagalassos 1972 und 1974 // Istanbuler Mitteilungen* (1979): 273–307.
- Fuchs 1959** Fuchs W., *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (Berlin, 1959).
- Gardner 1920** Gardner E., *Aphrodite from Cyrene // Journal of Hellenic studies* 40/2 (1920): 203–205.
- Goldman 2001** Goldman N., *Reconstructing the Roman clothing // Sebesta J., Bonfante L. (ed.), The world of Roman costume* (Madison, 2001): 213–241.
- Hall 2008** Hall E., *Introduction: pantomime, a lost chord of ancient culture // Hall E., Wyles R. (ed.), New directions in ancient pantomime* (Oxford, 2008): 1–43.
- Hauser 1889** Hauser F., *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart, 1889).
- Heyob 1975** Heyob Sh., *The cult of Isis among women in the Graeco-Roman world* (Leiden, 1975).
- Hirschfeld 1879** Hirschfeld G., *Vorläufiger Bericht über eine Reise im südwestlichen Kleinasien* (Berlin, 1879).
- Hunt 2008** Hunt Y., *Roman pantomime libretti and their Greek themes: the role of Augustus in the Romanization of the Greek classics // Hall E., Wyles R. (ed.), New directions in ancient pantomime* (Oxford, 2008): 169–185.
- Huskinson 2008** Huskinson J., *Pantomime performance and figured scenes on Roman sarcophagi // Hall E., Wyles R. (ed.), New directions in ancient pantomime* (Oxford, 2008): 87–110.
- John, Starks 2008** John H., Starks J., *Pantomime actresses in Latin inscriptions // Hall E., Wyles R. (ed.), New directions in ancient pantomime* (Oxford, 2008): 110–146.
- Jones 2004** Jones Ch., *Multiple identities in the age of second sophistic // Borg B. (ed.), Paideia: the world of second sophistic* (Berlin — New York, 2004): 13–23.
- Jory 1996** Jory E., *The drama of the dance: the polegomena to the iconography of imperial pantomime // Slater W. (ed.), Roman theater and society* (Ann Arbor, 1996): 1–29.
- Lanckoronski 1892** Lanckoronski K., *Städte Pamphyliens und Pisidiens, II: Pisidien* (Wien, 1892).
- LIMC V, 2** 1990 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V/2: *Heracles* — Kenchrias (Zurich — München, 1990).
- Macmullen 2000** Macmullen R., *Romanization in the time of Augustus* (New Haven — London, 2000).
- Moens et al. 1997** Moens L., Paepe P. de, Waelkens M., *An archaeometric study of the provenance of white marble sculptures from an Augustan heroon and a middle Antonine nymphaeum at Sagalassos (Southwest Turkey) // Waelkens M., Poblome J. (eds.), Sagalassos IV report on the survey and excavation campaigns of 1994 and 1995* (Leuven, 1997): 367–385.
- Poblome, Waelkens 2003** Poblome J., Waelkens M., *Sagalassos and Alexandria. Exchange in the Eastern Mediterranean // Varia Anatolica 15* (2003): 179–191.
- Pollitt 1986** Pollitt J., *Art in the Hellenistic age* (Cambridge, 1986).
- Ridgway 2000** Ridgway B., *Hellenistic sculpture II. The styles of ca. 200–100 B. C.* (Madison, 2000).
- Ridgway 2001** Ridgway B., *Hellenistic sculpture I. The styles of ca. 331–200 B. C.* (Madison, 2001).
- Scheers 2000** Scheers S., *Coins found in 1996 and 1997 // Waelkens M., Loots M. (ed.), Sagalassos V report on the survey and excavation campaigns of 1996 and 1997* (Leuven, 2000): 509–553.
- Talloon 2015** Talloon P., *Cult in Pisidia. Religious practice in southwestern Asia minor from Alexander the Great to the rise of (Brepols, 2015).*
- Talloon 2017** Talloon P., *Pisidian-Greek-Roman: acting out communal identity on the Upper Agora of Sagalassos // Colloquium Anatolicum 16* (2017): 199–216.
- Thompson 1950** Thompson D., *A bronze dancer from Alexandria // American journal of archaeology* 54/4 (1950): 371–385.

- Toepfer 2019** Toepfer K., Pantomime: the history and metamorphosis of a theatrical ideology (S. 1., 2019).
- Touchette 1995** Touchette L-A., The dancing maenad reliefs: continuity and roman copies (London, 1995).
- Vandeput 1997** Vandeput L., The architectural decoration in Roman Asia minor. Sagalassos: a case study (Brepols, 1997).
- Waelkens 1997** Waelkens M., Interdisciplinarity in classical archaeology. A case study: the Sagalassos archaeological research project (Southwest Turkey) // Waelkens M., Poblome J. (ed.), Sagalassos IV report on the survey and excavation campaigns of 1994 and 1995 (Leuven, 1997): 225–253.
- Waelkens 2002** Waelkens M., Romanization in the East. A case study: Sagalassos and Pisidia (SW Turkey) // *Istanbuler Mitteilungen* 52 (2002): 311–368.
- Waelkens et al. 1992** Waelkens M., Owens E., Hasendonckx A., Arian B., The excavations at Sagalassos 1991 // *Anatolian studies* 42 (1992): 79–98.
- Waelkens, Vandeput 2007** Waelkens M., Vandeput L., Regionalism in Hellenistic and Roman Pisidia // Elton H., Reger G. (ed.), *Regionalism in Hellenistic and Roman Asia minor* (S. 1., 2007): 97–105.
- Waelkens et al. 2000** Waelkens M., Vandeput L., Berns Ch., Arian B., Poblome J., Torun E., The northwest heroon at Sagalassos // Waelkens M., Loots M. (ed.), *Sagalassos V report on the survey and excavation campaigns of 1996 and 1997* (Leuven, 2000): 553–595.
- Webb 1996** Webb P., Hellenistic architectural sculpture. Figural motifs in western Anatolia and the Aegean Islands (Madison, 1996).
- Webb 2008** Webb R., Inside the mask: pantomime from the performers perspective // Hall E., Wyles R. (ed.), *New directions in ancient pantomime* (Oxford, 2008): 43–61.
- Wyles 2008** Wyles R., The symbolism of costume in ancient pantomime // Hall E., Wyles R. (ed.), *New directions in ancient pantomime* (Oxford, 2008): 61–87.
- Zanker 1992** Zanker P., The power of images on the ages of Augustus (Ann Arbor, 1992).

Sculptural frieze of the north-western heroon of Sagalassos: in search of semantics and iconography

A. A. Korzun

The sculptural decoration of the frieze of the heroon in Sagalassos dated to the reign of Augustus (27 BC — 14 AD), is a representation of circle dance of 15 girls holding the mantle. Despite the monument being known since the 19th century, there are no studies devoted to interpretation of its sculptural decoration. The author of this work makes an attempt to understand the semantics of the figurative frieze and determine its place in the art of the early Roman Empire. Iconographic analysis resulted in identifying some analogies with local Hellenistic monuments and linking the composition with local rituals (probably dionysiac). Interpretation of striking elements (for example, the mantle) of the frieze allows the author revealing some features of Dionysus cult, specific for the time of Augustus. The artists managed to show different aspects of the cult, combining several iconographies in one sculptural decoration and maintaining the integrality of the composition at the same time.

Keywords: Sagalassos, heroon, sculptural frieze, Roman Empire, Hellenism pantomime, dance, Egyptian textiles, mantle, Maenad, Muse.

Ссылка для цитирования:

Корзун А. А. Скульптурный фриз северо-западного героона в Сагалассе: в поисках семантики и иконографических параллелей // Египет и сопредельные страны 3 (2020): 76–95. DOI: 10.24412/2686-9276-2020-00008.