

Е. Н. Ходза

ИЗОБРАЖЕНИЕ ДИОНИСИЙСКИХ МИСТЕРИЙ В РИМСКОМ ИСКУССТВЕ

(Рельеф Кампана с ритуалом мистерий)

ТЕРРАКОТОВЫЕ плиты с рельефами, украшавшие здания римского времени, до сих пор не привлекали к себе внимание советских исследователей. Между тем, имеющиеся в большом количестве в собраниях Государственного Эрмитажа и ГМИИ им. А. С. Пушкина образцы этих рельефов представляют несомненный интерес, как своеобразное и широко распространенное в эту эпоху явление искусства.

Первая публикация этих архитектурных терракотовых рельефов римского времени относится к 1842 г., когда известный итальянский коллекционер Джан Пьетро Кампана издал собранную им коллекцию¹, большая часть которой впоследствии попала в Лувр. С тех пор подобные рельефы фигурируют в специальной литературе под названием «рельефы Кампана». Лишь в 1911 г. появился капитальный труд немецких исследователей Г. фон Родена и Г. Виннефельда «Архитектурные римские глиняные рельефы императорского времени»². После этого (не считая публикаций, связанных с отдельными археологическими находками) в 1968 г. вышла очень значительная и интересная работа немецкого исследователя А. Г. Борбайна «Рельефы Кампана. Типологическое и критико-стилистическое исследование»³.

В советской литературе работ по этой тематике не существует, что делает необходимым предпослать небольшое введение в связи со спецификой материала.

Рельефы Кампана создавались с середины I в. до н. э. по 40-е годы II в. н. э. на итальянской почве на территории Апеннинского полуострова и очень редко встречаются за его пределами (в этих случаях они привозились из Италии, как, например, рельефы из Каирского музея, украшавшие некогда виллу римского чиновника в Египте). В Италии область распространения рельефов Кампана достаточно четко определяется на основании данных археологических раскопок. Центры производства были сосредоточены в самом Риме и его окрестностях. Находки там особенно многочисленны и разнообразны.

¹ G. P. C a m p a n a, *Antiche opere in plastica*, Roma, 1842, стб. I—II.

² H. v o n R o h d e n, H. W i n n e f e l d, *Die antiken Terrakotten*, Bd IV, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin — Stuttgart, 1911.

³ A. H. B o r b e i n, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen*, Heidelberg, 1968.

К северу от Рима рельефы Кампана встречаются вплоть до Аквилея (район терм) и Конкордии. На юге граница их распространения пролегает в районе Неаполя, в частности экземпляры рельефов были обнаружены в Кумах. Ни в Помпеях, ни в Геркулануме рельефы Кампана так и не сменили более ранний терракотовый декор. Не встречаются они также в Великой Греции и в Сицилии. Проанализировав и обобщив археологические данные, А. Г. Борбайн пришел к выводу, что область распространения рельефов Кампана приблизительно совпадает с областью распространения этрусских архитектурных терракот, традицию которых они продолжали⁴.

Смена этрусских рельефов рельефами Кампана часто происходила постепенно, по мере того как первые разбивались или портились, а формы, в которых они изготовлялись, изнашивались или терялись. Утраченные рельефы заменялись рельефами Кампана, больше соответствовавшими вкусам своего времени. Поэтому в течение определенного периода в храмовой архитектуре эти два вида терракотовой пластики могли уживаться в украшении одного и того же храма, как это прослеживается в декоре храма «dei sassi caduti» в Чивита Кастелана (Старые Фалерии) виллы Antemnae в Риме и, наконец, особенно наглядно — при раскопках храма на Капитолии Козы (Capitolium von Cosa). Лишь к середине I в. до н. э. рельефы Кампана вытеснили своих этрусских предшественников, хотя необходимо заметить, что строгую временную границу в этом процессе провести невозможно⁵.

Рельефы Кампана представляли собой совершенно новый вид архитектурного терракотового рельефа, ибо, в отличие от этрусских рельефов, орнаменты в них становятся лишь второстепенным элементом, а главное место занимает фигурная композиция — будь то сцена из мифа, изображение вакхических плясок, сбора винограда или римского цирка. И хотя в орнаментах плит Кампана еще прослеживаются традиционные этрусские мотивы, в целом декоративные формы этрусских терракотовых рельефов уже изжили себя. Фигурные композиции рельефов Кампана несомненно связаны стилистически с греческим искусством. При этом особое восприятие, переработка и использование греческих форм бесспорно позволяют видеть в рельефах Кампана один из видов древнеримского искусства, в котором ярко отразились его эклектичность и своеобразие.

С изменением храмовой архитектуры Рима в духе эллинистических метрополий терракотовые рельефы стали использоваться в основном для декора светских зданий. В этих сооружениях они не маскировали, подобно этрусским, балки и другие конструкции, а вделывались в каменные и кирпичные стены. На некоторых рельефах до сих пор сохранились следы цемента. Плиты крепились металлическими гвоздями через специальные круглые отверстия. Это крепление, по-видимому, не всегда было необходимо, ибо на некоторых экземплярах такие отверстия только намечены, но не просверлены, а рельефы были вмурованы в стену. Рельефы Кампана украшали сооружения снаружи и внутри. Их вставляли в штукатурку в виде фриза в верхней части стены под скатом кровли или изгибом свода. Иногда они дополняли внутренний декор помещений, украшенных фресками. Здесь они обычно окаймляли живопись подобно полосам из штука в Помпеях и Геркулануме.

Техника изготовления рельефов в основном не отличалась от техники создания обычных терракот: сначала изготовлялся свободной лепкой первый экземпляр с рельефным изображением, так называемая патрица.

⁴ Там же, стр. 12—13.

⁵ Там же, стр. 20—21

С патрицы делалось вдавленное изображение, т. е. матрица, в котором изготовлялись оттиски. Иногда, чтобы поверхность оттиска получилась гладкой и без изъянов, матрицу, прежде чем заполнить, смазывали слоем очень тонко отмученной глины, который в результате оказывался на поверхности рельефа. Оттиски перед обжигом прорабатывались стеклой, чтобы очистить поверхность от дефектов и выделить детали. При этом рельеф приобретал особый отпечаток манеры мастера, совершавшего эту проработку. После обжига рельефы обычно покрывались слоем белого ангоба и раскрашивались.

Большая часть эрмитажной коллекции рельефов Кампана состоит из фрагментов, что значительно ограничивает представление о стиле и художественных достоинствах, которыми обладали эти плиты в целом виде. Поэтому возникает необходимость реконструкции всей композиции рельефа, без чего невозможно начать исследование.

Техника создания рельефов Кампана, в основе которой лежит первоначальная форма, используемая для получения многочисленных оттисков, позволяет решить задачу реконструкции с достаточной убедительностью. Разнообразие сюжетов, приемов исполнения, трактовки фигур, иногда похожих, но никогда не являющихся механически точным повторением в разносюжетных рельефах, дает возможность почти каждый фрагмент отнести к определенной сюжетной композиции и восстановить ее путем сравнения с публикациями целых плит из других собраний.

В эрмитажном собрании рельефов Кампана есть два фрагмента (рис. 1), которые, очевидно, относятся к одной и той же композиции⁶. На фрагменте Г 636 сохранилась повернутая в профиль вправо женская головка с прической идеального типа и верхняя часть крыла, принадлежавшего,



Рис. 1. Два фрагмента из собрания Гос. Эрмитажа

⁶ Опись Г. 636, инв. № 5736 из собрания Голицыных. Поступил в Эрмитаж в 1887 г. Высота 0,215 м. Глина розовато-коричневая. Сохранность: сколы и загрязнения поверхности. На фрагменте сохранилась также часть орнаментального фриза, являющегося его верхним завершением. Опись Г. 637, инв. № 5737 из собрания Голицыных. Поступил в Эрмитаж в 1887 г. Высота 0,11 м. Глина розовато-коричневая. Сохранность как у первого фрагмента.



Рис. 2. Рельеф Кампана из Лувра

несомненно, той же женской фигуре, что и головка. На фрагменте Г 637 изображена нижняя часть женской фигуры, бегущей вправо. Динамичность движения, его мимолетность подчеркивают развевающиеся складки длинного одеяния, четко обрисовывающего формы ног.

Небольшие размеры и несовпадение толщины фрагментов не позволяют с уверенностью отнести их к одной плите. Однако несомненно, что оба обломка — фрагменты крылатой женской фигуры из композиции, изображенной на целом рельефе из Лувра, опубликованном Г. фон Роденом и Г. Виннефельдом. Кроме этой единственной целой плиты сохранились еще четыре фрагмента плит с той же композицией, известные по публикациям⁷.

Что же представляет собой эта композиция?

В центре прямоугольного поля рельефа изображена коленопреклоненная менада. Плащ свободно облекает ее бедра и ноги, оставляя обнаженной верхнюю часть фигуры. Волосы ниспадают до плеч. Правой рукой менада придерживает продолговатую плетеную корзину с высоким задним бортом, в которой среди наполняющих ее фруктов выделяется фаллический символ.левой рукой менада старается удержать за край одежды крылатую деву (условно назовем ее так), стремящуюся исчезнуть. Порывистое движение, которым та пытается освободиться, подчеркнуто выразительным отстраняющим жестом ее левой руки. Приподнявшись на носки, словно пританцовывая, за менадой стоит сатир. За спиной у него развеивается шкура пантеры, лапы которой завязаны спереди на шее. Он вытянул вперед левую руку, как бы предлагая крылатой деве остановиться, не обращаться в бегство (рис. 2).

Ключ к определению сюжета рельефа дает центральная деталь композиции — корзина, вокруг которой разворачивается действие. Ее ха-

⁷ Von Rohden, Winnefeld, ук. соч., табл. СХІІІ, стр. 52—54, 299. Кроме рельефа из Лувра упоминается фрагмент из Кестнер-Музеум в Ганновере. Три фрагмента упоминаются в статье: К. К ü b l e r, Antiken in Tübingen, АА, 1927, стр. 25.

ракторная форма говорит о том, что это ликнон, который употреблялся (по преданию, еще Деметрой) во всевозможных сельскохозяйственных процессах, связанных с выращиванием злаков, но никогда не употреблялся в виноградарстве и виноделии. Поэтому применение ликнона в мистериях, связанных с культом Деметры, вполне закономерно⁸. Существует предположение, что первоначально строгое разделение культов Деметры и Диониса препятствовало раннему появлению ликнона в дионисийском окружении⁹. Однако подобное строгое разграничение культов Деметры и Диониса, по-видимому, существовало на самых ранних ступенях их развития. Впоследствии оно исчезает, и начинается постепенный процесс объединения культов¹⁰.

На италийской почве яркое проявление этого процесса — учреждение в 496 г. до н. э. официального общего культа греческих богов плодородия — Деметры, Диониса и Коры, которым был воздвигнут храм на склоне Авентинского холма. О популярности этого культа свидетельствует тот факт, что во время правления Августа и Тиберия храм был тщательным образом реставрирован¹¹. Поэтому появление ликнона, связанного с Деметрой-Церерой, в так называемых дионисийских композициях становится понятным и оправданным¹².

Изображение ликнона с фаллическим символом в связи с культом Диониса впервые встречается на апулейском колоколообразном кратере, который датируется приблизительно 375 г. до н. э.¹³ Ликнон здесь несет на голове сатир (или Силен), перед которым шествует менада, т. е. те же персонажи, что и на рельефе Кампана. Содержимое ликнона — плоды и фаллический символ — также совпадает на кратере и на рельефе Кампана. Этот символ в ликноне, первоначально связанный с культом Деметры-Цереры «как необходимая предпосылка плодородия»¹⁴, в результате слияния культов Деметры и Диониса появляется в вакхическом окружении во время мистерий. По-видимому, это имел в виду Катулл при описании свадьбы Диониса и Ариадны:

Буйной толпою неслись в опьяненье веселом вакханки,
Вверх запрокинув лицо, «Эвоэ!» восклицали протяжно.
Тирсы одни потрясали, листвою перевитые копыя,
Те, растерзавши тельца, рассевали кровавые части,
Эти извивами змей опоясали тело, другие
Таинства знаки несли, в плетеных скрыв их кошницах
(Лишь посвященным одним возможно те таинства ведать)¹⁵.

(пер. А. Пиотровского)

⁸ М. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Bd I, München, 1941, стр. 622, табл. 43, 2.

⁹ O. J. Brendel, *Der grosse Fries in der Villa dei Misteri*, JDI, 81, 1966, стр. 222. Исследователь полагает, что, так как земледелие и виноградарство требовали различных сельскохозяйственных условий, каждое из них было первоначально связано со своим особым культом Деметры-Цереры или Диониса.

¹⁰ A. Gruhl, *Pater Liber*, P., 1953, стр. 38—39.

¹¹ Там же, стр. 301.

¹² Существует даже культ Диониса-Ликнитеса, которому ликнон служил колыбелью. Этот миф также нашел отражение на рельефах Кампана: Nilsson, *ук. соч.*, стр. 546; von Rohden, *Winnefeld*, *ук. соч.*, табл. XCIX.

¹³ E. Simon, *Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji*, JDI, 76, 1961, стр. 170, рис. 37.

¹⁴ Brendel, *ук. соч.*, стр. 222; А. Передольская, *О сюжетах трех терракотовых статуэток, найденных в кургане Большая Близница*, СА, XIII, 1950, стр. 267—268.

¹⁵ Катулл, LXIV, 254—260. Сб. «Катулл. Тибулл. Проперций», М., 1963.



Рис. 3. Сцена снятия покрыва с ликнона. Роспись Виллы Мистерий. Помпеи

Изображенный на рельефе ритуал снятия покрыва с ликнона сам по себе достаточно часто встречается на памятниках, отражающих дионисийские мистерии. Трудность раскрытия сюжета в данном случае заключается в идентификации фигуры крылатой девы. Попытка решения этой проблемы связана, как правило, с обращением к росписи Виллы Мистерий (рис. 3) и к камням из Национальной библиотеки в Париже¹⁶, где этот ритуал также происходит в присутствии крылатого божества (рис. 4).

Г. фон Роден и Г. Виннефельд, публикуя рельеф из Лувра, отказываются от определения крылатой девы и ограничиваются сводкой существовавших к этому времени высказываний других ученых по этому поводу. Здесь приводится перечисление имен, приписываемых крылатой деве, без ссылок на литературу, так как эти данные есть в исследовании Г. фон Родена и Г. Виннефельда¹⁷: Гуаттани — Помона; Винкельманн — Дике или Аидос; Герхард — Немезида, Ирида, Геба, Ника, мистическая вестница.

Попытка идентификации крылатой фигуры рельефа Кампана неоднократно возникала и в более поздних исследованиях в основном как вторичная проблема, вытекающая из определения крылатой фигуры большого фриза Виллы Мистерий.

Изображение на рельефе Кампана ритуала снятия покрыва с ликнона при крылатой деве относительно редко фигурирует на других памятниках, поэтому появление его в столь значительном ансамбле росписей очень важно. Если рассматривать сцену ритуала, мысленно изолировав

¹⁶ Л. Курциус подвергал сомнению подлинность камней: L. Curtius, Falsche Kameen, JdI, 59/60; AA, 1944/45. Против этой точки зрения высказывался Ф. Матц, ссылаясь также на Нильсона и К. Лемана: F. Matz, Archäologische Untersuchungen zum Dionysoskult in hellenistischer und römischer Zeit. ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΕΛΕΤΗ. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Wiesbaden, 1963, № 15, стр. 28—29.

¹⁷ Von Rohden, Winnefeld, ук. соч., стр. 54.

ее от фигур, не принимающих в ней активного участия, становится очевидным, что в основе рельефа и росписей — одна и та же композиционная схема: ликнон — в центре, коленопреклоненная фигура, совершающая обряд снятия покрывала, — слева и крылатая фигура — справа. Однако рельеф представляет собой отдельную замкнутую композицию, ограниченную одним сюжетом. В росписи же Виллы Мистерий все сцены связаны между собой как последовательные эпизоды единого большого действия. Эту связь подчеркивает фигура крылатой девицы, так как она участвует одновременно в двух ритуалах: «Снятии покрывала» и «Бичевании», являясь как бы связующим звеном между ними. Взгляд крылатой девицы устремлен на коленопреклоненную девушку, обнаженной спины которой должен



Рис. 4. Камеи из Национальной библиотеки в Париже

коснуться бич, занесенный для удара правой рукой. Вместе с тем отвергающий жест левой руки относится к «Снятию покрывала» и совпадает с жестом крылатой девицы рельефа Кампана.

О фризе Виллы Мистерий существует большая литература, причем исследователи выдвигают совершенно различные версии интерпретации фриза в целом. Часто в зависимости от этого определяется и крылатая дева.

Еще в 1913 г. вышла статья П. Б. М. Кук о росписях Виллы Мистерий, в которой автор рассматривает росписи Виллы Мистерий, рельеф Кампана и две камеи из Национальной библиотеки в Париже как вариации, возникшие на основе одного очень значительного оригинала, происходившего из Малой Азии¹⁸. По мнению Кука, роспись, где сцена с ликноном является одной из частей целой сюиты, наиболее точно воспроизводит оригинал. Более произвольным было использование оригинала при заимствовании лишь одной сцены с ликноном (на рельефе и камеях), как бы изъятый из «контекста» всего фриза. Здесь могли происходить различные изменения и дополнения: ликнон заменялся маской, появлялись алтарь, деревья, сатиры. Крылатая фигура принимала другой облик. Жест руки коленопреклоненной женщины, снимающей покров, превращался в движение, удерживающее крылатую девицу¹⁹. Остановившись на идентификации крылатой девицы, Кук отвергает все предположения, высказанные ранее по этому поводу, и предлагает, отказавшись от попытки точного определения, рассматривать крылатую девицу как одну из менад²⁰.

Предположение Кука о взаимосвязи росписи Виллы Мистерий, рельефа Кампана и камей как возникших на основе одного оригинала в принципе вполне приемлемо, ибо эти памятники имеют несомненное сюжетное

¹⁸ P. B. M u d i e C o o k e, The Paintings of the Villa Ister at Pompeii, The Journal of Roman Studies, III, 1913, стр. 161—165, 174.

¹⁹ Там же, стр. 164.

²⁰ Там же, стр. 166.

и композиционное сходство. Замена на камее ликнона маской, возможно, не случайна: маска фигурирует в росписях Виллы Мистерий, где ее держит Силен. Не пытаюсь здесь объяснить значение маски, ибо это сложный вопрос, требующий специального исследования, нужно отметить только, что и ликнон, и маска, по-видимому, присутствовали в оригинале.

Что же касается определения крылатой девы как менады, то с этим трудно согласиться, так как подобные изображения крылатых менад в античном искусстве, по-видимому, не встречаются, и автор не подкрепляет свою точку зрения никакими аналогиями.

В связи с изучением росписей Виллы Мистерий рельеф Кампана затрагивает также и Маргарет Бибер, дающая свою трактовку сюжета и персонажей. В крылатой деве рельефа и росписей она видит изображение одной и той же Айдос — олицетворение женской стыдливости. Айдос также символизировала очищение, обновление и плодородие, которые сопутствовали переходу девушек в матроны²¹. Это определение Бибер справедливо подвергнуто сомнению в уже упомянутой работе О. Бренделя, который отмечает, что одеяние крылатой девы росписей не соответствует образу Айдос²². Возникает дилемма: или на рельефе и росписи крылатая дева не является одним и тем же персонажем (что противоречит точке зрения, высказанной в статье Бибер), или ее определение как Айдос неправильно. Второе наиболее вероятно.

Проблеме определения крылатой девы уделено значительное место и в опубликованной в 1961 г. работе Э. Симон²³, где доказывается, что кампанские живописцы, создавшие фриз, основывались на пергамских образцах. В соответствии с этим основным положением автор рассматривает и крылатую деву фриза. Симон допускает, что, несмотря на различие в одеянии, крылатая дева на живописном фризе и на рельефе Кампана — один и тот же персонаж²⁴. Э. Симон определяет ее как *Virgo*, римский вариант греческой Девы — астрального божества, связанного с Дионисом; ее изображение исследовательница находит на Большом фризе Пергамского алтаря рядом с Нике²⁵. Дева, по мнению Симон, неоднократно появляется также на фресках Геркуланума и Помпей, образцом для которых, как известно, служила пергамская живопись²⁶. В доказательство того, что это *Virgo*, и как аналогии Большому фризу Виллы Мистерий Симон приводит пять композиций («Геракл и Телеф», «Свадьба Кроноса и Реи», «Геракл и Авга», «Дионис и Ариадна», «Свадьба Гипноса и Паситеи»), на которых фигурирует астральное божество — Крылатая Дева.

Здесь возникают, однако, следующие возражения. Во-первых, трудно согласиться с Симон, что *Virgo* на фреске «Геракл и Телеф» и крылатая дева Виллы Мистерий похожи «как сестры»²⁷. Удлиненный овал лица, открытый лоб, тонкие строгие правильные черты, маленький рот, широкий разрез глаз у крылатой девы Виллы Мистерий создают совершенно иной тип лица, чем у Девы на фреске из Геркуланума, у которой широкое лицо с коротким носом, пухлыми губами и вьющиеся волосы, ниспадаю-

²¹ M. B i e b e r, *Der Mysteriensaal der Villa Item*. JDI, 42, 1928, стр. 309, 323.

²² B r e n d e l, ук. соч., стр. 232.

²³ E. S i m o n, *Zum Fries der Myserienvilla bei Pompeji*, JDI, 76, 1961, стр. 131 сл.

²⁴ Там же, стр. 143—144.

²⁵ Там же, стр. 138, прим. 73. Э. Симон поддерживает вызвавшую дискуссию версию К. Роберта, определявшего крылатую фигуру Большого фриза Пергамского алтаря как «*Jungfrau des Zodiakus*».

²⁶ Все эти фрески, кроме первой, найденной в Геркулануме, происходят из Помпей и находятся в Национальном музее Неаполя.

²⁷ S i m o n, ук. соч., стр. 139.

щие на лоб. Во-вторых, все эти фрески посвящены мифологическим сюжетам, а не мистериальным и носят совершенно иной характер, чем роспись Виллы Мистерий, скорее элегически-повествовательный²⁸. При этом *Virgo* всегда присутствует на втором плане не столько как участница, сколько как благосклонная свидетельница происходящего события. Эта роль никак не подходит ни к образу крылатой девы, ни к общему настроению сцены с ликном фриза Виллы Мистерий. Итак, образ крылатой девы Виллы Мистерий с его активным вторжением в изображаемое событие контрастирует с образом *Virgo* в приводимых Симон памятниках, и потому трудно согласиться с атрибуцией автора.

Гораздо более убедительной представляется трактовка Ф. Матца в его работе «Археологические исследования по поводу культа Диониса в эллинистическое и римское время»²⁹. Матц приходит к выводу, что крылатая дева на фреске и на рельефе не совершает никаких действий, связанных с ритуалами культа Диониса, что по своему облику и поведению она является существом чуждым и контрастным дионисийскому окружению: сатирам, силенам, менадам³⁰. Это положение представляется весьма убедительным. Матц отмечает, что вся роспись Виллы Мистерий имеет напряженный взволнованный, эмоциональный тон, соответствующий смыслу ритуала, который должен был принести исцеление и счастье душам посвященных: «...от ужаса — к избавлению через осчастливливающее волшебство богов»³¹.

В рельефе Кампана эмоциональное напряжение не ощущается. Это, вероятно, связано с тем, что ритуал бичевания не нашел здесь отражения. Существует, по-видимому, и еще одна причина: на рельефе изображен последующий момент ритуала — когда покров с ликнона уже снят и посвящение уже произошло. Отсюда спад напряжения и иное поведение крылатой девы, а жест ее руки, одинаковый на фреске и на рельефе, на первом выглядит отвергающим и повелительным, а на втором — лишь отвергающим.

Таким образом, рельеф и фреска Виллы Мистерий изображают разные моменты одного и того же ритуала, чем и объясняется иное поведение и эмоциональное состояние его участников.

В своих поисках определения крылатой девы Матц развивает предположение М. П. Нильссона, что это Дике, богиня Правды³². Матц считает, что для крылатой девы Виллы Мистерий еще более соответствует определение: «Немезида типа Эринии». Этот тип Немезиды в котурнах, с длинным бичом в руке появился уже в эллинистическую эпоху и был распространен и в более позднее время. В дионисийском ритуале Немезида-Эриния могла олицетворять терзания, от которых приносят избавление мистерии. Матц полагает, что сходство росписи Виллы Мистерий, рельефа Кампана и камей Парижской Национальной библиотеки дает достаточное основание для того, чтобы видеть в них «произвольное отражение» одного и того же оригинала³³. Поэтому крылатая дева рельефа и камей олицетворяет ту же божественную силу, что и Немезида-Эриния Виллы Мистерий, только на другой стадии, когда золотой век, якобы возрождаемый в дионисийских мистериях, делает ненужной карающую силу крылатой богини и, возможно, даже превращает ее в богиню-благодетель-

²⁸ Пожалуй, только в сцене с Гераклом и Авгой действие ра ворачивается более бурно.

²⁹ M a t z, ук. соч.

³⁰ Там же, стр. 22.

³¹ Там же, стр. 23—24.

³² Там же, стр. 23.

³³ Там же, стр. 24—25, 28.

ницу. Этим можно объяснить, почему менада и сатир стараются удержать ее³⁴.

Таким образом, Матц причисляет крылатую деву к «сфере Немезиды» и считает, что дальнейшая конкретизация вряд ли может быть достаточно обоснована. При этом он справедливо отвергает морализующее начало в содержании композиции как несоответствующее дионисийским мистериям, с которыми бесспорно связан рельеф.

В 1967 г. была опубликована упомянутая работа О. Бренделя, в которой высказывается новая точка зрения на взаимосвязь образов крылатой девы Виллы Мистерий и рельефа Кампана. По мнению Бренделя, крылатая дева на фреске — демон Лисса, со времен Еврипида считающаяся «дионисийским демоном», насылающим неистовство и безумие. Этот тип, встречающийся в творчестве греческих вазописцев Южной Италии, послужил, по мнению Бренделя, прототипом образов демонов, распространенных в позднеэтрусских памятниках. Именно из этих памятников, хорошо знакомых живописцам Виллы Мистерий, мог быть заимствован образ крылатой девы — демона Лиссы, полуобнаженной, в высоких котурнах³⁵.

Обратившись затем к рельефу Кампана, исследователь предлагает свою интерпретацию сюжета: это иллюстрация мифического повествования о посещении Иридой сатиров. На рельефе изображен тот же эпизод, что и на лондонской чаше Бригоса, — Ирида похищает жертву с алтаря Диониса: «Миссия завершена, и Ирида в ужасе отлетает прочь. Тщетно навязчивая свита Диониса пытается удержать ее за одежду...». Приводя в качестве сюжетной аналогии рельефа Кампана чашу Бригоса, Брендель ссылается на Дж. Бизли, у которого этот сюжет определяется как нападение сатиров на Ириду и никак не упоминается о похищении жертвы с алтаря Диониса. Недостаточную обоснованность этой сюжетной параллели явно ощущает и сам исследователь, так как не может не отметить существенные композиционные и сюжетные различия изображений на чаше и на рельефе, в частности отсутствие на последнем Диониса и Геры и появление вместо алтаря ликнона с фаллическим символом. «На рельефе Кампана нет алтаря, и то, что могло бы быть похищено, не нравится похитительнице», — пишет Брендель. Замена алтаря ликноном является римско-эллинистическим вкладом, а сам рельеф, по-видимому, стоит в конце какой-то длительной изобразительной традиции — таково заключение автора³⁶.

Разумеется, нет никакой необходимости доказывать, что стилистически изображения на рельефе Кампана и на чаше никак не связаны. Но очевидно, если речь идет (как у Бренделя) о длительной изобразительной традиции, то, вероятно, должны были бы существовать какие-то промежуточные ступени и варианты между чашей и рельефом, доказывающие живучесть сюжета и дающие возможность проследить традицию. Однако ничего подобного в подтверждение своей гипотезы Брендель не приводит. Сходство же сцены с ликноном в росписях Виллы Мистерий и на рельефе настолько очевидно, что его отмечает большинство исследователей. Трудно представить себе, что в основе этих двух памятников лежат различные изобразительные традиции.

³⁴ Ch. D a r e m b e r g, Edm. S a g l i o, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, s. v. Furiæ, стр. 1413. О мотиве золотого века в римской поэзии и изобразительном искусстве см. S i m o n, ук. соч. стр. 147 слл.; M a t z, ук. соч., стр. 28.

³⁵ В г e n d e l, ук. соч., стр. 232—233. В качестве примеров автор приводит прежде всего позднеэтрусские пеплохранилища. Брендель отмечает при этом, что Дике и Немезида могут быть изображены на вазах наряду с Лиссой.

³⁶ Там же, стр. 225; J. В e a z l e y, Attic red-figure Vase-Painters, vol. I², Oxf., 1963, стр. 370, № 13.

Итак, по-видимому, следует согласиться со значительно более убедительной версией Матта о том, что крылатая дева рельефа Кампана если и не изображает саму Немезиду, то во всяком случае воплощает божество, близкое ей по значению. Оно не принадлежит к дионисийскому окружению подобно сатиру и менаде. При этом в отличие от Немезиды типа Эринии на росписи Виллы Мистерий крылатая дева рельефа Кампана лишена каких-либо черт, позволяющих определить ее с большей конкретностью. Такое определение согласуется с широко распространенной в Греции и Италии религиозно-философской концепцией орфизма, связанной с cultами Диониса и Деметры и включавшей как основные положения идеи посмертной ответственности и наказания за земные грехи и ритуального очищения посвященных³⁷. Определение стилистического направления, в котором выполнен данный рельеф Кампана, очевидно, невозможно без сопоставления с неоаттическими мраморными рельефами на вакхические сюжеты. Речь идет прежде всего о группе рельефов с изображениями менад, типы которых исследователи рассматривают как результат переработки и копирования образцов поздней классики конца V в. до н. э., восходящих к знаменитой балкустраде Ники³⁸.

Ф. Хаузер определил восемь типов менад, повторяющихся в мраморных неоаттических рельефах³⁹. В. Фукс, пользуясь в своем исследовании классификацией Хаузера, привлекая иногда рельефы Кампана и арретинскую керамику, сделал следующий важный шаг: проследил развитие и изменение в трактовке каждого типа менады на протяжении его существования в неоаттических произведениях в зависимости от эстетических вкусов определенного времени⁴⁰.

Хотя в рассматриваемом рельефе Кампана нет точного воспроизведения ни одного из восьми типов менад, стилистическое сходство в трактовке фигуры крылатой девы с фигурами менад на определенных мраморных неоаттических рельефах достаточно очевидно. Для сравнения следует прежде всего обратиться к круглой мраморной базе середины I в. до н. э. из Национального музея в Риме⁴¹. Особый интерес представляет фигура менады типа, обозначенного в классификации Хаузера под № 25. Сходство выражается в несколько удлинённых пропорциях тела, в одинаковом развороте фигур менады и крылатой девы: голова — в профиль, верхняя часть торса — в три четверти, нижняя часть фигуры — тоже в профиль. Для обеих фигур характерно стремительное движение на носках, создающее впечатление неустойчивости и манерной искусственности, которое усиливается благодаря трактовке одеяний. В обоих случаях чувство декоративности мастеров, создавших рельефы, ярче всего проявляется в условности передачи одежд. При этом характерные приемы, неоднократно повторяющиеся в мраморных рельефах, используются и на рельефе Кампана: ткань хитона четко обрисовывает формы ног, внизу от колен складки расходятся веером и ложатся своеобразными округлыми изгибами; над ногой, отставленной назад, складки плавным движением повторяют линию ноги.

Все это, вероятно, свидетельствует о том, что мастер, работавший над терракотовым рельефом, пользовался теми же, по-видимому, имевшими

³⁷ M. J. R o s t o v t z e f f, *Mystic Italy*, N. Y., 1927, стр. 32 сл. Связь ритуала снятия покрывала с ликнона с орфизмом хорошо иллюстрируется мозаикой III в. из Алжира; на мозаике — сидящая женщина, очевидно посвященная высокому сана, держит священную книгу орфиков — *hieros logos* (M a t z, ук соч., стр. 22—23, табл. 24).

³⁸ W. F u c h s, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, B., 1959, стр. 75—76.

³⁹ F. H a u s e r, *Die neuattischen Reliefs*, Stuttgart, 1889, типы 25—32.

⁴⁰ F u c h s, ук соч., стр. 72—91.

⁴¹ F u c h s, ук соч., стр. 76, табл. 18.

успех у заказчика, приемами, что и мастера неоаттических мастерских, работавшие в мраморе. Однако создатели рельефов Кампана не были так скованы твердо установившимися типами, как скульпторы, работавшие в мраморе. Они могли заимствовать детали из разных образцов. Так, прическа идеального типа и одежда с подпоясанным хитоном и плащом, длинные концы которого свисают спереди и сзади, проработанные параллельными вертикальными складками, могли быть заимствованы у изображения менады типа № 30, по Хаузеру⁴². Движение, которым коленопреклоненная менада пытается удержать за конец плаща крылатую деву, встречается на фрагменте неоаттического кратера из Национального музея в Риме⁴³.

Фигура сатира на рельефе Кампана, стоящего позади коленопреклоненной менады, также имеет аналогии в творчестве неоаттических скульпторов (Хаузер, типы 22, 23). Образцом для них, очевидно, послужил тип фигуры из окружения Диониса, существовавший в позднеклассических произведениях последователей Праксителя последней трети IV в. до н. э. Подобные фигуры сатиров можно видеть на неоаттических рельефах и вазах со II в. до н. э. вплоть до адриановско-антониновского времени (II в. н. э.)⁴⁴. Наиболее интересным для сопоставления представляется рельеф из Национального музея в Неаполе, ибо на нем представлены два типа сатиров — с флейтой (Хаузер, № 22), и с пантерой (Хаузер, № 23), безусловно близкие друг другу⁴⁵.

Пропорции и линии фигур, их постановка на носках, пластическая проработка мускулатуры — все делает их схожими между собой и одновременно с изображением сатира на рельефе Кампана. Фигура сатира рельефа Кампана также развернута в плоскости, как фигура сатира с пантерой на неаполитанском рельефе: голова — в профиль, торс — в три четверти, ноги — в профиль. Шкура пантеры завязана у них одинаково узлом на шее. Вместе с тем ее беспокойные изгибы за спиной напеминают очертания шкуры за спиной играющего на флейте сатира мраморного рельефа.

Итак, по-видимому, можно утверждать, что создатель терракотового рельефа Кампана не только знал мраморные неоаттические рельефы, но и сам работал в том же стилистическом направлении. При этом, используя определенные изобразительные приемы неоаттических скульпторов или заимствуя в основном типы фигуры, он не был столь скован образцом, как это явно ощущается в мраморных рельефах и кратерах, созданных неоаттическими мастерами.

В отличие от фигур сатира и крылатой девы, в фигуре коленопреклоненной менады не сказывается так явно влияние мраморных неоаттических рельефов. Подобный образ полуобнаженной вакханки, стоящей на одном колене, в плаще, завязанном на бедрах и окутывающем ноги, встречается на штучковых рельефах Виллы Фарнезина. Многие сцены этих рельефов, относящихся к эпохе Августа, воспроизводят различные ритуалы посвящения в дионисийские мистерии⁴⁶. Плавность линий, изящество

⁴² К сожалению, в исследовании В. Фукса приведена рельефная плита с изображением этого типа менады из музея Барокко в Риме, которую автор датирует концом I в. н. э., более ранние рельефы не опубликованы (F u c h s, ук. соч., стр. 82, табл. 19).

⁴³ F u c h s, ук. соч., стр. 76, табл. 18.

⁴⁴ F u c h s, ук. соч., стр. 142.

⁴⁵ F u c h s, ук. соч., стр. 141 сл., табл. 29с.

⁴⁶ R o s t o v t z e f f, ук. соч., стр. 122—124; Enciclopedia dell'arte antica, 1966, Stucco, стр. 528; В r u h l, ук. соч., стр. 155. Среди сцен дионисийских мистерий, изображенных на штучковых рельефах Виллы Фарнезина, неоднократно встречается и ритуал снятия покрыва с ликнона.

силуэтов, изысканность пропорций фигур, пластичность их движений — все говорит о связи с греческим искусством. Возможно, прототип коленопреклоненной менады, образ которой возникает на штуковых рельефах Виллы Фарнезина и на рельефе Кампана, на фреске Виллы Мистерий и на камнях, следует искать в произведениях малоазиатских скульпторов⁴⁷.

Итак, в римском рельефе Кампана воплотились, пройдя сквозь века, типы и образы греческого искусства. Их своеобразное восприятие и переработка мастерами неоаттического направления, работавшими в мраморе, бесспорно повлияли на создателя терракотового рельефа. Однако трудно согласиться с А. Брюлем, что вакхические сцены, украшавшие терракотовые плиты, были всего лишь воспроизведением мотивов неоаттических мраморных рельефов, которые в свою очередь вдохновлялись произведениями греческих скульпторов V—IV вв.⁴⁸ Типы фигур и изобразительные приемы, встречающиеся в неоаттических мраморных рельефах, не просто механически воспроизведены на терракотовом рельефе Кампана, но своеобразно использованы и органично скомпонованы в сюжетной композиции, не встречающейся на мраморных неоаттических рельефах.

Рельеф с изображением снятия покрыва с ликнона — лишь один из обширной группы рельефов Кампана, посвященных дионисийским сюжетам. Уже Г. фон Роден и Г. Виннефельд при систематизации рельефов Кампана обратили внимание на репертуар сюжетов, связанных с культами Деметры и Диониса⁴⁹. Они высказали предположение, с которым соглашался и М. И. Ростовцев, о том, что эти плиты были объединены в серии, воспроизводящие ритуалы мистерий подобно росписям Виллы Мистерий и штукам Виллы Фарнезина⁵⁰. В частности, фон Роден и Виннефельд предполагали, что с рельефом, изображающим снятие покрыва с ликнона, мог быть связан рельеф с дионисийским жертвоприношением.

Сама мысль о подобном «серийном» использовании плит представляется весьма убедительной, однако вряд ли можно говорить определенно о том, каким образом объединялись плиты, не имея точных археологических данных. Возможно, каждый владелец подбирал и размещал их по своему вкусу, ибо различия в размерах, в манере исполнения и завершающей отделке рельефов не позволяют видеть в данном случае работу одного мастера, создавшего фриз из отдельных плит по единому сюжетно-композиционному замыслу.

Обилие и разнообразие рельефов Кампана на дионисийскую тему, в частности, с сюжетами из мистерий, показывает, насколько широко в римском обществе I в. до н. э. — I в. н. э. понимали их смысл и символику, насколько они были популярны и ценимы⁵¹. К эпохе Августа относится, по-видимому, и рельеф Кампана с изображением снятия покрыва с ликнона.

Наряду с росписями и штуковыми рельефами, рельефы Кампана — важное свидетельство определенных религиозных тенденций, идущих с эллинистического Востока и охотно воспринимаемых в среде римской аристократии конца Республики — начала Империи⁵².

⁴⁷ См. малый фриз Пергамского алтаря, фигуру коленопреклоненной женщины в сцене постройки корабля Архэ.

⁴⁸ Bruhl, ук. соч., стр. 158.

⁴⁹ Von Roden, Winnifeld, ук. соч., стр. 30, 92.

⁵⁰ Rostovtzeff, ук. соч., стр. 126.

⁵¹ Bruhl, ук. соч., стр. 159.

⁵² Rostovtzeff, ук. соч., стр. 35—37, 126.

REPRESENTATION OF THE DIONYSIAC MYSTERIES IN ROMAN ART

by Ye. N. Khodza

Among the Roman terracotta architectural reliefs in the Hermitage collection (the so-called reliefs of Campana) there are two fragments which reconstruction (based on analogy with whole examples in the Louvre) has made it possible to see as parts of a single compositional theme: «the uncovering of the *liknon*». The rite of uncovering of the *liknon*, which belongs to the Dionysiac mysteries, is depicted in the relief as taking place in the presence of a winged maiden divinity of the Nemesis type. The composition on the Campana relief, and also the depiction of the same rite in a painting in the Villa of the Mysteries and on two cameos in the Bibliothèque Nationale, all derive from a common original, now lost. The Campana reliefs depicting this subject belong to the Augustan epoch and together with other monuments are valuable testimony to the popularity and importance of the mysteries at that time.

Stylistically our relief is connected with the neo-Attic tendency in Roman decorative art. However, the figure-types and representational devices of the marble neo-Attic reliefs are not simply copied in terracotta but are treated with originality and organically related to the theme depicted, which is one not found in the marble reliefs.
