Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

на правах рукописи

Сусленков Виталий Егорович

ЯЗЫЧЕСКИЕ ГЕРОИ И ГЕРОИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПОЗДНЕАНТИЧНОМ ИСКУССТВЕ IV–VIII ВВ. И ИХ ХРИСТИАНСКИЙ КОНТЕКСТ

Специальность 5.10.3. —
Виды искусства:
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения
Захарова А.В.

Москва — 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том I

ВВЕДЕНИЕ **6**

ГЛАВА 1. Историография **18**

ГЛАВА 2. Культ героев в Поздней античности: типы героизации и ее отражение в пластике саркофагов 45

2.1. Понятие «герой» в греко-римской религиозной традиции и культуре 46

2.2. Героизация и апофеоз в позднереспубликанском и императорском Риме 50

2.3. «Новая религиозность» и героизация частного человека через ассоциацию с героем в пластике саркофагов 56

ГЛАВА 3. Герои в искусстве Поздней античности **73**

3.1. Геракл / Геркулес: земные подвиги и апофеоз **75**

3.1.1. Геркулес в римском императорском культе в I–IV вв. и в его риторических элементах до VII в. 79

3.1.2. Стоическая интерпретация Додекатлона Геракла: герой как exemplum virtutis. Погребальный аспект образности Геракла 87

3.1.3. Апофеоз Геракла как «итог» Додекатлона. Спасительная функция Геракла 92

3.1.4. Солярный аспект в истолковании подвигов Геракла 95

3.1.5. Христианская интерпретация образа Геракла 97

3.1.6. Фрески гипогея на Виа Дино Компаньи: romanitas, языческая традиция и христианская экзегеза 99

3.1.7. Опьянение Геракла и Геракл в триумфе Диониса 106

3.2. Дионис и Дионисовы деяния: символ и метафора посмертного блаженства **111**

3.2.1. Триумфальное шествие Диониса в греко-римской традиции 114

3.2.2. Триумф Диониса в позднеантичном искусстве 119

3.2.3. Дионисова история как метафора восхождения человеческой души 120

3.2.4. Триумф Диониса как метафора достижения блаженства 127

3.2.5. Дионис и его фиас в позднеантичном искусстве. «Мистические сцены» 129

3.2.6. Явление Диониса Ариадне как апофеоз Ариадны 132

3.2.7. Погребальный аспект Дионисовой сюжетики в языческой и христианской традициях 134
3.2.8. Христианские параллели Дионису 138
3.2.9. Апофеоз героя и императора через посвящение в Диониса 140

3.3. Орфей: певец о посмертном блаженстве и пророк о Едином Боге 147
3.3.1. «Биография» и учение Орфея 148
3.3.2. Орфей в греко-римском искусстве 151
3.3.3. Погребальная тема в образности Орфея. Лира Орфея 153
3.3.4. Морская тема и спасительный аспект в образе Орфея 157
3.3.5. Орфей и агональный мотив. Орфей и героическая тема апофеоза 159
3.3.6. Сцены терзаний на мозаиках с Орфеем. Орфей и Дионис 160
3.3.7. Где и кому пел свою песнь Орфей ? 162
3.3.8. «Христианский» Орфей 172
3.3.9. Орфей как Добрый Пастырь, Давид и Адам в иудейском и христианском искусстве. Орфей и пророк Илия 175
3.3.10. «Монотеистический» Орфей в христианской экзегезе 177

3.4. Одиссей: преодоление смерти и возвращение домой как обретение истинного знания 182
3.4.1. Пение Сирен, Скилла и море как метафоры смерти и преодоление их как метафора спасения 183
3.4.2. Одиссей и Полифем 186
3.4.3. Одиссей как образец добродетели. Одиссей и Сирены в группе с философами на саркофагах и вознесение души 187
3.4.4. Возвращение на Итаку и встреча с Пенелопой как обретение истинной Философии 192
3.4.5. Христианская интерпретация образа Одиссея и саркофаги с Одиссеем в христианских катакомбах 198
3.4.6. Одиссей в Доме Леонтиса в Скифополисе и нильский пейзаж как метафора блаженного мира 202

3.5. Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру: победа над смертью и вознесение 209
3.5.1. Погребальный аспект образности Беллерофонта 210

3.5.2. Беллерофонт в контексте монаршьего культа . 212
3.5.3. «Христианский» Беллерофонт 215
3.5.4. Охотничья функция в образности Беллерофонта 221
3.5.5. Победа Беллерофонта / победа над злом и смертью как принцип универсума 223

3.6. Ипполит и Адонис: гибель и последующее воскрешение. Герои-охотники (Ипполит, Адонис, Мелеагр) **226**
3.6.1. История Ипполита 226
3.6.2. Ипполит и Федра в искусстве IV–VI вв. 227
3.6.3. Ипполит и Адонис в Ипполитовой комнате в Мадабе 231
3.6.4. Воскресший Адонис на мозаике в Ипполитовой комнате 233
3.6.5. Героическая история как тема универсума 236
3.6.6. Адонис на мозаике христианской виллы в Карранке 238
3.6.7. Охота героев как метафора испытания на пути к апофеозу 239
3.6.8. Мелеагр и охоты «без героев» 241

3.7. Ахиллес: «житие» героя как образец пайдейи души **246**
3.7.1. Imitatio Ахиллеса: Ахиллес как модель риторической героизации 246
3.7.2. Культ Ахиллеса и его образ в погребальной пластике 250
3.7.3. История Ахиллеса как житийный цикл 253
3.7.4. Миницикл детства и воспитания Ахиллеса 256
3.7.5. Мозаики Виллы амазонок в Халеплибахче как пример цикла детства и воспитания 264
3.7.6. Ахиллес в Троянской войне. Брисеида, Патрокл и Пентесилея 267
3.7.7. Житие Ахиллеса: от пайдейи души к посмертному блаженству 273
3.7.8. Ахиллес у христианских писателей 276
3.7.9. Ахиллес как образец пайдейи для христианского императора 280
3.7.10. Дополнение: Эней — «римский Ахиллес». Эней как Одиссей и Мелеагр 283

ГЛАВА 4. Героические сцены: принципы объединения **289**
4.1. Romanitas как идеология «последних римлян» 289
4.2. Герои как избранные из уходящей традиции образцы пайдейи 293
4.3. Языческий контекст эпохи 294

4.4. Инерция погребальной традиции и символики. «Книги образцов» и адаптация античных схем 296
4.5. Языческие образы как христианские символы 298
4.6. Подвиги, страдальческая кончина и бессмертная жизнь героев 299
4.7. Герои в общих ансамблях: принципы объединения 300
4.8. Героический подвиг и бессмертие как принцип универсума 302
4.9. Герои как «предтечи» христианства 304

ЗАКЛЮЧЕНИЕ **308**

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ **315**
Список источников, представленных в тексте в сокращении 315
Список использованной литературы 326

Том II

Приложение I: Каталог изображений героев в позднеантичном и раннехристианском искусстве **3**
I.1. Геракл (1–50) 3
I.2. Дионис (51–139) 16
I.3. Орфей (140–209) 36
I.4. Одиссей (210–224) 53
I.5. Беллерофонт (225–249) 58
I.6. Ипполит и Адонис (250–261) 65
I.7. Ахиллес (262–314) 70
I.8. Мелеагр (315–329) 86
I.9. Эней (330–335) 89
I.10. Пелопс (336–338) 92
Приложение II: Альбом иллюстраций **93**
Иллюстрации 94
Список иллюстраций 325

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено одной из важных проблем в истории и культуре Поздней античности — проблеме переосмысления античных мифологических образов и сцен как в среде сохранившей свои языческие убеждения или культурные приоритеты (если она была христианской, но считала себя наследницей традиционной культуры), так и в среде исключительно христианской.

В этой связи важным является обозначение **хронологических рамок** исследования. Хронологическое поле, к которому принадлежат исследуемые нами памятники, достаточно широкое, и границы его условны, так как проблема начальной и конечной точек позднеантичного периода остается предметом дискуссий до настоящего времени. Ее усугубляют разный ритм и темп процессов, происходивших в экономической, политической и культурной жизни античного мира и не всегда очевидно соотносимых друг с другом.

Во многом определяющими для Поздней античности являлись социально-экономические трансформации IV–VI вв.; регулярные политические и военные кризисы Империи в III–IV в. и в конце V – начале VI в.; передвижения германских племен по границам и вглубь Империи, начавшееся во II в.; Великое переселение народов в IV–VII вв., потеря Римской империей территорий на Западе с начала V в. и образование варварских королевств; падение Западной Римской империи в 476 г.; частичное восстановление власти Империи на Западе при Юстиниане I; распространение Ислама на восточных землях и постепенная утрата их Империей после 636 г.

В хронологии культуры и религиозной жизни поворотными моментами были расцвет восточных культов во II–III вв., совпавший с первым расцветом христианства и с пиком гонений на него в конце III – начале IV вв.; официальное признание последнего при Константине I в 313 г.; возникновение христианского монашества в IV в.; краткая реставрация язычества как государственной идеологии при Юлиане II в 361–363 гг.; издававшиеся в 389–393 гг. эдикты Феодосия I, приведшие к закрытию языческих святилищ и окончательному запрету на отправление культов; деятельность Отцов и Учителей Церкви в конце IV–V вв., Вселенские соборы IV–VIII вв., систематизировавшие ее учение. Параллельно этому развивались и другие явления: формирование и расцвет неоплатонической философии III–VI вв., деятельность «последних римлян» со 2-й пол. IV в. до сер. VI в., закрытие Юстинианом I в 529 г. Афинской школы и изгнание философов из пределов Империи. В это поле, несомненно, входит расцвет «эллинизма» в культуре Ислама при Омейядах до середины VIII в.

В последнее время важными признаются и природные явления, «отмечающие» конец эпохи — кульминация позднеантичного ледникового похолодания[1] в 535–536 гг., чума 541 г. (в разных очагах до сер. VIII в.) при Юстиниане I, серия катастрофических землетрясений на Ближнем Востоке в 530-е гг. и около середины VIII в., которые привели к замиранию или гибели городской жизни в целом ряде регионов (прежде всего на Востоке), массовым миграциям больших групп населения и, соответственно, к прерыванию традиции.

При различных подходах, избирающих разные периодизации для эпохи Поздней античности, на современном этапе широко принимаются ее границы между последней четвертью III в. и серединой VIII в.[2], или в узких рамках — между IV и VI вв. Критические процессы позволяют характеризовать это время как «новое», но объединяющие его черты — как «античное». К последним относятся нормы культуры, которые поддерживала ученая среда. Этому способствовали также сходные процессы трансформации языческого мировоззрения в христианское, идеология имперской власти, не отказавшейся от римского наследия. С образованием новых государств на землях Империи в них начали действовать механизмы адаптации римского наследия, сохранившиеся традиции образования, которые в разных формах не пресеклись на политически разъединенных территориях. Кроме того, несмотря на усложнившиеся связи между историческими регионами Римской империи, они во многом сохранили общность культурного пространства и «память о единстве». Свою роль сыграл также фон, на котором происходили политические катаклизмы и смена религий: города, их строения, нормы повседневной жизни сохранялись долгое время, и местные традиции не исчезли одномоментно, — они иссякли только к середине VIII в.

Хронологию позднеантичного и раннего христианского искусства выстроить также трудно, так как первые христианские памятники появились в период расцвета античного искусства — во II в., и родственны ему по стилю. Высокохудожественные образцы позднего античного искусства, продолжавшего создавать мифологические образы и следовавшего классической выучке, известны до VII в., эпохи полностью восторжествовавшего христианства. Именно по этой причине, кажется, невозможно разделить терминологически «позднеантичное» и «раннехристианское» искусство:

[1] Т.наз. климатический минимум Раннего Средневековья.
[2] *Браун П.* Мир Поздней античности. 150–750 годы нашей эры. Москва: Новое литературное обозрение, 2024 (первое издание: 1971).

сложнейшая сплавленность этих явлений, перетекание, взаимное сотворчество делают их фактически синонимами.[3]

Как начало отсчета в работе принимается условная граница — первая четверть IV столетия. Языческая среда в это время и до конца IV в. была еще очень влиятельной, культы богов и обеспечивавшие их жреческие коллегии еще официально поддерживались императорской властью, культура и образованность имели в сильнейшей степени еще языческое содержание, по-прежнему создавались художественные ансамбли с языческими по содержанию программами, заказчиками которых были языческие и христианские персоны высокого статуса. Несмотря на это, количество произведений живописи с языческими сюжетами резко сокращается, религиозная скульптура полностью исчезает, — мировоззрение самых широких слоев населения начинает активно христианизироваться. Это время сложения новых форм культурной жизни и преображения всей художественной традиции. За верхнюю границу мы принимаем вторую четверть VIII в., так как с этого времени создание памятников монументальной живописи языческой сюжетики, видимо, полностью пресеклось.

Географические рамки в работе не ограничены каким-либо регионом: рассматриваются все территории Римской империи на начало IV в., фактически полностью совпадающие с ареалом распространения античной культуры, то есть включаются земли, утраченные ею в V–VIII вв., но по-прежнему причастные той же традиции. Эта широта объясняется, во-первых, значительной культурной унификацией всех территорий и потому общностью происходивших процессов; во-вторых, сильно сократившимся по сравнению с предыдущими периодами количеством памятников; в-третьих, неясностью происхождения многих произведений.

Для определения цели и задач исследования важным является выяснение **степени научной разработанности темы.**

Культура и искусство Поздней античности стали одним из центральных предметов научного исследования во всеобщей истории искусства с конца XIX в. В работах историков, историков искусства, филологов и историков философии и историков религии

[3]Вопросы о содержании искусства поздней античности, о классическом фоне раннехристианского искусства внимательно исследованы в науке и их библиография обширна, поэтому ссылаемся лишь на некоторые обобщающие работы: *Грабар А.* Император в византийском искусстве. Москва: Ладомир, 2000 (первое издание — 1936 г.); *Grabar A.* Christian Iconography: a Study of its Origins. Princeton: Princeton University Press, 1961; *Kitzinger E.* The Hellenistic Heritage in Byzantine Art // Dumbarton Oaks Papers. 1963. 17. P. 95–115; *Grabar A.* Premier art chrétien (200–395). Paris: Gallimard, 1966; *Weitzmann K.* Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography // Dumbarton Oaks Papers. 1960. 14. P. 43–68; *Huskinson J.* Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art // Papers of the British School at Rome. 1974. 42. P. 68–97; Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. New York: Metropolitan Museum of Art, 1979; *Hachlili R.* Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. Selected Studies. Leiden: E.J. Brill, 2009 .

исследованы принципиальное влияние античной мысли на христианскую литературу и богословие, осмыслена важность античных иконографических схем и стилей в формировании христианского искусства, определены основные его протографы, обозначен в основных параметрах духовный контекст преобразований, новых художественных форм и приемов (прежде всего, в трудах А. Грабара[4], К. Вейтцмана[5]). Исследования позднеантичного искусства, которые активизировались более 50 лет назад, характеризуется широким междисциплинарным сотрудничеством, разработкой отдельных тем позднеантичного искусства. Касаются они также общих проблем героической темы и предлагают интерпретации исторических реалий, литературных аллюзий и философских идей, лежащих в их основе, как в общей картине, так и для отдельных ансамблей, но с широким обобщением (В. Дашевски, К. Данбэбин, М. Кэ, Ж. Балти, М.Т. Ольшевски[6] и др.).

Одновременно с живописью и неразрывно с нею, особенно активно с 1990-х гг., рассматриваются сюжеты погребальной пластики. Узловые дискуссионные проблемы в истолковании мифологических картин на саркофагах проанализированы в статье Б. Борг «Никто не бессмертен»[7]; в каком-то смысле итогом размышлений на эту тему стала книга Пауля Цанкера и Бьорна Эвалда «Живя с мифами. Иконография римских саркофагов»[8].

Среди исследований позднеантичного и раннехристианского искусства особую ценность представляют книги и статьи, каталожно объединяющие художественный материал этого времени по определенным темам или персонажам (например,

---

[4]*Grabar A.* The Beginnings of Christian Art, 200–395 (Arts of Mankind, 9). London: Thames & Hudson, 1967; *Grabar A.* Christian Iconography: a Study of its Origins (A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961). Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1968.

[5] *Weitzmann K.* Greek mythology in Byzantine art. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1951; Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. New York: Princeton University Press, 1979; Age of Spirituality: A Symposium / Ed. by K. Weitzmann, with contributions by H.-G. Beck, B. Brenk, P.R.L. Brown, G.M.A. Hanfmann, E. Kitzinger, R. Krautheimer, A. Momigliano, I. Ševcenko, M.H. Shepherd Jr., K. Weitzmann. 1980.

[6]*Daszewski W.A.* Dionysos der Erlöser: griechische Mythen im spätantiken Cypern. (Trierer Beiträge zur Altertumskunde, 2). Mainz: Philipp von Zabern, 1985; *Quet M.-H.* Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida // Bulletin de Liaison de la Société des Amis de la Bibliothèque Salomon Reinach. Lyon, 1987. Nouvelle série. 5. P. 47–55; *Balty J.* Iconographie et réaction païenne // Mélanges Pierre Lévêque. I. Besançon, Paris, 1988. P. 17–32; *Olszewski M.T.* Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IVe–Ve s.) // Cahiers d'Archeologie Romande (CAR). Lausanne, 2001. 86. P. 276–301; *Olszewski M.T.* The iconographic program of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic // Et in Arcadia Ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dedicata / Eds. W. Dobrowolski, T. Płóciennik. Warsaw: Institute of Archaeology, University of Warsaw, 2013. P. 207–239; *Dunbabin K.M.D.* Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East // Using Images in Late Antiquity / Eds. S. Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen. Oxford and Philadelphia: Oxbow Books, 2014. P. 227–253.

[7]*Borg B.E.* No One is Immortal. From Exemplum Mortalitatis to Exemplum Virtutis // Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Eds. L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. P. 169–208.

[8]*Zanker P., Ewald B.C.* Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 2012.

дионисийская тема в погребальной пластике[9], образы Орфея[10], Одиссея[11], Ахиллеса[12] в античном или только в позднеантичном искусстве) и группирующие его по иконографическим темам (например, Индийский поход Диониса, Триумф Диониса[13]), статьи, соединяющие материал искусства со всеми письменными свидетельствами того времени (Геракл[14], Одиссей[15]), рассматривающие группы сюжетов в определенном регионе[16], анализирующие смысл конкретных сцен или ансамблей в контексте всех возможных письменных источников (Одиссей[17]), интерпретирующие конкретные сюжеты как визуальную программу позднеантичной пайдейи[18]. Отдельные исследования, не затрагивая материал искусства, посвящены исключительно изучению вопросов литературной и философской интерпретации (Одиссей[19], Орфей[20]). При этом некоторые из часто встречающихся персонажей остались фактически не исследованными, не осмысленными в полной истории функционирования их образов (Ипполит, Адонис, Беллерофонт).

Кроме того, при изучении проблем, которые ставит перед исследователями Позднеантичная — переходная между классической Античностью и Средними веками —

---

[9] *Matz F.* Die Dionysischen Sarkophage. Bd. I–IV. Berlin: Gebr. Mann, 1968–1975.

[10] *Vieillefon L.* La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. Paris: De Boccard, 2003; *Jesnick I.J.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity (BAR International Series 671). Oxford, 1997.

[11] *Touchefeu-Meynier O.* Thèmes odysséens dans l'art antique. Paris: De Boccard, 1968; *Andreae B.* Odysseus. Mythos und Erinnerung. Mainz: Philipp von Zabern, Munchen: Haus der Kunst. 1999.

[12] *Ghedini F.* Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica // Antiquité tardive. 1997. 5. P. 239–264; *Ghedini F.* Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica (Antenor Quaderni, 13). Rome, 2009; *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East // Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Eds. L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. P. 357–395.

[13] *Dunbabin K.M.D.* The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa // Papers of the British School at Rome. 1971. 39; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. Roma: „L'Erma" di Breitschneider, 2013.

[14] *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. Die Rolle des Heros im Spannungsfeld zwischen Heidentum und Christentum. Wiesbaden: Otto Harassowitz, 2015.

[15] *Moraw S.* Die Odyssee in der Spätantike. Bildliche und literarische Rezeption. Turnhout: Brepols, 2020

[16] *Dunbabin K.* The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. Oxford: Clarendon Press, 1978.

[17] *Quet M.-H.* Naissance d' image: la mosaïque des Thérapénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, "servantes" de la philosophie hellène // Cahiers du Centre Gustave Glotz. 1993. 4. P. 129–187.

[18] *Manacorda M.A.* La paideia di Achille. Roma: Editori riuniti, 1971; *Abbondanza L.* Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo // OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia. 1996. IV. P. 9–33.

[19] *Biamonte G.* Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica Cristiana // Bessarione. 1994. 11. P. 53–80; *Šijaković J.* Christian Allegoresis of the Odyssey? // Philosophos — Philotheos — Philoponos. Studies and Essays as Charisteria in Honor of Professor Bogoljub Šijaković on the Occasion of His 65th Birthday / Eds. M. Knežević, R. Kisić, D. Krcunović. Belgrade, Podgorica: Gnomon Center for the Humanities, 2021. P. 145–167; *Šijaković J.* The Husband of Philisophy: Few Observations regarding the Interpretative Tradition on Odysseus and Abraham // Philosophos — Philotheos — Philoponos / Eds. M. Knežević, R. Kisić, D. Krcunović. 2022. 22.1. P. 5–23.

[20] *Friedman J.B.* Orpheus-Christus in the Art of Late Antiquity. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1969; *Friedman J.B.* Orphée au Moyen Âge. Fribourg, Paris: Editions Universitaires et Editions du Cerf, 1999.

эпоха, целый ряд вопросов по-прежнему остался не заданным или не проясненным. В частности, сохранение в пространстве домов, общественных зданий, на предметах прикладного искусства, в погребальной традиции, в риторике оформления власти монарха образов определенных языческих героев и сцен с ними в условиях доминирования христианского мировоззрения, требует выяснения причин отбора именно этих конкретных фигур, опознания тех символических значений, которые они «перенесли» из предыдущей традиции и которые приобрели в новом контексте, и определения способов, которыми они были переосмыслены.

В научной литературе в основном преобладает представление, согласно которому образы языческой религии и мифологии сохранились в позднеантичном искусстве как знаки культурной репрезентации заказчика, как рудимент традиции апотропейной декорации дома или общественного места или как показатель образованности и объект художественной ценности. При этом не выяснены существенные вопросы. Каковы причины того, что из многочисленных возможных вариантов были избраны лишь некоторые герои и сцены с ними? Был ли у этого отбора какой-то механизм, и по каким принципам он осуществлялся? Сохранялись ли какие-то культовые основания для достаточно частого обращения к этим персонажам в эпоху быстро укреплявшегося христианства? Можно ли говорить об определенном интересе к героическим темам со стороны не только ученой, формирующей богословские, моральные, идеологические позиции Церкви, но и широкой христианской среды,? Есть ли при очевидной адаптации языческого культурного и художественного наследия смысловые, а не только технические, связи между формированием основных понятий христианского искусства и композициями, вокабулами действий и сцен и, что особенно важно, символикой языческих героических сюжетов?

Кроме того, фактически все основные исследования сосредоточены на видовой специфике искусства — на мозаике или тканях, или на памятниках только определенного региона или созданных в определенных хронологических рамках, что существенно дополняет общую картину детализированностью, но не позволяет сделать панорамных выводов о смысле того или иного образа и сюжета в новый период его «жизни».

За исключением отдельных статей, посвященных иконографии и привлекающих материал всех видов искусства и тексты, в современном состоянии изучения вопроса отсутствуют исследования, рассматривающие феномен героев как самостоятельное и господствующее явление в искусстве IV–VIII вв. на материале всех связанных с ним памятников и всех видов искусства.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью выяснения природы героических образов и сцен в искусстве IV–VIII вв., которые в искусстве интересующего нас периода определенно доминируют, и, если не учитывать качества, очень различающегося в разных ансамблях, и степени сохранности, их количественно больше, чем христианских.

Новизна исследования состоит в выявлении и систематизации обширного корпуса позднеантичных изображений мифологических героев и героических сюжетов в произведениях разных видов искусства и проведении анализа этого изобразительного материала в сопоставлении с данными письменных источников, что позволяет выявить определенные закономерности. Выясняется, что на фоне значительного христианского заказа искусства (декорация христианских базилик и других пространств, саркофаги, керамика, с VI в. ранние иконы) и еще массового использования в декорации домов языческих аллегорий герои — прежде всего, Геракл, Орфей, Дионис, Ахиллес, Одиссей, Беллерофонт, Ипполит, Адонис, Мелеагр, в редких случаях Пелопс и Эней — с начала IV в. и до VII в. (и в редких случаях до VIII в.) единственные сохранили сюжеты из своих «биографий» и черты «портретности».

Систематическое сопоставление произведений искусства с письменными источниками показывает, что почти все они стали объектами аллегоризации в среде стоиков, широко — в среде представителей Второй софистики, у неоплатоников и параллельно (и в зависимости от античнйо школы) были адаптированы в христианской апологетике и экзегетике, осмыслявшей их как предтеч (в случае Орфея, например,— как принявшего веру в Единого Бога), как воспитательные примеры и образцы морали, как позволительные аллегории (Беллерофонт, поражающий Химеру-Зло). Анализ иконографии показывает, что некоторые формулы из изображений этих героев не только вошли в схемы христианского искусства, но совпадают с ними тематически и содержательно. Между ними можно выявить общие связующие их принципы: связь с идеями преодоления смерти, испытания-подвиги, страдания или искушения, последующие воскрешение и посмертное бытие. Близость этих принципов позволила реинтерпретировать «избранных» языческих героев в родственном христианскому ключе.

В исследовании также впервые вычленен этап формирования иконографии и «отбора» героических сцен, который совпадает с периодом массового производства саркофагов во II–III вв.,— сделанная систематизация их мифологических сюжетов позволяет опознать в нем время полной переориентации погребальной темы к идее победы над смертью.

В диссертационной работе рассматриваются изображения героев во всех видах искусства — от элементов архитектурной декорации, монументальной живописи и скульптуры и миниатюры рукописей до изделий прикладного искусства (слоновая кость, рельефы на металле, живопись на стекле, ткани), в том числе и известные только по упоминаниям в литературе.

Предметом исследования является языческая героическая сюжетика, представленная в Позднеантичную эпоху изображениями героев и сценами с ними (Геракл, Дионис, Орфей, Беллерофонт, Ипполит, Адонис, Мелеагр, Ахиллес и в некоторых случаях — Пелопс, Эней).

Объект исследования — сохранившиеся от IV–VIII вв. мозаики, фрески, статуи, рельефы, миниатюры рукописей, предметы прикладного искусства, элементы архитектурной декорации, в том числе известные лишь по упоминаниям в текстах, на которых представлены языческие герои и сцены с ними.

Соответственно, **цель исследования** — осмысление феномена героев в искусстве и культуре IV–VIII вв.

Поставленная цель требует решения следующих **задач:**

1. Выявление произведений монументального и прикладного искусства с героями и героическими сюжетами, созданных в IV–VIII вв. (в том числе известных по литературным источникам), составление каталогов для максимально полного представления реальности их бытования, редкости или массовости.

2. Анализ предпосылок к развитию иконографии героев в искусстве II–III вв. (при необходимости, в некоторых случаях и более раннего времени), прежде всего, в погребальной пластике как наиболее репрезентативного тематически и количественно вида искусства, выявление возможных связей с «новой религиозностью» этого времени, когда главными становятся идеи воскресения и бессмертия.

3. Анализ выявленных групп произведений IV–VIII вв., иконографических вариантов внутри них, поиск параллелей среди более ранних памятниках с теми же сюжетами, определение соотношений между ними (следование устойчивым образцам, отступления от них, принцип, по которому из разнообразных вариантов избирается определенный).

4. Построение связей между группами изображений героев друг с другом для выявления возможных закономерностей в обращении к их образам.

5. Анализ взглядов эпохи (ее представителей из языческой и христианской среды) на персону и судьбу того или иного героя, выраженных прежде всего в

литературных, философских, исторических, панегирических текстах, в свидетельствах культа.

6. Рассмотрение и анализ вопросов христианской экзегезы образов языческих героев.

7. Анализ и систематизация сквозных тем, объединяющих весь круг произведений с изображением героев.

8. Построение выводов о причинах жизнеспособности феномена героев через выявление параллелей с христианскими идеями, интерпретацию символического содержания в контексте эпохи, наследовавшей языческую культуру и оформлявшую новые позиции в отношении к ней.

Основные источники исследования — изображения героев и героических сюжетов в позднеантичном искусстве. Они последовательно рассматриваются в тексте диссертации и собраны в приложении в виде каталога (всего более 300 произведений). Для выстраивания рядов сравнительного иконографического анализа, для формирования содержательных параллелей также используется весь круг памятников античного искусства, соответствующих исследуемым проблемам.

Для сравнительного анализа привлекается широкий круг литературных, философских, риторических произведений греческой и латинской традиции, апологетические, исторические и богословские труды христианских греческих и латинских писателей (прежде всего, Тертуллиана, Оригена, [Псевдо-]Иустина Мученика, св. Климента Александрийского, св. Амвросия Медиоланского, Августина Блаженного). Также в ряде случаев привлекается материал культовой традиции — таблички, религиозные посвящения, надписи на исследуемых памятниках искусства.

Основными **методами** исследования являются иконографический и иконологический анализ. Используется группировка изображений по принципу иконографического сходства, сходства функционирования в мифологической структуре того или иного героя, выявляются сходные интерпретации в текстах современников или писателей более поздних эпох. Исследование не предполагает подробного иконографического анализа каждого памятника (многие из них хорошо изучены в этом русле), — оно сосредоточено на анализе сюжетов, зафиксированных в определенных схемах.

Весь круг сохранившихся изображений с самым широким хронологическим диапазоном рассматривается как структура, в которой выявляются общие и частные схемы. Они сопоставляются и в ряде случаев используются для реконструкции намеченных, но не обязательно проявленных смыслов в иконографии того или иного

героя. Рассматриваются элементы, которые могут указывать на смысловую функцию изображения: истоки иконографии (например, ориентация на композиции, сформировавшиеся в погребальной пластике), организация сцены и ее положение в структуре поля, соседство с другими сценами в одном ансамбле, соотношение центральных сюжетов и мотивов, вынесенных за пределы основных сцен.

В работе специально не используется формально-стилистический анализ, так как ее темой избрано исследование сюжетов, охвачен большой по времени исполнения материал и рассматриваются памятники разных видов искусства (мозаики, фрески, произведения прикладного искусства, скульптура, ткани и пр.) и разного качества, от высокого до примитивного.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В позднеантичном искусстве IV–VIII вв. сцены с языческими героями и героическими сюжетами, в которых собственно христианская идея никаким образом не обозначена, многочисленны и фактически доминируют. Это свидетельствуют о востребованности и значительности таких сюжетов, о развитии новых символических линий в них.

2. Иконографические схемы изображений героев и героических сюжетов в позднеантичном искусстве, в основном, восходят к композициям погребальной пластики II–III вв., где уже произошел первый «отбор» тем и сокращения композиций. «Период саркофагов» следует рассматривать как этап обновления иконографии, кристаллизации основных идей и тем героического круга. Погребальная тема, в которой впервые в античной традиции главными стали темы посмертного блаженства, дала импульс для внедрения этих сюжетов во все формы искусства.

3. Герои, изображения которых сохранились в обновленной традиции, в основном уже не воспринимались как персоны прямого культа, но при этом не стали отвлеченными аллегорическими фигурами (то есть знаково воплощающими плодородие, радость, физическую мощь и т.п., как, например, фигуры морских богов, божеств Времен года, Геи-Земли и др.). Их персональность, события их мифологической биографии, восходившие к древней традиции, сохранили свое значение, хотя были сокращены до нескольких — для акцентирования главной темы: преодоление испытаний-страданий, обретение бессмертия. Это подтверждает и анализ касающихся этих героев текстов позднеантичных языческих и христианских авторов.

4. Вычленение определенных героев, которые составляют условно замкнутую группу, позволяет говорить о неслучайности их «избрания» для репрезентации, замыслом которой была тема посмертного блаженства, раскрывавшаяся по определенной схеме. В

случае, когда в «биографии» героя не было определенного указания на подвиг-испытание, страдание, воскрешение или посмертное бытие, близкие им по смыслу «события» редактировались под общую схему. Поводом для «избрания» были нисхождение в аид и возвращение из него, апофеоз, культ после смерти.

5. Сохранение языческих героических сюжетов не в маргинальных, а в значительных репрезентативных формах (мозаики, фрески, статуи и рельефы, высокостатусные предметы прикладного искусства), параллельно политической и культурной христианизации, позволяет нарисовать картину существования некой квазисакральной среды, в которой в светском, аллегорическом, но имеющем изначально культовые корни искусстве, развивались пережившие античность общие языческие и новые христианские идеи бессмертия и воскресения.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что предлагаемая интерпретация основной темы позднеантичного искусства, важной в контексте как античной, так и христианской традиции и христианского искусства, может быть принята во внимание при изучении разных аспектов античной и раннехристианской культуры и использована исследователями разного профиля, в чью сферу интересов входят культура и искусство этого периода. Работа расширяет представление о культурных приоритетах и религиозных взглядах эпохи, понимание того, как адаптировалось, апроприировалось и переосмыслялось античное языческое культовое и художественное наследие, позволяет глубже осмыслить культурные процессы эпохи.

Практическая значимость заключается в том, что выводы и материалы настоящего исследования могут быть использованы для исследований, касающихся позднеантичного, раннехристианского, византийского, средневекового западноевропейского и ренессансного искусства. Они могут быть востребованы в разработке учебных пособий, курсов и спецкурсов, для лекций и семинарских занятий по истории античного, раннехристианского, и шире — византийского и западноевропейского искусства от Средних веков до Возрождения.

Структура работы включает введение, четыре главы, заключение, библиографию и приложения с каталогом памятников и иллюстрациями.

Апробация работы:

Основные положения работы были изложены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях, прочитанных:

на Лазаревских чтениях (МГУ имени М.В. Ломоносова). Москва, 5–6 февраля 2011 г.,

на Международной научной конференции «Искусство Византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве» (Государственный институт искусствознания») в честь О.С. Поповой. Москва, 7–10 ноября 2018 г.;

на IX Даниловских чтениях (РГГУ, Учебно-научный институт высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского). Москва, 9–11 марта 2022 г.;

на конференции «Актуальные проблемы истории искусства 2022». Санкт-Петербург, 4–6 октября 2022 г.;

на конференции «Россия и Христианский Восток: культурные традиции» (РГГУ). Москва, 25–26 апреля. 2023 г.;

на Лазаревских чтениях 2023 (МГУ имени М.В. Ломоносова). Москва, 2–3 февраля 2023 г.; на Лазаревских чтениях 2023 (МГУ имени М.В. Ломоносова). Москва, 3–4 февраля 2024 г.;

на конференции «Актуальные проблемы истории искусства 2024». Санкт-Петербург, 14–19 октября 2024 г.

Отражены в научных публикациях автора, в том числе, в изданиях, рекомендованных для защиты ВАК и в журналах, рецензируемых базами данных Scopus и WoS, и в лекционных курсах.

ГЛАВА 1. Историография

Искусство Поздней античности и раннего христианства — одно из самых сложных явлений в истории мирового искусства. Учитывая, что его изучение к настоящему моменту составляет колоссальную библиографию, ее можно обобщить, выделив несколько главных проблем с опорой на важнейшие исследования.

Во-первых, это круг проблем, характеризующих эпоху как время экспериментов, перестройки, перехода: в какой степени этот период — «конец» Античности, в какой — «приуготовление» Средних веков, или же это самоценная культурно-историческая эпоха с собственными чертами и спецификой. ***Во-вторых***, проблемными являются вопросы об иконографических и стилистических связях античного искусства с ранним христианским, иудейским, раннеисламским, о причинах того, как и почему христиане, иудаисты III–VI вв., мусульмане с VII в. адаптировали античные художественные традиции. ***В-третьих***, с самого начала исследования искусства Античности его первооткрыватели оказывались перед парадоксом соседства языческих и христианских сцен, созданных в одну эпоху или даже существовавших в одном пространстве, что разрушало картину о полном и бесповоротном разрушении языческой культуры с началом IV в. Не формулируя проблему так категорично, наука XX в. и первой четверти XXI в. по-прежнему выстраивает многочисленные гипотезы о причинах такого соседства.

Начало интереса к искусству Поздней античности, по сути, совпадает с первым периодом развития истории искусства как самостоятельной научной дисциплины. Описания, зарисовки позднеантичных саркофагов, мозаик, фресок и предметов прикладного искусства известны западноевропейской науке с эпохи Возрождения. Первые попытки их интерпретации (обычно наивные) находятся как в контексте общего увлечения античной культурой, так и в русле католической Контрреформации, искавшей основания для подтверждения первенства Римской церкви в христианской истории и искусстве. В связи с этим активизируется интерес к христианской старине, прежде всего, к предметам раннего христианского культа и живописи катакомб, которую, естественно, изучали особенно внимательно (например, «Рим подземный» Антонио Бозио, изданный в 1632 г.[21]).

Принципиально картина стала меняться после начала раскопок в Геркулануме в 1711 г. и в Помпеях в 1749 г. и особенно после 1760–1804 гг. С выходом в 1764 г. «Истории искусства древности» Иоганна Иоахима Винкельманна[22] серьезно меняется

[21] *Bosio A.* Roma sotterranea. Roma: G. Facciotti, 1632.
[22] *Winckelmann J.J.* Geschichte der Kunst des Alterthums. Bd. I. Dresden: Walther, 1764.

парадигма научного исследования: в зачаточных формах начинают учитываться стратиграфические слои раскопок, место памятника в пространстве, начинает анализироваться исторический и стилистический контекст, общая история древнего искусства анализируется с позиций «формирование — расцвет — упадок». Несмотря на то, что эти позиции были условны, они направили внимание к переходным временам, к переломам стиля, в итоге — к размышлениям о самостоятельном содержании искусства переходных эпох. Искусство времени конца древней Римской империи, как и искусство всего Средневековья, оценивалось как свидетельство варваризации, приведшей к общему упадку культуры, которая «воскресла» лишь в эпоху Возрождения (этот взгляд будет господствовать до середины XIX в.). Следующей важной вехой в развитии археологии вообще и позднеантичной и раннехристианской в частности стала деятельность историков и художников, сопровождавших Французский поход в Египет 1798–1801 гг., результатом которой стало «Описание Египта» («Description de l'Égypte») в 37 томах с гравюрами, 1809–1829 гг.), инициировавших настоящее начало археологической науки, масштабную фиксацию памятников, издание книг, гравюр, систематизацию и первые опыты атрибуции.

С середины XIX в. общий подъем интереса к Средним векам как важной исторической и художественно самоценной эпохе, ее «оправдание» постепенно выводит изучение позднеантичного, раннехристианского и византийского искусства из сферы как церковной археологии, интересовавшейся ими исключительно с точки зрения общего генезиса христианства, так и классической филологии, в которой оно оценивалось как показатель упадка культуры. Программу изучения христианских древностей развернул родоначальник римской школы христианской археологии Джованни Батиста Де Росси[23], основатель Общества христианской археологии, «Бюллетеня христианской археологии», инициатор международных конгрессов христианской археологии. Де Росси интересуют не только фрески катакомб, но и массовый предметный материал, с ними связанный,— саркофаги, рельефы, керамика, изделия из стекла с живописью. Произведения такого рода были известны и ранее в коллекциях, но только сейчас перед учеными возникла проблема необходимости согласования языческих сюжетов на них и христианской традиции. Исследования ученых школы Де Росси положили начало научному развитию иконографического метода в изучении христианского искусства, установили первичную хронологию памятников, развернули интерес в сторону «забытого» ранее искусства позднего языческого Рима и раннего христианского Рима.

[23] *De Rossi G.B.* La Roma Sotterranea Cristiana. Vol. I–III. Roma: Cromo-litografia Pontificia, 1864–1877.

Если Де Росси еще рассматривал Позднеантичный период как время упадка, ценное и перспективное для будущих эпох лишь своими христианскими произведениями, Эрнест Ренан основал новую линию в его понимании. Вступив в спор с Де Росси по поводу классицизирующих по стилю мозаик церкви Св. Христофора в Кабр-Хираме (открыты Ренаном, ныне в Лувре, Париж), согласно надписи относящихся к 575 г., он назвал их «плодом великого Юстинианова ренессанса»[24]. Де Росси считал, что они не вписываются в разработанную к этому времени концепцию искусства конца античности и начала Средних веков (которое характеризовалось отказом от античных сюжетов, классической проработки фигур, свободно-живописных композиций, сокращением сценической пространственности) и поэтому относил мозаики к языческому строению IV в.[25] Ренан же, по сути, развернул понимание искусства раннехристианской эпохи в совсем новое русло,— она перестала рассматриваться однобоко.

Великий расцвет классической филологии во второй половине XIX в., с которым был связан и расцвет антиковедческих исследований в истории искусства, вовлек в круг научной систематизации и исследований важнейший материал позднеантичного искусства — саркофаги. В 1870 г. Немецкий Археологический институт поручил Фридриху Мацу издание «Корпуса античных саркофагов с рельефами» («Corpus der antiken Sarkophagreliefs»), которое началось в 1890 г. под руководством Карла Роберта (публиковался до 1919 г. под его руководством). Несмотря на то, что он родился в «мире», ориентированном на классическую традицию, и представлял саркофаги, прежде всего, как материал для реконструкции не сохранившихся античных картин или иллюстрации к сохранившимся и утраченным трагедиям, распознавание сцен мифов, реконструкции и литературные параллели, сделанные Робертом, необычайно ценны. Издание периодически возобновлялось (в 1939 и в 1955 гг.), редактировалось и до настоящего времени относительно регулярно дополняется томами по типам саркофагов, сюжетам, регионам.[26] Именно собирание материала, инициированное изданием Корпуса, положило начало непрерывному изучению римской и позднеантичной погребальной пластики в XX в., свой новый расцвет переживающему с 1990-х гг.

Отказ от ренессансоцентричных взглядов усугубился с «открытием» византийского искусства в последней трети XIX в. Главный вклад в разработку методологических основ

[24]*Renan E.* Mission de Phénicie. Paris: Imprimerie impériale, 1864. P. 626; *Хелу Н.* Раннехристианская мозаика из церкви Святого Христофора в Кабр-Хираме (Ливан) в собрании Лувра: вопросы стиля // Вестник РГГУ (серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»). 2023. 1/2. С. 196–209.
[25]*De Rossi G*. Nouvelle discussion sur la mosaïque de Sour // Comptes-rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres. 1862. 6. P. 160–162.
[26]См. очерк об основных путях изучения пластики саркофагов и начале их изучения: *Baratte F.* Les sarcophages romains: problèmes et certitudes // Perspective. Actualité en histoire de l'art. 2006. 1. P. 38–40.

изучения византийского (и шире — всего христианского) искусства, учитывавших его преимущественно канонический характер, внес русский исследователь Никодим Павлович Кондаков и его ученики и последователи Д.В. Айналов, Е.К. Редин, Я.И. Смирнов, научную подготовку у него прошли историки искусства Л.А. Мацулевич, А.Н. Грабар; большое влияние Кондаков оказал на французского исследователя Габриэля Милле. На Западе исследовательская деятельность Шарля Диля[27] привела к отказу от негативной оценки византийской культуры, оформила более объективный подход к изучению восточнохристианской цивилизации. Учитывая внедрение французов в Северную Африку, в сочинениях Диля появляются описания напольных мозаик и позднеантичной скульптуры из этого региона[28].

С «оправданием» раннехристианского и византийского искусства начинают формироваться принципиальные подходы к нему, целью которых было выяснение природы его происхождения, этапов и динамики его развития. В трудах археолога и ученого Йозефа Вильперта, занимавшегося живописью катакомб[29] и мозаиками римских церквей, была поставлена принципиально важная проблема: где находился центр главных изменений стиля и иконографии, в какой степени христианское соотносится с языческим в искусстве III–VI вв. По своим взглядам апологет католицизма и римоцентризма, Вильперт считал Рим центром новых разработок иконографии и стиля. «Сосредоточенные в катакомбах памятники рассматривались Вильпертом как отделенное от окружающего языческого контекста иконографическое пространство и своего рода тайная лаборатория, где вырабатывались каноны раннехристианского искусства»[30]. Современная наука признает ценность многих наблюдений и открытий ученого, но полностью пересмотрела сделанное им неоправданно резкое разделение художественных традиций на замкнутые в себе категории «христианского» и «нехристианского», «римского» и «восточного» и т.п.

Не соглашаясь с позициями Римской археологической школы, ученик Н.П. Кондакова Дмитрий Власьевич Айналов одним из первых обратился к эллинистическому Востоку как источнику и формальной основе византийского искусства. Свои идеи Айналов развил в докторской диссертации «Эллинистические основы византийского искусства»[31], важной идеей которой стал взгляд, что византийское искусство, опираясь на

[27] *Diehl Ch.* L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris: Librarie de l'Art, 1894.
[28] *Diehl Ch.* Études sur l'histoire de la domination byzantine en Afrique // Byzantisishe Zeitschrift. 1895. Bd. IV. P. 67–91.
[29] *Wilpert J.* Die Malereien der katakomben Roms. Freiburg im Breisgau: Herder, 1903; *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jh. Freiburg im Breisgau: Herder, 1924.
[30] *Беляев Л.* Вильперт // Православная энциклопедия. Т. VIII. Москва: Православная энциклопедия, 2004. С. 506–508.
[31] *Айналов Д.В.* Эллинистические основы византийского искусства. СПб.: типография И.Н. Скороходова, 1900.

достижения искусства эллинистического Востока до прихода Ислама, соединяло в себе классическое античное наследие и восточные традиции. В своей диссертации он разворачивает панораму трансформации языческих сюжетов и стиля в христианской традиции. Методику сравнительного анализа ранневизантийских памятников в русле поиска их античных протографов также развивали работы Е.К. Редина[32], их эллинистический фон исследовал Л.А. Мацулевич. Особенно ценны для науки о позднеантичном искусстве сочинения последнего, посвященные позднеантичным и византийским серебряным изделиям и рельефам на слоновой кости, до сих пор не утратившие ценности за тонкие наблюдения[33].

Работы Д.В. Айналова послужили одним из толчков для развернувшейся в научной литературе дискуссии о природе позднеантичного искусства — Рим или Восток, упадок или естественный процесс развития. Поворотную роль в ней сыграл Йозеф Стржиговски. Анализируя самый разнообразный художественный материал — пальмирское искусство, римские саркофаги Малой Азии, позднеантичные изделия слоновой кости из Египта, коптский текстиль, армянскую архитектуру, он пришел к выводу о принципиальном влиянии Востока на мировую цивилизацию, доказывая, что изменение стиля в Поздней античности было результатом подавляющего «восточного», или «семитского» влияния[34]. Взгляды Стржиговски повысили значимость позднеантичного искусства как академической области изучения, развернули взгляд науки от Рима также и в сторону Востока.

Зарождение формального метода в искусствознании в 1890-е гг. (Венская школа искусствознания) привело и к интересу к этапам становления, формирования стиля, художественного языка средневековой (западноевропейской и византийской) культуры. Оппонент Стржиговски, Алоиз Ригль, основоположник формальной школы искусствознания, отвергая традиционный для конца XIX – начала XX века взгляд на историю искусств как на эволюционную последовательность периодов «упадка» и «прогресса», выдвинул тезис об имманентно присущей художественному творчеству художественной воле (нем. Kunstwollen), которая и предопределяет своеобразие искусства той или иной эпохи. Эту мысль автор последовательно проводит в книге «Проблемы стиля. Основные положения к истории орнамента»[35]. В работе «Позднеримская

[32]*Редин Е.К.* Мозаики равеннских церквей. СПб.: типография И. Н. Скороходова., 1896.
[33]*Мацулевич Л.А.* Византийские резные кости собрания М. П. Боткина: Памяти В.К. Мясоедова. 26.2.1916 г. // Сборник Гос. Эрмитажа. Вып. 2. Петроград: Издание Гос. Эрмитажа, 1923. С. 43–72; *Мацулевич Л.А.* Серебряная чаша из Керчи. Ленинград: Издание Гос. Эрмитажа, 1926; *Мацулевич Л.А.* Византийское серебро в России. Ленинград, 1932.
[34]*Strzygowski J.* Orient oder Rom. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1901; *Strzygowski J.* Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1903.
[35]*Riegl A.* Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1893.

художественная промышленность» он обращается к произведениям, считавшимся в то время нехудожественными, и показал на их примере «развитие художественной воли»[36]. По сути, именно в этой книге впервые был введен в оборот материал искусства позднеантичной напольной (прежде всего, орнаментальной) мозаики, представленный способом разворачивания его формальной эволюции, была сделана попытка систематизации массового материала.

Еще одним оппонентом Стржиговски (и преемником Ригля на посту главы Общества Охраны памятников Австро-Венгрии) стал Макс Дворжак, который главное содержание Позднеантичной эпохи видел в вызревании христианской образности и иконографии. Цель главной книги автора — «История искусства как история духа»[37] — доказать связь искусства с мировоззрением и духовной атмосферой эпохи, обозначить механизм развития искусства как основанный на разнонаправленности и многочисленности течений современной духовной жизни. В разделе, посвященном катакомбной живописи, предлагается новый взгляд на нее — не упадок, а новые умонастроения, породившие искусство мистической окрашенности, приоритет выразительности над формальным качеством, одухотворенности — над «античной» красотой.

С классической точки зрения, то есть с оценки античного искусства как высшего в своем художественном уровне явления, а его позднего периода — как времени упадка началось изучение позднеантичной скульптуры. В любом случае, важным является то, что она начинает изучаться как феномен (работа Г. Роденвалдта о позднеантичном портрете)[38].

Фактически в это же время издает свои труды по античной религии и символике религиозного искусства Франц Кюмон[39]. Во многом именно благодаря влиянию его знаточества, панорамности взглядов, влиятельности книг была ликвидирована в основном крайне упрощенная картина духовной жизни Позднеантичной эпохи. Размышления ученого касаются не только восточных культов, но главного — факта обновления религиозной жизни через особо обострившееся переживание идей воскресения, бессмертия, обóжения. Несмотря на то, что ученые второй половины XX в. и первой четверти XXI в. критикуют Кюмона за радикальное углубление символизма и в основном

[36] *Riegl A.* Die spätrömische Kunstindustrie: Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesammtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. 2 Bd. Wien: Österreich. Staatsdruckerei, 1901, 1923.

[37] *Dvořák M.* Kunstgeschichte als Geisteschichte. München, 1924 (русское издание: *Дворжак М.* История искусства как история духа / Пер. А.А. Сидорова, В.С. Сидорова, А.К. Лепорк. СПб., 2001).

[38] *Rodenwaldt G.* Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike. Berlin: De Gruyter, 1919.

[39] *Cumont F.V.M.* Les Mystères de Mithra, 1900 (русское издание: *Кюмон Ф.* Мистерии Митры. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2000; *Cumont F.V.M.* Les Religions orientales dans le paganisme romain. 1909 (русское издание: *Кюмон Ф.* Восточные религии в римском язычестве. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2002).

рассматривают позднеантичное искусство как явление культуры, это был революционной поворот в отношении к нему. Особенно актуальна для нашего исследования работа Ф. Кюмона о символизме погребальной пластики.[40]

Продолжателем иконографического метода Кондакова и представителей его школы стал в 1930–1960-е гг. русско-французский ученый Андре Грабар, который в целой группе исследований построил иную картину развития искусства в Позднеантичную и Раннехристианскую эпохи. Фактически рассматривая их как одно целое, на колоссальном материале, редким знатоком которого он был, ученый превращает целый период в творческую лабораторию, в которой переплавлялись, перерабатывались, адаптировались античные сюжеты и программы. Этот процесс был как сознательным отбором, так и результатом естественных совпадений: так, иконография императора, в человеческом образе которого в структуре императорского культа все более с III в. вычленялось божественное начало, стала основой для иконографии Христа,— на примере сотен сравнений Грабар доказал это в книге «Император в византийском искусстве»[41]. В основном, именно Грабаром в античном искусстве выявлено основное число прототипов и вокабул христианского искусства[42]. Исключительное по охвату изображений и текстов знаточество, точность наблюдений и выводов Грабара таковы, что, пожалуй, за последующие почти сто лет число опознанных схем и связанных с ними символов не увеличилось значительно.

С помощью иконографического анализа Грабар последовательно построил систему христианских адаптаций, ориентированных на совпадение заложенных смыслов. Реконструируя систему мышления, исследователь предлагает целостный, комплексный подход к любому конкретному памятнику, помещая его в религиозный, исторический, идеолого-политический, культурный, художественный контексты, используя структурно-функциональный анализ его свойств. Одним из первых А. Грабар обращает внимание на неоплатонический фон эпохи, сыгравший важную роль в формировании новой эстетики[43]. В настоящее время влияние неоплатонизма как фона и как главного вектора умонастроений разрабатывается комплексно и глубоко.

---

[40]*Cumont F.* Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1942; *Balty J.* Franz Cumont et l'interprétation symbolique des sarcophages romains, à près de soixante ans des Recherches // Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles? / Eds. M. Galinier, F. Baratte. Perpignan, 2013. P. 7–27.

[41]*Grabar A.* L'Empereur dans l'art byzantin. Paris: Les Belles-Lettres, 1936 (русское издание: Грабар А. Император в византийском искусстве. Москва: Ладомир, 2000).

[42]*Grabar A.* Christian Iconography: a Study of its Origins (A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961). Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1968; *Grabar A.* The Beginnings of Christian Art, 200–395 (Arts of Mankind, 9). London: Thames & Hudson, 1967.

[43]*Grabar A.* Plotin et les origines de l'esthetique medieval (Cahiers archéologiques, 1). Paris, 1945.

Исследователи этого времени «смотрят» в Позднюю античность в значительной степени со стороны раннехристианской, византийской и западноевропейской средневековой традиции, которая уже была «оправдана». В ней ищут вслед за русскими исследователями, Ренаном и Дилем начала ее образной выразительности, стиля и иконографии, расширяют ее хронологию за счет систематизации материала конца III–V вв. К этому кругу можно отнести книги Р. Дельбрюка, прежде всего, его работу о консульских диптихах[44].

Углубление знаний и количество памятников, все более увеличивавшееся с систематическими археологическими раскопками, одновременно формируют и другой взгляд. Позднеантичная эпоха начинает рассматриваться цельно — как явление, содержанием которой была не только экспериментальность и переходность, ценное набором иконографических протографов, но и определенные самостоятельные содержательные и образные решения.

Значительным явлением на этом пути стала книга Х. П. Л'Оранжа «Исследования история позднеантичного портрета», фактически ставшая сводом большого круга памятников.[45] Л'Оранжа можно назвать прямым наследником традиции Кюмона с его интересом к новым культам Римской империи, и «союзником» А. Грабара в изучении императорской иконографии. Принципиальным вкладом Л'Оранжа можно назвать книгу об иконографии Космического Царства (1953 г.)[46] и статьи, составившие книгу об иконографии апофеоза в античном мире (1947 г.)[47], его моделях и культовых предпосылках. Внимательный к иконографическим нюансам, за их спецификой и сопоставлениями он «реставрирует» поле взглядов современников на образ, определяя важность не количества найденных схем, а метод их преобразования.

К началу 1970-х гг. принцип ретроспекции «от Христианства к Античности» поправляется или дополняется перспективным взглядом — из Античности в Раннее христианство. Курт Вейтцман, выдающийся специалист по византийскому искусству, в основной линии следуя иконографическому методу Д. Айналова и А. Грабара, изучил целый круг позднеантичных, раннехристианских и византийских памятников (мозаики, иконы, миниатюры, изделия из слоновой кости, металла), имеющих античную сюжетную или формальную подоплеку и созданных уже в христианское время и, чаще всего, в

[44] *Delbrück R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlin; Leipzig: de Gruyter, 1929; *Idem.* Antike Porphyrwerke. Berlin, Leipzig: De Gruyter, 1932.
[45] *L'Orange H.P.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. Oslo: Achehoug, 1933.
[46] *L'Orange H.P.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. New Rochelle, NY: Caratzas Brothers Publishers, 1982.
[47] *L'Orange H.P.* Apotheosis in Ancient Portraiture. New Rochelle, NY: Caratzas Brothers Publishers, 1982.

христианском смысловом контексте[48]. Этим была открыта широкая дорога интерпретациям античных сюжетов как сюжетов христианизированных. Гибко пользуясь методом реконструкции, он восстанавливает изначальные иконографические схемы и циклы, заполняет лакуны в развитии иконографического сюжета (что в ряде случаев вызывает сомнения).

Для Вейтцмана Античность не закончилась в IV в., но многообразно жила в самых разных формах до конца Византийской империи; в каком-то смысле, для него византийское искусство было хранителем старинных образов и форм. Внимание к стилистической стороне позволило исследователю воссоздать ситуацию, в которой обе традиции сосуществуют неслиянно и нераздельно. Именно это стало основанием для выделения параметров фактически новой эпохи, насыщенной новыми духовными поисками — в сюжетике, в стиле — как остроумно было предложено в организованной по его инициативе международной выставке «Век Духовности: Позднеантичное и Раннехристианское искусство в III–VII вв.». Ее материалы были изданы в одноименном каталоге[49], в котором представлены архитектура, живопись и скульптура, предметы прикладного искусства. На данный момент это по-прежнему самый полный свод памятников Поздней античности и размышлений об основных путях развития ее художественной культуры. По сути, после работ Вейтцмана в науке стало принятым рассматривать языческие по сюжетам и античные по исполнению произведения не как приметы отмершей культуры, а как факты новой культуры, но переосмысленные и по-прежнему востребованные.

Невозможность изучать искусство Поздней античности лишь как результат смены религии, необходимость учитывать логику развития самого античного искусства (что было заложено уже Риглем) породили целый спектр гипотез о том, как и почему менялись формы искусства. Если Грабар, Вейтцман и др. основную причину видели, прежде всего, в победе христианства, специалист по древнеримскому искусству Рануччо Бьянки Бандинелли, включивший материал о позднеантичной напольной живописи в свой обобщающий труд об искусстве Позднего Рима[50], выстраивает иной вектор: развитие новых образов и форм с III в. — естественный результат поступательного развития

[48] *Weitzmann K.* Euripides Scenes in Byzantine Art // Hesperia. 1949. 18/2. P. 159–210; *Weitzmann K.* Greek mythology in Byzantine art. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1951; *Weitzmann K.* Late Antique and Early Christian Book Illumination. New York: George Braziller, 1977; *Weitzmann K.* Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art. London: Variorum Reprints, 1981.

[49] Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. New York: Princeton University Press, 1979; Age of Spirituality: A Symposium / Ed. by K. Weitzmann, with contributions by H.-G. Beck, B. Brenk, P.R.L. Brown, G.M.A. Hanfmann, E. Kitzinger, R. Krautheimer, A. Momigliano, I. Ševcenko, M.H. Shepherd Jr., K. Weitzmann. 1980.

[50] *Bianchi Bandinelli R.* Roma: La fine dell'arte antica. Roma: Feltrinelli, 1970.

античной культуры, обновлявшегося через кризисы. Кроме того, труд Бьянки Бандинелли — фактически единственное капитальное исследование процессов, которые происходили в искусстве Римского мира в III–V вв., описанных и осмысленных при помощи стилистического анализа.

Может быть, последним значительным теоретическим трудом на фоне искусствознания второй половины XX и первой четверти XXI века, ушедшего в узкие научные изыскания, стали работы Эрнста Китцингера. Вместе с Вейтцманом, Китцингер последовательно проводит в своих работах мысль об эллинистических основаниях восточнохристианского искусства[51]. Основной вклад ученого — в его книге «Византийское искусство в процессе становления: основные линии стилистического развития в Средиземноморском искусстве III–VII вв.»[52]. Главный интерес исследователя — анализ изменений стиля в позднеантичном и раннесредневековом искусстве, что он считал не менее важным, чем иконографический анализ или анализ текстовых источников.

Одновременно с оттачиванием иконографического и формально-стилистического методов и во взаимосвязи с ним шел процесс накопления материала и узкого изучения региональных традиций и отдельных ансамблей. Прежде всего, это касается напольной мозаичной живописи. Археологический аспект в ее изучении складывается лишь с началом систематических раскопок в центрах этого искусства, и только он мог стать базой для всех этих обобщающих и программных исследований.

Первый опыт научной систематизации напольной живописи был осуществлен в Великобритании, где ввиду ее удаленности от больших центров античного мира интерес к собственным римским древностям был очень велик. На протяжения всего XIX в. английские исследователи издавали каталоги и альбомы с иллюстрациями памятников римской античности[53], выпускали труды по интерпретации найденного художественного материала, уделяя важное место проблемам иконографии образов и сюжетов[54]. С начала XX в. начинается планомерная работа по систематизации и научному освоению древнеримских мозаик: уже в 1933 г. под редакцией Р. Хинкса на базе Британского музея

[51]*Kitzinger E.* Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a 'Renaissance' under Justinian // Actes du VIe Congress International d'Études Byzantines, Paris, 27 juillet–2 août 1948. Paris, 1951. P. 209–223; *Kitzinger E.* Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics: I. Mosaics at Nikopolis // Dumbarton Oaks Papers. 1951. 6. P. 81–122; *Kitzinger E.* The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered // Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantiniatik. 1981. 31. P. 657–675.

[52]*Kitzinger E.* Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art — 3rd–7th Century. London: Faber & Faber; Cambridge (MA): Harvard University Press, 1977.

[53]*Buckman J., Newmarch C.H.* Illustrations of the Remains of Roman Art in Cirencester, the site of Ancient Corinium. London, 1850; *Price J.E.* A Description of the Roman Tessellated Pavement found in Bucklersbury. London, 1870.

[54]*Morgan T.* Romano-British Mosaic Pavements: A History of their Discovery and a Record and Interpretation of their Designs. London, 1886.

был опубликован сводный каталог памятников[55]. Особый интерес вызывает то, что британские мозаики — преимущественно позднеантичные, и представляют собою не высококачественные образцы сродни живописи больших художественных центров вроде Рима или Антиохии, а максимально упрощенные их варианты, с определенной спецификой в наборе сюжетов.

Почти одновременно на путь научного освоения позднеантичной напольной мозаики вступили французские археологи, особенно с последней трети XIX в., с развитием археологии вообще и с активизацией археологических раскопок в Северной Африке (Алжире, Тунисе, Марокко, находившихся или под военным контролем Франции, или завоеванных ею, или ставших ее протекторатом). Французские ученые, опираясь на помощь армии и Католической церкви, приступили к сплошному обследованию земель Северной Африки. Архиепископ Ш.М.А. Лавижери начал работы в Карфагене (Тунисе) и Цезарее (Шершеле), их продолжил руководивший экспедициями в Карфагене, Дугге, Булле Регии, Удне, Суссе и др. Поль Гоклер.[56] Раскопки дали колоссальный изобразительный материал с самым разнообразным репертуаром сюжетных и орнаментальных напольных мозаик II–VI вв.

Мандаты Франции и Британии в Сирии, Палестине, Трансиордании обеспечили начало систематических археологических раскопок в Ближневосточном регионе. Поворотом в изучении римского и позднеантичного / раннехристианского искусства стало открытие здесь напольной живописи (в десятках памятников) в Филиппополисе / Шахбе (1928 г.), в Апамее (сезоны 1932–1938 гг.), на виллах знати в Дафне, пригороде Антиохии (сезоны 1932–1939 гг.). Основной массив мозаик относится к II–III вв., но значительное их число исполнено в IV, V и даже VI веках. Если ранее только Северная Африка давала столь массовый материал фигуративных мозаик, то теперь открылся огромный спектр сюжетов и стилистических вариаций. Кроме того, открытие мозаик Антиохии впервые дало исследователям материал, происходящий из одного региона, одной школы, из среды родственного заказа. Важной оказалась и научная методика раскопок, во время которых описывалась стратиграфия, учитывался сопутствующий материал, проводилась фотофиксация (до этого мозаики вынимались из домов и переносились в музеи, поэтому часто их положение в структуре дома неясно).

[55] *Hinks R.* Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum. London: British Museum Press, 1933.

[56] *Gauckler P. Gauckler P.* Guide du visiteur au musée du Bardo, Tunis, Société anonyme de l'imprimerie rapide, 1896; Musées de Sousse, Paris, 1902; *Gauckler P.* Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. Paris, 1910; *Gauckler P.* Catalogue des musées et collections archéologiques de l'Algerie et de la Tunisie, Paris, 1910; *Gauckler P.* Afrique proconsulaire (Tunisie). Paris, 1910.

Впервые все эти узловые проблемы обозначены в книге Доро Леви «Антиохийские напольные мозаики» (1947 г.)[57]. В ней панорамно представлены и датированы все известные на тот момент мозаики Антиохии. Учитывая, что Леви был археологом, занимавшимся древним Критом, его взгляд на искусство Антиохии и региона был исключительно антиковедческим и опирался на ставший классическим на тот момент способ установления хронологических дистанций: сложно и пластично исполненные мозаики датируются более ранней эпохой, более простые по качеству или отличающиеся условным рисунком — более поздней, то есть христианской, где точность даты уже совершенно размыта.

Во второй половине XX – первой четверти XXI в. продолжилось изучение мозаик на территории Турции (помимо Антиохии): турецкой Сирии (Антиохия, Зевгма, Эдесса), Киликии[58], отдельных центров — Прусиады, Афродисиады, Анемурия, Германикеи и др.

Одновременно с открытием и изучением напольных мозаик Антиохии шло изучение мозаичных центров на территории современной Сирии. Жанен Балти, автор многочисленных статей и книг о мозаиках, прежде всего, позднеантичного периода, систематизировала весь «сирийский» материал из Пальмиры, Апамеи, Филиппополиса-Шахбы, Эмессы-Хомса[59]. Важнейшее внимание исследовательница уделяет иконографии, символике, философским аллегориям[60], которые она исследует через анализ литературных и философских текстов. Среди ученых ее поколения и современных исследователей она — сторонница отношения к позднеантичному искусству не только как феномену образования и традиции, но как к явлению, сохранившему в себе древние культовые смыслы[61]. Интерес исследовательницы вызывают также те явления позднеантичной культуры, которые можно рассматривать как проявления интеллектуальной языческой оппозиции распространившемуся христианству[62].

Наряду с позднеримскими мозаиками с территории современной Турции, десятки ансамблей мозаичной живописи обнаружены на территории Иордании. Они открыты католическими священниками Латинского патриархата в Иерусалиме, возглавившими в

---

[57]*Levi D.* Antioch Mosaic Pavements. Vol. I: Text; Vol. II: Plates. Princeton University Press, 1947.
[58]*Budde L.* Antike Mosaiken in Kilikien, I: Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia, Recklinghausen: Aurel Bongers, 1969.
[59]*Balty J.* Mosaiques de Syrie. Bruxelles, 1977; *Balty J.* Les mosaïques de Syrie au Ve siècle et leur répertoire // Byzantion. 1984. 54/2. P. 437–468; *Balty J.* Mosaïquie antiques du Proche-Orient: Chronologie, Iconographie, Interprétation. Paris: Les Belles Lettres, 1995.
[60]Например, статьи: *Balty J., Balty J.Ch.* Un programme philosophique sous la cathédrale de l'est: l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien, Texte et image // Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982). Paris, 1984. P. 167–176; *Balty J.* Les "Thérapénides" d'Apamée. Textes littéraires et iconographie // Dialogues d'histoire ancienne. 1992. 18/1. P. 281–291.
[61] См., например: *Balty J.* La mosaique de Sarrîn (Osrhoene). Paris, 1990.
[62]*Balty J., Balty J.Ch.* Julien et Apamée: Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur // Dialogues d'histoire ancienne. 1974. 1. P. 267–304; *Balty J.* Iconographie et réaction païenne // Mélanges Pierre Lévêque. I. Besançon, Paris, 1988. P. 17–32.

1880 г. переселение христиан из Карака: уже в 1881 г. в научном мире стало известно о находках мозаик под домами и в домах поселенцев. Первооткрывателем мозаик Мадабы стал францисканский монах брат Дж. Манфреди, сделавший их достоянием мировой науки. Свой вклад внесли и русские ученые: в 1903 г. сотрудники Русского Археологического института в Константинополе А. Павловский и Н. Клуге сделали фотографии и зарисовки мозаик в церквах города, фактически до настоящего времени являющиеся ценным материалом для их изучения, т.к. многие с того времени были повреждены или утрачены[63].

Открытие более десятка древних церквей с мозаичными полами, начиная с напольной мозаичной карты Святой Земли в церкви Св. Георгия в 1894 г., позволило опознать в Мадабе большой центр раннехристианского искусства, имеющий собственную художественную мозаичную школу. Обобщающим итогом после фактически столетия исследований мозаик региона стала книга «Византийские мозаики Иордании»[64]. Мозаики, в основном, относятся к VI и VII вв., некоторые — к VIII в. Именно полы Иордании (Умм ар-Расас, Мадаба, гора Нево и ее окрестности и др.) дают самый широкий спектр сюжетов — нильские пейзажи, охотничьи сцены, персонификации, донаторские портреты, мифологические картины, виды и карты городов Святой Земли, разнообразнейшие орнаментальные мотивы.

Главный исследователь мозаик Трансиордании монах-францисканец отец Микеле Пиччирилло определил вектор своих интересов прежде всего христианской традицией, ее формированием, взаимосвязями с античным фоном и соседством. В его работах фактически описаны, проанализированы все ансамбли заиорданских земель (в основном, территория современной Иордании), итогом чего стал «Корпус мозаик Иордании»[65]. Часть этого материала — мозаики с античными мифологическими сюжетами, аллегориями и персонификациями. Благодаря текстам Пиччирилло стало очевидно, что корпус языческих сюжетов был не только значителен среди христианского материала, но был вплетен в него, а «конец» языческой сюжетики отодвигается вплоть до середины VI в. (и, может быть, далее). В частности, это касается его статей, посвященных мозаикам Ипполитовой комнаты[66]. При этом последний всплеск языческих тем в христианском искусстве

[63]*Павловский А. А., Клуге Н. К.* Мадеба // Исследования Русского Археологического института в Константинополе (ИРАИК). Т. 2. 1903. С. 79–115; *Вздорнов Г.* Русские художники и византийская старина в Константинополе // Творчество. 1992. 1. С. 30–32.
[64]Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*:* Katalog des NÖ Landesmuseums // Hrsg. von M. Piccirillo. Wien: Amt der NÖ Landeregierung, 1986.
[65]*Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. Amman: American Center of Oriental Research, 1993.
[66]*Piccirillo M.* La chiesa della Vergine a Madaba // Liber Annuus. 1982. 32. P. 373–-408; *Piccirillo M.* Chiese e mosaici di Madaba // Chiese e mosaici di Giordania. II. Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum. 1989. Collectio Maior, 34. P. 50–60.

Пиччирилло рассматривает в контексте Юстиниановского ренессанса 530–540-х гг., считая их свидетельством высокоученой образованности местной элиты (с чем все же трудно согласиться).

Отдельную группу составляют исследования, посвященные мозаикам Перистиля Большого Императорского дворца в Константинополе. Мозаики были обнаружены и частично раскрыты во время раскопок в Константинополе в 1935–1938 гг. под руководством Дж. Бакстера, возобновленных в 1951–1954 гг. под руководством Д. Тэлбота Райса[67]. Важность изучения именно этих мозаик — и в достаточно поздней их датировке (широко — первая половина VI в.), и в сохранении языческих сюжетов, и в компилятивном характере композиций, в которых фигурируют все основные темы позднеантичной языческой сюжетики (дионисийские сцены, Беллерофонт, поражающий Химеру, нильские пейзажи, пасторали, охоты, терзания фантастическими зверями, сцены агонов и пр.). При необычайно обширном исследовательским интересе к мозаикам Перистиля (их можно назвать самым известным памятником позднеантичной живописи) и большом числе исследований все вопросы остались по-прежнему открытыми.

Зависимость от Антиохийской школы демонстрируют в целом находящиеся в контексте ближневосточного мира мозаики Кипра. Важнейшие — в Домах Диониса, Тесея, Айона в Неа Пафосе — открыты в 1962–1966 гг. и изучены археологами В. А. Дашевски, Д. Михаэлидесом, К. Николао. Важная часть их работ посвящена исследованиям иконографии — попыткам интерпретировать сюжеты напольных картин[68].

В круг позднеантичного искусства входит и искусство ранних иудейских синагог, значительное число которых украшено напольными мозаиками, как орнаментальными, так и символико-аллегорическими и иллюстративными — на сюжеты Ветхого Завета, но нередко с использованием языческих фигур и мотивов. Синагогальное искусство полностью находится в контексте античной традиции и, учитывая генетику христианства, оказало сильное воздействие на традицию декорации церквей IV–VIII вв. С началом масштабных раскопок на территории Подмандатной Палестины (современные Израиль и Палестинская автономия) в 1930-е гг. были открыты римские, раннехристианские, иудейские мозаичные полы (в синагогах Наарана и Хаммат Тивериады в 1929 г., в Бет-Альфе в 1928–1929 гг., Хусейфе, Герасе в 1930-е), и открытия продолжаются до сих пор.

---

[67] *Brett G., Macaulay W. J., Stevenson R. B.K.* The Great Palace of the Byzantine Emperors. Being a First Report on Excavations carried out in Istanbul on Behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935–1938. London: Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press, 1947; *Talbot Rice D.* The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report, The Walker Trust — The University of St Andrews. Edinburgh: The University Press, 1958.

[68] *Daszewski W.* Mosaic floors in Cyprus. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1988.

Учитывая религиозную специфику синагогального искусства, основные вопросы, которые интересуют ученых: классическое наследие в искусстве, противостояние фигуративности и аниконизма, проблема существования фигуративных изображений, выявление центров мозаичного искусства, определение иконографических связей архитектурных пространств и их мозаичного декора с символикой Первого и Второго Храма и ритуалом, символика растений, животных, зодиакальных циклов, символическое и программное истолкование изображенных библейских сцен, принципы нарративной организации в мозаиках. Принципиально важными остаются исследования ученых Михаэля Ави-Йона[69], Рахили Хачлили[70], в трудах которых — панорамный анализ сюжетов, тем, орнаментов, их истолкований. Панорамную картину древних мозаик синагог Израиля дает книга российского исследователя Л.С. Чаковской[71].

Накопление значительного фактологического материала, расширение круга требующих оформления и разрешения вопросов, усложнение методов исследования и прояснение контуров и параметров Позднеантичной эпохи требовали систематизации исследованных материалов. Общие усилия историков, религиоведов, историков искусства, филологов-классиков сделали возможными издания колоссальных энциклопедий и лексиконов. Издававшиеся десятилетиями, дополняющиеся томами-supplementa, переиздающиеся с атрибуциями и новыми сведениями из археологических открытий, с обновленной библиографией, они стали школой совместной работы буквально нескольких поколений ученых со всего мира.

Первыми имеющими отношение к изучению позднеантичного и раннехристианского искусства стали многотомная «Реальная энциклопедия науки о классической древности издательства Паули» («Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung») под редакцией Г. Виссова (Pauly-Wissowa), которая издавалась в 1894–1978 гг. (и ее наследница Neue Pauly).

Вычленение искусства Раннего Средневековья из всей истории искусства — уже необходимая процедура в глазах ученых того времени — выразилось в структуре серии альбомов «Истории искусства [издательства] Пропилеи» (Propyläen Kunstgeschichte), выходившей в 24 томах с 1923 по 1944 гг. Усложнение и более глубокое понимание искусства Поздней античности проявилось в новом 18-томном издании «Пропилей» (1966–1983 гг.) с появлением отдельных томов, посвященных римскому искусству и

[69] *Avi-Yonah M.* Art in Ancient Palestine. Jerusalem: The Magnes Press, 1981.
[70] *Hachlili R.* Ancient Mosaic Pavements Themes, Issues, and Trends Selected Studies. Leiden, Boston, 2004; *Hachlili R.* Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. Leiden, New York, Kopenhagen-Köln, 1988
[71] *Чаковская Л.* Воплощенная память о храме. Художественный мир синагог Святой Земли, III–VI вв. н.э. Москва: Индрик, 2011.

Византии и христианскому Востоку и дополненных в 1977 г. томом о Поздней античности Беата Бренка[72].

Итоги всему развитию науки об археологии и искусстве Древнего мира подводит «Энциклопедия древнего искусства, классического и восточного», издававшаяся в 1958–1985 гг. и вторично в переработанном виде в 1971–1994 гг.[73], и в иконографических статьях, и в статьях, посвященных фактически всем археологическим периодам, отдельным видам искусства и жанрам. Издание Энциклопедии, содержащей важнейший справочный материал, продолжалось до 2003 г. рядом приложений и дополнительных томов.

Важнейшей базой стало начавшееся в конце XIX в. издание всех известных саркофагов. Помимо упоминавшегося ранее ASR — корпуса саркофагов римской эпохи — в 1929–1936 гг. Йозеф Вильперт под эгидой Папского института христианской археологии в Ватикане начал издание свода «Древних христианских саркофагов»[74]. Его труд возродил в 1967 г. Фридрих Вильгельм Дайхман публикацией «Репертуара раннехристианских саркофагов» (издание продолжается до настоящего времени)[75].

Серийно с 1981 по 2009 год издавался «Иконографический лексикон классической мифологии» (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), восьмитомная (с Supplementa) энциклопедия, подготовленная учеными из 40 стран и каталогизирующая изображения мифологических персон во фресковой и мозаичной живописи, в круглой и рельефной пластике, в керамике, нумизматике и пр.[76] Это самый обширный ресурс, предоставляющий полную и подробную информацию; каждый том сопровождается томом иллюстраций. LIMC также предлагает многоязычную электронную базу данных, которая обновляется независимо от печатной публикации (WebLIMC)[77].

На русском языке также выходили подобные издания, например, «Мифы народов мира»[78] — блестящий результат расцвета семиотики в СССР, где помимо глобального охвата мифологических персоналий, представленных в динамике развития культа, значительная группа статей посвящена общим мифологическим идеям, сквозным для разных эпох, регионов, народов и культур. Русским аналогом «Пропилей» стали

[72]*Brenk B.* Spätantike und frühes Christentum (Propyläen Kunstgeschichte). Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1977.
[73]Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale / A cura di R. Bianchi Bandinelli, G. Becatti. Roma: Editore Istituto della encyclopedia italiana Treccani. 1958–1985.
[74]*Wilpert J.* I sarcofagi cristiani antichi. Vol. I–IV. Roma: Pontificio Istit. di Archeologia Cristiana, 1926–1936.
[75]Repertorium der christlich-antiken Sarkophage / Hrsg. von F.W. Deichmann. Bd. I–V. Wiesbaden: F. Steiner, 1967–2018.
[76]Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Zürich, München: Artemis, 1981–2009.
[77]URL: https://weblimc.org/
[78]Мифы народов мира / Гл. ред. С.А. Токарев. Тома I, II. Москва: Советская энциклопедия, 1980.

«Памятники мирового искусства»[79]: в томе, посвященном Риму, много внимания уделено позднеантичному материалу, в его контексте представлены напольные мозаики, саркофаги, предметы прикладного искусства.

Последним большим проектом, дополнившим издания корпусов мозаик, саркофагов, каталогизации предметов прикладного искусства является книжный и развивающийся онлайн-проект «Последние статуи античности», посвященный тотальной каталогизации скульптуры с начала периода Тетрархии.[80]

Необходимость координации работы ученых разных сфер и разных стран, учитывая рассеянность мозаичного материала по странам, входившим когда-то в ареал античной цивилизации, привела к организации крупных научных обществ.

В 1963 г. по инициативе Анри Стерна начала функционировать Международная ассоциация по изучению античной мозаики — AIEMA (Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique[81]), положившая начало углубленному, многоплановому изучению мозаичного наследия. В связи со все возраставшим количеством новонайденных памятников античного римского наследия на территории Испании, Германии, Великобритании, Франции, Турции и других стран, AIEMA начала открывать в этих странах филиалы, которые, на основе уже отработанной структуры ведения научно-исследовательской и организационной работы проводят конференции, коллоквиумы и семинары, посвящённые локальным стилистическим, художественным, культурологическим проблемам не только в искусстве античной мозаики, но и широко — в античной и позднеантичной культуре и искусстве.

В 2008 г. на базе Университета Бурсы (Uludag University) был основан международный специализированный «Журнал исследований мозаики» (Journal of Mosaic Research / JMR[82]), посвященный античной и позднеантичной мозаике, в основном, с территории Турции, ставший новым влиятельным форумом для научных исследований.

Важнейшая функция международных организаций изучения древних мозаик — составление сводов и корпусов античных мозаик, итог работы десятков научных организаций и сотен ученых. Изданы или продолжают издаваться или дополняться корпусы мозаик Галлии (1957–1987 гг., под редакцией Анри Стерна и др.[83]), Туниса (1973–1999 гг., под редакцией М. Александер и др.)[84], Испании (1978–2011 гг., под

[79]Искусство этрусков и Древнего Рима (серия «Памятники мирового искусства» / Сост., вст. ст. Ю.Д. Колпинского, Н.Н. Бритовой. Москва: Искусство, 1982.
[80]URL: http://laststatues.classics.ox.ac.uk/
[81]URL:
[82]URL: https://dergipark.org.tr/en/pub/jmr
[83] Recueil général des mosaïques de la Gaule. Vol. I–IV. Centre National de la Recherche Scientifique, 1957–1987.
[84]Corpus des Mosaïques de Tunisie. Vol. I–IV. Tunis: Institut National d'Archéologie et d'Arts, 1973–1999.

редакцией Х А.Б. Фрейхейро, Х.М. Бласкес, М.А. Мескирис Ирухо, Г. Лопеса Монтагудо, М.Л. Нейры Хименес, М.П. Сан Николас Педрас и др.)[85], римской Британнии (2002–2010 гг., под редакцией Д. Нила и С. Коша)[86], Египта (1985 г., под редакцией В. Дашевски)[87], Турции (1988–2013 гг., под редакцией М.-П. Рено и Ш. Кэмпбелл)[88], Албании (с 2018 г.)[89].

Этапы открытия, формирования основных параметров науки и накопления материала сменяются периодом, когда при все увеличивавшемся числе археологических находок и в результате новых атрибуций позднеантичное и раннехристианское искусство рассматриваются как цельная среда «христианской античности» или «античного христианства». Это время формирования новых подходов к построению единой картины мира III–VIII вв., разрешения множества частных вопросов в изучении содержания программ декорации погребальной пластики, живописных ансамблей. В каком-то смысле позднеантичное искусство начинает становиться «вещью в себе», а не только «концом» или «началом»: исследователи исходят из него самого, из динамики его стилистического развития, сюжетной специфики, развития иконографии и т.п. Значительную роль в этом сыграла и большая дискуссия о хронологии Поздней античности, итогом которой и началом нового ее витка стала книга П. Брауна «Поздняя античность», вышедшая в 1971 г.[90]

Последняя треть XX в. — в некотором смысле время подведения итогов. В 1978 г. Кэтрин Данбэбин, один из самых влиятельных исследователей античного искусства издаёт монографию «Мозаики римской Северной Африки: исследования иконографии и патронажа»[91]. Работу можно считать ключевой для всей науки о позднеантичной мозаике, так как в ней автор затрагивает почти все аспекты мозаичной живописи: и технические вопросы, и проблемы патронажа, и вопросы выбора иконографий, и характер взаимосвязи

[85]Corpus de mosaicos de España. Vol. I–XIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1978–2011.
[86]*Neal D.S., Cosh S.R.*. The Roman Mosaics of Britain. Vols. I–IV. London: The Society of Antiquaries, 2002–2010.
[87]*Daszewski W.A.* Corpus of Mosaics from Egypt: Hellenistic and early Roman period, Том 1. Mainz: Philipp von Zabern, 1985.
[88] Corpus of the Mosaics of Turkey. Vol. I: Lycia – Xanthos, Part 1 / Ed. by M.-P. Raynaud. Bursa: Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi, 2009. Vol. II: Xanthos, Part 2 / Ed. by A.-M. Manière-Lévêque. 2013; The Corpus of Mosaic Pavements in Turkey / Ed. by Sh.D. Campbell. Vol. I: The Mosaics of Antioch. Vol. II: The Mosaics of Aphrodisias in Caria. Vol. III: The Mosaics of Anemurium. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1988, 1991, 1998.
[89]*Raynaud M.-P., Islami A.* Corpus of the mosaics of Albania. Vol. I: Butrint intramuros. Vol. II: Les églises de la via Egnatia. Bordeaux: Ausonius, 2018, 2024.
[90]*Браун П.* Мир Поздней античности. 150–750 годы нашей эры. Историографический обзор формирования понятия «Поздняя Античность» как самостоятельного периода в истории: *Liebeschuetz W.* The birth of Late Antiquity / Antiquité Tardive. 2004. 12. P. 253–261.
[91]*Dunbabin K.* The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. Oxford: Clarendon Press, 1978.

помещения и выбора композиции, и пр., на широком сравнительном поле всего античного мира; кроме того, исследование сопровождает полный каталог известных памятников.

В своем капитальном труде «Мозаики греческого и римского мира»[92] Данбэбин избрала метод исследования напольной мозаики по территориально-временному признаку, который позволил ей создать общую картину распространения и развития мозаичного искусства. Очень успешной можно считать попытку обозначить регионы распространения влияния той или иной школы мозаики. Аналогичную систему построения материала избрал для своей книги Роджер Линг[93], но в несколько сокращенном виде, хотя каждая глава масштабнее по охвату территории или хронологии, затрагивает все аспекты античной мозаики (от технических до узко-художественных).

Глобально меняется метод работы с художественным материалом. Если раньше исторические, философские и литературные источники привлекались в качестве комментария фона искусства, для опознания его сюжетов, изменений и пр., и в то же время материал искусства был иллюстрацией для тем истории и культуры, теперь наступило время сотворчества всех гуманитарных наук. Глен Бауэрсок группу свои исследования истории, литературы, изобразительного материала Позднеантичной эпохи обобщил книгой, изданной по материалам его 6 лекций «Эллинизм в Поздней античности»[94], в которой анализируется роль эллинизма — греческого языка, мышления, мифологии и образов — в формировании культурной и религиозной среды Поздней античности, особенно в контексте взаимодействия с христианством и Исламом. В книге «Мозаики как история: Ближний Восток от Поздней античности до Ислама»[95] он также «подтверждает» свои размышления, рассматривая вместе античные, христианские и мусульманские памятники.

С 1970-х гг. исследователи позднеантичного искусства начали целенаправленно разрабатывать отдельные направления в его изучении. Важнейшими из них стали как реконструкция языческого контекста эпохи и степень укорененности и сохранности языческих (точнее, принадлежащих античной традиции и школе) элементов в христианской культуре, так и изучение и разработка новых тем: иконография погребальной пластики саркофагов, символическая структура «мироздания» позднеримского дома, проблема заказа и социальной среды искусства, иконография больших сюжетов (Времена года, охоты, нильские пейзажи). Особое место среди последних занимает исследование центральных фигур позднеантичного искусства —

[92] *Dunbabin K.* Mosaics of the Greek and Roman World. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
[93] *Ling R.* Ancient Mosaics. London British Museum Press, 1998.
[94] *Bowersock G.W.* Hellenism in Late Antiquity. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990.
[95] *Bowersock G.W.* Mosaics as History: The Near East from Late Antiquity to Islam. Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard University, 2006.

мифологических героев, изображения которых в общей картине искусства IV–VIII в. занимали значительнео место.

Как кажется, почти одновременное издание Ф. Мацем корпуса саркофагов с дионисийскими сюжетами (1968–1975 гг.)[96], появление статьи Р. Туркана об их символизме[97] и начало изучения дионисийской сюжетики мозаик Дома Айона в Неа Пафосе фактически «развернули» исследования в области искусства Поздней античности в направлении не только стилистического и иконографического анализа, но и в сторону поиска контекстных смыслов в сложном сплаве философских языческих, литературных, христианских значений. Помимо того, что эти исследования стали началом глубокого исследования иконографии Диониса, они подняли большой круг вопросов: возможность существования таких образов в христианскую эпоху, реальной их природы (философской аллегории, объекта культа, только художественной картины), языческой культурной оппозиции христианству, христианизации содержания мифологических сюжетов.

Дионисийская тема интересовала исследователей еще с XIX в., когда ее буквально рассматривали как источник христианских идей, иконографию Диониса — как один из главных протографов для христианского искусства. Именно поэтому многочисленные изображения триумфов Диониса в искусстве с III в., сцены с ним в позднеантичных домах IV–V вв. потребовали серьезного и более взвешенного изучения.

К. Данбэбин одновременно с Мацем анализирует иконографию триумфов Диониса в мозаиках Северной Африки (1971 г.)[98], в основном сосредоточившись на иконографии сцен, атрибутов, расположения фигур, сопоставлении североафриканских и других региональных образцов. Исследовательница интерпретирует Диониса Триумфатора как символ цивилизации и победы над силами хаоса и «варварством», и только в некоторых случаях, по ее мнению, та или иная сцена несёт намёк на мистерии и эзотерические смыслы.

Серьезные и не закончившиеся дискуссии развернулись вокруг мозаик Дома Айона на Кипре, цельно сохранившегося ансамбля высокого художественного качества, который, несомненно, носит программный характер. В.А. Дашевски в книге «Дионис Спаситель: греческий миф на позднеантичном Кипре» (1985 г.) предположил, что в этих мозаиках, следуя его расстановке последовательности сцен, центральной обозначена роль Диониса как Искупителя / Спасителя, которого он рассматривает как аналогию Христу[99].

---

[96]*Matz F.* Die Dionysischen Sarkophage. Bd. I–IV. Berlin: Gebr. Mann, 1968–1975.
[97]*Turcan R.* Les Sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Berlin, Boston: De Gruyter, 1978. 16.2. P. 1700–1735.
[98]*Dunbabin K.M.D.* The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa // Papers of the British School at Rome. 1971. 39. P. 52–65.
[99]*Daszewski W.A.*Dionysos der Erlöser: griechische Mythen im spätantiken Cypern. (Trierer Beiträge zur

Гипотезу польского ученого опротестовал Й. Деккерс[100]: он детально разбирает аргументы Дашевского и выражает сомнения в его символической схеме, указав на недостаточную проработанность связи между мозаикой и понятием «искупления» в контексте языческих культов. В своей статье он предлагает рассматривать в качестве источника неоплатонические или более традиционные панегирические мотивы: мозаика может быть частью философской программы, а не являться прямой реакцией на христианское учение. Марек Т. Ольшевски, также отказавшись от дионисийского прочтения, истолковывает мозаики Дома Айона как символико-художественное изображение «пути человеческой души» и, через 30 лет вернувшись к ним (1985 г.),— дополняет гипотезой о них как о «послании» антихристианского содержания, происходящем из круга адептов неоплатонической философии, которая играла в Позднеантичную эпоху фактически роль обновленной языческой религии[101]. Более сложный, как нам кажется, взгляд в те же годы (1987 г.) сформулирован в статье российского исследователя Л.И. Акимовой, посвященной «уваровскому саркофагу» из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина: она рассматривает его как объект сакральных проекций, что дает дополнительный важный ключ к возможному пониманию сюжетов с Дионисом и другими героями в позднеантичном искусстве[102].

Исследованию образа Диониса в Доме Диониса в Неа Пафосе (II в.), расположенному по соседству с Домом Айона, посвящена также книга К. Кондолеон «Домашний и Божественный» 1995 г.[103]. Она представляет собою комплексный синтез археологического исследования, иконографического анализа и социальной истории, рассматривает Дом Диониса как «социальный документ»: через планировку (перистиль, триклиний, бассейн), расположение комнат и иконографию мозаик она реконструирует как развернутую картину быта, иллюстрацию статуса, вкусов и установок римской идентичности хозяев. Особое ценным является рассмотрение символики определенных участков зонирования и мозаичных картин в доме.

Изображения триумфов Диониса, описания утраченных мозаик с ним, иконографические интерпретации собраны в каталоге Л. Буччино «Дионис Триумфатор:

Altertumskunde, 2). Mainz: Philipp von Zabern, 1985.

[100]*Deckers J.* Dionysos der Erlöser? Bemerkungen zur Deutung der Bodenmosaiken im Haus des Aion in Nea-Paphos auf Cypern durch W. A. Daszewski. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1986. 81. S. 145–172.

[101]*Olszewski M.T.* The iconographic program of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic // Et in Arcadia Ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dedicata / Eds. W. Dobrowolski, T. Płóciennik. Warsaw: Institute of Archaeology, University of Warsaw, 2013. P. 207–239.

[102]*Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина // Музей. Москва, 1987. 7. С. 112–123.

[103]*Kondoleon C.* Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos. Ithaca, London: Cornell University Press, 1995.

интерпретации мифа об индийском триумфе Диониса по источникам и иконографии» (2013 г.), который сопровождает развернутое исследование[104].

Второй ключевой фигурой в разработке темы языческих героев в христианском контексте стал Орфей. Интерес к нему объясняется сходными причинами: образ певца воплощает собою мистическое учение, обещавшее через таинства особого посвящения приобщение к богам и своими идеями спасения близкое христианскому учению. Многочисленные изображения Орфея, их влияние на христианскую иконографию Доброго Пастыря. Давида, Адама поставили исследователей перед вопросом: как его воспринимали современники, был ли он для них прообразованием Христа или сопоставлялся с ним, аллегорически воплощая Логос? Образ Орфея рассматривается в многочисленных статьях иконографического плана, посвященных новооткрытым или известным памятникам (прежде всего, фрескам и мозаикам) и в нескольких важнейших исследованиях — прежде всего, в историческом и источниковедческом анализе его образа в Античности и в Средние века в книгах Дж. Фридмана[105] и в работе Ф. Журдэна, изучавшего рецепцию образа Орфея в трудах греческих апологетов, Отцов и Учителей Церкви[106]. Обобщением всего круга дискуссионных вопросов на художественном материале книге сделала Л. Вьейфон[107]. Первая часть ее книги посвящена изучению текстовой традиции (включая орфические тексты и сочинения неоплатоников), далее — его воплощению в искусстве, преимущественно как музыканту, обольщающему животных и природу. Автор подробно анализирует мозаики, саркофаги, фрески катакомб, египетские ткани, иудейские и христианские памятники, где Орфей представлен как пастух животных и умиротворитель космоса. Итоговым иконографическим исследованием можно считать монографию Илоны Йесник об образе Орфея в римском искусстве — на данный момент самый исчерпывающий каталог и обзор всего круга тем, связанных с мифическим певцом, и самый полновесный среди подобных корпусов на материале позднеантичного искусства[108].

В случае Орфея также важно отметить, что интерес к нему в среде историков искусства в значительной степени соприкасался с историко-философскими

[104]*Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. Roma: „L'Erma" di Breitschneider, 2013.
[105]*Friedman J.B.* Orpheus-Christus in the Art of Late Antiquity. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1969; *Friedman J.B.* Orphée au Moyen Âge. Fribourg, Paris: Editions Universitaires et Editions du Cerf, 1999.
[106]*Jourdan F.* Orphée et les Chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. T. I: Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ. T. II.: Pourquoi Orphée? La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. Paris: Les Belles Lettres, 2010, 2011.
[107]*Vieillefon L.* La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. Paris: De Boccard, 2003.
[108]*Jesnick I.J.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity. Oxford British Archaeological Reports, 1997.

исследованиями, одной из самых влиятельных ветвей изучения позднеантичной философии и религии.

Самый значительный по числу сохранившихся позднеантичных изображений, наряду с Дионисом и Орфеем, образ Ахиллеса по-прежнему вызывает у исследователей массу вопросов: почему он «пережил» конец язычества, каковы были основания для включения его в живопись не только IV века, когда число язычников еще было велико, а риторические толкования его образа как идеала воспитания были востребованы, но и до VII века? Самые важные исследования этих вопросов — работы Марио Манакорда, Летиции Аббонданца, Франчески Гедини, Кэтрин Данбэбин[109], в которых собран корпус его изображений, представлены разнообразные интерпретации. Пожалуй, самое большое число научных текстов об Ахиллесе посвящено рассмотрению сцен его жизни как примера позднеантичной пайдейи.

Отчасти сходно осмыслялся образ Одиссея,— причиной этого стали старинные находки в катакомбах плит саркофагов со сценой Слушания им Сирен и многочисленные комментарии этой сцены у христианских авторов. Однако исследования Одиссея развернулись несколько в ином направлении. Некоторые мозаики — например, мозаика со встречей Одиссея и Пенелопы из Апамеи, вместе с Собранием Сократа и философов и Состязанием Кассиопеи с нереидами, в которой опознается сложная философская программу,— инициировали целый ряд статей, касавшихся философской программы как подоплеки сцены. В некотором смысле исследования апамейской мозаики серьезно изменили все отношение к способам прочтения античных сюжетов в позднюю эпоху.[110] Из этого круга исследований можно выделить ряд принципиальных работ: статьи Ж. Балти, М.-А. Кэ[111], Дж. Бьямонте[112], и особенно новые — статьи А. Ван ден Хук[113], С. и Й. Шиякович[114], посвященные истолкованию образа Одиссея в позднеантичной философии и

[109]*Manacorda M.A.* La paideia di Achille. Roma: Editori riuniti, 1971; *Abbondanza L.* Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo // OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia. 1996. IV. P. 9–33; *Ghedini F.* Achille “eroe ambiguo” nella produzione musiva tardo antica // Antiquité tardive. 1997. 5. P. 239–264; *Ghedini F.* Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica (Antenor Quaderni, 13). Rome, 2009; *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East // Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Eds. L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. P. 357–395.

[110]*Quet M.-H.* Naissance d'image: la mosaïque des Thérapénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, "servantes" de la philosophie hellène // Cahiers du Centre Gustave Glotz. 1993. 4. P. 129–187.

[111]*Quet M.-H.* Banquet des Sept Sages et sagesse d’Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida // Bulletin de Liaison de la Société des Amis de la Bibliothèque Salomon Reinach. Lyon, 1987. Nouvelle série, 5. P. 47–55.

[112]*Biamonte G.* Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica Cristiana // Bessarione. 1994. 11. P. 53–80.

[113]*Van Den Hoek A.* Odysseus Wanders into Late Antiquity // Ποικίλοι καρποί. Récoltes diverses Exégèses païennes, juives et chrétiennes. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015. P. 337–363.

[114]*Šijaković J.* Christian Allegoresis of the Odyssey? // Philosophos — Philotheos — Philoponos. Studies and Essays as Charisteria in Honor of Professor Bogoljub Šijaković on the Occasion of His 65th Birthday / Eds. M.

христианской литературе; позднеантичный текстовый и изобразительный материал был собран в большом труде С. Морав[115].

Обстоятельно исследован образ Геракла в позднеантичной традиции, ввиду того, что его изображения массово встречаются на античных саркофагах, в живописи, известны в христианских катакомбах на виа Дино Компаньи (то есть поводом к началу дискуссии опять же стало включение образа языческого героя в христианское пространство), и на протяжении всех Средних веков оставался важным в моделировании образа монаршей власти. В основном, в работах об изображениях Геракла доминирует его как стоическая, для которой он был нравственным образцом («Погребальный Геркулес» Ж. Байе[116]), так и христианская интерпретация — в попытке найти возможные согласования языческого героя и христианского учения. Интерес к его фигуре сложился еще в первой четверти XX в., когда началась дискуссия о «христианском Геракле»[117], но взвешенный анализ — результат изысканий и размышлений последних 30 лет. Свод исторических, литературных, культовых, изобразительных источников о Геракле собран и подробно проанализирован в книге Александры Эппингер «Геркулес в поздней античности»[118], вызвавшей обширную дискуссию.

По преимуществу английские ученые сосредоточили свои исследования на образе Беллерофонта (помимо Орфея, изображений которого сохранилось очень много на территории Британнии), так как в британских ансамблях он неожиданно сопровождает христианские символы. Это породило множество как тонких, так и надуманных гипотез о влиянии гностицизма и ранних христианских ересей на создание синкретичского языческо-христианского искусства[119]. Учитывая, что Беллерофонт единственный оказывается буквально в одном пространстве с символами христианской религии (образ Христа, христограммы) остается главным вопрос: является ли он сопровождением дома как его хранитель, то есть автоматически перенесен из языческой традиции, или через него раскрываются какие-то свойства природы Христа? Х. Бранденбург в своей статье «Христианский Беллерофонт?»[120] анализирует положения этой дискуссии и подробно

Knežević, R. Kisić, D. Krcunović. Belgrade, Podgorica: Gnomon Center for the Humanities, 2021. P. 145–167; *Šijaković J.* The Husband of Philisophy: Few Observations regarding the Interpretative Tradition on Odysseus and Abraham // Philosophos — Philotheos — Philoponos / Eds. M. Knežević, R. Kisić, D. Krcunović. 2022. 22.1. P. 5–23.

[115] *Moraw S.* Die Odyssee in der Spätantike. Bildliche und literarische Rezeption. Turnhout: Brepols, 2020.

[116] *Bayet J.* Hercule funéraire // Mélanges de l'école française de Rome. 1921. 39. P. 219–266; 1923. P. 19–102.

[117] *Pfister F.* Herakles und Christus // Archiv für Religionswissenschaft (ARW). 1937. 34. P. 42–60; *Simon M.* Hercule et le Christianisme. Vol. I. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

[118] *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. Die Rolle des Heros im Spannungsfeld zwischen Heidentum und Christentum. Wiesbaden: Otto Harassowitz, 2015.

[119] *Perring D.* Gnosticism' in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered // Britannia. 2003. 34. P. 97–127.

[120] *Brandenburg H. von.* Bellerophon christianus? Zur Deutung des Mosaiks von Hinton St. Mary und zum Problem

рассматривает случаи, как позднеримское искусство сочетало «языческие» мифы и христианские символы, подчеркивая, что такие изображения могли иметь множественные уровни значений — религиозный, политический, культурный — в зависимости от взгляда заказчика.

Помимо героической сюжетики исследования последних 40 лет обратились также к близким ей темам символических проекций универсума. Так, нильские пейзажи и их элементы в античном, позднеантичном и раннехристианском монументальном (где они нередко играют роль центрирования и универсализации сюжетов, ими обрамляемых) и прикладном искусстве, где они несут символику священной земли (в эллинистическо-римский период), блаженства (в Поздней античности), Рая (в христаинском искусстве), анализировались в целом ряде исследований, из которых важнейшими являются работы Генри Мегуайра[121], Рахили Хачлили[122], Жанен Балти[123]. Близким по этой универсализирующей роли фигурам и сценам Времен года в напольной мозаичной картине посвящены статьи Роджера Линга, Дэвида Пэрриша и др.[124]

Среди частых сюжетов напольной мозаики и вообще позднеантичного искусства — охотничьи сцены, которые, определенно, принадлежат к числу ключевых сюжетов и вызывают неизменный интерес. Каталог охотничьих сцен составила Жанен Балти, посвятив иконографии и символике одной из них книгу «Мозаика Большой охоты из триклиния в Апамее в Сирии»[125].

Персонификациям в античном мире посвящен сборник статей по результатам конгресса 2005 г. «Персонификация в греческом мире: от Античности до Византии»[126]. Особенно важны в них в контексте темы нашей работы статьи Руфи Лидер-Ньюби «Персонификации и пайдейя в Позднеантичной мозаике греческого Востока» и Лукаса Сеорванеса «Неоплатонические персонификации» о пайдейе и неоплатонической основе в истолковании персонификаций и аллегорий.

---

der Mythendarstellungen in der kaiserzeitlichen dekorativen Kunst // Rőmische Quartalschrift fűr christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1968. LXIII. P. 49–86.

[121]*Maguire H.* The Nile and the Rivers of Paradise // The Madaba Map Centenary / Eds. M. Piccirillo, E. Alliata. Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, 1999. P. 179–184; *Maguire H.* Paradise Withdrawn // Byzantine Garden Culture / Eds. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn. Washington: Dumbarton Oacks Papers, 2002. P. 23–35.

[122]*Hachlili R.* Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel // Palestine Exploration Quarterly. 1998. 130/2. P. 106–120.

[123]*Balty J.* Thèmes nilotique dans la mosaique tardive du Proche-Orient // Mosaïquie antiques du Proche-Orient. P. 245–254.

[124]*Ling R.* The Seasons in Romano-British Pavements // Britannia. 1983. 14. P. 13–22; *Parrish D.* Seasons Mosaics of Roman North Africa. Roma: Giorgio Bretschneider, 1984. P. 11–83.

[125]*Balty J.* La Grande mosaïque de la Chasse du Triclinos (Apamée de Syrie) (Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea 2). Brussels: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie, 1969.

[126]Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium / Eds. E. Stafford, J. Herrin. Aldershot: Ashgate, 2005.

Обилие языческих сюжетов на напольных мозаиках, помимо необходимости истолкования самих сюжетов и природы их иконографии, требует и размышлений о первичной причине их помещения в домах. Здесь особенно важными являются статьи К. Данбэбин, касающиеся влияния книжной культуры и театральных постановок на выбор и сценографию напольных мозаик[127], новых архитектурных и живописных способов оформления симпосиев, становящихся все более театрализованными. Существование сцен языческой сюжетики в IV–VI вв., в эпоху господства христианского мировоззрения, она в основном объясняет несколькими причинами: как свидетельство сохранившейся высокой книжной культуры и личных литературных вкусов заказчика, как иллюстрацию современных постановок, связанные с сохранившим свои традиции школьным образованием на грекоговорящем Востоке.

Одновременно с мозаиками и неразрывно с ними, особенно активно с 1990-х гг., изучаются сюжеты погребальной пластики[128],— может, самый востребованный до настоящего времени род исследований. В каком-то смысле итогом размышлений на эту тему стала книга Пауля Цанкера и Бьорна Эвалда «Живя с мифами. Иконография римских саркофагов»[129].

В 1990–2000-е гг. в серию больших исследований сложилась важная тема позднеантичной культуры — о степени христианизации населения Империи, о «живом язычестве», формах его сохранения и влиянии, в частности, на искусство. Самым значительным явлением (и самым спорным) стала книга А. Кэмерон «Язычники Поздней Античности»[130], в которой рассматривается вся панорама проблем и источников. Другими авторами рассматривается также особо интересный для истории искусства этой эпохи вопрос о влиянии язычества на заказ произведений, об антихристианских манифестах в ряде программных ансамблей — его касаются в своих статьях, не всегда с бесспорными выводами, Ж. Балти, М.Т. Ольшевски и др. На русском языке изданы исследования, которые напрямую не касаются искусства, но рассматривают круг исторических источников по вопросу влияния язычества: в частности, это статьи и книга М.А. Ведешкина о языческой оппозиции христианизации Римской империи[131].

---

[127]*Dunbabin K.M.D.* Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East // Using Images in Late Antiquity / Eds. S. Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen. Oxford and Philadelphia: Oxbow Books, 2014. P. 227–253.

[128]Узловые дискуссионные проблемы истолкования мифологических картин на саркофагах проанализированы в статье: *Borg B.E.* No One is Immortal. From Exemplum Mortalitatis to Exemplum Virtutis // Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Eds. L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. P. 169–208.

[129]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 2012.

[130]*Cameron A.* The Last Pagans of Rome. Oxford: Oxford University Press, 2015.

[131]*Ведешкин М.А.* Языческая оппозиция христианизации Римской империи (IV–VI вв.). СПб.: Алетейя., 2018.

Самым интересным явлением последнего периода является, несомненно, «встреча» исследовательских сил разных наук: истории, истории искусства, классической филологии, истории философии. Исследователи искусства для выявления содержания образов и сцен в новых контекстах широко обращаются к способам анализа, принятым в других науках и к их обретениям. Это приводит к преодолению рамок исключительно археологического описания, исторического и стилистического анализа, сохраняющих свою ценность, но только в сочетании с другими методами обретающими способность находить первичный смысл.

Итогом полуторастолетнего изучения искусства Поздней античности к настоящему моменту стало, во-первых, вычленение этого явления в отдельный период, составление обширного корпуса памятников. Во-вторых, обозначены принципиальные черты времени, в результате чего позднеантичный материал рассматривается неотрывно от христианского. В-третьих, началось объединение усилий исследователей из областей разных наук в изучении феноменов образа и иконографии, литературных толкований и богословской экзегезы.

При значительности охвата вопросов, которые исследуются в науке о позднеантичном искусстве и, в частности, о героической теме в нем, в ней сохраняются значительные лакуны невыясненного или не заинтересовавшего. Так, некоторые из часто встречающихся персонажей остались фактически не исследованными, не осмысленными в полной истории функционирования их образов (Ипполит, Адонис, Беллерофонт).

Фактически все основные исследования сосредоточены на видовой специфике искусства — на мозаике или тканях, или на памятниках только определенного региона или созданных в определенных хронологических рамках, что не позволяет сделать панорамных выводов о смысле того или иного образа и сюжета в новый период его «жизни», не дает понимания феномена героев в Поздней античности. В современном состоянии изучения вопроса отсутствуют исследования, рассматривающие феномен героев как самостоятельное и господствующее явление в искусстве IV–VIII вв. на материале всех связанных с ним памятников и всех видов искусства.

В частности, не прояснены причины отбора конкретных фигур, круг которых ограничен, и символические значения, которые они «перенесли» из предыдущей традиции и которые приобрели в новом контексте.

ГЛАВА 2. Культ героев в Поздней античности, типы героизации и ее отражение в пластике саркофагов

При анализе всей героической и вообще языческой в своем происхождении сюжетики искусства IV–VIII вв. можно выявить некоторые закономерности. Прежде всего, выясняется, что в нем доминируют образы только нескольких героев — Геракла, Орфея, Диониса, Ахиллеса, Одиссея, Беллерофонта, Ипполита, Адониса, Мелеагра, известны более редкие случае изображений Пелопса, Энея. Их объединяет героическое происхождение или героическая функция (в случае, если та или иная фигура не является действительным героем в античном понимании этого слова, например, Орфей), и главные ее элементы — преодоление смерти и получение блаженства. Интересно, что некоторые из тех, кто могли бы остаться востребованными для этого времени (например, благостные и воскрешенные герои Асклепий или Аттис, почитавшиеся как боги[132]), полностью исчезли и среды искусства, отрицательно воспринимались христианской средой, что еще более указывает на ситуацию «отбора», осуществившегося в это время.

Собственно героями–полубогами являются Дионис, Геракл и Ахиллес. Культ первых двух сохранил свое влияние на пороге Поздней античности, в эпоху когда переживала свой кризис традиционная религия. При этом Дионис и Геракл были в античном мире амбивалентными фигурами: в Дионисе полностью возобладала его божественность, и его культ отправлялся как исключительно богу. По отношению к Гераклу совмещались культовые практики, предназначавшиеся для богов и героев, или в разных местах преобладали те или другие. Так же и для Ахиллеса контаминировались две формы почитания как героя и бога. В случае Орфея полностью восторжествовало представление о нем как создателе мистического учения и его певце,— он не имел культа в тени Диониса, и в какой-то степени может рассматриваться вместе с ним. Более того сама долгая жизнь дионисийской религии обязана прежде всего орфическому учению, разрабатывавшему его мистические основания. Широкого, но только местное, религиозного почитания не имели Беллерофонт, Ипполит (их культы, видимо, полностью угасли к Позднеантичной эпохе), видимо, никаких форм такового не было у Одиссея в классическую греческую и римскую эпохи, Пелопс, Мелеагр (по крайней мере, в римское время)[133], культ Тесея как синойкиста Аттики был обновлен при Адриане (Арка Адриана как нового основателя Афин в Афинах с указанием на ней «города Тесея», 131 г.), но в

[132]Редкий случай изображения Аттиса вместе с Кибелой на колеснице, вместе с корибантами, со светилами и персонификациями плодородия и Земли и Воды на серебряной патере из Парабьяджо (Археологический музей, Милан) относится ко времени краткой официальной реставрации язычества при Юлиане II в 361–363 гг.

[133]Под отсутствием культа имеется в виду отсутствие святилищ, алтарей, молитвенных посвящений.

целом в римскую эпоху носил скорее исторический характер, Эней чтился в той или иной степени по всей Империи, но это почитание имело политический характер и в грекоговорящем мире не утвердилось, кроме того не ясны его религиозные функции.

Только Дионис, Геракл, Адонис, Ипполит и отчасти Ахиллес понимались как получившие бессмертие, или как дважды рожденные (Дионис), воскрешенные (Ипполит, Пелопс), получившие долю вечной жизни после гибели (Адонис, Ахиллес). Остальные фигуры, однако, тоже могут рассматриваться в таком ключе: Орфей и Одиссей нисходили в Аид и вышли из него, они же преодолели смертельное пение Сирен. С божественным уровнем связан Беллерофонт, вознесшийся на Пегасе в небо и оттуда убивший Химеру.

Героев объединяют подвиги преодоления (Геракл, Беллерофонт, Одиссей); их функция охотников (Ипполит, Адонис, Мелеагр), победителей в смертельном агоне (Пелопс); страдальческая смерть (Дионис, Геракл, Орфей) или гибель в бою, на охоте (Ахиллес, Ипполит, Мелеагр). Чертой, объединяющей всех героев, стал и момент нравственного выбора, понимавшегося как избрание пути испытаний и послушание долгу (Геракл, Ахиллес), отречение от соблазна (Ипполит), любовные испытания и великодушие (Ахиллес, Мелеагр, Эней).

2.1. Понятие «герой» в греко-римской религиозной традиции и культуре

Первый принцип механизма отбора определенных мифологических персон в искусстве, который мы реконструируем, объединяет героическое начало их происхождения и природы. Для его верного понимания необходимо проследить, как постепенно развивалась тема героизации частного человека, то есть возможности бессмертия для каждого через сопоставление с героем.

Понятие «герой» (ἥρως)[134] в истории античной религии и культуры всегда сохраняло свою сердцевину — это смертный, перешедший через порог смерти, обретший в какой-то степени божественное свойство бессмертия и получивший посмертную память о себе и блаженство. На протяжении полутора тысячелетий на этапах, доступных для научной реконструкции, это понятие расширялось и сокращалось. [135]

[134]Современная лингвистика возводит выделяет среди его значений функции защиты и покровительства (корень *ser-, *swer-, *wer-).— См. *Тахо-Годи А.А., Мелетинский Е.М.* Герой // Мифы народов мира. Т. I. Т. I. Москва: Советская энциклопедия, 1980. С. 294–297.

[135]Культ героев, происхождение их почитания, его формы, общие и региональные варианты в науке изучены крайне внимательно и обеспечены обширной литературой, поэтому мы ограничиваемся краткой библиографией.

Общие работы: *Fowden G.* The Pagan Holy Man in Late Antique Society // Journal of Hellenic studies. 1982. 102. P. 33–59; *Bérard C.* L'héroïsation et la formation de la Cité. Un conflit idéologique // Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République // Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2-4 décembre 1980) (Publications de l'École française de Rome, 66). Rome: École Française de Rome, 1983. P. 43-62; *Graf Basel F.* Heroenkult. 476–480 // Der Neue Pauly.

В глубине мифологической истории героями стали Геракл, Тесей, Персей и др., рожденные богами или богинями,— возможно, ввиду «необходимости» утверждения на земле порядка, очищения ее от чудовищного, бесформенного, ужасного, неупорядоченного. Они в какой-то степени воплощают свойства этих богов или даже являются их проекциями в смертном теле (или «деградировавшими» в истории богами). Некоторые из них имели столь широкие функции, столь сложную разработку главного принципа — бессмертия, что функционально фактически стали богами (например, Дионис, Асклепий, Геракл).

Гесиод в VIII в. до н.э., в начале письменной исторической эпохи, называет героями погибших царей из Фиванского и Троянского циклов, получивших от Зевса бессмертное блаженство:

«Снова еще поколенье, четвертое, создал Кронион,
На многодарной земле, справедливее прежних и лучше —
Славных героев божественный род. Называют их люди
Полубогами: они на земле обитали пред нами.
Грозная их погубила война и ужасная битва.
В Кадмовой области славной одни свою жизнь положили,
Из-за Эдиповых стад подвизаясь у Фив семивратных;
В Трое другие погибли…
Прочих к границам земли перенес громовержец Кронион,
Дав пропитание им и жилища отдельно от смертных…
Сердцем ни дум, ни заботы не зная, они безмятежно
Близ океанских пучин острова населяют блаженных.

Enzyklopädie der Antike / Hrsgb. von H. Cancik, H. Schneider. Stuttgart — Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1988; *Vernant J.-P.* Mortals and Immortals: Collected Essays. Princeton: Princeton University Press, 1991; *Buraselis K., Aneziri S., Athanassiadi P. et al.* Heroisierung // Thesaurus cultus et rituum antiquorum. II. Los Angeles: J.P. Getty Museum; Basel: Foundation for LIMC, 2004 . P. 125–214; *Jones C.P.* New Heroes in Antiquity: From Achilles to Antinoos. Harvard University Press, 2010.

Культ героев в Греции и в эллинистическом мире: *Farnell L.R.* Greek Hero Cult and Ideas of Immortality. Oxford: Clarendon Press, 1921; *Зелинский Ф.Ф.* Религия эллинизма. Петербург: Academia, 1922. С. 81–97 (Культ героев и апофеоз); *Nock A.D.* The cult of heroes // Harvard Theological Revew. 37. 1944. P. 141–174; *Brelich A.* Gli Eroi Greci: Un Problema Storico-Religioso. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1958; *Boehringer D.* Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit: Attika, Argolis, Messenien. Berlin — Boston: Akademie Verlag, 2001; *Currie B.* Pindar and the Cult of Heroes. Oxford: Oxford University Press, 2005; *Antonaccio C.M.* An Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece. Rowman & Littlefield Publishers, 1995; Ancient Greek Hero Cult. Proceedings of the Vth International Seminar on Ancient Greek Cult (Goteborg 21–23 April 1995) / Ed. by R. Hagg // Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae. Stockholm: Astroms, 1999; *Ekroth G.* The sacrificial Rituals of Greek Hero Cults (Kernos, Suppl. 12). 2002; *Pache C.O.* Baby and child heroes in ancient Greece. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

Герои в античном искусстве: *Brommer F.* Vasenlisten zur griechischen Heldensage. Mainz: Philipp von Zabern, 1973; *Carpenter T.H.* Art and Myth in Ancient Greece: A Handbook. London: Thames & Hudson, 1991; *Shapiro H.A.* Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece. London: Routledge, 1994; *Giuliani L.* Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art. Chicago: University of Chicago Press, 2013; *Nagy G.* The Ancient Greek Hero in 24 hours. Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard University press, 2013.

Трижды в году хлебодарная почва героям счастливым
Сладостью равные меду плоды в изобилье приносит.»
[Hes. *Erg*. 156–173]

Здесь очевидно, что признаками героя для Гесиода были полубожественное происхождение, царственность и смерть в битве. Одновременно с героями в интерпретации Гомера и Гесиода, уже в исторической реальности (или сформированной преданиями об исторической реальности) появлялись культурные герои, герои-собиратели народов и основатели городов, эпонимы, генеалогические предки, многие из которых конструировались, по сути, являясь персонификациями с литературно додуманной «биографией» (например, основатели городов).

Другой уровень героев — исторические и реальные персоны (например, тираны и претендовавшие на этот статус — Писистрат, Алкивиад, Лисандр, Дионисий Старший и Дионисий Младший и др.[136]; в последующем — эллинистические правители и даже члены их семей[137]), а также люди, на которых нисходила божественная удача, то есть в них присутствовало божество,— победители разного рода состязаний[138]. Рядом с ними почитались те, в ком открывался божественным присутствием дар поэзии или музыки, изначально обладавшие свойствами пророчества, что соответствовало понятию мудрости[139]. По замечанию И.Е. Сурикова, в условиях полисной государственности оппозиция «сакральное» и «профанное» оказывается весьма расплывчатой, то есть сакральным была фактически вся деятельность полисов, и героический ореол могли принимать самые разные фигуры[140].

Героизация нередко санкционировалась Дельфийским или другим оракулом, могла осуществляться после постановления городского собрания, даже устанавливаться частным образом. В случае божественных фигур культ был постоянным и, за некоторыми исключениями, сохранился до конца античной эпохи. Для остальных героев культ, в основном, был временным, часто имевшим политическую поддержку или поддержку их «потомков», и существовал в каких-то формах, пока общину или государство объединяла

[136]*Фролов Э.Д.* У истоков культа властителя в Древней Греции // «Боги среди людей». С. 16–33.
[137]*Сергеев И.Е.* Предпосылки становления культа правителей в доэллинистической Греции // «Боги среди людей». Культ правителей в эллинистическом, постэллинистическом и римском мире / Ред. С.Ю. Сапрыкин, И.А. Ладынин. Москва, СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016. С. 35.
[138]*Зельин К.К.* Олимпионики и тираны // Вестник Древней истории. 1962. 4. С. 21–29.
[139]*Kimmel-Clauzet F.* Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs. Étude de la survie des grands poètes des époques archaïque et classique en Grèce ancienne. (Scripta Antiqua, 51). Bordeaux: Ausonius, 2013; *Сусленков В.Е.* Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023. С. 137–160.
[140]*Сергеев И.Е.* Предпосылки становления культа правителей в доэллинистической Греции. С. 35.

языческая религиозная жизнь и ее культовые практики. Герои «низового» уровня — атлеты, выдающиеся граждане,— видимо, имели культ скорее мемориального характера, который со временем иссякал и обычно долгой жизни не имел. Очень тонкая и до конца не ясная грань отделяет этих героев от членов семьи, которые их посмертно чтили. То есть в некотором смысле «подлинным» героем можно было считать того, кого чтили широко, о ком долго сохранялась память и кто обладал способностью помогать обращающимся к нему.

С IV в. до н.э. новыми героями-основателями становятся сначала правители грецизированных малоазийских и кипрских царств, затем все эллинистические монархи, причем как напрямую, так и через причастность культам старинных героев,— так формируются династийные культы, вбирающие в себя и культы древних основателей. Самым влиятельным в истории низведения героического из уровня божественного в исторический стал период Александра Македонского, в истории Восточного похода которого выделяют три этапа, или три «перерождения», с наложениями друг на друга[141]. В начале его, сам воспитанный «как Ахиллес», Александр выстраивает модель подражания своему «предку» по матери. Великий герой, с самым широким культурным и религиозным почитанием, Ахиллес единственный мог стать воплощением всеэллинского единства в войне с «троянцами» — персами. Получение пророчества от оракула Зевса Аммона в Сиве о сыновстве от этого бога «выявило» в Александре «черты» Геракла — полубога, свершившего непосильные смертному подвиги вселенского характера. Вхождение же в мир Востока «сделало» Александра Дионисом, покорившим весь мир: его путь он повторил своим Индийским походом, вернувшись из него в своем триумфальном шествии, как этот бог. Эти, на первый взгляд, политические и пропагандистские идеи, для самого Александра и его современников носили убедительный характер религиозной акции. Они закрепились и в портретах царя, которые делаются по Ахиллесовым моделям и, в свою очередь, повлияли на традицию изображения Ахиллеса. На монетных чеканах он изображается как Геракл и как Дионис, дионисийская внешность «проявляется» в истории с его переодеванием в персидскую одежду — женскую, по представлениям его окружения. Через Александра также проявляются в мире и сила Зевса, и действие Солнца.

В мире восточных культур с их отношением к монарху как к действующему богу, с посмертным обожествлением, эта намеченная Александром религиозная «реформа» обретает еще более определенные контуры: в царе собираются властные, универсальные, милосердные функции самых разных богов (то есть боги делегируют царям свои

[141]Об imitatio Ахиллеса, Геракла и Диониса в эпоху Александра здесь и далее см.: *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. Портреты Александра и мифологические образы в искусстве эпохи эллинизма. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2012. С. 73–195.

полномочия в мире). Для Антигонидов, Атталидов, Птолемеев, Селевкидов, Митридатидов и др. стало обычной практикой устанавливать их почитание при жизни как новых богов (то есть нового явления Диониса, Геракла, и др.)[142]. Божественный культ, воздаваемый римскому императору в греческих и восточных провинциях Империи, является дальнейшим развитием этой практики.

Видимо, одновременно начинает разрушаться и дистанция между героями и людьми самого разного статуса — выдающиеся и простые люди получают свою «долю» героизации. В этом свою великую роль сыграло распространение восточных — египетских, ближневосточных, малоазийских и вообще синкретических — культов, дававших надежду на блаженство по смерти в некой форме «обóжения», слияния с богом в посмертном сотрапезничестве. Подкрепляли это и собственно греческий опыт Элевсинского мистериального культа, дававший посвященному знание о том, что смерти нет, и распространившееся с VI в. до н.э. орфическое учение, открывавшее адепту тайны победы над материальной смертью, перерождения души и воссоединения с богами, и культы некоторых благостных богов (например, Асклепия).

2.2. Героизация и апофеоз в позднереспубликанском и императорском Риме

Этот опыт, вобравший в себя греческую традицию почитания божественных полубогов-героев и восточную традицию понимания правителя как единственного хранителя связей с запредельным и фактически замещавшего божество на земле, стал основанием для разработки через столетия римского императорского культа.

Римская (также ранняя италийская и этрусская) традиция может рассматриваться как близкая в своем корне к греческой, прежде всего благодаря культу мертвых и знанию о культе героев в греческих городах Великой Греции. Кроме того, в римской среде не без греческого влияния тоже формировались культы героев — например, основателя Города Ромула, Энея, благочестивых первых царей. При этом римляне, не прошедшие греческий этап философского абстрагирования и литературных переработок и не знавшие идеи божественного монарха, сохранили культ почитания умерших (как реальных хранителей дома своих потомков и общины) в более чистом виде, фактически донеся его элементы до Поздней античности.

Попытки оформления личных связей с богами и сопоставления себя с героями по эллинистической модели начинают появляться в эпоху первого масштабного «открытия» греческого Востока — при Сулле (с прозвищем Эпафродит — любимец Афродиты), Гнее Помпее (в иконографии его портреты близки Александровым), Юлии Цезаре (потомке

[142] *Currie B.* Pindar and the Cult of Heroes. P. 9–10.

Венеры), Марке Антонии (в театрализованных религиозных процессиях в Александрии представлявшегося как Ахиллес и Дионис). При Августе, не принявшем царского титула и осторожно избегавшем прямой прижизненной героизации, она все же получает программную идеологическую окраску как принцип, объединяющий все государство и все его религии и культы. Портреты Августа (и впоследствии других Юлиев и Юлиев-Клавдиев) в позе Юпитера, воплощающие средоточие властных полномочий бога в их персонах, поддержание истории о происхождении его рода от Венеры и Энея[143], разработка культа своих внуков Гая и Луция, следование Ахиллесу в героической образности (портрет из Прима Порта по модели Ахиллеса-Дорифора работы Поликлета), устройство своего дома на участке храма Аполлона на Палатине,— всё это можно рассматривать как элементы методично осуществлявшейся государственной программы.

Эта политика продолжилась при последующих правителях, уже обретя контуры государственной программы: и в посмертном обожествлении достойных императоров как Divi, и в массовом строительстве храмов императорского культа и учреждении коллегий жрецов-августалов. Императорским портретам отводилось место в святилищах богов, в храмах императорского культа, в театрах (где также отправлялся культ), в священных домашних зонах, на форумах и в сооружениях общественного назначения: в нишах нимфеев, в библиотеках, в судебных базиликах, в термах. Этой политической пропаганде в среде культов соответствовали регулярные чеканы монет с персонификациями добродетелей, которыми был исполнен и которые провозглашал правитель, и с героями, с которыми он сопоставлялся.[144]

С I в. становятся фактически постоянными требования римских императоров к подданным относиться к себе как к богу, как и «пропагандистская» героизация в официальных портретах (через наготу, иконографические схемы богов и героев), или не свойственные римской традиции поступки вне норм человеческого, государственного и религиозного уклада. В античных источниках это один из главных осуждаемых признаков

[143]«Энеида» Вергилия и строительство Форума Цезаря с храмом Venus Genitrix / Венеры Прародительницы — главные памятники в этой программе.

[144]В последние 40 лет было посвящено много исследований как культу императора в целом, так и его провинциальным вариантам: *Clauss M.* Kaiser und Gott: Herrscher Kult im römischen Reich. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1999; *Gradel I.* Emperor Worship and Roman Religion. Oxford: Oxford University Press, 2002; *Ando C.* Imperial Ideology and Provincial Loyalty in Roman Empire. Berkeley: University of California Press, 2000; Gradel I. Roman apotheosis // Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum. Vol. II, 3.d. Los Angeles: J.P. Getty Museum; Basel, Foundation for LIMC, 2004. P. 186–199; *Fishwick D.* The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Leiden: Brill, 1987 (Vol. I); 1991–1992 (Vol. II, part 1–2); 2002 (Vol. III); Zanker P. Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne. Münich: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2004; *Джарман О.А.* Культ императора в Древнем Риме и Италии в межзаветную и раннехристианскую эпоху // Христианское чтение. СПб., 2012. 2. С. 56–118. Обширная библиография в статье: *Качан С.А.* Культ римского императора в Египте: современное состояние вопроса и перспективы исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. История. 2018. 4. С. 49–59.

деспотизма, в котором обвиняли принцепсов Калигулу, Нерона, Домициана, отчасти Адриана, также Каракаллу, Коммода, Гелиогабала. В какой-то степени это было следствием непонимания и неприятия деяний этих правителей, по сути, пытавшихся утвердить обновленную форму императорского культа, сродни восточному и эллинистическому[145]. Но граница между Imitatio, мимесисом по отношению к герою и богу еще не была перейдена: соотнесения императоров не касались высших богов, а только второстепенных, абстрактных (солярные черты в императорской иконографии), не исконно римских или новых (Септимий Север и Юлия Домна как Серапис и Исида), или героев (Траян и Коммод как Геракл), или как новое явление бога (Север как Новый Дионис).

Особую роль в этом Imitatio играла придворная риторика и литература, косвенно обозначавшая правителя как бога или полубожественную фигуру. Б. Карри, вслед за Ф. Пфистером, замечает, что особую роль в разработке-приуготовлении посмертного культа при жизни играл панегирик, где «восхваляются те качества, которые превосходят качества других людей…. Сила, посредством которой героизированный покойник способен оказывать влияние на высший мир,— это та же сила, которая проявляется при жизни человека и требует почестей».[146]

При том, что городская, общинная, частная героизация уже засвидетельствованы в ранние эпохи, важными событиями в расширении ее поля можно назвать обожествление Антиноя в 130 г. и появление сочинения «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата Старшего, законченного ок. 217 г.

Пример Антиноя может считаться самым показательным (хотя не единственным), свидетельством возникшей в обществе «потребности» в новых, не мифологических «героях», самым ярким проявлением активизировавшейся частной героизации, ставшей парадигматическим образцом, воплощением идеи о том, что в реальном мире можно достичь бессмертной памяти и посмертного блаженства[147]. Ориген в трактате «Против Цельса» замечает об этом постыдном, как он считал, культе: «толпа каких-нибудь

[145]См., например, о программе героизации Калигулы в истории его переодеваний: *Gradel I.* Emperor Worship and Roman Religion. P. 145–149.
[146]*Currie B.* Pindar and the Cult of Heroes. P. 11, note.
[147]Исследования культа Антиноя:*Meyer H.* Antinoos. Münich: W. Fink, Brill Fink, 1991; *Vout C.* Antinous, Archaeology and History // Journal of Roman studies. 2005. 95. P. 80–96; *Mambella R.* Antinoo: “Un dio malinconico” nella storia e nell’arte. Roma: Colombo, 2008; *Renberg G.* Hadrian and the Oracles of Antinous (SHA *Hadr.* 14.7); with an appendix on the so-called Antinoeion at Hadrian’s Villa and Rome’s Monte Pincio Obelisk // Memoirs of the American Academy in Rome. 2010. 55. P. 159–198; *Jones C.P.* New Heroes in Antiquity: From Achilles to Antinoos. P. 75–83; *Belayche N.* Antinoos divinisé: des mots grecs pour l’écrire // Dossier. Corps antiques: morceaux choisis. Paris, Athènes: Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, Daedalus, 2019. P. 267–290; Антиной в изобразительной традиции: Antinoo. Il fascino della Bellezza / A cura di M.Sapelli Ragna. Milano: Electa, 2012. Также см.: *Сапрыкин С.Ю.* Религии и культы Понта эллинистического и римского времени. С. 108.

негодяев, заискивающих только благосклонности повелевающего ими царя или игемона, занесла его в число богов» [Orig. *De Cels.* III: XXXVI]; ему вторит св. Иустин Мученик: «все бросились из страха поклоняться ему как богу» [Iust. Mart. *I Apol.* 29:4]. Это явные преувеличения, так как культ не пресекся после Адриана и продержался до V в. или дольше, что не могло быть результатом требования властей, тем более, что после Адриана он официально не поддерживался[148].

В отличие от всех других героев императорской эпохи, Антиной единственный имел священные атлетические и музыкальные состязания Антиноэйи во многих городах, а также мистерии в Антинооополисе, которые, вероятно, имели традиционную функцию очищения душ посвящённых для входа в загробную жизнь[149]. Он давал «оракулы», которые, как считалось, излечивали болезни: надпись на обелиске из святилища Антиноя (теперь на холме Пинчио в Риме) сообщает о нем как о «боге Осирисе-Антиное, который слышит молитвы своих поклонников и исцеляет их болезни»[150]. По словам Оригена «[люди] вовлекаются в обман злым духом, имеющим там свое обиталище, а некоторое при этом бывают подавлены угрызением своей совести настолько, что даже веруют, что все это является результатом божественного мщения со стороны Антиноя» [Orig. *Contra Cels.* III: XXXVI]; судя по найденным табличкам, он действительно почитался как психопомп. Возможно, это также связано с явлением Антиноя Адриану во сне, которое, как предполагает Джил Ренберг, могло быть поводом к установлению его загробного почитания[151] (свидетельства о частной «домашней» героизации в это время массовы)[152].

Интересными здесь являются некоторые важные черты, которые не упоминают или не акцентируют К. Джонс и Дж. Ренберг:

1) Антиной, в отличие от ушедших в прошлые века фактически уже сказочных для современников героев,— реальный человек, своим «воскресением» превращавший надежды простых людей в реальность. *2)* Адриан встретил его близ Вифиниона

---

[148]Павсаний через 30 лет писал об этом: «У них считается богом и Антиной; из всех храмов в Мантинее самым новым является храм Антиноя. …Я лично не видал его при жизни, но видел в статуях и на картинах. Почести воздаются ему и в других местах; между прочим, на реке Ниле есть у египтян город, названный по его имени Антиноя. …Ежегодно в его память совершается религиозный праздник, а каждый пятый год устраиваются игры. В гимнасии у мантинейцев есть здание со статуями Антиноя; кроме всего прочего, …большинство картин, украшающих его, относится к Антиною и изображает его главным образом в виде Диониса» [Paus. VIII.9.7–8].

[149]«Потом Цельс переходит к любимцу Адриана,— к юноше Антиною и говорит о том почитании, какое ему оказывают египтяне в городе Антинополе; причем полагает, что это почитание ничем не отличается от того, какое мы воздаем Иисусу. Мы должны сказать, что подобное утверждение является исключительно результатом какого-то ненавистничества по отношению к нам…».

[150]О египетском контексте обожествления Антиноя: *Renberg G.* Hadrian and the Oracles of Antinous. P. 174–179.

[151]*Renberg G.* Hadrian and the Oracles of Antinous. P. 170–174 (Chapt.: Hadrian and the divinization of antinous: a New Theory).

[152]См. анализ эпитафий о явлениях умерших во сне своим родным как подтверждение их бессмертия: *Renberg G.* Hadrian and the Oracles of Antinous. P. 161–170.

(Клавдиополиса) в Вифинии неподалеку от места, где нимфами был унесен в воды озера (то есть обрел бессмертие) друг Геракла юный Гилас. Взаимоотношения последних были близкими возможной связи императора и его спутника,— в этой паре они тоже Геракл и Гилас. Этот параллелизм усиливался исчезновением Гиласа и Антиноя в воде. То есть гибель Антиноя произошла по героической «модели». *3)* Выявляется много свидетельств отождествления Антиноя с Дионисом (многочисленные портретные бюсты Антиноя, увенчанного виноградной лозой; статуя из Терм в Leptis Magna, ныне в Национальном музее в Триполи, и др.), Иакхом (известны культы Антиноя-Иакха в Адрамиттионе, Элевсине, Тарсе, и др.) и Сильваном (рельеф из Ланувия, II в., Нац. Римский музей, Палаццо Массимо алле Терме, Рим). Последние были связаны с плодородием и возвращением умершей природы к жизни; в случае же «слияния» с Дионисом можно говорить об аспекте его воскрешения, то есть героическом элементе; Сильван (и сильваны) был вторичным божеством и фактически духом-хранителем полей. *4)* Почитание Антиноя совместно с Дианой в ее храме в Aricia (Аричча близ Рима), основанном в 133 г., указывает, что Антиной здесь стал Вирбием, то есть воскрешенным спутником богини Ипполитом, которого издревле почитали в Священной роще богини. Их сближает также превращение в созвездия: Ипполита — в Возницу, Антиноя в соименное созвездие (ныне включено в созвездие Орла). *5)* Еще один аспект, не читаемый в сведениях о культе, но выявляющийся в произведениях искусства, заключается в том, что Антиной при жизни был спутником Адриана в охотах и по смерти почитался как охотник (рельеф-тондо с охотой обоих с Триумфальной арки Адриана, перенесенный на Триумфальную арку Константина I в Риме), то есть был включен в традиционную погребальную тему охот как агонов, отмечающих порог перехода между жизнью и смертью, и тему героя как охотника.

Это обобщение специфических черт культа Антиноя демонстрирует как осторожность в героизации частного человека, так и механизм, которым она создавалась. Отметим, что все эти черты были существенны в «отборе» героев и проявляются в их иконографии в IV–VI вв.

Одновременно к концу II в. менялась структура императорского культа. Исторически это время самого сильного расшатывания (или, скорее, корректировки) устоев римской (именно римской, так как территории грецизированного Востока уже прошли этот путь) религиозной традиции. Последний Антонин Коммод фактически установил свое прижизненное почитание, героизировав себя как Геркулеса и требуя называть себя именами богов [Scr. Hist. Aug. *Vita Com. Ant.* VIII:5, XI:10, XVII:8, XVII:11] (Рисунки 33, 36). В конце II–1-й четверти III в. под прямым покровительством

императорской семьи Северов в Риме обновляется и еще глубже укореняется почитание Сераписа и вводится сирийский культ Эл-Габала (из жреческой семьи этого бога в Эмессе происходила Юлия Домна и ее родственники) [Scr. Hist. Aug. *Vita Heliog.* III:4, VII: 1–5], универсальных богов, в которых важен был момент личного чувства и даже любви к божеству (как в случае с Сераписом) и экзальтированного приобщения ему (Эл-Габал). Усугубляется особый мистицизм, окружающий фигуру императора и членов его семьи. В интеллектуальной среде, сложившейся вокруг Юлии Домны, явно формируется новая духовная политика, питавшаяся идеями мистического пифагореизма и религиозного синкретизма. Делались попытки разработать современные модели «святости» (такова «биография» неопифагорейца Аполлония Тианского, написанное Филостратом Старшим по поручению Юлии Домны)[153].

По сути, до начала 200-х гг. статус императорской божественности был еще условным и скорее пропагандистским, чем культовым[154]. Теперь же фигура императора окружается ореолом сверхприродности, вплоть до прижизненного апофеоза[155]. Показательно, что в этой атмосфере меняется общая интонация императорского портрета: если при Антонинах, в основном, выделялся ретроспективный аспект с опорой на позднеклассические и эллинистические образы философов, подчеркивающий статус благодетеля, мудреца, судьи, то в портретах времени Коммода, Септимия Севера, Юлии Домны, молодых Геты и Каракаллы, Гелиогабала, Александра Севера определяющей характеристикой становится особое блаженно-медитативное состояние созерцательности, переданное легкой ускользающей улыбкой, рассеянным выражением взгляда, с чуть увеличенными глазами, иногда — с чуть прикрытым верхним веком зрачком. Другая «тема» задана в портретах Каракаллы, обратившегося к образу Геркулеса [Scr. Hist. Aug. *Vita Ant. Car.* V:9]: сходство поворота головы и черт лица, общего сурового облика видно при сравнении так называемого Геракла Фарнезе, повторения статуи Лисиппа, изготовленного для Терм Каракаллы в Риме (Национальный Археологический музей,

---

[153] *Jones Ch.P.* Apollonius of Tyana, Hero and Holy Man // Philostratus' «Heroikos»: religion and cultural identity in the third century C.E. / Eds. E.B. Aitken, J.K. Berenson Maclean. Atlanta: Brill, 2004. P. 75-84.
Очень точные и не устаревшие характеристики эпохи: *Ревилль Ж.* Религия в Риме при Северах. Москва: Книжное дело, 1898; *Гревс И.М.* Юлии сирийские / Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1904. Т. 41. С. 344–346.

[154] Кроме восточных провинций, где это было принято со времени древневосточных монархий и оформилось в культ при эллинистических правителях.— См. *Price S.* Rituals and Power: the Roman Imperial Cult in Asia Minor. Cambridge: Cambridge University Press, 1984; «Боги среди людей». Культ правителей в эллинистическом, постэллинистическом и римском мире / Ред. С.Ю. Сапрыкин, И.А. Ладынин. Москва, СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016.

[155] *Сусленков В.Е.* Неклассические / антиклассические приемы в искусстве римского портрета III в. и логика развития императорского культа // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь О.С. Поповой. Москва: : Государственный институт искусствознания, 2021. С. 545–573.

Неаполь), и известного в ряде копий портрета императора (лучшие — в Старом музее в Берлине и Национальном Археологическом музее в Неаполе)[156].

Развитие традиции героизации монарха[157], использование героических моделей для их портретов, поддержание восточных мистических культов и все большее размывание культовой конкретности собственных древних богов перед универсальными богами абстрактных свойств (например, Sol Invictus) полностью оформляется в провозглашении императоров Тетрахии богами после 281 г. Они наделяются немыслимыми для смертного чертами. Так, Мамертин в панегириках императору Максимиану Геркулию пишет: «Мы поняли, почему вы никогда не ищете покоя... Ибо, во-первых, все, что является бессмертным, не знает покоя, и вечность сохраняется благодаря непрерывному движению» [Pan. Lat. III: III:1]. Император обладает божественным разумом и предвидением, его благодеяния небесны, ему подчиняется природа («…почитание вас, святейший император, следует ставить наравне с богослужением во все праздничные дни» [Pan. Lat. II: I: 1], «мы, взирающие на тебя как на подлинного бога, победителя всей вселенной» [Pan. Lat. II: II: 1], в Панегирике неизвестного оратора Констанцию: «[всякий] встретит силу вашей божественности везде, где поклоняются изображениям ваших лиц и вашим статуям» [Pan. Lat. IV: XV: 6)], в Панегирике Назария Константину: «твои статуи, которым следует поклоняться» [Pan. Lat. X: XII: 2]) [158].

2.3. «Новая религиозность» и героизация частного человека через ассоциацию с героем в пластике саркофагов

Появление культа Антиноя, других частных культов[159] и реформирование культа императора были связаны с изменением всего религиозного климата эпохи[160], для которой они предложили механизмы реального культового и риторического обращения смертного в героя. Эта эпоха, как кажется, стала рубежом между миром, где знание о счастливом посмертном бытии было прерогативой адептов мистических культов, и миром, где эта возможность была открыта всем. Переход в вечную жизнь всякому человеку,

---

[156]См. также: *Calomino D.* Caracalla and the divine: emperor worship and representation in the visual language of Roman Asia Minor // Anatolian Studies. 2020. 70. P. 153–179.

[157]Например, Галлиен при жизни был последовательно обожествлен как Меркурий, Геркулес, Деметер, Гений Римского Народа, Соль-Солнце и Зевс.

[158]См. о проявлениях культа императора в Латинских панегириках: *Шабага И.Ю.* Славься, император! Латинские панегирики от Диоклетиана до Феодосия. Москва: Издательство МГУ, 1997. С. 86–87.

[159]Вроде культа Аннии Региллы, учрежденного ее супругом Геродом Аттиком в 160 г. (*Jones C.P.* New Heroes in Antiquity. P. 75–83), или введенного Александром (ок. 105–170 гг.) культа нового Асклепия — львиноголового змея Гликона — и получившего широкое распространение [Luc. *Alex.*].— *Jones Ch. P.* A follower of the god Glycon ? // Epigraphica Anatolica. 1998. 30. P. 107–109.

[160]*Сусленков В.Е.* Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой. Москва: Северный Паломник, 2008. С. 485–517.

исполненному добродетели, делали возможными и обоснования нравственности, сформированные стоической философией, и неоплатонизм, осмыслявший взаимоотношения материального и духовного начал в человеке, и ставшие более доступными древние мистерии вроде Элевсинских, и мистические религии — дионисийство в версии орфизма, митраизм, восточные культы благих богов Сераписа, Сабазия, Аттиса и др.

Со второй половины II в. количество сведений о частной героизации увеличивается. Кристофер Джонс и Бьорн Эвальд приводят целый ряд примеров подобных случаев[161]: например, изданные в Афинах и Спарте декреты о героизации Тита Стацилия Ламприада, потомка Персея, Геракла и Лисандра[162], или надпись[163] о построении героона умершего юным Тиберия Клавдия Павлина[164].

Главное пространство визуальной разработки этой «новой» религиозности — пластика саркофагов, производство которых расцвело в самых разных регионах Империи. Предполагается, что за столетие с середины II до середины III в. было произведено до 700 тысяч саркофагов, среди которых — примерно 1200 с мифологическими сюжетами[165]. Так как последние изготовлены чаще всего в Аттике, некоторых центрах Малой Азии и в Риме, можно с некоторой долей уверенности предположить, что основной круг тем происходил из разработок в афинских и малоазийских мастерских, в Риме же, главном (но не единственном значительном) источнике заказов, он дополнялся собственными сюжетами (например, традиционно римскими портретами и композициями вроде сцен повседневной жизни — Vita Romana).

Исследователи погребальной пластики разработали самый широкий спектр версий о природе активного интереса к большим развернутым сценам на саркофагах. Этот род искусства, вместе с погребальным рельефом на плитах, очень подробно изучен и по-прежнему исследуется в науке, продолжает издаваться Корпус саркофагов[166], собраны и

[161]*Примеры: Jones C.P.* New Heroes in Antiquity. P. 66–75.
[162]*Jones C.P.* New Heroes in Antiquity. Note 6 (P. 111).
[163]«Богам внизу и Тиберию Клавдию Павлину, герою, алтарь и окружающее его пространство строение были освящены как святые и недоступные для всех людей».
[164]Многочисленные примеры: *Ewald B.Ch.* Attic Sarcophagi Myth Selection and the Heroising Tradition // Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Eds. L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. P. 248–250; *Jones C.P.* New Heroes in Antiquity. Note 7 (P. 112).
[165]*Newby Z.* In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi // Life, death and Representation. Some new work on Roman Sarcophagi / Eds. J. Elsner, J. Huskinson. Berlin, New York: De Gruyter, 2011. P. 189–227.
[166]Серия томов, издаваемых Немецким Археологическим институтом: Die antiken Sarkophag-Reliefs (ASR) / Hrsg. von C. Robert. Berlin: Mann, 1890–1919, отредактированная, дополненная и продолжающаяся до настоящего времени (B. Andreae, F. Matz, G. Koch, H. Sichtermann, и др.).

исследованы отдельные типологические и тематические группы, рассмотрены вопросы техники, жанров, символики сюжетов, социального заказа[167].

В ряде программных исследований и сборников предложены интерпретации как причин для выбора мифологических сюжетов, так и его смысла[168]. Прежде всего, выбор картины — способ панегиризации, близкий погребальным речам-эвлогиям о достоинствах умершего[169]. В этом случае заказ сюжета может восприниматься как показатель статуса и отсылка к высокой культуре, как свидетельство возрождения интереса к ценностям эллинистической культуры (ввиду того, что на саркофагах изображены преимущественно греческие мифы в версиях знаменитых греческих картин).

Главным в прочтении картины на саркофагах считается риторическое сравнение[170] с мифологическим героем или историей для восхваления добродетелей доблести[171], как бы дарующее умершему через сопоставление с чертами героев и богов посмертную память, то есть риторическая аналогия.

---

[167]Ввиду колоссальности библиографии, отмечаем только принципиальные исследования с самым широким кругом поставленных проблем: *Cumont F.V.M.* Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains; *Courcelle P.* Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédale. — Ulysse et les sirens // Revue des Études Anciennes. 1944. 46/1–2. P. 65–93; *Nock A.D.* Sarcophagi and Symbolism // American Journal of Archaeology. 1946. 50. P. 140–170; *Toynbee J.M.C.* Death and Burial in the Roman World. London, 1971; *Turcan R.* Les Sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire. P. 1700–1735; *Kampen N.B.* Biographical Narration and Roman Funerary Art // American Journal of Archaeology. 1981. 85. P. 45–58; *Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина. С. 112–123; *Koortbojian M.* Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi. Berkeley, Los Angeles. London: University of California Press, 1993; *Koch G., Andreae B.* Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. Mainz am Rhein: Philipp von von Zabern, 1993; *Ewald B.Ch.* Men, Muscle, and Myth. Attic Sarcophagi in the Cultural Context of the Second Sophistic // Paideia. The World of the Second Sophistic / Ed. by B. Borg. 2004. P. 229–267; *Amedick R.* Immortal Ambitions: Sarcophagi and Social Distinction in Roman Culture // Cultural messages in the Graeco-Roman World: acta of the BABESCH 80th Anniversary workshop, Radboud University Nijmegen, September 8th 2006 / Eds. O. Hekster, S.T.A.M. Mols. Leuven: Peeters, 2010. P. 33–46; Life, Death and Representation. Some New work on Roman sarcophagi / Eds. J. Elsner, J. Huskinson. Berlin, New York: De Gruyter, 2011. P. 261–307; *Newby Z.* Myth and Death: Roman mythological sarcophagi // A Companion to Greek Mythology / Eds. K. Dowden, N. Livingstone. Malden (MA), 2011. P. 301–318; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. The imagery of Roman sarcophagi; *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values, and Identity, 50 BC–250 AD. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 228–272.

[168]См. подробный обзор всего круга возможных причин изображения мифологического сюжета на стенках саркофага и боковых полях его крышки в ст.: *Borg B.E.* No One is Immortal. P. 169–208, библиография. Также краткий очерк об этапах изучения рельефов саркофагов: *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 17–21.

[169]Dion. Hal. *Ant. Rom.* V:17 и др. многочисленные свидетельства, в том числе эпитафии.

[170]О визуальной риторике погребальных картин см.: *Giuliani L.* Achill-Sarkophage in Ost und West: Genese einer Ikonographie. Jahrbuch der Berliner Museen. 1989. 31. P.25–39; *Müller F.G.J.M.* The So-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani. Amsterdam: J. C. Gieben, 1994; *Koortbojian M.* Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995; *Zanker P.* Discorsi presso la tomba. Le immagini dei sarcofagi mitologici: un linguaggio al super- lativo // Espacios y usos funerarios en el Occidente romano / Ed. by D. Vaquerizo. Cordoba, 2002. P. 51–65; *Zanker P.* Die mythologischen Sarkophagreliefs als Ausdruck eines neuen Gefühlskultes. Reden im Superlativ // Sinn (in) der Antike: Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum / Hrsg. von K.-J. Hölkeskamp. Mainz, 2003. P. 335–355; *Platt V.* Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion (Greek Culture in the Roman World). Cambridge, 2011. P. 335–393; *Elsner J.* Rational, Passionate and Appetitive // Art and Rhetoric in Roman Culture / Ed. by J. Elsner. New York, 2014. P. 316–349; *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

[171]*Blome P.* Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs // Studi Italiani di Filologia Classica. 1992. 10. P. 1071–1072.

Другая интерпретация предполагает, что мифологические сцены преимущественно изображают неизбежность смерти как exempla mortalitatis, и сюжет должен был вызывать определенную реакцию — горе по умершему, связанное с состраданием к трагической картине гибели и смерти[172]. Таким образом, личная утрата посредством аналогии возводится к мифу-прообразу[173],— как некая форма утешения, которое дается через демонстрацию сцены, убеждающей, что смерть — это судьба всех смертных людей, и что даже величайшие герои прошлого не избежали ее, что другие понесли более ужасные потери, чем нынешние скорбящие (например, история Ахиллеса)[174]. Некоторые интерпретации отдельных сцен акцентируют внимание прежде всего на дидактическом послании изображений из мифов (например, история Ипполита и Федры), на образцах супружеской верности и как свидетельстве возросшей роли женщины (в случаях саркофагов со сценами героики женщин, например, истории Алкестиды).

Символический аспект в культовом и эсхатологическом ключах при изучении тематики погребальных рельефов впервые был разработан в книге Франца Кюмона о погребальном символизме у римлян[175], в статьях Пьера Курселя о погребальной символике, прочитанной им в контексте неоплатонической философии[176], через культовые значения, как сложную символико-мистическую программу рассмотрела «уваровский саркофаг» в ГМИИ имени А.С. Пушкина Л.И. Акимова[177]. Хотя фактически все исследователи саркофагов признают, что те или иные изображения на них свидетельствуют о надежде на посмертную жизнь, в целом этот тип исследований в настоящее время маргинализирован и уступил риторическим и дидактическим интерпретациям[178]. Это отношение выразил М.С. Фолькер (говоря о саркофагах с подвигами Геракла из Докимейона): «После безуспешных попыток интерпретации, старое мнение, видимо, по-прежнему остается верным, что фигуры… в целом не имеют никакой содержательной связи и в лучшем случае выполняют функцию украшения архитектурного

[172] *Zanker P., Ewald B.C.* Living with Myths. P. 103–105.
[173] *Turcan R.* Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire. P. 1729–1733.
[174] *Müller F.G.J.M.* The So-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani. P. 88–90; *Newby Z.* Poems in Stone: reading mythological sarcophagi through Statius' Consolations // Art and Rhetoric in Roman Culture / Ed. by J. Elsner. New York, 2014. P. 256–287; *Newby Z.* Greek Myths in Roman Art and Culture. P. 273–319.
[175] *Cumont F.V.M.* Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains.
[176] *Courcelle P.* Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédale. — Ulysse et les sirens. P. 65–93.
[177] *Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина. С. 112–123.
[178] О дебатах развернувшихся вокруг эсхатологического прочтения погребальных картин на саркофагах см.: *Borg B.E.* No One is Immortal. Note 45, обсуждение вопроса и библиография; *Turcan R.* Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire. P. 1700–1735; *Wrede H.* Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. Mainz, 1981; *Koch G., Sichtermann H.* Römische Sarkophage. Munich, 1982. S. 583–617; *Zanker P., Ewald B.C.* Living with Myths. P. 18–21; *Hope V.M.* Death in Ancient Rome: a Source Book. London, 2007. P. 211–247; *Hope V.M.* Roman Death: Dying and the Dead in Ancient Rome. London, 2009. P. 97–120.

сооружения, подобно статуям»[179]. Однако символические интерпретации в стиле Ф. Кюмона регулярно возрождались и возрождаются, например, в работах Х. Вигарца[180], С. Мучника[181], Р. Туркана[182], Ж. Балти[183], В. Дж. Платт[184] и др. И, на наш взгляд, их потенциал не исчерпан.

В свою очередь, заметим, что каждая описанная причина появления мифологического сюжета, касается достаточно большой, но не сопоставимой со всей массой, группой памятников. Высказанные предположения не объясняют самой популярности такого рода художественного оформления погребения, тем более что ни одна из этих тем не может рассматриваться как сквозная. Объяснять это явление только расцветом Второй софистики с ее установками на нравственность и аллегоризацию, или антикизирующими вкусами, расцветом римского «эллинизма» кажется недостаточным в контексте эпохи новых религиозных процессов.

В качестве аргумента, что владелец саркофага никак не связан с изображенным героем, и перед нами риторическая конструкция, предлагаются часто встречающиеся примеры, когда саркофаги с героями-мужчинами предназначены для женщин. Например, из четырех надписанных саркофагов Эндимиона два использовались для женщин, один для пары, но изготовленный по случаю смерти жены, и только один для молодого человека. Из семи надписанных алтарей II в., изображающих похищение Персефоны, четыре были посвящены мужчинам, два — паре и только один — одинокой женщине, что предполагает аналогичную практику для саркофагов[185]. Но на наш взгляд, подобные примеры только убеждают, что не нужно искать в них прямых отождествлений с изображенными (хотя и таких случаев множество),— акцент нужно перенести на сверхсмысл самой сцены, а не буквальное содержание мифа, и попытаться понять ее как метафору порога, за которым и находится главная цель погребального объекта — переход умершего в иное состояние. Перефразируя название статьи Б. Борг «Никто не бессмертен», нам кажется, уместнее видеть в картинах на саркофагах послание: «Никто не смертен — все бессмертны».

---

[179]*Strocka V.M.*. Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen // Symposium über die antiken Sarkophage: Pisa 5.–12. Sept. 1982 / Hrsg. von B. Andreae. Marburg, Lahn: Verlag des Kunstgeschichtliches Seminars, 1984. S. S. 197.
[180]*Wiegartz H.* Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den fi gürlichen Darstellungen // Istanbulen Forschungen. 26. 1965.
[181]*Mucznik S.* Devotion and Unfaithfulness: Alcestis and Phaedra in Roman Art. Rome, 1999.
[182]*Turcan R.* Messages d'outre-tombe: l'iconographie des sarcophages romains. Paris, 1999.
[183]*Balty J.* Franz Cumont et l'interprétation symbolique des sarcophages romains, à près de soixante ans des Recherches. P. 7–27.
[184]*Platt V.J.* Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion. Cambridge, 2011. P. 335–393.
[185]См. примеры: *Borg B.E.* No One is Immortal. P. 200–201.

Поэтому мы предполагаем рассмотреть темы рельефов на саркофагах по другому принципу — как представлен в них способ перехода через смерть в иной мир, и как обозначена сама граница между ними, так как, на наш взгляд, общими мотивами в них являются преодоление смерти, метаморфоза, переход в иное, героическое или божественное, состояние, пороговые мотивы.[186] При этом некоторые сюжеты, несомненно, могут трактоваться сразу в ключе нескольких тем.

С известным обобщением сюжеты могут быть сгруппированы в несколько групп и тем.

I. К первой группе можно отнести темы, когда история останавливается на моменте **перехода в божественное состояние**, самые распространенные из которых — явление божества спящей / спящему и похищение божеством:

- ***сон и явление спящему божества и получение бессмертия через любовь / супружество с ним*** (спящий Эндимион, к которому каждую ночь нисходит влюбленная в него Селена / Артемида / Диана, даровавшая ему вечную жизнь (Рисунок 173)[187]; Явление Диониса спящей Ариадне, за которым последует супружество в бессмертной жизни с богом (Рисунки 117); или только Спящая Ариадна (Рисунок 119); также Тесей, оставляющий ее на Наксосе, после чего ее пробудит божественный супруг[188]; Явление Марса спящей Рее Сильвии[189], зачавшей от невидимого бога Ромула и Рема (Рисунок 174)[190]);
- ***Клеобис и Битон*** (единственный, но показательный, пример — на рельефе, закрывающем локул с детским погребением, т.е. по функции идентичен саркофагу: с юношами (представлены мальчиками), которые в подвиге благочестия впряглись в колесницу матери-жрицы и доставили ее к храму Геры, после чего по молитве матери им была дарована смерть-сон (в центре — молящаяся мать и уснувшие герои), далее — вознесение их на колеснице богини в мир блаженства[191]) (Рисунок 5).

---

[186]Разработанная нами конструкция носит общий характер, так как в каждом конкретном случае, как для массовых, так и для уникальных сюжетов, требуется изучение истоков их иконографии, поиск протографов и аналогий в греческом, этрусском и раннеримском искусстве. В основном это еще не разработанная в науке тема исследований.

[187]*Sichtermann H.* Späte Endymion-Sarkophage: Methodisches zur Interpretation. Baden-Baden: Bruno Grimm, 1966; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 96–102, 203–207; *Koortbojian M.* Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi. P. 74–92.

[188]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 158–162.

[189]*Ibid*. Fig. 193.

[190]На саркофаге из Палаццо Ронданини, Ватиканские музеи, соседствуют Явление Эндимиону и Явление Рее Сильвии, что подтверждает смысловое совпадение двух сюжетов.

[191]*Fittschen K.* Zum Kleobis und Biton-Relief in Venedig // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1970. 85. S. 171–193; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 215–216, Fig. 195.

- ***похищение–восхи́щение божеством как метафора смерти*** (Похищение наядами Гиласа (Рисунок 3)[192], обретшего таким образом бессмертие; Похищение Персефоны Аидом (около 100 саркофагов) (Рисунок 1)[193]; Похищение Диоскурами[194] Левкиппид и их бракосочетание (Рисунок 2)[195]; Похищение Ганимеда орлом Зевса и его вознесение на Олимп[196]). Сцена с Персефоной — одна из самых устойчивых метафор смерти в декорации погребальных пространств. Видеть в ней только жестокость бога и горе похищенной неверно,— это похищение запустило цикл умирания и нового рождения в природе.[197]

В отдельную тему могут быть сгруппированы саркофаги со **встречей с вестником из загробного мира**, видимо, воплощающая надежду на общение с мертвыми:

- ***встреча с тенью умершего*** (Встреча Лаодамии и тени ее мужа Протесилая: Лаодамия уйдет вслед за ним, или сжалившиеся боги вернут ее мужа в мир живых (Рисунок 6)[198]; Явление тени Агамемнона Оресту[199]) (Рисунок 7). Кроме того, в современной литературе Второй софистики Протесилай связан с темой воскресения[200]. Важным комментарием к сюжету с ним также являются эпитафии о явлениях умерших во сне своим родным как подтверждение их бессмертия, которые известны от этой эпохи[201]).

II. Небольшая группа саркофагов связана с подвигом благочестия, за которое боги даровали умершему возвращение к жизни или блаженство:

- ***жертвенный уход в Аид*** (Алкестида на смертном ложе как единственная сцена на фасаде саркофага — символ самопожертвования ради мужа)[202] (Рисунок 4).

---

[192]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 90–91.
[193]*Ibid*. P. 84–88.
[194]Братья Диоскуры, из которых Полидевк как сын Зевса бессмертен (или оба сыновья Зевса), разделили бессмертие и часть года пребывали в блаженстве, часть в Аиде; за такую любовь оба были взяты на небеса как созвездие Близнецов. В пластике саркофагов они часто сопровождают сцены других мифов как указания на небеса, где она происходит.
[195]*Ibid*. P. 88–90; Dioskuroi / Castores // LIMC. I–1. Cat. 148–151, 155–156.
[196]Ganimedes // LIMC. IV–1. Cat. 105, 109, 110, 181–185.
[197]Ср. также сведения о поэме Орфея о том, «как была похищена Кора, а Деметра отправилась на поиски [дочери], как ею было само сотворено зерно…».— Фрагменты ранних греческих философов. Часть I: От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Изд. подг. А.В. Лебедев. Москва: Наука, 1989. С. 47–66.
[198]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 93–95.
[199]*Bielfeldt R.* Orestes auf römischen Sarkophagen. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2005.
[200]В «Героике» Филострата Старшего Протесилай является как тень и дает советы.— *Белоусов А.В.* Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. «Жизнь Аполлония» и «Героика». Москва: Издательство ПСТГУ, 2012. С. 92–102.
[201]*Renberg G.* Hadrian and the Oracles of Antinous. P. 161–170.
[202]*Wood S.* Alcestis on Roman Sarcophagi // American Journal of Archaeology (The University of Chicago Press). 1978. 82/4. P. 499–510.

III. Темы испытаний, которые метафорически становятся способами достойного преодоления физических и нравственных страданий[203], за которые герой получит апофеоз:

- ***подвиги, за которыми последует апофеоз*** (Двенадцать подвигов Геракла, которые завершатся страданием от язв, его восшествием на костер и вознесением к богам (Рисунки 14, 37–40)[204]);
- ***подвиг преодоления смерти*** (Одиссей, слушающий пение Сирен (Рисунки 276–278, 280, 281)[205]),
- ***победа над Злом-смертью*** (Убиение Беллерофонтом Химеры[206] (Рисунок 16).

IV. Темы апофеоза, в основном, связанные с героями, имевшими широкий культ в эпоху создания саркофагов:

- ***торжество Диониса*** (битвы Дионисова войска с индийцами[207] и его Триумфальное возвращение из Индийского похода, Дионис с его фиасом (Рисунок 114–118, 120, 121)[208], Дионисов фиас с участием опьяневшего Геракла (Рисунок 117)[209]; супружество Диониса и Ариадны (обычно представлены сидящими, парно, в обращении друг к другу[210]) (Рисунок 116);
- ***пребывание в бессмертии*** (Адонис на троне с Афродитой[211], уже воскрешенный после убиения вепрем (Рисунки 366–368); божественные близнецы Диоскуры, сопровождающие портрет умершего, как указание на пребывание его в высшем мире).

V. Тема ***мифологического бракосочетания*** может рассматриваться как метафора награды и этим близка «блаженным» темам; в то же время она могла пониматься и как

---

[203]Это общий мотив дидактики стоиков, об этом подробнее см. в разделе «Геракл» III главы.
[204]*Boardman J.* Herakles' labours // LIMC. V–1. Cat. 1697–1761, и далее — отдельные подвиги; *Jongste P.F.B.* The twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi (Studia Archaeologia, 59). Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 1992.
[205]*Cumbo C.* Ulisse e le Sirene. Confronti figurativi e tematiche nella prima arte cristiana tra scultura, pittura, mosaici e arti minori // De Medio Aevo. 2015. 8. P. 45–64.
[206]*Sichtermann H.* Bellerophon auf attischen Sarkophagen // Grabeskunst der romischen Kaiserzeit / Hrsg. von G. Koch. Mainz: Philipp von Zabern, 1993. S. 51–66.
[207]Саркофаг ок. 160 г., Музей диоцеза, Кортона.— *Turcan R.* Les sarcophages romains d répresentations dionysiaques. Pl. 7 a.
[208]*Turcan R.* Les sarcophages romains d répresentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse. Paris, 1966; *Matz F.* Die Dionysischen Sarkophage. Berlin: Gebr. Mann, 1968–1975; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 130–157; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. Roma: „L'Erma" di Breitschneider, 2013. Cat. (S1–S43).
[209]Саркофаг ок. 200 г., Национальный Археологический музей, Неаполь.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 125.
[210]Например, саркофаг кон. II в., Глиптотека, Мюнхен.
[211]Саркофаг ок. 220 г. из Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи.— *Koortbojian M.* Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi. P. 26–53.

торжество после агона, и как мифологическая параллель сцене супружеского dextrarum iunctio (свадьба Пелопса и Гипподамии со сценой приготовления к состязанию или само состязание, свадьба Беллерофонта и Филонои после убиения героем Химеры[212]).

VI. Еще одну тему составляют сюжеты, в которых история остановлена на ***моменте перед гибелью и метаморфозой героя*** (Фаэтон, испрашивающий у Гелиоса позволения править его колесницей и Падение в Океан убитого Зевсом Фаэтона, Оплакивание его Гелиадами и Кикном, за которыми последует превращение юноши в звезду и метаморфоза остальных (Рисунок 8)[213]; Охота и Превращение Актеона, наказанного за лицезрение нагой Артемиды обращением в оленя, и его гибель[214]).

К ней также можно отнести темы, разворачивающие ***историю до момента гибели, после которой последует воскрешение***: Преодоление искушения Ипполитом и его охота (Рисунки 13, 346–348)[215] (иногда сопровождается Артемидой и раскаявшимся Тесеем); Удержание Афродитой Адониса от охоты, его охота и гибель от ранения вепрем в бедро (Рисунки 9, 10, 364–366),— сцены с восседающими Афродитой и Адонисом развивают эту историю до апофеоза[216]).

- Версией метаморфоз можно считать один из самых популярных сюжетов — Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (Рисунки 384, 385)[217], которое входит в цикл Троянской войны, но по смыслу выпадает из него ввиду отсутствия собственно битв, событий, убиений. Скорее всего, преображение Ахиллеса, скинувшего женские одежды и ставшего мужем, готовым принять свою судьбу, должно пониматься как ***герофания***.

VII. Темы, в которых представлены **сцены гибели**,— самые трудные для интерпретации. С одной стороны, как изображающие смерть, они уместны в декорации погребений, с другой — может показаться непонятным посыл такого изображения-текста: в нем нет утешения, заказчик вряд ли сопоставлял себя или члена семьи с погибшим ниобидом или отравленной Креусой. Скорее можно говорить о том, что связь с умершим

[212]Саркофаг со сценами из мифа о Беллерофонте, ок. 250 г., Археологический музей, Алжир.
[213]Phaethon // LIMC. VII–1. Cat. 6–19, в том числе саркофаг с молением Фаэтона Гелиосу, II в., Музей Курашики Нинагава, Окаяма (Япония); саркофаг с падением Фаэтона и его оплакиванием, III в., Эрмитаж, СПб; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 86–90.
[214]Aktaion // LIMC. I–1. 59–65, 79, 106, особенно саркофаг со сценами вины, наказания, погребения, сцены охоты, 125–130 гг., Лувр, Париж.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 84–86.
[215]*Robert C.* Die antiken Sarkophag-Reliefs. Bd. III, Abt. 2: Einzelmythen: Hippolytos — Meleagros. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904. S. 169–219. Taf. XLIV–LVI, n 144–179.
[216]Сопоставление сцены с военным и гибели Адониса на саркофаге ок. 200 г. из Античного собрания Государственных музеев Берлина вряд ли свидетельствует о гибели изображенного мужчины на охоте, но скорее всего — о гибели Адониса и о вере в воскресение подобно Адонису.
[217]*Giuliani L.* Achill-Sarkophage in Ost und West: Genese einer Ikonographie // Jahrbuch der Berliner Museen. 1989. 31. S. 25–39.

здесь не ассоциативная, но только через указание на необходимость страдания (чтобы достичь вечной жизни, необходимо перейти через порог-инициацию — страдание[218]).[219]

- ***страдание и гибель*** (Гибель ниобид (Рисунок 11)[220]; Смерть от отравленных одежд Главки / Креусы и Креонта и обычно соседствующая с нею сцена Унесения Медеей убитых ею детей в Аид на колеснице, запряженной драконом[221]) (Рисунок 12). Сцена с Медеей и детьми, несомненно, близка сценам перехода: Медея как жрица или дочь Гекаты убила своих детей не просто из ревности к мужу, но фактически даруя им жизнь за порогом смерти (существуют свидетельства о культе детей Медеи).[222] Редкий сюжет — Гибель гигантов — также может трактоваться как самый великий подвиг Геракла, показавший его божественную силу[223]. Только Гибель ниобид может действительно указывать на ужасность и мгновенность смерти, которая воплощена в стрелах Аполлона и Артемиды.
- ***Сцены убиений*** (Убиение Эгисфа и Клитемнестры Орестом (Рисунок 7)[224]; Влачение Гектора за колесницей Ахиллеса (Рисунок 386). В эту же тему можно включить саркофаги с Разрушением Трои, со сценами убиений и насилий[225]);
- ***предсказание скорой смерти*** (Сборы Патрокла на битву и Фетида у его колесницы, знающая о скорой гибели его и вслед за ним — ее сына (Рисунок 387); Поединок и Влачение тела Патрокла и предсказание Гектора о скорой гибели Ахиллеса; Скорбь Ахиллеса по Патроклу и знание о своей предстоящей гибели,— именно это сопоставление сцен указывает на линию предречения гибели[226]).

VIII. Сцены оплакиваний, конечно, связаны с горем по конкретной персоне, возводят частное переживание к высокому образцу:

---

[218]Ср. испытания и обычно страдальческую смерть, через которые боги проводят тех, кто избран ими к бессмертию.

[219] Показательно, что именно эти сюжеты доминируют в этрусской погребальной пластике, как и вообще битвы, убиения, изнасилования.

[220]*Robert C.* Einzelmythen: Niobiden-Triptolemos ungedeutet // ASR. Band III, pt. 3. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1919. S. 373–588; *Fittschen K.* Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischer Mythen auf römischen römischen Sarkophagen // Studi Italiani di Filologia Classica. 1992. 10. S. 1046–1059; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 70–74.

[221]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 76–78, Figs. 64, 65.

[222]Саркофаги с Медеей: *Gaggadis-Robin V.* Jason et Médée sur les sarcophages d'époque imperial (Publications de l'École Française de Rome 191). 1994; *Gessert G.* Myth as Consolatio: Medea on Roman sarcophagi // Greece and Rome. 2004. 51. P. 217–249.

[223]Саркофаг с историей Ореста: Орест и Пилад в Тавриде, где их должна была принести в жертву сестра Ореста Ифигения, сцены мучений Ореста Эринниями, убиение Эгисфа и матери, 3-я четв. II в., Ватиканские музеи.— *Sichtermann H.* Die mythologischen Sarkophage. Apollon bis Grazien // ASR XII, pt. 2. Berlin, 1992. Kat. 146, Taf. 117–120.

[224]Саркофаг со сценой Убиения Эгисфа и Клитемнестры, 130–140-е гг., Ватиканские музеи.

[225]Саркофаг ок. 170 г. из Палаццо Дукале, Мантуя.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 93.

[226]*Strocka V.M.* Ein Patroklos-sarkophag // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen instituts. Band 132. 2017. S. 271–299.

- ***оплакивание героя*** (Оплакивание Патрокла (Рисунок 387), Мемнона, Мелеагра (Рисунок 17); в том числе саркофаги, где представлено Оплакивание Алкестиды, согласившейся уйти вместо своего мужа Адмета в Аид, но возвращенной оттуда Гераклом (Рисунки 4, 40), и саркофаг с горюющей Андромахой, которой приносят весть о гибели Гектора амазонки (Рисунок 18)[227]). Однако именно эти сцены требуют комментария: оплакивание Патрокла, обычно сопоставленное с Отправлением его на битву в доспехах Ахиллеса, с Убиением Гектора, с Великодушием Ахиллеса к Приаму, скорее всего, являются частью темы предречения скорой гибели самому Ахиллесу.

IX. Некоторые темы, как и развернутые сцены из других, видимо, восходят к средиземноморской традиции декорации погребений **охотами и сражениями**, где они — символ инициатического перехода через порог смерти:

- ***агон как тема перехода через порог смерти*** (Состязание Пелопса и Эномая (Рисунок 16)[228]);
- ***мифологические подвиги*** (история Ясона в Колхиде, там где предел мира, усыпление чудовища,— эту тему также можно трактовать как «пограничную»)[229];
- ***мифологические сражения*** (Амазономахия, Гигантомахия, Кентавромахия, битвы Троянской войны[230]);
- ***мифологические охоты*** (Калидонская охота с Мелеагром и Аталантой (Рисунок 15)[231], охоты Адониса (Рисунки 9, 10, 364–365) и Ипполита (Рисунок 13) — как отдельные мотивы в комментирующих зонах — на торцах и крышках саркофагов), за которыми следуют страдальческая смерть и воскресение.

X. Темы **«философского» характера**, явно возникшие под влиянием культа философии как высшего этапа в воспитании души и как богодухновенного знания. Их содержание — вдохновение души в материальное тело, союз любви и души (купидонов и психей), богодухновение, представленное фигурами философов и заказчиков в их виде.

---

[227]Саркофаг ок. 160 г., Археологический музей Салинаса, Палермо.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 57, 58.

[228]Эти сцены можно трактовать и как версию древней погребальной темы агонов, и как отсылку с Олимпийским играм, впервые учрежденным Пелопсом для умиротворения духа погибшего в состязании с ним царя Эномая.

[229]*Gaggadis-Robin V.* Jason et Médée sur les sarcophages d'époque imperial.

[230]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 350–353.

[231]*Fittschen K.* Meleager-Sarkophag. (Liebieghaus-Monographie 1). Frankfurt am Main: Liebieghaus, 1975; *Koch G.* Die Mythologischen Sarkophage. Meleager // Die mythologischen Sarkophagen. Vol. XII, Pt. 6. Berlin, 1992.

- ***сотворение человека*** (Сотворение человека Прометеем или Прометеем и Афиной (Рисунок 19)[232], вдохновение Прометеем и Афиной души в человека[233]. В тему можно включить также саркофаг с Явлением Зевса в облике лебедя Леде, ставшей матерью полубессмертных Диоскуров[234]. Известен образец, где эта сцена сопровождает портрет умершего и сопоставлена с апофеозом — Явлением Зевса орлом Ганимеду, вознесенному им на Олимп[235], то есть сцену, видимо, нужно истолковать в символическом ключе — как указание на природу человеческой души, соединившей в себе духовное, божественное и человеческое, материальное).
- ***философы как образ богодухновения*** (в группе, по одному, как сопровождающие сцену или как центральная тема, в которой умерший представлен философом, то есть обретшим знание[236]) (Рисунок 280).

Среди них также можно выделить подтемы, связанные с ролью музыки и гармонии (которые воплощают Сирены и Музы), возносящие душу к высшим сферам:

- ***Одиссей, слушающий пение Сирен как путь души к своему высшему источнику и к новому бытию*** (Одиссей, слушающий пение Сирен, на группе саркофагов с философами, с Сиренами и Музами — как метафора стремления души к истинному знанию и к высшим сферам[237]) (Рисунки 276–278, 280, 281)[238];
- ***пение Орфея о бессмертии и перерождениях душ*** (Орфей, спускавшийся в Аид, вышедший из него и поющий о бессмертии человеческой души (Рисунок 201)[239]) и

---

[232]Prometheus // LIMC. VII–1. Cat. 101–105, 109–110. Например, саркофаг ок. 300 г., Капитолийские музеи, Рим.

[233]Саркофаги III в. из Нац. Археологического музея, Неаполь, и Капитолийских музеев, Рим.— *Weitzmann K.* Illustration of the Septuagint // *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination / Ed. by H.L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal. Chicago, London: The University of Chicago press, 1971. Fig. 51, 52.

[234]Leda // LIMC. VI–1. Cat. 63, 79, 115–118.

[235]*Bober P.P., Rubinstein R.O.* Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. Oxford: H. Miller, 1986. Pl. 5, Cat. 5; Leda // LIMC. VI–1. Cat. 118.

[235]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 93–95.

[236]Например, т.наз. «саркофаг Плотина» с портретом неизвестного как философа, окруженного Музами и философами, 275/280 гг., Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи.
См. *Сусленков В.Е.* Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве. С. 143–144.

[237]Об этом см. в разделе «Одиссей» III главы настоящей работы.
Также см.: *Zanker P.* The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity. Berkeley (CA), Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1995. P. 267–332.

[238]Odysseus // LIMC. VII–1. Cat. 175–179.
О саркофагах с Одиссеем: *Sichtermann H., Koch G.* Griechischen Mythen auf römischen Sarkophagen. Tübingen: Wasmuth, 1975. Fig. 138c–153; *Moraw S.* Odysseus in der Sepulkralkunst der Stadt Rom: eine Allegorie für die menschliche Seele? // Das dritte Jahrhundert. (Kontinuitäten, Brüche, Übergänge Ergebnisse der Tagung der Mommsen-Gesellschaft am 21.–22.11.2014 an der Bergischen Universität Wuppertal) / Hrsg. von A. Eich, S. Freund, M. Rühl, Ch. Schubert. Stuttgart: Franz Steiner, 2017. S. 123–146.

[239]Саркофаг 230–240 гг. из Археологического музея Салоник.

пение, воплощающее божественную гармонию (саркофаги с Состязанием Муз и Сирен (Рисунок 279)[240]).

- В эту же тему следует включить и сопровождающие портрет заказчика саркофага в клипеусе парные изображения ***юного Ахиллеса с лирой, обучающегося у Хирона***[241] (которое трактовалось как этап пайдейи героя, но так же отсылает к идее восхождения к гармонии через музыку) и сцену ***состязания Аполлона и Марсия***, которая понималось как метафора торжества гармонии[242], ***и наказание Марсия*** (как освобождение души от материального тела)[243].

XI. Пасторальные картины «золотого века» восходят к образу, укорененному в греческой и римской литературе (в «Трудах и днях» Гесиода и «Метаморфозах» Овидия [Hes. *Erg*. 109–120; Ovid. *Met*. I:89–162] — как образ ушедшего блаженства, в IV эклоге в «Буколиках» Вергилия [Verg. *Buc*. IV] — как образ будущего). К ним же отнесем саркофаги с одним или несколькими Добрыми пастырями с овцой на плечах, религиозную принадлежность которых выяснить невозможно:

- ***блаженный мир*** (буколические сцены с пастухами и овцами[244], которые занимают или всю центральную стенку саркофага (Рисунки 244, 245), или часть поля (Рисунок 243), нередко рядом с Явлением Эндимиону как образ блаженного счастья[245], или помещаются на крышке, или только отдельными мотивами включены в другие композиции);
- ***купидоны, давящие виноград*** (как версия, порожденная сценами с Торжеством Диониса).[246]

XII. Тема ***универсума*** включают в себя целый ряд композиций, цель которых — представить полноту мироздания и цикличность его существования. Это сцены морского триумфа с богами и морскими существами[247] и морских фиасов (Рисунок 22)[248], с астральными знаками, персонификациями или мифологическими героями (зодиак вокруг

[240]*Wegner M.* Die Musensarkophage. Berlin: Gebr. Mann, 1966.
[241]Саркофаг 2-й пол. III в. в Термах Диоклетиана, Рим.
[242]Marsyas I // LIMC. VI–1. Cat. 41.
[243]*Ibid*. Cat. 55.
[244]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 166–168.
[245]Например, на саркофаге ок. 240 г. из Музея искусств, Кливден.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 187.
[246]Саркофаг кон. III в., Нац. галерея Палаццо Корсини, Рим.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 142.
[247]*Rumpf A.* Die Meerwesen auf den Antiken Sarkophagreliefs // Die Antiken Sarkophagreliefs (ASR). Bd. V, T. 1. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1939; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 112–123.
[248]Саркофаг кон. II в., Палаццо Альтемпс, Рим.

портретов умерших[249], Диоскуры, Луна и Солнце), с персонификациями Времен года, Земли и вод. И в этом случае послание картины на саркофаге — смерть не конечна, но часть круговорота мироздания.

Помимо картин на фасадной стенке саркофага, значимыми в создании сакральной структуры являются и все остальные элементы его оформления и декорации.

Саркофаг как сакральное вместилище, через которое осуществлялся «переход» умершего в посмертное состояние, традиционно оформляется как храм — прямоугольной формы, нередко с фронтоном, с ордерным членением элементов, часто — с колонными рядами по фасаду, между которыми помещаются этапы истории и ее участники (ср. саркофаг с Дворцом Аида из Веллетри, ок. сер. II в., Городской музей, Веллетри).

Сама форма саркофага и его нефигуративный декор следуют темам погребения и воспроизводят знаки обновления. Такое значение имеет декор в виде углублений-стригилей[250] (саркофаги типа «strigillata») как указание на очищение (Рисунки 20, 23). Саркофаги-ленеоны (λήναιον — место для выдавливания винограда и выдерживания вина; чаще их называют леносами, от λήνος — винодавильный пресс) со львиными маскаронами с отверстиями-«сливами» символизируют переход через смерть как начало новой жизни давленого винограда в видее вина[251]. Символически близкими к ним являются саркофаги в виде ванн[252], в том числе со львиными маскаронами-сливами.

Центральную картину саркофага обычно дополняют рельефы на торцах и боковых полях крышки: они могут начинать, продолжать или заканчивать действие, представленное на фасадной стенке, или дополнять его комментарием — сценой из другого мифа. Основные сюжеты могут сопровождаться в качестве такого комментария сценами охоты, атлетических состязаний, сражений,— все эти мотивы являются древними детерминативами «перехода».

В ансамбль также могут добавляться изображения по углам-граням саркофага и углам крышки: театральные маски, львиные головы, львы, терзающие животное[253], Скилла, восходящие к старинным темам погребальной символики. Нередко центральную

[249]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 228.
[250]*Huskinson J.* Reading identity on Roman strigilated sarcophagi // Anthropology and aesthetics / Eds. Wu Hung, J. Elsner. 2012. 61/62. P. 80–97; *Huskinson J.* Roman Strigillated Sarcophagi. Art and Social History. Oxford University Press, 2015.
[251]*Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина. С. 112–123; *Рагулина А.А.* Уваровский саркофаг: проблема дионисийства в погребальном искусстве Древнего Рима. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Науч. руководитель доктор культурологических наук А.Н. Рылёва. Москва, Российский институт культурологии в секторе «Языки культур», 2011. С. 135–139.
[252]*Stroszeck J.* Wannen als Sarkophage // Mitteilungen des Deurschen Archaologischen Instituts. Romische Abteilung. 1994. 101. S. 217–240.
[253]*Stroszeck J.* Löwensarkophage: Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen // Die antiken Sarkophagreliefs (ASR). Bd.VI, T. 1. Berlin: Gebr. Mann, 1998.

или торцевую стенки занимает изображение двери как признака «порога»: закрытой, к которой приносят жертвенные дары, или приоткрытой — из которой выходит Гермес Психопомп или Геракл с Кербером (Рисунок 20) или у которой стоят погребенные.[254]

К этому типу декорации можно отнести редкую картину с видом дворца Аида, известную на саркофаге из Веллетри (ок. сер. II в., Городской музей, Веллетри), где в верхнем ряду изображены Алкестида, которую уводит Гермес Психопомп в Аид, далее Юпитер, восседающие на троне боги преисподней Плутон и Прозерпина-Персефона, Нептун, и Геракл, выводящий Алкестиду из Аида, во фронтонах над ними — Caelum-Небо, Соль-Солнце, Луна, в нижней зоне — Купидон на колеснице, Минерва и Диана, Похищение Персефоны Аидом, Теллус, Церера на колеснице, на торцах — цикл подвигов Геркулеса, с выделенными по центру сценой с героем, вытаскивающим Кербера из дверей Аида, и его встречей у врат Олимпа Зевсом (Рисунок 40).[255] Еще одним визуальным знаком смерти является тушение факелов «жизни» (как на саркофаге со сценами сражения Мелеагра с дядьями и оплакивания Мелеагра, ок. 190 г., Лувр, Париж (Рисунок 17)[256]).

Помимо «мифологических саркофагов» сохранилось много саркофагов, имеющих по центру портрет в центре «щита доблести» / клипеусе — imago clipeata (способ прославления предка в Риме) с гениями Четырех времен года (Рисунок 25)[257], символами циклической жизни мира, с персонификациями Земли и Моря, с викториями-победами как символами торжества над смертью или гениями Genius Populi Romani, Genius Senatus, Virtus, Concordia, Pietas, Honos.

Портрет в клипеусе также мог окружаться мифологическими сценами или отдельными фигурами. Важным является и уподобление себя герою, слияние с ним на саркофаге с заменой его лица своим портретом[258] (Рисунки 4, 119, 121); известны случаи, когда все участники мифа получали черты членов семьи[259]. Особой версией саркофагов, требующей отдельного изучения, являются саркофаги, где сцены ристаний, битв, оплакиваний представлены детьми или детьми-купидонами[260].

Темы повседневной жизни на римских саркофагах, многочисленные, но много уступающие мифологическим сюжетам, видимо, восходят к старой римской традиции

---

[254]Сенатор с супругой по сторонам от двери, после сер. III в., Ватиканские музеи.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 168.
[255]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 21; *Bartoccini R.* ll sarcofago di Velletri // Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e storia dell' Arte. VII. 1958. P. 129–214.
[256]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 51.
[257]Саркофаг ок. 250 г., Музей Остии.
[258]*Newby Z.* In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi // Life, death and Representation. P. 189–227.
[259]Саркофаг ок. сер. III в. с Похищением Гиласа, Палаццо Маттеи, Рим.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 80.
[260]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 237–240.

погребального портрета, который был обязательным атрибутом римского культа мертвых. Это, прежде всего портретные саркофаги[261], сцены ***Vita romana***[262] (изображение ремесел, связанные с кругом жизни человека (Рисунок 24)[263], супружество, обозначенное рукопожатием — dextrarum iunctio, проявления Virtus — жертвоприношение, поклонение семьи главе дома (Рисунок 26)[264], сообщество мужей); сцены, приближенные к героическим,— ***Ристания, Битвы*** (в том числе и современные, с центральной фигурой на коне[265], или массовая сцена битвы); ***истории детства и оплакивание ребенка*** (Рисунок 27)[266], ***умершие (или заказчики), возлежащие на погребальном ложе***[267].

Среди этих сюжетов есть уникальные, достаточно редкие — вроде истории Клеобиса и Битона, Амазонок, сообщающих Андромахе о гибели Гектора, Явления Марса Рее Сильвии, и наиболее часто воспроизводимые. Среди последних — Явление Диониса со своим фиасом спящей Ариадне и Триумфальное возвращение Диониса из Индийского похода, Двенадцать подвигов Геракла, Разоблачение Ахиллеса на Скиросе, Оплакивание им Патрокла и его Великодушие к Приаму, Явление Селены спящему Эндимиону, истории Ипполита и Адониса, а также мотивы с гениями, философами.

Выявление наиболее часто встречающихся сюжетов сужает поле разработки темы в сторону усиления темы «порога». Это встреча героя с божеством, принимающим его в высший мир, или с зовущим «по ту сторону» отцом, супругом, и страдания, испытания-подвиги, ведущие к гибели и затем — к воскресению в новом, героизированном статусе. Никакая другая эпоха античности не дает такой активной, последовательно развивавшейся и так программно выразившейся концепции личного обóжения через сопричастность идее бессмертия, символически выраженной в картине мифа.

Полагаем, что именно эта идея «отредактировала» обширный иконографически разнообразный материал и свела его к ряду узнаваемых, емких картин. Они были рассчитаны не на утонченное знаточество и расшифровку, но на немедленное узнавание:

---

[261]*Birk S.* Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits. Aarhus: Aarhus University Press, 2013.

[262]*Andreae B.* Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben // Die römischen Jagdsarkophage. Bd. I, T. 2. Berlin: Gebr. Mann, 1980; *Reinsberg C.* Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita romana. Bd. I, T. 3. Berlin: Gebr. Mann, 2006; *Amedick R.* Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita private. Bd. I, T. 4. Berlin: Gebr. Mann, 1991; *Amedick R.* Zur Ikonographie der Sarkophage mit Darstellungen aus der Vita Privata und dem Curriculum vitae eines Kindes. Mainz: Philipp von Zabern, 1993; *Huskinson J.* Roman Childrens Sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 1996.

[263]Саркофаг с женским портретом и сценой в мастерской плетения гирлянд, кон. III в., Баптистерий Дуомо, Флоренция.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 25.

[264]Саркофаг со сценами из жизни полководца: почестями ему как победителю, которые оказывают ему варвары, сценой жертвоприношения в виду храма, dextrarum iunctio.170–180 гг. Палаццо Дукале, Мантуя.

[265]«Большой саркофаг Людовизи», ок. 260 г., Палаццо Альтемпс, Рим; саркофаг ок. 260 г. из Музея Сен-Реми, Реймс.

[266]Саркофаг со сценами детства и оплакиванием, ок. 130 г., Региональный Археологический музей, Агридженто.

[267]Саркофаг с умершим на ложе, 110–120 гг., Ватиканские музеи.

саркофаги предназначались для камеры, открытой членам семьи, близким, клиентам. В то же время, учитывая, что часть саркофагов находилась в закрытых камерах, недоступных ни для кого, картина на нем оказывается не только визуальным посланием живым, но способом перехода. В целом, если вернуться к темам погребальной пластики это становится особенно понятным: мифологические сюжеты на стенках саркофагов сосредоточены на пороговом моменте перехода (исключительного подвига, страдания, смерти, метаморфозы), на преодолении смерти (некоторые подвиги, вроде Геракловых или Слушания Одиссеем Сирен), на моменте встречи с божеством или вестником из блаженного мира, или на пасторальной картине блаженства.

Известные в сотнях образцов, в десятках сюжетов и многочисленных их вариациях, рельефы саркофагов, несомненно, отражают развитие нового религиозного чувства. Если ранее представления о местопребывании умершего были не ясны (по крайней мере, античная традиция не позволяет это ясно понять), и посмертное бытие скорее относилось к памяти об умершем среди его семьи, то сейчас можно говорить о массовой вере (ее реальные контуры не определимы) на воскресение, посмертную жизнь, на блаженство. Фактическое торжество мистериальных богов Востока, которое начиналось еще с эпохи эллинизма, над ритуальной традиционной религией, привело к тому, что из последней именно героическая тема стихийно начала разрабатываться в этом русле. Более того, если ранее только о некоторых героях знали, что им было дарована божественность (Геракл) или бессмертная жизнь (Диоскуры и др.) и блаженство (Ахиллес и др.), местопребывание же остальных было туманным по смерти, теперь, кажется, все они рассматривались как пребывающие в счастливом мире.

Современная саркофагам живопись II–III вв., предназначенная, в отличие от них, для широкой репрезентации в доме (чаще всего в триклинии, стибадии) и в общественном пространстве (школах, термах) одновременно с ними выбирает сходные картины и схемы. И хотя выстроить хронологическую линию связей между ними не представляется возможным, их единство несомненно и явно.

Когда к рубежу III и IV вв. мифологические сюжеты с саркофагов практически исчезнут, их сохранит напольная мозаичная живопись, еще более сократив круг персон и сцен до избранных «героев» и определенных сценических формул.

ГЛАВА 3. Герои и искусстве Поздней античности

Несмотря на то, что из перспективы веков мы оцениваем эпоху Поздней античности как переходную, а политическую и экономическую жизнь Римской империи этого времени — кризисную, культура по-прежнему была способна порождать великие явления во всех областях философии, науки, литературы и искусства. Люди того времени мыслили себя наследниками древней и непрерывной традиции, не предполагая ее пресечения.

Конечность старого мира, необходимость переосмысления и переработки традиции в новые формы увидели только христиане, по крайней мере, самые высокоученые из них. Христианизация мира поначалу мало отразилась на самой культурной жизни и ее нормах: в системе образования, в светской и философской литературе. Самым кардинальным среди изменений этого времени стало умирание старинных культов и смена форм религиозной жизни, равнодушие властей к их поддержке, а затем и прямой запрет всех форм языческих культов. Несмотря на то, что большую часть IV в. действовали храмы (особенно в период 361–363 гг., когда при Юлиане II позиции язычества были восстановлены центральной властью), а императоры официально оставались покровителями государственных культов, уже проявлялись признаки его полного отмирания язычества или перерождения в низовые формы благочестия.

Новое учение давало надежды на спасение, мученики и святые становились новыми векторами духовной жизни, внимание императоров и властей к строительству церквей и их украшению сильнейшим образом повлияло на облик городов и предложило населению знаки новой веры. К рубежу IV и V вв. начинается активнейшая переработка языческих образцов искусства в христианской иконографии, складываются стилистические процессы, которые привели к формированию христианского образа.

Исчезновение и трансформация языческой сути культуры, поначалу незаметная, выразилось в том, что из искусства официального заказа, кроме панегирического его рода, полностью уходит в своем культовом качестве языческий сюжет, став родом аллегории и сохранив черты приверженности исторической памяти Империи (например, тема Геракла на Форуме Тавра в Константинополе при Феодосии I). Не создаются статуи богов, на саркофагах мифологические картины совершенно исчезают (известны единичные образцы, которые, видимо, неверно датированы) и заменяются на христианские. Тем более важным становится понимание того, по какой причине в искусстве напольной и настенной живописи и в прикладных изделиях из всего круга языческих тем сохраняются лишь отдельные сюжеты. Если многочисленные персонификации, морские сцены уже

давно трактовались не как персональные культовые образы, а как аллегории, некоторые языческие герои и героические сюжеты в IV–VI вв. и даже до VIII в. сохранили актуальность и свою узнаваемую языческую иконографию.

Существование этого явления в искусстве исследователи объясняли несколькими причинами. Одни рассматривают его как проявление romanitas, как свидетельство высокой литературной культуры, в том числе связанной с сохранившим свои традиции школьным образованием, как повторение знаменитых картин[268]. Другие интерпретируют его как остатки язычества, которые еще сохранялись в высших слоях общества, а картины с героями считают языческой апологетикой, иногда даже насыщенной антихристианскими идеями[269]. Третьи видят в таких мозаиках способ саморепрезентации хозяина через сопоставление с достойными деяниями изображенных или рассматривают их как дидактико-нравственное назидание[270]. Некоторые исследователи трактуют их как традиционную декорацию дома, которая по инерции сохранила свою апотропейную функцию, уже не связанную с изначальным ее содержанием[271].

Несомненно, каждая из этих причин сама по себе, или сразу несколько, является действительной. Но так же несомненно, что с IV в. из всего репертуара античного искусства выбираются только определенные герои и определенные сцены, что говорит о каких-то «задачах» времени. Более того, именно они в какой-то степени вошли в христианскую культуру, и современниками, конечно, воспринимались как естественная часть художественной среды, судя по тому, что они появляются в репрезентационных зонах домов во всех пределах позднеантичного мира.

---

[268] *Dunbabin K.M.D.* Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East. P. 227–253.

[269] *Olszewski M.T.* The iconographic program of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic. P. 207–239; *Olszewski M.T.* L'allégorie, les mystères dionysiaques et la mosaïque de la Maison d'Aiôn de Néa Paphos (Chypre) // Bulletin de l'Association international pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA). 13. 1990–1991. P. 444–463.

[270] *Sevilla Sadeh N.* Telete and Eros: Meanings and Sources of the Mythological Scenes in the Mosaic from Sheikh Zouede // The Beauty of Japheth in the Tents of Shem, Studies in Honor of Mordechai Omer (Assaph. Studies in Art History) / Eds. H. Taragan, N. Gal. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2010. 13–14. P. 159–172.

[271] Общие вопросы, касающиеся тем, сюжетов и программных замыслов напольной декорации: *Levi D.* Antioch Mosaic Pavements; *Dunbabin K.M.D.* Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East. P. 227–253; *Bowersock G.W.* Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*; Olszewski M.T.* Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IVe–Ve s.) // La Mosaïque Gréco-Romaine VIII / Eds. D. Paunier, Ch, Schmidt. Vol. II (Cahiers d'Archéologie Romande 86). Actes du VIIIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Lausanne, 1997). Lausanne, 2001. P. 276–301.

3.1. Геракл / Геркулес[272]: земные подвиги и апофеоз

Почитание Геракла / Геркулеса[273] на протяжении всей эпохи Античности среди культов богов и героев — одно из самых значительных своей масштабностью и распространенностью, причем граница между отношением к нему как герою и как богу уже достаточно рано размывалась[274] в системе обращений к нему и в типе жертвоприношений (известны случае, когда в одном полисе стояли 2 святилища Геракла — как бога и как героя[275]).

На первый взгляд кажущийся внеконтекстным эпохе между IV и VIII в. большой сюжет с Геракловой историей при анализе ансамблей с другими героями и текстов современных языческих и христианских авторов, позволяет характеризовать его как явление, сохранившее старые смыслы, переработавшее их и давшее эпохе дополнительный способ или философской и близкой христианской, или христианской экзегезы. Невозможность исключительно художественной трактовки изображений Геракла в позднеантичном искусстве проистекает и из свидетельств о еще живом в каких-то формах его культе: Августин Блаженный сообщает о нападении христиан на святилища героя в Суффектуме и сопротивлении язычников, убивших 60 христиан [Aug. *Ep*. L]. Однако в целом археологические, эпиграфические и литературные источники сообщают об упадке официального культа уже со времени Константина и недолгом восстановлении его при Юлиане II.[276]

---

[272]В тексте используется двойное написание: Геракл — для памятников из грекоязычных регионов, Геркулес — для латиноязычных.

[273]Общие работы о культе Геракла (преимущественно в греческом мире): *Gruppe O. Herakles* // Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft. Bd. S III. 1918. Kol. 910–1121; *Woodford S.* Cults of Herakles in Attica // Studies Presented to George M. A. Hanfmann / Eds. D.G. Mitten, J.G. Pedley, J.A. Scott. (Monographs in Art and Archaeology, 2). Mainz, Germany: Philipp von Zabern, 1971. P. 211–225; *Burkert W.* Heracles and the Master of Animals // Structure and History in Greek Mythology and Ritual (Sather Classical Lectures, 47). Berkeley: University of California Press, 1982. P. 78–98; *Schapiro H.A.* Hérós Theos. The Death and Apotheosis of Herakles // The Classical World. 1983. 77/1. P. 7–18; *Holt Ph.* Herakles' Apotheosis in Lost Greek Literature and Art // L'antiquité classique. 1992. 61. P. 38–59; Burkert W. Heracles and the Master of Animals // Structure and History in Greek Mythology and Ritual, 78–98. (Sather Classical Lectures, 47). Berkeley: University of California Press, 1982; *Padilla M.W.* The Myths of Herakles in Ancient Greece: Survey and Profile. Lanham, Maryland: University Press of America,1998; *Bezner F. F.* Herakles // Der Neue Pauly. Supplementbände. Bd. V. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2008. Kol. 387–394; Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity / Eds. L. Rawlings, H. Bowden. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005; *Подопригора А.Р.* Образ Геракла в контексте этнополитической истории Средиземноморья II тыс. до н.э. - начала I тыс. н.э. // Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Уфа: Башкирский Государственный университет, 2005; *Stafford E.* Herakles. Gods and Heroes of the Ancient World. New York: Routledge, 2012; *Bär S.* Herakles im griechischen Epos: Studien zur Narrativität und Poetizität eines Helden. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2018.

[274]О двойном культе Геркулеса см.: *Verbanck-Piérard A.* Le double culte d'Héraclès: légende ou réalité ? // Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète / Ed. by A.-F. Laurens. Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1989. P. 43–65.

[275]*Winiarczyk M.* The "Sacred History" of Euhemerus of Messene. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. P. 30.

[276]О культе Геракла / Геркулеса в Поздней античности: *Eppinger A*. Hercules in der Spätantike. S. 256–285.

В искусстве IV–VIII вв. Геркулес представлен (за редчайшими, оговоренными в дальнейшем отдельно, исключениями) в стандартных иконографических схемах: в совершении своих подвигов (избранных или всего их цикла) или в состоянии апофеоза через блаженное опьянение (с сатиром, в фиасе Диониса или только с ним и Ариадной) по завершении земных подвигов, на предметах прикладного искусства — отдельной фигурой или среди богов. Несмотря на редкость сюжета, как и в случае с другими языческими персонами в искусстве Раннехристианской эпохи, достаточно регулярное появление в больших ансамблях, массовость в предметах прикладного характера, позволяет говорить о непрерывности его «жизни». Однако отсутствие динамики в развитии иконографии, повторяемость сцен не позволяет выстроить хронологию изменений. Поэтому предпочтительно рассматривать историю и смысл сюжета, следуя тематическому, а не хронологическому принципу.

Многочисленные посвящения, храмы и святилища, священные игры в честь Геракла свидетельствуют об адаптации его культа фактически во всем греческом мире, с VI в. до н.э. культ Херкле известен у этрусков и Геркулеса — в Риме, с эллинистической эпохи — во всей воспринявшей какие-то элементы греческой религии и культуры ойкумене (где он синкретизировался с местными богами и героями — финикийским Мелькартом, малоазийским Сандоном, месопотамскими Нергалом, Белом, кельтском Омигием / Огма, и др.). Почитание героя связано было, прежде всего, с его функцией защитника и отвратителя зла, покровителя агонов, юношей-эфебов, населения основанных им городов.

В греческом искусстве с эпохи архаики изображения подвигов Геракла стали одной из основных тем оформления сакральных пограничных зон (фронтонов, фризов), росписи сосудов; многочисленны одиночные и в подвигах статуи Геракла и рельефы с ним.[277] Культовые аспекты Геракла в мире, затронутом греческой культурой, различались стадиально и регионально: его почитали как покровителя палестр, юношей-воинов, апотропеического защитника от всякого зла. Учитывая раннюю связь с Дионисом исследователи усматривают зачатки постепенного усиления в его образе элемента бессмертия и, более того, проявление древней хтонической природы — как божества, связанного с загробным миром и фактически психопомпом умерших (даже Дионис в комедии «Аристофана» переодевается в Геракла, чтобы спуститься в Аид [Arist. *Batr*. 46; 108–109]).

[277]Геракл в античном искусстве: *Boardman J., Palagia O., Woodford S.* Herakles // LIMC. IV–1. Zürich, München: Artemis Verlag, 1988. P. 728–838; *Id*. V–1. P. 1–192; *Vollkommer R.* Herakles in the Art of Classical Greece. Oxford, 1988; Le Bestiaire d'Héraclès / Eds. C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, V. Pirenne-Delforge. Liège: Presses universitaires de Liège, 1998; *Ritter S.* Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus (Archäologie und Geschichte, 5). Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte, 1994.

Связанный как основатель с многочисленными городами по всему греческому миру, Геракл стал также «предком» для царских родов и знатных семей. Известен ранний случай миметического отождествления с Гераклом, отразившееся в образцах вазописи (афинский тиран Писистрат облачался как Геракл[278]): в данном случае, видимо, театральное переодевание в Геракла должно было сыграть роль визуального переноса качеств и божественности, которую получил смертный, но собственно мотив личной героизации здесь еще вряд ли оформлялся. С Гераклом связывали свою генеалогию македонские Аргеады, для которых «родство» с героем стало способом включения в эллинский мир. Образ героя стал особенно значимым как способ героизации монарха при Аргеаде Александре Македонском в последней трети IV в. до н.э., вслед за которым к нему обращались правители эллинистических и эллинизированных царств вплоть до Индии (в том числе Баркиды в Карфагене в III–II вв. до н.э.[279], Митридат VI в I в. до н.э., цари Боспорского царства)[280] и впоследствии — римские императоры.

В Рим почитание Геракла / Геркулеса с разными оттенками пришло из двух источников: из греческого мира[281] и одновременно — из заимствовашей и переработавшей его этрусской традиции (как Херкле)[282], и уже в VI в. до н.э. чтился как достигший апофеоза в святилище у храма Карменты (у Porta Carmentalis).[283] По преданию, его культ был заимствован римлянами из Тускула (или Тибура), где он почитался как

[278]*Туманс Х.* Рождение Афины. Афинский путь к демократии: от Гомера до Перикла (VIII-V вв. до н. э.). СПб.: Гуманитарная Академия, 2002. С. 324–326.
[279]*Rawlings L.* Hannibal and Hercules // Herakles and Hercules. P. 153–184.
[280]*Huttner U.* Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum. Stuttgart: Steiner, 1997. Вопрос подробно рассматривается в главе «Александр в образе Геракла и Геракл в образе Александра» в книге «Imitatio Alexandri» А.А. Трофимовой, которая отмечает, что изображения правителя как Геракла до Александра неизвестны, прослеживает линию слияния образов Геракла и Александра и последующих эллинистических правителей.— *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 115–154.
См. также о культе Геракла в Понте: *Сапрыкин С. Ю.* О культе Геракла в Херсонесе и Геракле в эпоху эллинизма // Советская археология. 1978. 1. С. 47–51; *Сапрыкин С.Ю.* Религии и культы Понта эллинистического и римского времени. Москва, Тула: ИД «Триумф принт», 2009. С. 107–115 (про Митридата VI — с. 111–114).
[281]Гелланик с Лесбоса в кон. V в. до н.э. связывает его Десятый подвиг с Римом. Эратосфен в III в. связывает основание Палатина с Эвандром, сыном Паллантиона.— *Wiseman T.P.* Remus: A Roman Myth. Cambridge University Press, 1995. P. 39, 41.
[282]Об этрусском Геркулесе / Херкле см.: *Coarelli F.* Hercules in Etruria e a Roma // Gli Etruschi e Roma. Fasi monarchica e alto-repubblicana, Atti del XVI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria / A cura di G.M. Della Fina. AnnFaina. 2009. 16. P. 373–381; *Schwarz Sh.J.* Herakles/Hercle // LIMC, V–1. 1990. P. 196–253; *Schwarz Sh.J.* Herakles/Hercle // LIMC, IX. Supplementun. 2009. P. 244–264; *Schwarz Sh. J.* Hercle/Herakles/Hercules. A Hero-God: The Labors of Herakles in Etruria and beyond. URL:
О культе Геркулеса в Риме, рецепция образа: *Bayet J.* Les origins de l'Hercule Romain. Paris: Boccard, 1926; *Schütz I.* Hercules als «mythisches exemplum» in der römischen Dichtung. Seine Gestaltung und seine Bedeutung. Hamburg, 1950; *Jacynowska M.* Le culte de l'Hercule romain au temps du Haut-Empire // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II. Berlin, 1981. 17/2. P. 631–661; *Kloft H.* Herakles als Vorbild: Zur politischen Funktion eines griechischen Mythos in Rom // Herakles / Herkules. Vol. I: Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt / Hrsg. von R. Kray, S. Oettermann. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, 1994. S. 25–46.
[283]*Levi M.A.* Ercole a Roma. Roma, 1997.

воинственный бог, «победитель», «непобедимый» и имел жрецов-салиев [Serv. *Ad Verg.* VIII: 285; Ovid. *Fast*. III: 127].[284]

В процессе «встраивания» римских культов и истории в греческий контекст, и, в частности, видимо, под влиянием поэмы Стесихора «Герионеида» (2-пол. VII в. до н. э. — ок. 556 до н.э.)[285], упоминавшийся в ней Паллантион в Аркадии (возможно, через промежуточную легендарную ассоциацию с Паллантионом в Великой Греции, ныне Реджо ди Калабрия) был «проецирован» на Рим. Этим переносом «объяснялось» название холма Палатина, где в мифическое время основал свою колонию аркадиец Эвандр.

Этиологические мифы сделали и Геркулеса одним из основателей Города, обосновав возведение в VI в. до н.э. Herculis Invicti Ara Maxima (Большой алтарь Геркулеса Непобедимого)[286] на территории Circus Maximus, якобы поставленного самим героем на месте убийства им Какуса (или Эвандром в ознаменование пророчества о то, что «герой сменит смертную природу на бессмертную» [Dion. Halic. I: 39: 4; Ovid. *Fast*. I: 579]). Хотя Геркулес имел эпитет «непобедимый», он почитался в основном как бог обогащения, полководцы жертвовали ему десятую часть прибыли и добычи, которая шла на угощение народа. Его именем гаранта честности — Medius Fidius[287] закреплялись клятвы, он стал покровителем отдельных имений, сельского хозяйства. После III в. до н.э. Геркулес получил новое имя как Victor (Победитель), храм на Бычьем форуме (143–132 гг. или ок. 120 г. до н.э.)[288], где некогда он прогнал стало быков Гериона, и другие святилища: как Охранитель (Heracles Custos) (или Мусагет — Heracles Musarum) на месте древнего храма (189 г. до н.э.) на Марсовом поле, храм за Porta Collina (до него дошел Ганнибал в 211 г. до н.э.), как Hercules Cubans в Трастевере, как Охранитель (Custos) у Circus Flaminius (III в. до н.э.?), Hercules Pompeianus в Circus Maximus (I в. до н.э.?), как Непобедимый и Победитель (Invictus, Victor) у Porta Trigemina, и др.[289] С III в. до н.э. изображения Геркулеса появляются на монетных чеканах Республики[290], особое почитание связывает его с триумфами, которые проводились в Риме[291].

---

[284]*Штаерман Е.* Геркулес // Мифы народов мира. Т. I. С. 284.
[285]*Page D.L.* Stesichorus. The Geryoneis // Journal of Hellenistic Studies. 1973. 93. P. 138–154.
[286]*Platner S.* A Topographical Dictionary of Ancient Rome / Completed and revised by Th. Ashby. London: Oxford University Press, 1929. P. 253–254.
[287]*Штаерман Е.* Геркулес // Мифы народов мира. Т. I. С. 284.
[288]Храм иногда именовался как посвященный Геркулесу Оливарию (Herculis Olivarii).
[289] Об этих и других храмах предполагаемого посвящения, надписях и статуях: *Richardson Jr. L.* A New Topogrphical Dictionary of Ancient Rome. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1992. P. 185–189.
[290]*Плаксин С.Г.* Боги и мифологические герои на монетах Римской республики. Словарь. Москва, 2012. С. 167–183.
[291]*Marzano A.* Hercules and the Triumphal feast for the Roman people // Transforming Historical Landscapes In The Ancient Empires / Eds. B.Antela-Bernárdez, T. Ñaco del Hoyo. Oxford, 2009.

Уже с ранней эпохи в римской интерпретации Геракла выделились две главные линии: его роль в основании поселения на месте Рима, то есть родоначальника Города и государства, его божественность после вознесения и особая связь с Минервой. Влияние эллинистического опыта героизации монарха через соотнесение с Гераклом в поздние годы Римской республики выразилось в том, что с ним начали сопоставляться некоторые персоны — Л. Луциний Лукулл, Гн. Помпей Великий, Г. Юлий Цезарь, подобно древнему герою «истреблявшие зло», и Марк Антоний, даже возводивший себя через его сына Антония [Plut. *Ant*. 4.1–3].

Осуществлявшаяся при Августе обширная программа прославления Геркулеса в декорации храмов Аполлона (в том числе храма Аполлона Палатинского близ места убиения Геркулесом Какуса) и Геркулеса, установка статуй последнего в Риме, прямые намеки на Августово правление в истории Геркулеса и Какуса у Вергилия[292], активизация мифа о Геркулесе[293] как основателе Рима [Prop. IV: 9; Verg. *Aen*. VIII: 201–305] могут косвенно указывать на возвращение к теме обожествленного смертного, но вряд ли прямое, ввиду возможных ассоциаций с царской властью, которых принцепс избегал. Возможно также, что в битве между Октавианом и Антонием, которая, по словам Хекстера, «была в равной степени битвой слов и образов, как и битвой людей и кораблей»[294], поддержание и обновление культа Геркулеса, символизация связей с ним были частью анти-Антониевой пропаганды[295],— через него как цивилизатора и миротворца, воплощавшего исконные римские добродетели происходила мифо-религиозная легитимация нового политического порядка.[296]

3.1.1. Геркулес в римском императорском культе в I–IV вв. и в его риторических элементах до VII в.

С последующих Юлиев и Юлиев-Клавдиев начинаются прямые отождествления императоров с героем: с ним соотносили себя Калигула, Нерон [D. Cas. LIX: 26:7; LXIII:

[292]*Galinsky G.K.* The Hercules-Cacus episode in Aeneid VIII // The American Journal of Philology. 1966. 87/1. P. 18–51.
[293]О теме Геркулеса в идеологической программе Агуста: см.: *Huttner U.* Hercules und Augustus // Chiron. 1997. 27. S. 369–390; *Hekster O.* The constraints of Tradition: depictions of Hercules in Augustus' reign // Orbis antiquus: studia in honorem Ioannis Pisonis / Eds. I. Piso, C. Roman. Cluj-Napoca: Nereamia Napocae Press, 2004. P. 235–248; *Hekster O.* Hercules, Omphale, and Octavian's ‘Counter-Propaganda' // Bulletin Antieke Beschaving. 2004. 79. P. 171–178.
[294]*Hekster O.* Hercules, Omphale, and Octavian's ‘Counter-Propaganda'. P. 171.
[295]Свой триумф в честь победы при Актиуме Август провел 13 августа в день, посвященный Геркулесу.
[296]В Риме при Августе был возведен портик его сестры Октавии с картинами Артемона (III в. до н.э.) с Геркулесом, Посейдоном и Лаомедоном, Апофеоз Геркулеса на Эте [Plin. *Nat.* XXXV: 139] и кисти Антифила из Египта (2-я пол. IV в. до н.э.) с Геркулесом и Гесионой, и Александром с его отцом Филиппом [Plin. *Nat.* XXXV: 138].

20:5][297]. Видимо, как продолжение линии Нерона с Геркулесом ассоциировал себя Домициан[298]. Помимо общего интереса к декорации домов копиями и репликами греческой живописи на волне эллинизации всех культурных ориентиров римского общества, интерес к Геркулесу (и к Ахиллесу) отразился в живописи Помпей (фреска с атрибутами Геркулеса в Casa del Criptoportico, Геркулес и кентавр Несс в Casa del Menandro и в Casa di Iasone, Геркулес среди 12 олимпийских богов в Casa IX.11.1; Геркулес в саду Гесперид в Casa V.2.9–12, Геркулес в идиллическом пейзаже Casa V.2, Mau C).

Траян[299], родившийся в Италике в Испании, где почитали местного бога Геркулеса Гадитанского (чтившегося в родном городе матери императора)[300], обновил или восстановил культ героя у Ara Maxima и всячески поддерживал его, в чем, видимо, также отразился его известный интерес к философии стоиков (Рисунки 31, 32).[301] Культу Геркулеса покровительствовали Антонины[302], что выразилось в большом числе монетных чеканов с его изображением[303]; Адриан на своей вилле в Тибуре построил святилище Геркулеса Победителя; Коммод первым напрямую провозгласил себя «Римским Геркулесом» и ассоциировал себя с ним [D. Cas. 73: 15:5; Herod. I: 14: 8–9; I: 15: 8; Athen. XII: 537; Scr. Hist. Aug. *Vita Com. Ant.* VIII: 5; IX: 2; XI: 8] (Рисунки 33, 36)[304].

---

[297]*O'Kell E.R.* Hercules furens and Nero. The didactic purpose of Senecan tragedy // Herakles and Hercules. P. 205–222; *Weir R.* Nero and the Herakles Frieze at Delphi // Bulletin de correspondance hellénique. 1999. 123/2. P. 397–404.

[298]Например, статуя Геркулеса с чертами Домициана из Aula Regia в Domus Flavia на Палатине, Национальный музей, Парма.

О воплощении Геркулеса в Домициане пишет Марциал: «Цезарь, снисшедший принять великого лик Геркулеса, / Новый да́рует храм нам на Латинском пути… / Ранее чтимый в мольбах с потоками жертвенной крови / Сам, ныне меньший, Алкид большего ревностно чтит.» [Mart. IX, 64, 1–6]; «Славный Алкид, кого должен признать громовержец латинский, / После того как теперь Цезаря принял ты лик..» [Mart. IX: 65:1–2], и т.д.

[299]Портрет Траяна как Геркулеса, нач. II в., Палаццо Массимо алле Терме, Рим; рельеф с Геркулесом и др. богами, встречающими Траяна на рельефе арки в Беневенто, 114–117 гг.; см. сравнение деяний Траяна как полководца при Домициане, который становился таким образом Эврисфеем, с подвигами Геркулеса: Plin. *Paneg*. 14.

[300]*Tyszlera L., Jankowiak A.* The symbolism of Hercules in the religious and political propaganda of the Roman Empire as attested by a terra sigillata bowl from Górzyca in Słubice County // Archaeologia Polona. 2017. 55. P. 219–221.

[301]*Hekster O.* Propagating power: Hercules as an example for second-century emperors // Herakles and Hercules. P. 205–207; *De Bernardin M.* Ercole: l'immagine del potere (da Traiano ai Severi) // Arte — Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi (Atti del convegno di studio tenuto a Pisa Scuola Normale Superiore, 25-27 Novembre 2010) / A cura di M. Castiglione, A. Poggio. Milano: Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012. P. 347–360.

[302]*Hekster O.* Propagating power. P. 207–214; *Huttner U.* Marcus Antonius und Herakles // Rom und der Griechische Osten. Festschrift für Hatto H. Schmitt zum 65. Geburtstag / Eds. Ch. Schubert, K. Brodersen. Stuttgart, 1995. S. 103–112.

Об обновленном при Антонинах ритуале у Ara Maxima и его хтонических чертах: *Bayet J.* Les origins de l'Hercule Romain. P. 343–360.

[303]*Плаксин С.Г.* Боги, персонификации и мифологические герои на римских монетах. Проект словаря. Том I. Москва, 2019. С. 149–155.

[304]Ср. также участие Коммода-Геркулеса в боях в цирке как гладиатора, театрализованные представления подвигов Геркулеса, которые задумывал император [D. Cas., 72: 20: 2].

Септимий Север обожествил Коммода[305] и, следуя ему, принял божественные титулы «Новый Дионис» и «Новый Геркулес»; с Геркулесом очевидно отождествлял себя Каракалла [Scr. Hist. Aug. *Vita Ant. Car.* V:9], также обожествивший Коммода и возведший свой дом к Антонинам[306]. В последующем к образу Геркулеса как своему личному богу обращаются «галльские императоры», особенно Постум (260–269 гг.), при котором были выпущены монетные чеканы с подвигами Геркулеса[307].

Значительный этап в разработке образа Геркулеса как части императорского культа приходится на эпоху Тетрахии: Максимиан (правил 285–305 гг., 306–308 гг., 310 г.) принимает имя Herculeus, его сын Максенций (306–312 гг.) напрямую ассоциирует себя с ним[308]; изображения героя фигурируют на монетах вплоть до 313 г. (Рисунки 34, 35). Ко времени правления Максимиана, Максенция или Константина I, видимо, относится императорский трон с подвигами Геркулеса и знаками зодиака, известный как трон св. апостола Петра в базилике Св. Петра в Риме (Кат. 27).

Функционирование образа Геркулеса внутри императорского культа особенно интересно тем, что в последнем был проработан процесс героизации как принципа[309], что особенно видно на примерах прямых адаптаций портрета императора в чертах героя. Геркулес, смертный, ставший богом, весь жизненный путь которого был постоянным преодолением в совершении бесчисленных подвигов ради очищения земли от чудищ, стал «прототипом» для императоров. При невозможности полной ассоциации с божеством — Юпитером или др. — он превращался в реальный «исторический» пример апофеоза, «был

Известно несколько портретов Коммода в образе Геркулеса (переделка Колосса Нерона в образ Геркулеса с палицей и львом у ног, монетный чекан с Геркулесом в 192 г., статуэтка из Нац. музея, Стокгольм, особенно статуя из Капитолийских музеев в Риме (*Fittschen K., Zanker P.* Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse. Mainz: Philipp von Zabern, 1985. S. 85–90, Nr. 78. Taf. 91–94; *Hekster O.* Propagating power. P. 209–212. Figs. 3, 4.

См.: *Hekster O.* Commodus. An Emperor at the Crossroads. Amsterdam, 2002; *Meyer-Zwiffelhoffer E.* Ein Visionär auf dem Thron? Kaiser Commodus, Hercules Romanus // Klio. 2006. 88. S. 189–215; *Hekster O.J.* Commodus-Hercules, the people's princeps Hekster O.J. Scripta Classica Israelica. 2001. 20. P. 51-83.

[305]См. Hekster. Commodus. P. 21, 24.

[306]Портреты Каракаллы, сопоставляющие его с Геркулесом «типа Фарнезе», ок. 212 г., известны в нескольких копиях: *Vermeule C.C.* Caracalla and the Tetrarchs: Roman Emperors as Hercules // Festschrift für Frank Brommer / Hrsg. von U. Höckmann, A. Krug, A. Mainz: Philipp von Zabern, 1977. S. 289–294. См. также: *Marsden A., Henig M.* Caracalla as Hercules on an intaglio found near Lincoln // Oxford journal of Archaeology. 2002. 21(4). P. 419–422.

[307]*Rees R.* The emperors' new names: Diocletian Jovius and Maximian Herculius // Herakles and Hercules. P. 223–224.

[308]Aur. V. *De Caes.* XXXIX: 18; Lact. *De mort. pers.* LII: 3;
Rees R. The emperors' new names. P. 223–240; *Kolb F.* Diocletian und die erste Tetrarchie. Improvisation oder Experiment in der Organisation monarchischer Herrschaft? Berlin, New York, 1987.

[309]О Геркулесе в традиции императорского культа до IV в.: *Nock A.D.* The Emperor's divine comes // Journal of Roman Studies. 1947. 37. P. 102–116; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 159–178; *Eppinger A.* Exemplum virtutis for Christian Emperors: the Role of Herakles/Hercules in Late Antique Imperial Representation // Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento (Metaforms 18) / Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. Leiden: Brill, 2020. P. 73–77.

божественным защитником, comes (спутником) императоров,… парадигматическим воплощением доблести,… оказался подходящей фигурой для теоморфного изображения императора»[310].

Помимо портретных ассоциаций с Геркулесом, систему связей между императором и божественным героем можно реконструировать по панегирикам августу Максимиану Геркулию, произнесенным ритором Мамертином в 289 г. и в 291 г. В них присутствуют и воспоминания об основании Геркулесом Рима [Pan. Lat. II: I:2–3, II: II:1], и указания на его высшую божественность: «Ведь как Юпитер, владыка небес, и Геркулес, умиротворитель земель, являются высшими творцами всех благ, рождаемых небом и землей, хотя и кажется, будто эти блага даются нам различными богами..» [Pan. Lat. II: XI:6], «что удивительного в том, что, если в то время как наш мир может быть полон Юпитером, он может быть полон и Геркулесом?» [Pan. Lat. III: XIV:4]. Мамертин обращается к герою как покровителю всякого мужества: «он сделал безопасными земли и леса, а города освободил от жестоких правителей», «…является защитником мужества и покровительствует всем подвигам отважных мужей», «…побуждает участников священных состязаний с непреклонным мужеством совершать множество подвигов…» [Pan. Lat. III: III:6–7], называет его Победителем и Спасителем [Pan. Lat. II: XIII:5]. Сравнения подобного рода в эту эпоху стали фактически обязательными литературными тропами при описании императоров, войдя даже в учебные трактаты по риторике Менандра Ритора (2-я пол. III–нач. IV вв.), где были предложены разные их варианты[311].

Во второй половине IV в. мы также находим свидетельства интереса к образу Геракла. Юлиан II восстановил культ героя как культ своего личного покровителя[312]; Либаний сравнивает императора с Гераклом [Lib. *Or*. XIII: 28, и др.], Фемистий писал, что «Бог расположен ко мне [к Юлиану] так же, как древле к Гераклу и Дионису, которые будучи сразу философами и царями, очистили все моря и земли от застившего их зла» [Iul. *Ad Them*. 253c]. К кругу императорского заказа, может быть самого Юлиана, относятся рельефы (больше человеческого роста) с Двенадцатью подвигами Геракулеса с виллы в Шираган близ Тулузы (сер. или 2-я пол. IV в.), которые украшали центральный зал статусной, возможно императорской, резиденции (Рисунки 50 a,b) (Кат. 11)[313].

---

[310]*Kovacs M.* Ein zeitloser Heros: Hercules auf spätantikem Gelagegeschirr // Zwischen Dionysos und Christus. Bild und Tafel geschirr im römischen Nordafrika / Ed. K. Flecker. Kiel: Universitätsverlag Kiel, 2022. S. 76.
[311]*Menander Rhetor* / Eds., transl., comm. by D.A. Russell, N.G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1981.
[312]См. краткий обзор в кн.: *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 152–154; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 231–232.
[313]*Bergmann M.* Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike. Wiesbaden, 1999; *Bergmann M.* Die kaiserzeitlichen Porträts von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble? // Statuen in der Spätantike. Spätantike — Frühes Christentum — Byzanz / Hrsg. von F.A. Bauer, C. Witschel. Wiesbaden: Reichert, 2007. S. 323–339; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 45–46.

Традицию продолжил и император-христианин Феодосий I (379–395 гг.)[314]: «дубинчатые» колонны его Триумфальной арки, поставленной на Форуме Тавра 393 г. в Константинополе[315], были уподоблены гигантским палицам Геракла, которую держат руки, изображенные под капителями (сохр. на форуме Беязит и в Цистерне Базилика, Стамбул) (Рисунок 51)[316],— победоносная воинская слава Геркулеса, перенесенная на императора здесь очевидна. В то же время в 394 г. изображение героя появилось на штандартах сражавшегося с Феодосием I узурпатора Евгения[317], в чем можно усмотреть «состязание» императора истинного и императора ложного, в котором «аргументом» стал и образ Геракла.[318]

Последние версии о датировке мозаик трехапсидного триклиния (или, может, всех мозаик виллы, или значительного их числа) Виллы дель Казале в Пьяцца Армерина временем Феодосия I (370–390-е гг.) (Кат. 5)[319], если с ней согласиться, позволяет говорить о возрождении активной идеологической разработки образа Геркулеса в императорской иконографии (Рисунки 54–63).[320] Несмотря на множество предположений о ее заказчике и владельце (см. Кат. 5), программная структура декорации виллы, как нам кажется, может указывать на ее императорский статус в какой-то период функционирования или, по крайней мере, на ориентацию на традицию императорского культа (причем при любой датировке в пределах IV в. и при любом заказчике — от императора до другой высокостатусной персоны[321]).

---

[314]Об образе Геркулеса в круге императорской символики при Грациане, Феодосии I, Гонории см: *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 232–248.

[315]*Mayer E.* Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Dr. Rudolf Habelt GMBH, 2002. S. 131–138.

[316]*Mayer E.* Rom ist dort, wo der Kaiser ist. S. 131.

[317]Об использовании образа Геркулеса в своей пропаганде узурпатором Евгением: *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 303–308.

[318]*Kovacs M.* Ein zeitloser Heros. S. 76.

[319]*Steger B.* Piazza Armerina. La villa romaine de Casale en Sicile. Paris: Picard, 2017; *Pensabene P., Barresi P.* Una rilettura della decorazione musiva del triconco della villa del Casale a Piazza Armerina // Atti del XXII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Matera, 16–19 marzo 2016 . Eds. C. Angelelli, D. Massara, A. Paribeni.— Tivoli: Scripta Manent Edizioni, 2017.— P. 117–134; *Wilson R.J.A.* Review of B. Steger, Piazza Armerina. La villa romaine de Casale en Sicile, Paris: Picard 2017 // Bryn Mawr Classical Review, March 12th 2020.— URL: ; *Steger B.* Piazza Armerina. La mosaïque dite de "Hercule vainqueur". Nouvelle proposition de discussion, lecture et mise en contexte // XVe colloque de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique: La mosaïque en context / Eds. A.-M. Guimier-Sornets, A.-A. Malek, D. Istria, M. Poux. 2024. P. 459–471.

[320]*Settis S.* Per l'interpretazione di Piazza Armerina // Mélanges de l'école francaise de Rome. 1975. 87. P. 873–994; *Amedick R.* Herakles im Speiseaale // Römische Mitteilungen. 1994. 101. P. 103–104; *Coralini A.* L'Hercules Victor di Piazza Armerina. Una proposta di lettura // Atti del IV Col loquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo 9–13 dicembre 1996 / A cura di R.M. Carra Bonacasa, F. Guidobaldi. Ravenna, 1997. P. 299–324;Villa del Casale e la Sicilia tra Tardoantico e Medioevo / A cura di P. Pensabene. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2010.

[321]*Lavin I.* The House of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages // The Art Bulletin. 1962. 44/1. P. 1–27; *Piay Augusto D., Argüelles Álvarez P.* Idealization of the power of Hispanic elites through the representation of Hercules mosaics // Source document: Graeco-Latina

На центральном поле трехапсидного триклиния виллы представлены атрибуты земных подвигов Геркулеса (Немейский лев, Лернейская гидра, Керинейская лань, вепрь, бык, кони и раненые всадники Диомеда (?), павшая Ипполита, трехтелый Герион, Кербер, змей Ладон с древом Гесперид), с акцентом в центральной апсиде на не каноническом, но главном из них — помощи богам в истреблении гигантов (в апсиде изображены раненые стрелами Геркулеса гиганты, корчащиеся от мук) (Рисунки 60, 61). Выделение именно этого, «божественного» подвига может быть соотнесено с пассажем Мамертина в панегирике Максимиану Геркулию, то есть уже оформилось как риторическая модель: «Вместе с принцепсом ты помог поверженному Римскому имени с такой же готовностью, с какой твой Геркулес оказал помощь вашему Юпитеру, испытывающему трудности в борьбе с земнородными [гигантами.— В.С.], обеспечив при этом большую часть победы и доказав, что он не столько получил небо от богов, сколько вернул его им» [Pan. Lat. II: IV:2]. На мозаике на апофеоз Геркулеса — награду за земные труды — указывает помещенная в апсиде напротив сцена нападения Ликурга с топором-лабрисом на Амбросию (персонификацию напитка бессмертия — нимфу, превратившуюся в виноградную лозу, чтобы защитить Диониса, и в награду за это получившую от него вечную жизнь) (Рисунки 58, 59).

Конечно, в эту эпоху фактически невозможно разграничить формы реального культа Геркулеса или другого героя и божества и культурную инерцию, образовательную традицию, придворную риторику. Однако, в случае императорской программы соотнесения монарха с Геркулесом это была «работавшая» система легитимации, с определенного времени, конечно, литературная. Императоров и полководцев прославляли, сравнивая их с Геркулесом, языческие риторы, Клавдиан в поэме на четвертое консульство Гонория (398 г.) и христианин Сидоний Аполлинарий в панегирических поэмах на консульство Авита [Sidon. Apol. *Carm*. 7] (456 г.) и Майориана [Sidon. Apol. *Carm*. 13] (458 г.)[322]. В любом случае, императоры, язычники или христиане по вероисповеданию, соглашались с возведением своих деяний, принципов своей власти к образу и деяниям Геркулеса. Косвенное подтверждение популярности обращения к нему как к exemplum virtutis — сопротивление христианских писателей, «предлагавших» другие сравнения императоров с Геркулесом — с его необузданностью, сексуальной

Brunensia. 2021. Vol. 26, iss. 1. P. 135–155.

[322] *Watson L.* Representing the past, redefining the future: Sidonius Apollinaris' panegyrics on Avitus and Anthemius // The Propaganda of Power: the role of panegyric in late antiquity / Ed. by M. Whitby. Leiden: Brill, 1998. P. 177–198; *Risi A.* L'épopée d'Hercule dans l'antiquité tardive: Ausone, Claudien, Nonnos et Dracontius. Littératures. Université Côte d'Azur, 2023.

распущенностью и т.п. [Lact. *Inst*. I: 9:1–7; Lact. *Epit*. VII: 3–4; Lact. *De mort. pers*. VIII: 5; Greg. Naz. *Orat*. IV: 77; IV: 122].[323]

О важности императорской, личной и государственной, репрезентации через великого героя говорит перенос из Рима в Константинополь в 326–329 гг. при Константине I статуи сидящего Геркулеса в базилику близ ипподрома (передвинута на ипподром после пожара 476 г.)[324],— символически он мог отмечать перенос на Второй Рим идеи «основания», ибо Геркулес первый основатель Города (Рима). Геркулес в сцене гигантомахии как проекция и риторический прототип был изображен на рельефе Колонны Аркадия в Константинополе (395–408 гг.), его подвиги в мраморе были помещены на внешних пропилеях Золотых врат Константинополя (по описаниям, опознаются по крайней мере шесть подвигов). Как один из близких примеров может быть рельеф V в. с западного фасада собора Сан Марко в Венеции с Геркулесом, несущим Эврисфею Эриманфского вепря, возможно, перевезенный после 1204 г. из Константинополя (Рисунок 52) (Кат. 12).

Античные статуи, массово представленные в городах, продолжали оставаться визуальными напоминаниями о культе и славе героя, поддерживая традицию народных легенд и литературных отсылок к ним[325] Учитывая важность символической репрезентации, иконографического образца, в круг позднеантичных произведений нужно включить и древние памятники, включенные в позднеантичное городское пространство. Так, в Константинополе стояли и другие статуи героя: Геракл, борющийся с Немейским львом,— на ипподроме, статуя возлежащего Геракла в декорации площади, Геракл и Авга в термах Зевксиппа[326], возможно, статуя в термах V в., отреставрированных Львом VI

[323]*Eppinger A.* Exemplum virtutis for Christian Emperors. P. 73-93; *Nicholson O.* Hercules at the Milvian Bridge: Lact., Divine Institutes, I.21.6–9 // Latomus. 1984. 43. P. 133–142.
[324]О статуях (Из Иоанна Лида. 8а).— Легенды Царьграда / Пер. А.Ю. Виноградова. Москва: АСТ, 2022. С. 51; Никита Хониат о Геракле на Ипподроме: Никиты Хониата История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина. Том 2 / Пер. под ред. проф. И.В.Чельцова. СПб., 1862. С. 431–432.
[325]Обзор современного состояния изучения вопроса: *Чаттерджи П.* Визуальная культура Византии между языческим прошлым и христианским настоящим. Статуи в Константинополе IV–XIII вв. Бостон, ПетербургAcademic Studies Press. Библиороссика, 2024. С. 32–47.
Языческие статуи в пространстве позднеантичного и византийского города: *Mango C.* Antique Statuary and the Byzantine Beholder. Dumbarton Oaks Papers , 1963. 17. P. 53–75; *Bassett S.G.* The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople // Dumbarton Oaks Papers. 1991. 45. P. 87–96; *Jacobs I.* Production to Destruction? Pagan and Mythological Statuary in Asia Minor // American Journal of Archaeology. 2010. 114. P. 267–303; *Lavan L.* Political Talismans? Residual ‘Pagan’ Statues In Late Antique Public Space // The Archaeology of Late Antique 'Paganism'. (Late Antique Archaeology, Vol. 7) / Eds. L. Lavan, M. Mulryan. Brill: 2011. P. 437–477; *Bassett S.* Collecting and the Creation of History // Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World / Eds. M. Wellington Ghatan, D. Pagazzano. Leiden, Boston, 2015. P. 146–155; *Magdalino P.* The Myth in the Street: The Realities and Perceptions of Pagan Sculpture in Christian Constantinople // Μυθοπλασίες. Χρήση και Πρόσληψη των Αρχαίων Μύθων από την Αρχαιότητα μέχρι Σήμερα / Eds. A. Petrides, S. Efthymiadis. Athens, 2015. P. 205–222; *Kouneni L.* The Afterlife of a Pagan Hero in a Christian Capital: Antique Sculptures of Hercules in Constantinople. Leiden: Brill, 2024. P. 25–49.
[326]*Stupperich R.* Das Statuenprogramm in der Zeuxippos-Thermen: Überlegungen zur Beschreibung des Christodoros von Koptos // Istanbuler Mitteilungen. 1982. 32. S. 210–235.

(886–912) и позже отреставрированных Константином VII (913–959 гг.), во дворце Марины, во дворце Ареты (Доблести), которая упоминается в эпиграмме Христофора Митиленского в XI в.

С этой линией традиционной императорской риторической и изобразительной иконографий можно соотнести сведения о «Геракловом дворце», или «Базилике Геркулеса» (местонахождение точно не идентифицировано, хотя он известен по упоминаниям; высказываются также сомнения о его реальности)[327] короля остготов Теодориха в Равенне, откуда, видимо, происходит рельеф с Геркулесом, попирающим Керинейскую лань, V–сер. VI вв. (Рисунок 53) (Кат. 13)[328]. В комплексе с ним можно рассматривать и упоминания о стоявшей в Равенне до XV в. статуе героя, державшего небесный свод, с которой, видимо, связаны строки Боэция (ок. 480–524/526 гг.) в «Утешении философией»[329] и от которой дворец Теодориха, возможно, получил свое название (или от панегирического прозвища Теодориха, с которым и сравнивался король этой статуей).

Линию соотнесения правителя с Гераклом продолжила развивать вся риторическая традиция до VII в., особенно в период правления Ираклия (610–641 гг.), сына Ираклия, экзарха Африки с 600 г., и его династии (до 711 г.). Так, Феофилакт Симокатта описывает в диалоге, предваряющем его «Историю правления императора Маврикия» (ок. 630 г.), как Философия и История празднуют после своей гибели при узурпаторе Фоке воскресение при Ираклии: История сравнивается с Алкестидой, спасенной Гераклом[330]. Ираклия с Гераклом сравнивает Георгий Писида в своих панегирических поэмах «На возвращение Ираклия из Африки» (после 610/611 гг.), «На поход царя Ираклия против персов» (623 г.), «На нашествие аваров» (626 г.), «Ираклиада, или На конечную гибель Хосроя, персидского царя» (628 г.).[331] Интересно наблюдение М. Майера, предположившего, что обращение к Гераклу у Писиды было способом сравнения императора со Христом.[332] В

---

[327]*Kennell S.A.*H. Hercules' Invisible Basilica (Cassiodorus, Variae I, 6) // Latomus. 1994. 53/1. P. 159–175.

[328]*Farioli Campanati R.* Ravenna e i suoi rapporti con Costantinopoli: la scultura (secoli V.–VI) // Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo) / A cura di C. Rizzardi. Venezia: IVSLA, 2005. P. 13–43; *Russo E.* Il rilievo costantinopolitano con Eracle e il cervo nel Museo Nazionale di Ravenna // Ravenna Studi e Ricerche. 2010. 17. P. 15–26.

[329]«Совершил Геракл дела большие… За заслуги,— получил награду // По достоинству,— был взят на небо, // Ныне ж, храбрые, ввысь стремитесь! // Не бессильны вы, пример вас учит, // Победив все тягости земные, // Звезд достигнете!» [Boeth. *De Consol*. IV: 7(v)].
См. также о Базилике Геркулеса в Равенне и о статуе у Боэция: *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 83–86, 136–139.

[330]*Феофилакт Симокатта*. История / Пер. С. П. Кондратьева, вст. ст. Н.В. Пигулевской. Москва: Наука, 1957.

[331]Подробный разбор в статье: *Meier M.* Herakles — Herakleios — Christus. Georgios Pisides und der kosmorhýstes // Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike, Millennium-Studien 54 / Hrsg. von H. Leppin. Berlin, 2015. S. 167–192; *Mellas A.* Herakleios or Herakles? Panegyric and Pathopoeia in George of Pisidia's Heraklias // Herakles Inside and Outside the Church. P. 116–132.

[332]*Ibid*. P. 169 et al.

круге этих возрождающих традицию сравнений императора с Гераклом текстов — анонимная поэма о подвигах Геракла VII в.[333] Видимо, именно с этим интересом к образу Геракла может быть связано появление нескольких серебряных изделий с Гераклом в эпоху правления императора Ираклия, например, происходящая из константинопольской мастерской серебряная ситула с богами из Кучурмаре, среди которых Геракл с яблоками из Сада Гесперид, представленный по «типу Фарнезе» (613–629/630 гг., Художественно-исторический музей, Вена) (Рисунок 84) (Кат. 20)[334]. В этот же ряд можно поставить также серебряное блюдо с Давидом, убивающим льва, из серии с Историей Давида (629/630 гг., Музей Метрополитен, Нью-Йорк), изготовленной при Ираклии в Константинополе: на нем момент подвига ветхозаветного героя смоделирован по схеме Гераклова сюжета (Рисунок 79)[335]. (См. также сасанидское блюдо VII в.— Рисунок 87).

3.1.2 Стоическая интерпретация Додекатлона Геракла: герой как exemplum virtutis. Погребальный аспект образности Геракла

Многочисленные тексты о Геракле как парадигматическом образце добродетели и воплощении мощи говорят о том, что, по крайней мере, с обращения императоров в христианство образ героя перешел в плоскость чистой риторики, следовавшей устойчивой панегирической традиции. Но изобразительная традиция корректирует эту литературную тему.

Существование со II в. большого числа частных саркофагов (Рисунки 14, 37–39)[336], вотивных рельефов, статуй[337] и напольных мозаик[338] с подвигами Геракла (Додекатлоном, то есть Двенадцатью условно каноническими подвигами, с дополнением тех, что в их число не входили — Parerga, то есть «за пределами деяний», например, спасение

[333] *Knös B.* Ein spätgriechisches Gedicht über die Arbeiten des Herakles // Byzantinische Zeitung. 1908. 17. S. 397–429.

[334] Age of Spirituality. Cat. 118; *Gschwantler K.* Der Silbereimer von Kuczurmare — Ein Meisterwerk frühbyzantinischer Toreutik // Syrien. Von den Aposteln zu den Kalifen / Hrsg. von E. M. Ruprechtberger. Mainz: Philipp von Zabern, 1993. S. 175–179.

[335] О героических моделях правления Ираклия см.: *Dan A.* Heraclius, the Boar Hunter: Notes on the Hermitage Meleager and Atalanta Silver Plate // Bulletin of the Asia Institute. 2015–2019. New Series. 29. P. 137–174, о Давиде и Мелеагре — p. 143–144.

[336] Рельефы саркофагов: *Boardman J.* Herakles' labours // LIMC. V–1. Cat. 1697–1761, и далее — отдельные подвиги; *Jongste P.F.B.* The twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi.
Также рельефы погребального гипогея семьи жреца Рапсонеса из дер. Бабулин в северной Сирии, 2-я пол. III в.— *Chehadeh K., Griesheimer M.* Les reliefs funéraires du tombeau du prêtre Rapsonès (Babulin, Syrie du Nord) // Syria. 1998. 75. P. 171–192.

[337] Например, рельефы из театра в Коринфе, 120–130-е гг., Археологический музей Коринфа; фрагменты рельефа памятника из Палестрины, II в., Ватиканские музеи; рельефы из Дуры Европос, 2-я пол. II в.; рельеф кон. II в., Музей-заповедник «Херсонес Таврический», Севастополь; скульптурная группа кон. II в., Музей Ламбезиса (Алжир); группа из Остии, II в., Ватиканские музеи; рельефы пилястр Базилики Северов в Лептис Магна (Ливия), 205–211 гг., и др.

[338] Например, мозаика из Италики, II в., Археологический музей, Севилья; мозаика с Гераклом и атрибутами его подвигов, II–III вв., Археологический музей, София, и др.

Алкестиды или участие в битве богов с гигантами), которые никак не могут быть включены в императорский культ или риторические конструкции, говорит о ранней универсализации образа великого героя в традиции погребального культа. Из доступной для высшего слоя героизированных правителей (и, может, круга близких им персон) идея «спускается» до каждого человека, делая возможным визуальное сопоставление умершего с героем. Редкие примеры этого явления встречаются и ранее[339], но массовыми они стали со II в.[340] Примером этого являются саркофаги с портретами заказчиков, заменившими в сценах с Геркулесом его лицо (например, саркофаг ок. 240–250 г. из Палаццо Альтемпс, Рим (Рисунок 39); саркофаг из Фраскати, ок. 240 г., ныне в Вобурнском аббатстве / Woburn Abbey).[341] Погребальный аспект в образности Геркулеса подтверждается и другими примерами (например, портрет юноши, представленного нагим и с львиной шкурой в поддерживающем основании бюста, ок. 140 г., Музей Метрополитен, Нью-Йорк; фреска с жертвоприношением Геркулеса из гробницы 27 некрополя на виа Лаурентина, 2-я пол. II в., Археологический музей, Остия).

Актуализацию темы подвигов-преодолений отчасти можно объяснить расцветом стоицизма, одного из самых значительных интеллектуальных явлений I и II столетий, и внедрением его идей в самые широкие слои общества в качестве «философии жизни». Геракл — важнейшая, если не главная фигура в литературно-философской дидактике киников и стоиков[342], и для них его подвиги — прежде всего моральные поступки. Стоик Гераклит рассматривал подвиги Геркулеса как метафоры человеческих страданий, рассматривая Эриманфского вепря, Немейского льва и Критского быка как символы страсти, Керинейскую лань как как трусость, очищение Авгиевых конюшен как очищение от расточительства, изгнание Стимфалийских птиц как изгнание пустых надежд, убийство Лернейской гидры как отказ от бесконечных удовольствий и пленение Кербера как философию, извлекаемую из тьмы [Heracl. *Hom*. 33].[343]

Луций Анней Корнут (ок. 20–ок. 65 или 80 г.) в «Греческой теологии» выстраивает сходную систему аллегорий: «Геракл представляет собой всеобщее разумное основание, придающее естеству незыблемость и мощь, делающее его непобедимым, обеспечивающее всю природу твердостью, отдельные же части ее наделяющее силой и отвагой… …И

[339]Такие примеры известны с III в. до н.э., хотя на наш взгляд, они могут иметь другую интерпретацию, и даже сомнительны: *Poulsen E., Dyggve E., Rhomaios K.* Das heroon von Kalydon. Copenhagen: Levin and Munksgaard, 1934. S. 75, Fig. 77, 78; *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 116.
[340]Примеры собраны в книге: *Wrede H.* Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. Mainz: Philipp von Zabern, 1981. S. 238–253.
[341]*De Lachenal L.* Cat. 5: Fronte di sarcofago con fatiche di Ercole // Ercole il fondatore dall'antichita al Rinascimento / A cura di M.B. Castellotti, A. Giuliano. Milano: Fondazione Brescia Musei, Mondadori Electa, 2011. P. 56–58.
[342]*Bayet J.* Hercule funéraire // Mélanges de l'école française de Rome. 1921. 39. P. 234–247.
[343]*Zeller E.* The Stoics: Epicureans and Sceptics. London, Longman, Green and Compani, 1892. P. 368.

служба у Омфалы является весьма правдоподобной и подходящей для Геракла-человека Здесь… содержится указание древних на то, что даже сильнейшим приходится подчиняться разуму и делать то, что он велит, хотя бы пророческий голос («омфэ» — самый подходящий корень для имени «Омфала»)… и имел некоторые женские свойства» [Corn. *Theol. Graec.* 31].

Практикующий кинический образ жизни стоик Дион Хрисостом (ок. 40–ок. 120 гг.)[344] вкладывает в уста киника Диогена слова о Геракле: «Благородный же человек считает свои труды величайшими своими противниками, с ними желает он сражаться всегда — день и ночь… Он не боится своих противников и не молится о том, чтобы ему выпали иные, но вызывает на бой всех их…» и далее — о смысле подвигов Геракла [Dio Chrys. VIII: 15–16, 26–36[345]].[346] В речи «О царской власти», предлагая образцы для властителя — от Зевса к Гераклу, и от Геракла к властителю,— он возвышает его до мистического правителя универсума: «он был царем не только Эллады, но правил всей землей от восхода до заката солнца и всеми людьми, у которых есть святилища Геракла. …он совсем не приобретал ни золота, ни серебра,… многим дарил не только несметные богатства и земли…, но и целые царства и города. Ибо он верил, что все принадлежит ему, и ничто [не является для него] чужим [имуществом]»…, и Зевс «поручил ему царствовать над всем родом людей… И вследствие этого он является спасителем земли и людей…» [Dio Chrys. *Orat*. I: 65–84].

Близкая трактовка — как властвующего над всей ойкуменой нравственного принципа, ее защитника — у Лукиана из Самосаты (ок. 120–после 180 г.) в «Кинике»: «…Геракл, лучший из смертных, божественный муж, сам справедливо признанный за бога? Неужели ты думаешь, что несчастная судьба заставляла бродить его по земле обнаженным, с одной лишь львиной шкурой на теле, и не знать ни одной из ваших нужд? Однако далеко не был несчастным он, сам защищавший других от бед; не был он равно и бедняком, ибо и суша и море были ему подвластны» [Luc. *Cyn*. 13]. Также Сенека в трактатах «О благодеяниях» и «О стойкости мудреца» пишет: «Геракл ничего не победил для себя: он прошел вселенную для ее избавления, а не в угоду собственной страсти. Над чем одерживал победы враг злых, защитник добрых и умиротворитель суши и моря?» [Sen. *De benif*. I: 13:3] и, имея в виду Геркулеса: «Наши стоики провозгласили их мудрецами за то, что они были неутомимы в преодолении трудностей, презирали наслаждения и победили всех чудовищ» [Sen. *De const. Sap.* I: 2:1].

[344]Известно о дружбе Диона с Траяном; прямые сравнения Траяна с Гераклом в трех речах Диона совпадают с расцветом культа героя, инициированного императором.
[345]См. также речь LX, посвященную Гераклу.
[346]Ср. слова Софокла на несколько столетий ранее в трагедии «Трахинянки»: «Мир обошел я, и моря очищая и земли» [Soph. *Trach*. 1024–1027].

Ж. Байе в своих статьях об образе Геракла в римском погребальном искусстве справедливо видит в аллегорической интерпретации мифов у стоиков метод прочтения сюжета с подвигами.[347] Геракл, исполняющий свою судьбу через преодоление трудностей, уничтожая чудовищ и восстанавливая порядок в мире, рассматривался как символ человека, преодолевающего хаотические силы природы и общества, упорядочивая их согласно рациональному принципу, управляющему Вселенной,— Высшему богу (ранняя версия — у стоика Клеанфа из Ассоса, 332–233 гг. до н.э.)[348], божественному Установителю [Stator], Учредителю [Stabilitor], Судьбе [Fatum], став его воплощением на земле [Sen. *De benif.* IV: 7:1–8:1]. Геракл добровольно принимает испытания, показывая, что жизнь, согласованная с пронизывающим все Богом, требует усилий, но приносит гармонию, и даже страдания играют важную роль в воспитании души. Об этом же говорит притча о выборе Геракла между добродетелью и счастьем, которая восходит к рассказу Продика о Геракле на распутье [Xenof. *Mem*. II: 1:21–31][349], подробно развернутая у Диона Хрисостома [Dio Chrys. *Orat*. I: 65–84].

Так киническая и стоическая философия «расширила» понимание образа Геракла до космологического образа и универсальной фигуры, выкристаллизовав в нем прежде всего нравственный и спасительный моменты. В этом случае изображения героя на саркофагах — проекция высших добродетелей, которым причастны или надеются быть причастными их заказчики. В напольной и стенной живописи, украшавшей репрезентативные пространства античного дома, эта тема, скорее всего, также лидирует, акцентируя нравственный аспект: например, мозаики из Дома Азиния Руфина в Aholla (Рас Ботрия), 184–185 гг., Музей Бардо, Тунис; фрагменты мозаичного цикла, видимо, из Зевгмы, II в., Археологический музей, Стамбул; подвиги вокруг фигур стоящих Геркулеса и Омфалы, из Льирии / Llíria близ Валенсии, III в., Археологический музей, Мадрид; мозаики в Доме подвигов Геркулеса в Volubilis (Марокко), ок. 200 г., in situ; мозаики из триклиния Виллы Минго в Сен-Поль-ле-Роман, 170–180 гг., Музей истории и археологии, Валанс (Рисунок 43)[350]; с Бискайского некрополя в Cartima (Картама, близ Малаги), III в., и др.[351] Эту линию продолжает мозаика около 400 г. с подвигами Геракла с виллы в

[347]*Bayet J.* Hercule funéraire. P. 219–266; *Bayet J.* Hercule funéraire (suite et fin) // Mélanges de l'école française de Rome. 1923. 40. P. 19–102.
[348]*Клеанф*. Гимн Зевсу / Пер. М. Грабарь-Пассек // Эллинские поэты VIII–III вв. до н.э. Москва: Ладомир, 1999. С. 202.
[349]О тексте Ксенофонта, возможном использовании оригинала Продика: *Sansone D.* Heracles at the Y // The Journal of Hellenic Studies. 2004. 124. P. 125–142.
[350]*Lavagne H.* Au dossier des mosaïques Héracléennes (suite): la mosaïque de Saint-Paul-lès-Romans // Revue Archéologique. 1979. Nouvelle Serie, fasc. 2. P. 269–290.
[351]См. также обзор мозаик Испании с Геркулесом: *Piay Augusto D., Argüelles Álvarez P.* Idealization of the power of Hispanic elites through the representation of Hercules mosaics // Source document: Graeco-Latina Brunensia. 2021. 26/1. P. 135–155.

Парикии на Паросе, которая полностью следует иконографическим схемам саркофагов и напольной живописи II–III вв. (изображены Похищение Керинейской лани, пленение Эриманфского вепря, фрагменты двух подвигов: убиение Лернейской гидры (?) и Истребление Стимфалийских птиц (?) вокруг непонятной композиции, от которой сохранились фрагменты сцены в воде — ноги быка и человеческихе ноги, возможно, Убиения Критского быка) (Рисунки 76, 77) (Кат. 6).[352]

Также известны мозаики, где подвиги Геракла замещены только одним из них — например, Геракл, нападающий на Немейского льва, в Доме Орфея в Неа Пафосе, кон. II–нач. III вв.[353], in situ; Геракл, сражающийся с кентавром Эвритионом (?) из Portus Magnus (Алжир), кон. III в. или нач. IV в. (Рисунки 48, 49), и более поздние — Геракл, побивающий кентавра в Боксфорде, ок. 380 г. (Кат. 4) (Рисунок 315) [354]; фрагмент 1-й пол. VI в. с Гераклом, борющимся Немейским львом, в Мадабе (Кат. 9) (Рисунок 78)[355], который, очевидно, тоже был частью полного или сокращенного цикла подвигов.

Помимо этих мозаик, о распространенности сюжета в Позднеантичную эпоху свидетельствуют керамические чаши IV–V вв. со штампованными рельефами (terra sigillata) с избранными подвигами из Римско-германского Центрального музея, Майнц (вполне возможно, что в полном виде группа составляла весь цикл Додекатлона), и Римско-Германского музея, Кёльн (Рисунки 94–98) (Кат. 49, 50)[356], и серебряные блюда с Гераклом IV–VI вв., например, из Трапрейн Ло / Traprain Law (где вместо подвига изображена голова Геркулеса и его палица), IV в. (Рисунок 85) (Кат. 15), и из Кабинета медалей Национальной библиотеки Франции, IV или VI вв. (Рисунок 86) (Кат. 19)[357]. И тот и другой род изделий, судя по сохранности рельефов на них, не использовался в практических целях, но, выставленный на симпосии, играл роль декларации определенных идей; серебряные изделия могли также играть род столешниц в центре триклиния или предназначаться в качестве подарков удостоившимся их или варварским вождям (Кат. 13–15, 17, 19, 21).[358]

[352]Herakles // LIMC. V–1. Cat. 2163.
[353]*Daszewski W.A, Michaelides D.* Guide to the Paphos Mosaics. Nicosia: Bank of Cyprus Cultural Foundation, 2009. P. 47–49. Fig. 36.
[354]*Beeson A., Nichol M., Appleton J.* The Boxford mosaic: a Unique survivor from the Roman Age. Newbury: Countryside Books, 2019.
[355]*Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 80. Pl. 55.
[356]*Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 53–56; *Kovacs M.* Ein zeitloser Heros. P. 73–98.
[357]Age of Spirituality. Cat. 136.
[358]*Toynbee J.M.C., Painter K.S.* Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700 // Archaeologia. 1986. 108. P. 15–65.

3.1.3. Апофеоз Геракла как итог Додекатлона. Спасительная функция Геракла

Содержание изображений Додекатлона или отдельных подвигов в погребальной пластике и в напольной живописи не исчерпывается сопоставлением с кинико-стоическими добродетелями. В перспективе подвиги ведут к апофеозу героя, представленному как его встреча с высшими богами, о чем свидетельствует добавление соответствующих сцен — приветствием его богами на Олимпе и в сцене рукопожатия / dexiosis с Минервой[359].

Кроме того, вектор от додекатлона Геракла к посмертному блаженству может быть прослежен в мифах о его нисхождении в Аид с предварительным посвящением в Элевсинские мистерии [Plat. *Conv*. 371 d–e; Apollod. II: 5:12][360] и о том, что в честь героя Деметра основала Малые мистерии, «целью которых было очищение его от убийства кентавров» [Diod. IV: XIV: 3], и сведения, что в основанной им Гераклее Понтийской Геракл считался основателем погребальных агонов[361]. Его подкрепляют также сцены с изображением разных эпизодов из мифа о его сошествия в Аид на целом ряде саркофагов II–III в. [362] и на других памятниках.

Эта тема может быть названа одной из важнейших среди причин, привлекших образ Геркулеса в погребальное искусство, так как саркофаг и гробница — не только картина-репрезентация моральных идеалов заказчика или картина-ассоциация с ним для живого, входящего в погребальное пространство, но и вместилище тела, «пороговая» зона между жизнью и посмертным состоянием. Для сравнения можно привести два самых значительных ансамбля погребального искусства с Гераклом: фрески с подвигами Геракла вместе с портретами членов семьи заказчика в склепе в Горгиппии (Анапа) рубежа II и III вв.[363] и рельефы в гипогее семьи жреца Рапсонеса из дер. Бабулин в северной Сирии (2-я пол. III в.), где изображены Солнце и Луна на колесницах, подвиги Геракла, Геракл и Гермес Психопомп, Беллерофонт, убивающий Химеру, сцены жертвоприношений и

---

[359]Например, встреча героя Зевсом у врат Олимпа на саркофаге из Веллетри, ок. сер. II в.; dexiosis Минервы и Геркулеса на гипсовом рельефе Подземной базилики у Порта Маджоре в Риме и на фреске в Domus Aurea,— I в., Рим. См. каталог сцен апофеоза Геракла: *Boardman J.* Herakles' death and apotheosis // LIMC. V–1. P. 151–154. Cat. 2847–2908, 3191, 3194.

[360]Этот миф также получил отражение в пластике, например, рельеф с Гераклом, менадой и жертвователем, начинающим церемонию Элевсинских мистерий, кон. I в. до н.э. – нач. I в. (Национальный Археологический музей, Неаполь) и др. См. *Boardman J.* Herakles // LIMC. IV–1. Cat. 1401–1410.

[361]*Сапрыкин С. Ю.* О культе Геракла в Херсонесе и Геракле в эпоху эллинизма. С. 47–51.

[362]Например, утраченный саркофаг из Ватиканских садов, II в.; саркофаг с подвигами Геракла, в том числе спасением Алкестиды, и Дворцом Аида, из Веллетри, сер. II в.; Геракл и Харон на саркофаге III в. из Археологического музея Антонио Салинаса в Палермо; саркофаг с Гераклом и Кербером у врат Аида, ок. 200 г., Капитолийские музеи, Рим; с Кербером и на другой панели — с Алкестидой, 150–175 гг., Археологический музей, Афины, и др.

[363]*Алексеева Е.М.* Некрополь античного города Горгиппии. Комплекс гробниц рубежа II–III вв. н. э. Москва, Вологда: Древности Севера, 2021. С. 144–153.

поминальной трапезы Рапсонеса (Рисунок 41).[364] Если первый ансамбль может под влиянием пластики саркофагов малоазийской и римской традиций воспроизводить идею атлона как пути к блаженству посмертия (символически обозначенному трапезой), то во втором усилена идея итоговой победы над смертью как злом (Беллерофонт) и функция Геракла как психопомпа наряду с Гермесом.

Принятие в сонм богов — древняя тема в религиозном античном искусстве (примеры многочисленны: ср. росписи амфоры Андокида с Гераклом на ложе и Афиной, из Вульчи, 520–510 гг. до н.э., Государственное Античное собрание, Мюнхен; фреска с Геркулесом и Минервой на Олимпе из Коллегиума августалов в Геркулануме, I в., in situ, и др.).[365] Житийно, как этапы к апофеозу явлены главные моменты жития Геракла в цикле мозаик из цикла 1-й четв. III в.[366] или нач. IV в. из Хомса (Археологический музей в Маарат ан-Нумане, Сирия), где представлены Явление Зевса в облике Амфитриона Алкмене в присутствии Неведения [ΑΓΝΟΙΑ]; Обнаружение Амфитрионом и Алкменой младенца Геракла, удушающего змей, и испуганного Ификла, в присутствии служанок; Геракл перед змеем Ладоном на древе с золотыми яблоками в Саду Гесперид, с возлежащим Океаном; и наконец — Встреча Геракла на Олимпе Зевсом в присутствии Бессмертия [ΑΘΑΝΑΣΙΑ] (Рисунки 47 a–c). Кроме того, эти мозаики один из самых показательных примеров интереса к построению историй героев как жития — от рождения к гибели или апофеозу (близкие примеры — истории Диониса и Ахиллеса).

Последний известный нам памятник этой темы — рельеф серебряной ситулы из Кучурмаре с шестью богами, среди которых принятый в их сонм Геракл, 613–629/630 (Художественно-исторический музей, Вена) (Рисунок 84).

В контексте стоических интерпретаций Геракл становится фигурой, предназначение которой — спасение человечества[367]. Не ясным остается вопрос (и, видимо, он не может быть разрешен), в какой степени эта идея связана с культом Геракла как защитника — Сотера / Спасителя (известного, например, в Анатолии эллинистического и римского времени и в Причерноморье[368]) и в какой он является спасителем в мистическом смысле — спасителем от смерти. Вполне возможно, что

[364] *Chehadeh K., Griesheimer M.* Les reliefs funéraires du tombeau du prêtre Rapsonès (Babulin, Syrie du Nord) // Syria. 1998. 75. P. 171–192.
[365] Об апофеозе Геракла: *Woodford S.* Herakles: Scenes of apotheosis // LIMC. VI–1. P. 161–163; Héraklès // LIMC. Suppl. I. Add. 2 (P. 106–107).
[366] *Abdallah K.* Mosaïque d'Héraclès découverte à Homs (Syrie centrale) // 11th International Colloquium on ancient mosaics: Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era / Ed. by M. Şahin. Istanbul: Yayınları, 2011. P. 12.
[367] *Bayet J.* Hercule funéraire. P. 222.
[368] *Захарова Е.А.* К вопросу о культе Геракла Сотера в Северном Причерноморье // Исседон. 2005. Том III. С. 108–114.

традиция изображения Двенадцати подвигов, может, распространившаяся по всей Империи из Анатолии, где Геракла (может, восходящего к догреческому субстрату) чтили как бога-основателя ряда городов, обрела популярность благодаря стоической концепции его образа и затем трансформировалась в фигуру, не только психопомпа в смерть, но — в блаженство, то есть спасителя от смерти (такого мотива у стоиков мы не находим).

К IV в. в истории Геракла выделились и стали основными подвиги как этапы на пути к бессмертию в блаженстве и спасение Алкестиды из Аида, в то время как морализирующие сюжеты со сценами нравственного падения героя (история убиения детей от Мегары, рабства у Омфалы), известные ранее, и второстепенные подвиги полностью исчезли. Тот же «путь» можно усмотреть и в развитии философских представлений о Геракле: если для стоиков он был эталоном испытаний души, стремящейся к высшему благу, истребленные им чудовища и враждебные существа — воплощениями зла, всего враждебного душе, то для неоплатоников подвиги Геракл и его апофеоз стали метафорой души, которая, «очистившись посредством мистических обрядов…, достигла по вознесении к высшему своей целостности, совершенно восстановившись» [Procl. *In Resp.* 382].[369] Также у Юлиана II в речи «Против Ираклия киника»: «Великий Зевс через Афину Пронойю [Промыслительницу] родил его быть спасителем миру» [Iul. *Contr. Heracl. cyn.* 220a].

Связь изображений подвигов Геракла и перехода за порог смерти — в надежде на спасение как воскресение — сохраняется в долго живущей традиции помещения изображений подвигов Геракла на погребальных тканях IV–VI вв., происходящих из Египта[370] (хотя некоторые образцы могли быть доставлены в Египет из других регионов): например, на ткани VI–VII вв. с Додекатлоном в Художественно-промышленном музее в Праге (Кат. 48)[371], на фрагменте с Гераклом с Эриманфским вепрем и Эврисфеем, VI–VIII вв. (Лувр, Париж), на вставках с Гераклом и царицей амазонок Ипполитой из ГМИИ имени А.С. Пушкина в Москве и из Музея Бенаки, Афины (Рисунки 88, 90), и др. (Кат. 40, 45)[372]. Особенно ясно это в изображениях подвигов вокруг медальона с Триумфом

[369]*Anagnostou-Laoutides E.* Neoplatonic Herakles and Later Byzantine Intellectual Tradition // Herakles Inside and Outside the Church. P. 133–154.
[370]Об эсхатологическом смысле мифологических персон на погребальных туниках и саванах из Египта см.: *Kristensen T.M.* Dressed in Myth: Mythology, Eschatology, and Performance on Late Antique Egyptian Textiles // Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike (Millennium-Studien vol. 54) / Hrsg. von H. Leppin. Berlin: De Gruyter, 2015. P. 301; *Каковкин А.Я.* О двух коптских тканях с изображениями двенадцати подвигов Геракла // Гос. Эрмитаж. Византия и Ближний Восток (памяти А. В. Банк). Сб. научн. трудов. СПб.: издательство Гос. Эрмитажа, 1994. С. 41–54.
[371]*Kybalová L.* Coptic Textiles. London: Paul Hamlyn Ltd, 1967. P. 144.
[372]*Nauerth C.* Formen des Herakles. Seine Taten auf koptischen Stoffen // ΘΙΑΣΟΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΩΝ. Studien zu Antike und Christentum (FS Josef Fink zum 70.) / Hrsg. von D. Ahrens. Köln: Geburtstag, 1984. S. 147–157; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 66–72.

Диониса на ткани V в. из Эрмитажа (Рисунок 91)[373] и выполненной, видимо, по тому же картону, ткани из Музея Метрополитен (Кат. 41, 42)[374].

В целом можно заключить, что в Позднеантичный период восприятие Геракла меняется: если раньше он был преимущественно защитником в воинском смысле, в погребальной пластике II–III вв. усиливается универсальный спасительный аспект в его образе — как отвратителя зла, как психопомпа, как парадигматический exemplum достижения бессмертия через подвиги — преодоление физических и нравственных страданий.

3.1.4. Солярный аспект в истолковании подвигов Геракла

В том, как функционировал образ Геракла в Позднеантичную эпоху, есть еще один важный — солярный — аспект, и связанный с ним мотив годичного цикла[375].

Так, среди многочисленных подвигов Геракла выделены именно двенадцать, соответствующих числу месяцев года и знаков зодиака на небосводе: они составляют цикл жизни мироздания, и они же — этапы испытаний души.

Полностью осуществлена в этом замысле программа рельефов надгробного памятника Секундиниев в Игеле близ Трира (между 200 и 250 г.) (Рисунок 46 а–е) [376], где в зодиакальном круге помещено вознесение Геркулеса на колеснице, которого за руку (вариант жеста dexiosis) поднимает на небеса Минерва. По углам этого поля представлены персонификации четырех Ветров (указывающие на пределы универсума), фигуры змееногих гигантов на пилястрах (как указание на главный подвиг Геркулеса — помощь богам в битве с гигантами). На трех остальных сторонах — спасение Андромеды Персеем, погружение Ахиллеса в воды Стикс (намек на желание Фетиды наделить сына неуязвимостью и бессмертием), семейный портрет Секундиниев, во фронтонах — восходящие на колесницах Солнце и Луна (указывающие на цикличность жизни мира), Похищение наядами Гиласа (таким образом получившего бессмертие), неясная сцена с воином и возлежащей нимфой. на вершине — статуя Ганимеда, восхищаемого орлом Юпитера (еще одна схема апофеоза); на других плитах представлены моменты повседневной жизни и трудов, связанные с Секундиниями.

На солярно-астрологическое значение образа Геркулеса на памятнике Секундиниев указывает и помещение его вознесения в зодиакальный круг, выделение его, единственного среди других сцен, Ветрами, Солнце и Луна во фронтонах. Ключевое

[373] *Каковкин А.Я.* Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Каталог. СПб, 2004. Кат. 77.
[374] Age of Spirituality. Cat. 136.
[375] О Геракле-Гелиосе в нумизматике см.: *Mello de Araujo da Silva M.* Hérakles-Hélios nos didracmas de Cós. Gaia. 2019. 10 (1). P. 14–16.
[376] *Zahn E.* Die Igeler Säule in Igel bei Trier. Neuss: Neusser Druckerei und Verlag, 1982.

значение памятника также в том, что он представляет собою одну из первых программ, связывающих в одну тему нескольких героев как принципов достижения бессмертия — в прямой связи с частным заказчиком.

Астрологический универсализирующий контекст прочитывается на мозаике римской виллы III в. в Брамдэне (известна по акварелям Дж. Ликмана, фрагменты в Музее Уинчестера) в Британнии, где изображен Геркулес, борющийся с Антеем, и Минерва (или Теллус) по соседству с полем, где вокруг главы горгоны Медузы (знака отвращения зла) расположены 8 медальонов с божествами семи дней недели (Солнце, Луна, Марс, Меркурий, Юпитер, Венера, Сатурн) и Гением года или Айоном (утрачено) и по углам — Времена года (?) (Рисунки 44, 45).[377] Солярный мотив исследователи усматривают в росписях склепа в Горгиппии[378], он читается на рельефах в гробнице Рапсонеса, где с подвигами соседствуют Солнце и Луна на колесницах (Рисунок 41). В комплексе с идеей вселенской власти императора солярный аспект оформлен в цикле пластин из слоновой кости с подвигами Геркулеса и знаками зодиака, украшающие трон, изготовленный, возможно, для императора Максимилиана Геркулия в начале IV в. (или для Максенция или Константина I) и со Средних веков почитающийся как трон св. апостола Петра в базилике Св. Петра в Риме (Кат. 27).

Гимн Гераклу из сборника «Орфических гимнов», составленный в среде адептов Диониса во I–V вв., сводит воедино героический, универсальный и солярный аспекты образности Геракла:

«Духом огромный Геракл, …непобедимый, вершитель деяний,
Видом изменчивый, года отец, благомысленный, вечный,
Неизречимый, свирепый, молимый людьми неустанно,
Сердцем всесильный, великая крепость, стрелец, прорицатель,
Всепородитель, всеядец, всевышний, всеобщий заступник,
Неукрощенное племя чудовищ для смертных смирил ты,
К миру стремясь драгоценному…
Лучшая поросль Земли, самородный и неутомимый,
Славный Пэан, вкруг чьей головы — и ночь, и денница!
Подвигов ты двенадцать пронес от востока на запад,
Ты, о бессмертный, незыблемый, опытный и бесконечный.»[379]

[377] *Witts P*. The lost mosaics of Bramdean: the Days of the Week and Hercules and Antaeus // La mosaïque gréco-romaine (IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Rome, 2001). Vol. I. Rome: École Française de Rome, 2005. 352. P. 235–245.
[378] *Алексеева Е.М.* Некрополь античного города Горгиппии. С. 139–144.
[379] Гимн Гераклу (XII) // Орфические гимны / Пер. О.В. Смыки // Античные гимны / Сост., общ. ред. А.А. Тахо-Годи. Москва: Издательство МГУ, 1988. С. 192.

Важное замечание о понимании подвигов Геракла как астрологического пути находим у св. Климента Александрийского в «Протрептике»: «Этот Зороастр, как говорит Платон, ожил через двенадцать дней после смерти, уже будучи на погребальном костре. Это может быть понято как намек на воскресение, или же как указание на то, что, при своем восхождении, души должны пройти через все двенадцать знаков Зодиака. Тот же самый путь они повторяют при нисхождении для [нового] рождения. Именно так следует понимать двенадцать подвигов Геракла, после совершения которых душа наконец освобождается от невзгод этого мира» [Clem. Alex. *Protr*. V: XIV: 103 (2)]. Ему же следует Евсевий Кесарийский в «Приуготовлении Евангелия» [Eus. Caes. *Praep. Evang*. 13.13.30]. Как отголосок астрального мотива в образе Геракла можно характеризовать слова Нонна Панополитанского (V в.) об астрохитоне Геракла, т.е. украшенном звездами одеянии [Nonn. *Dion*. XL: 365–367].

3.1.5. Христианская интерпретация образа Геракла

Стоическое учение о добродетели, в частности, послушания Отцу, воплощенной в образе Геракла [Epict. *Diatr*. II:16: 41–46, III:24: 14–16][380], спасительный аспект в его образности у неоплатоников в значительной степени окрасили христианскую точку зрения на героя.

Как считал положивший начало изучению этого вопроса Ф. Пфистер, «автор изначального Евангелия, известного трем синоптикам…, опирался на кинико-стоическую биографию Геракла и в тесной зависимости от нее описал жизнь Иисуса». Хотя его теория подверглась критике и во многих своих положениях не актуальна[381], нужно признать, что, как и исследователи XIX–XXI вв., позднеантичные авторы и их современники должны были видеть определенный параллелизм в историях Геракла и Христа: рождение от бога, явившегося Алкмене в облике ее супруга; избавление от смерти в детстве (имеется в виду пиараллель между удушением Гераклом змей, подосланных в его колыбель Герой, и

[380]Анализ вопроса, ссылки на источники: *Anagnostou-Laoutides E.* The Tides of Virtue and Vice: Augustine's Response to Stoic Herakles // Herakles Inside and Outside the Church. P. 45–72.

[381]Сопоставление Геракла и Христа: *Pfister F.* Herakles und Christus // Archiv für Religionswissenschaft (ARW). 1937. 34. P. 42–60; критическая рецензия: *Rose H.J.* Herakles and the Gospels // Harvard Theological Review. 1938. 31.2. P. 113–142.

Геракл в христианском контексте: *Simon M.* Hercule et le Christianisme. Paris: Les Belles Lettres, 1955; рецензия Ж. Моро с важными комментариями: *Moreau J.* Marcel Simon, Hercule et le Christianisme // L'antiquité classique. 1956. 25/2. P. 539–-543; *Fink J.* Bildfrömmigkeit und Bekenntnis. Das Alte Testament, Herakles und die Herrlichkeit Christi an der Via Latina in Rom. Köln: Böhlau, 1978. P. 29–34, 94–98; *Naldini M.* I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica // Civiltà classica e Cristiana. 1993. 14. P. 331–343; Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento (Metaforms 18) / Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. Leiden: Brill, 2020; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike; *Nagy L.* Myth and salvation in the fourth century: representations of Hercules in Christian contexts // Pagans and Christians in Late Antique Rome: conflict, competition, and coexistence in the fourth century / Eds. M. Salzman, M. Sághy, R.L. Testa. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 377–398.

спасением Христа во время избиения младенцев при Ироде); искушения (выбор пути из притчи Продика [Xenof. *Mem*. II: 1:21–31; Dio Chrys. *Orat*. I: 65–84; Iust. Mart. *II Apol.* 11:3–6]) (как параллель искушениям Христа); подвиги, среди которых сошествие в Аид (параллель между сошествием Геркулеса за Кербером, изведение им из Аида Алкестиды, и Сошествием Христа во ад); покровительство юноше Гиласу (и Христа — Иоанну Богослову); мученическое страдание (восшествие Геракла на костер); смерть и апофеоз[382].

Как прямые, так и тонкие, не явные эти связи можно проследить в сочинениях христианских авторов. Так, у Иустина Мученика в «Разговоре с Трифоном иудеем» (между 147 и 161 гг.): «Когда также говорится, что Геркулес был силен и прошел всю землю, что он родился у Юпитера от Алкмены и после смерти взошел на небо, то не вижу ли здесь также подражание месту Писания, относящемуся ко Христу: «Сильный, как исполин, для прохождения пути Своего»?» [Iust. Mart. *Dial. Tryph*. 69:3]. Он же в Первой апологии, обращенной к императору Антонину Пию, подчеркивает аналогии между библейским и языческим учениями: деяния Сына Божьего, почитаемые христианами, не являются чем-то необычным, поскольку даже греческие мифы свидетельствуют о непорочном зачатии, страданиях, смерти, воскресении и вознесении[383]. Кроме того, Иустин также вспоминает популярную у стоиков притчу Продика как пример выбора пути добродетели [Iust. Mart. *II Apol.* 11:3–6][384]. Св. Василий Великий (330–379 гг.) также обращается к ней как к примеру правильного выбора души.[385]

Христианские аналогии Геркулесу могли носить и косвенный характер: возможно, христианский поэт Пруденций в своей «Психомахии» (348–после 405 гг.) использует рассказ о нем и Какусе в качестве модели для своей аллегорической битвы между различными олицетворениями добродетели и порока.[386] В то же время язычники (например, Юлиан II в «Речи против Ираклия киника») житие и образ Геракла моделировали по аналогии со Христом, видимо, даже буквально следуя тексту Евангелия: «Говорится, например, что Геракл стал ребенком и его божественное тело понемногу

[382]Сенека в трагедии «Геркулес на Эте» вводит мотивы с Алкменой, стоящей у костра, на который взошел ее сын, утешение Алкмены Гиласом и явление ей сына уже божеством (*Сенека.* Геркулес на Эте / Пер. С.А. Ошерова // *Луций Анней Сенека.* Трагедии // Изд. подг. С.А. Ошеров, Е.Г. Рабинович. Москва, Наука, 1983. С. 152–201).

[383]«И если мы говорим, что Слово, которое есть первородный Сын Божий, Иисус Христос, Учитель наш, родился без смешения, и что он распят, умер и, воскресши, вознесся на небо, то мы не вводим ничего отличного от того, что вы говорите о так называемых у вас сыновьях Зевса. …Гермес, истолковательное слово и учитель всех; Эскулапий, бывший также врачом, который был поражен молнией и восшел на небо; также Дионис растерзанный; Геркулес, во избежание трудов бросившийся в огонь» [Iust. Mart. *I Apol.* 21: 1–2].

[384]См. также у Татиана [Tat. *Or. ad Graec.* 3.4].

[385]*Fortin E. L.* Basil the Great and the Choice of Hercules: A Note on the Christianisation of a Pagan Myth // The Birth of Philosophic Christianity: Studies in Early Christian and Medieval Thought. Lanham, 1996. P. 153–168.

[386]*Пруденций*. Психомахия // *Аврелий Пруденций Клемент.* Сочинения / Пер. Р. Шмарокова. Москва: Водолей, 2012. С. 31–56.

росло; мы знаем также, что он обучался учителями…», «младенец же возрастал и укреплялся, исполняясь премудрости» (ср. Лук. 2:40) и «я верю, что он ходил по морю, как по суше»; «Великий Зевс через Афину Пронойю [Промыслительницу] родил его быть спасителем миру» [Iul. *Contr. Heracl. cyn.* 219 c–d, 220a].[387]

3.1.6. Фрески гипогея на виа Дино Компаньи: romanitas, языческая традиция и христианская экзегеза

Додекатлон, апофеоз героя, тема спасения из смерти сведены воедино во фресках кубикула «N» гипогея на виа Дино Компаньи,— ключевом ансамбле для исследования «Геракловой темы» в раннехристианскую эпоху (Рисунки 64–71) (Кат. 3). В люнете аркосолия в кубикуле изображен Адмет (или Алкестида) на ложе[388], по боковым стенкам — Геркулес в dexiosis-рукопожатии с Минервой и он же, повергающий некоего врага; в люнете аркосолия напротив — Геркулес, возвращающий Алкестиду Адмету, по стенкам — его сражение с Гидрой, и он же в Саду Гесперид перед древом, охраняемым змеем Ладоном.[389] На стенах перехода из кубикула «N» в кубикул «O» изображены Церера и Абунданция, символизирующие обновление жизни и процветание земли.

С момента открытия фресок продолжается дискуссия об их датировке, религиозной принадлежности заказчика и художника, об общем замысле декорации катакомб и декорации именно этого кубикула. Если кубикулы «M» и «O», судя по сюжетам, несомненно, христианские, важным остается вопрос: является ли кубикул «N» христианским? По версии А. Ферруа, первого исследователя гипогея, погребальные камеры были сделаны для одной большой семьи, состоявшей из язычнико и христиан, и места их упокоения расписывались в соответствии с их верованиями, то есть сюжеты с Геркулесом рассматриваются как проявление «соседства» язычества заказчика или его супруги и христианства других членов семьи. По другим версиям, языческие сцены как следуют старой традиции аллегорических представлений о загробной жизни, прежде всего, в истории Алкестиды; или рассматриваются как возвращение к язычеству кого-то из членов семьи в период правления Юлиана II (361–363 гг.); или трактуются как аллегория супружеской верности в кубикуле, предназначенном для супруги заказчика[390];

---

[387]Аналогии и цитаты приведены в статье: *Tardieu M.* Héraclès / Jésus dans la sophistique imperial // Archimède: archéologie et histoire ancienne. 2019. 6. P. 52.

[388]На саркофагах в этой схеме встречаются и Алкестида и Адмет.

[389]*Wright D.H.* Pagan Theology in the Via Latina Catacomb // Byzantine Studies Conference: Abstract of Papers. 1983. 7. P. 69–71; *Berg B.* Alcestes and Hercules in the Catacomb of via Latina // Vigiliae Christianae. 1994. 48. P. 219–234; *Mastrocinque G.* Il ciclo di Ercole nell'ipogeo di via Dino Compagni: note di iconografia e iconologia // Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari. 2005. XLVIII. P. 23–70; *Tatham G.* Hercules in the hypogeum at the Via Dino Compagni, Rome // Herakles Inside and Outside the Church. P. 171–197.

[390]На тондо над гробницей в центральном аркосолии изображена девушка, окруженная цветочными

рассматриваются как программа прообразовательного характера, где Геркулес есть прообраз Христа[391].

В то время как в кубикуле «N» нет библейских сцен, кубикул «O» полностью украшен ими: здесь представлены Воскрешение Лазаря, Даниил во рву со львами, Ной в ковчеге, Умножение Христом хлебов, Три отрока в огненной печи, Переход через Красное море, а также крылатые фигуры, павлин, фигура оранта, египетский солдат и израильтянин,, возможно, Валаам, указующий на звезду. Ближайшее соседство, фактическое отсутствие границы между кубикулами заставляет предположить общую репрезентацию, то есть для живых, входящих для поминальных обрядов в кубикулы, это была единая картина. Некоторые переклички также могут указывать на это: сходство древа Гесперид, у которого стоит Геркулес, с древом познания в композиции с Адамом и Евой, сходство композиций в Воскрешении Лазаря и Геркулеса у древа Гесперид[392], фигуры Психеи и Абунданции из репертуара языческих аллегорий.

При рассмотрении фресок гипогея принципиальными остаются вопросы: могут ли фрески с подвигами Геркулеса и с историей спасения им Алкестиды быть включены в христианский контекст и каким-то образом интерпретироваться в христианском ключе.[393]

Тема спасения Алкестиды [Apollod. V: 9:14], как и подвиги Геркулеса, полностью вписывается в античную иконографическую традицию, где она широко представлена на саркофагах (Рисунки 4, 40)[394], погребальных рельефах[395], на фресках гробниц (Рисунок 66)[396].

венками. Скорее всего, встроенный в кубикул мраморный саркофаг был изготовлен для нее. См.: *Ferrua A.* Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1960. P. 80; *Berg B.* Alcestis and Hercules in the Catacomb of Via Latina // Vigiliae Christianae. 1994. 48. P. 219–234; *Heidl G.* Spousal love beyond the grave: the “Christian” Alcestis in via Latina hypogeum // Masculum et feminam creavit eos (Gen. 1,27). Paradigmi del maschile e femminile nel cristianesimo antico XLVII Incontro di Studiosi dell’Antichità Cristiana (Roma, 9-11 maggio 2019), Institutum Patristicum Augustinianum. Firenze: Nerbini International, 2020. P. 73–74.

[391]*Fink J.* Herakles als Christusbild an der Via Latina // Rivista di archeologia Cristiana. 1980. 56. P. 133–146; *Elsner J.* Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 275; *Heidl G.* Spousal love beyond the grave. P. 71–73.

[392]*Heidl G.* Spousal love beyond the grave. P. 73.

[393]Обзор в статье М. Джонсона о погребальных практиках в раннехристианский период подтверждает, что языческие и христианские погребения могли сосуществовать по разным причинам. См.: *Johnson M.J.* Pagan-Christian Burial Practices of the Fourth Century: Shared Tombs? // Journal of Early Christian Studies. 1997. 5/1. P. 37–59. См. также о смешанных погребениях язычников и христиан: *Tatham G.* Hercules in the hypogeum at the Via Dino Compagni, Rome. P. 175.

[394]Например, саркофаг с Виллы Альбани из Лувра, Париж; саркофаг Г. Юния Эухода и Метилии Актэ, 161–170 гг., Ватиканские музеи, Рим; «саркофаг с Прозерпиной», 160–180 гг., Галерея Уффици, Флоренция, и др. Подробный разбор вариантов сюжета с Алкестидой в декорации римских саркофагов: *Wood S.* Alcestis on Roman Sarcophagi. P. 499–510.

[395]Например, рельефы из Intercisa (Национальный музей Венгрии, Будапешт); рельефы со стен мавзолея Квинта Апулея Максима Рудея и его супруги Танубры в Эль Амруни близ Тетуана (Тунис), I или II в., и др. См.: *Ferchiou N.* Le Mausolée de Q. Apuleius Maximus à El Amrouni. P. 47–76.

[396]Например, в гробнице некрополя Сан Паоло на виа Остиенсе в Риме, II в.; в гробнице «J» некрополя под собором Св. Петра, Рим, кон. II в.; из гробницы в Тире, II в., Национальный музей Ливана, Бейрут; в гробнице Назониев в Риме, кон. II в.; Меркурий и Алкестида, ведущие умершую Вибию на суд Дита и

Исходя из этого контекста можно сделать несколько комментариев и дополнений.[397] Так, изображение Геркулеса и Минервы, пожимающих друг другу руки, которое обычно понимают как момент выбора Геркулесом пути подвигов и тягот вместо наслаждений и любви (см. притчу Продика [Xenof. *Mem*. II: 1:21–31; Dio Chrys. *Orat*. I: 65–84; Iust. Mart. *II Apol.* 11:3–6]) или как аналогию рукопожатию супругов в римской традиции, обозначающему их вечный союз, то есть как указание на верность «новой Алкестиды», жены заказчика кубикула. Первое истолкование сомнительно, так как выбор Геркулеса в иконографии античного искусства не был оформлен, и Минерва в нем не фигурирует. Сцена рукопожатия вряд ли может рассматриваться как намек на супружество, так как совершенно очевидно, что между Геркулесом и Минервой таковое не могло быть обозначено даже символически. Более того у сцены есть точный иконографический прототип — рукопожатие, указывающее на апофеоз самого Геркулеса или апофеоз монарха. В качестве примеров для первого можно указать жест Минервы, держащей за руку Геркулеса, возносящегося на колеснице на Олимп, на надгробном памятнике в Игеле (ок. 250 г.), для второго — рукопожатие Митры и Антиоха I, царям Коммагены, на стелах в Немруд-даге, на рельефе с Антиохом I и Гераклом из Арсамейи на Нимфее и из Зевгмы (Музей мозаик Зевгмы, Газьянтеп), 69–36 гг. до н.э., и др. Тесная связь Геркулеса и Минервы, вознесшей его на Олимп, обозначена в римском культе героя,— здесь также можеть отмечена прежде всего апофеотическое ее содержание.

Среди нескольких предположений о том, кем является поверженная мужская фигура на стене аркосолия напротив, стоит окончательно согласиться с выдвинутой версией Дж. Тэтхэма и А. Вуда, что здесь изображено повержение Какуса[398],— в римской истории именно этот сюжет был одним из главных в почитании героя как первого основателя Рима (Рисунок 72). В контексте римского мифа об основании Города до Ромула и Рема, всю сцену, мы уверены, можно прочесть по-иному: апофеоз Геракла, взятого Минервой на небеса, может намекать на название древнего города Паллантея, т.е. Палатина (соименного Афине / Минерве Палладе), который посетил Геркулес, ищущий похищенные Какусом стада Гериона, и на месте которого основан Рим. Тогда напротив изображено наказание греха, убийство Какуса. Кроме того, само значение имени «Какус» (греч. κακόν — Зло) и устойчивое именование Геракла как Ἀλεξικάκος / Отвратителя Зла,

---

Эрекуры в гробнице Винкентия и Вибии в катакомбах Четырех орантов на виа Аппиа, нач. IV в.
См. примеры: Alkestis // LIMC. I–1. Cat. 31, 14, 32, 35, 25, 50; *Schumacher W.N.* Die Katakombe an der via Dino Compagni und römische Grabkammern // Rivista di archeologia Cristiana. 1974. 50. P. 331–372.

[397]Все версии атрибуции сцен собраны в статье: *Mastrocinque G.* Il ciclo di Ercole nell'ipogeo di via Dino Compagni. P. 23–70.

[398]*Tatham G., Wood A.P.* Hercules slaying Cacus in the hypogeum of the Via Dino Compagni, Rome // Greece & Rome. 2024. 71/2. P. 264–286.

делает эту интерпретацию сцены предпочтительной (ср. «Cacon по-гречески значит то, что мы называем злом» у Фульгенция [Fulg. *Myth*. 2.3]).[399]

Комментария требует и Изведение из Аида, где изображены и Алкестида и Кербер, то есть участники разных мифов о Геркулесе. В мире очень выверенной погребальной иконографии наличие в сцене Кербера должно иметь объяснение: с одной стороны, он является детерминативом загробного мира (ср. саркофаги с Геркулесом и Кербером у дверей Аида[400]), с другой — является одним из подвигов Геркулеса, то есть здесь изображено двойное изведение: смертного героя, перешедшего порог смерти и возвратившегося в мир живых, и изведение им смертной из-за этого порога. И если на фресках гипогея представлены те деяния героя, которые обозначают акт победы над смертью и ее порождениями (уничтожение Гидры, посещение Сада Гесперид, находящегося за пределами мира живых, пленение Кербера[401]), то весь цикл следует интерпретировать как двойное спасение — как изведение Алкестиды из Аида и как путь самого героя, подвигами преодолевшего смерть и получившего апофеоз, выраженный в dexiosis принимающей его на Олимпе Минервы. То есть сцена представляет собою сложный символ: своей победой над смертью (изведение Кербера) герой обрел силу спасать из смерти (Спасение Алкестиды). Так же могут быть сопоставлены жесты в аркосолиях, находящихся друг напротив друга,— Геркулеса, подводящего Алкестиду к Адмету, и рукопожатие Минервы, символизирующий его вознесение (ср. рельеф надгробного памятника Секундиниев): как Минерва воплощает собою божественное спасение, так и Геркулес является спасителем для смертной Алкестиды. Останется никогда не ясным, можно ли при этом утверждать, что на фресках гипогея Геркулес сопоставлен со Христом, но такая аллегория, если сопоставить ее с текстами, уместна. В любом случае, современники-христиане не могли не угадывать подобного сопоставления.

Сквозную христианскую идею подтверждают и другие иконографические параллели: изображение Самсона со львом указывает на генетическую связь с протографом сцены — Геркулесом, борющимся с Немейским львом (Рисунок 67).[402]

---

[399]Можно заметить также сходство в композиции с рисунком с медальона времени Антонина Пия с народом, благодарящим Геркулеса (изображен выше остальных) за убиение Какуса, павшее тело которого изображено за героем.— *Stevenson S.W., Madden F.W.* A dictionary of Roman coins: Republican and Imperial. London, 1889. Fig. 455.

[400]Например, утраченный саркофаг из Ватиканских садов, II в.; саркофаг с подвигами Геракла, в том числе спасением Алкестиды, и Дворцом Аида, из Веллетри, сер. II в.; Геракл и Харон на саркофаге III в. из Археологического музея Антонио Салинаса в Палермо; саркофаг с Гераклом и Кербером у врат Аида, ок. 200 г., Капитолийские музеи, Рим; с Кербером и на другой панели — с Алкестидой, 150–175 гг., Археологический музей, Афины, и др.

[401]Все другие подвиги — отлов Керинейской лани, охота на Эриманфского вепря и пр., совершенно очевидно не могут быть поняты в этом ключе.

[402]*Kenfield J.F.* An Alexandrian Samson, observations on the new catacomb on the via Latina // Rivista di archeologia Cristiana. 1975. 51. P. 179–192; *Bisconti F., Mazzei B.* Il cubicolo di Sansone nell'ipogeo di via Dino

Сопоставления их историй сделаны (с некоторыми, на наш взгляд, преувеличениями) Отниэлом Маргалитом в нескольких статьях[403]: по мнению ученого, параллелизм в истории героев говорит о знакомстве иудейской среды с историей Геракла в эллинистическую эпоху. Общими мотивами в историях героев, как выявил исследователь, являются: убиение льва [Суд. 14:5–6]; предательство Далиды, приведшее к пленению Самсона [Суд. 16:5], и Деяниры, давшей по незнанию отравленные одежды Гераклу; потерявший мужественность Самсон, соблазненный Далидой, отправляющийся с ткацким станком в руках на бой [Суд. 16:14], и Геракл в рабстве у Омфалы, сидящий как женщина у ткацкого станка; освобождение от уз Самсона [Суд. 15:14] и освобождение Геракла от пут, когда его должны были принести в жертву в Египте; и у Геракла, и у Самсона единственное оружие — их дубинка: палица у первого и ослиная челюсть у второго [Суд. 15:15]; Самсон срывает врата Газы [Суд. 16:29], Геракл же почитается как хранитель врат Олимпа.

В любом случае, сюжетная параллельность, очевидная в сходстве иконографии героев, не могла не прочитываться в Раннехристианскую эпоху. Христиане тоже уверены в этой связи Геракла и Самсона (см. у Оригена и Августина Блаженного, которые сравнивают его с Самсоном[404]), но в другом развороте этой параллели: язычники «украли» историю Самсона, выдумывая своего Геркулеса[405].

В соседстве Геракла и ветхозаветных персон в одном пространстве гипогея на виа Дино Компаньи можно усмотреть и опознанную Марком Филоненко[406] параллель с подвигами Иуды в «Завете Иуды», входящем в апокрифические «Заветы двенадцати патриархов» (I в. до н.э.)[407]. Так же метафорическое сходство Геркулеса и Христа Хейдл отмечает в Псалме XVIII: «По всей земле проходит звук их, и до пределов вселенной слова их. Он поставил в них жилище солнцу, и оно выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще: от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его.» [Пс. 18:5–6].[408] Если это

Compagni alla luce dei recen ti in terven ti di restauro // Mitteilungen zur Christlichen Archäologie. 1999. 5. P. 45–73.

[403]*Margalith O*. Samson's foxes // Vetus Testamentum. 1985. XXXV. P.224–249; *Margalith O*. Samson's riddle and Samson's magic locks // Vetus Testamentum. 1986. XXXVI. P. 225–234; *Margalith O*. More Samson legends // Vetus Testamentum. 1986. XXXVI. P. 397–405. Материалы обобщены в: *Margalith O*. The Legends of Samson / Heracles // Vetus Testamentum. 1987. XXXVII–1. P. 63–67.

[404]У Августина Блаженного в трактате «О Граде Божием»: «После смерти Латина Эней царствовал три года, когда в вышеупомянутых странах оставались те же цари…, и евреев, судьею которых был Самсон; последний, поскольку обладал удивительною силой, был принят за Геркулеса.» [Aug. *De Civ. Dei* XVIII: 19].

[405]*Ferrari A.* La rilettura cristiana dei miti pagani // Antiquité tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie. 2011. 19. P. 214–215.

[406]*Philonenko M.* Juda et Héraklès // Revue d'histoire et de philosophie religieuses. 1970. 50/1. P. 61–62.

[407]Завет Иуды четвёртого сына Иакова и Лии. О мужестве, и сребролюбии, и блудодеянии. / Пер. прот. А. Смирнова // Ветхозаветные апокрифы. СПб.: Амфора, 2000. С. 261–359. Гл. 2, 2–7.

[408]*Heidl G.* Spousal love beyond the grave. P. 72

наблюдение верно, поводом к такому сопоставлению могла стать солярная и универсальная функция героя.

Все выше описанные свойства Геракла и аналогии с ветхозаветными фигурами превращают его в «участника» Ветхозаветной истории — поэтому он «в своем праве» в катакомбном искусстве христиан; по крайней мере, нет причин предполагать, что современники не считали его таковым. Эту же линию можно, как нам кажется, уверенно усмотреть и в истории Орфея в раннехристианском искусстве: многочисленные свидетельства современников говорят о нем как о человеке, сопоставимом с библейскими пророками.

Итак, сцены Геракловой истории в гипогее на виа Дино Компаньи следуют устойчивым формулам римской погребальной декорации и их смыслу — сообщению о перспективе воскресения для умершего. Эти сцены можно понимать как проявление «romanitas» / «римскости», т.е. культурного патриотизма в следовании традиции, близкой как язычникам, так и христианам, и, судя по сценам с Минервой и Какусом, она обозначена в ансамбле. Но накопленный к этому времени опыт истолкования образа Геркулеса позволяет универсализировать его, понимать как героя «мифологического апокрифа» для христиан. Если атрибуция одной из фигур в гипогее Аврелиев (III в.) как Геракла будет когда-нибудь доказана, фрески на виа Дино Компаньи «станут» не уникальным явлением, а частью широкой программы христианской трансформации Геркулеса. Кроме того, образность героя в христианской среде могла использоваться и шире: в тот же контекст, что и фрески гипогея на виа Дино Компаньи, могут быть помещены, например, найденные в катакомбах несколько стеклянных доньев с живописью золотом из римских некрополей (супружеская пара со статуэткой Геркулеса (Рисунок 92), Подвиги Геркулеса; dexiosis Минервы и Геркулеса,— все IV в.) (Кат. 30–34)[409].

Если фрески из кубикула «N» еще могут рассматриваться как возможное языческое «включение» в христианский ансамбль, и считаться спецификой заказа, то соседство Геркулеса и библейских сюжетов на прикладных изделиях, происходящих из Паннонии и Германии, не оставляет сомнений, что такое соседство может быть осмысленным в христианском ключе.[410]

[409]*Garrucci R.* Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma. Roma: Tipografia Saliucci, 1858. P. 71. Pl. XXXV, N 1, 6, 8.
[410]На близость иконографических программ обратил внимание Л. Наги: *Nagy L.* Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja // Hereditas graeco-latinitatis I. Studia Moralia. Acta officinae programmate „Otka" svstentatae in aedibvs Universitatis scientiarvm Debreceniensis redacta. Debrecini, 2014. P. 133–135.

Близки к фрескам кубикула бронзовые накладки ларца, найденного в женском погребении в Ulcisia / Constantia (ныне Сентендре / Szentendrei, Венгрия), ныне в Национальном музее Венгрии, Будапешт, видимо 324–326 гг. (Кат. 25) и медальон неизвестного происхождения из Античного собрания в Мюнхене (Кат. 26), почему-то полностью выпавшие из поля исследований образности Геркулеса в Позднеантичный период.

На ларце из Сентендре изображены Даниил во рву львином и Воскрешение Лазаря (2 левых медальона), Умножение хлебов (или, по версии Наги, братья Иосифа на суде перед ним в Египте) и Геркулес в львиной шкуре, с палицей, которого сопровождает надпись «invicto Constantino felici triumphanti» (два правых медальона), и в двух больших медальонах по центру — Юпитер на троне, несколько военных кораблей с моряками (возможно, в память о победоносном походе императора против сарматов, когда ему пришлось пересечь Дунай на своих кораблях).[411] На четырехчастном медальоне из Мюнхена представлены Жертвоприношение Авраамом Исаака, Адам и Ева у древа познания, Беллерофонт, поражающий Химеру, Геркулес, сражающийся с Лернейской гидрой (Мюнхен, Античное собрание)[412].

Могут быть выявлены и оттенки: в первом случае — это именно победа над смертью, сопоставленные с типичной триумфальной темой — Юпитер с молнией и сцена выступления морского флота,— то есть императорское деяние сопоставлено с устойчивыми в эту эпоху языческим по своей природе и христианскими сюжетами. Согласно Наги, «сцены христианского спасения на ларце показывают, что именно Бог вывел Даниила из львиного рва, что Христос воскресил Лазаря и что он накормил души, жаждущие хлеба жизни, хлебом. Христиане также могли ассоциировать фигуру Геркулеса со Христом, который, подобно герою, победившему чудовищ, и Константину, победившему варваров, спас всё человечество от грозных злых сил, от злых духов, фактически от греха, возмездие за который — смерть [Рим. 6:23]».[413] Доротея Гашпар пошла по другому пути, но пришла к схожему выводу, когда сопоставила Константина с непобедимым Геркулесом: «Он [т.е. Константин.— В.С.] — тот, кто дарует жизнь, провозглашая христианство законной религией. Эта характеристика дарующего жизнь

[411] *Nagy L.* Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja. P. 124–140; *Nagy L.* Zoltán Kádár and the Early Christian Iconography of Roman Pannonia. Some Problems of Interpretation // Studia Patristica (Including papers presented at the Conference on Early Christian Iconography, held in Pécs, Hungary) / Eds. A. Brent, M. Vinzent. Leuven, Paris, Walpole (MA): Peeters, 2014. Vol. LXXIII. P. 201. Fig. 10.
[412] *Nagy L.* Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja. Fig. 7.
[413] *Ibid*. P. 136.

подтверждается библейскими сценами: воскрешением мёртвых, спасением Даниила и умножением хлебов и рыб».[414]

Во втором случае композиция состоит из нескольких компонентов: искушение, верность Богу и Его милосердие; подвиги же Беллерофонта и Геркулеса в этом ряду, несомненно, являются аллегорическими акциями, соответствующими содержанию библейских сцен,— они представляют изображают победу над Злом и Смертью (как спасение Даниила, справедливый суд, открывший истину в истории Иосифа). Аллегорическое прочтение христианского содержания через языческие схемы возможно: это проанализировал Л. Наги в статье об иконографии рельефов на бронзовых накладках ларца из Császár со сценами с изображением фигур из фиаса Диониса и Семи планетарных богов, 2-я треть IV в., в которых он, как нам кажется, справедливо, видит аллегорию радости перед совершенством сотворения Богом мира в семь дней.[415]

3.1.7. Опьянение Геракла и Геракл в триумфе Диониса

Еще один вариант образности Геракла — его изображения в сцене пития вина, которое часто встречается в античном искусстве: Дионис и Геракл на фреске в театре в Иродионе, посл. четв. I в. до н.э.; мозаика с пьющими Дионисом и Гераклом — из Дома Атриума в Антиохии, нач. II в., Музей искусств, Worcester / Вустер, и из Sepphoris / Ципори — в центре поля, занятого панелями со сценами Дионисовых таинств и празднеств, кон. II–нач. III вв., in situ[416]; мозаика из Дома состязания в питии в Селевкии-Пиерии, 2-я пол. III в., Музей Принстонского университета; Геркулес в шествии Диониса, поддерживаемый сатиром и менадой на мозаике из Вьена, сер. III в. (Музей изящных искусств, Лион) (Рисунок 108); из Gerasa / Джараш, III в. (Рисунки 105–107)[417]. Его вариант-продолжение: представление героя в состоянии опьянения, которое известно с архаической эпохи, регулярно встречается в античной скульптуре и живописи, на саркофагах II–III вв., на напольных мозаиках II–VI вв.[418] и может быть понято как состояние апофеоза. Этот апофеоз-«опьянение» как итог земных деяний Геркулеса

[414] *Gáspár D.* Christianity in Roman Pannonia. An Evaluation of Early Christian Finds and Sites from Hungary. British Archaeological Reports — International Series. Oxford, 2002. P. 112–113.
[415] Датировка: *Hudák K.* Bibliai témak és szentábrázolások a sirmiumi Metropolia ókeresztény művészetében [Biblical figures and representations of Saints in the Early Christian Art of the Metropolia of Sirmium], M.A. Dissertation manuscript. Budapest, 2003. P. 33–34, 39.
Атрибуция фигур как фиаса и планетарных богов как аллегорий радости перед совершенством сотворения Богом мира в семь дней: *Nagy L.* Bemerkungen zum ikonografischen Programm des frühchristlichen Kästchenbeschlags von Császár // Mitteilungen Zur Christlichen Archaeologie. 2012. 18. P. 61–90.
[416] *Talgam R., Weiss Z.* The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris. Jerusalem: Institute of Archaeology, Hebrew University of Jerusalem, 2004.
[417] *Grossmann R.A.* A New Reconstruction of a Mosaic from Gerasa // Photography at Yale (special issue) / Yale University Art Gallery Bulletin. P. 149–153.
[418] О Геракле как участнике Дионисова фиаса на позднеантичных мозаиках: *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 25–38.

обозначен на мозаике с Бискайского некрополя в Cartima (Картама, близ Малаги), III в.: здесь герой изображен в центре, вокруг — атрибуты главных его подвигов, ниже —сам герой, которого поддерживает сатир с танцующей менадой. На поздней мозаике из Philippopolis / Шахбы опьяневший Геракл, в плющевом венке, с канфаром, который он получает от сатира, возлежит у ложа Диониса и Ариадны, 2-я четв. IV в. (Рисунок 74) (Кат. 2), и др.).

«Встреча» Геракла и Диониса[419] может поддерживаться, прежде всего, сходством их истории: рождением от смертной матери и Зевса, происхождением из Фив, испытаниями земной жизни, страданиями, сошествием в Аид (Геракла — для пленения Кербера, Диониса — для изведения Семелы), приобщением к богам. В то же время опьянение — метафора приобщенности блаженству бессмертия, последовавшему после мучительной кончины героя в огне погребального костра и его вознесения к богам.

Связь с концепцией воскресения прослеживается на саркофагах, где Геракл изображается в группе с Дионисом в нескольких вариантах: в составе его фиаса (в нетвердой позе, поддерживаемый сатиром) или возлежащий с чашей, или в рост, всегда с узнаваемыми атрибутами — палицей и львиной шкурой, или пирующим с Дионисом или Дионисом и Ариадной. В качестве примеров можно привести, например, саркофаги («саркофаг Уварова», ок. 210 г., ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва (Рисунок 73)[420]; саркофаг сер. II в., из Ливерпульского музея; саркофаг ок. 200 г. из Палаццо Маттеи; из гробницы Кальпурниев Пизонов у Порта Пиа в Риме, ок. 210 г., Художественный музей Уолтерса, Балтимор; саркофаг ок. 215–225, Музей изящных искусств, Бостон; и др.).

Использование сюжета в погребальной пластике указывает на его сакральную значимость в системе того преображения, которое «происходило» с умирающим человеком. Оно должно было окрашивать его при появлении в других памятниках — за пределами погребальных пространств.

Ряд мозаик вводит Геракла в историю Диониса без мотива опьянения. Так, мозаика в триклинии римского дома в Portus Magnus в окрестностях Орана (Алжир), кон. III или нач. IV вв. (Геракл, поражающий кентавра (Эвритиона?); Перенесение Лето на остров Делос; Связывание Марсия после состязания с Аполлоном, Усмирение ребенком Дионисом вакхантов в присутствии богов) (Рисунки 48, 49) (Кат. 1)[421], связывает героя с

[419]Геракл и Дионис в античном искусстве (вместе, в фиасе с вариантами): Herakles // LIMC. V–1. Cat. 3246–3291.

[420]*Акимова Л.И.* Саркофаг Уварова. Кат. 131 // *Акимова Л.И., Ильина Т.А., Коровина А.К., Савельев Ю.А.* Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. К 100-летию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Москва, 2011; *Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина. С. 112–123.

[421]*Ghedini E.F.* Il mosaico di Portus Magnus: una proposta di lettura // L'Africa Romana. Sassari, 1989. VI. P. 211–223.

мистическим событием детства Диониса, вместе с традицией кентавромахий (в которых всегда присутствовал момент победы ясного и разумного над невоздержанным и постыдным) и с близкой историей Аполлона и Марсия, то есть победой светлого бога над диким существом сатиром Марсием (сдирание кожи с которого символизировало страдание материального тела). История Геракла и Авги[422] составляет общий ансамбль с шествием Дионисова фиаса на мозаике в Саррине, 1-я или 2-я пол. VI в. (Рисунок 75) (Кат. 8).

Большая мозаика 1-й пол. VI в.[423] из Шейх-Зувейды (Музея Измаилии, Египет) развернуто, как на саркофагах, включает Геракла в фиас Диониса (Рисунки 80–83) (Кат. 7).[424] На двухчастном поле, на нижней панели, изображен Триумф Диониса на колеснице, запряженной кентавром и кентаврессой и ведомой эротом, с Силеном на белом осле, с сатиром Скиртосом (т.е. Прыгуном), опьяневший Геракл (на мозаичном поле он «равен» Дионису), которого поддерживает сатир, итифаллический Пан, пляшущие сатиры и менады возглавляют процессию. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ»[425], то есть «Нравственное очищение», либо «Посвящение [в таинства Диониса]), либо «Таинство»[426].

Сопоставление этой сцены с Искушением Ипполита (преодолевшего его и погибшего), представленным на верхней панели, позволяет прочитать ее как аналог изображению Адониса на мозаике из Ипполитовой комнаты в Мадабе: Ипполит в момент искушения и сборы на охоту, за которой последует его гибель и воскрешение, и Адонис с Афродитой в посмертном блаженстве. Сцена с Гераклом соответствует последнему,— это следует из его участия в Дионисовой процессии.

Все это минимизирует основания для того, чтобы понимать Геракла на этой мозаике, вслед за А. Эппингер[427] и Н. Севилла Садэ[428], как аллегорию невоздержанности в

---

[422]Опьяневший Геракл обесчестил набиравшую воду из источника Афины в Тегее Авгу, ставшую впоследствии матерью Телефа [Paus. VIII: XLVII: 4]. В то же время изображение на мозаике может указывать на «Авгу на коленях» (Авгу, родившую в такой позе Телефа) [Paus. VIII: XLVIII: 5] и тогда сцена представляет может быть слиянием двух мотивов — рождения Телефа и встречи Геракла и Авги.

[423]Мы склонны принять эту дату, предложенную М. Ольшевски. См.: *Olszewski, M.T.* Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IV–V e siècle) // La Mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du VIIIe Colloque international de la mosaïque antique et médiévale, Lausanne 1997 / Eds. D. Paunier, Ch. Schmidt // Cahiers d'Archéologie romande. 2001. 85. P. 276–301.

[424]*Ovadiah A., Gomez De Silva, C., Mucznik S.* The Mosaic Pavements of Sheikh Zouede in Northern Sinai // Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum, Erganzungsband 18) / Ed. by F. Dessman. Münster: Aschendorff, 1991. P. 181–191; *Olszewski M.T.* La mosaïque de style naïf de Cheikh Zouède au Sinaï // Archeologia. Warsaw, 2002. VIII. P. 45–61. Pl. III–VI.

[425]О надписях: *Plassart A.* Note sur les inscriptions de la mosaïque de Cheikh Zouède // Bulletin de Correspondance Hellénique. 1916. 40/1. P. 359–360; *Perdrizet P.* La mosaïque de Cheikh Zouède // Recueil d'études égyptologiques dédiée à la mémoire de J. F. Champolion à l'occasion du centenaire de la lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiérogliphes phonétiques. Paris, 1922. P. 93–110; *Gallavotti C.* Inscrizione musiva di Sheik Zowéd // Maia. 1963. 15. P. 459–462; *Bernand E.* Inscriptions métriques de l'Egypte gréco- romaine. Paris, 1969. P. 484–486.

[426]Имя Телетэ носила носила также дочь Диониса, персонификация Посвящения в его таинство.

[427]*Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 28.

характере и в винопитии — по контрасту с воплощающим самоконтроль Дионисом[429]. Дидактическая интерпретация Севилла Садэ — противопоставление безумия любви Федры и нравственной стойкости Ипполита, воздержанности Диониса и опьянения Геракла — в контексте всего исторического пути этого сюжета нам кажется упрощением. Также полностью противоречит этим версиям использование образа Геракла в группе с Дионисом в декорации тканей, найденных в погребениях в Египте: в изображении Триумфа Диониса и Ариадны со стоящим рядом Гераклом и в окружении двенадцати его подвигов (V в.; в Эрмитаже и в Музее Метрополитен) (Рисунок 91) (Кат. 41, 42)[430]. Последние вряд ли можно рассматривать как нравоучительные,— их смысл — пребывание в блаженстве Диониса после земных трудов.[431]

Поиск в фигурах изображенных только апотропейного значения, каким его предпринял М. Ольшевски[432], буквально следуя надписи, призывающей «избавиться от зависти дурного глаза»[433],— также кажется преувеличением: текст никаким образом не вытекает из содержания сцен. Скорее всего, на мозаике из Шейх-Зувейды представлены два «пороговых» момента: Ипполита на пороге гибели (сродни метаморфозам и подобным сценам на саркофагах) и Геракла в опьянении блаженства, освобожденного от уз земной плоти. Наше истолкование подтверждает и сопоставление с дионисийской темой сцен с другими героями: например, совмещение с фиасом сцены с Ахиллесом, Патроклом и Брисеидой в Мадабе (1-я пол. VI в.), как и несколько других сцен с Ахиллесом.

***

Подводя итоги этого раздела, можно сделать краткие выводы. История развития образности Геракла-Геркулеса в позднеантичном искусстве продолжает темы и иконографию предыдущей традиции, в которой важными были его земные испытания и апофеоз, изображавшийся через приобщение Дионису. Осмысленный стоиками как учредитель порядка на земле по воле отца и спаситель всего человечества, он стал одним из главных exempli virtutis в предлагавшемся ими идеале возвышенной души.

---

[428]*Sevilla Sadeh N.* Telete and Eros: Meanings and Sources of the Mythological Scenes in the Mosaic from Sheikh Zouede // The Beauty of Japheth in the Tents of Shem. Studies in Honor of Mordechai Omer (Assaph. Studies in Art History) / Eds. H. Taragan, N. Gal. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2010. Vol. 13-14. P. 159–172.

[429]Такая интерпретация могла родиться в литературном диспуте ученой среды, но никогда не фигурировала в мифологии и в культе, которые не могут иметь никакой связи с моральными понятиями и дидактикой.

[430]*Каковкин А.Я.* Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Кат. 77.

[431]Геракл на погребальных тканях из Египта: *MacMahon C.* Wearing the hero on your Sleeve: Piecing together the materials of the heraklean myt in late-roman Egypt // Herakles inside and outside the church, from the first apologists to the end of the quattrocento. Leiden, Boston, 2019. P. 293–314.

[432]*Olszewski M.T.* Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IV–V e siècle). P. 276–301.

[433]«Избавься от зависти и от дурного глаза, и многократно помолись, восхищаясь этим радостным искусством».

Во II в. образ героя массово появляется в пластике саркофагов в версии подвигов и в фиасе Диониса, где его атлон напрямую указывает на последующую деификацию и блаженство, тем самым становясь и прототипом-парадигмой для заказчика погребения. Усиление этой связи «от Додекатлона — к апофеозу» трансформировало Геракла из героя-воина и защитника в фигуру универсального спасителя, что отразилось и в оформлении солярного аспекта в некоторых сценах с ним.

Трудно согласиться с влиятельными мнениями некоторых исследователей о том, что «христианская интерпретация Геркулеса… была не очень благоприятной в первые века»[434]. Учитывая изложенные ранее толкования образа Геракла, христиане использовали события истории героя для аллегорических сравнений с ним Христа, характеризуя Его человеческие подвиги, страдальческую смерть, изведение им из смерти человека как героический атлон.

Сходство жизненного пути, иногда до буквальности, с жизнью Христа, «возвышенный» стоиками образ нравственного идеала, вселенская универсальность деяний позволили христианской среде «принять» Геракла как уместный символ и, может, как реальный «мифологический апокриф» христианства. Так же и христианские императоры по-прежнему используют сравнение с ним как элемент обязательной риторики власти и даже легитимации. В последней функционировали как древняя традиция панегиризации монарха через деяния героя, их мировую всеохватность, его мощь и добродетельность, так и возможные христианские ассоциации как борца со Злом.

В то же время сведения о пресекшемся, но в каких-то формах еще живом культе Геракла добавляют двойственности в понимание его изображений, так как нам в основном не известна религиозная принадлежность их заказчиков. Но, как мы считаем, этот вопрос вторичен в данном случае: языческое отношение к герою (кроме прямых форм культа, конечно) и христианское понимание его совершенно сходны. И для первых и для вторых он стал важным символом бессмертия, обретавшегося после страданий жизненного пути и нравственных испытаний души.

[434]О дискуссии, развернувшейся вокруг «христианского или нехристианского Геркулеса»: *Heidl G.* Spousal love beyond the grave. P. 71.

3.2. Дионис и Дионисовы деяния: символ и метафора посмертного блаженства

Дионис вместе с Орфеем, тесно связанным с его культом, встречаются в позднеантичном искусстве чаще других героев, и в какой-то степени их можно рассматривать в общем символическом поле. Регулярное обращение к образу Диониса, воплощающему языческое религиозное мировоззрение, в христианскую эпоху отчасти можно объяснить долгим сохранением разных форм его почитания и популярностью в декорации домов традиционных для нее картин счастливого его празднества. Но важнейшей в ряду причин, как нам кажется, является не исчерпанное и живое восприятие Диониса символом блаженства, которое будет достигнуто в вечной жизни после страданий и смерти.

Помимо многочисленных изображений шествия и явлений Диониса (в Приложении I каталогизированы 40 мозаик и фресок IV–VIII вв. с ним и 40 объектов прикладного искусства), об актуальности символических построений вокруг его фигуры свидетельствует последний эпос античного мира — поэма «Деяния Диониса» Нонна Панополитанского (1-я пол. V в.), собравшего воедино весь опыт исторических, мифологических, мистических и культовых черт Диониса и событий его «жизни»[435].

Включение Диониса, традиционно понимаемого как бога, в круг героев требует предварительных объяснений. Во-первых, изначально проблемным в его фигуре является соотношение героического и божественного, размытое уже в античную эпоху: в религиозной системе Дионис — божество, образ которого носит вселенский характер[436], и масштаб и география его почитания самые широкие. Героем же Дионис является, прежде всего, как родившийся от смертной матери и бога и как переживший смерть и воскрешенный. Именно героическое начало его природы привело к тому, что путь Диониса оформлялся как житийный цикл: рождение от бога и смертной, спасение из сгоревшего тела его матери Семелы, взращивание в бедре Зевса, воспитание Ино и затем нимфами Нисы и Силеном, открывшим ему тайны бытия, первые проявления божественности — подчинение вакхантов и зверей, явление богам, странствия по миру, во время которых он обучал людей выращиванию виноградной лозы и винопитию и наказывал отвергавших его, покорение Индии во время трехлетнего похода, сошествие в Аид и спасение из смерти матери Семелы, супружество с Ариадной.

---

[435] *Александрова Т.Л.* Нонн Панополитанский // Православная энциклопедия. Том LII. Москва: Православная энциклопедия, 2018. С. 46–49.

[436] Таков его образ у Нонна Панополитанского в «Деяниях Диониса». См. первое проявление «права» новорожденного Диониса на мир — в описании того, как он воссел на трон Зевса и метал молнии [Nonn. *Dion*. XXXIX 71].

Во-вторых, культовый образ Диониса крайне сложен: в нем прочитываются и хтоническая сущность бога загробного мира, «народный» бог весеннего обновления, космическая сущность, разработанная орфиками и философами.[437] «Классическая» версия его происхождения и деяний имела мистическую параллель: на нее влияла фигура Загрея, божества, связанного с подземным миром и отождествляемого с Аидом, «подземным Зевсом», и с самим Зевсом. Достаточно рано, возможно, во 2-й половине V в. до н.э. под влиянием орфического учения Загрей начал ассоциироваться с Дионисом.[438] В «слившейся» версии Загрей рожден от Персефоны и Зевса, соединившихся в облике змей, занял трон отца в младенчестве, был растерзан титанами, когда в череде превращений принял облик быка, его сердце спасено Афиной и погребено в Дельфах Аполлоном, из копоти дыма от испепеленных титанов или от их крови сотворены люди (несущие в себе, соответственно, две природы — божественную, чистую, и «грязную», титаническую), сердце Загрея взращено или Зевсом в своем бедре или в Семеле, родившей Диониса. Если первая, Дионисова, версия была господствующей, вторая, Загреева, вряд ли была широко распространена в классическую античную эпоху. При этом они все же сливались (эту версию-слияние излагает Нонн), и именно этот процесс привел к повороту от образа Диониса как бога плодородия и виноградной лозы к более широкому толкованию — Дионису как воплощению бессмертия, преодолевающему узы материальности, как принципу блаженства и как образу вселенской царственности.

---

[437]О культе Диониса: *Farnell L.R.* The Cults of the Greek States. Vol. V. Oxford: Clarendon Press, 1909 (Ch. IV: Cults of Dionysos; Ch. V: Dionysiac Ritual; Ch. VI: Cult-Monuments of Dionysos); *Иванов В.В.* Дионис и Прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994; *Кереньи К.* Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. Москва: Ладомир, 2007; *Оммо В.Ф.* Дионис. Миф и культ. Москва: Касталия, 2022; *Jeanmaire H.* Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. Paris: Payot, 1951; *Bruhl A.* Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque en Rome et dans le monde romain. Paris: De Boccard, 1953; *Detienne M.* Dionysos mis à mort. Paris: Gallimard, 1977; *McGinty P.* lnterpretation and Dionysos. Method in the Study of a God. Berlin, Boston: De Gruyter, 1978; *Foucher L.* Le culte de Bacchus sous l'empire Romain // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW). Teilband Religion, Bd. 17/2: Römische Götterkulte, Orientalische Kulte in der römischen Welt / Hrsg. von W. Haase. Berlin, Boston: De Gruyter, 1981. P. 684–702; L'Association dyonysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984) (Publications de l'École française de Rome, 89). Rome: École Française de Rome, 1986; *Nilsson M.* The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman age // Ed. by E. Gazda. Lund: W.K. Gleerup, 2000; *Turcan R.* Liturgies de l'initiation bacchique a I'epoque romaine. Paris: Diffusion De Boccard, 2003; *Henrichs A.* Dionysos Dismembered and Restored to Life: The Earliest Evidence (OF 59 I–II) // Tracing Orpheus: Studies of Orphic Fragments / Eds. M. Herrero de Jáuregui, A.I. Jiménez San Cristóbal, E.R. Luján Martínez, R.M. Hernández, M.A. Santamaría Álvarez, S. Torallas Tovar. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. P. 61–68.

[438]О Загрее и связи с Дионисом см.: *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. Москва: Гос. Учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. С. 142–182 (IV. Мистериальная разработка мифа: 2. Зевс, Дионис, Загрей. Антология текстов); *Ganz Th.* Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources. 2 vols. Vol. I. Johns Hopkins University Press, 1996. P. 112–120 (Dionysos, особенно p. 118–120); *West M.L.* The Orphic Poems. Oxford: Clarendon Press, 1983. P. 152–156 (Zagreus); *Edmonds R.* Tearing Apart the Zagreus Myth: A Few Disparaging Remarks On Orphism and Original Sin // Classical Antiquity. 1999. 18. P. 35–73; *Hernández de la Fuente D.* Elementos orficos en el canto VI de las Dionisiacas: el mito de Dioniso Zagreo en Nono de Panopolis // 'Ilu, Revista de Ciências de las Religiones, 2002. P. 19–50; *Gigli Piccardi D.* Zagreo, Semele e Dioniso. Morte e rinascita nelle Dionisiache di Nonno // Studi in memoria di A. Colonna. Perugia 2003. P. 359–380.

В-третьих, культ Диониса, один из самых влиятельных первые века новой эры, оформившийся как культ бога спасителя, дарующего бессмертие своим адептам,— самый «опасный» для укреплявшегося христианства, так как бескомпромиссно воплощал в себе силу языческой веры, «соперничавшей» с христианской идеей спасения. Опасность этого соперничества подтверждается и тем, что адепты Диониса и дионисийские таинства в какой-то форме существовали до конца VII в. или даже дольше — до X в. В нач. V в. Августин Блаженный сообщает о том, что языческая элита его города продолжала принимать участие в дионисийских празднествах [Aug. *Ep*. 17:4]. В IV–V вв. почитание Диониса поддерживалось в среде хранителей философско-богословской линии языческой религии,— ими были философы-неоплатоники, в сочинениях которых особое место уделялось истолкованию орфической космогонии[439]. Только в 529 г. Юстиниан I закрыл оплот язычества и языческой философии Платоновскую академию в Афинах, за чем последовало бегство главы Академии Дамаския с учениками ко двору шаха Ирана Хосрова I в Ктесифон (затем, по всей видимости, Дамаский возвратился и основал школу в Харране, ныне Турция)[440]. Еще через полтора столетия, в 692 г., на V–VI Вселенском (Трулльском) соборе Церкви в 62 правиле дионисийские таинства были напрямую запрещены[441], что подтверждает их существование в каких-то формах. Встречаются свидетельства о том, что языческие сообщества продолжали существовать очень долго — вплоть до X в. (например, в окрестностях Carrhae / Харрана, Южная Турция и Сирия)[442].

В-четвертых, аллегоризация образа Диониса началась задолго до таковой в отношении к другим героям: оформившиеся в погребальной пластике идеи в отношении героев, в литературе и философии были «произведены» с Дионисом много ранее, не без влияния орфизма и в период формирования культа монарха в эпоху эллинизма.

---

[439]О Дионисе в системе неоплатонизма см.: *Hernández de la Fuente D.* Dionysus in the mirror of Late Antiquity: religion, philosophy and politics // Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco-Roman World / Eds. F. Doroszewski, D. Karłowicz. New York: Routledge, 2021. P. 181–188.

[440]*Ibid*. P. 187, 197.

[441]62 правило: «Так называемые календы, воты и врумалии и совершаемое в 1-й день месяца марта празднества желаем навсегда искоренить из жительства верных; но еще более того – всенародные пляски женщин, которые могут стать причиной великого вреда и пагубы. Также пляски и обряды, совершаемые мужчинами или женщинами по некоему старинному и чуждому христианского жития обычаю во имя тех, которых язычники ложно именуют богами, отвергаем и определяем: из мужчин никому не одеваться в женскую одежду и никому из женщин – в одежду, приличествующую мужчинам; также не носить комических, или сатирических, или трагических масок; не возглашать имени мерзкого Диониса, когда давят виноград в точилах, и в то время, когда вино вливают в бочки; не разражаться по невежеству или легкомыслию смехом, что есть действие бесовской прелести. Тех, которые отныне, зная об этих запретах, покусятся совершать что-либо из упомянутого, если они клирики, повелеваем извергать, а если миряне – отлучать.» — Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии: в 7-и томах. Т. 6. Казань: Центральная типография, 1889. 1908.

[442]*Balty J.* La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) (Inventaires des mosaïques antiques de Syrie. Fascicule 1). Beyrouth: Institut français du Proche-Orient (IFPO), 1990. P. 99–102.

О языческих сообществах в Харране: *Chuvin P.* A chronicle of the last pagans. Harvard University Press, 1990. P. 139–141, 147–149.

Произведения искусства с сюжетами из истории Диониса происходят из всех регионов Римской империи и соседних территорий (прежде всего из стран иранского культурного ареала), то есть востребованность в них в Позднеантичную эпоху не ограничивается определенной территорией, конкретным влиянием или заказом и имеет универсальную природу. Кроме того, ни одна из тем, в которые оформилась дионисийская изобразительная традиция к началу IV в., не исчезла из репертуара позднеантичного искусства, его монументальных и прикладных форм.

Если сгруппировать картины из всего репертуара II–VIII вв., первую составят сцены из детства Диониса — его принесение Гермесом в Нису, его прославлением и его первым купанием, далее — сцены наказаний Дионисом его врагов и сопротивлявшихся его культу, состязание в винопитии с Гераклом, в котором Дионис выходит победителем, сцены сражений армии менад и сатиров с индийцами, Индийский (как вселенский) триумф Диониса — на колеснице с Ариадной или без нее и в сопровождении фиаса, как отдельный вариант триумфа — Дионис со своим фиасом (с сатирами, вакханками, Паном, нередко с опьяневшим Гераклом, в танце, с музыкальными инструментами), Явление Ариадне на Наксосе и их свадебный пир, отдельные изображения младенца Диониса, изображения в рост или погрудно с Ариадной и персонажами фиаса.

3.2.1. Триумфальное шествие Диониса в греко-римской традиции

Сюжет с Триумфальным шествием-помпой Диониса[443] встречается в искусстве с IV в. до н.э., хотя представляет собою еще не развившийся его вариант — как комос с выездом Диониса на колеснице или сидящим на пантере[444]. С последней четверти IV в. до н.э. история его похода против индийцев стала историко-мифологическим «прототипом» Восточного похода Александра (и, видимо, тогда же и была разработана), а сцена победоносного шествия бога была переосмыслена как исторический прецедент

[443]Об иконографии триумфов Диониса: *Blanco A.* Mosaicos antiguos de asunto báquico. Madrid: Imprenta Y editorial Maestre, 1952. P. 12; *Lenzen V.F.* The Triumph of Dionysos on textiles of late Antique Egypt (University of California Publications in Classical Archaeology. Vol. 5, n° 1). Berkeley, Los Angeles: California Press, 1960; *Dunbabin K.M.D.* The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa // Papers of the British School at Rome. 1971. 39. P. 52–65; *Kuznetsova-Resende T.* Iconographies et allégories. Essai de classification des “triomphes bachiques” de la péninsule Ibérique // La mosaïque grécoromaine. Actes du IXe Colloque international pour l’étude de la mosaïque antique (Collection de l’Ecole française de Rome, n° 352). Vol. II. Rome: École Française de Rome, 2005. P. 1023–1032; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell’iconografia antiche. Roma: „L’Erma“ di Breitschneider, 2013; *Boardman J.* The Triumph of Dionysos. Convivial processions, from antiquity to the present day. Oxford: Archaeopress Archaeology, 2014.

[444]Галечная мозаика с восседающим на пантере нагим Дионисом с тирсом, из дома I.1., ок. 400–360 гг. до н.э., Археологический музей Пеллы; аттические вазы IV в. до н.э.; галечная мозаика из андрона Дома Благой тюхэ в Олинфе: Дионис на колеснице двух пантер, с сатиром перед нею, с вакханками и сатиром в бордюре, 1-я пол. IV в. до н.э. (*Guimier-Sorbets A.-M.* Dionysos dans l’androôn. L’iconographie des mosaïques de la maison grecque au IVe et au IIIe siècle avant J.-C. // Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité. 2004. 116/2. P. 895–932); Дионис на пантере из Дома масок, комната E, на Делосе, ок. 130–88 гг. до н.э., Археологический музей Делоса, и др.

триумфального возвращения царя из Индии.[445] Важным в конструировании этого «мифа» стало и то, что армия Александра достигла в Гиндукуше «той самой» Нисы, где возрастал Дионис [Arr. *Ind*. V: 8–9].[446]

Прославляющее Александра и его преемника в Египте шествие, устроенное Птолемеем II Филадельфом в Александрии в 275/274 г. до н.э. (или чуть позже) и известное по описанию Калликсена Родосского [Athen. V 196d–202f], как считается, стало источником для последующей иконографии сцены в античном искусстве[447]. В многотысячной, длившейся несколько дней процессии на стадионе Александрии после шествия колонн имени Утренней и Вечерней звезд, имени родителей царя и царицы, богов, выезд Диониса открывали мужчины с факелами, одетые как силены и сатиры, и женщины как ники-победы с золотыми крыльями, сотни сатиров везли алтарь бога, ладан, мирру и шафран. Затем шли персонификации Времен года, двигались повозки, на одной из которых была установлена гигантская статуя Диониса, совершающего возлияние, с кратером перед ним, в балдахине, украшенном цветами и масками; затем — жрецы, члены фиасов и менады с кинжалами и со змеями. Еще одна повозка везла механическую статую Нисы, которая совершала возлияние молоком, затем — повозки с винным прессом, в котором сатиры топтали виноград, с огромным мехом вина, с сосудами, мебелью и винными прессами. Отдельно двигались «живые картины» — с пещерой с источниками молока и вина и фигурами бога Гермеса с нимфами Нисы, с Возвращением Диониса из Индии со статуей бога, возлежащего на слоне, в сопровождении сатира, с Дионисом, молящим о спасении у алтаря Реи во время его бегства от Геры, за ними следовали колесницы, запряженные восточными и африканскими животными, караваны с варварами-невольниками и драгоценной добычей Индийского похода.

Видимо, достаточно рано сцены этой или подобных процессий (их регулярность нам не известна) начали воспроизводиться в других регионах[448] и были переведены в живопись — вроде картины Антифила, выставленной в портике Филиппа в Риме (I в.) [Plin. *Nat.* XXXVII: 114] или картин, что украшали храм Диониса на Лесбосе в описании

---

[445]*Boardman J.* The Triumph of Dionysos. P. 14–18. Боардман также отмечает египетскую традицию «выезда божества» из его храма в ладье, которая могла повлиять на афинскую традицию VI в. до н.э. и на традиции триумфов Диониса на протяжении всего периода эллинизма.— *Idem*. P. 5–13.

[446]Хрестоматия текстов античных авторов о походе Диониса в Индию: *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. P. 259–311.

[447]*Donderer M.* Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager. Zwei Gemälde del Antiphilos // Festschrift G. Wirth zum 60. Geburtstag am 9–12–86. Vol. II. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1988. P. 781–799; *Thompson D.J.* Philadelphus' Procession: Dynastic Power in a Mediterranean Context // Politics, Administration and Society in the Hellenistic and Roman World (Studia Hellenistica 36) / Ed. by L. Mooren. Leuven: Peeters Publishers, 2000. P. 365–388.

[448]См. описание индийского триумфа у Диодора Сицилийского [Diod. III: 65: 7–8 и IV: 3:1] и Лукиана [Luc. *Bacch*.].
San Nicolas Pedras M.P. Iconografía de Dióniso y los Indios en la musivaria romana. P. 403–418; *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 44, 163–164.

Лонга (II или нач. III в.) в романе «Дафнис и Хлоя»[449]. Элементами александрийской процессии, отразившейся в искусстве, могут быть и колесницы, и сцены с возлежащим за столом Дионисом, льющим вино, экзотические животные, караванные верблюды, персонификации Нисы, Бессмертия, Нектара, Гермес и др. Вычленить сцены как собственно триумфальные и сцены шествия фиаса Диониса фактически невозможно,— они воплощают общую тему победоносного торжества бога и его учения в мире.

Таким образом, первое внедрение сюжета с триумфом связано с формировавшимся культом правителя, и в кон. III–I вв. до н.э. изображения, представляющие Александра в ипостаси Диониса, появились на фракийских, птолемеевских и селевкидских монетах[450], в портретах (особенно, при царе Понта Митридате VI Эвпаторе Дионисе в I в. до н.э.). Важной причиной героизации монарха через образ Диониса и его триумф могло стать обращение правителей к нему во время походов в земли Востока, то есть в тот мир, который покорил Дионис[451]. Подобные костюмированные шествия встречали Марка Антония, правителя восточных частей Римского государства, как «Диониса» при его въезде в Эфес в 41 г. до н.э. [Plut. *Ant.* 24.3], в Александрии в 34 г. до н.э. во время Дионисова праздника после победы над Артаваздом II Армянским, где он был Дионисом, а Клеопатра Афродитой, полководец выезжал на колеснице, запряженной львами[452].

Эллинистические образцы и «римские» прецеденты (например, pompa circensis Фабия Пиктора в Риме в III в. до н.э. с переодетыми в процессии в сатиров актерами [Diod. VII: 72:1–13], выезды Марка Антония) с I в. начали внедряться в римский императорский культ,— об этом свидетельствуют, прежде всего, эпиграфические тексты, портреты на геммах[453] и монетные чеканы (при Августе, Тите, Марке Аврелии и Коммоде, Септимии Севере, Гете, Каракалле и др.)[454]. В любом случае, видимо, в Рим сюжет пришел не из культа, а из эллинистической царской иконографии.

---

[449]«Внутри же храма изображена была жизнь бога: Семела рождающая, Ариадна засыпающая, Ликург, в цепи закованный, Пенфей, на клочья растерзанный. Были тут и индийцы побежденные, и тирренцы, в рыб превращенные. И везде сатиры, точила топчущие, везде вакханки пляшущие. И Пана тут не забыли: сидел он на скале, на свирели играя, как будто под песню его и сатиры точила топтали, и вакханки плясали» [Long. IV: 3].

[450]Подробнее об изображениях Александра в образе Диониса см.: *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 154–194.

О роли Александра и эллинистических монархов в разработке мифа об Индийском походе: *Stoneman R.* Alexander and Dionysus // Dionysus and politics. P. 46–60; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. P. 49–83.

[451]См.: *Poloczek S.* Dionysus and legitimisation of imperial authority by myth in first and second century Rome // Dionysus and Politics. P. 109–111, 126–127.

[452]*Boardman J.* The Triumph of Dionysos. P. 19–20, здесь же ссылки на цитаты из античных авторов.

[453] *Boardman J.* The Triumph of Dionysos. P. 21–26.

[454]*MacGóráin F.* Augustus and the Neoi Dionysoi // Dionysus and Politics. P. 89–102; *Poloczek S.* Dionysus and legitimisation of imperial authority by myth in first and second century Rome: Caligula, Domitian and Hadrian // *Ibid*. P. 123–134, 142–149, 177–197; *Hernández de la Fuente D.* Dionysus in the mirror of Late Antiquity: religion, philosophy and politics // *Ibid*.188–189.

Монетные чеканы с Дионисом как пример императорской пропаганды: *Krawczyk M.* The role of Bacchus /

Татьяна Кузнецова-Ресенде предполагает, что включение фигуры Виктории в праздничные шествия с Дионисом на колеснице на мозаиках III в. (около 90 мозаик) на территории Пиренейского полуострова отражало политическую идеологию «золотого века».[455] Вряд ли посыл здесь был именно таким, так как Победы участвовали и в александрийском триумфе, но это иконографическое дополнение может говорить о какой-то политической подоплеке, например, напоминать о победах Септимия в Парфянской войне, восточных походах Каракаллы и о прямых ассоциациях Септимия Севера и Гелиогабала с Дионисом. Известно также, что император Галерий по возвращении из Персидского похода в 298 г., в воспоминание о войнах Александра Великого, обратился к Индийскому походу Диониса.[456]

В эпоху Империи представлению бога в триумфе как символа его победоносной силы над врагами и блаженной радости, которую он дарует своим последователям, благоприятствовала растущая экспансия дионисийской религии[457]. Сюжет сражений в Индии и завершивший его триумф Диониса во II в. появляется в погребальной пластике[458] (саркофаги II–III вв. ***с битвами с индийцами***: например, саркофаг ок. 160 г. из Музея диоцеза, Кортона[459]; ***с триумфами***[460]: в Музее Фитцуильям, Кембридж; в Палаццо Дориа-Памфили, Рим[461]; в Галерее искусств Уолтера, Балтимор, и др.; ***с фиасом***[462]: из Глиптотеки, Мюнхен, из Британского музея, Лондон[463]); и на мозаиках[464]: из Дома Вергилия в Hadrumetum (Сусс), нач. III в., Археологический музей, Сусс[465]; из Дома Тертуллы в Thysdrus (Эль Джем)[466], ок. 200–220 гг., Археологический музей, Эль Джем; из Терм Траяна в Achola, III в., Музей Бардо, Тунис; из Iol Caesaria (Шершель), ок. 225–250 гг., Музей Шершеля (Рисунок 124)[467]; из Дома с улицы Сервантеса в Astigi (Эсиха), III

Liber Pater in the Severan religious policy: the numismatic and epigraphic evidence // *Ibid*. P. 141–157; *Плаксин С.Г.* Боги, персонификации и мифологические герои на римских монетах. С. 64–65. Том II. С. 93, 248–249.

[455]*Kuznetsova-Resende T.* Iconographies et allégories. P. 1024–1025.

[456]*Poloczek S.* Dionysus and legitimisation of imperial authority by myth in first and second century Rome // Dionysus and Politics. P. 192.

[457]*Bruhl A.* Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome dans le monde romain. P. 257–260.

[458]Каталоги, хронология развития сюжета, иконографические варианты: *Turcan R.* Les sarcophages romains d répresentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse. Paris: De Boccard, 1966.; *Matz F.* Die Dionysischen Sarkophage. Berlin: Gebr. Mann, 1968–1975; *Boardman J.* The Triumph of Dionysos. P. 36–39.

[459]*Turcan R.* Les sarcophages romains d répresentations dionysiaques. Pl. 7 a.

[460]*Ibid*. P. 139–149, 441–509.

[461]*Ibid*. Pls. 5 a,b, 57a.

[462]*Ibid*. P. 536–592.

[463]*Ibid*. Pl. 11 a, b, Pl. 12 a, b.

[464] *San Nicolás Pedraz M.P.* Iconografía de Dioniso y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia // Antigüedad y Cristianismo XI (Congreso Internacional sobre La tradición en la Antigüedad Tardía, Madrid 1993). Murcia, 1994. P. 405–420; *Boardman J.* The Triumph of Dionysos. P. 28–36.

[465]*Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 27 (P. 213–214).

[466]*Foucher L.* Decouvertes archéologiques a Thysdrus en 1960 // Institut d'Archéologie, Tunis. Notes et Documents. Tunis: La Rapide 1961. IV. P. 49–52; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 13 (P. 205).

[467]*Bérard J.* Un triomphe bachique sur une mosaïque de Cherchel // Mélanges d'archéologie et d'histoire. 1936. 53. P. 151–165; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 6 (P. 201–202).

в., Археологический музей, Севилья[468]; из Дома Охоты в Thysdrus (Эль Джем), ок. 250–260 гг., Музей Бардо, Тунис (Рисунок 104)[469]; из Дома Либера Патера в Sabratha, III в., Археологический музей Сабраты[470]; из Sitiphis (Сетиф), III–нач. IV вв., Археологический музей, Сетиф (Рисунок 99); из Дома Муз и Поэтов в Gerasa, сер. III в., Музей искусств Старка, Оранж (Техас)[471]; из Caesaraugusta (Сарагоса), III в., Археологический музей, Мадрид (Кат. 172)[472]; из Addecumun (Алколеа), III в., Археологический и этнологический музей, Кордова; в Доме Диониса в Неа Пафосе на Кипре, III в., in situ[473], и др.).

Кроме возможных политических коннотаций с восточными походами римских императоров, внедрение сюжета в погребальную тему должно иметь и другую причину, так как сцена на саркофаге частного заказа вряд ли может иметь какую-то (по крайней мере, прямую) связь с государственной идеологией. Смысл обращения к нему понятен в контексте религиозной ситуации и духовного климата II–III вв., в которых важными становятся личное общение с божеством, вера в бессмертие индивидуальной души, необходимость преодоления ею испытаний, исходящих от материального мира, ради восстановления целостности и возвращения к высшему началу. Это провозглашали новые мистические культы богов-спасителей (Митры, Аттиса, Сабазия, Фракийского всадника и др.), предлагавшие адептам испытания и в итоге — духовное познание и как бы слияние с божеством. Этому способствовали религиозно-философское учение орфиков и пророческая традиция (вроде «Халдейских оракулов» и «Пророчеств Сивилл»), повлиявшая на неоплатонизм, и философские учения стоиков, неопифагорейцев и неоплатоников, разработавших утонченную систему такого познания. Как и в случае, например, с Гераклом, история Диониса как принцип героизации со временем «спустилась» в широкую среду. То есть в массовом искусстве сцены триумфа и фиасов постепенно перестали быть знаками царской славы, но стали картиной блаженства и способом перехода в него для всякого человека (погребенный буквально находился в ленеоне с Дионисовым шествием).

---

[468] *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 7 (P. 202).
[469] *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 10 (P. 203–204).
[470] *Aurigemma S.* I Mosaici della Tripolitania // L'Italia in Africa: Le Scoperte Archeologiche; Tripolitania. Vol. I: Monumenti d'Arte Decorativa, Parte prima: I Mosaici. Roma, 1960. III. P. 25–26; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 22 (P. 209–210).
[471] *Theophilidou E.* Die Musenmosaiken der römischen Kaiserzeit // Trierer Zeitschrift. 1984. 47. P. 264–266; *Grossmann R.A.* A New Reconstruction of a Mosaic from Gerasa // Yale University Art Gallery Bulletin, 2006. P. 148–153; *Joyce H.* A Mosaic from Gerasa in Orange, Texas and Berlinn // Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung. 1980. 87. P. 307–325; *Joyce P.* Dionysiac Artists and Cult Practices in a Mosaic from Gerasa // American Journal of Archaeology. 1980. 84/2. P. 215–216.
[472] *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 24 (P. 210–211).
[473] *Kondoleon C.* Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos. Ithaca, London: Cornell University Press, 1995.

3.2.2. Триумф Диониса в позднеантичном искусстве

Человеческая природа Диониса делала его в некотором смысле более доступным, отсюда — видимо, возросший интерес к сценам его детства в Нисе и первого купания. Может именно эта «человечность» и наглядная демонстрация этапов ее превращения в божественность создали ситуацию, в которой из всех мистериальных культов с IV в. «выжила» только образность Диониса и связанного с ним Орфея (культы и почитание религиозного характера других героев не имели мистериального аспекта). Так, с рубежом IV в. полностью пресеклась крайне влиятельная митраистская традиция, сохранились в Египте, но потеряли за его пределами свое прежнее великое значение культы Исиды и Сераписа, вобрало в себя и переработало многие элементы христианское религиозное учение (так были адаптированы в христианстве элементы культа Sol Invictus[474]).

Так, Триумф Диониса на колеснице представлен на напольных мозаиках из Эль Джема, ок. 300 г. (Кат. 51)[475]; на Вилле Казиньяна в Вибо Валентии, нач. IV в. (Рисунок 123) (Кат. 54) (Рисунок 123)[476], in situ; из Таррагоны, IV в. (Кат. 72)[477]; в Мильянес де ла Мата / Millanes de la Mata, нач. IV в. (Кат. 73)[478]; из Льедена / Liédena, IV в. (Рисунок 133) (Кат. 74)[479]; в Доме Айона в Неа Пафосе, 2-я четв IV в.–360-е гг. (Рисунок 143) (Кат. 70); на вилле в Вале ду Моуро, IV в. (Рисунок 155) (Кат. 60)[480]; в Фуэнте Аламо / Fuente Álamo, IV в. (Рисунки 135–136) (Кат. 71)[481]; в Ноэда / Noheda, 2-я пол. IV в. – нач. V в. (Рисунки 148–149) (Кат. 78)[482]; в Баньос де Вальдеарадос / Baños de Valdearados — вместе с отдельной картиной с Дионисом и фиасом, нач.–сер. V в. (Рисунок 137) (Кат. 82)[483]; из Дома Диониса в Константинополе, посл. четв. V в. (Рисунки 146–147) (Кат. 87)[484]; видимо,

---

[474]*Сусленков В.Е.* Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой. Москва: Северный Паломник, 2008. С. 485–517.

[475]*Charles-Picard G.* Un triomphe dionysiaque sur une mosaique de Thysdrus // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifique. Antiquités nationals [A.]. Afrique du Nord [B.], 1984–1985. 1989. 20b. P. 101–104.

[476]*Grillo E.* E. Il mosaico con il ‘trionfo indiano di Dioniso’ dalla Villa Romana di Palazzi di Casignana (RC) // Atti del XIX Colloquio dell’AISCOM — Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Isernia). Tivoli, 2014. P. 153–166,. Fig. 2 (P. 175).

[477]*Guardia M.* El ciclo Dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo imperio // D'art. 1989. 15. P. 53–76. Fig. 8.

[478]*García Hoz Rosales M.C., Castillo J.C., Hernández López M., De Alvarado Gonzalo M., Molano Brías J.* La villa romana del Olivar del Centeno (Millanes da la Mata, Cáceres) // Extremadura arqueologica. 1991. II. P. 387–402.

[479]*Guardia M.* El ciclo Dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo imperio. P. 53–76. Fig. 6; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 17 (P. 207).

[480]*Sá Coixão A.N., Silvino T.* The villa of Vale do Mouro (Coriscada, Portugal) // Journal of Iberian Archeology. 2021. 13/1. P. 85–95.

[481]*Neira Jimenez M.L.* Los mosaicos en las villae hispanas. El caso de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) // Villae Romanas — Investigação e Inovação / Eds. J. d’Encarnação, G. Cardoso, M. Mota Almeida. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2020.

[482]*Valero Tévar M.Á.* La iconografía del mito del Pélope e Hipodamía en la musivaria romana. Nuevas aportaciones a partir del mosaico de Noheda // Anales de Arqueología Cordobesa. 2016. 27. P. 125–160.

[483]*López Monteagudo G.* The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain. P. 35–60. Fig. III

[484]*Dalgiç Ő.* The Triumph of Dionysos in Constantinople: A Late Fifth-Century Mosaic in Context // Dumbarton

на мозаике в Эрезе / Erez, ок. 450–500 гг. (Рисунок 154) (Кат. 85)[485]; из Шейх-Зувейды, 1-я пол. VI в. (Рисунки 80–82, 162, 163) (Кат. 7, 90).

Дионис на мозаиках со сценами Триумфа изображен на колеснице, запряженной тиграми или кентаврами (в Неа Пафосе, в Ноэда, из Шейх-Зувейды), на мозаике в Фуэнте Аламо его сопровождает вторая картина — с битвой с индийцами. Общая иконографическая схема картин сходна, и ее варианты для понимания сюжета и не очень значительны, и не существенны,— более важным является понимание смыслов, которые они могут иметь в контексте Позднеантичной эпохи, на фоне как кризиса языческой религий при торжестве христианства, так и при господстве философской аллегории как способа интерпретации образов античной мифологии. На наш взгляд, можно выделить главные темы, каждая из которых может доминировать, но скорее сплавляются в один сложный комплекс: Дионисову историю как метафору восхождения человеческой души и победоносного триумфа как синонима блаженства в бессмертии, которого достигнет посвященный в его таинства.

3.2.3. Дионисова история как метафора восхождения человеческой души

Среди позднеантичных мозаик с триумфами Диониса только несколько позволяют относительно ясно понять их смысл: они включены в поля с другими мифологическими сюжетами или имеют подробные надписания, позволяющие опознать заданные заказчиком и художником акценты. Так, сложный программный замысел стал основой для мозаик в Доме Айона в Неа Пафосе на Кипре, исполненных после 325 г. (датировка по монете Лициния, обнаруженной в кладке) и до 365 г. (землетрясение, разрушившее виллу)[486] (Рисунки 139–143) (Кат. 70).

В программу ансамбля включены две сцены, напрямую связанные с Дионисом: Поклонение младенцу Дионису [ΔΙΟΝΥΣΟC], сидящему на коленях Гермеса [ΕΡΜΗC], перед которыми — Воспитатель Силен [ΤΡΟΘΕΥC], нимфа Анатрофэ-Воспитание [ΑΝΑΤΡΟΦΗ], нимфы [ΝΥΜΦΑΙ], приуготовляющие купель для омовения младенца, за ними — персонификации Напитания бессмертием, Нектар и Бессмертие [ΝΕΚΤΑΡ и ΑΜΒΡΟΣΙΑ], Божественного происхождения [ΘΕΟΓΟΝΙΑ] и местности Нисы [ΝΥΣΑ]; на второй —Триумф Диониса, с Силеном на осле [ΤΡΟΘΕΥC], кентавром и кентавриссой, везущими колесницу Диониса (не сохранился), менадой, сатиром по имени Прыгун [ΣΚΙΡ[ΤΟC], подносящим богу блюдо с фруктами.

Oaks Papers (DOP). 29. 2015. P. 15–48.

[485]*Rahmani L.Y.* The Erez Mosaic Pavement // Israel Exploration Journal. 1975. 25. P. 21–24. Pls. 3–4.

[486]Видимо, после 325 г. или между землетрясением 332/342 г. и разрушительным землетрясением 365 г.

Сцены на мозаиках Дома Айона стали серьезным этапом в изучении дионисийских сцен и вообще аллегорических мозаик Поздней античности. Первый их исследователь Виктор Дашевски предположил в программе цикла развитие идеи Диониса как монотеистического — в противовес Христу — искупителя и спасителя, воплощающего победу космического порядка над дикой природой, предложив прочтение «текста» справа налево, то есть от Принесения Диониса в Нису и заканчивая его Триумфом[487].

Й. Деккерс почти сразу после выхода работы Дашевски опротестовал эту гипотезу, определив мозаики как традиционные картины мифологических сюжетов[488]. Он детально разбирает аргументы Дашевски и выражает сомнения в его символической схеме, указав на недостаточную проработанность связи между Дионисовыми сюжетами и понятием «искупления» в контексте языческих культов. В своей статье он предлагает рассмотреть неоплатонические и панегирические мотивы: мозаика может быть частью философской программы, а не являться прямой реакцией на христианское учение. Марек Т. Ольшевски в статье 1987 г.[489], в целом соглашаясь с религиозно-символическим пониманием картин, отказывается от идеи рассмотрения их как развивающих дионисийскую тему и предложил прочтение соответственно правилам риторического искусства: аллегории, аналогии, олицетворению и антитезе. Картины, по его мнению, следуют порядку, раскрывающему путь души адепта языческой веры (слева направо, завершая Состязанием Кассиопеи): зачатие ребенка, состоящего из тела и души, то есть человеческого и божественного начал (Леда и Зевс), воспитание духа веры (Дионис среди воспитателей), жизнь согласно вере (Дионисово шествие), наказание за непочтение к богам (Суд над Марсием), блаженство как награда верным (победа Кассиопеи над нереидами). Вслед за Дашевски, он считает, что эта система соответствует представлениям неоплатонических философов и могла родиться в образованной языческой среде, возможно, в период реставрации языческой религии в период правления Юлиана II (361–363 гг.).

В статье 2013 г.[490] о мозаиках Дома Айона Ольшевски дополняет свою концепцию, рассмотрев всю программу как проявление оппозиции понятиям и сюжетам христианской религии и, в частности, Страстям Христовым, то есть еще более уточнил и развил предположения Дашевски. Апологетика языческой веры, как он считает, оформлена в

[487] *Daszewski W.A.* Dionysos der Erlöser: griechische Mythen im spätantiken Cypern.
[488] *Deckers J.* Dionysos der Erlöser? S. 145–172.
[489] *Olszewski M.T.* The Immortality of the Human Soul and the Dionysiac Mysteries in the 4th Century Allegory (In Connection with the Interpretation of the Mosaic from the “House of Aion” at Paphos in Cyprus) // Menander. 1987. T. XLII. P. 421-438; *Olszewski M.T.* L'allégorie, les mystères dionysiaques et la mosaïque de la Maison d'Aiôn de Néa Paphos (Chypre) // Bulletin de l'Association international pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA). 1990–1991. 13. P. 444–463.
[490] *Olszewski M.T.* The iconographic programme of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic. P. 207–239. Pls. 74-86.

Доме Айона через антитезы: панель, изображающая явление Зевса Леде является антитезой христианскому Благовещению, ребенок Дионис на коленях у Гермеса — антитезой к Марии с Младенцем Иисусом, суд над Марсием — к сцене суда Понтия Пилата над Христом, горшок с цветами в Триумфе Диониса намекает на Вход Христа в Иерусалим и смоковницу у его врат, персонификация Планэ / Ошибки в сцене Суда над Марсием указывает на «ошибку» христианской религии.

Благодаря интерпретации Дашевски мозаичной программы как религиозной и Ольшевски — как «пути души», она действительно обретает смысл, и эти гипотезы могут быть приняты как наиболее вероятное объяснение последовательной группировки сцен, между которыми нет никакой мифологической связи (они не составляют мифологической истории), справедливым кажется способ неоплатонического толкования ансамбля. Однако некоторые рассуждения хотелось бы критически прокомментировать и дополнить.

Во-первых, как нам кажется, стоит вернуться к первоначальной дионисийской интерпретации. Так, линия Аполлона не выпадает из такой структуры, но тесно связана с Дионисом и в культовом плане, и в мистических толкованиях, особенно в орфической системе, и в памятниках искусства. Динисийский стержень в общей идее ансамбля также подтверждается убедительными доводами Е. Ястржебовской, определившей Дом Айона не как частный жилой дом (комната с мозаиками не является триклинием, т.к. вход в нее устроен прямо с улицы), но как место для синода технитов Диониса, сообщества актеров театра Пафоса,— по данным археологии и по аналогии с почти примыкающей к нему Виллой Тесея, которая в середине IV в. была преобразована в преторий наместника Кипра.[491]

Во-вторых, кажется, правильнее принять порядок сцен в версии Ольшевски: соседство сцены с Ледой и сцены с младенцем в логике развития вряд ли понималось зрителем как движение в обратном порядке — от ребенка к зачатию; такое чтение крайне затруднительно, в любом случае — слишком изощренно. Также Айон, изображенный по центру всего поля, вписывается в иконографию, где он центр универсума, «запускающий» его циклическую жизнь, и вряд ли понимался как итог истории.

---

[491] *Jastrzębowska E.* The House of Aion in Nea Paphos: seat of an artistic synodos? // Polish Archaeology in the Mediterranean. 2021. 30/2. P. 339–386. Также о языческих сообществах Кипра: *Deligiannakis G.* The last pagans of Cyprus: Prolegomena to a history of transition from polytheism to Christianity // Church building in Cyprus (fourth to seventh centuries): A mirror of intercultural contacts in the Eastern Mediterranean (Schriften des Instituts für Inter disziplinäre Zypern-Studien 12) / Eds. M. Horster, D. Nicolaou, S. Rogge. Münster: Waxmann, 2018. P. 23–44.
О дионисийских синодах технитов Диониса см.: *Пантелеев А.Д., Поникаровская М.В.* Актеры и императоры: техниты Диониса в I–II вв. // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2021. 25/2. С. 1003–1013.

В-третьих, гипотеза об антихристианской направленности мозаик нам кажется преувеличением (с этим также не согласна Ястржебовска), так как в этом случае все мозаики с языческими героями, созданные в христианскую эпоху, должны стать такой антитезой. Не объяснимыми в таком случае становятся все героические сюжеты, особенно попавшие в пространство христианских храмов или частных домов христианского заказа. Как объяснить в случае антихристианской программы не только резкое сокращение языческой сюжетики и персон до очень узкого круга, но фактически полное отсутствие собственно богов? Кроме того, сцены купания Христа в композиции Рождества известны только с VII в., также близкие иконографически мозаике сцены Поклонения волхвов — с III в. и идентичны сценам с первым купанием Ахиллеса, Александра, Диониса,— то есть эта антихристианская направленность антитезы еще или уже не была актуальна и не могла ясно читаться современниками. Важным является здесь и то, что несмотря на то, что сами сцены, конечно, восходят к живописным оригиналам эллинистической эпохи, предыдущей фазой их существания была декорация саркофагов, и для каждой из них может быть определен аналог, то есть мозаики Дома Айона нужно понимать в контексте символики, обозначенной темами погребальных картин. Потому и сравнение композиций сцен с христианскими диптихами и рельефами пиксид слоновой кости, которое предлагает Ольшевски, кажется излишним и в целом и хронологически, и по смыслу, и по степени разработанности иконографии не уместным.

Гипотезу об антихристианской направленности мозаик Неа Пафоса могла бы подкрепить уникальность изобретенной программы «пути души». Однако, на наш взгляд, истоки ее оформились раньше: сходной в своей смысловой конструкции является четырехчастная мозаика начала IV в. из триклиния виллы в Portus Magnus, расположенного по оси входа, за перистилем, которому предшествовал колонный коридор, сообщающийся с двумя небольшими четырёхугольными садами. Кроме того, обе мозаики, в Алжире и на Кипре, достаточно близки не только временем исполнения, но и сложным составом — четырех- и пятичастной структурой, соответственно.

Мозаика из Portus Magnus, сильно поврежденная и к настоящему времени, может, утраченная, известна по фотографиям (Рисунки 48, 49) (Кат. 1).[492] На верхней ее панели изображен Геракл, сражающийся с кентавром Эвритионом (или Хироном, или Нессом), на втором плане — видимо, нападающий на кентавра Азан. Созерцают сцену невеста Азана Ипполита и две другие дочерей Дексамена, царя Олена, и персонификации реки Пира и две его дочери ввиду строений города Олена [Hyg. *Fab*. 33; Diod. IV: XXXIII: 1; Paus. VII:

[492] *Ghedini E.F.* Il mosaico di Portus Magnus. P. 211–223; анализ мозаики и всех версий ее интерпретации: *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus // Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques. 1996. 21. P. 189–202.

18:1][493]. Под нею две картины — с Перенесением Лето на Делос, и Судом над Марсием[494], в нижней части — сцена из детства Диониса. Первые три сцены охвачены бордюром с 8 панелями, где изображены в пляске вакханки и сатиры, с тирсами или с сирингой, кроталами, тамбурином, и с квадратными вставками с вакханками с кроталами, чередующимися с вставками с масками.то есть включены в дионисийскую программу[495]; сцена с ребенком Дионисом заключена в раму с эротами на львах и с головами мужских персонификаций, видимо, Времен года, то есть определенно обозначена как центральная. По верху и низу сцены с Дионисом по сторонам канфара также изображены два эрота с педумами в руках, на львах, морские миксоморфы, слева и справа — грифоны по сторонам от лесного существа, по углам головы бородатых сатиров в плющевых венках, скорее всего, маски сатировой драмы

Гедини и Фушер считают, что определенной связи между картинами на мозаике нет, но в них воплощена общая идея «торжества цивилизации над дикостью». Кроме того, Фушер отмечает влияние Нумения, «который, опираясь на неопифагореизм и платонизм, приходит к дуалистическому пониманию мира и презрению к материи, и, возможно, манихейства»[496]. Этот акцент — на противостоянии материи и духа — кажется нам точнее, чем замечание о прославлении цивилизационного начала над варварством и об общем беспокойстве, охватившем эпоху.

Четыре картины на этой мозаике действительно не мотивированы одной историей, но, нам кажется, в в программе ансамбля наличествует общая символическая идея. Выявляя ее, на картинах из Portus Magnus можно увидеть несколько закономерностей, которые в значительной степени близки и к тем, которые можно опознать в Доме Айона и на других программных мозаиках, где с ними совпадают: темы божественного зачатия (Кастора и Полидевка Ледой в Доме Айона и Аполлона и Артемиды Лето в Portus Magnus), соединение мотива детства и воспитания Диониса с Судом над Марсием (в Доме Айона), сцены дионисийской истории, атрибуты подвигов Геракла и Наказание Марсия (на Вилле дель Казале в Пьяцца Армерине), сцена с Гераклом и Дионисом (в одной процессии на мозаике в Шейх-Зувейде). Кроме того, в Portus Magnus две сцены связаны с Аполлоном — с его рождением и его торжеством; можно предположить замысел в чередовании сцен усмирения дикости (Эвритион и Марсий) и сцен перед родами Лето и триумфа ребенка Диониса.

[493]Интерпретации сцены, в том числе как наиболее вероятной — с Эвритионом: *Ghedini E.F.* Il mosaico di Portus Magnus. P. 213–216; *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus. P. 199–200.
[494]*Ghedini E.F.* Il mosaico di Portus Magnus. P. 216–217.
[495]О дионисийских мотивах в бордюре мозаики: *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus. P. 196.
[496]*Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus. P. 202.

Связь Гераклова атлона с апофеозом, символически обозначенным триумфом Диониса, была уже устойчивой,— она обозначена на прикладных изделиях из серебра и в позднейшем варианте — на тканях из Египта IV–V вв. Эта связь, видимо, может быть установлена и здесь; ее также подтверждает бордюр динисийской сюжетики вокруг всего мозаичного поля. Подвиги Геракла воплощают собою физические испытания человека, в перпективе ведущие к блаженству бессмертия, вкусивший же вина и опьяневший герой в погребальной пластике и в живописи традиционно сопровождает Диониса как участник его фиаса (который изображен в бордюре). Выбор из череды подвигов именно убиения кентавра в общей теме может иметь смысл, если акцентируется двуприродная сущность последнего: человеческая и дикая, животная. Сюжеты Гераклова подвига и Суда над Марсием, которые уже прошли путь погребальной традиции, видимо, так же не случайно сопровождают зачатие (Аполлона и Артемиды) и детство (Диониса).

Сцена с перенесением крылатой фигурой (Ветром?) богини Лето, беременной Аполлоной и Артемидом, на Делос, с Посейдоном (?), поражающим трезубцем насланного Герой змея Пифона (которому было предсказано, что он погибнет от руки сына Лето, и потому намеревался убить его до рождения [Hyg. *Fab*. 140]), в окружении нереид на гиппокампах и ихтиокентавров, может быть понята как перенесение души (в чем-то близкий митраистскому Transitio), где не существовавший до того остров становится символом новой земли, иномира, где родится «светлый» бог.[497] Есть и определенное сходство содержания с мозаикой с зачавшей от бога Ледой в Доме Айона, рядом с которой представлена персонификация, видимо, Эйлифии / Способствующей рождению. Эта сцена продолжается в следующей «аполлонической» картине, где связывание Марсия после того, как он проиграл Аполлону (бога венчает Ника-Победа), и может пониматься как освобождение души: уродливый сатир проигрывает «светлому» богу, победившему его игру ясной гармонией своей лиры, и сдирание кожи с Марсия — акт высвобождения души[498].

Четвертой сцене, несомненно, главной по значению, давались разные трактовки: К. Робер видел в ней изображение мифа о Кабирах (мальчика Пратолая с родителями Мифом и Кратейей и Кабиром), Э. де Вильфосс — поединок двух пастухов перед судьёй Силеном, Р. Туркан, К. М. Данбабин, Э.Ф. Гедини, Л. Фушер оспорили эти интерпретации и определили сцену как дионисийскую[499]: ребенок Дионис, восседающий на пантере, получает от богов «воинство» сатиров и менад или усмиряет в присутствии Великой

[497]Атрибуция и анализ картины: *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus. P. 198–199.
[498]См.: *Ghedini E.F.* Il mosaico di Portus Magnus. P. 216–217.
[498]Hyg. *Fab*. 140; *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus. P. 196–198.
[499]Свод версий и библиография: *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus. P. 190–194.

богини[500] и фиаса дикое животное, что символически воплощает акт инициации как признания его божественности и будущей власти над миром и является его эпифанией. В фигурах вокруг Диониса можно предположить Силена, Скиртоса, няньку Мистиду, которая воспитала его, посвятив в мистерии, увенчанную диадемой из двух лотосов и звезды, и держащей в руках ситулу и корзину (видимо, мистическую цисту со священными предметами).

В этой линии сюжетов можно примерно выявить семантическую структуру в линии: земной атлон как испытание на пути к апофеозу — зачатие души и ее перенесение в тело как акт ее божественного рождения в неком иномире — состязание и высвобождение души, восходящей звуками лиры Аполлона к высшим сферам, что подчеркивает центрирование фигуры Победы (она стоит там же, где Айон в Неа Пафосе) в этой сцене — демонстрация божественности и принятие в сонме, то есть апофеоз.

Дионисийский смысловой стержень в декорации виллы в Доме Айона укреплен второй мозаикой с изображением Диониса на колеснице, запряженной тигрицами, и увенчиваемого венком: в этом случае можно увидеть параллель между прославлением ребенка-бога, над головой которого менада держит кроталы, и торжеством Диониса-триумфатора.

Третий ансамбль, который прочитывают в близком неоплатоническом ключе,— мозаики 360-х гг. так называемой неоплатонической школы в Апамее, созданные, возможно, в то же время или чуть позже,— с возвращением Одиссея на родину, собором философов во главе с Сократом, Состязанием Кассиопеи с нереидами.[501] В них близкая структура: укрощение души после испытаний — пробуждение в истинной мудрости, воплощенной в Пенелопе-Философии,— воссоединение с божественным и созерцание красоты.[502]

Возвращаясь к гипотезе Ольшевски о программе декорации Дома Айона, можно отчасти ее скорректировать. Мозаики действительно последовательно изображают этапы пути восхождения человеческой души: божественное зачатие (Леда и лебедь-Зевс) — приобщение бессмертному блаженству в неком иномире (Принесение младенца Диониса в Нису, где его принимает на воспитание Силен, готовят первое купание нимфы, славят Ниса и указующие ввысь, на небеса Нектар, Теогония, Амбросия) — победа аретэ и выбор

[500]Тюркан в статуе женщины в длинном платье, держащей скипетр, опознает Рею-Кибелу.— Turcan R. Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. P. 555. Фушер приводит в качестве аналогии описание процессии Птолемея, где одна из картин изображала Диониса, скрывающегося от гнева Геры у алтаря Реи [Athen. V: 201].— *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus. P. 191.

[501]Именно философско-аллегорическое истолкование этого ансамбля Балти и Кэ дало ключ и новый поворот к интерпретациям в понятиях неоплатонической философии целого ряда сложносоставных позднеантичных мозаики языческой сюжетики.

[502]*Balty J.* Les "Thérapénides" d'Apamée. P. 281–291.

жребия добродетельности (победа Кассиопеи) — торжество бога и приобщившихся к нему (триумфальное шествие Диониса) — освобождение от материальной телесности (Марсий и Аполлон), которым завершается чтение всего поля.

Вполне возможно увидеть в мозаике и смысловые параллели при связном прочтении всех сцен: от нисхождения божественного в материальное тело — к освобождению из него, символически представленному Аполлоном с лирой. Опять же, победа Кассиопеи с надписанием [ΚΛΗ [ΡΟC] (Жребий) может быть напоминанием об истории Эра в «Государстве» Платона, свидетельствовавшего об избрании перерожденными душами жребия для себя в загробном мире [Plat. *Resp*. 614b–621].

Выделение в качестве центральной на всем поле фигуры Вечного времени Айона в нимбе, представленного как космократор, превращает все движение на нем в циклический путь (ср. изображения Айона на нескольких мозаиках — с кольцом зодиакальных знаков в руках, в окружении Времен года из Arelatum (Арль), из Philippopolis (Шахба, Сирия), Hippo Regius (Аннаба, Алжир), на космологической мозаике в Мериде, III в., из Ammaedara (Хайдра, Тунис), нач. IV в.[503]).

Эти размышления позволяют нам вывести мозаику из поля исключительно художественности или манифестации антихристианской позиции,— она остается в русле религиозно-философских размышлений о сути Дионисова учения в его орфической, переработанной неоплатониками, версии, особенно учения о метемпсихозе.

3.2.4. Триумф Диониса как метафора достижения блаженства

Дополнительные смыслы темы раскрывает мозаика из Шейх-Зувейды (1-я пол. VI в.), где Триумф Диониса соседствует с историей Ипполита,. Помимо стандартной схемы сюжета — колесницы Диониса, запряженной кентавром и кентавриссой, шествия сатиров, Пана и менад, традиционных спутников Диониса,— ключевой фигурой здесь является Геракл, через опьянение которого (как метафору священного безумия) и совершается посвящение. Надписание «ΤΕΛΕΤΗ» («Нравственное очищение» / «Посвящение» [в таинство] либо «Таинство»)[504] над колесницей Диониса, обозначает сцену как посвящение в него или в само таинство, синонимичное спасению. Картина с Федрой и Ипполитом, никак не связанная с Дионисовым и Геракловым мифами, символически изображает первый акт преображения: история на ней «останавливается» на пороге между

[503] *Gualtieri M.* Aion – Annus – “Aeternitas” nei mosaici di II-III secolo d. C.: fra religiosità locale ed autorappresentazione // Image et religion / Éds. S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky, C. Pouzadoux. Rome: Publications du Centre Jean Bérard, 2008. P. 417–438. Fig. 4, 6a, 7, 8.

[504] См. также раннюю мозаику с Телетэ и Временами года в квадратных эмблемах по углам (с надписаниями), нач. III в., Gaziantep Museum (Турция).— *Onal M. (ed.).* [A Corpus of] Zeugma Mosaics. Pl. (P. 91).

нравственным испытанием юноши и его смертью, после которой он будет воскрешен Асклепием. Сходную логическую связь можно усмотреть и на мозаике в Ипполитовой комнате в Мадабе (1-я пол. VI в.), где, как мы считаем представлена такая же сцена с Ипполитом и пребывающий по воскрешении вместе с Афродитой Адонис (Рисунки 354–356).

В своей статье об иконографии Телетэ К. Данбэбин, сомневаясь в «мистической» подоплеке Дионисовых сюжетов в Поздней античности, доказывает связь образа Телетэ скорее с Эротом, чем с Дионисом, и приводит ряд их совместных изображений или ситуаций, где они рядом, и изыскания филологов, сводящих «телетэ» к таинству «брака»[505]. Исследовательница также выступает против толкования мозаик с изображением мистериальных предметов и действ как отголосков реального культа, указывая на туманность данных о нем — о его акциях и предметах. Все сцены с Дионисом, по ее мнению, свидетельствуют о десакрализации понятий языческой религии, и воспринимались исключительно как знак-детерминатив культурной образованности. Эти размышления Данбэбин трудно опротестовать (большая часть мозаик не имеет надписаний, не известна религиозная принадлежность их заказчиков, в ряде случаев не ясна программа), однако они вызывают вопросы: где следует провести границу между фактически непрерывной традицией триумфов и фиасов и мозаикой из Шейх-Зувейды? Можно ли считать автоматическим копированием схем точные повторения поз и композиций, превращая сюжет в штамп? И, наконец, в каком качестве в других случаях эти сцены попадают в христианский контекст? Кроме того, соседство и брак Эрота и Телетэ как пары Эрота и Психеи, на наш взгляд, только углубляет понимание Телетэ как таинства.

Идею о том, что триумфы Диониса и вообще сцены с ним, и в том числе с опьяневшим Гераклом, метафорически воплощают собою веру в посмертное блаженство, подтверждают многочисленные их изображения на тканях, происходящих из погребений в Египте (сцена с Индийским триумфом, с Дионисом, изображенным в профиль, IV в., Эрмитаж, СПб) (Кат. 116)[506]; Дионис на колеснице и индийские пленники, с 12 пленными индийцами по периметру, Коллекция Bouvier, Фрайбург (Кат. 128)[507]; Триумф Диониса и Ариадны на колеснице, ведомой Эротом, и венчаемые эротом, Исторический музей

[505]*Dunbabin K.* Domestic Dionysus? Telete in Mosaics from Zeugma and the Late Roman Near East // Journal of Roman Archaeology. — 2008. — 21. — P. 193–224.
[506]*Ошарина О.В.* Коптская ткань «Триумф Диониса» IV века: возможная интерпретация // Древний Египет и Христианство. Культурное наследство Египта и Христианского Востока. Москва: Институт Востоковедения РАН, 2004. С. 237– 248.
[507]*Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Fig. 113 (P. 134).

текстиля, Лион (Кат. 120)[508]; с Триумфом Диониса, Ариадны и Геракла на колеснице, с Додекатлоном Геракла вокруг него, V в., Эрмитаж, СПб (Рисунок 91); с Триумфом Диониса на колеснице, IV в., Музей Метрополитен, Нью Йорк (Рисунок 188) (Кат. 119), и др.

3.2.5. Дионис и его фиас в позднеантичном искусстве. «Мистические сцены»

Второй версией изображений торжества Диониса как правителя ойкумены являются изображения его или его и Ариадны с фиасом, в окружении танцующих и играющих на музыкальных инструментах сатиров, менад, Силена и Пана. Особенностью этих картин является декларативная демонстрация Диониса — по центру, в рост, обычно нагим, в отличие от триумфов, где акцентировано действие. Функция этих картин в доме, скорее всего, идентична Триумфам, но акцентирование внимания на фигуре Диониса заставляет думать, что перед нами его эпифания. Если триумфы еще можно в каких-то случаях понимать как праздничный декор дома, то центрированность и портретность Диониса на мозаиках с фиасами обращает внимание на него самого.

В позднеантичном искусстве Дионис с фиасом изображен на мозаиках: из Торре де Пальма / Torre de Palma, IV в. (Рисунок 138) (Кат. 61)[509]; из Complutum (Алькала де Энарес), кон. IV–V вв. (Рисунки 150, 151) (Кат. 77); в Баньос де Вальдеарадос / Baños de Valdearados — с Триумфом Диониса на отдельном поле, нач.–сер. V в. (Рисунок 137) (Кат. 82); на верхнем поле (изображение самого Диониса не сохр.) над мозаикой с Ахиллесом, Патроклом и Брисеидой в Мадабе, 1-я пол. VI в. (Рисунки 156, 157) (Кат. 291)[510]; из деревни Саррин в Сирии, 1-я или 2-я пол. VI в. (Рисунки 158, 159) (Кат. 91)[511]; на Вилле Соколиной охоты / Villa Falconer в Аргосе, 2-я пол. V в. (Рисунки 160, 161) (Кат. 88)[512]; на мозаике из Gerasa (Джараш), 2-я пол. или кон. VI в. (Кат. 92)[513]. Возможно, Дионис персонально, помимо сохранившихся фигур фиаса (Пана с ребенком-сатириском на плечах, вакханки) был представлен также в Мозаичном перистиле Большого Императорского дворца в Константинополе, 1-я четв. VI в. (Рисунок 153) (Кат. 89)[514].

---

[508] *Ibid*. Fig. 76 (P. 114).
[509] *Fernández-Galiano D.* El Triunfo de Dioniso en mosaicos hispanoromanos // Archivo Español de Arqueología. 1984. 57. P. 97–120, Figs. 3, 5; *Guardia M.* El ciclo Dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo imperio // D'art. 1989. 15. Fig. 3.
[510] *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 80. Pl. 56.
[511] *Balty J.* La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) (Inventaires des mosaïques antiques de Syrie. Fascicule 1). Beyrouth: Institut français du Proche-Orient (IFPO), 1990.
[512] *Vickers M.* Review: The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography by G. Åkerström-Hougen // The Classical Review (New Series). 1976. 26/2. P. 256–258.
[513] *Z'ubi I., Gatier P.L., Piccirillo M., Seigne J*. Note sur une mosaïque à scène bachique dans und palais d'époque byzantine à Jerash. Liber Annuus. 1994. 44. P. 544–545, Fig. 2.
[514] *Trilling J.* The Soul of the Empire: Style and meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople // Dumbarton Oaks Papers (DOP). 1989. 43. P. 27–72.

Как в языческом, так и в христианском искусстве Дионис в триумфе и Дионис с фиасом могли стать символическими обозначениями единства мироздания, пронизанного темой преодоления смерти, торжества блага, спасительности. Определенную работу в этом направлении проделали поэты (автор «Бассарики» Дионисий Периэгет (?) (II в.), Оппиан из Апамеи (III в.) из круга императора Каракаллы, автор эпической поэмы «Бассарики» или «Дионисиаки» и, видимо, другие,— их сочинения, возможно, стали основой для «Деяний Диониса» Нонна[515]), мистики («Халдейские оракулы», которые являются якобы расшифровкой бесед Юлиана Теурга с душою Платона, сделанной его сыном Юлианом Халдеем во 2-й четв. II в., и фактически стали священной книгой для неоплатоников III–VI вв.)[516], орфики (см. корпус «Орфических гимнов»[517]) и философы-неоплатоники[518].

Дионис воспринимался не только как победитель-триумфатор, но и как воплощение Virtus civilisatrice, то есть цивилизующий варваров[519] (один из главных аспектов его почитания в структуре монарших культов),— как мистериальный бог он спаситель в духовном смысле. Оттенок этот читается в так называемых «мистических сценах» с Дионисом — названии условном (так как содержание мистерий фактически не известно), но возможном из-за включения в них священных предметов культа: корзины-цисты с таинством[520] и ликнона[521] и введением персонифицированных фигур, изображающих разные аспекты таинств бога. Их изображение есть уже на стукковом рельефе ок. 120–130 гг. с Дионисом-Либером [LIBER PATER], персонификацией горы Нисы [NYSIS OROS], Антиопой [ANTYOPE], Сатиром [SATYR] и корзиной-цистой с надписью [MYSTERIA] («Таинство») в гробнице Публия Элия Максима на Портовом некрополе на Isola Sacra (близ Остии) (Рисунок 102)[522].

---

[515]*González Senmartí A.* El tema de Dioniso en la poesia prenonniana // Boletín del Instituto de Estudios Helénicos. 1973. 7. P. 53–59.

[516]*Mitchell S.* The Cult of Theos Hypsistos between Pagans, Jews and Christians // Pagan Monotheism in Late Antiquity / Eds. P. Athanassiadi, M. Frede. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 81–148. *Athanassiadi P.* The Chaldean Oracles: Theology and Theurgy // *Ibid*. P. 149–183; *Петров А.В.* «Халдейские оракулы»: к проблеме авторства. Универсум платоновской мысли: Неоплатонизм и христианство. Апологии Сократа. СПб., 2001. С. 42–50; *Шичалин Ю.А.* Халдейские оракулы // Античная философия: Энциклопедический словарь / Отв. ред. М. А. Солопова. Москва: Прогресс-традиция, 2008. С. 780–781.

[517]Орфические гимны / Пер. О. В. Смыки // Античные гимны / Сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. (Серия «Университетская библиотека»). Москва: Издательство МГУ, 1988. С. 177–267, комм. А.А. Тахо-Годи на с. 328–347.

[518]О понимании Диониса как Ума см.: *Hernández de la Fuente D.* Parallels between Dionysos and Christ in Late Antiquity. P. 465–466.

[519]О Дионисе как образце Virtus civilisatrice см.: *Turcan R.* Les sarcophages romains à répresentations dionysiaques. P. 441–509; *Dunbabin K.M. D.* The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa // Papers of the British School at Rome. 1971. 39. P. 52–65.

[520]Корзина для священных змей в связи с церемонией посвящения в культ Диониса. В дионисийских мистериях змея, воплощавшая бога, носилась в cista на ложе из виноградных листьев.

[521]Корзина, в которой носили на головах жертвы и жертвенные принадлежности.

[522]*Jaccottet A.-F.* Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme. Vol. I: Text; II:

Подобные предметы и сложные персонификации встречаются также на мозаиках из Gerasa / Джараша (III в.) и особенно из Sepphoris / Ципори (сер. III в.)[523], где в отдельных полях по периметру вокруг сцены с пьющими вино Дионисом и Гераклом изображены дароносцы, сцены вакховых действ, надписанных «ΜΕΘΗ» / «Опьянение», «ΚΩΜΟC» / «Праздничное шествие», «ΠΟΜΠΗ» / Торжественный выезд Диониса, Гименей (Рисунки 105–107).[524] Учитывая дату исполнения и подробные указания на последовательные акты ритуала в надписании сцен, они исполнены по языческому заказу. Однако мозаика создана в городе, где полностью доминировала иудейская среда, и характеризует ситуацию иудейско-эллинистического культурного синкретизма[525], для которого, судя по воспроизведению предметов дионисийского культа, были приемлемы в какой-то форме символы античной традиции. Из этого примера можно сделать вывод: обращение к эпифании Диониса не обязательно возникало из желание изобразить участие в культе, но могло трактоваться как чистый символ в формах, пришедших из языческой традиции.

Сложный замысел, указующий на мистическую подоплеку и вселенскость события, в сцене эпифании ребенка Диониса в присутствии богов и няньки Мистиды с цистой на мозаике виллы в Portus Magnus, о чем говорилось ранее.

Не утраченное знание о таинствах Диониса проявляется и на мозаике с фиасом из Саррина (1-я или 2-я пол. VI в.)[526], где изображены колокольчик и februum, символ очищения и плодородия, в руках менады[527], циста со змеей, представлена мистическая кормилица Диониса Мистида, символизирующая само таинство (она первая зажгла факелы из лиственницы, чтобы освещать ночные празднества бога, и изготовила первую цисту) (Рисунок 159)[528]. Убедительно предположение Ж. Балти, что дионисийская сцена на этой мозаике имеет символический характер и должна была вызывать в воображении дионисийскую мистерию, ритуал посвящения и оргиастический праздник, который знаменует собою апофеоз посвященного, его доступ к бессмертию[529].

Documents. Zürich: Acanthus, 2003. P. 191.

[523]*Dunbabin K.M.D.* Domestic Dionysos? Telete in Mosaics from Zeugma and the Late Roman Near East. P. 205–206.

[524]*Weiss Z., Talgam R.* The Dionysiac Mosaic Floor of Sepphoris // VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida). Guadalajara, 1994. P. 231–237; *Turnheim Y., Ovadiah A.* The Female Figure in the Dionysiac Mosaic in Sepphoris // Rivista di Archeologia. 1997. 21. P. 107–116; *Talgam R., Weiss Z.* The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris (Qedem, 44). Jerusalem, 2004.

[525]*Talgam R.; Weiss Z.* The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris. P. 129–130; *Rosenthal-Heginbottom R.* Dionysos and His Retinue in the Art of Late Roman and Byzantine Palestine // Actual problems of the theory and history of art. Saint Petersburg, 2015. 5. P. 189–190.

[526]*Balty J.* Notes d'iconographie dyonisiaque: la mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) // Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité. 1991. 103/1. P. 19–33.

[527]Балти считает, что в Поздней античности он заменил символически ликнон: *Ibid*. P. 28.

[528]*Ibid*. P. 33.

[529]*Ibid*. P. 32.

В круг «мистических» мозаик также следует включить мозаику с Триумфом Диониса из Шейх-Зувейды (1-я пол. VI в.) с надписанием «Телетэ».

К произведениям, которые намекают на культовую инициацию, наряду с мозаиками Неа Пафоса и Саррина, Д. Пэрриш относит также «Покров из Антинои» из Лувра и «Завесу Диониса» из Музея Абегг в Риггисберге (V в.) (Рисунки 193–195) (Кат. 118).[530] К ним же определенно нужно отнести пиксиду V в. из Болоньи со сценой рождения Диониса и символическим изображением момента нападения на него титанов. На пиксиде представлены Семела на ложе и нимфа, берущая младенца на руки, Силен, подсаживающий ребенка Диониса на козла, Дионис на колеснице, запряженной пантерами, танцующий Пан, менады, и юный Дионис на возвышении, с распростертыми руками, с коленопреклоненной женщиной с зеркалом, с танцующими и замахивающимися мечами воинами (куретами или корибантами?) по сторонам (Рисунки 182, 183) (Кат. 109). Рэдклифф Эдмондс рассматривает последнюю сцену как изображение thronosis Диониса с «возведением» посвящаемого на престол: этим ритуалом мистерий предрекалось убиение Диониса титанами: после экстатического танца «корибанты» набрасывались на «него» с мечами[531]. Последний пример, при всей уникальности сцены может свидетельствовать о том, что знание «реальных» процедур культа было достаточно широким, по крайней мере; оно также засвидетельствовано подробными пересказами учения о Дионисе в Орфеевой версии у Прокла, Дамаския, Олимпиодора Александрийского[532].

3.2.6. Явление Диониса Ариадне как апофеоз Ариадны

Еще одна схема из круга иконографии Диониса, сохранившаяся в позднеантичном искусстве,— Явление Диониса Ариадне на Наксосе и их супружество[533]. Ариадна на ней изображена спящей, с запрокинутой за голову рукою (в редких случаях — рука опущена вдоль тела), в жесте, который воспроизводит жест Диониса, ее наготу явившемуся богу, снимая покров, приоткрывает Эрот (или сатир или Пан).

Во II в., как и другие дионисийские сцены, она появляется на саркофагах[534] и достаточно широко встречается в живописи (Явление Диониса Ариадне из триклиния

[530]*Parrish D.* A Mythological Theme in the Decoration of Late Roman Dining Rooms P. 332. При этом остальные «триумфы» автор считает «символами гостеприимства и праздничности, отражающих счастье и удовольствия этого мира.
[531]*Edmonds R.G.* To Sit in Solemn Silence? Thronosis in Ritual, Myth, and Iconography // American Journal of Philology. 2006. 127/3. P. 347–366.
[532]Фрагменты ранних греческих философов. С. 45–65.
[533]Иконография сюжета разобрана в статье: *Şehnaz E.* Dionysus and Ariadne in the light of Antiocheia and Zeugma Mosaics // Anatolia Antiqua. Revue internationale d'archéologie anatolienne 2015. Varia. XXIII. P. 55–62.
[534]*Etienne R.* Les sarcophages romains de Saint-Médard-d'Eyrans // Revue des Etudes Anciennes 54. 1953. 365–368; *Turcan R.* Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologic et d'histoire religieuse. Paris: De Boccard, 1966. P. 510–535; *Turcan R.* Messages d'outre-tombe. L'iconographie des

Дома Диониса и Ариадны в Антиохии, II–III вв.; в Доме Всадника в Volubilis, III в., in situ; в Доме мозаики Диониса в Кирене, кон. III в., Археологический музей Кирены, Ливия (Рисунок 111). В позднеантичном искусстве встречается несколько образцов сюжета: на мозаике из Фессалоники, 1-я пол. IV в., Археологический музей, Салоники (Рисунок 112) (Кат. 65)[535]; из Augusta Emerita / Мериды, кон. IV–V вв. (Рисунок 152) (Кат. 79)[536]; не сохранившаяся, но известная по рисунку, мозаика со спящей Ариадной из Мадабы, V или VI в. (Кат. 84)[537]; фреска в аподитерии терм Кусайр Амры (Иордания), кон. 2-й четв. VIII в. (Рисунок 164) (Кат. 93)[538]. Сюжет также известен на тканях из погребений в Египте (два фрагмента — с Явлением Диониса Ариадне и отдельным его изображением с фиасом, IV–V вв., Музей изящных искусств, Бостон (Кат. 124)[539]; и Явлением Диониса Ариадне, снимающего с нее покров, V–VI вв., Музей Бенаки, Афины (Кат. 132)[540]).

Картинами, изображающими супружество, можно считать парные изображения сидящих Диониса и Ариадны (например, на мозаике из Дома Евфрата в Зевгме, II – нач. III вв., Музей мозаик Зевгмы, Газьянтеп[541]; поздние варианты — на мозаике из Дома Вакха и Ариадны в Tuburbo Maius, где изображены нагие Дионис и Ариадна на ложе в перголе виноградной лозы, и возлежащий ниже Геракл, с Паном и другими вакхантами, нач. V в., Музей Бардо, Тунис (Рисунок 125) (Кат. 64)[542]; из Philippopolis / Шахбы, 2-я четв. IV в., Музей Шахбы (Рисунок 74) (Кат. 57)[543]; из виллы в Чедворте, IV в., in situ (Рисунок 131) (Кат. 62); из виллы в Хоркстоу, 350-е гг., Музей Халла и Ист-Ридинга, Кингстон-апон-Хилл (Рисунок 221) (Кат. 68), и только погрудно — в Доме на террасах в Эфесе, ок. 400 г., in situ (Рисунок 145) (Кат. 80)[544]. Сцена также известна на тканях из погребений в Египте: сидящие Дионис и Ариадна, обращенные друг к другу, под ними — две женщины со связанными за спиной руками, IV в. (?); Музей Метрополитен, Нью-

---

sarcophages romains. Paris: De Boccard, 1999. P. 98, Fig. 107.

[535]*Dunbabain K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. P. 215, Fig. 226.

[536]*Blazquez J.M., Cabrero J.* Antiocheia Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics // Journal of Mosaic Research. 2012. 5. Istanbul. P. 47, Fig. 4.

[537]*Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 80. Ill. 56

[538]*Winkler-Horacek L.* Dionysos in Qusayr ‘Amra — Ein Hellenistisches Bildmotiv im Fruhislam. Damaszener Mitteilungen. Mainz am Rhein, 1998. 10. P. 261–290.

[539]Age of Spirituality. P. 146–147, Cat. 125.

[540]*Tsourinaki S.* Late Antique Textiles of the Benaki Museum with Bucolic and Mythological Iconography // Europe, Hellas and Egypt: Complementary Antipodes during Late Antiquity. Papers from a Session held at the 8th Annual meeting of the European Association of Archæologists in Thessaloniki 2002 / Ed. by A. Maravelia. Oxford: Archæopress / BAR, 2004. P. 51–66. Fig. 4.

[541]*Onal M. (ed.).* [A Corpus of] Zeugma Mosaics. P. 66–68.

[542]Corpus des Mosaïques de Tunisie. Vol. II: Thuburbo Majus: les mosaïques de la région est. Mise à jour du catalogue de Thuburbo Majus et Les Environs, les mosaïques de Ain Mziger, Bir Chana, Draa Ben Jouder et Zaghouan / Eds. M. Alexander, M. Ennaifer. Tunis: Institut nationale du patrimoine, 1994. P. 102–104, LVI (419).

[543]*Balty J.* Mosaïques Antiques de Syrie. Bruxelles: Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1977. P. 50–57.

[544]*Zimmermann N., Landstätter S.* Wall Painting in Ephesos from Hellenistic to the Byzantine Period. Istanbul: Ege Yayinlari, 2011. Figs. 78, 79.

Йорк[545]; Дионисом и Ариадна, V–VI вв., Музей Бенаки, Афины[546]; Дионис, стоящий у колонны, с пантерой у ног, справа сохранилась надпись с именем Ариадны, VI–VII вв. Музей Бенаки, Афины[547], и др.).

Если Дионис и Ариадна, восседающие рядом, воплощают их царственное и блаженное супружество, стоящие рядом среди вакхантов — смысловое ядро фиаса, вместе на колеснице — версию триумфального шествия, то сон Ариадны есть метафора ее земной смерти, пробуждение Дионисом и супружество с ним — преображение в божественное состояние. Подкрепляют этот смысл, стоящий за сценой и жестом, изображения на целом ряде саркофагов с другими героями: например, со спящим вечным сном Эндимионом, к которому нисходит Селена-Луна / Артемида-Диана (саркофаг из Галереи Дориа-Памфили в Риме, III в. (Рисунок 173)[548], и др.), и Реи Сильвии, к которой является Марс (саркофаг нач. III в., Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи) (Рисунок 174).

Подтверждение того, что современники именно так понимали значение формулы очевидно в механизме ее адаптации в эту эпоху христианами. Так, значение явления Бога, голоса Бога или вестника от Бога повторено в механизмах создания сцены в истории Ионы [Ион: 4: 5-5]: пророк возлежит под кущею с запрокинутой за голову рукою, и здесь его настигает глас Бога (ср., например, статуэтка Ионы, спящего под кущей. 3-я четв. III в. Музей искусств, Кливленд; саркофаг в церкви Санта Мария Антиква в Риме, ок. 270-х гг. (Рисунок 175), и др.; мозаику в церкви епископа Феодора в Аквилее, после 313 г.)[549]. Аналогичным образом выглядят сцена со Сном фараона на рельефе слоновой кости трона епископа Максимиана (540-е гг., Равенна, Архиепископский музей), которая, как нам кажется, тоже следует этой формуле для изображения акта послания Бога (спящему фараону, изображенному с запрокинутой рукою, является Гипнос) (Рисунок 176).[550]

3.2.7. Погребальный аспект Дионисовой сюжетики в языческой и христианской традициях

Надежда на «блаженство в Дионисе», не обязательно связанная с буквальным почитанием бога, видимо, стала основой широкого интереса к воспроизведению сюжета

[545]*Kristensen T.M.* Dressed in Myth: Mythology, Eschatology, and Performance on Late Antique Egyptian Textiles. Fig. 17.
[546]*Tsourinaki S.* Late Antique Textiles of the Benaki Museum. Fig. 5.
[547]*Ibid*. Fig. 6.
[548]*Lawrence M.* Three Pagan Themes in Christian Art // American journal of archaeology. 1962. 66. P. 324–327.
[549] *Ibid*. P. 289–296.
[550]*Bovini G.* La cattedra eburnea del vescovo Massimiano di Ravenna. Giorgio La Pira Soc. Coop. a.r.l, 1990; *Zervan V.* Szenen aus dem Leben Josephs auf der Maximianskathedra in Ravenna und das Problem ihrer Interpretation // Byzanz und das Abendland / Hrsg. von E. Juhász. Budapest, 2014. S. 85–96.

не только в репрезентативных пространствах частных вилл и общественных сооружений. Уже в системе сюжетных саркофагов II–III вв. дионисийская сюжетика «превращает» смерть в порог перед возрождением «в Дионисе»[551]. Если саркофаг — сакральное вместилище для тела, то изображенный на нем миф создает ситуацию прямого соучастия умершего в сцене с героем.

Включение в мифологическую фигуру портрета заказчика (например, Диониса, Ариадны или другого героя) может говорить о таком сближении-слиянии с божеством и героем, при этом пол «воплощенного» в этой системе совершенно не важен. Ср. надпись из гробницы: «был пленен Вакхом, чтобы стать его посвященным и спутником».[552] Позднее, но, вероятно, подлинное сообщение лексикона «Суды» («Свиды»; X в.) упоминает о египетском языческом жреце V в. Гераискосе, который был мумифицирован и «стал Вакхом».[553] Отголоском подобного отношения к тому, что воплощал Дионис, являются многочисленные фрагменты одежд и декоративных тканей из Египта,— они превращают декорум костюма в картину «праздника воскресения»,— несомненно уже в качестве символа, учитывая, что речь идет о христианских погребениях (Рисунки 188–196) (см. Кат. 109–131).

Дионисийская тема также представляется в античном искусстве и в позднеантичном его периоде не только отдельной фигурой возрожденного бога, но и многочисленными мотивами: как отделенными от него большими и сокращенными до одной-двух фигур процессиями его спутников, сатиров, вакханок, Пана, сценами виноградарства, так и атрибутами — канфарами, патерами, кроталами, еловыми шишками, ветками сосны, пастушескими посохами и хлыстами. Именно они, уже исключенные из прямой связи с Дионисом, прежде всего, были заимствованы христианским искусством как элементы метафорического иносказания о блаженном посмертии. Среди самых частых мотивов — эроты в зарослях виноградной лозы с плодами, эроты-давильщики винограда, амфоры и канфары с растущей из них виноградною лозою (в ряде случаев, видимо, символизирующие собою реки Рая по углам мозаичного поля[554]) или одна амфора, из которой произрастает лоза, покрывающая все

[551]Ср. «уваровский саркофаг» из ГМИИ имени А.С. Пушкина, нач. III в.— *Рагулина А.А.* Уваровскии саркофаг: проблема дионисийства в погребальном искусстве Древнего Рима. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Науч. руководитель доктор культурологических наук А.Н. Рылёва. Москва, Российский институт культурологии в секторе «Языки культур», 2011.
[552]Надписи с посвящениями-ассоциациями с Дионисом см.: *Jaccottet A.-F.* Choisir Dionysos. Vol. II: Documents.
[553]Цитаты приведены по статье: *Hernández de la Fuente D.* Parallels between Dionysos and Christ in Late Antiquity: Miraculous Healings in Nonnus' Dionysiaca // Redefining Dionysos / Eds. A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A.I. Jiménez San Cristóbal, R. Martín Hernández. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. P. 464.
[554]Как в капелле Анастасия в Хирбат ас-Самра в Иордании (*Piccirillo M.*. The Mosaics of Jordan, 2008. P. 308, Pls. 610–612); в церкви Свв. Лота и Прокопия в Хирбат аль-Мукхайат на склоне Горы Нево, 557 г.,— с

поле и включающая в себя все композиции в западной части храма или в апсиде, часто с животными или птицами по сторонам[555].

Примером функционирования Дионисова мотива в качестве христианской погребальной темы воскресения являются мозаики мавзолея дочери Константина I Константины (церковь Санта Костанца, Рим, ок. сер. IV в.), где наряду с христианскими сценами в куполе и в экседрах (Христос в сценах Traditio legis и Traditio clavium), в сводах обхода изображены мозаичные натюрморты с предметами Дионисовых ритуалов (еловые ветви, шишки, чаши), купидоны-виноградари, психеи, вакханки, в куполе — пантеры, животные бога (Рисунки 126–129) (Кат. 67).[556]

Своды обходной галереи мавзолея разделены на 11 участков-панелей и украшены мозаикой, сохранной в значительных участках и исключительного художественного качества. По часовой стрелке от входа в церковь на участках свода изображены: на 6, 7 панели — кувшины для вина, киафы-черпаки для вина, пальмы, еловые ветви с шишками, ветви груши, граната, маслины и птицы — куропатки, голуби, удоды, самки и самцы павлинов, попугаи, фазаны; на 5, 8 панели — медальоны с головками, поднимающимися из венчиков зеленой листвы, женские фигурки, нагие крылатые купидоны, декоративные узоры из листвы; на 4, 9 панели — купидоны в ветвях виноградной лозы, собирающие виноград, летающие птицы и птицы, клюющие виноград. По нижнему края свода — сценки с купидонами, перевозящими виноград в тележках, запряженных быками, и купидоны, давящие виноград в строениях-винодавильнях, по центру поля — мужские бюсты; 3, 10 панели — поле с нагими крылатыми купидонами, крылатыми психеями, полунагими мужскими фигурками в развевающихся плащах на нагом теле, бескрылыми женскими фигурками вакханками (?), в медальонах из свившихся цветных жгутов и с фигурками зверей и птиц в образовавшихся между ними полях.

Мотив с купидонами в ветвях виноградной лозы, несомненно, трактованный в мавзолее Константины в христианском ключе, повторяет схемы погребального античного и раннехристианского искусства III–IV вв.[557], в котором жизнь и смерть и последующее

амфорами, из которых растут лозы, в завитки которой и включены все сценки (*Ibid*. Pl. 202).

[555]Например, в церкви Петра и Павла в Gerasa (ок. 540 г.) над изображениями Александрии с Маяком и Мемфиса по центру нефа изображена большая амфора, амфорами отмечены и углы поля (*Ibid*. P. 292. Pls. 554, 556); в Нижней капелле священника Иоанна при церкви Амоса и Касисея в Вади Африт из амфоры произрастают лозы, в завитки которой вписаны сценки пасторальных трудов, из такой же амфоры на солее растут лозы, образующие медальоны со зверьми (*Ibid*. Pls. 234, 237, 240); в апсиде церкви в Вади-ад-Дайр с лозами; в капелле в Сувайфиа (Амман), VI в., с амфорой с западной стороны и растущей лозой, с Временами года по углам, с пастушескими сценами и мирно сосуществующими животными; в Хирбат аль-Курси — с амфорами по углам, с охотой, антилопами в зарослях (*Ibid*. Pls. 263, 269, 319, 320, 469–475, 476–479).

[556]*Andaloro M., Romano S.* I mosaici esistenti e perduti del Mausoleo di Santa Costanza // L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. Corpus. Vol. I: La pittura medievale a Roma, 312–1431. Milano: Jaca Book, 2006. P. 54–71.

[557]*Balmelle C., Brun J.-P.* La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine. In: La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (9th: 2001: Rome, Italy) (Publications de l'École

воскресение для вечной жизни символически обозначались сценами сбора винограда. На это также указывает популярность типологии саркофагов в форме ленеонов-винодавилен[558]. Как символы божественного элемента в человеке и его души, тяготеющих друг к другу[559], видимо, можно толковать и изображения купидонов и психей в медальонах. Подтверждением этого «ключа» можно считать мозаику из Эдессы со сценой сотворения Прометеем людей и одушевлением человека: испуганную вселением в материальное тело крылатую Психею Гермес Психопомп подталкивает к еще неживому телу Протопласта (III в., Частное собрание) (Рисунок 475).[560] Показательно, что на этой мозаике Психея и человек окрашены в синий тон,— таковы же и фигурки в мавзолее.

Предметный набор натюрмортов и купидоны-виноградари в Санта Костанца, как и сохранявшиеся до 1620 г. изображения пантер в куполе[561] (Рисунок 128) и, может, также напольная мозаика с Силеном[562], давшие гуманистам XVI в. основание считать мавзолей храмом Вакха, подтверждают принятое в науке понимание адаптации элементов динисийского культа христианством в первые века его существования.

В двух бюстах, представленных на панелях над экседрами со сценами Traditio, иногда видят портреты Константины и ее супруга Ганнибалиана или портреты Константины и Елены или даже Диониса и Ариадны (второй портрет на 9 участке — работа XIX в.). Вполне можно предположить, что по первоначальному замыслу, может и не осуществленному, их было четыре. В таком виде программа обрела бы свой смысл: дионисийская сюжетика сбора винограда, связанная с идеей круговорота жизни — смерти и новой жизни (подобно превращению винограда в вино) сопровождается изображениями Времен года, в античной традиции символизирующими цикличность бытия[563].

---

française de Rome, 352). Vol. II. Rome: École Française de Rome, 2005. P. 899–921. Например, саркофаг III в. со сценами давления винограда эротами в Палаццо Корсини в Риме, современный мозаикам и происходящий из Санта Костанца саркофаг Константины, 350-е гг., рельеф на торцевой левой стенке саркофага Юния Басса, 359 г.,— Ватиканские музеи, и др.

[558]*Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами в собрании ГМИИ. С. 112–123.

[559]Иносказательно этот «процесс» описан Апулеем в романе «Метаморфозы, или Золотой осел», где история Луция представлена как инициатические странствия души, квитэссенцией же является вставная «параллельная» «сказка» о Купидоне и Психее.

[560]*Bowersock G.W.* Mosaics as History. P. 37–39. Fig. 2.4. См. также мозаику из Philippopolis (Шахба, Сирия) с Айоном, Ветрами, Росами, Геей и воплощающими ее рождающую силу Плодами и Триптолемом, а также Гермесом, Прометеем, сотворяющим человека, и Психеей, 244-249 гг., Нац. музей, Дамаск.

[561]Известны по рисунку Франсишку де Олланда в Эскориальской рукописи, открытый Гаруччи (*Garrucci R.* Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura. T. IV: Mussaici cimiteriali e non cimiteriali. Prato, 1877).

[562]Описания мавзолея XVI в. упоминают изображение с Силеном на осле (позади него — постамент с канфаром, перед ним — мальчик с кубком) в центре мозаичного пола, оплетенного виноградной лозой с алтарями с сосудами для вина на них, известное по рисунку Санти Бартоли (считается выдумкой последнего, хотя и рассматриваются некоторыми учеными, например, см. *Lehmann K.* Sta. Costanza // The Art Bulletin. 1955. 37, 3. P. 193–196).

[563]Ср. мозаики в мавзолее в Сенсельес, возможно, принадлежащем Константу, брату Константины, близ Таррагоны, также связывающие идеи цикла через изображения Времен года с посмертным бытием умершего: *Abura J.* Die Jahreszeiten-Jünglinge im Kuppelmosaik von Centcelles und ihre ikonographische

Напрямую с погребальной темой связаны также изображения Диониса и Ариадны, участников фиаса Диониса, мотивов лозы и детей-виноградарей на тканях из погребений в Египте, массово встречающиеся в IV–VIII вв. и далее — в исламском контексте.

3.2.8. Христианские параллели Дионису

В эпоху с большим накопленным опытом античной духовной традиции, вершиной которой в IV–VI вв. стала неоплатоническая духовно-философская литература, и с уже сложившимся большим корпусом апологетических, богословских, дидактических сочинений христианских писателей, когда общая картина мира стала христианской, но в ней еще проступали черты языческой культуры,— не могли не соотноситься сходные черты Диониса и Христа.[564] Таковыми были истории происхождения от смертной и бога, благовещение матери[565], танец божественного младенца в ее утробе[566], чудеса превращения воды в вино, ставшие эпифанией и Диониса и Христа, символическое уравнивание крови и вина[567], взаимозаменяемость вина, винограда и божественной фигуры[568], чудесные исцеления, и др.

Несомненно также и обратное влияние христианских Евангелий на вычленение этих моментов в биографии Диониса, в частности на «Деяния Диониса» Нонна Панополитанского, автора также «Деяний Иисуса» («Парафраз Святого Евангелия от Иоанна»)[569],— оба сочинения написаны между 430 и 450 гг. Как пример можно привести евангельские и дионисийские аналогии, явные, по наблюдению К. Спанудакиса, в некоторых оборотах, в истории воскрешения Тила в «Деяниях Диониса» и Лазаря в «Деяниях Иисуса» [Nonn. *Dion*. 456–557][570]. Сам этот факт многое сообщает о природе Диониса: опасная «близость» его ко Христу максимально была усилена. Первыми, конечно, на это обратили внимание церковные писатели: Иустин Мученик считал

Domäne in der Spätantike / Iberia Archaeologica. 2015. 21. S. 227–234.

[564]Параллели (некоторые, на наш взгляд, очень искусственные) подобраны и систематизированы в ст.: *Hernández de la Fuente D.* Parallels between Dionysos and Christ in Late Antiquity. P. 472–482.

[565]Ср. слова Гермеса к Ино: «Да пребудешь в блаженстве средь дщерей Кадма-владыки» [Nonn. IX 72] и Евангельское приветствие архангела Гавриила Марии: «Радуйся, благодатная! Господь с тобой; благословенна ты между женами» [Лк. 1.28].

[566] Ср.: «Дитя зачатое тоже, все понимая, во чреве материнском пускалось / В пляс» [Nonn. VIII 27–28] и Евангельские слова: «Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве ее; и Елисавета исполнилась Святого Духа, и воскликнула громким голосом и сказала: «Благословенна ты между женами, и благословен плод чрева твоего!» [Лк. 1.41].

[567] Вино неявно является кровью Диониса в орфическом мифе о Загрее, см. выше.

[568]Ср. «Вакхову в золоте влагу» [Ovid. *Met*. VI 488] и слова Христа: «Я есмь истинная виноградная лоза» [Ио. 15:1–8].

[569]*Нонн из Хмима.* Деяния Иисуса. / Пер. Ю.А. Голубца, Д.А. Поспелова, А.В. Маркова. Отв. ред. Д.А. Поспелов. Москва: Индрик, 2002.

[570]Об этом очень тонкое исследование К. Спанудакиса: *Spanoudakis K.* The Resurrections of Tylus and Lazarus in Nonnus of Panopolis (Dion. XXV, 451–552 and Par. Λ) // Le Voyage Des legends / Eds. M. Tardieu, D. Lauritzen. CNRS Éditions, 2013. P. 191–208.

историю Диониса языческой имитацией библейских пророчеств о Мессии, которое могло быть истолковано как пришествие Диониса, посланного его отцом и вознесенного на небеса после смерти [Iust. Mart. *I Apol*. 54; Iust. Mart. *Dial*. *Tryph.* 69][571]. Св. Климент Александрийский, вслед за апологетами, видимо, борясь с такими «очевидными» аналогиями, противопоставляет дионисийские мистерии истинному Таинству, усматривает в возгласе дионисиатов «ЭВоэ» сходство с именем искусительницы Евы [Clem. Al. *Protr*. II: XII].[572]

Осознаваемое современниками «сходство» Диониса и Христа отразилось и в иконографии. В частности, Рождение Диониса и его купание[573] (например, рельефы scaenae frons театров в Нисе, 180–200 гг., Перге, 193–211 гг., и Сиде, посл. четв. II в.[574]; Семела на ложе и младенцем Дионисом на пиксиде V в. с из Болоньи (Рисунок 182)), построенное по схеме героического рождения, сложившейся к началу Позднеантичного периода[575] определенно сформировало христианскую иконографическую схему Рождества (с изображением Матери на ложе, купанием Новорожденного, сидящим рядом «отцом» Иосифом, помогающими служанками)[576], так же сцена Принесением в Нису, младенцем, сидящим на коленях Гермеса, купелью — схему Поклонения волхвов. В первом случае, «скопированы» не только общая схема, но и детали, вроде нимфы, опускающей руку в воду купели, чтобы проверить, тепла ли вода. Кормление младенца Диониса нисейской нимфой, помимо самых разнообразных источников (Деметра с Демофонтом или Исида с Хором-Гарпократом[577]), могло повлиять на иконографию Богоматери[578]. В поле

[571]«Пророк Моисей, как я сказал, был древнее всех писателей, и через него… изречено такое пророчество: «Не оскудеет князь от Иуды и вождь от чресл его, доколе не придет Тот, Которому отложено, и Он будет чаяние народов; Он привяжет к виноградной лозе ослёнка своего и омоет одежду свою в крови грозда». Демоны, услышавши эти пророческие слова, сказали, что Дионис родился от Зевса, и передали, что он был изобретателем винограда, что после того как был растерзан и умер, он воскрес и взошел на небо, и когда в таинства его вводят осла, то не вижу ли я, что диавол подражал приведенному выше пророчеству патриарха Иакова, написанному у Моисея?».

[572]«Вакханты чтят оргиями исступленного Диониса, пожирая в священном безумстве сырое мясо, и освящают рассеченные мертвые туши, увенчав себя змеями, крича в ликовании «Эван!» — «Ева!»,— имя той, из-за которой началось заблуждение человеческого рода. А знаком вакхических мистерий является посвященный змей» [Clem. Al. *Protr*. II: XII].

[573]*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, Boston: De Gruyter, 2011. P. 3–15.

[574]*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. 156–171.

[575]Мозаика с Олимпиадой и Александром Македонским на ложе, наблюдающим за ними Филиппом II, служанками, приготавливающими купель для омовения, 2-я пол. IV в., Бейрут, Национальный музей; мозаика с Фетидой на ложе и купанием в купели Ахиллеса на Вилле Тесея, нач. V в., Неа Пафос, Кипр, in situ; сходные сцены с рождением Ахиллеса на серебряных блюдах IV в.

[576]*Lawrence M.* Three Pagan Themes in Christian Art // American journal of archaeology. Vol. 66. 1962. P. 289–296.

[577]Статуя II в., Музей Пио-Клементино, Ватиканские музеи, Рим; статуя III в., Византийский музей, Берлин.

[578]Ср. фреска из римского дома под виллой Фарнезиной, кубикул B, ок. 19 г. до н.э., Национальный Римский музей Палаццо Массимо алле Терме. См: *Налимова Н.А., Корзун А.А.* Сцена купания младенца Диониса в декорации театров Малой Азии. С. 160–161.

«совпадений» этот путь приспособления сцены из жизни языческого бога к христианскому сюжету теперь кажется логичным. В то же время требуется осторожность в таких сопоставлениях: для примера таких крайне умозрительных и внеконтекстных сравнений можно привести предположение Кендрика, к которому обращаются и современные исследователи, о том, что Дионис и Ариадна в позднеантичном искусстве, в частности на коптских тканях, изображают прародителей Адама и Еву[579],— оно не имеет никаких подтверждений и в общем контексте вряд ли возможно.

Конечно, эта интерпретация — с акцентом на сохранении «тени» культового смысла — не отменяет благопожелательной или апотропейной функции сюжетов с Дионисом в IV–VII вв., не противоречит тому, что их заказчиками были люди высокой культуры или поклонники старины. Также можно предположить и язычество заказчиков, но уже находившихся в общем поле с христианскими идеями, в новой фазе интерпретации античной традиции. Так, некоторые мозаики не имеют опознаваемых элементов для того, чтобы считать их результатом разработки новых смыслов, и могут быть прочтены как репрезентация культурного статуса, аллегория брачного союза. Среди таких примеров Триумф Диониса на мозаике в Ноэда / Noheda, 2-я пол. IV в.–нач. V в. (Рисунки 148, 149) (Кат. 78), где он совмещен со сценами брачных торжеств. Но они не исключают старых смыслов, прежде всего — акцента на блаженстве, даруемом богом, или, если речь идет о христианском заказчике,— символе такого блаженства или победы над злом, решенном в традиционной формуле.

3.2.9. Апофеоз героя и императора-героя через посвящение в Диониса

Позднеантичное искусство сохранило два варианта героизации через посвящение в Диониса,— ранний, на мозаике трехапсидного триклиния Виллы дель Казале в Пьяцца Армерина (320-е – 370-390-е гг.), и самый поздний — на фресках терм халифа аль-Валида II в Кусайр Амра (кон. 2-й четв. VIII в.). Несмотря на большую временную разницу, этот хронологический разрыв свидетельствует о том, что тема могла быть вновь востребованной и стать актуальной через долгое время, или может указывать на то, что нам еще не известны какие-то представительные ансамбли в промежутке между ними.

К кругу дионисийских сцен в Пьяцца Армерина некоторые исследователи относят сцену с сатиром и вакханкой (которую иногда отождествляют с Дионисом и Венерой или Ариадной или с Венерой и Адонисом,— последний вариант вполне возможен[580]), фриз

[579] *Kendrick A.F.* Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. Vol. III: Coptic Period. London, 1922. P. 48. Pl. XIV.
[580] Мы согласны именно с последней версией.

театральных масок, сценки с эротами-виноградарями.[581] Однако они могут и не иметь принципиального значения, хотя, может, являются объединяющим ансамбль мотивом. Требующими прочтения только в дионисийском ключе являются сцены в триконховом овальном зале виллы и — в определенной степени — Опаивание Полифема Одиссеем в так называемой «базилике».

В первом случае смысловой кульминацией являются подвиги Геркулеса, на общем поле представленные атрибутами его подвигов (Рисунок 56). Выделение в центральной конхе фигур умирающих от стрел героя гигантов, усиливает сопоставление двух боковых конх. В левой изображен сатир Марсий[582] (в пятнистой оленьей шкуре на плечах, увенчанный еловым венком) перед наказанием (у его ног фрагмент брошенной флейты как символа его поражения, на его шее лассо, которое затягивает Аполлонов слуга, слева остатки фигуры точильщика ножей), справа — персонификация реки Меандра, на берегах которого произошло музыкальное состязание сатира с Аполлоном, остатки фигуры ученика Марсия Олимпа. В конхе напротив этой сцены — Ликург, напавший на Нисейских нимф, с Дионисом пересекавших на пути в Нису его страну, и рубящий виноградную лозу, в которую обратилась умирающая Амбросия, чтобы защитить своего воспитанника. За то, что она Диониса умертвила в своих ветвях безумного царя (или превратилась в лозу после гибели) [Hyg. *Astr*. 2.21.1], нянька получила бессмертие, и само ее имя и означает «бессмертие». Апофеоз Геркулеса таким образом представлен подвигом, подтверждавшим его божественность (боги не могли сразить гигантов без его помощи) и наказаниями (то есть торжеством божественного начала): Марсия Аполлоном, тирренских пиратов и Ликурга — Дионисом. Первое встречается на саркофагах[583] и может быть связано с идеей посмертного вознесения души по сферам, по числу струн Аполлоновой лиры, с освобождением страдающей в теле души, и с метаморфозой (Аполлон превратит Марсия в одноименную реку). Вся трехчастная мозаика в триконховом зале может быть сопоставлена с мозаиками из Portus Magnus, где также изображены подвиг Геракла, зачатие Аполлона, его суд над Марсием, эпифания ребенка

[581]*Baum-vom Felde P.* Zur dionysischen Präsenz in Mosaikbildern der spätrömischen Villa bei Piazza Armerina und zu einem einheitlichen, übergeordneten Konzeptionsgedanken // Dialogues d'histoire ancienne. 2006. 32/1. P. 27–52.

[582]Ранее считался Геркулесом,— теперь это мнение полностью отвергнуто с новым исследованием мозаики. См.: *Pensabene P., Barresi P.* Una rilettura della decorazione musiva del triconco della villa del Casale a Piazza Armerina // Atti del XXII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Matera, 16–19 marzo 2016 / Eds. C. Angelelli, D. Massara, A. Paribeni. Tivoli: Scripta Manent Edizioni, 2017. P. 121–123.

Об иконографии Марсия см.: *Rawson P. B.* The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study // BAR International Series 347. Oxford: BAR, 1987. P. 131–132.

[583]Пример полностью идентичной композиции: Наказание Марсия на торце саркофага папы Анаклета II с Музами и двумя сидящими фигурами, мужской и женской, на фронтальной стенке, с Аполлоном с лирой на другой торцевой стене, III–нач. IV в. Клуатр базилики Сан Паоло фуори ле мура, Рим.

Диониса; так же и в Доме Айона представлены детство Диониса в Нисе, Суд над Марсием и Триумф Диониса. Эти очевидные сопоставления заставляют и в мозаике Виллы дель Казале увидеть доминирование дионисийской апофеотической темы с акцентом на теме очистительного страдания.

Так выстраивается общая линия и параллели: после земных трудов героя и главного подвига — помощи богам в победе над гигантами (в центральной апсиде), с которыми те не могли справиться без помощи сына Зевса, наступает апофеоз героя, душа которого прошла через горнило страдания, и по вкушении вина Диониса обрела блаженство бессмертия по аналогии с умершей в страдании и возрожденной Амбросией-лозою.

Уилсон в обширном критическом обзоре книги Б. Штегер о мозаиках Виллы дель Казале[584] приводит дополнительные, римские версии мифа о Марсии: Аполлону не удалось содрать кожу с Марсия, потому что тот был освобожден Либером Патером (Дионисом) и доставлен в Рим во времена царя Фавна [Serv. *Ad Aen.* III: 359], где стал служителем бога [Serv. *Ad Aen.* IV: 58] и первым в Италии авгуром. Хотя исследователь предполагает, что на Вилле дель Казале отражена греческая версия мифа (с осуществленным наказанием), нам кажется, что если принять римскую версию, очевидно, широко известную образованной публике, вся система с апофеозом Геркулеса, спасением Диониса и спасением Марсия может получить новое цельное прочтение.

Дионисийскую тему опьянения-инициации как предварения можно усмотреть и в сцене Поднесения Одиссеем меха с вином Полифему в «базилике» этом же комплексе, которая могла быть помещением для ожидания аудиенции. В данном случае, вино стало наказанием для чудовищного киклопа и спасением для Одиссея и его спутников. Почему выбрана именно эта сцена, которая встречается в искусстве реже, чем сцена Ослепления? С одной стороны, она могла стать связующим элементом между комнатами с дионисийскими мотивами, с другой — формировать ситуацию, в которой входящий в «базилику» ассоциировал себя с героем или с актом встречи с хозяином («базилика» была, видимо, приемной комнатой для ожидающих аудиенции). Высказывавшееся некоторыми исследователями предположение о том, что мозаика воплощает моральную идею о вреде пьянства, крайне странно: для зрителя естественным было бы ассоциировать себя с культурным героем, и в этом случае дидактическое объяснение сцены неуместно[585].

---

[584] *Wilson R.J.A.* Review of B. Steger, Piazza Armerina. La villa romaine de Casale en Sicile, Paris: Picard 2017 // Bryn Mawr Classical Review, March 12th 2020.— URL:

[585] *Baum-vom Felde P.* Zur dionysischen Präsenz in Mosaikbildern der spätrömischen Villa bei Piazza Armerina und zu einem einheitlichen, übergeordneten Konzeptionsgedanken. P. 39. Сноска 5.

После мозаики Виллы дель Казале тема Диониса полностью исчезает из образности как тема личной героизации (которая, несомненно, была в ней обозначена), но возрождается в конце 2-й четверти VIII в. в росписях терм Кусайр Амра (Иордания), построенных при халифе аль-Валиде II. Дионисийская тема проведена в них последовательно — фактически через каждое помещение и каждую его зону (Рисунки 164–169).[586] Буквально следует иконографии Явления Диониса Ариадне сцена на склоне центрального свода в «тронной зале» с возлежащим мужчиной, смотрящим на женскую фигуру, к которой его призывает (или приоткрывает ее) крылатый эрот[587]. Иконографии Диониса и Ариадны также близки фигуры по сторонам от оконного проема в аподитерии; к иконографии купания героя (Ахиллеса, Александра, но чаще всего — Диониса) формульно и буквально восходят сцены купания младенца в тепидарии терм[588]. Помимо этого, в целом ряде фигур в росписях узнаются силуэты, атрибуты, действия героев дионисийского фиаса. Кроме того, дионисийская тема «поддерживается» декором — изображением лоз с виноградными гроздьями в комнатах, фланкирующих «тронную залу»; дионисийскую линию, не напрямую, но косвенно, можно проследить также в танцующих, музицирующих фигурах на внутренних откосах арок «тронного зала». В качестве подтемы можно выделить фрески свода аподитерия с персонификациями Времен года. В этом случае в соседстве с пробуждением от сна/смерти Ариадны смысловой стержень — обновление и пробуждение в божестве — еще более уточняется.

Центральным дионисийским мотивом, главным знаком внедрения черт Диониса в культ монарха, скорее всего, является фреска в западном нефе «тронного зала» Кусайр Амры с изображением обнаженной купающейся фигуры андрогинного облика в дворцовых покоях и в присутствии двора. Е.А. Стриевская подкрепила рядом наблюдений истолкование этой персоны как претерпевшего ряд перевоплощений Диониса[589]. Так, на эту ассоциацию монарха с ним могут указывать ритуалы двора, видимо, инициированные при аль-Валиде II. Прямых свидетельств современников о них не сохранилось, но среди текстов, включенных Абу-ль-Фараджем аль-Исфахани (897–967 гг.) в его «Книгу Песен» сохранилось описание обряда, происходившего при дворе халифа: «Я [Абу Харун

[586] *Winkler-Horacek L.* Dionysos in Qusayr ‘Amra — Ein Hellenistisches Bildmotiv im Fruhislam. P. 261–290.
[587] До расчистки фрески в этой фигуре видели человека, смотрящего на тело в саване и размышляющего о бренности. Другой вариант позы Ариадны с летящим к ней эротом может быть прочтен в позе так называемого Георгия (хотя это, скорее всего, женская фигура)
[588] Впервые опознал сцены как дионисийские Ф. Заядин: *Zayadine F.* The Umayyad Frescoes of Quseir ‘Amra // Archaeology. 1979. 31. P. 19–29. См. также: *Lohuizen-Mulder M. van.* Frescoes in the Muslim residence and bathhouse Qusayr Amra: Representations, some of the Dionysiac cycle, made by Christian painters from Egypt // Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology. 1998. 73. P. 125–152.
[589] *Стриевская Е.А.* «Халиф-Дионис» в ансамбле Кусайр-Амра и вселенские функции монарха // Магистерская диссертация на тему: «Античные сюжеты и мотивы в Раннеисламской монументальной декорации (VII–VIII вв.)». Отделение истории искусства Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, 2024. С. 115–122

Атаррад] был приведен к нему [аль-Валиду II], и он сидел в своем дворце на краю небольшой купели… наполненной вином. Едва я успел поприветствовать его, как он спросил: «Ты Атаррад?». «Да, повелитель правоверных»,— сказал я. «Мне очень хотелось тебя услышать» — сказал он… Я спел ему. Едва я закончил, как он, ей Богу, разорвал на себе вышитую одежду… и кинулся обнаженным в этот бассейн, откуда он пил, клянусь, до тех пор, пока уровень заметно не понизился. Затем его вытащили, положили будто мертвого на землю и укрыли»[590]. Ср. также: «Аль-Валид прибыл к нему [поэту] и сообщил о своем появлении. Он устроил перед своей гостиной купальню, наполнил ее розовой водой, смешанной с мускусом и шафраном, затем расположился внутри дома на краю ванны, а напротив нее расстелил циновку. …Он [поэт] спел и закончил, когда рабыни подняли завесу. Тогда аль-Валид вышел и нырнул в купальню, а потом вышел из нее, и рабыни подали ему другую одежду. Затем он выпил сам и напоил его [поэта], затем сказал: «Пой мне, изгнанный»[591]. О действительно имевшем место ритуале могут свидетельствовать следы облицованного мрамором бассейна в северном конце восточного нефа «тронного зала» в Кусайр Амра.

Детство Диониса, его нисхождение к Ариадне, «слияние» монарха с Дионисом (как Ариадны с божественным супругом) в пространстве терм Каусайр-Амры соединяются с идеей спасения (здесь дважды встречается история спасения пророка Ионы), продолжая основную символическую тему: халиф — зиждитель, созидатель, покровитель искусств, его власть отражает первопринципы мироздания, о чем говорят персонификации Времен года, небесный свод (в кальдарии), он — повелитель мира, о чем свидетельствуют изображенные слева от сцены с халифом-«Дионисом» цари Вселенной, а также представленные в разных зонах «тронного зала» охоты, гон онагров в загон, избиение онагров в загоне, травля антилоп.

Несомненно, перед нами сложная работа, отражающая процесс редакции и адаптации устойчивых в античном искусстве символических и изобразительных формул. Общая программа росписей Кусайр Амры и дионисийский мотив в ее структуре, как кажется, указывают на следование существовавшей эллинистическо-римской традиции монаршего культа, ориентацию на какие-то поздние еще сохранявшиеся в то время ансамбли, связанные с императорским заказом или с традицией героизации. Очевидна также опосредованная связь с ансамблем в Пьяцца Армерине (агоны, охоты, сцены спасения, дионисийская сюжетика, героический цикл, сцены, читающиеся как аллегории

[590]Пер. с араб. Е.А. Стриевской по изд.: *al-Iṣbahānī, Abū al-Faraj ʻAlī ibn al-Ḥusayn Kitāb al-Aghāni.* Vol. III. Cairo, 1900. Строки: 98.25–99.4.
[591] Пер. с араб. Е.А. Стриевской по изд.: *al-Iṣbahānī, Abū al-Faraj ʻAlī ibn al-Ḥusayn Kitāb al-Aghāni.* Vol. I. Cairo, 1900. P. 25-26.

Времен года, апофеоз в Дионисе). Наследие от предыдущей традиции можно усмотреть в архитектурных проектах аль-Валида II,— в формах тронного зала касра Мшатта, в тройной структуре тронной зоны в термах Кусайр-Амры, которая близка «калибам» — храмам императорского культа, возводившимся в течении III века в Хауране, то есть области, вокруг которой и сконцентрированы касры-замки Омейядов[592].

Не только сама тема героизации монарха через Диониса как форма императорского культа опиралась на ранние и, может, современные программы, но и тема воды, претворенной Дионисом в вино, могла быть интерпретирована при аль-Валиде II.[593] На существование «винных» ритуалов и организованных для этого пространств может указывать сообщение Епифания Кипрского (2-я пол. IV в.) об источнике воды в Gerasa (Джараш, Иордания), которая каждый год в день Чуда в Кане Галилейской обращалась в вино.[594] Центр праздника — фонтан, сохранившийся до настоящего времени,— был устроен у святилища, посвященного Дионису и в христианскую эпоху перестроенного в собор (Рисунок 170).[595] Вода в него, согласно археологическим данным, подавалась по свинцовым трубам[596]; вокруг Фонтанного двора для созерцания чуда были устроены смотровые зоны, отделку которых оплачивали богатые жители города. Частью языческого праздника Диониса, предварявшего чудо претворения воды в вино, в античную эпоху мог быть также бассейн, разделенный на две зоны с проходом между ними, с открывавшимся на него т.наз. Фестивальным театром для наблюдения за происходившими в нем действами (видимо, с участием нагих плававших женщин) в Бир-Катайн за Северными воротами Герасы (Рисунок 171)[597].

***

Анализ образа Диониса в искусстве IV–VIII вв. дает возможность сделать несколько выводов. Во-первых, какие-то формы культа Диониса, согласно источникам, сохранявшиеся до VII в. и позже, могли питать идеи, становившиеся сюжетами заказных напольных мозаик, предметов роскошной утвари.

Однако чаще из арсенала дионисовой изобразительности выбирались сцены и мотивы, соответствовавшие ситуации, в которой они создавали аллегорическую параллель

[592]*Segal A.* The "Kalybe Structures" – Temples for the Imperial Cult in Hauran and Trachon: An Historical-Architectural Analysis // Assaph-Studies in Art History. Vol. 6. Tel-Aviv, 2001. P. 92–110.
[593]*Leal B.* The symbolic display of water at Qusayr Amra, an early Islamic bathhouse in Jordan // Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World / Ed. by A. Lidov. Moscow: Theoria, 2017. P. 232–261
[594]См. также о чудесных источниках воды в Античности: *Broer I.* Das Weinwunder zu Kana (Joh 2,1–11) und die Weinwunder der Antike // Das Urchristentum in seiner literarischen Geschichte (FS Jürgen Becker) / Hrsg. von U. Melland, U.B. Müller. Berlin, New York: De Gruyter, 1999. P. 291–308.
[595]*Khouri R.* Jerash. A frontier city of the Roman East. London, New York: Longman, 1986. P. 113–115.
[596]*Kraeling C.H.* Gerasa: City of the Decapolis. New Haven, 1938. P. 7.
[597]*Khouri R.* Jerash. P. 134–136.

— или противостоявшую христианской идеологии, или совпадавшую с ней содержательно, или сливавшуюся с ней. Так культ Диониса адаптировался как аллегорическая система с чертами универсального духовного архетипа.

В контексте неоплатонической философии и орфических доктрин, фигура Диониса становится метафорой пути человеческой души, поднимающейся от земного существования к вечной жизни через очищение и посвящение.

Формирование программных мозаичных ансамблей (например, в Доме Айона в Неа-Пафосе, в Portus Magnus, в Пьяцце Армерине, в Саррине) свидетельствует о наличии разработанной символической и аллегорической программной идеи, сосуществующей с христианским учением как выражение параллельного религиозно-философского взгляда на спасение.

Во-вторых, переосмысленные функции образа Диониса и мифов из круга его жития, аллегорически, отчасти или условно сохранили свои смыслы: погребальный, связанный со смертью, спасителем от которой был Дионис, и героизирующий, который использовался монархами для собственной героизации.

В-третьих, прямые совпадения в мифологии и культе Диониса с евангельской историей Христа воздействовали и на образ языческого героя-бога, и участвовали в формировании земных деяний и мистических свойств христианского Бога, что выразилось в некоторых иконографических изводах, апроприированных и переработанных раннехристианским искусством.

3.3. Орфей: певец о посмертном блаженстве и пророк о Едином Боге

В отличие от других героев, Орфей — смертный, богодухновенный музыкант и поэт, основатель мистерий и религиозных ритуалов, в его истории нет физических и моральных подвигов (как и нет прямого повеления свыше — от божества или по исполнении судьбы — их совершать), нет воскрешения или дарованного блаженства по смерти. Однако в круг героев его вводит происхождение от бога (в некоторых версиях), нисхождение в Аид и спасение аргонавтов от Сирен, то есть преодоление смерти, страдальческая гибель, посмертные оракулы его главы, которые можно рассматривать как синоним посмертной жизни; само учение Орфея возвестило людям о возможности избавления от смерти через откровение в себе божественного начала Диониса. О культе Орфея также нет прямых свидетельств, в отличие от Геракла, Ахиллеса, Диониса, Адониса, Ипполита, не известно посвящений ему, но упоминания о чтимом погребении с его останками в Либетре у Олимпа [Paus. IX: 30:9–11], об оракулах [Plat. *Symp.* 179d; Philostr. *Apoll*. IV: 14], наличие статуарных групп и отдельных образов в живописи и скульптуре, помещенных в сакральные пространства, говорит о религиозном оттенке в отношении к нему как «божественному мужу». Известные гимны Орфею (100–400 гг.)[598] свидетельствуют о позднем его культе, видимо, существовашем лишь в среде мистически ориентированных философов и его «реальность» не ясна.

В искусстве, по крайней мере, с начала II в., полностью доминирует схема, в которой Орфей изображен в момент пения и игры на лире среди слушающих его зверей. Иконография певца хорошо изучена, изображения каталогизированы, события «биографии» и основные понятия учения обеспечены большой текстовой базой из античной и христианской литературы.

Частое обращение к образу и учению Орфея у христианских авторов II–V вв. и открытие фресок с ним в христианских катакомбах стало основанием для размышлений о связи их с христианским учением уже в XIX в. Это осознание «сходства» в каких-то чертах орфизма с христианством по-прежнему является одной из главных причин интереса, которое орфизм вызывает у исследователей древних религий[599]. В исследованиях, касающихся образа Орфея, он в основном рассматривается как аллегорический прообраз Христа, принесшего Новую песнь, поющего о Едином Боге и бессмертии души, и этим зачаровавший все живое. Однако при многообразно выявленных

[598] *Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1900; Орфические гимны / Пер. О.В. Смыки // Античные гимны / Под ред. А.А. Тахо-Годи. Москва: Издательство МГУ, 1988. С. 177–268.
[599] *Herrero de Jauregui M.* Orphism and Christianity in Late Antiquity. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. P. 1.

связях с христианскими идеями, в этом сложившемся понимании Орфея по-прежнему существуют неисследованные участки. Во-первых, никаких изменений иконография героя не претерпела до VI в. (и далее в Средневековье), поэтому, как нам кажется, рассматривать Орфея в христианскую эпоху в отрыве от всей предыстории бытования его образа невозможно. Во-вторых, никто из исследователей не задался вопросом, что же именно изображено на мозаиках с Орфеем, почему все детали его внешности и позы, и животные, и птицы вокруг него стали устойчивыми элементами? В какой момент изображен Орфей и о чем он поет? Не учтены многие пункты «биографии» певца, спасительные мотивы в его образности, его связь с Дионисом, символизм животных вокруг него. В целом остается туманным, кем был Орфей для христиан: древним певцом учения, предрекавшего христианство? прообразом Христа? поэтом, близким ветхозаветным пророком или даже самим таким пророком? Какой механизм позволил включать его изображения в погребальные пространства катакомб не только наряду с библейскими, ветхозаветными и евангельскими сценами, но иногда центральным среди них? Для выяснения этих вопросов требуется более внимательное прочтение всей предыстории Орфея до IV в.

3.3.1. «Биография» и учение Орфея

Античная литературная традиция позволяет восстановить канву жития Орфея достаточно подробно. Общим в античности было знание, что Орфей имел негреческое происхождение, родился за 11 поколений до Троянской войны и был сыном фракийского царя Ойагра из страны киконов или Аполлона и музы Каллиопы[600]. Он жил в Пиэрии у горы Олимпа, был учеником Лина (или Мусея), или учителем Мусея, который в последующем правил его книги [Eur. *Bacch*. 562 r; Strab. VII, фрг. 18]. Получив в дар от Аполлона вдохновение и волшебную золотую лиру (или кифару, или формингу; или сам изобрел ее[601]), «вызывая радость своим голосом», Орфей зачаровывал людей и животных своим пением,— сила его дара заставляла деревья и скалы двигаться под его музыку [Aesch. *Agam*. 1629–1630; Eur. *Med*. 543; Eur. *Iphyg. A*. 1211; Eur. *Bacch.* 562; Apollod. I: III:2; Verg. *Georg*. IV 507–515]. Отправился с аргонавтами в поход в Колхиду, во время которого давал благочестивые советы, сопровождал игрою и пением священнодействия, своей музыкой и голосом заглушил пение смертоносных Сирен [Apoll. Rhod. I 24–32; Apollod. I: IX: 25; Apoll. Rhod. I 491–515, 537–538; IX 884–904]. По возвращении в Грецию

[600]Или Мусея, и был братом Лина от Ойагра, наставника Геракла в игре на лире. См.: Суда, под словом «Орфей» (1) // Фрагменты ранних греческих философов. С. 36; Diod. IV: 25: 2; Pind. *Pyth*. *IV*; Apoll. Rhod. I 24–26; Plat. *Resp*. II: 363c; Apollod. I: III: 2; II: IV: 9.
[601]Apollod. I: III: 2; Тимофей, *Персы*. Ст. 221 // Фрагменты ранних греческих философов. 12а. С. 39.

он победил в игре на кифаре в погребальных играх по царю Пелия [Hyg. *Fab*. 273]. Он служил Аполлону, ежеутренне восходя на Пангейскую вершину (на юге Фракии) [Ps.-Erat. *Katast*. 24] и славя его как величайшего из богов. Оплакивая погибшую от укуса змеи супругу Агриопу или Эвридику[602], он спустился за нею в Аид («Будь у меня [у Адмета] язык и песнь Орфея, / Чтобы, заворожив дочь Деметры или ее супруга / Гимнами, взять тебя из Аида,/ Я бы спустился…» в «Алкестиде» Еврипида [Eur. *Alc*. 968–970]) и умилостивил пением подземных богов [Verg. *Georg* IV 453–527; Ovid. *Met*. I: 1–85; XI: 1–66; Diod. IV 25. (4)], но она была потеряна им за нарушение требования не оборачиваться к следовавшей за ним ее тени [Verg. *Georg*. IV 453–519; Ovid. *Met*. X 1–73] (или Орфею в аиде был явлен лишь призрак жены [Plat. *Symp*. 179d].

Оплакивая жену, Орфей отрекся от нового супружества [Ovid. *Met*. X 79–85; Hyg. *Astr*. II: 7.3]. Был растерзан менадами, насланными мстящей Афродитой за свое презрение к женщинам, или за то, что не допустил их к таинствам Диониса, или, наоборот, стал свидетелем таинств, или за то, что восхваляя богов, не упомянул Диониса или не почитал его [Hyg. *Astr*. II: 7.3]. Части тела Орфея менады разбросали по долинам, голову певца бросили в реку Гебр или в море [Verg. *Georg*. IV 520–527]. Музы собрали воедино останки Орфея в Либетре у подножия Олимпа. Главу (или главу и лиру), еще поющую, прибило у Метимны на острове Лемносе (или Лесбосе) [Hyg. *Astr*. II: 7.3; Plat. *Symp.* 179d], после же того, как на нее напал Лемносский змей (которого Аполлон обратил в камень), погребли в пещере близ Антиссы, где чтили Диониса. Лиру прибило к Лесбосу, где ее поместили в храм Аполлона. Могила Орфея стала местом паломничества, так как голова певца пророчествовала день и ночь [Plat. *Symp.* 179d; Philostr. *Apoll*. IV: 14], за что Аполлон раздавил ее пятой в гневе за то, что из-за этого его оракулы опустели. По версии, изложенной Гигином, Орфей был помещён на небо недалеко от созвездия Лиры (в которое была обращена лира певца) как созвездие Лебедя [Hyg. *Astr*. II: 7.3; Plat. *Resp*. X: 620a], или был превращён в созвездие Коленопреклоненного [Hyg. *Astr*. II: 6.3]. Параллельно существовало предание о могильном памятнике Орфея с его костями в Либетре [Paus. IX: 30:9–11].

Дополнительная линия сведений, рассеянная в трудах античных авторов, позволяет реконструировать общие представления об учении Орфея. Орфей открыл «факелы сокровенных мистерий [Ps.-Eur. *Res*. 943–944]; «одаренный замечательными природными способностями к поэзии и пению, сделался …учеником [дактилей Иды Фракийской[603]] и

[602]Агриопа у Овидия и Вергилия. Первое упоминание имени Эвридика — в «Плаче по Биону» (I в. до н.э.). У Вергилия впервые встречается версия, что Агриопа была укушена змеей во время бегства от Аристея [Verg. *Georg*. IV 453–459].

[603]«Они [идейские дактили]… подвизались в заклинаниях, обрядах посвящения и мистериях, и во время

впервые ввел у эллинов посвящения в [Самофракийские] мистерии» [Diod. IV: 43:1], которые античные и христианские авторы называют мистериями Диониса [Apollod. I, 3, 2; Paus. IX: 33: 6; Diod. V: 77: 3; Lact. *Div. Inst.* I: 22: 15]. Греческие авторы сообщают о неплотоядении последователей Орфея («Орфей обучил нас посвящениям в таинства и воздержанию от убийств…» [Arist. *Batr*. 693–702]; «…не ешь мяса, / … и повинуясь Орфею, / Предавайся вакхованью, чтя пустословие множества писаний» (Еврипид в «Ипполите» [Eur. *Hipp.* 952]); источники говорят о широком распространении учения о метемпсихозе.

С VI в. до н.э. выстраивается линия свидетельств о магической власти пения Орфея над природой (Ивик, Симонид, Пиндар[604]), о массовом числе адептов новой религии, о практической сути учения, которое поможет уйти от смерти (у Алкея: «Орфей насиловал судьбу, / [Убежд]ая людей, рожд[енных на свет, смерти бежать]. / …[Глупе]ц! Вопреки мойре Зевса даже [волосы не падают с головы]»[605]). С раннего времени Орфею приписывается большой круг произведений: в «Паросской хронике» (ок. 264 г. до н.э.) упоминаются его поэмы о том, «как была похищена Кора, а Деметра отправилась на поиски [дочери], как ею было само сотворено зерно…»[606], в Позднеантичную эпоху ему приписывались «Орфическая Аргонавтика» (IV или V в.)[607], «Орфические гимны» (100–400 гг.)[608], «Священные слова», которые, видимо, восходят к идеям и текстам VI в. до н.э., собранным Ономакритом[609], книги об астрономии, гаданиях, жертвоприношениях, гимны, «которые, слегка исправив, записал Мусей»[610]. Сочинения Орфея сообщали о происхождении мира и богов,— об этом известно как из ранних упоминаний V в. до н.э., так и в изложениях Прокла, Дамаския, Олимпиодора Александрийского, и др. и в цитатах и пересказах христианских авторов (Афинагор, св. Климент Александрийский, и др.)[611].

Даже эта достаточно путанная и сокращенная, без вариаций (они многочисленны), история Орфея и «его» учения дает возможность выстроить линию, благодаря которой герой считался избранным из смертных, вернувшимся из загробного мира, инициатором

своего пребывания в Самофракии приводили этим в немалое изумление местных жителей» [Diod. V: 64: 4].
[604]Pind. *Pyth*. *IV* 176–177.
[605]*Алкей*, фр. 80 Diehl // Фрагменты ранних греческих философов. С.37.
[606] Паросская хроника // *Бартонек А.* Златообильные Микены. Москва: Наука, 1991.
[607]Орфическая Аргонавтика // Памятники поздней античной поэзии и прозы II–V века. Москва, 1964. С. 85–92.
[608]*Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1900; Орфические гимны / Пер. О.В. Смыки // Античные гимны / Под ред. А.А. Тахо-Годи. Москва: Издательство МГУ, 1988. С. 177–268.
[609]*Guthrie W.K.C.* Orpheus and Greek religion: a study of the Orphic movement. London: Methuen, 1952. P. 10.
[610]Суда, под словом «Орфей» // Фрагменты ранних греческих философов. С. 36.
[611]См. сборник сохранившихся фрагментов: Фрагменты ранних греческих философов. С. 45–65. Об образе Орфея в аттической вазописи см.: *Smith C.* Orphic Myths on Attic Vases // Journal of Hellenic Studies. 1890. 11. P. 343–351.

религии, проповедовавшей бессмертие, связывался с посмертным блаженством как раскрывший тайну круговращения душ через тела людей, животных и растений.

3.3.2. Орфей в греко-римском искусстве

Образ Орфея в античном искусстве встречается в многочисленных изводах. Самое раннее его изображение — на метопе Сокровищницы Сикиона в Дельфах (ок. 500 г. до н.э.) в виде бородатого мужчины среди всадников (видимо, аргонавтов). Павсаний (2-я пол. II в.) сообщает о деревянной статуе певца, «творении пеласгов» (то есть древней), о картине Полигнота с Орфеем в аиде [Paus. X: 30:6], статуях певца в храме Деметры Элевсинской в Ферах [Paus. III: 20:5] и статуе на Геликоне: «Есть тут и статуя фракийского Орфея, рядом с которым стоит Телетэ [Посвящение], а вокруг него из мрамора и меди — изображения диких зверей, слушающих его пение» [Paus. IX:30:4 [3–6]. В V–IV вв. до н.э. в аттической и апулийской вазописи Орфей представлен в основном поющим или в сценах нисхождения в Аид и убиения менадами[612].

Характерно, что с I в. сцены убиения и нисхождения в Аид исчезнут из искусства,— останется только момент пения в окружении зверей. Мозаики с Орфеем встречаются во II–VI вв. во всех регионах античного мира (11 — в Британии, 32 — в остальной Западной Европе, 6 — на Балканах, 21 — в Северной Африке, 10 — в Греции, в Малой Азии и на Кипре, на 5 — Ближнем Востоке,— всего 85)[613]. Эта массовость говорит о религиозной, культурной и художественной востребованности образа[614].

Со II по VI вв. изображения в живописи, на рельефах, на предметах прикладного искусства стандартны в своей схеме: герой сидит анфас на уступе скалы или камне, обычно развернутый торсом вполоборота вправо (очень редко представлен в профиль),

---

[612]Например, на аттическом краснофигурном кратере ок. 460–450 гг. до н.э., Музей Гетти, Малибу.

[613]См. каталоги: *Guidi G.* Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania // Africa Italiana. 1935. VI. P. 110–155; *Stern H.* La mosaïque d'Orphée de Blanzy-lès-Fismes (Aisne). P. 68–77; *Ovadiah A., Mucznic S.* Orpheus Mosaics in Roman and Early Byzantine Periods // Assaph. Tel-Aviv, 1980. I. P. 43–56; *Jesnick I.J.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity. Oxford, 1997. P. 124–148.

[614]Орфей в греко-римском искусстве, в том числе позднеантичном: *Bisi A.* Orfeo // Enciclopedia dell' Arte Antica. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. Vol. V. 1963, обширная библиография; *Panyagua E.R.* La figura de Orfeo en el arte griego e romano // Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea. 1967. 18. P. 173–249; *Schoeller F.M.* Darstellungen des Orpheus in der Antike. Fribourg: Robert Oberkirch, 1969; *Panyagua E.R.* Catálogo de representacienes de Orfeo III // Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea. 24. 1973. P. 433–498; *Stern H.* Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux // Mélanges de numismatique, d'archéologie et d'histoire offerts à Jean Lafaurie. Paris, 1980. P. 157–164; *Garezou M.X.* Orpheus // LIMC. VII–1. P. 81–105; *Jesnick I.J.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic; *Tűlek F.* Orpheus, The Magician. The Transition of Orpheus Theme from Paganism to Christianity in Late Roman — Early Byzantine Mosaics. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 1998; *Viellefon L.* Les mosaïques d'Orphée dans les maisons de l'Antiquité tardive. Fonctions décoratives et valeurs religieuses // Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité. 2004. 116/2. P. 983–1000; *Hőnle A.* Orpheus in Arae Flaviae. Rottweil: Stadtarchiv Rottweil, 2005; *Gogräfe R.* Die Wiedergeburt des Mainzer Orpheus. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2007; *Ceci F., Krauze-Kołodzej A.* Χαῖρε Ὀρφεῦ! Perception of a mystery: the images of the myth of Orpheus on ancient coins // Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. 58/1–4. 2018. P. 721–740.

выдвинув правую ногу или иногда скрестив их, или полностью развернут анфас, и одет по-восточному: во фригийский головной убор, в длинную рубаху-столу («фракийский тип»), в шитую рубаху и штаны-анаксариды («фригийский тип»), или полунаг («греческий тип»)[615].

По-видимому, в раннем искусстве головной убор был только признаком иноземного происхождения героя, но позднее становится обязателен и указывает на связь с Малой Азией и Фригией (родиной Идейских дактилей, переселившихся в незапамятные времена на Самос Фракийский / Самофракию). Фригийский тип костюма и убора связывает Орфея с другими, сходно выглядящими восточными героями и богами — троянским Ганимедом, фракийской Бендидой, фригийскими Аттисом, Меном, персидским Митрой. Помимо шапки, признаком ориентальности является и персидский костюм — длинная рубаха и анаксариды, иногда вышитые.

В этой иконографической схеме Орфей прикасается плектром к лирному инструменту (форминге из панциря черепахи и двух рогов газели, лире или кифаре,— видимо, выбор типа лирного инструмента был не существен), или поднимает руку перед тем, как коснуться его струн; иногда правая рука подпирает голову или в порыве игры поднята высоко вверх. Вариант, в котором Орфей изображен в полуразвороте, можно интерпретировать как «слышание голоса», «созерцания источника вдохновения», «обращение к вестнику», так как в этой части мозаики обычно фигурирует дерево с птицей (вороной, орлом) или змеей, свисающей с него. Такая поза встречается в сходных по содержанию сценах и образах в античном искусстве — в изображении Ганимеда, возносимого орлом[616], Митры, во время тавроктонии оборачивающегося к ворону, вестнику Солнца. Неслучайность такого сходства подтверждает как сходство негреческого происхождения героев, костюм, убор, так и — в случае Орфея и Митры — связь с Аполлоном-Солнцем, велениям которого они следуют. Так же и змея и скорпион нередко помещаются в сценах с Орфеем там же, где и в композициях с Митрой, где она воплощает силы темных богов, желающих повредить акту творения (ср. Митра в тавроктонии на рельефе II в. из митреума I на территории римского лагеря в Нойенхайме / Neuenheim в Хайдельберге, Государственный музей земли Баден, Карлсруэ; на рельефе II или III в., Лувр, Париж, и др.) (см. также Рисунок 204).

[615]Об иконографических вариантах положения фигуры Орфея: *Jesnick I.J.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic. P. 67–76.

[616]Идея апофеоза души, возносимой орлом на небеса, прослеживается в скульптурной декорации Lacus Orphei в Риме, где Ганимед венчает всю группу, нач. I в.

Пейзаж, в котором поет Орфей — одно или два древа по сторонам, иногда невысокие горки. Вокруг него — птицы и животные, многие из которых встречаются регулярно и составляют повторяющуюся группу, реже также Пан, сфинга и кентавр.

Существуют дополнительные варианты композиции с Орфеем, когда он изображен на поле в круглом медальоне отдельно и окружен трапециевидными сегментами или круглыми медальонами с животными и птицами в них (например, на мозаике III в. из Махдии, Тунис) или концентрическими кругами с животными (например, на мозаике в Вудчестере) (Рисунок 220). С III в. известны редкие сокращенные варианты — в медальонах помещается только голова или бюст Орфея, другие медальоны занимают животные и птицы.

Устойчивость общей схемы и ее элементов, которые сохраняются даже в сокращенных изводах, делают картину иконически узнаваемой и свидетельствуют об обязательности такого узнавания. Несомненно, иконография Орфея изображает момент музыкальной игры, которая подчинила природу, но момент вдохновенного порыва, обращения к кому-то взглядом нарушает традиционное представление, что суть всей сцены — именно умиротворение чарующим голосом певца, которое легко представить как декорацию любого светского пространства и для удовольствия ценителей. Корректирует этот взгляд предыстория и современный фон и религиозная роль Орфея, в которых первично выявляется погребальная функция его образа.

3.3.3. Погребальная тема в образности Орфея. Лира Орфея

Связь с загробным миром в «мозаике» сведений об Орфее прослеживается в текстах античных авторов: во время похода аргонавтов он заглушил своею игрою пение Сирен (т.е. преодолел смерть), он сошел в Аид и умолил подземных богов отпустить с ним Эвридику (или даже пытался увести не Эвридику, а саму Персефону, т.к. Эвридика — одно из имен богини[617]) или от нее узнал тайны бессмертия души, ввел культы связанных с загробным миром богинь Гекаты на Эгине, Деметры Хтонии в Спарте и основал их прорицалища, он страдальчески погиб, но по смерти его лира играла, глава пела и пророчествовала, в чем можно усмотреть форму посмертной жизни. Само учение Орфея сообщает о правилах жизни и ритуалах, исполнением которых можно остановить перерождения, по смерти сохранить память, жить в посмертном блаженстве, вернувшись в состояние «божества». Платон в «Государстве», хоть и иронично, упоминает о жрецах и прорицателях, которые убеждали, «будто обладают полученной от богов способностью

[617]Эволюция мифа об Эвридике: *Owen Lee M.* Mystic Orpheus: Another Note on the Three-Figure Reliefs // Hesperia. 1964. 33/4. P. 401–404.

жертвоприношениями и заклинаниями загладить тяготеющий на ком-либо или на его предках проступок», «будто и для тех, кто еще жив, и для тех, кто уже скончался, есть избавление и очищение от зла: оно состоит в жертвоприношениях и в приятных забавах, которое они называют посвящением в таинства; это будто бы избавляет нас от загробных мучений…» [Plat. *Resp.* II: 364 b–e].

Ранние примеры помещения Орфея в погребальный контекст единичны. К таким относится керамическая скульптурная группа III в. до н.э. с Орфеем, окруженным Сиренами, из Великой Греции, которая изображает, как считается, умершего (Музей Гетти, Малибу) (Рисунок 200)[618]. Видимо, с середины II в. тема поющего Орфея начинает связываться именно с погребальной образностью, что соответствует его образу певца посмертного блаженства. На надгробном памятнике Марка Валерия Вера, дуумвира Petuvium (ныне Птуй / Ptuj, Словения), кон. II – 1-я четв. III в., in situ) (Рисунок 203)[619], изображение сидящего в профиль Орфея с лирой в руке сопровождают фризы с птицами и животными, Серапис в калафе, во фронтоне над ним Селена и Эндимион, на боковых гранях — сатир и менада. Содержание этих картин «разъясняет» центральный образ: бог-утешитель Серапис (соответствующий богу Аиду как тот, кто милосердно принимает всех умерших, потому и изображался сходно внешне, и иногда с Кербером[620]) — вечный сон Эндимиона, к которому нисходит богиня Селена (метафора бессмертия в соединении с божеством) — сцены терзания животных, вызывавшие отвращение Орфея, как намек на растерзание самого героя и метафора жертвы Диониса.

Появившись на погребальных рельефах, «идея Орфея» направляется в новое русло: он обещает умершему спасение после смерти, как бы став его сопроводителем из Аида (памятник из Дунауйвароша / Dunaújváros, 2-я пол. II в., Национальный музей Венгрии, Будапешт; рельеф с Орфеем среди зверей из Intercisa, II в., там же), сходное с ним надгробие Аврелия Каландина в Шмартно на Похорью / Šmartno na Pohorju, III в.[621]; рельеф на саркофаге, 230–240 гг., Археологический музей, Салоники (Рисунок 201); саркофаги «епископа Кириака» с поющим Орфеем без зверей, ок. 230 г., Музей Остии; саркофаг Фирма с Орфеем и рыбаком, из Остии, ок. 300 г., Музео Пио Кристиано, Ватиканские музеи, и др.). На рельефах со стен мавзолея Квинта Апулея Максима в Эль

[618] *Ferruzza M.L.* Ancient terracottas from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty museum. Los Angeles, 2016. P. 9–24.
[619] *Šmid K.* The Orpheus Monument in Ptuj Some new Observations // Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zum Provinzialrömischen Kunstschaffen. Der Stifter und sein Monument. Gesellschaft — Ikonographie — Chronologie, 14. bis 20. Juni 2017, Graz / Austria (Schild von Steier. Beiheft 9). 2019. P. 392–402. О рельефах со стел Паннонии и Норика с Орфеем см.: *Vieillefon L.* La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. P. 185–186.
[620] Например, Серапис-Аид с Исидой из святилища египетских богов в Гортине, II в. Археологический музей, Ираклион.
[621] *Šmid K.* The Orpheus Monument in Ptuj. Fig. 6, 7.

Амруни / El Amrouni (Тунис), I–II в., на одной стороне изображен Орфей, сидящий под деревом и смотрящий на летящую к нему птицу, со слушающими его зверями (орел, лев, три хищника, кабан, обезьяна), на другой стороне он представлен стоящим с лирой и плектром и Эвридика у врат Аида, за которыми — Харон в ладье и мучающиеся Сисиф с камнем и Титий на колесе. Здесь противопоставление картин Аида с муками грешников и изведение души из смерти читается совершенно ясно,— о нем песнь Орфея (Рисунок 253).[622]

Связь с темой посмертного мира подтверждается и местами находок фресок и мозаик с Орфеем в погребальных пространствах во II–VI вв.: фреска с Орфеем, Эвридикой, Кербером и Аидом в колумбарии Децима Фоллия Мела на некрополе на виа Лаурентина в Остии, 2-я пол. II в., Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи[623]; мозаика в скальном погребении Афтуха и его семьи на южном некрополе Эдессы (Шанлыурфа, Турция), 227–228 гг., in situ; фрески в христианских катакомбах в Риме (Кат. 142, 143, 147, 163, 170), в погребальных пещерах в Iol Caesaria / Шершеле и Cirta / Константине (IV в.) (Кат. 152, 177)[624], из погребальной капеллы в Иерусалиме, сер. – 2-я пол. VI в. (Рисунки 260, 261) (Кат. 183)[625].

Погребальный мотив в теме Орфея подчеркивает и его главный атрибут — лира, которую он получил от Аполлона и к которой добавил седьмую струну. Символическая связь струн лирного инструмента и музыки небесных сфер известна со времен Пифагора; о Сиренах, поющих на каждом из уровней небес, по которым возносится ввысь душа, пишет Платон, связывавший их как с подземным миром Плутона [Plat. *Crat*. 403E], так и с небесным [Plat. *Resp*. X 617 b-c]). Семь струн лиры Орфея сравнивает с семью небесными сферами Марк Теренций Варрон (127–27 гг. до н.э.), о звучании сфер в «Сновидении Сципиона» пишет Цицерон [Cic. *De re publ*. VI: XVIII:18].

О невозможности вознесения души на небеса без лиры упоминается в схолии к «Энеиде» Вергилия [Verg. *Aen*. VI 119][626], в ней же содержатся цитаты, видимо, из приписываемой Орфею «Лиры». А.Д. Нок в рецензии на ее публикацию Дж. Дж.

---

[622]*Ferchiou N.* Le Mausolée de Q. Apuleius Maximus à El Amrouni // Papers of the British School at Rome. 1989. 57. P. 47–76.
[623]*Ceci F., Krauze-Kołodzej A.* Χαῖρε Ὀρφεῦ! Perception of a mystery: the images of the myth of Orpheus on ancient coins. Figs. 2a–b.
[624]*Dunbabin K.M. D.* Mosaics of Roman North Africa. P. 138.
[625]*Ovadiah A., Mucznik S.* Orpheus from Jerusalem — Pagan or Christian Image? // The Jerusalem Cathedra. Jerusalem. 1981. 1. P. 152–166; *Olszewski, M.T.* The Orpheus Funerary Mosaic from Jerusalem in the Archaeological Museum at Istanbul // Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era / 11th International colloquium on ancient mosaics october 16th – 20th, 2009, Bursa Turkey / Ed. by M. Şahin. Ümraniye, İstanbul: Bilnet, P. 655–664.
[626]*Savage J.J.* Some Unpublished Scholia on Virgil // Transactions of the American Philological Association. 1925. 56. P. 235–236.

Сэвиджем, предполагает, что поэма могла происходить из среды неопифагорейцев, была предназначена для призывания душ умерших «и связана с восхождением души после смерти через семь планетарных сфер (так как душа пришла с небес и вернулась на небеса), теряя грех в каждой сфере. Лира соответствует мировому порядку, ее семь струн — семи планетам, каждая из которых имеет свой голос в музыке сфер; гармония лиры есть подражание гармонии сфер, музыка оказывает очищающее действие, и человек, в душе которого нет музыки, не может подняться на небеса».[627]

Неоплатоники придавали лире Орфея и его власти над животными магический и теургический смысл, самого певца считая проводником души после смерти. Так, Амвросий Феодосий Макробий (ок. 370–не ранее 430 г.) в «Комментариях на «Сновидение Сципиона» Марка Туллия Цицерона» пишет: «так же и умерших следует провожать к могиле с пением… [так как] «души после тела возвращаются к источнику сладостной музыки, то есть к небу. Потому ведь и в этой жизни всякая душа пленяется музыкальными звуками… потому что приносит в тело воспоминание о музыке, о которой она была осведомлена на небе, и настолько захватывается прелестями пения, что нет ни одного столь сурового, жестокого сердца, которое не сдерживалось бы вследствие воздействия такого успокоительного средства. Отсюда, я считаю, берет начало и сказание об Орфее или Амфионе…» [Macr. *Comm*. II: 3:6–7]. Св. Григорий Нисский говорит, что музыка человеческой души — это соединение флейты и лиры, точно так же, как душа — это соединение разума и страстей [Grig. Nys. *Hom. Opif.* IX:3], видимо, с отсылкой к устойчивому противопоставлению непристойных звуков флейты и дудок и благословенных звуков лиры, воплотившемуся в мифе о состязании Аполлона и Марсия [также Clem. Alex. *Protr*. II: 4; III: 11][628].

Связь Орфея с погребальной темой сохраняется в христианском мире, по крайней мере, до VI в. Так, из погребальной капеллы за Дамасскими воротами в Иерусалиме происходит, возможно, самая последняя известная нам мозаика с Орфеем (сер. – 2-я пол. VI в., Археологический музей, Стамбул) (Рисунки 260, 261) (Кат. 183). На исполнение ее по заказу донаторов-христиан указывает крест в апсиде капеллы и, может, сложенные крестом каменья на подвеске на соколе среди животных, окружающих Орфея. Желая усилить христианскую символику мозаики, М. Ольшевски[629] объясняет ее программу через истолкование надписаний «Хирон» [ΧΙΡΟ[Ν] как «Хи Ро» (т.е. ΧΡΙστός) и ΠΑΝ как

[627]*Nock A.D.* The Lyra of Orpheus // Classical Review. 1927. 41/5. P. 170.
[628]Ср. также: Clem. Alex. *Protr*. II: 4; III: 11.
[629]Сведения о роли музыки в погребальной практике христиан в статье: *Olszewski M.T*. The Orpheus Funerary Mosaic from Jerusalem. P. 655–664.

«Пантократор» [ΠΑΝ(τοκράτωρ)][630] и ссылается на слова св. Климента Александрийского, который сравнивает Христа и Его учение с Орфеем и его песнью[631]. Отвергая интерпретацию Орфея как метафорический образ Христа в римских катакомбах, исследователь предлагает понимать его как певца душ умерших, без какой-либо связи со Христом. Всю мозаику он считает воплощением плача-утешения по умершим, исходя из игры слов Ὀρφεύς — ὀρφανός («осиротевший, лишившийся»)[632].

Эта гипотеза кажется остроумной и теоретически возможной (Ольшевски ссылается на излюбленную в позднеантичной культуре игру в «говорящие» имена литературных и мифологических героев), но в целом искусственной. Трудно увидеть в Орфее только символ скорби (автор приводит многочисленные сравнения о погребениях христиан, которые сопровождались музыкой): в античном искусстве такого его образа не существует, кроме того, на наш взгляд, суть пения Орфея — не скорбь об Эвридике.

Можно дополнить и исправить некоторые положения этой гипотезы. Роль Орфея как психопомпа умершего и смысл его песни были отмечены нами выше. Хирон действительно не встречаются рядом с Орфеем, но кентавры как «пограничные» существа, связанные с потусторонним миром, известны в погребальной пластике с ранней эпохи. Кентавры и Пан встречаются на рельефах и мозаиках с певцом (на пиксидах из Музея Барджелло во Флоренции и в Боббио, V–VI вв.; на тканях VI в. из Египта в Государственном Эрмитаже и в собрании Дамбартон Оукс (Рисунок 260, 263) и в сценах с Дионисом как участники его фиаса и его Индийского похода. Нам кажется, что ничто в этой мозаике не является обновлением иконографии и не может читаться как новая символика,— она совершенно традиционна в своих элементах, и в ней доминирует дионисийская тема, несомненно, уже понятая полностью в христианском контексте.

3.3.4. Морская тема и спасительный аспект в образе Орфея

Еще одно дополнение к свойствам Орфея можно вывести из расположения его изображений и статуй на фонтанах, в нимфеях, термах, бассейнах[633] и соседства с ними морских сцен или включение их в морские сцены. Например, фонтан Lacus Orphei («Орфеево озеро»), нач. I в. [Mart. X: 19.6–7], мозаики: в термах в Perusium (Перудже), нач. – сер. II в.; в термах виллы в Ивердоне и из терм виллы в Ивонан, 1-я четв. III в., Исторический музей в Лозанне и Городской музей Ивердона (Швейцария); из терм Дома Лабериев в Uthina (Удна), 230–250 гг., Музей Бардо, Тунис; на поле с морскими сценами

[630] *Ibid*. P. 661.
[631] *Ibid*. P. 659.
[632] *Ibid*. P. 660–661.
[633] Морская тема в иконографии Орфеевых сцен: *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. P. 92–96.

вокруг квадратной панели с рыбаками — с виллы в Шебба, сер.–кон. III в., Музей Бардо, Тунис; Орфей и Океан, опьяневший Геракл — из фригидария терм Дома Орфея, сер. III в., Лапидарий при церкви Сен-Пьер, Вьен; из терм или экуса виллы в Taparura (Сакиет эс-Зит), 1-я пол. IV в., Музей Сфакса (Кат. 153)[634]; мозаика фонтана с Орфеем, Арионом и морскими существами — в Бланзи-ле-Фим, 1-я пол. IV в. (Рисунок 231) (Кат. 157)[635]; мозаика с Орфеем, Триумфом Венеры и Палемоном на дельфине в Cuicul (Джемиля), 375–425 гг. (Рисунок 209) (Кат. 168)[636].

Как образ морская стихия имеет сложный, но читаемый спектр значений: это и символ универсума (который обозначается фигурами Океана и Нептуна, нереидами и тритонами, эротами-рыболовами, морскими животными, рыбами, мифологическими фигурами, связанными с морем), и метафора смерти и опасности. Соответственно, преодоление моря и власти его чудовищных порождений, спасение из моря есть преодоление смерти и — символически — материальности мира. Главным поводом для включения Орфея в морскую тему и появления сюжетов с морем рядом с ним могло быть чудесные пение и игра на лире, которыми он заглушил во время похода аргонавтов песнь Сирен. Здесь он, конечно, перекликается с Одиссеем, другим победителем Сирен и усмирителем опасности вод, что могло находить прямое соответствие в подчиненных водах рукотворных бассейнов.

Сходство темы спасения на море как спасения от смерти можно отметить в иконографии Ариона, который изображается по схеме, близкой Орфеевой: вполоборота, со взглядом ввысь, в момент игры на лире (Орфей, Арион, рыба, моллюски, дельфин — из декорации фонтана в Бланзи-ле-Фим, 1-я пол. IV в., из терм в Хенхир-Тина, 1-я пол. IV в. (Кат. 154)[637]). В ансамбле мозаик Виллы дель Казале Арион и Орфей не соседствуют, но помещенные в разных комнатах все же включены в единую программу декорации (как и Одиссей с Полифемом и Торжество Геркулеса): помимо спасения в море, сходство и связь могли сформироваться и из сути события — оба певца поют Аполлону (Рисунок 207). На некоторых мозаиках Орфей связан с фигурой Меликерта-Палемона на дельфине, сына воспитательницы Диониса Ино-Левкофеи, спасенного богами и получившего бессмертие (Орфей и Палемон в отдельных четырехлепестковых формах вместе с животными, птицами и рыбами изображены на мозаике с виллы в Шебба, сер.–кон. III в., Музей Бардо,

[634] *Ibid*. Cat. 17.
[635] *Stern H.* La mosaïque d'Orphée de Blanzy-lès-Fismes (Aisne). P. 41–77.
[636] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 24.
[637] *Ibid*. Cat. 20.

Тунис; Орфей, Триумф Венеры и Палемон на дельфине в Cuicul (Джемиля), 375–425 гг.[638]).

Спасительная функция Орфея за пределами морской темы прослеживается и в редких памятниках, где он связан с Сераписом (на памятнике в Птуе; на рельефе квадранта из Силистры с Орфеем в профиль и бюстами Сераписа и Исиды на колоннах по сторонам) (Рисунок 206).[639] Об этом же может говорить и ассоциативная связь с Митрой[640], который изображался в том же развороте фигуры, с обращенным к Солнцу ликом, в развевающейся хламиде, со скорпионом и змеей у тела быка. Связь, видимо, была не только иконографической, но и содержательной, о чем может свидетельствовать вотивный рельеф, посвященный Митре, с лирой (которая никак с ним не связана) из митреума в Инвереске (Шотландия) (Рисунок 205)[641].

3.3.5. Орфей и агональный мотив. Орфей и героическая тема апофеоза

Совершенно логично, что погребальная тема привлекла в окружение Орфея агональный мотив, который вовсе отсутствует в житии героя. Вряд ли певец изначально мог рассматриваться вместе с другими героями как фигура одного с ними типа (история последних — исключительно преодоление, страдание и восркешение по смерти или апофеоз). Но с массовым появлением с середины II в. героев на саркофагах, агональные мотивы, традиционно сопровождавшие погребальную тему (спортивные игры, цирковые состязания, ристания, гладиаторские бои) начинают появляться и в композициях с Орфеем[642]. Не пресекаются они и в позднеантичный период жизни образа, о чем свидетельствует ряд мозаик: Орфей с животными и сцены в цирке в экусе Дома лошадей в Карфагене (Тунис), ок. 300 г., in situ (Кат. 144); мозаика с гладиаторами с виллы близ порта острова Коса, IV в. (Рисунок 230) (Кат. 164)[643]; колесничные ристания с виллы в Радстоне, сер. IV в. (Кат. 164)[644]; сцена ристаний биг в цирке с виллы в Хоркстоу, 350-е гг.

---

[638]Об Арионе и Палемоне см.: *Ibid*. С. 93.
[639]О связи Орфея и Сераписа: *Vendries Ch.* Orphée, Isis, Sarapis et l'âne terrassé, le décor d'un cadran solaire de Durostorum (Silistra) // Revue archéologique. 2017/2 . 64. P. 285–310.
[640]О связи Орфея и Митры: *Jesnick I.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic. P. 41; *Stern H.* Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux. P. 161, Fig. 14; *Vendries Ch.* Orphée, Isis, Sarapis et l'âne terrassé, le décor d'un cadran solaire de Durostorum (Silistra). P. 293–296.
[641]*Hunter F., Henig M., Sauer E.* Mithras in Scotland: A Mithraeum at Inveresk (East Lothian). Britannia. 2016. 47. P. 133, Fig. 12.
[642]Сцены с Орфеем и соседствующие с ним агоны, охоты: цирковые сцены в амфитеатре, охота (?) Дианы, Гелиос и Фаэтон — вилла в Bararus / Rougga, поздний II–III в., Музей Эль Джема; сцены с Дионисом и Икарием в экусе, охота псов Эдерата и Мустелы между ними — из Дома Лабериев в Uthina (Удна), ок. 200–220 гг., фрагмент в Музее Бардо, Тунис; охота (?) с эротами — на мозаике из Милета, ок. 225 г., Музей Пергама, Берлин; цирковые сцены, колесничий-победитель — из терм в Arae Flaviae (Роттвайль), сер. III в., Доминиканский музей, Роттвайль; эроты на рыбах, имитирующие сцены в цирке,— из Hadrumetum (Сусс), ок. 275 г., Музей Сусса и Лувр, Париж.
[643]*Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 62.
[644]*Smith D.J.* The Mosaics from Rudston Villa // Excavations at Winterton Roman Villa and other Roman Sites in

(Рисунок 221) (Кат. 161)[645]; мозаика с гладиатором и охотой на вилле в Брэдинге, IV в. (Кат. 171)[646]. Сюда же могут могут быть отнесены конные охоты на пиксидах из слоновой кости в Боббио и в Музее Барджелло во Флоренции, V–VI вв. (Рисунки 267–271) (Кат. 190, 191)[647].

Возможно, «идея» саркофага как картины, на которую проецировались те моменты истории героев, за которыми последует его апофеоз, привлекла в Орфеев круг Геракла (мозаика с Орфеем и Двенадцатью подвигами Геракла из Saint-Paul-les-Romans), Ганимеда (унесенного орлом Зевса на Олимп) и спутника Геракла Гиласа (похищенного озерными нимфами), но, как кажется, более никого другого. Так, Гилас с нимфами, персонификации Времен года по углам, Дионис и вакханты изображены на мозаике из Сент-Коломб, кон. II–III вв., Музей Гетти, Малибу[648]; Похищение Ганимеда, сатиры и менады — на мозаике из Тарса, ок. 225 г., Археологический музей провинции Хатай, Антакья[649]. Связь между героями, обретшими божественное бессмертие, и Орфеем подкрепляется и наличием элементов дионисийской иконографии в мозаиках с ними. В Доме Орфея в Неа Пафосе помимо Орфея на отдельных полях изображены Геракл, борющийся с Немейским львом, Амазонка с конем (Ипполита?), 220–230 гг.[650]

3.3.6. Сцены терзаний на мозаиках с Орфеем. Орфей и Дионис

Близким агонистике, но в контексте Орфеевых картин обретающим другой смысл, является редкий сюжет — сцены нападений хищников, иллюстрирующие жестокость, царящую в мире зверей. Такие сюжеты никогда не помещаются на одном поле с певцом, но всегда в боковых зонах или в клеймах,— они противопоставлены сценам умиротворения-филий (т.е. дружеств зверей, хищников и травоядных) рядом самим Орфеем. В качестве примеров можно привести охоты эротов, терзания зверей на мозаике из Милета, ок. 225 г., Музей Пергама, Берлин; хищные и мирные звери перед нападением друг на друга в концентрическом круге вокруг Орфея из Ньютон Сейнт Лоу, ок. 325–350

North Lincolnshire, 1958–1967 / Ed. by I.M. Stead. London, 1976. P. 131–133

[645] *Smith R.A.* The Roman Pavement from Horkstow // The British Museum Quarterly. 1927. 2/2. P. 44–46.

[646] *Stupperich R.* 1980. A Reconsideration of Some Fourth-Century British Mosaics // Britannia. 1980. 11. P. 289–301; *Tomalin D.J., Hanworth R.* House for all seasons. A guide to the Roman Villa at Brading, Isle of Wight. Brading, Isle of Wight, 1998.

[647] *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spatantike und des fruhen Mittelalters. N. 91, Taf. 50; N. 92, Taf. 51.

[648] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 41 (P. 135).

[649] *Ibid*. Cat. 67 (P. 140).

[650] *Ibid*. Cat. 68 (P. 140); *Michaelides D.* A New Orpheus Mosaic in Cyprus // Acts of the International Archaeological Symposium ‘Cyprus Between the Orient and the Occident'. Nicosia, 1986. P. 473–489. Pl. LIII–LVI.

гг. (Рисунок 223) (Кат. 149)[651]; нападение льва на быка рядом с Орфеем на трапедзофоре или фонтане с Эгины, V в. (Рисунок 264) (Кат. 187).

Появление сцен терзаний может быть в какой-то степени интерпретировано как связь с Дионисом: другое объяснение вряд ли возможно. На первый взгляд, она парадоксальна, так как Орфей противился культу бога и был растерзан его вакханками [Hyg. *Astr*. II: 7.3; Phot. *Bibl*. 186:45; Ps.-Erat. *Katast*. 24]. Но, видимо, со сближением культов Аполлона и Диониса с конца VI в. до н.э., дионисийский мотив начинает включаться в историю Орфея: его голову погребли в пещере близ Антиссы, где чтили Диониса, он считается основателем мистерий бога [Apollod. I: 3:2, и др.], его сошествие в Аид сопоставлялось с нисхождением Диониса в Аид за своей матерью Семелой («Нечто подобное совершил и Дионис: миф гласит, что он вывел из аида свою мать Семелу и, дав ей бессмертие, нарек Фионой» [Diod. IV: 25.4]). Его растерзание мистически, как пишут неоплатоники, становится историей самого Диониса, проекцией его жертвенных страданий («Орфей, как считают, разделял судьбу самого бога»,— пишет Прокл в комментариях к «Государству» Платона). Дионисийский мотив усматривается в связи с Телетэ, персонификацией посвящения в культ Диониса, о статуе которой рядом со статуей Орфея пишет Павсаний [Paus. IX 30:4 [3–6]; ср. также надпись «Телетэ» на мозаике с Триумфом Диониса из Шейх-Зувейды, 1-я пол. VI в.

В сценах терзаний также можно увидеть отголоски орфического ритуала, только некоторые моменты которого известны: в «Гуробском папирусе» (III в. до н.э.)[652] описывается жертвоприношение «козла или барана», мясо которого съедал посвящаемый, и обращался к богам с молитвой со словами «Един Дионис». Возможно, омофагия как часть ритуала Диониса отразилась в мифе об Орфее, растерзанном вакханками.

В искусстве связь с Дионисом и главным его свойством в контексте орфического учения — возможностью для адепта нового рождения по смерти или обожения — читается на мозаиках, где Орфей соседствует или находится в том же ансамбле с мозаиками с ним и Ариадной, вакханками, сатирами, Силеном, с опьяневшим Гераклом, театральными масками, портретами драматургов. То есть, идея существовала не только в интеллектуальных и религиозных конструкциях, но была широко принята и всем понятна.

Об этом свидетельствуют мозаики, соединяющие изображения Орфея с Дионисом и теми или иными дионисийскими мотивами, например: на мозаиках на вилле в Брэдинге, IV в. (Рисунок 134); из Хоркстоу, 350-е гг. (Рисунок 221); в Уинтертоне, ок. 340-х–350-х

[651] *Ibid*. Cat. 83 (P. 144).
[652] Фрагменты ранних греческих философов. С. 43; *Безверхин А.С.* Генезис и структура орфического мистериального культа // Вестник Государственного Бурятского университета. 2015. Выпуск 6А. С. 11.

гг. (Рисунок 224) (Кат. 159)[653]; на мозаике Виллы дель Казале, сер. IV в. – 370–390-е гг. (Арион, Орфей, Одиссей с Полифемом и Геркулес со сценой Убиения Амбросии); из Иерусалима (Пан и кентавр рядом с Орфеем), сер.–2-я пол. VI в. (Рисунок 261). На лекифах terra sigillata из мастерской Навигия изображение Орфея сопровождает фиас Диониса, 275–320 гг., Музей Бардо, Тунис, и Римско-германский Центральный музей (Рисунок 265) (Кат. 195)[654]. В некоторых ансамблях Орфей соседстует с опьяневшим Гераклом (мозаика из Вьена, в сопровождении канфаров, театральных масок, Лапидарий церкви Сен-Пьер, Вьен[655]; в сцене с Дионисом и Ариадной из Philippopolis (Шахба), кон. III–нач. IV в. или 1-я пол. IV в.). Спутники Диониса Пан и сатир представлены вместе с Орфеем на тканях V–VI вв. из Египта (Государственный Эрмитаж, СПб; Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон) (Рисунок 273) (Кат. 202, 204)[656]. Кроме того некоторые животные (олень, пантера, бык и козел) в группах вокруг Орфея могут быть связаны с перевоплощениями Диониса или являются его спутниками.

Возможная связь (по крайней мере, в ряде случаев) изображений Орфея с практикой орфического учения о Дионисе подтверждается найденными в Corinium (Сайренсестер / Cirencister) так называемыми Коринийскими табличками с орфическими текстами. Как считают некоторые ученые, они могут свидетельствовать о существовании в Кориниуме Орфической школы или круга адептов, посвященных в орфические таинства[657], и, видимо, связаны с группой мозаик IV в. с Орфеем, открытой в Кориниуме и его окрестностях. Мозаики находятся как в триклиниях вилл, то есть в пространствах, соотносящихся с сакральным кругом жизни дома, так и в отдельных помещениях с экседрой или триконхиальным планом, то есть в пространствах, которые могут иметь характер святилищ (мозаики в Вудчестере, ок. 325 г.; в Уинтертоне, 340–350-х гг.; в Брэдинге, IV в.; в Литтлкоте, 360–363 гг. (Кат. 166); из Хоркстоу, 350-е гг.) (Рисунок 218).

3.3.7. Где и кому пел свою песнь Орфей ?

Где происходит сама сцена пения Орфея, зачаровавшего деревья, животных и птиц? Есть множество прямых указаний на это в текстах: он пел в Аиде в роще Персефоны или после выхода из Аида, скорбя об Агриопе / Эвридике, или в стране киконов во Фракии. Содержание самой песни также не вызывает у исследователей

[653] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 89.
[654] Age of Spirituality. Cat. 162.
[655] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 46.
[656] Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Каталог / Вст. статья, концепция, описания А.Я. Каковкина. СПб.: издательство Гос. Эрмитажа, 2004. Кат. 137 (С. 78).
[657] *Burns K.K.* The Iconography of Mystery: The Relationship between Orpheus and Bacchus in Late Roman Britain. PhD diss. University of Arisona, 2012.

вопроса: она — скорбь о потерянной супруге, сладостная само по себе, чем и пленила и умиротворила природу. Странно было бы видеть, однако, в этом ключевой смысл: хищники и их жертвы поражены скорбью певца и оттого мирно соседствуют друг с другом? Они умиротворены красотою пения?

Нам кажется, что сцену пения среди деревьев, зверей и птиц можно описать как событие, происходящее у порога Аида. Песнь Орфея — о бессмертии душ, перерожденных в новые образы. Животные, собравшиеся вокруг него — это животные, связанные с Дионисом, и те, кто символизирует собою бессмертие, и те, кто пережил метаморфозу,— они зачарованы надеждой на последнее перерождение, дарующее вечное блаженство посмертного бытия.

В построении этой гипотезы важную роль могут играть символические значения животных вокруг Орфея[658], так как большинство из них регулярно повторяются, и нередко на тех же участках композициях. Общее их число может сокращаться до нескольких или дополняться до очень развернутого списка, в нем также появляются местные звери (например, африканские носороги, страусы, жирафы, шакалы, и пр.). Выяснить развитие этой линии невозможно, так как основное число памятников датировано крайне размыто, в пределах полувека или даже столетия. Нет сомнений в существовании образцов[659], на которые ориентировался тот или иной тип, но воспроизведение основного круга до VI в. говорит о наличие базового протографа для всех типов и о символическом значении программы. В случаях, когда животные «рассыпаны» и последовательность или обязательные элементы утрачены, воспроизведение других — поворота головы, птица на ветке или скале, змея у ног или на дереве, и др. — еще более убеждает в существовании основы, которая местным мастером была просто не понята. Определенное сходство можно увидеть при сопоставлении зверей и птиц вокруг Орфея со «статьями» в дошедших до нас позднеантичных текстах о животных и их символике — в «Физиологе» (так называемый «Александрийский физиолог», II–III вв., известен в переводах с V в.)[660],

[658]О животных и птицах вокруг Орфея: *Kadar Z.* La fauna del mosaico di Orfeo di Piazza Armerina // Acta o f the Xlth International Congress o f Classical Archaeology, 1978. London, 1979. P. 282; *Rosen B.* Reidentified Animals in the 'Orpheus Mosaic' from Jerusalem / Israel Exploration Journal. 1984. 34/2–3. P. 182–183; обзор всех животных на мозаиках с Орфеем: *Jesnick I.J.* Animals in the Orpheus Mosaics // Mosaic. 1989. 16. P. 9–13; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. P. 77–90 (также таблица на с. 88–90, систематизирующая всех животных на мозаиках с Орфеем).

[659]Такие образцы могли восходить к V–IV вв. до н.э. (см. описание картины Полигнота [Paus. X: 30:6] и фантазийное описание Каллистрата медной статуи Орфея, III–IV вв.) или к близким по времени памятникам, например, к, видимо, воспроизводящей греческий оригинал фреске в инсуле VI.14.20 в Помпеях, I в. (Рисунок 198), или скульптуре нимфея «Орфеево озеро» в Риме, нач. I в., стоявшему до Средних веков. См.: Lacus Orphei // *Platner S.B., Ashby Th.* A Topographical Dictionary of Ancient Rome. London: Oxford University Press, 1929.

[660]*Юрченко А.Г.* Александрийский физиолог: зоологическая мистерия. СПб.: Евразия, 2001. С. 93–125.

трактате «О животных» Тимофея из Газы (V в.)[661], которые, в свою очередь основывались на большом корпусе других текстов («История животных» Аристотеля, «Естественная история» Плиния Старшего, «О природе животных» Элиана, «Рассказы о диковинах» Псевдо-Аристотеля, и др.), причем «списки» животных в текстах и на мозаиках фактически совпадают.

Часто в изображениях Орфея появляются птица (нередко черного цвета, то есть ворон или ворона) на дереве или скале или прямо на лире, павлин, иногда феникс, змея на ветке или у ног, черепаха, мангуст с коброй, обезьяна, олень или лань, слон, бык, верблюд, лев, тигр, пантера, лисица, заяц, грифон и др.

Хищники (лев, тигр, пантера, волк, лисица, шакал), мирно сосуществующие с оленями, антилопами, быками и овцами (известны с самого начала истории образности Орфея), в V–VII вв. в декорации апсид раннехристианских церквей и баптистериев составили устойчивую иконографию филий, «любовных дружеств» зверей, которые, видимо, и происходят от сцен с Орфеем. Филии должны были указывать на Рай, «за пределами» которого, то есть на основном поле, помещены картины земного рая, его преддверия — с нападениями хищников на мирных животных[662]. В них очевидно противопоставление эсхатологического «примирения» всех существ в мире и традиционного земного «παράδεισος»[663] , пришедшего в греческую традицию из Ирана, где «paratisas» — «охотничий загон для зверей». На мозаиках с Орфеем современники, несомненно, должны были прочитывать эту символику: язычники — как картину древнего «золотого века» или ожидаемого блаженства мира в Эклоге IV «Буколик» Вергилия, иудеи и христиане — как образ из Книги пророка Исайи: «Тогда волк будет жить вместе с ягненком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе... И корова будет пастись с медведицею и детеныши их будут лежать вместе; и лев как вол будет есть солому» [Ис. 11:6–7].

---

[661]*Тимофей из Газы*. О животных // Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира / Подг. текста, пер. и исследование А.Г. Юрченко. СПб.: Азбука-классика — Петербургское Востоковедение, 2002. Ср., например, статью о тигрице у Тимофея Газского и изображение тигрицы, пытающейся вызволить своего детеныша из стеклянного сосуда, на мозаике Виллы дель Казале в сцене с отгрузкой животных на корабль; на мозаиках с Орфеем также встречается именно тигрица.

[662]Например, ближневосточные образцы: мозаики в капелле мученика Феодора при соборе Мадабы, 562 г.; в боковых капеллах церкви Апостолов, 576 г.; на мозаиках Нижнего и Верхнего баптистериев собора Мадабы; «мозаика Рая», «мозаика Древа» из дома Yusef Saleh ‘Alamat, VI в. Археологический музей, Мадаба; в Нижней капелле священника Иоанна при церкви Амоса и Касисея в Вади Африт, 565 г.; в «церкви Львов» в Умм ар-Расас, 574 или 589 г.; на мозаике из церкви VI в., Музей Маарат ан-Нумана, и, без преувеличения, десятки других.

[663]Греч. «парк, сад, охотничий загон»; лат. leporarium — «охотничий парк, заповедник», vivarium — «заповедник для дичи», viridarium — «сад, парк, роща».

Помимо филий, еще один «атрибут» земного Рая (т.к. он сформировался в иконографии нильских пейзажей[664]) — изображения мангуста и кобры. Они встречается, например, на мозаиках: в «Доме Орфея» в Volubilis, сер. III в.; из Philippopolis (Шахба), 1-я пол. IV в. (Рисунок 212); из Thaenae (Хенхир-Тина), 1-я пол. IV в., из Taparura (Сакиет эс-Зит), 1-я пол. IV в., на Вилле дель Казале, 320-е–370-е гг., на мозаике из погребальной капеллы в Иерусалиме, сер.– 2-я пол. VI в.); из христианского монастыря близ Антиохии, после 350 г. или V в., ныне в Музее Кестнера (Кат. 169)(Рисунок 226). Указание на связь с нильскими пейзажами опознается, например, на мозаике из Птолемаиды (ок. 400 г.) (Кат. 180), где в завитках орнамента представлены их мотивы[665]. Как элемент иконографии блаженной земли, которой можно лостичь после смерти, сюжет с мангустом и коброй известен на саркофагах (саркофаг Флавия Феопонпа Романа с изображением поединка мангуста и кобры под табулой в руках купидонов, III в., Национальный Римский музей, Рим), где может также символизировать противостояние жизни и смерти.

Змея, встречающаяся в изображениях с поющим Орфеем, ползущая у его ног или обвившая нависшая дерево у его головы, или нависающая прямо над ним, может напоминать о Лемносском змее, напавшем на пророка. Кроме того, при сходстве одеяний, положения тела, разворота плеч, поворота головы и взгляда ввысь, змея и иногда также скорпион у ног Орфея напоминают постоянный элемент в композициях с Митрой — змею и скорпиона в сцене тавроктонии, где они символизируют опасное зло и искушение. Так, в сцене с Орфеем змея изображена на фреске в кубикуле III в катакомбах Св. Домитиллы, 350–360-ее гг. (Рисунок 241); на мозаиках — из дома Мурабас в Спарте, ок. 325 г. (Рисунок 232) (Кат. 148); с виллы в Vindenis (Полянице-Главник), 300–350 гг. (Кат. 155); из Philippopolis (Шахба) (на дереве), кон. III–нач. IV в. или 1-я пол. IV в. (Рисунок 212) (Кат. 141); из триклиния в Птолемаиде в Ливии (на дереве), ок. 400 г.; из раскопок в Caesaraugusta (Сарагоса), V в. (Рисунок 172); из христианского монастыря близ Антиохии, после 350 г. или V в., ныне в Музее Кестнера (Рисунок 226); из погребальной капеллы за Дамасскими воротами Иерусалима, сер.–2-я пол. VI в.; также на ткани V в. из Египта в собрании Дамбартон Оукс; на пиксиде слоновой кости, V–VI вв., в Музее Барджелло во Флоренции. Скорпион присутствует на мозаиках из Augusta Emerita (Мерида), IV в. (Кат. 175), и виллы в Taparura (Сакиет-эс-Зит), 1-я пол. IV в. (Кат. 153).[666]

[664]О схватке мангуста и кобры как элементе нильских пейзажей: *Aymard J.* La querelle du cobra et de la mangouste dans l'Antiquité / Mélanges d'Archéologie et Histoire. Rome, 1959. LXXI. P. 227–262; *Balty J.* Le cobra et la mangouste dans les mosaïques tardives du Proche-Orient // *Balty J.* Mosaïques antiques du Proche-Orient. P. 217–227.

[665]О нильских пейзажах и их элементах: *Сусленков В.Е.* Египетские мотивы и образ земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквах Ближнего Востока // Византийский временник. 2011. 70 (95). С. 219–235.

[666]Приведены только поздние примеры, вошедшие в каталог.

Обезьяну, которая встречается на мозаиках (например, на мозаике с виллы в Сакиет-эс-Зит, 1-я пол. IV в.), античные авторы сравнивают, ввиду сходства, с человеком, характеризуя ее как воплощение коварства и распутства (раздел «Обезьяна» в трактате Тимофея из Газы[667]). Она также известна как перерожденное существо: керкопы были превращены в обезьян за коварство и нарушение клятв [Ovid. *Met*. XIV 91–99] и в античной традиции воплощали собою образ грешников. Символическое значение обезьяны близ Орфея все же в целом не очень ясно: возможно, при отсутствии людей вокруг Орфея и из-за ее «пародийной» природы, она должна была усиливать аспект переселения в том числе и в нечистых животных и в животных, «напоминающих» человека.

Очень понятна отсылка к черепахе, так как из ее панциря был изготовлен резонатор для лиры Орфея, и названия их идентичны: χελώνη, χέλυς — черепаха, χέλυς — лира[668]. Она также может быть рассмотрена в группе с другими животными, связанными с низовым уровнем земли и водою, составив еще один признак универсума, через зверей и птиц обозначенного зонами подземного уровня земли — воды и земли — неба (мозаики из Perusium (Перуджа), 2-я пол. II в., Национальный музей Умбрии, Перуджа; с виллы Эль Пескеро, после 350 г. (Рисунок 227) (Кат. 165); на Вилле дель Казале, 320–е–370-е гг.; из дома Мурабас в Спарте, ок. 325 г.; из Сакит-эс-Зит, 1-я пол. IV в.; из Thaenae (Хенхир-Тины), 1-я пол. IV в.). Так, на трапедзофоре с Эгины из Византийского музея в Афинах, V в., на нижней кромке скульптуры представлены мышь, ящерица, черепаха, кабан с рыбьим хвостом.

Птица на ветке дерева или скале или даже на лире занимает особое положение в сценах с Орфеем: на многих из них видно, что именно к ней или в ее сторону обращен певец: например, на мозаиках из Перуджи, 2-я пол. II в., из Leptis Magna, III в. (Национальный музей Ливии, Триполи); из Милета, ок. 225 г. (Пергамский музей, Берлин); из Порто Торрес, III в.; в доме в Arae Flaviae (Роттвайль), над которым устроен Доминиканский монастырь, ныне музей, сер. III в.; из Дома Лабериев в Uthina (Удна), кон. III в.; из Бланзи-ле-Фим, 1-я пол. IV в.; из Prusias ad Hypium (Дюздже, Турция), нач. IV в. (Рисунок 234), и др. Возможно, эта птица — ворон, наделенный Аполлоном чернотою за принесенную им весть об измене его возлюбленной Корониды [Paus. II: 26:5; Pind. *Pyth. III:* 25; Apollod. III 10:3; Ovid. *Met*. II: 535–633; Hyg. *Astr*. 40.2.],— не опознаваемый в античной традиции мотив, но возможный в контексте биографии Орфея. Связь ворона или вороны с Аполлоном как его птицы-вестника может быть глубже, но нам не известна,—

[667]Обезьяна // *Тимофей из Газы*. О животных. С. 305–306.
[668] Черепаха // *Idem*. С. 110–111.

см. роспись белофонного килика с совершающим возлияние Аполлоном и вороной перед ним, ок. 460 г. до н.э., Археологический музей, Дельфы.

Голубь — традиционный в античности символ человеческой души[669], также птица Афродиты. В раннехристианском искусстве он встречается уже со II в. (отдельно или с оливковой ветвью), став христианским атрибутом как знак спасения (с отсылкой к голубю, принесшему Ною весть о земле).[670]

Павлин, помимо возможных значений как обращенный в него Аргос и птица Геры (то есть перерожденная душа), в античной и раннехристианской традиции понимается как символ воскресения. Об обновлении им каждой весной оперения пишет Плиний Старший [Plin. *Nat*. X: 22: 44], о нетленной плоти павлина — Августин Блаженный [Aug. *De Civ. Dei* XXI: 4][671]. Павлин сопровождает Орфея на мозаиках из терм виллы в Ивонан / Yvonand, 1-я четв. III в.; из дома Мурабас в Спарте, ок. 325 г. (Рисунок 232); из Бланзи-ле-Фим, нач.–сер. IV в. (Рисунок 231); из Вудчестера, ок. 325 г. (Рисунок 220) (Кат. 150); из Бартон Фарм, IV в. (Кат. 178); в Брэдинге, IV в.; на Вилле дель Казале, 320-е–370-е гг. (Рисунки 210, 211); с виллы в Мартим Гил, ок. 350 г. (Кат. 160); из монастыря близ Антиохии, после 350 г. (Рисунок 226) (Кат. 169); на мозаике из Шахбы, 3-я четв. IV в. (Рисунок 212); на фреске в кубикуле IV в катакомбах Св. Домитиллы, 320–330 гг. (Кат. 143)(Рисунки 240, 241).

Близким павлину символом бессмертия является чудесный феникс[672] — позднее «приобретение» в иконографии животного мира вокруг Орфея, так как не встречается до IV в. Феникс изображен, например, на мозаике с Орфеем на Вилле дель Казале, ок. сер. IV в.; на фреске в кубикуле III в катакомбах Св. Домитиллы, 350–360-ее гг. (Рисунок 241).

Орел может изображать собою высший уровень богов (как птица Зевса и иногда сам Зевс, принявший облик орла) и одновременно воплощать бессмертную душу (орел поднимался над погребальным костром императора, символизируя его душу и ее вознесение); его также трактуют как психопомпа[673]. Важное смысловое совпадение — в иконографии Ганимеда, восхищаемого орлом или самим Зевсом в облике орла, в которой поворот головы Ганимеда, смотрящего в небеса, сравним с поворотом главы Орфея (сходны также одеяние, головные уборы героев, общий абрис позы). Значимое место этого

[669]Ср., например, на надгробной стеле девочки, с Пароса, 450–440 гг. до н.э., Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
[670]*Poeschke J.* Taube // Lexikon der Christlichen Ikonographie / Hrsg. von E. Kirschbaum et al. IV Band. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 2004. S. 242–243.
[671]Об иконографии павлина см. также: *Kramer J.* Pfau // *Ibid*. S. 410–411.
[672]О фениксе у античных и средневековых авторов см.: *Юрченко А.Г.* Александрийский физиолог. С. 93–125.
[673]О символике орла и орле как психопомпе: *Ronzevalle S.* L'Aigle funéraire en Syrie // Mélanges de la faculté orientale de Beyrouth. 1912. 5.2. P. 1–62; *Kirsch J.-P.* L'Aigle sur les monuments figurés de l'antiquité chrétienne // Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétienne. 1913. 3. P. 112–126; *Schneider T., E., Stemplinger.* Adler // Reallexicon für Antike und Christentum / Hrsgb. von Th. Klauser. Band I. Stuttgart, 1950. S. 87–94.

элемента в иконографии Орфея особенно понятно на трапедзофорес Эгины, где он изображен прямо над главой Орфея (Рисунок 255).

Миксоморфные сфинга, кентавр, грифоны известны в погребальном искусстве с ранней античной эпохи как признаки пограничья между мирами. Они тоже встречаются в сценах с Орфеем: ***сфинга*** — на мозаике с виллы Эль Пескеро, после 350 г. (Рисунок 227); на трапедзофоре с Эгины, V в. (Рисунок 255); ***грифон*** — на мозаике III в. из Городских музеев Римини; в Доме Орфея в Volubilis (Марокко), III в.; на мозаике из Philippopolis, 1-я пол. IV в.; на Вилле дель Казале, 320-е-370-е гг.; на мозаике с виллы в Ла Альберка, IV в. (Кат. 168); в Вудчестере , ок. 325 г. (Рисунок 215) (Кат. 150); грифон или Пегас в Уинтертоне, ок. 340-х–350-х гг. (Рисунок 224) (Кат. 159); Хоркстоу, 350-е гг. (Кат. 161); с виллы в Бартон Фарм, IV в. (Рисунок 222) (Кат. 178); на мозаике из Сакиет-эс-Зит, 1-я пол. IV в.; на пиксидах V–VI вв. из Музея Барджелло во Флоренции и в Боббио (Рисунки 258 а, 259 а, 260, 261 а); на тканях V–VI вв. из Египта в собрании Музея Виктории и Альберта и из Эрмитажа (Рисунок 262). Не противоречит этому и то, что эти существа «вытеснены» из известного древним мира и, как и другие фантастические животные, могут обозначать мифический край мироздания, указывая на всеобщность сцены, изображающей некий универсум.

Пан в сценах с Орфеем появился, скорее всего, из Дионисова круга, так как он часто изображается в его фиасе. Кроме того, игра на «низком» авлосе или сиринге традиционно противопоставлялась «возвышенным» лирным инструментам (игрою лирой Орфей устанавливает гармонию в мире). Пан фигурирует в окружении Орфея на пиксидах из Музея Барджелло во Флоренции и в Боббио, V–VI вв. (Рисунки 258 а, 259 а, 260, 261 а); на ткани VI в. из Египта в Государственном Эрмитаже и в собрании Дамбартон Оукс (Рисунок 263); на мозаике из погребальной капеллы в Иерусалиме, сер.–2-я пол. VI в. (Рисунок 252); на утраченном рельефе с фронтона гробницы в Маллави (Египет) с изображением лиры и нескольких животных, III–IV в.

Так же и кентавры — участники фиаса Диониса и его похода в Индию [Nonn. *Dion*. XIV: 50–96]. Рядом с Орфеем они изображены на мозаике из погребальной капеллы в Иерусалиме, сер.– 2-я пол. VI в.; на пиксиде V–VI вв. в Барджелло (Рисунок 268); на ткани из Египта в собрании Дамбартон Оукс[674]. (Рисунок 273). Рядом с Паном и кентавром некоторые животные тоже могут быть связаны с Дионисом, так как олень, пантера, бык и козел были его метаморфозами, когда он принимал разные обличья, скрываясь в них от напавших на него титанов. Не всегда, но на тех изображениях, где совмещается несколько таких групп, можно говорить о перестройке значений и акценте на Дионисовой теме.

[674]Age of Spirituality. Cat. 464.

Совершенно очевидно, что тотальную символическую систему на каждой отдельной картине с Орфеем выстроить невозможно: модули переставлялись, дополнялись близкими вариантами, и символическая ясность, как следствие, размывалась. Но наличие нескольких устойчивых элементов может указывать и на наличие протографа, и на значимость основного круга зверей в общей символике.

Можно предположить, что ранние образцы более точно следовали символической географии события: на черно-белой мозаике, найденной на участке domus семьи Пактумии Луцилии (ныне археологический участок под церковью монастыря Сант' Ансельмо на Авентине в Риме, II–III вв. или IV в.[675]) хорошо различима ива (длинными, изогнутыми листьями) (Рисунок 199).[676] Так как ивы росли в роще Персефоны в аиде и упомянуты в описании сцены пения Орфея, это может быть точным указанием на «конкретность» сцены. Ср. описание картины Полигнота в Дельфах с Орфеем в Аиде (ок. 460–455 гг. до н.э.): «…Орфей, сидящий как бы на неком бугорке. Левой рукой он касается кифары, а правой трогает ивовые ветви, прислонившись при этом к дереву. Похоже, что это роща Персефоны, где, по мнению Гомера, растут черные тополя и ивы» [Paus. X: 30:6]. Роберт Грейвс обратил внимание на связь ивы-гелики с рекой Геликон, которая течет вокруг Парнаса и считается священной рекой Муз, поэтому на храмовой росписи в Дельфах «Орфей изображен прислонившимся к иве и касающимся ее ветвей» [Paus. X 30:3].[677]

Итак, сцена пения Орфея в окружении животных может быть как условной, то есть вообще метафорой пения и учения вне времени и пространства, так и конкретной — по выходе его из Аида, где он узнал тайны возвращения души на небеса к богам, и где к нему устремляются за этим знанием души перерожденных в земных тварей существ, или во Фракии[678]. И, видимо, в основном корпусе картин с Орфеем конкретность не ясна или не важна, и только мозаика из Перуджи может указывать на изначальное значение — на песнь у входа в Аид.

О том, что привело животных к Орфею, определенно высказывается Овидий в «Метаморфозах»: он не упоминает о круговращении душ (знание, которое открыл Орфей), но следует традиции, окружая певца пережившими метаморфозу Кипарисом, Гиацинтом, Миррой, хотя для него они стали поводом к разворачиванию очередной истории метаморфоз смертных в животных и растения и птиц:

---

[675] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 2.
[676] *Gianfrotta P.A.* Il mosaico di Orfeo a Sant' Anselmo sull' Aventino e le sue riproduzioni // Archeologia classica. 1976. 28. P. 198–205.
[677] *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. Москва: Прогресс, 1992. С. 82.
[678] «Он под высокой скалой, на пустынном прибрежье Стримона / Плакал, под сводом пещер прохладных о том повествуя,— / Песнями тигров смирял и сдвигал дубы вековые» [Verg. *Georg*. IV 507–515].

«Некий был холм, на холме было ровное плоское место;
Все зеленело оно, муравою покрытое. Тени
Не было вовсе на нем. Но только лишь сел на пригорок
Богорожденный певец и ударил в звонкие струны,
Тень в то место пришла: там Хаонии дерево было,
Роща сестре Гелиад, и дуб, вознесшийся в небо;
Мягкие липы пришли, безбрачные лавры и буки…
…Рощу такую Орфей привлек. Посредине собранья
Всяческих диких зверей и множества птиц восседал он.
Вот уже пальцем большим испытал он достаточно струны
И, убедившись, что все, хоть разно звучат они, стройно
Звуки сливают свои,— молчанье прервал песнопеньем…»
[Ovid. *Met*. X: 85–108]

То, что Овидий называет деревья и зверей, пришедших слушать Орфея, посмертными воплощениями мифических героев, может быть и поэтическим образом, но в контексте повсеместного и популярного знания об Орфеевом учении воспринимается как точное указание на то, что звери — человеческие души, вспоминающие свое происхождение.

Сокровенное знание о перерождениях душ на протяжении всей античной эпохи считалось сердцевиной учения Орфея: «…Дионис… был растерзан Титанами, которые и вкусили его плоти. Разгневавшись на них, Зевс поразил их молнией и из копоти испарений, поднявшихся от них (которая стала материей), произошли люди… мы не должны выводить себя сами [из тела], поскольку… мы часть Диониса, коль скоро мы состоим из копоти Титанов, вкусивших его плоти» [Олимпиодор, К «Федону», 61c][679].

Об этом напрямую свидетельствуют тексты золотых табличек из орфических погребений.[680] В V в. до н.э. Еврипид в «Алкестиде» пишет о «фракийских табличках, которые / Начертала / Орфеева / Речь…» [Eur. *Alc*. 968–970], к этому же времени относятся и археологические находки, известные с V в. до н.э. до III в. (то есть на протяжении 700 лет): из Гиппониона / Vibo Valentia (ок. 400 г. до н.э.), Фурий (ок. 450–300 гг. до н.э.; ок. 300 г. до н.э.), Петелии (400–350 гг. до н.э.), Фарсала (350–320 гг. до н.э.), Элефтерн на Крите (III в. до н.э.), Рима (III в.) (Рисунок 197).[681]

[679]Фрагменты ранних греческих философов. С. 59.
[680]*Addey C.* Critical Notices. Oracles of Orpheus? The Orphic Gold Tablets // The International Journal of the Platonic Tradition. 2012. 6. P. 115–127.
[681]Фрагменты ранних греческих философов. С. 43–45; The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion / Ed. by

В текстах на этих табличках адепт орфической религии обращается к Персефоне: «я горжусь происхождением от вашего [богов] счастливого рода.. — Счастливый и блаженный, [я стану богом] …вместо смертного»)», «прихожу просительницей к пречистой Ферсефонейе, / Дабы она благосклонно послала меня в обитель святых», «я дитя Земли и Звездного Неба, / но род мой небесный… так дайте же мне скорей / Холодной воды, текущей из озера Мнемозины[682]», то есть «вспоминал», что род его небесный и подлинное имя — «Астерий / Звездный, что он «вырвался из многострадального, мучительного круга [перерождений]…», «…стал богом из человека». Ср. орфический гимн Мнемосине-Памяти (не ранее II в.): «умоляю, Богиня пречистая, будь благосклонна / И воскреси у вступающих в таинство — память, а Лету / Прочь отгони, чтоб не знали забвенья во время молений!».[683]

Согласно Проклу (412–485 гг.), «[Орфей] говорит, во-первых, что души сменяют жизни через определенные периоды времени и многократно вселяются в различные человеческие тела; во-вторых, о том, что возможно переселение человеческих душ и в других животных…У Орфея посвящаемые в таинство Диониса молятся: кругу конец положить и от зла вздохнуть с облегчением…». В другом месте Прокл пишет:

«Вот почему по кругу времен душа человеков
Поочередно в животных вселяется **и**ногде в разных:
то родится конем…
То [родится] овцой, то птицею с виду ужасной,
А иногда и с собачьим телом, и с голосом низким,
Хладных породою змей ползет по земле она дивной».[684]

Итак, в сцене пения Орфея среди дерев и животных можно выделить несколько одновременных сюжетных основ. Она достаточно условна, но горы и деревья ивы могут связывать ее с Аидом, у врат которого герой пел о тайне, которую познал в мире мертвых. В изображении животного окружения певца совмещаются две темы. С одной стороны, послушные его голосу хищники умиротворяются (сцены с ними превращаются в дружество-филию), с другой, звери заворожены тем, что он поет о возвращении в человеческий облик и о тайне пресечения перерождений и восхождении к богам. Некоторые из них могут быть непосредственными «участниками» истории Орфея (ворон

R.G. Edmonds. Cambridge: Cambridge University Press, 2011; *Guthrie W.K.C.* Orpheus and Greek religion: a study of the Orphic movement. P. 173; *Graf F., Iles Johnston S.* Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets. London, 2007. P. 65.

[682]Тексты на золотых пластинках из погребений: A 1 Zuntz, A 2 Zuntz, B 1 Zuntz // Фрагменты ранних греческих философов. С. 43–45.

[683]О Памяти-Мнемосине в понимании орфиков: *Безверхин А.С.* Генезис и структура орфического мистериального культа. С. 12–13.

[684] Прокл. 224 a, b // Фрагменты ранних греческих философов. С. 60.

как птица Аполлона, Лемносский змей), некоторые — как результат метаморфозы после гибели или после того, как из-за страданий потеряли человеческий облик. Некоторые превращены в метафоры человеческой природы (как обезьяна) и символы вознесения и воскресения души (голубь, павлин, орел, феникс). Также и деревья могут быть обращенными душами.

3.3.8. «Христианский» Орфей

Орфей в основных чертах своей иконографии (поза, одеяние, музыкальный инструмент, сопровождающие его животные) — единственный из персонажей античной религии и мифологии, кто перейдет рубеж языческого и иудейско-христианского искусства и останется узнаваемым: певцом, инициатором культа, божественным мужем со своей личной биографией. Все остальные герои будут трактоваться как фигуры, актуальные своим примером в прошлом, и лишь он — в настоящем. Сохраняются и его смысловые черты: он поет о вознесении души и потому по-прежнему существует внутри погребальной темы как психопомп.

Связи Орфея и христианского учения изучены очень подробно, хотя остаются дискуссионными[685]. Является ли Орфей прообразом Христа? Воплощает ли его песнь силу Логоса? Или он остался Орфеем, то есть близким своим учением христианству, но все же героем, апроприированным из языческой среды и языческой погребальной практики, подобно Гераклу? Все эти вопросы стали актуальными после открытия изображений Орфея в христианских катакомбах Св. Каллиста (Орфей и две (?) овцы, 218–222 гг.[686]), Свв. Петра и Марцеллина, Св. Домитиллы, Св. Присциллы в Риме (Рисунки 237–241)[687]. Кроме них Орфей изображен на мозаиках в христианских погребениях IV в. в Iol Caesaria (Шершель) и в Cirta (Константина), в христианской церкви нач. V в. в Mactaris (Мактар) (в которую была преобразована Школа палестры, украшенная в сер. IV в. изображением Орфея) (Кат. 162)[688], на мозаике из погребальной капеллы в Иерусалиме, сер.– 2-я пол. IV в. Его образ помещался на погребальных тканях из Египта, IV–VII вв. (Рисунки 272–274) (Кат. 193–208)[689], на саркофагах (Рисунки 246, 247)[690]. К этому же кругу следует отнести

[685]См.: *Naldini M.* I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica // Civiltà classica e Cristiana. 1993. 14. P. 331–343; *Roessli J.-M.* Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée // Revue de l'histoire des religions (L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherché). 2002. 219/4. P. 503–513; *Di Pilla A.* Orfeo nella cultura cristiana tardo-antica: spunti dalla bibliografia recente, Zetesis // Rivista di cultura greca e latina. 2015. 2. P. 6–20.

[686]*Wilpert J.* Le pitture delle catacombe romane. II: Tavole. Pl. 37.

[687]На некоторых фресках также может быть Орфей, но в виду плохой сохранности и потому неясности в списке не учитываются.

[688]*Picard G.C*. Civitas Mactaritana // Karthago. 1957. VIII. Fig. 9c, Pl. XXXVII.

[689] *Ошарина О.В.* Античное наследие в искусстве христианского Египта (по материалам тканей из собрания Эрмитажа) // Новое искусствознание. 2020. 2. С. 32–39.

фрески III–IV вв. в иудейских катакомбах на Винья Ранданини (сохр. частично фигура Орфея, лира, конь)[691], и фреску III в. в синагоге в Дура-Европос, на которой Орфей изображен с лирой, в анаксаридах, на троне, с орлом слева в ветвях райского Древа Жизни (или древа, символичсеки изображающего поросль Давидову, из которой произойдет Мессия), в вершине которого представлен Давид или Мессия (Рисунок 236)[692]. Исследователи предполагают, что с христианским культом могут быть связаны апсидальные комнаты-базилики в Арнейро (Кат. 156) и Мартим Гиль, 1-я треть IV или V в. (Кат. 160) (Рисунки 228–229)[693]. С христианской погребальной практикой связаны также саркофаги с Орфеем из Остии, Музео Пио Кристиано, и Музей Остии, из церкви Сан Гавино в Порто Торрес на Сардинии, фрагмент саркофага из Какрана (Рисунки 246, 247).

Давняя дискуссия о том, понимался ли Орфей как прообраз Христа или его аллегория, не может привести к однозначному ответу. Несомненно, аллегорическое сопоставление возникало у современников,— памятники это подтверждают. Но в Евангельских текстах нет указаний на связь Христа с музыкой и пением, христианские авторы также при их интересе к Орфею столь прямой «музыкальной» параллели никогда не проводят. Христиане могли воспринимать Орфея как древнего певца о бессмертии, его историю — как притчу о спасении[694], акт игры на лире и саму лиру — как аналогию того, что учение Бога делает с людьми. Такое истолкование можно дать фреске в катакомбах Свв. Петра и Марцеллина, где под Орфеем над входом, по сторонам, изображены Моисей, иссекающий воду, Исцеленный расслабленный, Христос и кровоточивая жена, Моление Ноя в ковчеге. Самый впечатляющий пример такого отношения к древнему певцу — в катакомбах Св. Домитиллы, где его образ, полностью сохранив персональность, универсализирован до первопринципа,— представлен в окружении Ветхозаветных и Евангельских сцен: Иссечение воды Моисеем, Даниил во рву львином, Воскрешение Лазаря, Добрый пастырь, чередующиеся с пейзажами с быком, овцами (Рисунок 241).

Очевидно, что христиане должны были провести какую-то редакцию образа, выделив в нем принципиально важные для них черты и отстранившись от идеи

---

[690] Например, саркофаги из Остии (Музей Остии и Ватиканские музеи; саркофаг из церкви Сан Гавино в Порто Торрес на Сардинии, фрагмент саркофага из Какрана. См.: *Huskinson J.* Some Pagan Mythological Figures andTheir Significance in Early Christian Art. P. 88.

[691] *Eisler R.* Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. Leipzig: Teubner, 1925. Fig. 2, 3; *Zimmermann N., Rutgers L.V., Vilella A., Kodzoman E., Dee M.W.* The Jewish Catacomb at Vigna Randanini in Rome: A New Architectural and Archaeological Study. With an Appendix on Tomb Statistics // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts — Römische Abteilung. 2022. 128. P. 360–431.

[692] *Stern H.* The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. 21,1/2. P. 1–6.

[693] *Moreira de Sa Douguedroit M.C.* Os mosaicos do Arneiro (Arnal) // O Arqueólogo Português. Lisboa, 1964. 2ª série, 5. P. 465–468.

[694] *Prigent P.* Orphée dans l'iconographie chrétienne. P. 205–221.

метемпсихоза и религиозной связи с Дионисом. Некоторые содержательные аспекты сохранились — суть учения Орфея о перерождении душ трансформировалась в учение о бессмертии души, обращения Орфея к Единому Дионису, известные из орфических текстов, понимались как открытие Единого Бога. Сила пения, умиротворившего дикую природу животного мира, стала метафорой действия Логоса в мире. Важным мог оставаться сюжет с растерзанием Орфея как образ жертвенности Бога.

При том, что Орфей не изменился в своей иконографии до VI в., от нее отделилась особая ветвь, акцентировавшая момент блаженного покоя, который выводил сюжет пения в эсхатологическую идею блаженства души в Боге. Он выразился в редких сценах, где множество зверей вокруг Орфея заменяют овцы, превращая его в пастыря. Этот сюжет не нов в античной литературе и искусстве[695] — от IV эклоги в «Буколиках» Вергилия, описывавшей пришествие в мир того, кто установит гармонию и блаженство, до рельефов саркофагов[696], где пастырь или несколько пастырей со стадом изображали некие пажити блаженного мира, куда надеется попасть душа умершего, как, например, на саркофаге прокуратора Великих Игр (ок. 290 г., Национальный Римский музей), на саркофаге супружеской пары сер. III в. из Базеля (Рисунок 243) и на саркофагах с Нисхождением Селены к спящему Эндимиону — метафоре нисхождения божества к смертному и дарованного ему блаженному бессмертия. Античная художественная традиция уже наметила эту линию, о чем свидетельствует мозаика с Орфеем и сельскими пасторальными сценами на отдельных квадратных полях из Виллы Орфея в Leptis Magna, III в. (Национальный музей, Триполи).

Именно такой тип Орфея появился в катакомбах, где певец опознается по своей позе и атрибутам, но вокруг него изображаются только овцы. Таковы мозаика с Орфеем с кифарой, окруженным птицами и овцами в Leptis Minus (Ламта, Тунис), кон. IV–V вв. (Рисунок 242) (Кат. 173)[697]; фреска с играющим на лире Орфеем и четырьмя овцами в кубикуле V катакомб Присциллы, 320–330 гг. и еще одна фреска в тех же катакомбах, сер. – 2-я пол. IV в.). Этот вариант встречается в погребальной пластике, например, рельеф саркофага из частного собрания в Какране / Cacarens, опубликованный в 1894 г. Э. Ле Блантом (который считал саркофаг принадлежавшим христианину, а Орфея — аллегорией Христа)[698] и более не становившийся объектом отдельного исследования, видимо, из-за

[695]О пасторальной сюжетике на мозаиках с Орфеем: *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. P. 96–97.
[696] *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 157.
[697]*Stevens S.T.* Preliminary Report on Excavations of a Catacomb Church at Lamta, Tunisia, 8 May–16 June 2006: Dharet Slama Site 304, Leptiminus Archaeological Project (Project Grant 2006–2007).
[698]*Le Blant E.* Bas-relief représentant Orphée, allégorie du Christ // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1894. 38/ 2. P. 118–119.

неясности его местонахождения,— на нем изображен определенно Орфей (с лирой, во фригийской шапке, у древа) с двумя овцами (Рисунок 246). Массовость образа музицирующего Орфея как пастыря подтверждают штампы на светильниках terra sigillata: например, на найденном в термах нового форума Thubursicu Numidarum (Хемисса, Алжир) — с монограммой Христа, Орфеем, играющим на лире, в шапке, с овцами (Кат. 196)[699]; К. Джама упоминает также светильник с Орфеем из собрания Музея Бардо в Тунисе, имеющий сходную иконографию (Кат. 197).

3.3.9. Орфей как Добрый Пастырь, Давид и Адам в иудейском и христианском искусстве. Орфей и пророк Илия

Следующим этапом развития иконографии было «превращение» Орфея в Пастыря — как на фрагменте чаши из Cuicul, IV в., на которой оттиснут юноша с овцою на плечах, без лиры, но во фригийской шапке, у древа, с другой овцой рядом[700] (Кат. 198), и на светильнике из Берлина (Рисунок 266) (Кат. 200).

Параллельно сложился синкретический вариант, в котором слились черты языческой иконографии бога или молящегося, несущего на плечах жертву в храм, и картина пасторального рая с Орфеем-пастухом и овцами. Таковы, например статуэтка 1-й половины V в. в собрании Ортица (Швейцария), статуэтки Доброго Пастыря во фригийской шапке начала IV в. из Музея в Ливерпуле, из Музея Аббегг в Риггисберге и в Дамбартон Оукс (Кат. 187, 189, 192)[701]; чаша IV в. из Римско-германского Центрального музея в Майнце (Кат. 194)[702]; светильник III–IV вв. из Государственных музеев в Берлине. Называть его напрямую Орфеем-Христом нам кажется преувеличением. Это аналитическая конструкция, которая привлекала смысловые элементы, но не все содержание образа. То есть массовый в раннехристианском искусстве образ Доброго пастыря с овцой на плечах Орфеем уже не является, хоть и связан с ним. Тем более, что в ряде случаев они находятся в одном пространстве или в одной композиции (катакомбы Св. Домитиллы, где Пастырь изображен в одном из сегментов вокруг поющего Орфея).

Единственный образец, где связь между Орфеем и Христом как Пастырем буквально прослеживается — мозаика в так называемом мавзолее Галлы Плакидии в Равенне, сер. V в. (Рисунок 248). Добрый Пастырь на ней смоделирован по типу Орфея:

---

[699] *Djama K.* Le Christ Orphée, entre allegorie et syncretisme sur une lampe de Khemissa // Revue d'études archéologiques. 2021.
[700] *Djama K.* Le Christ Orphée. Figs. 1, 9.
[701] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. An exploration of the figure of Orpheus in Graeco-Roman culture with special reference to its expression in the medium of mosaic in late antiquity. Vol. I. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the Council for National Academic Awards for the degree of Doctor of Philosophy. Goldsmiths' College, University of London, April 1992. Figs. 53a–b.
[702] Age of Spirituality. Cat. 465.

его облик (юность, длинные волосы), поза и разворот фигуры (вполоборота влево, с ликом, смотрящим в сторону, движение правой руки к предмету в левой, скрещенные ноги, которые встречаются на многих античных мозаиках). При этом вместо лиры он держит крест (как инструмент умиротворения?), вместо диких животных рядом с ним овцы. Само положение головы можно понять как обращение к высшему, к Божеству, как в схемах с Орфеем, Арионом, Гиласом, Ганимедом, Митрой.

Помимо Доброго Пастыря, в системе иконографических конструкций фигура Орфея сходна также с Давидом и Адамом (с некоторой редакцией),— эта связь полностью принята в настоящее время в науке.

Образ Орфея как певца-лирника сформировал иконографию царя Давида, о чем свидетельствует изображение Орфея-Давида из синагоги в Газе, 508/509 гг., в Музее Израиля в Иерусалиме (Рисунок 249)[703]. В этом изводе такая иконография сохранилась в Средние века[704].

Другие мотивы — умиротворение всякой жестокости, которой не было места в Раю, сама организация сцены с фигурой, окруженной зверями, видимо, повлияли на иконографию Адама. Адам в окружении большого числа птиц и животных, соответствующих Орфееву «списку» (например, лев, грифон, феникс) изображен на мозаике из церкви в Хуарте (Сирия), кон. V–нач. VI вв. (Музей Апамеи) (Рисунок 250); на мозаике VI в. в Музее Хамы; на мозаике VI в. из Национального музея в Копенгагене[705]. Оригинальный образец представляет собою створка диптиха слоновой кости с Адамом в Раю, ок. 400 г. (Нац. музей Барджелло, Флоренция), на которой его нагая фигура изображена в условной схеме Орфеевой позы: он смотрит на орла на древе, его окружают животные из группы Орфеевой иконографии. Коннотации Орфея и Адама можно усмотреть и в текстах христианских авторов.

Можно также привести еще один пример заимствования иконографии слушания вестника / обращения к вестнику от Бога, сформировавшийся в иконографии Орфея, в

[703] *Philonenko M.* David-Orphée sur une mosaïque de Gaza // Revue d'histoire et de philosophie religieuses. 1967. 47/4. P. 355–357; *Stern H.* Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VIe siècle // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1970. 114/1. P. 63–79; *Hachlili P.* Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. P. 297–298; *Barash M.* The David Mosaic of Gaza // Assaph, Studies in Art History. Tell-Aviv University, 1980. I. P. 17–20.

[704] Например, Давид и аллегория Мелодии на миниатюре Парижской псалтири (Национальная библиотека Франции Gr. 139, fol. 16), сер. X в.; миниатюры к гомилии Св. Григория Назианзина «In Sancta lumina» (cod. 6, fol. 165r, монастырь Св. Пантелеймона, Афон, и Coislin 239, fol. 122v, Национальная библиотека Франции), обе XI в.
См. также: *Murray C.* The Christian Orpheus // Cahiers archéologiques. 1977. XXVI. P. 19–27; *Friedman J.B.* Orphée au Moyen Âge. P. 45–109.

[705] *Canivet M.T.F., Canivet P.* La mosaïque d'Adam dans l'église Syrienne de Hūarte // Cahiers archéologiques. 1975. XXIV. P. 49–70; *Bisconti F.* Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali // Augustinianum. 1988. 28,1/2. P. 429–436; *Maguire H.* Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christina Art // Dumbarton Oaks Papers. 1987. 41. P. 363–373.

средневизантийском искусстве— в сцене, где пророку Илие ворон, посланный Богом, несет хлеб: из нее заимствован разворот от плеча в сторону птицы, вдохновенный взгляд в направлении посланника от Бога, жест руки, подпирающий голову[706]. Возможно, в XII в. произошло или прямое обращение к античному источнику (но оно предполагало бы достаточно тонкое знание ситуации и смыслов сцен с Орфеем), или обращение к какому-то другому, более контекстно уместному образцу, ныне утраченному. Возможный ориентир можно предположить в росписях синагоги в Дура Европос, в которой Илия один из главных персонажей, где в цикле пророка сохранился сильно разрушенный фрагмент, от которого остались только выступающая нога и ниспадающая складка,— они могут быть вписаны в иконографию Орфея. Сцена перед нею изображает Илию перед царем Ахавом (3 Цар 17. 1), поэтому Крэлинг по хронологии событий опознает ее как Кормление вороном[707],— тем более, что сцена справа — встреча Илии и вдовы, собирающей хворост у врат Сарепты — следует в библейском тексте за Кормлением.

Это предположение может подкрепить еще одна, уже упоминавшаяся, сцена в Дура Европос, где в первом слое фрески над нишей для хранения Торы был изображен Орфей, который потом перекрыло древо, произросшее от Давида (Рисунок 236). В обоих случаях включение самого Орфея и использование схемы «слышания вестника» в росписи синагоги говорит о ранней ее адаптации в монотеистической традиции, родственной христианской, и в первом, если наша гипотеза верна, косвенно подтверждает, что разворот фигуры и головы Орфея имеет мотивацию — обращение к вестнику божества.

3.3.10. «Монотеистический» Орфей в христианской экзегезе

Христиане, видимо, достаточно рано обратили внимание на Орфея, певшего об изначальном Едином Боге и часто изображавшегося в погребальных зонах. Важным моментом их интереса была и борьба с распространенным орфическим учением, и необходимость «крестить» Орфея. Показательно, что тема перерождения душ полностью уходит из христианских транскрипций образа певца.

Отношение христианских писателей к Орфею поначалу двойственно: они иронизируют над верой в его чудеса. Но уже св. Климент Александрийский в «Протрептике» («Увещевание к язычникам», 192 г.) после введения о музыкантах Древности прославляет Христа — Нового певца и Его Новую песнь, пользуясь сравнениями с Орфеем: «Он приручил самых трудных для дрессировки животных —

[706]Фреска на столпе базилики Рождества Христова в Вифлееме, до 1187 г., в алтаре церкви Спаса на Нередице, 1199, в Великом Новгороде, в церкви Сорока мучеников в Тырнове, ок. 1230 г. (Региональный исторический музей, Велико Тырново), на иконе 2-й пол. XIII в. в Третьяковской галерее, Москва.
[707]*Kraeling C. H.* The Excavations at Dura-Europos: Final Report. New Haven, 1956. Vol. 8. Pt. 1: The Synagogue; 1967.

людей» [Clem. Alex. *Protr*. I: IV:1], «смотри, какую силу имеет Новая песня! Она сотворила людей из камней и зверей» [Clem. Alex. *Protr*. I: IV:4], «все остальное она устроила слаженно и разногласие элементов привела к гармонии, чтобы вся вселенная стала у нее созвучием» [Clem. Alex. *Protr*. I. V:1][708]. В «Протрептике» появляется и другая метафора лиры — это и человек, и Сам Логос: «Господь изготовил прекрасный живой музыкальный инструмент, человека по Своему подобию. Конечно же, и Сам Он является инструментом Божиим, пангармонием, хорошо настроенным, святым: Мудрость бесконечная, небесный Логос» [Clem. Alex. *Protr*. I: V:4].[709]

Этими аналогиями пользуются и другие писатели, например, Евсевий Кесарийский в панегирике Константину I (335 г.), отмечающий, что Орфей очаровал зверей, Господь же — более трудных существ, то есть разумных людей: «…общий для всех Спаситель, приняв организм человеческого тела, всем даровал блага и спасение, подобно тому, как музыкант посредством лиры всем показывает свою мудрость. Эллинская мифология говорит, что Орфей, ударяя плектром по струнам музыкального инструмента, очаровывал своей песнью всякого рода зверей и укрощал ярость диких животных. …Но наимудрейшее и в высочайшей степени прекраснейшее и гармоническое Слово Божье, различным образом врачуя человеческие, подверженные разнородному злу души, восприняло в свои руки, как бы музыкальный инструмент творение своей мудрости — человека, и посредством его начало бряцать свои чудесные песни уже не бессловесным зверям, а разумным существам. Этими песнями, или врачевствами божественного учения Оно исцелило всякую дикость в нравах эллинов и варваров, все неистовые и зверские страсти их душ, и как отличнейший врач, болящим душам, искавшим Бога в рождаемости и телах, представило Его, посредством сродного и приличного пособия,— в человеке» [Eus. Caes. *Laud. Const.* XIV][710]. К образу играющего на лире певца, не называя имени Орфея, обращается св. Ефрем Сирин в гимнах (306 г.), по-видимому, основанных на апокрифическом Евангелии от Никодима, с диалогом между Смертью и Сатаной о силе Христа и муках Ада: «что касается мудрецов, которые способны очаровывать диких зверей, их чары не доходят до моих ушей [Ефрем Сирин, Нисибинские гимны, Гимн

[708] *Roessli J.-M.* Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée // Revue de l'histoire des religions (L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherché). 2002. 219/4. P. 506–509; важнейшее исследование восприятия Орфея грекоязычными христианскими писателями, прежде всего св. Климентом Александрийским в «Протрептике»: *Jourdan F.* Orphée et les Chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. T. I: Orphée, du repoussoir au préfigurateur du Christ. T. II.: Pourquoi Orphée? La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. Paris: Les Belles Lettres, 2010, 2011.

[709] *Jourdan F.* The Orphic Singer in Clement of Alexandria and in the Roman catacombs: comparison between the literary and the iconographic early Christian representation of Orpheus // Studia Patristica. Leuven, Paris, Walpole (MA): Peeters, 2014. LXXIII. P. 113–128;

[710] См.: *Roessli J.-M.* Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée. P. 510–512.

XXXVI]» (Смерть намекает на то, что Орфей не смог освободить свою жену из Аида).[711]

Одновременно Орфей признавался почти равным ветхозаветным пророкам. Это «знание» восходило к циркулировавшему в среде эллинизированного иудейства с III в. до н.э. апокрифу, согласно которому Орфей во время своего странствия учился у Моисея[712]. Аристобул Александрийский (II в. до н.э.), происходивший согласно позднему источнику из первосвященнической семьи и бывший воспитателем царских детей, в «Комментариях к писаниям Моисея»[713] утверждал, что Орфей, Пифагор, Платон и Аристотель почерпнули свою мудрость в древнем переводе Пятикнижия. Познав веру в Единого Бога, он жил ею всю свою жизнь, исповедуя при этом другие, эллинские верования. (Даже Диодор Сицилийский во II в., видимо, под воздействием отголосков этих сведений писал, что Орфей усовершенствовал свои знания в Египте и стал величайшим из эллинов в знании реолигиозных тайн, обрядов, поэзии и музыки [Diod. IV: 25:3].) Тексты Орфея (его «Завет», Гимн к Зевсу, Клятвы, Орфические гимны, и др.[714]) и версия Аристобула были хорошо известны философам-неоплатоникам и христианским авторам, широко цитировавшим или пересказывавшим их. Св. Климент Александрийский в «Протрептике» и «Строматах» неоднократно упоминает о прозрении Орфея и в нескольких строках излагает его «Завет» как свидетельство обращения певца к Единому Богу:

Слово познав Божества, рядом с ним пребывай неотлучно,
Сердце духовное прямо направив, ступи на путь славный
И созерцай одного властелина вселенной бескрайней,
Чуждого смерти.
…Есть лишь один, породивший Себя; от Него — все творенья.
В них Он вращается, но лицезреть Его люди не могут,
Сам же он всех созерцает, ничто от Него не сокрыто».
[Clem. Alex. *Protr*. VII. LXXIV:4–5].

Евсевий Кесарийский цитирует неоплатоника Нумения (современника св. Климента): «Вот что говорит Нумений, разъясняя мысли Платона, и намного раньше — Моисея; а это является естественной причиной приписывать этому философу

[711]*Ephraim Syrus.* Hymn XXXVI // *Ephraim Syrus.* Nisibene Hymns // A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of Christian Church / Eds. F. Schaff, H. Wace. V. 13, Part II. New York: The Christian literature company, 1890. P. 196.
[712]*Friedman J.B.* Orphée au Moyen Âge. Fribourg, Paris: Editions Universitaires et Editions du Cerf, 1999. P. 15–44; *Бикерман Э.Дж.* Евреи в эпоху эллинизма. Москва: Мосты культуры. 2000. С. 238–282.
[713]Об Орфее в иудейской традиции: *Goodenough E.R.* By Light, Light: the Mystic Gospel of Hellenistic Judaism. New Haven, 1935. P. 278–281; *Cerfaux L.* Influence des mystères sur le Judaïsme Alexandrin avant Philon // Le Muséon, Revue des études orientales. 1924. 37. P. 36–48; *Friedman J.B.* Orphée au Moyen Âge, особенно глава «L'élève de Moïse: l'Orphée qui sortit d'Égypte». P. 15–45.
[714]Орфические источники в текстах христианских авторов: *Herrero de Jauregui M.* Orphism and Christianity in Late Antiquity. Особенно главы: Orphic “monotheistic” poems (P. 179–199); Orphic Tradition in Christian Apologetic Literature (P. 127–179).

выражение…: «Кто такой Платон, если не Моисей говорящий по-аттически?» [Eus. Caes. *Praep. Evang*. XI: 10]) и более развернуто, чем св. Климент, пересказывает «Завет» [Eus. Caes. *Praep. Evang*. XIII: 12].

Видимо, начиная именно со св. Климента можно говорить о повороте в восприятии Орфея. Он сближается с христианской традицией и становится приверженцем библейского учения о Едином Боге. Это может объяснять наличие Орфея в христианских катакомбах: его образ — одновременно часть погребальной практики, наследованной от языческого опыта, и самостоятельная фигура «пророка». Его песнь — о знании Единого Бога, но сам он вряд ли должен пониматься как прообраз Христа. Скорее всего, две традиции — бытование орфических текстов и изображения в погребальных пространствах, восходящие к греко-римской традиции, здесь слились и стали визуальным и содержательным, текстовым фоном для размышлений о зернах христианского учения до Христа.

***

Рассмотрение предыстории, образности и художественной традиции, связанной с Орфеем, позволяет утверждать, что его фигура занимала исключительное место в позднеантичной и раннехристианской культуре и искусстве. В отличие от других героев, Орфей предстает как богодухновенный музыкант и провозвестник учения, открывшего людям возможность преодоления смерти через участие в мистериях, дающее спасение душе, странствующей в перерождениях в формы растений и животных и желающей вернуться к божеству и стать божеством.

Начиная со II в. н.э. и вплоть до VI в., иконографическая схема Орфея, играющего на лире и поющего животным и всей природе, оставалась неизменной, что свидетельствует о сакральной обязательности такого изображения и о прочности закрепившейся символики. Более того, при исследовании группировок животных и их символики можно придти к выводу о содержании песни героя,— оно о возможности душе пресечь поток своих перерождений и вернуться в божественное начало. С включением Орфея в погребальный контекст его песнь становится символом его функции как психопомпа, обещанием перехода в иной мир. Лира Орфея, связанная с космологией и учением о музыке сфер, закрепляет его образ как проводника души по ступеням вселенского порядка к божественным началам.

Для христиан, судя по текстам и изображениям в христианских пространствах и в христианских текстах, Орфей становится метафорическим прообразом Христа — «божественным певцом», возвещающим Единого Бога, и мог пониматься как пророк, как

ветхозаветная фигура, или как аллегория Христова учения. Помимо многочисленных размышлений об этом в текстах христианских писателей, это подтверждают несколько примеров адаптации иконографии Орфея, в частности, «слушания голоса от Бога», в схемы с Давидом, Адамом, Илией.

3.4. Одиссей: преодоление смерти и возвращение домой как обретение истинного знания

Среди героических сюжетов в искусстве Поздней античности история Одиссея достаточно редка, но важна в общей картине. В отличие от большинства героев, он не имел прямого божественного происхождения (хотя по своему деду Аркисию восходил, согласно некоторым версиям, к Зевсу, по деду со стороны матери Автолику — к Гермесу[715]), то есть в представлении античного мира не был полубогом. Он не получил апофеоза (как Геракл, Ахиллес), не был воскрешен (как Дионис, Ипполит, Адонис), был смертен, и о посмертном его бытии источники не сообщают. Хотя он чтился, но не имел, кроме ранней, догомеровской эпохи, культа[716] (как имели божественные культы Дионис, Геракл, Адонис; широко был распространен героический культ, с элементами отношения к нему как к божеству, Ахиллеса, в Аттике и Трезене чтили Ипполита, возможно, существовал культ Орфея в Либетре).

При всех этих отличиях, в образе Одиссея можно выделить элементы, позволяющие включить его в круг героев, помимо того, что начиная с Гомера его считали таковым (отголоском чего может быть именование его «блаженным, счастливым» (ὄλβιος), традиционном обозначении героического статуса[717]. Так, его смертельные испытания во время странствий, в частности, преодоление соблазна пения Сирен и спасение от Скиллы, связанных с загробным миром, спасение от Полифема, нисхождение в Аид и возвращение оттуда сопоставимы с изведением из Аида Гераклом Алкестиды, нисхождением в Аид Орфея и Диониса, воскрешением Ипполита и Адониса.

Изображения Одиссея известны в греческом искусстве с VII в. до н.э., и варианты иконографии сцен с ним в вазописи, монументальной живописи и скульптуре многочисленны: в основном это сцены его участия в Троянской войне, пребывание у Кирки и Калипсо, столкновение с Сиренами и Скиллой, некия (νέκυια) при нисхождении в Аид (например, «Некия» Полигнота [*Paus*. X: 25–31]), встреча на Итаке с Эвриклеей, Телемахом, Пенелопой, истребление женихов Пенелопы[718]. В IV в. до н.э. сцены с

[715]В данном случае этот факт «биографии» можно не учитывать, так как подобные «факты» связывали с божественным миром всех героев, царей и вообще действующих лиц греческой мифологии.
[716]*Nagy G.* The Ancient Greek Hero in 24 hours. P. 332 (11§43).
[717]*Ibid*. P. 314–317.
[718]Одиссей в античной культуре и искусстве: *Touchefeu-Meynier O., Camporeale G.* Odysseus / Uthuze // LIMC. VI–1. P. 943–983; *Weitzmann K.* A Tabula Odysseaca // American Journal of Archaeology. 1941. 45/2. P. 166–181; *Touchefeu-Meynier O.* Thèmes odysséens dans l'art antique. Paris: De Boccard, 1968; *Andreae B.* Odysseus. Mythos und Erinnerung. Mainz: Philipp von Zabern — Munchen: Haus der Kunst. 1999; *Perutelli A.* Ulisse nella cultura Romana. Florence: Mondadori, 2006; *Moraw S.* Odysseus // Reallexikon für Antike und Christentum. Vol. 26. Stuttgart, 2013. S. 75–92. Одиссей в позднеантичной культуре и искусстве: *Moraw S.* Die Odyssee in der Spätantike. Bildliche und literarische Rezeption. Turnhout: Brepols, 2020.

Одиссеем появляются на этрусских саркофагах[719]. В период Римской республики обращение к Одиссею / Улиссу одновременно происходило из этрусской традиции и из сформированных под греческим влиянием представлений о нем как о предке основателей италийских городов (в том числе и Рима) и родоначальнике римских родов[720].

При Юлиях и Юлиях-Клавдиях с адаптацией греческой культуры интерес к фигуре Одиссея значительно увеличивается. Об этом свидетельствуют фрески I в. из Помпей, монументальные скульптурные группы I–II вв. из Сперлонги, Баий, Кастельгандольфо, Эфеса и др.[721], вотивные рельефы, камеи и геммы, глиняные светильники[722], монетные чеканы[723].

Во II в. в погребальной пластике саркофагов формируется репертуар мифологических сцен с Одиссеем, где он или один из главных участников (Разоблачение Ахиллеса на Скиросе, Похищение вместе с Диомедом палладиона из Трои, Посольство к Филоктету), или центральная фигура (Испытание пением Сирен, Опаивание Полифема, Возвращение на Итаку, где его признает пес Аргус, нянька Эвриклея, и где он встречается с Лаэртом или Телемахом, Истребление женихов Пенелопы)[724]. Именно последние сцены личных подвигов Одиссея, где он выделен как герой, станут в позднеантичном искусстве главными в его иконографии: можно сказать, с известной долей преувеличения, что к только к концу античной религиозной и художественной традиции Одиссей оформляется как настоящий герой.

3.4.1. Пение Сирен, Скилла и море как метафоры смерти и преодоление их как метафора спасения

Среди сюжетов Одиссеева круга в погребальной пластике преобладают испытание царя Итаки пением Сирен [Hom. *Od*. XII 39–54; 173–200; Apoll. Rhod. IV 896–898.; Ovid. *Met*. V: 552–63] и несколько реже — нападение Скиллы на его корабль и спутников [Hom. *Od*. XII 80–100; XII 221–259].[725]

---

[719]Odysseus / Uthuze // LIMC. VI–1. Cat. 1–40, 74–80, 92–115; *Van der Meer L.B.* Myths and more on the Etruscan Stone sarcophagi. Louvain, Dudley (MA): Pieters, 2004.

[720]См.: *Плаксин С.Г.* Боги и мифологические герои на монетах Римской республики. Словарь. Москва, 2012. С. 484–485.

[721]*Andreae B.* Odysseus. Mythos und Erinnerung. S. 162–241.

[722]Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 183–188.

[723]*Плаксин С.Г.* Боги, персонификации и мифологические герои на римских монетах. С. 366–367.

[724]Одиссеевы сюжеты в погребальном искусстве: *Sichtermann H., Koch G.* Griechischen Mythen auf römischen Sarkophagen. Tübingen, 1975. Fig. 138c–153; *Moraw S.* Odysseus in der Sepulkralkunst der Stadt Rom: eine Allegorie für die menschliche Seele? // Das dritte Jahrhundert. (Kontinuitäten, Brüche, Übergänge Ergebnisse der Tagung der Mommsen-Gesellschaft am 21.–22.11.2014 an der Bergischen Universität Wuppertal) / Hrsg. von A. Eich, S. Freund, M. Rühl, Ch. Schubert. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017. S. 123–146.

[725]Сирены в античном искусстве: *Candida B.* Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene // Studi Classici e Orientali. 1970–1971. XIX–XX. P. 212–253; *Hofstetter-Dolega E.* Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland. Wurzburg: Konrad Triltsch, 1990; *Hofstetter E.* Seirenes // LIMC. VIII–1. P. 1093–1104; *Neils J.* Les

Помимо саркофагов, эти сюжеты известны на рельефах и в круглой скульптуре, на мозаиках и фресках I–III вв.[726] Сцены в искусстве IV–VI в. следуют в целом уже полностью устойчивой схеме, в которой Одиссей представлен стоящим в рост, привязанный к мачте корабля, напротив — поющие, иногда с музыкальными инструментами птице-женщины Сирены: мозаика на внутренней стене фонтанного бассейна в Iol Caesaria (Шершель), кон. III – нач. IV вв. (Рисунок 271) (Кат. 210)[727]; мозаика со Скиллой и Сиренами в Ammaedara (Хайдра), 1-я пол. или 2-я пол. IV в. (Рисунки 272, 273) (Кат. 213)[728]; мозаика из виллы в Санта Витория ду Амейшоал / Santa Vitória do Ameixoal, IV в. (Рисунок 270) (Кат. 212)[729]; фрески в гробнице Асгафа эль-Абьяр, кон. IV в. (Рисунки 274, 275) (Кат. 217)[730]; фреска в термах Бурдж аль-Ксар, IV–V вв. (Кат. 218); мозаика в Доме Леонтиса Клубаса в Скифополисе, сер. V в. – 1-я пол. VI в. (Рисунки 299–301) (Кат. 220)[731].

Можно выявить закономерности в том, где чаще всего помещаются сюжеты с Одиссеем — это некрополи и пространства, связанные с водою. Причины этого можно усмотреть в символическом акте победы над морем, которое понималось и как усмирение воды (ср. с образом Орфея), и как спасение.

Femmes Fatales: Skylla and the Sirens in Greek Art // The Distaff Side / Ed. by B. Cohen. New York, Oxford. P. 175–184; *Leclercq-Marx J.* La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: Du mythe païen au symbole chrétien. Brussels: Académie royale de Belgique, 1997.
Скилла в античном искусстве: Odysseus / Uthuze // LIMC. VI–1. Cat. 163–172; *Jentel M.-O.* Skylla I // LIMC. VIII–1. P. 1137–1145; *Touchefeu-Meynier O.* Thèmes odysséens dans l'art antique. P. 164–167, N 292–299, описания и библиография; *Casson L.* Odysseus and Scylla on a Roman Terracota Mould // The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration. 1978. 7/2. P. 99–104.

[726]Черно-белая мозаика со Скиллой и Сиренами из Тор Маранча / Tor Marancia, 1-я пол. II в. Рим, Ватиканские музеи; во фригидарии Терм Митры в Остии, 125 г.; in situ; из ротондальной залы терм в Отриколи, сер. II в., Ватиканские музеи; черно-белая мозаика из фригидария терм в Куарто ди Корцано / Quarto di Corzano, сер.–2-я пол. II в., Национальный Римский музей, Термы Диоклетиана; из Скрофано, II в., Ватиканские музеи; потолочная фреска из гробницы на виа Портуэнсе в Риме, Национальный Римский музей; мозаика с Сиренами и Скиллой из Thaenae (Хенхир-Тина), кон. II–III в., Музей Сфакса, Тунис; мозаика со Скиллой, из Iguvium (Губбио), кон. II в., Национальный музей, Перуджа; мозаика из Дома Диониса и Улисса в Dougga (Дугга), 250–270 гг., Музей Бардо, Тунис, и др.

[727]*Dunbabin K.M.D.* The Mosaics of Roman North Africa Studies. Fig. 261, Cat.

[728]*Baratte F.* Recherches archéologiques à Haïdra. Miscellanea 1. Les mosaïques trouvées sous la basilique I. Mosaïque d'Ulysse. Mosaïque fleurie. (Publications de l'École française de Rome, 17). Rome: École Française de Rome, 1974.

[729]*Torres Carro M.* La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal) // Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia. Valladolid: Universidade de Valladolid, facultad de Filosofia e Letras, 1978. XLIV. P. 89–102.

[730]*Bacchielli L., Falivene M.R.* Il canto delle Sirene nella tomba di Asgafa el Abiar // Quaderni di archaeologia della Libia. 1995. 17. P. 93–107; *Bacchielli L.* Ulisse nelle pitture della tomba di Asgafa El Abiar in Cirenaica // Ulisse: Il mito e la memoria / A cura di B. Andreae. Rome: Progetti museali, 1996.

[731]*Turnheim Y., Ovadiah A.* The Mosaic Pavement of the House of Kyrios Leontis: Context and Meaning // Rivista di Archeologia. 2003. XXVII. P. 111–118; *Sevilla Sadeh N.* A Promise of Wisdom: The Classical Origins of the Odysseus and the Sirens Mosaic Floor from Scythopolis (Bet-Shean) // Pictorial Languages and their Meanings – Liber Amicorum in Honor of Nurith Kenaan-Kedar / Eds. C. Verzar, G. Fishhof. Tel-Aviv: Tel-Aviv University, 2006. P. 203–220.

Море издавна воспринималось как символ опасности и смерти[732] и было метафорой перипетий жизни и жизненных страданий (например, у Алкея, 626/620–после 580 гг. до н.э., с его кораблем в бурном море как метафорой жизни изгнанника). Иллюстрацией к тому, что Сирены и Скилла могут быть детерминативами моря, являются их изображения на обширных морских картинах, как на мозаике из Hadrumetum (Сусс), где три Сирены, вне сюжета с Одиссеем, с музыкальными инструментами вместе с тритонами, нереидами на ихтиокентаврах и прочих существах окружают колесницу Нептуна, кон. II в. (Музей Бардо, Тунис)[733]; на мозаике из Iol Caesaria (Шершель), кон. III–нач. IV вв., где море представлено фигурой Нептуна на колеснице и Сиренами; на мозаике со Скиллой и Сиренами в водах, полных морских существ, в термах в Ammaedara (Хайдра), IV в. (Рисунки 272, 273).

Принадлежность морской стихии и миксоморфность[734] существ «пограничной» природы сделали Сирен проводниками в Аид[735] и «музами Аида»[736],[737] , Скиллу — образом неумолимости смерти (на связь с Аидом в ее образе указывает также песий элемент ее природы; ср. фрески IV в. в погребениях Карфагена с фигурой Скиллы) (Кат. 215)[738]. Само слушание песен Сирен можно интерпретировать как указание на порог Аида: на рельефах утраченного саркофага III в. из Ватиканских садов изображена Алкестида, ведомая Гермесом Психопомпом в Аид, сцена ее оплакивания, Сирены, Геракл, выволакивающий Кербера из Аида, после этой «границы» — играющий на флейте

---

[732]См., например: *Pizzirani Ch.* Il mare nell'immaginario funebre degli Etruschi // IL viaggio oltre la vita: Gli etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale / A cura di Giuseppe Sassatelli e Alfonsina Russo Tagliente (Palazzo Pepoli. Museo della Storia di Bologna 25 ottobre 2014 — 22 febbraio 2015). Bologna: Bononia University Press, 2015. P. 71–80.
Для примера: изображение умершего в виде ныряльщика на внутренней стенке крышки саркофага из Paestum: пространство, в которое попадает он, образовано стенками с изображениями пирующих на трапезе блаженства (ок. 470 г. до н.э., Археологический музей, Пестум).
[733]Un Monument, un Musée. Je suis Bardo / Ed. by S. Aounallah. Tunis: Agence de Mise en Valeur du Patrimoine et de Promotion Culturelle, 2016. Pl. (P. 23).
[734]Известны случаи изображения Сирен полностью в женском облике.
[735]*Courcelle P.* Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédale. — Ulysse et les sirens. P. 92.
В трагедии Еврипида «Елена» Сирены, спутницы Персефоны в аиде, призываются сопровождать погребальные причитания своими лирами [Eur. *Hel.* 169–75]; о функции Сирен как психопомпов: *Breglia Pulci Doria L.* Images of Sirens in Crotoniatide // Santuari della Magna Grecia in Calabria. Napoli: Electa Napoli, 1996. P. 239–240.
О Сиренах на погребальных памятниках в греческом и этрусском мире: *Hofstetter-Dolega E.* Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland. P. 151–183; *Karouzou S.* National Archaeological Museum: Collection of Sculpture. Athens, 1968. P. 106 (№ 2583); P. 122 (№ 193); *Comstock M., Vermeule C.C.* Sculpture in Stone: The Greek, Roman and Etruscan Collection of the Museum of Fine Arts, Boston. Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1976. P. 66, 67, 72.
[736]*Vermeule E.* Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry. Los Angeles, London, 1979. P. 205.
[737]Ср. погребальные аскосы архаического периода в виде Сирен (*Tsiafakis D.* Life and Death at the Hands of a Siren // Studia Varia from the J. Paul Getty Museum. 2001. 2. P. 7–24): на чаше IV в. до н.э. из Кирены (Лувр, Париж) птицы с женскими головами несут венки пирующим героям; в III в. до н.э. гробница философа Метродора Хиосского была украшена шестнадцатью сиренами, танцующими под звуки различных инструментов (*Cumont F.V.M.* Recherches sur le symbolism funéraire des Romains. P. 328).
[738]Skylla I // LIMC. Suppl. I. Add. 7, 8.

сатир и танцующая с тамбурином вакханка (как дионисийская тема воскресения), Данаиды с кувшинами (как узнаваемая картина Аида и его кар, которые вечно несут наказанные богами)[739].

Если море — метафора смерти, то спасение в море — образ спасения от нее. Этот мотив — на мозаике 1-й пол. II в. из Тор Маранча[740], где Сирены отсутствуют, но изображен Одиссей, привязанный к мачте, море же обозначено Палемоном на дельфине[741], нереидой (?) на ихтиогрифе, а его опасность — Скиллой, и на мозаике с виллы в Шебба, сер.–кон. III в. (Музей Бардо, Тунис). На мозаиках, окружавших с четырех сторон бассейн Дома Диониса и Улисса в Дугге, 250–270 гг. (Музей Бардо, Тунис) (Рисунки 268, 269, 109)[742], изображение Одиссея и Сирен входит в развернутую «морскую» историю: Дионис (?) в женской одежде, мечущий копье в прыгнувших в море и превращающихся в дельфинов тирренских пиратов, сатир и вакханка, венчающая Диониса, возлежащий Силен на корабле, на двух других кораблях по сторонам — эроты и рыболовы, на двух других полях — рыбаки за ловлей рыбы (Рисунок 109). Две сцены связывают и морская тема, и наказание «искусителей», Сирен и морских разбойников, причем сцена с Дионисом венчает тему спасения.

3.4.2. Одиссей и Полифем

Погребальные коннотации и спасительную идею содержит еще один вариант иконографии Одиссея — его подношение вина Полифему [Hom. *Od*. IX 345–354][743]. Сюжет известен в искусстве с VII в. до н.э.[744], в погребальной живописи (гробница Орка в Тарквиниях, 2-я пол. IV в. до н.э.[745]) и в пластике саркофагов начиная со II в. (например, фрагменты двух саркофагов с поднесением вина Полифему, ок. 300 г., Национальный Археологический музей, Неаполь[746]).

На мозаике 320–х–370-х гг. (или 370-х–390-х гг.) с поднесением чаши с вином Полифему на Вилле дель Казале людоед, пожиравший спутников царя Итаки, и его пещера в этой структуре также являются знаками смерти (Рисунок 287); опьянение

[739]*Cumont F.V.M.* Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Fig. 3.
[740]Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 163.
[741]Сын Ино-Левкофеи Палемон, бросившийся в море,— в смерть, но спасенный богами и обращенный ими в бога–пастуха дельфинов, также близок спасшимся Одиссею и Ариону.
[742]Un Monument, un Musée. Je suis Bardo. Pl. (P. 316–318); Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 167; *Poinssot C.* Quelques remarques sur les mosaiques de la Maison de Dionysos et d'Ulysse a Thugga (Tunisie) // La mosaïque gréco-romaine. I. 1963. P. 220–226.
[743]Одиссей с Полифемом в античном искусстве: *Vassal V.* La représentation d'Ulysse et de Polyphème dans la mosaïque romaine. Analyses et comparaisons // Journal of Mosaic Research. 2020. 13. P. 281–294.
[744]Сцена Ослепления Полифема на горловине чернофигурной амфоры. VII в. до н.э. Археологический музей, Элевсин.
[745]*Andreae B.* Odysseus. Mythos und Erinnerung. S. 135–141.
[746]*Ibid.* S. 156–157.

киклопа, дикого и своим обликом и ввиду незнания сладости и свойств вина, в результате приведет к спасению Одиссеевой команды. П. Шеррер также обратил внимание на то, что Полифем был единственным киклопом, который не отправился в Индию с Дионисом [Nonn. *Dion*. XIV: 62–67] из-за своей любви к Галатее, и на богоборческие слова Полифема в ответ на призыв Одиссея быть, по заповеди Зевса, милосердным к гостям [Hom. *Od*. IX: 272–278], то есть усматривает в сцене намек на наказание нечестия, проявленного к богам.

Изображение безумствующего Ликурга и Амбросии, удерживающей его своими ветвями, в триклинии Виллы дель Казале позволяет соединить в одну тематическую линию три сюжета: спасение Ариона в море, чаша с вином в руках Одиссея как «инструмент» спасения от чудища, вина не знавшего, и апофеоз Геркулеса «в Дионисе»[747]. Если Геркулес действительно ассоциирован с владельцем виллы, героизированным через него, то, как и в случае с саркофагами, Одиссей также становится функцией героизации хозяина, хотя сам буквально героем не является[748].

3.4.3. Одиссей как образец добродетели. Одиссей и Сирены в группе с философами на саркофагах и вознесение души

В изображениях Одиссея важно вычленить не только итоговую победу над смертью, но и само желание героического преодоления, сам его акт. Слушание пения Сирен и неподчинение их зову сравнимо, таким образом, с нисхождением Одиссея в Аид и возвращением оттуда, в чем он близок Гераклу. Не случайно для стоиков оба героя — «наставники человечества, каждое их деяние может быть истолковано как победа над страстями, пороками, страхами или пустыми надеждами — тем, от чего стоики стремились освободить людей»[749].

Так же и философы неопифагорейцы и платоники[750] придавали большое значение моральным принципам, по их мнению, скрывавшимся в гомеровских мифах, и рассматривали «Одиссею» и странствия ее героя как текст со скрытыми метафорами и мистическими кодами, обозначающими этапы странствий души[751].

---

[747] *Scherrer P.* Odysseus als Erlöser und Kontrapost zu Jesus Christus — Gedanken zur Interpretation der Mosaikenausstattung der Raumgruppe 33–35 in der Villa Philosophiana. S. 69.

[748] Начало этой традиции можно усмотреть на мозаике в своде нимфея в Domus Aurea, где изображен Полифем с Одиссеем, подносящим ему чашу с вином, 64–68 гг. (Рисунок 286) — *Lavagne H.* Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea // Mélanges de l'école francaise de Rome. 1970. LXXXII. P. 673–721.

[749] *Столяров А.А.* Стоя и стоицизм. Москва: АО КАМИ груп, 1995. С. 159.

[750] О Сиренах у античных философов и христианских авторов см.: *Van Den Hoek A.* Odysseus' Wanders into Late Antiquity. P. 353–362.

[751] *Delatte A.* Etudes sur la littérature pythagoricienne. Paris: Champion, 1915. P. 132–134; *Wehrli E.* Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum. Leipzig: Universitätsverlag von Robert Noske, 1928. P. 52–64; *Rahner H.* Greek myths and Christian mystery. London, 1963. P. 193, 332–333.

Так, философ-стоик и ритор I в. Гераклит пишет об Одиссее: «Весь блуждающий путь Одиссея, если внимательно его рассмотреть, есть не что иное, как великая аллегория. Одиссей подобен некоему инструменту, созданному Гомером из всех добродетелей; через него Гомер учит нас умеренности, потому что он ненавидит пороки, которые губят человечество... Умеренность привела его в Аид, чтобы не оставить ни одного царства неисследованным, даже загробного. И разве не Одиссей слышит песню Сирен, познавая через нее историю веков? Харибда — хорошо выбранное имя для выражения развратного излишества, ненасытной жажды пития; Скилла — аллегория бесстыдства во всех его проявлениях» [Heracl. *Hom*. 70:1–13].[752]

Гораций, произведения которого иллюстрируют общее увлечение стоическими идеями, в послании к Лоллию называет Одиссея образцом «доблести и мудрости» [Horat. *Epist*. I: 2:17–29][753], весь остальной род людей, занятый суетой, сравнивая с женихами Пенелопы. Сенека в «Нравственных письмах к Луцилию», ссылается на Одиссея, который заткнул воском уши своим спутникам, замечая, что так можно избежать соблазнов и достичь мудрости (например Sen. *Luc*. XXXI: 2).

Стоическая тема Одиссея как exemplum virtutis напитала и дополнила двойственное представление о Сиренах — как об опасных существах и одновременно как о тех, кто зовет смертного к познанию высших тайн. Источник этой темы можно опознать при внимательном чтении строк Гомера, где Сирены обещают слушающему их абсолютное знание:

«Останови свой корабль, чтоб пение наше послушать.
Ибо никто в корабле своем нас без того не минует,
Чтоб не послушать из уст наших льющихся сладостных песен
И не вернуться домой восхищенным и много узнавшим.
Знаем все мы труды, которые в Трое пространной
Волей богов понесли аргивяне, равно как троянцы.
Знаем и то, что на всей происходит земле жизнедарной.»
[Hom. *Od*. XII 185–191]

Так же понимал это пение Цицерон, заметив в трактате «О пределах блага и зла» (45 г. до н.э.): «тех, кто проплывал мимо них, они [Сирены] завлекали, как мне кажется, не сладостью пения или некоей необычностью и разнообразием своих песен, но словами о том, что они знают многое; и люди устремлялись к их скалам из жажды знания» [Cic. *Fin*. V: XVIII: 49].

[752] *Zeller E.* The Stoics: Epicureans and Sceptics. London, Longman, Green and Compani, 1892. P. 369.
[753] «Мы ведь ничто: рождены, чтоб кормиться плодами земными; / Мы — ветрогоны, мы все — женихи Пенелопы; подобны / Юношам мы Алкинноя…» [Hor. *Epist*. I].

Помимо этого замечания о пении Сирен как обещании знаний, достаточно рано сложилось представление о его космологической природе. Платон, связывал Сирен в диалоге «Кратиле»[754] с подземным миром Плутона, в «Государстве» — с небесным уровнем. В видении Эра души, близящиеся к перерождению приходят к веретену на коленях Ананки-Неотвратимости с вращающимися восемью внутренними кругами; сверху на каждом из кругов веретена восседает по Сирене; «вращаясь вместе с ними, каждая из них издает только один звук, всегда той же высоты. Из всех звуков — а их восемь — получается стройное звучание. Около Сирен.. сидят, каждая на своем престоле… Мойры, дочери Ананки.. В лад с голосами Лахесис воспевает прошлое, Клото — настоящее, Атропос — будущее»»; жребии с колен Лахесис, разложенные перед ними, души должны были избрать себе земной путь [Plat. *Resp*. 617 b-c].[755] Пифагореец Нумений из Апамеи (2-я пол. II в.), по словам Прокла (412–485 гг.), интерпретировал Одиссея как разумную душу, проходящую через сотворенный мир, море — как царство человеческого восприятия, из которого душа должна освободиться, чтобы вернуться к своему истоку [Procl. *In Resp.* 2: 239][756]. Прокл при этом развивает мысль Платона, различая гармонию Сирен, которая «телесна», и гармонию Муз, которая «интеллектуальна»: одна склоняет души к рождению, заключая их в материальную оболочку, другая спасает их и возносит к богам («Мойры доводят до совершенства песни Сирен» [Procl. *Theol. Plat.* VI: 109:14]).

Отношение к Сиренам как зовущим к высшему знанию отразилось в новой и, на первый взгляд, не сразу явной теме в искусстве, прежде всего в погребальной пластике: на целом ряде саркофагов сцены с ними и Одиссеем соседствует с изображениями философов. В качестве примеров можно привести фрагмент крышки саркофага с Одиссеем и Сиренами и сопутствующей сценой беседы философов, 250–270 гг., Вилла Альбани, Рим[757]; утраченный саркофаг из Рима с сидящими двумя парами философов, у тумб с театральными масками[758]; боковую стенку крышки саркофага Марка Аврелия

[754]«…Даже сами Сирены, …и все другие словно зачарованы там — столь прекрасные слова, как видно, знает Аид. По этим-то словам можно судить, что бог этот — совершенный софист и великий благодетель для тех, кто у него пребывает, коль скоро он посылает им столько благ» [Plat. *Crat*. 403E].

[755]Возможно, с платоновской версией Сирен или с каким-то не известным нам культовым моментом связано появление статуи Сирены (или Сирен) в дромоса Серапейона в Саккаре, где в экседре были установлены статуи философов и поэтов, ок. 250 г. до н.э., Египетский музей, Каир. (Рисунок 295). Такое соседство указывает на то, что Сирены понимались как зовущие к высшей мудрости существовала не только в философских конструкциях, но имела культовое содержание. См.: *Lauer J.-P., Picard Ch.* Les statues ptolémaiques du Sarapieion de Memphis. Paris: Publications d'art et d'archéologie de l'université de Paris. 1955. P. 216–227, Abb. 118, 119, Taf. 21; *Lauer J.-P.* Autour des Sirènes-musiciennes du Sarapieion de Memphis // Revue des études anciennes. 1957. 50. P. 45–57. Abb. 3; Seirenes // LIMC VIII–1. Cat. 88.

[756]Об аллегорическом прочтении текстов Гомера: *Lamberton R.* Homer the theologian: Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition. (The transformation of the classical heritage, 9.). Berkeley: University of California Press, 1986. P. 54–77 (у Нумения), P. 83–107 (у Плотина), P. 162–197 (у Прокла).

[757]*Van Den Hoek A.* Odysseus Wanders into Late Antiquity. Fig. 24.

[758]*Robert C.* Die antiken Sarkophag-Reliefs (ASR). Bd. II: Mythologischen Cyklen. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1890. No. 141*; Ewald B.C.* Das Sirenenabenteuer des Odysseus – ein Tugendsymbol?

Романа, с погрудным портретом умершего и двумя сидящими философами по сторонам от него, с трагическими масками по углам, III в., Национальный Римский музей, Термы Диоклетиана[759]; саркофаг Флавия Тиранния из катакомб Св. Каллиста, III в., Музео Пио Кристиано, Ватиканские музеи, и др.[760]

Анри-Ирен Марру в исследовании, посвященном философским сценам в римской погребальной пластике, обратил внимание на миф о соперничестве Сирен и Муз [Paus. IX 34, 3][761]: Музы победили Сирен в пении и в знак своей победы увенчали свои волосы их перьями. Этот акт победы изображен на саркофаге с девятью Музами с перьями в волосах и Одиссеем у мачты на торцевой (на несохранившейся второй стенке, видимо, были Сирены), ок. 230 г., Хёрст Касл / Hearst Castle (Сан Симеон, Калифорния)[762], и на саркофаге с состязанием Муз и Сирен, III в., Музей Метрополитен, Нью-Йорк[763]. Противопоставив пение Сирен и Муз, Марру предложил интерпретацию этих сцен: Сирены символизируют низшие, чувственные формы культуры, тогда как философ посвящает свою жизнь высоким формам интеллектуальной деятельности, и его очищенная душа устремляется к Музам. Теодор Клаузер также противопоставляет Сирен и Муз и связывает их с философами, называя последних образцами практической мудрости жизни, за которыми следует Одиссей, символ души умершего, избежавшей притяжения Сирен и направляющейся в блаженство загробной жизни в сообществе Муз[764].

В ранней интерпретации Ф. Кюмона, которую, как мы считаем, вовсе не следует отвергать, сцены с Сиренами и Музами не противостоят друг другу, а дополняют. Морские птице-женщины не враждебны Одиссею: он стремится к блаженству, привлеченный их пением, так же, как душа стремится вознестись к звездному миру.[765] По замечанию Курселя, они же уподобляются Музам, которые своим пением увлекают душу, очищенную и свободную от уз материи, и вместе с ней участвуют во вращении небесных сфер. И только те, кто как философы действовал в соответствии с указаниями Муз, могут надеяться подняться в небесный мир, где пребывают Сирены.[766]

Überlegungen zur Adabtilität eines Mythos // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung. 1998. 105. S. 231, 234, Pl. 35, 1–2.

[759]*Cumbo C.* Ulisse e le sirene. Fig. 3 (P. 49).

[760]*Ibid*. Fig. 4 (P. 52).

[761]*Marrou H.-I.* ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains. Grenoble: Didier & Richard, 1938. P. 35.

[762]Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 178; *Van Den Hoek A.* Odysseus' Wanders into Late Antiquity. Fig. 20, 20a.

[763]*Van Den Hoek A.* Odysseus' Wanders into Late Antiquity. P. 353–354. Fig. 21.

[764]*Klauser Th.* Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst VI // Jahrbuch für Antike und Christentum. 1963. 6. P. 71.

[765]*Cumont F.* Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. Paris, 1942. 327–332.

[766]*Courcelle P.* Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. P. 74.

Как нам кажется, изображения философов на саркофагах требуют дополнительного комментария, так как они более массовы и разнообразны, чем в истории с Одиссеем, и появились в погребальной пластике из другого источника, который не объясняется только указанием на истинную философию, к которой зовут Сирены и / или Музы. Одиссей и философы должны быть включены в еще одну, более обширную группу саркофагов, где конструирование облика по типу философа становится атрибутом «визуальной героизации» заказчика. (Рисунок 280). Примеры такого рода многочисленны: саркофаг из Докимейона с мужчиной-«философом» и Музой, ок. 200 г., Британский музей, Лондон; саркофаг центуриона Луция Пуллия Перегрина в образе философа и его жены в образе Музы, ок. 250 г., Вилла Торлониа, Рим; т.наз. «саркофаг Плотина» с портретом неизвестного как философа, окруженного Музами и философами, 275/280 гг., Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи[767]; саркофаг из Сидамары с заказчиком в образе философа, с охотами, конными состязаниями, увенчаниями на играх, 2-я пол. III в., Археологический музей, Стамбул, и др.[768] В программу декорации саркофага помимо портрета умершего и Муз могут включаться и реальные «мудрецы» (например, Гомер с двумя Музами или персонификациями «Одиссеи» и «Илиады» на саркофаге из Сидамары, найденном в Сардах, III в., и др.[769]). Только культом образованности и желанием попасть в «рай для интеллектуалов» стремление изобразить себя философом в жестко регламентированной символике погребальной пластики это вряд ли возможно объяснить,— в какой-то степени философы как «богодухновенные мужи» должны были стать проводниками в потусторонний мир и бессмертие.

В целом это соответствует тем явлениям в культурной и духовной жизни, которыми отмечен перелом в религиозности античного мира на пороге позднеантичной эпохи во II в.: превращение философии фактически в духовно-религиозное учение, обожествление основателей философских школ, усиление мистического ореола вокруг фигуры философа-мудреца неопифагорейской или неоплатонической школ, превратившее их буквально в мистиков и чудотворцев[770]. В этом значении философы на саркофагах

[767]*Zamora Calvo J. M.* Remarks on the so-called Plotinus' Sarcophagus (Vatican Museums, inv. 9504) // Studia Antiqua et Archaeologica. 2019. 25/2. P. 465–482.
[768]Корпус саркофагов с философами, разбор версий: *Zanker P.* The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity. Berkeley (CA), Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1995. P. 267–332.
[769]*Richter G.M.A.* The Portraits of the Greeks. Vol. I. London: The Phaidon Press, 1965. P. 55. Figs. 117, 118.
[770]Ср., например, «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата Старшего (170–247 гг.); «Жизнь Пифагора», «Жизнь Плотина» Порфирия (232/233–304/306 гг.) (*Порфирий*. Жизнь Пифагора. Жизнь Плотина. // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. с древнегреч. М.Л. Гаспарова. Общ. ред., вст. ст. А.Ф. Лосева. Москва: Мысль, 1979. С. 449–476), истории чудотворений Порфирия и Ямвлиха в сочинении Евнапия «Жизни философов и софистов» (ок. 347–ок. 420 гг.) (*Евнапий*. Жизни философов и софистов / Пер. с древнегреч. Е.В. Дарк, М.Л. Хорькова // Римские историки IV века. Москва: РОССПЭН), 1997. С. 458–459).
См.: *Fowden G.* The Pagan Holy Man in Late Antique Society. P. 33–59: *Brisson L.* How philosophers saved

становятся моделями пути к высшему знанию, сопоставление с ними — способом героизации умершего. Уместно здесь привести пассаж Порфирия о философе Плотине, который может разъяснить это прочтение: «…избавясь от этого тела, взошел он [Плотин.— В.С.] в божественные сонмы, где обитают дружба, страстность, радость, любовь божественная и где обретаются так называемые судьи над душами…, к которым он идет не на суд, а для беседы, подобно иным высочайшим богам; и беседу эту ведут вместе с ними Платон, Пифагор и все остальные, кто воздвигали хор о бессмертной любви. Вот где родина блаженнейших божеств, и жизнь их там полна пиров и радостей; такова будет и его жизнь, завидная самим богам.» [Porph. *Vita Plot*. 23].

Осознание мудрости древних как могущей быть богодухновенной вошло и в современный этим живописным и скульптурным изображениям философов христианский контекст: Бог говорил людям через историю народов, откровения пророков, мудрость древних. Вся история, по более поздней формулировке Евсевия Памфила, есть «praeparatio Evangelica» («Евангельское приуготовление»). Подобный контекст не мог не усложнять прочтение образов философов: их мудрость и пророческий дар «обогащались» предзнанием Христа.

3.4.4. Возвращение на Итаку и встреча с Пенелопой как обретение истинной Философии

Особое место в истории моральных и философских истолкований истории Одиссея занимает его возвращение на Итаку, где его опознают пес Аргус и нянька Эвриклея, где он открывается Пенелопе, наказывает ее женихов и возвращает себе царскую власть. Аллегорически это выражено неоплатониками в эсхатологическом видении странствий, которые должна совершить душа, чтобы достичь желанной небесной цели[771].

Как замечает П. Курсель, в «Жизни Плотина» Порфирия (232/233–304/306 гг.) оракул, данный Аполлоном ученику Плотина Амелию на его вопрос, где пребывает душа учителя, неявно сравнивает того с Одиссеем, который, покинув Калипсо и попав в шторм, уплывает и причаливает к острову феаков (Од. V, 439-440):

«В плаванье дальнем сквозь море сует, прочь от низменной черни,
Чтобы в душевной своей чистоте встать на путь прямолетный,
Путь, озаренный сиянием божеским, путь правосудный,
В чистую даль уводящий от дольней неправедной скверны.

Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology. Chicago and London: The University Chicago Press, 2004. P. 100–106.

[771] *Courcelle P.* Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le voi de Dédal. Ulysse et les Sirènes. P. 75–76.

Было и так, что, когда боролся ты с горькой волною

Жизни кровавой земной, вырываясь из гибельных крутней,

На середине потока грозивших нежданной бедою,

Часто от вышних богов ты знаменье видел спасенья,

Часто твой ум, с прямого пути на окольные тропы

Сбитый и рвавшийся вкривь, лишь на силы свои уповая,

Вновь выводили они на круги бессмертного бега…

…О, какого достиг ты блаженства,

По совершении стольких трудов отойдя к вековечным

Чистым сонмам божеств, наделенный сверхжизненной жизнью!»

[Porph. *Vita Plot*. 22],

и далее: «Вот где родина блаженнейших божеств, и жизнь их там полна пиров и радостей; такова будет и его жизнь, завидная самим богам» [Porph. *Vita Plot*. 23].

Прокл (412–485 гг.) также не сомневается, что «Одиссея» изображает испытания души до ее прибытия на родину, которая есть «мистическая гавань души, в которую поэт ведет Одиссея, проделавшего в своей жизни длительное странствие, и в которую мы сами, если, конечно, пожелаем спастись, прежде всего должны устремиться» [Procl. *In Parm*. V: 1025: 30].[772]

В этом русле возвращение Одиссея прочитывается на мозаике «ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕС» («Служанки»), 3-я четв. IV в. (Кат. 216), открытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»), в ансамбле с мозаиками с Сократом и шестью философами и с Состязанием Кассиопеи с нереидами в красоте (Рисунки 288–290, 292–294). На мозаике, на фоне арки с открывающейся в ней перспективной галереей, изображены Одиссей в объятиях с Пенелопой и Эвриклея, то есть, представлена сцена опознания героя, на правой половине поля, занимая его основную часть,— три служанки в радостном хороводе (по надписанию над ними и называют традиционно мозаику).

Ж. Балти и Ж.-Ш. Балти[773] определили сцену как изображение Одиссея после странствий по морю, обретающего Пенелопу-Философию[774], и радости служанок, которую вызвало это воссоединение. Чуть позже Ж. Балти определила хоровод танцующих не как радующихся о возвращении Одиссея, а как тех, кто оскорблял его неузнанного в своем же доме [Hom. *Od*. XVIII 320–345; XIX 343–346]. В ее интерпретации служанки воплощают собою материю, низменное, тогда как Одиссей — освобожденную

[772] *Ibid*. P. 76.

[773] *Balty J., Balty, J.Ch.* Un programme philosophique sous la cathédrale de l'est: l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien. P. 167–176.

[774] См. *Helleman W.E.* The Feminine Personification of Wisdom: A Study of Homer's Penelope, Cappadocian Macrina, Boethius' Philosophia and Dante's Beatrice. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2009.

душу[775]. Одновременно М.-А. Кэ[776], которую поддержала Балти, определила девушек на апамейской мозаике как символ энкиклического знания[777], служанок Философии, предположив, что таким образом на ней изображено воссоединение Одиссея и Пенелопы, празднуемое танцем служанок, то есть «возвышение души к философии через энкиклические знания, ее слуг».[778]

Эта неоплатоническая идея «пути по кругу», который следует пройти, чтобы достичь Философии, также обозначена Синезием из Кирены (370/374–413/414 гг.), когда он говорит в «О жизни по Диону», что «останешься неполноценным, если не прошел сначала предшествующий посвящению круг, а затем и сами мистерии Муз» [Synes. Cyr. *Dion*. 5:5].

Такое истолкование содержания мозаики подтверждается сценой с Сократом среди учеников[779] и мозаикой с состязанием Кассиопеи с нереидами[780]. Балти связывает помещение, украшенное этими картинами, с неоплатонической школой в том же комплексе, которой руководили потомки Сопатра, преемника Ямвлиха (2-я пол. IV в.), причем некоторые были связаны дружбой с Юлианом II.[781] Таким образом, по мнению Ж. Балти, художник (и заказчик) изобразил «укрощение души» в поисках истины через чтение поэтов и изучение энкиклических дисциплин, затем ее «пробуждение» и «доступ к миру идей» благодаря философским беседам, которые позволили «увидеть» Сократа, единственного истинного наставника в вопросах мудрости; наконец, душа, приглашенная на мистический пир философии, созерцает абсолютную красоту, что было высшим стремлением философов.

---

[775]*Balty J.* Iconographie et réaction païenne. P. 17–32.

[776]*Quet M.-H.* Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida. P. 53; см. также статью, где приведен основной корпус текстовых аналогий: *Quet M.-H.* Naissance d'image: la mosaïque des Thérapénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, "servantes" de la philosophie hellène. P. 129–187.

[777]И. Адо идентифицировала энкиклические знания с «искусствами, основанными на логике» как единственными, способными подготовить к философии.— *Hadot I.* Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique. Paris, 1984. P. 270–276. См. также *Bos A.P.* Hagar and the Enkyklios Paideia in Philo of Alexandria // Abraham, the Nations, and the Hagarites: Jewish, Christian, and Islamic Perspectives on Kinship with Abraham / Eds. M. Goodman, G. Hendrik van Kooten, G.H. van Kooten, J.T.A.G.M. van Ruiten. Brill, 2010. P. 163–175.

[778]Ср. приведенные Ж. Балти цитаты из Псевдо-Плутарха: «философ Бион тоже удачно сказал, что, как женихи, неспособные получить милость Пенелопы, соединялись с ее служанками, так и те, кто не может достигнуть философии, засыхает в других науках, не имеющих ценности» [Ps.-Plut. De lib. educ 10:7c] и Диогена Лаэртского: «[Аристик] говорил, что те, кто получил часть энкиклических знаний, но были лишены философии, напоминают женихов Пенелопы; те обладали Меланто, Полидорой и другими служанками и были способны на все, кроме как жениться на хозяйке» [Diog. L. II:79], и др. См.: *Balty J.* Les "Thérapénides" d'Apamée. P. 281–291.

[779]*Balty J., Balty J.Ch.* Un programme philosophique. P. 168–169.

[780]*Balty J.Ch.* Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée // Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques / Eds. L. Khahil, Ch. Augé. Paris: Editions du CNRS, 1981. P. 95–106.

[781]См. также: *Balty J.Ch., Balty J.* Julien et Apamée: Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur // Dialogues d'histoire ancienne. 1974. 1. P. 267–304.

Гипотезу Балти и Кэ можно дополнить, обратившись к саркофагам III в. с философами и сравнив с фресками ок. 220–230 г. в гипогее Аврелиев в Риме (Рисунки 282–283)[782], где так же обозначены ключевые моменты — Одиссей с Пенелопой и философы[783]. Так, в комнате «А» в нижней части стен изображены 11 стоящих фигур философов со свитками в руках, на сводах — отдельные фигуры философов, 4 фигуры Доброго Пастыря, летящие птицы, павлины, фантастические морские животные, на основных участках стен — пир в стибадии с 12 мужчинами, с прислуживающей женщиной и тремя слугами[784] и мифологическая сцена: сидящий мужчина, разговаривающий с женщиной, стоящей у ткацкого станка, слева от них — трое обнаженных юношей или мужчин в беседе, уровнем выше — строение, перед которым стоит женщина, двое мужчин и несколько пасущихся домашних животных. Слева от входа находится изображение бородатого «философа» с длинными волосами, одетого в белую тунику, читающего открытый свиток и пасущихся около него овец и коз. В малой комнате «В» в трех люнетах аркосолиев также изображены группа из 12 стоящих философов и женщин.[785]

Мифологическую сцену разные исследователи понимали как момент встречи Одиссея и Пенелопы (на что указывает ткацкий станок) с видами Итаки в верхней части и стадами Лаэрта; как разговор Одиссея с Киркой (т.к. известны ее изображеняи у ткацкого станка) и спутников Одиссея, радующихся возвращению им человеческого облика; как историю Иова; как аллегорию к тексту Порфирия «О пещере нимф»; как изображение Аврелиев перед Демиургом[786]. Вслед за Фабрицио Бисконти, который вернулся к двойственной интерпретации сцены как встречи Одиссея и Пенелопы или как разговора Одиссея и Кирки[787], можно привести еще одну аналогию, подтверждающую распространенность сюжета в погребальном искусстве,— фреску из языческого мавзолея

[782]L'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretative / A cura di F. Bisconti. Città del Vaticano, 2011.
[783]Видимо, в их типе представлены заказчики из коллегии Аврелиев и / или кто-то из уже умерших. Вопрос о принадлежности коллегии Аврелиев к язычникам, гностикам, христианам, христианам-еретикам породил обширную дискуссию и до сих пор не ясен.
[784]Этой сцене дается библейская, гностическая, эсхатологическая интерпретации, возможно также, что изображена коллегия Аврелиев.
[785]*Jastrzębowska E.* Pitture nell'ipogeo degli Aurelii a Roma reinterpretate // Atti dell'Accademia Polacca, 2012–2013. Roma: Accademia Pollaca, 2014. III. P. 142–143.
[786]Свод интерпретаций: *Pergola A.* Il Quadrante delle Interpretazioni // L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretative / A cura di F. Bisconti. 2011. P. 101–104; *Jastrzębowska E.* Pitture nell'ipogeo degli Aurelii a Roma reinterpretate. P. 142–143; *Bradley J.W.* The Hypogeum of the Aurelii. A new interpretation as the collegiate tomb of professional scribae (Archaeopress Roman Archaeology). Oxford: Archaeopress, 2019.
[787]*Bisconti F.* L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: un esempio di sincresi private // Augustinianum. 1985. 25. P. 889–903.

Клодия Гермеса (нач. III в.) в комплексе Сан Себастиано, где изображена Итака с ожидающей Пенелопой и Одиссей, молящий Кирку[788].

Однако, кажется, все же следовало бы вернуться окончательно к атрибуции сцены с Одиссеем как момента его возвращения на Итаку. Одиссей изображен сидящим, с вскинутыми руками и приподнятыми оголенными ногами. Иконографическая схема узнаваема: она следует иконографии встречи Одиссея и Эвриклеи[789], старой няньки, опознавшей его в облике нищего странника по шраму на ноге во время омовения (Рисунок 284). Также и на фреске в Доме Сереноса (северная стена комнаты 1) в Trimithis (Амхейда, оазис Дахла, Египет)[790], нач. IV в. (Рисунок 285), изображены Одиссей, стоящая перед ним Пенелопа и емкость для омовения, намекающая на акт опознания. Полагаем, что группировка мотивов на фреске в гипогее (ткацкий станок, женская стоящая фигура, Одиссей) свидетельствует в пользу атрибуции сцены как «встречи», возвращения Одиссея. В контексте погребальной программы гипогея, таким образом, повторена отчасти символическая линия саркофагов с Одиссеем и Сиренами и философами. Одиссей возвращается на Итаку, на родину, так же и душа возвращается к своему высшему истоку или к блаженству по смерти. Кроме того, погребальный мотив сюжета подтверждает появление сюжета с Пенелопой у ткацкого станка (и фигурой Телемаха (?)), известного на двух фрагментах тканей из Египта, VII в., Эрмитаж, СПб (Рисунок 305)[791]. Многочисленные изображения в этом гипогее, видимо, христианском, разных групп и персон по типу «философов» также вряд ли связаны с собственно философией. Скорее, философы введены в погребальный контекст (как и на саркофагах III в.) как богодухновенные фигуры[792].

Еще одну нить, ведущую к «Служанкам», можно вывести из более ранних изображений встречи Одиссея и Пенелопы и узнавания Одссея Эвриклеей. Важным элементом на мозаике может быть также арка с перспективой галереи за фигурами, которая, как поначалу кажется, указывает на царский дом Одиссея. Такой же элемент встречается на нескольких других изображениях — чуть приоткрытая дверь в сцене с сидящим Одиссеем и узнавшим его псом Аргусом на фрагменте саркофага ок. 180 г.,

---

[788]*Bisconti F.* Prime decorazioni nelle catacombe romane // Origine delle catacombe romane — Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma – 21 marzo 2005) / A cura di V. Fiocchi Nicolai, J. Guyon. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2006. P. 85–86; *Bisconti F.* Ipogeo degli Aureli: alcune riflessioni e qualche piccola scoperta // Le pitture delle catacombe romana. Restauri e interpretazioni / A cura di F. Bisconti. Todi: Tau Editrice, 2011. P. 55–57.

[789]Ср. рельеф из Фессалии, IV в. до н.э., Национальный Архологический музей, Афины.

[790]*McFadden S.* Amheida's wall paintings // *Bagnall R.S., Aravecchia N., Cribiore R., Davoli P., Kaper O.E., McFadden S.* An Oasis City. Institute for the Study of the Ancient World, NYU Press, 2015. Fig. 136.

[791]*Каковкин А.Я.* Две коптские ткани с эпизодом из «Одиссеи» // Византийский временник. Москва, 1993. Т. 54. С. 165–169.

[792]Об отношении к философам как героизированным персонам за их богодухновенность см.: *Сусленков В.Е.* Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве. С. 137–160.

Национальный Музей Сан Мартино, Неаполь; открытая дверь на фреске с сидящим Одиссеем, Пенелопой перед ним и стоящей рядом Эвриклеей в мацеллуме Помпей (insula VII, 9, 4–12), ок. 65 г. (Рисунок 291)[793]. В первом случае здание, с высокой дверью, фланкированной двумя пилястами, с фронтоном, более похоже на храмовое или гробничное строение, во втором — также, учитывая большой арочный проем и перспективу портика врядли являестя домом. Возможно, эти примеры, как и мозаика из Апамеи, иконографически близки схемам саркофагов с дверьми, которые отмечают переход в Аид или переход в блаженное состояние. Это наблюдение могут подтверждать другие сцены в мацеллуме[794]: на них были изображены Медея, наблюдающая за своими играющими детьми, Ио и стерегущий ее Аргус, Ахиллес и Фетида, несущая ему оружие и доспехи, Фрикс, которого по небу несет золоторунный овен[795]. Кроме Одиссеевой сцены, все они намекают на последующую гибель или опасность[796]. Однако она совершено уместна, учитывая возвращение Одиссею его истинного облика перед встречей с Пенелопой и тему возвращения на «истинную родину».

Так связь с темой метаморфозы (мацеллум Помпей) и с погребальной темой спасения (гипогей Аврелиев) может дополнить и смысл мозаики из Апамеи: радостное празднество служанок по возвращении, богодухновение мудрецов, торжество красоты как высшего измерения для бытия души (ср. сходную историю сна Эра в «Государстве» Платона об избрании душами своего жребия [Plat. *Resp*. 614b–621]) выводят ее из круга исключительно дидактико-философских смыслов. Ее можно сравнить с мозаиками в доме Айона в Неа Пафосе, «кодирующими» символику путешествия души к посмертному блаженству. Выполненная в 2011 г. реставрация фрески над сценой с Одиссеем, где изображена в воротах города женщина с распущенными волосами, открыла изображение тел двух покойников, которых она оплакивает (в них усматривают покойных братьев и сестру Аврелиев). Эта сцена усугубила погребальный и спасительный мотив темы Одиссея: в случае, если рядом изображена Пенелопа, счастливые пажити могут быть указанием на родину Итаку, в случае Кирки — также на метафору преображения, представленное радостью хоровода трех нагих юношей. Здесь же можно усмотреть и полное (в развороте справа налево) композиционное сходство с мозаикой «Служанки».

[793] *Andreae B.* Odysseus. Mythos und Erinnerung. Fig. (S. 357) и fig. 165 (S. 359).
[794] Дж. Бэррингер предлагает для них моразизирующую интерпретацию: *Barringer J.M.* The Mythological Paintings in the Macellum at Pompeii // Classical Antiquity. 1994. 13/2. P. 149–166.
[795] Кроме сцены с Ио, сюжеты не сохранились, но известны по описаниям XIX в.
[796] Анализ сцен, варианты истолкования: *Barringer J.M.* The Mythological Paintings in the Macellum at Pompeii // Classical Antiquity. 1994. 13 (2). P. 149—166.

3.4.5. Христианская интерпретация образа Одиссея и саркофаги с Одиссеем в христианских катакомбах

В христианском искусстве, то есть в сценах христианской сюжетики, по соседству с ними или в общих с ними пространствах[797] Одиссей с Сиренами или Скиллой не встречается, но их связь все же выявляется.

Так, интерес христиан к Одиссею подтверждается находками фрагментов стенок и крышек саркофагов в катакомбах[798] (фрагмент стенки саркофага Флавия Тиранния / Tyrannio, возможно, христианина[799], с фигурой философа на отдельном поле (сохранилась правая часть) и Одиссеем с Сиренами по сторонам tabula ansata с монограммой заказчика, и с трагической маской на углу; из крипты Санта Луцина катакомб Св. Каллиста, III в.; из крипты Сан Эусебио катакомб Св. Каллиста, III–нач. IV вв.,— все в Музео Пио Кристиано, Ватиканские музеи, слепки в Музее в катакомбах Св. Каллиста). Находка на Христианском некрополе 1-й четв. III в. в Таррагоне (Таррагона, Раннехристианский музей) мозаики с Поднесением вина Полифему[800] указывает, что погребальная тема спасения через историю Одиссея могла использоваться христианами. Не ясна религиозная принадлежность саркофага IV в. (?) с Одиссеем и Полифемом с виа дель Колледжо Капраника в Риме: он может относиться к языческому заказу, хотя столь поздние по дате исполнения мифологические сюжеты на саркофагах нам не известны[801]. Здесь также уместно привести памятник раннего Средневековья — фрески Каролингской эпохи в церкви монастыря в Корвее / Corvey (Вестфалия), 873–885 гг., где на сводах изображено море с рабами, кораблями, Одиссей с Сиренами и Одиссей, сражающийся со Скиллой,— подтверждение долгой актуальности темы для христианской традиции.

Исходя из предыстории погребальной сюжетики в римском искусстве и учитывая появление Одиссея в, возможно, христианском гипогее Аврелиев, можно предположить, что саркофаги были заказаны христианами. Может быть, именно этот путь — из традиционной римской погребальной практики в катакомбы — привел христианских писателей к размышлению о сюжете, так как очевидно, что христианские толкования, как замечают Бьямонте и Шиякович, имеют отношение не к тексту Гомера, а именно к сцене, существующей в античном мире уже как философский exemplum. В основном они

---

[797] В случае, если гипогей Аврелиев, ок. 230 г., не является христианским.

[798] Саркофагам с Одиссеем, обнаруженным в катакомбах Св. Каллиста, и их христианскому контексту посвящена статья: *Cumbo C.* Ulisse e le sirene. P. 45–64.

[799] Кюмон, Вильперт, Шарль Пикар считают заказчика христианином. См.: *Courcelle P.* Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. P. 74. Pl. I, Fig. 2 (прорисовка).

[800] *Balil A.* Dos mosaicos hispanicos de tema mitológicos // X congreso nacional de arquelogia (Mahon 1967). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1969. P. 380–383; *Lancha J.* Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier–IVe s.). P. 145, N323, Tav. LXV.

[801] Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 72.

следовали старым и современным толкованиям языческих философов, которые уже осмыслили гомеровские мифы, в частности об Одиссее, метафорически и аллегорически, но производят с ними определенную редакцию.[802]

Море у христианских писателей — стихия жизни и ее материальные искушения, Одиссей — праведная душа, их преодолевающая, возвращение Одиссея — путь к божественному источнику, Сирены — воплощение соблазнов греха, искушений дьявола, учений еретиков, опасности языческих учений, Итака — Божия гавань, где душа обретает свою высшую цель.

Св. Климент Александрийский (ок. 150–215 гг.) в «Протрептике» сравнивает Сирен с самими низкими соблазнами («Убежим, убежим, о спутники, от той волны… Остров зловещ: он завален костями и трупами. Смазливая потаскушка, наслаждение, поет на нем, прельщает вульгарной музыкой… Позволь ей питаться мертвецами. Тебе помогает божественное дуновение: пройди мимо удовольствия — оно вводит тебя в заблуждение… Проплыви мимо пения — оно вызывает смерть… Слово Божие будет управлять тобой, и Святой Дух введет тебя в небесный порт. Тогда узришь моего Бога и будешь посвящен в святые таинства…» [Clem. Alex. *Protr.* XII: CXVIII: 1–2].

В то же время уже у св. Климента пение Сирен становится метафорой греческой мудрости, которой человек должен открыть свой слух [Clem. Alex. *Strom*. VI: 89: 1], но не обольщаться ею («Остальные же, укоренившиеся в мире сем, как некие водоросли на морских скалах, пренебрегают бессмертием, тоскуя, подобно итакийскому старцу, не по истине и не по небесному отечеству, и не по подлинному свету, но по дыму [под «дымом» Климент, конечно, имеет в виду Итаку — земное отечество Одиссея.— В.С.]» [Clem. Alex. *Protr*. LXXXVI: 2]).

Ориген в трактате «Против Цельса» (ок. 249 г.) приводит Одиссея как высокий образец достоинства: «Ведь не только любая философская школа, но и Божественное Откровение могут указать в качестве примера на лиц, с которыми произошло столь великое и заметное изменение, что их можно считать как бы образцами наилучшей жизни. Таковы случаи, бывшие еще в героические времена с Геркулесом и Одиссеем…» [Orig. *Contra Caels.* III: LXVI: 2].

---

[802] *Biamonte G.* Il mito di Ulisse e le Sirene. P. 74–75; *Šijaković J.* Christian Allegoresis of the Odyssey? // Philosophos – Philotheos – Philoponos. Studies and Essays as Charisteria in Honor of Professor Bogoljub Šijaković on the Occasion of His 65th Birthday / Eds. M. Knežević, R. Kisić, D. Krcunović. Belgrade — Podgorica: Gnomon Center for the Humanities, 2021. P. 145–167. P. 159.
Об отношении христианских писателей к Одиссею, с приведением большой выборки цитат см. также: *Rahner H.* Greek myths and christian mystery. New York: Biblo and Tannen, 1971. P. 328–386 (Odysseus at the Mast); *Markschies Ch.* Odysseus und Orpheus christlich gelesen // Mythenkorrekturen: Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption / Hrsg. von M. Vöhler, B. Seidensticker, W. Emmerich. De Gruyter, 2011. S. 71–80.

При общем следовании традиции в обращении к метафорам моря, странствий и испытаний, в текстах апологетов и Отцов Церкви очевидна редакция по отношению к тому, что именно слышал Одиссей: человек должен раскрыть свой слух, но не обольщаться им и преодолеть его,— так и Сирены сохраняют свою двойственность в христианской экзегезе, воплощая ученость, от которой не нужно закрывать слух. «Вместе с тем, многие из считающих себя причастными к Имени, обращаются со словом неумело, и подобно спутникам Одиссея, плывущим мимо сирен, сторонятся ритмов и мелодий, в своем незнании затыкая себе уши, как будто они, услышав эллинские мелодии, собьются с курса и не смогут более найти дорогу домой. Тот же, кто выбирает лучшее для пользы проповеди учения,… не должен бояться многознания, уподобляясь неразумному животному. Напротив, ему следует освоить как можно больше полезного для того, чтобы затем передать это своим слушателям. Хотя, конечно, ему не следует слишком долго на всем этом задерживаться, но сразу после того, как он усвоил наиболее полезное, он должен немедленно отправиться домой, к истинной философии, которая является надежным убежищем для души ото всех опасностей.» [Clem. Alex. *Strom*. VI: XI 89,1–3].

Христианские писатели в основном сходятся в символическом прочтении образа Сирен как соблазна очарования, идущего от демонов, поверхностной привлекательности этого мира. У Мефодия Патарского в «Пире десяти дев, или о девстве», ок. 260–312 гг.: «Если наша жизнь, как говорят мудрецы, есть публичное состязание, а мы выходим как бы на театре представлять драму истины, то есть правду, между тем как против нас действуют и строят козни диавол и демоны, то нам необходимо устремлять взор горе и возлетая возвышаться и избегать очарований обольстительного голоса их и действий, прикрытых извне видом целомудрия, избегать более, нежели гомеровских Сирен» [Method. *Symp*. VIII:1] (см. также у Ипполита Римского в «Обличении всех ересей», ок. 170–235 гг.,— Hippolyt. *Refut*. VII:13:1–3; у Захарии Схоластика в диалоге «Аммоний», ок. 465–после 536 гг.— Zach. Schol. *Amm.* 2:153–162.). Ср. у Иеронима Блаженного (ок. 345/347–419/420 гг.): «Это я говорю не как корабельщик, сохранивший в целости корабль и товары и незнакомый с бурями, но как только что выброшенный кораблекрушением на берег, трепещущим голосом рассказываю сбирающимся плыть. В том водовороте Харибда роскоши поглощает здоровье. Там устами девиц привлекательная поверхность Сциллы влечет к окончательному кораблекрушению стыдливости» [Hieronym. *Epist*. 14:6].

Св. Амвросий Медиоланский сравнивает Скиллу и Сирен с опасностями духовного свойства, преодоление которых ведет к бессмертию души: «На скалистом берегу этой жизни дочери сирен поют сладостную, но смертоносную песнь, уловляя юные души, и только мудрец, как повествуется у греческого поэта, благополучно миновал их, связанный

как оковами своим благоразумием. До пришествия Христова даже сильным было почти невозможно удержаться от обольщения наслаждениями», «наше сравнение ереси с гидрой и утёсом Сциллы указало на вновь прозябшие и несущие угрозу ростки нечестия и на всём известные кораблекрушения» [Ambros. *De fide* III: 3–4].

Св. Павлин Ноланский (ок. 353–431 гг.) уподобляет странствия Одиссея «плаванию по жизни» — «navigatio vitae»: странствующая по жизни душа, борясь с искушениями земными удовольствиями, преодолевает смерть и достигает гавани — истинной «родины». У Максима Туринского (ок. 380 — ок. 465 гг.) Церковь — единственное судно, которое не может потерпеть кораблекрушения, жизнь — морское путешествие [Maxim. Taur. *Serm*. XXXVII: 16–19].[803] Так же и Августин Блаженный описывает в трактате «О блаженной жизни» (386/387 гг.) странствия души в морских терминах: мир — стихия моря, гавань — истинная философия [т.е. пребывание в Боге].: «Если бы… в гавань блаженной жизни приводили наш корабль заданное разумом направление да наша добрая воля, то не уверен, что этой гавани достигло бы хоть сколько-нибудь значительное число людей. Впрочем, как видим, и теперь входят в нее весьма немногие. Ибо когда Бог, или природа, или же рок, или наша воля, или нечто еще иное… бросает нас, как бы беспричинно и как пришлось, в этот мир, будто в некое бурное море, кто и каким образом смог бы осознать, куда ему нужно стремиться и какой стороной возвращаться, если бы не какая-либо невзгода, глупцам кажущаяся несчастьем, не прибила блуждающих, пусть против их воли и вопреки принятому ими направлению, к желаннейшей земле? Итак люди, которых философия может принять в свою гавань…» [Aug. *De beata vita* I: 1–4].

Переосмыслением образа Одиссея было и положение его у мачты: у Максима Туринского, Павлина Ноланского и других оно сравнивалось с положением Христа, пригвожденного ко кресту [Maxim. Taur. *Serm*. XXXVIII: 16–30; XLIX: I; Paulin. Nol. *Epist*. XVI: 7][804], что придает эпизоду дополнительный символический смысл. Можно предположить, что он напрямую восходил к современным картинам или рельефам. Для сравнения можно привести светильники с Одиссеем, привязанным к мачте, мозаику из Дома Улисса и Диониса в Дугге, бронзовое настольное украшение с Одиссеем, привязанным к мачте, кон. III–IV вв. (Музей изящных искусств Вирджинии, Ричмонд) (Рисунок 306) (Кат. 221)[805], на которых «крестное» положение фигуры Одиссея особенно очевидно и могло стать визуальным поводом для соответствующих толкований.

[803] *Šijaković J.* Christian Allegoresis of the Odyssey? P. 160.
[804] Исследование темы, с приведением цитат: *Rahner H.* Antenna Crucis. Odysseus am Mastbaum // Zeitschrift für Katholische Theologie. 1941. 65. P. 123–152; *Rahner H.* Greek myths and christian mystery. P. 371–386; *Biamonte G.* Il mito di Ulisse e le Sirene. P. 59–62.
[805] Age of Spirituality. Cat. 209.

Сопоставление Одиссея и Христа не могло быть прямым. Максим Туринский сравнивает добровольное следование христианина кресту «Одиссеевым оковам» [Maxim. Taur. *Serm*. XXXVIII: 1–37]: «С тех пор как Господь Христос позволил привязать себя к дереву креста, мы тоже можем плыть через искушающие опасности мира с заклеенными ушами». Церковь в этом плавании — единственный корабль, который не может потерпеть кораблекрушения [Maxim. Taur. *Serm*. XXXVIII: 30–37]. По точному замечанию Шиякович, «то, что мачта имеет сходство со крестом, не подразумевает нового толкования, которое придавало бы мифу христианское содержание, так же как мачта не подразумевает, что корабль является тайным носителем христианского учения. Однако в более широком смысле оба они несут свидетельство истины, которую следует читать во всем, что нас окружает. Присутствие знака креста на корабле…, как и на других изделиях людей, и во всем творении Божьем, рассматривается как знак великой тайны. В этом смысле даже парус, подвешенный на мачте, является своего рода образом тайны распятия, как если бы это был Христос, вознесенный на крест [Maxim. Taur. *Serm*. XXXVIII: 11–17].[806] То есть принцип, обращающий действия, образ, их элементы в христианские знаки,— это приницп универсальной аллегоризации, при которой весьма ир может прочитываться

3.4.6. Одиссей в Доме Леонтиса Клубаса в Скифополисе и нильский пейзаж как метафора блаженного мира

Последний известный памятник позднеантичного искусства, в котором образ Одиссея является важным элементом в программе,— мозаика второй половины V в. – первой половины VI в. в Доме Леонтиса Клубаса в Скифополисе (Рисунки 299–301) (Кат. 220). Посвятительная надпись в круглом медальоне в центре мозаичного поля сообщает, что («[это] посвящение во благо и благословение, господин Леонтис Клубас [т.е. изготовитель клеток для птиц], ради спасения своего и [спасения] своего брата Ионафана вымостил [этой мозаикой] пустое место»; на строчке с именем сохранилось изображение меноры. Остается до сих пор не ясным, было ли это частное жилое пространство[807], или домовая синагога[808], или общественное пространство, связанное с синагогой в соседнем помещении, или гостиница для путешественников[809]. По мнению Г. Толли, обратившему

[806] *Šijaković J.* Christian Allegoresis of the Odyssey? P. 161.
[807] *Zori N.* The house of Kyrios Leontis at Beth-Shean // Eretz Israel. 1973. 11. P. 229–247 (на иврите). P. 233.
[808] *Hüttenmeister F., Reeg G.* Die antiken Synagogen in Israel. Wiesbaden, 1977. P. 62–64, No. 8; *Foerster G.* Beth-Shean outside the Tell // The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land / Ed. by E. Stern. Vol. I. Jerusalem, 1988. P. 209–225 (на иврите). P. 202.
[809] Все версии рассмотрены в статье: *Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis (Beth Shean). P. 179–191.

внимание на надписи на колонных притолоках (ΠΡ[ΟΣΦΟΡΑ] ΝΟΝΝΟΥ […] ΚΥΖ[Ι]ΚΙΝΟΥ […] ΥΠΕΡ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ, т.е. «Подношение Нонна… из Кизика… ради спасения [и спасения его] дома»; вторая надпись не сохранилась), они, скорее, свидетельствуют, что это именно синагога[810]. Некоторые исследователи считают, что это пространство было местом молений общины иудеев-христиан[811] или христиан-еретиков, но чему они поклонялись и поклонялись ли вместе не известно[812].

На верхнем поле трехчастной мозаики, над посвящением, изображены Одиссей, привязанный к мачте корабля, перед ним нереида на ихтиокентавре, ниже — одна Сирена, играющая на флейте, корабль с моряком перед нею, летящая птица между ними, фрагмент другого морского существа (ихтиокентавра?) под Сиреной, в водах две рыбины. Между Сиренами и Одиссеем надпись: «Господи, помоги Леонтию Клубасу».

Под посвящением изображен Нил на гиппопотаме, опирающийся на кувшин с истекающей из него водою и протягивающий птицу (утка?) в направлении строения, над которым помещена надпись «ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ» и ниломер с отметками уровнями разлива воды во время его разлива (ΙΑ ΙΒ ΙΓ ΙΔ ΙΕ ΙΖ), под ним сцена схватки быка и некоего животного. В нижней части композиции, на воде, которая истекает из сосуда,— корабль, к которому летит птица, вокруг — растения папируса как элемент нильского пейзажа.

Текст посвящения в Доме Леонтиса и другие тексты, найденные по соседству и указывающие на надежду на спасение, дают возможность вывести мозаики с сюжетами Одиссеева цикла из круга мифологических иллюстраций в пространстве дома поклонника греческой культуры и требует искать в них символического основания. Поводом к этому может стать акцентированный египетский мотив — фигура Нила, ниломер, вид Александрии, нильский поток, омывающий всю картину с кораблем[813] и летящей над ним птицей. Этот мотив или сопоставлен с морем, по которому плывет Одиссеев корабль и поет Сирена, или, наоборот, противопоставлен ему, так как сцены помещены на отдельные поля и отделены зоной с надписью. Это расширяет ее символические значения, в которых можно прочитать всю картину. Кроме того, уникальное сокращение числа Сирен до одной, организация сцены, в которой Одиссей обращен к нереиде, Сирена — ко

[810]О надписях на колонных притолоках: *Tolley H.* Revisiting the House of Leontis Kloubas at Beth Shean/Scythopolis. URL: https:
[811]*Safrai Z.* The house of Leontis "Kaloubas" — a Judaeo-Christian? // The Image of the Judaeo-Christians in Ancient Jewish and Christian Literature / Ed. by P.J. Tomson Tübingen, 2003. P. 245–266. *Tolley H.* Revisiting the House of Leontis Kloubas at Beth Shean/Scythopolis.
[812]Об арианской версии см.: *Tolley H.* Revisiting the House of Leontis Kloubas at Beth Shean / Scythopolis.
[813]По мнению Тальгам, изображен Одиссей, сражающийся со Скиллой. — *Talgam R.* Mosaics of Fait, Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land. Jerusalem and Pennsylvania, 2014. P. 376–377.

второму кораблю, говорит о незнании мифа и гомеровского сюжета, но о желании воспроизвести символическую матрицу, которая за ними стоит.

Ключевым для понимания смысла сопоставления «египетской» и Одиссеевой сцен могут стать нильские пейзажи на мозаике (на это обращает внимание также Л. Хабас, подробно рассматривающая их в своей статье[814]). Позднеантичная и раннехристианская иконография нильских пейзажей восходит к древнеегипетским погребальным пространствам, где символизирует собою возрождение[815], и культу Нила, к эллинистическо-римской традиции, где пейзажи с приметами нильских берегов (святилища, животный и водный мир, люди) писались также в храмах египетских богов, в домах приверженцев египетских культов. В искусстве иудейской и христианской среды картины с персонификацией Нила и нильскими пейзажами были адаптированы и сохранили те же метафоры, «описывающие» Египет, что и в греко-римском искусстве, и вошли в христианскую декорацию церквей, ранний пример которой — фигура Нила на мозаике в церкви в Умм эль-Манаби на вершине Аджлунского холма[816], V в. (?), где также был виден город с надписью «ЕГҮПТОС», ниломер и лодка на воде, полной рыб (Рисунок 303). «Нильская» картина могла сокращаться до знаковых примет — персонификации Египта и / или Нила, изображения Александрии или Маяка. Со временем персонификации были полностью заменены видами египетских городов или — чаще всего — одной только Александрией (Александрия с надписью «ЕГҮПТОС», в окружении папирусов с утками, в синагоге (?) в аль-Хадита[817], кон. V в., Музей Хайфы; Маяк и Александрия на полах «церкви Умножения рыб и хлебов» в Эль-Табгха[818] на Тивериадском озере, V в.; Маяк, Александрия, Каноп, Мемфис, святилище Иоанна и Кира в Менутисе в церкви Иоанна Крестителя, 531 г., в Герасе; Александрия с Маяком и Мемфис в церкви Петра и Павла, ок. 540 г., в Герасе; Александрия с Маяком и Мемфисом по сторонам в церкви Иоанна Крестителя в Хирбат ас-Самра близ Зарки, 634 г.). Персонификации Египта, ниломер, нильские пейзажи известны также в современных светских пространствах — например, в Доме нильского праздника в Sepphoris (Ципори), V в. (?), где их сопровождает героическая тема — охоты (Рисунок 302).

---

[814]Об иконографии нильского пейзажа: *Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis (Beth Shean). P. 173–179; *Hachlili R.* Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel. P. 106–120. *Сусленков В.Е.* Египетские мотивы и образ земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквах Ближнего Востока. С. 219–235.

[815]Ср. рельефы в мастабе Кагемни в Саккара, 2340-2330-е гг. до н.э.

[816]Разрушена при переносе. См.: *Piccirillo M.*. The Mosaics of Jordan. P. 341. Pl. 752.

[817]*Crowfoot J.W.* Early synagogues in Palestine. London: Publ. for the British Academy by H. Milford, Oxford: Oxford University Press, 1941. Pl. XII, XIII.

[818]*Schneider A.M.* The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes at Tabgha on the Lake of Gennesaret and Its Mosaics. London: A. Ouseley, 1937.

Но еще более широкое распространение, чем вид Александрии и египетских городов, в качестве синонимических замен Нила и Египта получили собственно «нильские пейзажи». Ранее всего в христианском искусстве они, видимо, появились в композициях с райскими реками, с Нилом в их числе, в котором разыне исследователи видят символ плодородия земли[819], материального и духовного процветания[820], метафору Рая[821], духовного возрождения, борьбы Добра и Зла[822], некоторые отказываются видеть в нильском пейзаже символические значения[823].

Само отождествление Нила с райским Геоном проистекло из сопоставления реальной географии с текстом Ветхого Завета: «Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки. Имя одной Фисон… Имя второй реки Гихон [Геон]: она обтекает всю землю Куш. Имя третьей реки Хиддекель [Тигр]: она протекает пред Ассириею. Четвёртая река Евфрат» [Быт. 2:10-14]. Следуя этому описанию и словам пророка Иеремии («И ныне для чего тебе путь в Египет, чтобы пить воду из Геона[824] ?» [Иер. 2: 18], например, Иосиф Флавий (I в.) пишет: «Река же Геон, протекающая через Египет, означает «текущий к нам с востока». Греки называют его Нилом» [Ios. Fl. I, 3].

Примерами этого отождествления стали изображения Нила среди райских рек на мозаиках в христианских церквах в виде персонификации (четыре реки Рая с «нильским пейзажем» в пресбитерии церкви Тайибат аль-Имам в Сирии, 442 г.; в баптистерии «церкви Четырех райских рек»[825] в Газе, VI в.; на мозаике в Капелле Феодора при соборе Мадабы, 562 г.; клейма с персонификациями Геона, Фисона, Тигра, Евфрата и Касталии, Александрийский маяк, сражение крокодила с быком, рыбаки в лодке в северо-восточной

[819]*Meyboom P.G.P.* The Nile mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy. Leiden, New York, Köln, 1995. P. 77–90.
[820]*Maguire H.* Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. (College Art Association Monograph, Series 43). Penn State University Press, 1987. P. 43–44, 50–55, 81–84; *Maguire H.* The Nile and the Rivers of Paradise. P. 179-181.
[821]*Alföldi-Rosenbaum E.* A Nilotic Scene on Justinianic Floor Mosaics in Cyrenaican Churches // La mosaique gréco-romaine. T. II. Paris, 1975. P. 149–152.
[822]*Foucher L.* Les mosaïques nilotiques africaines // La mosaïque gréco-romaine. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965. P. 143; *Alföldi-Rosenbaum E.* A Nilotic Scene on Justinianic Floor Mosaics in Cyrenaican Churches. P. 151–152; *Maguire H.* Earth and Ocean. P. 42, 44, 51.
[823]Некоторые ученые усматривают в нильских пейзажах только декоративный прием: *Dauphin C.* Byzantine Pattern Books: A Re-examination of the Problem in the Light of the ‘Inhabited Scroll // Art History. 1978. I.4. P. 400–423; *Hamarneh B.* The River Nile and Egypt in the Mosaics of the Middle East // The Madaba Map Centenary 1897–1997. Travelling Through the Byzantine Umayyad Period / Ed. by M. Piccirillo, E. Alliata. Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, 1999. P. 188–189; указание на географию: *Kitzinger E.* Israeli Mosaics of the Byzantine Period. Milano, 1965. P. 10; *Kitzinger E.* Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a ‘Renaissance’ under Justinian // The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies // Ed. by W.E. Kleinbauer. Mloomington, London, 1976. P. 49–63. P. 52, 54, 59); экзотический ландшафт Египта: *Avi-Yonah M.* The Haditha Mosaic Pavement // Israel Exploration Journal. 1972. 22. P. 121–122.
[824]В русском синодальном переводе заменено на «Нила».
[825]*Humbert J.-B.* The rivers of Paradise in the Byzantine Church near Jabaliyah — Gaza / Eds. by M. Piccirillo, E. Alliata. — Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior, 1999. P. 216–218.

капелле церкви в Каср эль-Либия в Киренаике, 539/540 гг.[826]). Иногда персонификация заменяется только надписанием названия (на архитраве входа в баптистерии в Остии, IV в.: «IN [рисунок хризмы] GEON FISON TIGRIS EUFRATA / CRI(st)IANORUM SUMITE FONTES»[827]), маской речного бога (маски в баптистерии в Охриде[828], маски без надписей в баптистерии в Мариана на Корсике[829]). Четыре райские реки текут из-под сферы, на которой восседает Христос, или из-под Голгофы, на которой стоит Крест, и символизируют собою Рай и христианское учение[830]; без определенного указания на Райские реки мотивы нильского пейзажа встречаются в апсидах римских базилик Санта Мария Маджоре, после 432 г.[831], и Сан Джованни ин Латерано, IV, V вв. (воспроизведены в кон. XIII в. Якопо Торрити, реставрированы в кон. XIX в.). Встречаются эти мотивы также в прикладном церковном искусстве — например, в скульптурной декорации церквей Египта V–VII вв. Вариантом изображения райских рек в церкви могут быть упомянутые в «Narratio de Sancta Sophia» IX в. потамионы-реки на полу церкви Св. Софии в Константинополе (532–537 гг.)[832], и др. Декорация целого ряда ансамблей, уже без райских рек, использует только мотивы нильского пейзажа как приметы, ставшие указанием на земной Рай,— они известны как в «пространном»[833], так и в «сокращенном»[834] вариантах.

---

[826]*Alföldi-Rosenbaum E., Ward-Perkins J.* Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches // Monografie di Archeologia Libica. Roma, 1980. XIV. P. 45–47.

[827]*Underwood P.A.* The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels, Dumbarton Oaks Papers, 5, 1950. P. 43–138. Fig. 33.

[828]*Bitrakova Grozdanova V*. Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid. Ohrid, 1975. P. 55–65. Pl. 4.

[829]*Moracchini G*. Le pavement en mosaïque de la basilique paléochrétienne et du baptistère de Mariana (Corse) // Cahiers archéologiques. 1962. 13. P. 150–158. Figs. 14–22.

[830]*Maguire H.* Earth and Ocean. P. 27–28, 77.

[831]*Sande S.* Egyptian and other elements in the Fifth Century mosaics of S. Maria Maggiore // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. 2008. 21/7. P. 65–94.

[832]Narratio de S. Sophia // Scriptores originum Constantinopolitanarum, I / Hrsg. von Th. Preger. Leipzig, 1901. S. 102–103; *Мусин А.Е.* Паломничество и особенности «перенесения сакрального» в христианской Европе // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Москва: Индрик, 2009. С. 221–255.

[833]Например, на мозаиках в церкви Свв. Лота и Прокопия в Хирбат аль-Мукхайат, 557 г., между колоннами — дети в лодке и за ловлей рыбы у стен города, утки и рыбы в зарослях лотоса; на полу церкви священника Ваила, 586 г., виды городов и персонификации Времен года (?) между ними, нильский пейзаж с лодочниками, с охотниками, преследующими зверей; на внешнем бордюре мозаики церкви Стефана в Умм аль-Расас, 757 г., и др. Ср. описание мозаики в церкви Св. Стефана в Газе (до 536 г.), сделанное Хорикием Газским между 526 и 548 г.: «Я едва было не пропустил Нила. Эта река представлена здесь не так, как обыкновенно изображают реки живописцы, но является в своих струях, со своими обыкновенными символами, со своими лугами и берегами. Разнообразные породы птиц, которые часто купаются в его струях, живут на этих лугах» [Choricius, *Laudatio Marciani* II, 50]. Пер. в книге: *Зубов В.П.* Труды по истории и теории архитектуры. Москва: Искусствознание, 2000. С. 92–93.

[834]Например, на мозаике из Верхней церкви в Массухе,— лодки на воде; в Нижней церкви в аль-Кувейсма в Аммане, VIII в.,— постройки на берегу; в главном нефе церкви в Бер-Шема, VI–нач. VII вв., где внешний бордюр украшен цветами лотоса, на основном поле — 55 медальонов из вьющейся лозы, растущей из амфоры, с нападающими на зверей хищниками, со сценами пасторали, африканскими животными и птицами, и др.

В круг «нильской сюжетики» входит топографическая карта Святой Земли в церкви Св. Георгия в Мадабе (2-я пол. VI в.)[835], фиксирующая поворот иконографии в новое русло. Карта ориентирована на восток в соответствии с реальной географией, которая была «поправлена» географией библейской. Ключевой среди сознательных ошибок на Карте является, несомненно, самая очевидная,— перемещение истока Нила на восток, буквально воплотившее представление о нем, как о реке Рая. Вариантами этого рода видов Святой Земли (без карты, но с видами городов) являются мозаичные напольные карты в церквах Kastron Mefaa (Умм-ар-Расас) — город Мефаа в «церкви епископа Сергия» (587/588 г.) (Рисунок 304) и в «церкви Львов» (574 или 589 г.); города на бордюре из церкви с акрополя в Маине (719/720 гг.) (Археологический парк, Мадаба); в церкви Стефана, 757 г., в которой между колоннами помещены виды городов Святой Земли, и на внешнем бордюре среди водных пейзажей с рыбами, раковинами, морской живностью в воде, с растениями по берегам, с удящими рыбу или охотящимися детьми в лодках — виды 10 египетских городов, в том числе и Александрии.

В некотором смысле, структуру всей картины, в которой противопоставлены две символические и антагонистические морские сцены можно рассматривать как близкую христианскому понимаю символики пения Сирен. В контексте всего развития этой иконографии нильских пейзажей все мозаичное поле в Доме Леонтиса Клубаса, охваченное водою Нила (подобно карте в церкви Св. Георгия в Мадабе),— блаженная земля, преддверие Рая. Она, как нам кажется, противопоставлена морю опасности, соблазнов, смерти на первой картине с Одиссеем и Сиренами,— об этом преображении и просит посвятитель мозаики.[836] Вполне возможно, в сценке с кораблем и птицей над ним можно усмотреть плавание корабля Ноя (и указание на спасение) — самое знаменитое плавание в иудейской традиции по сравнению с самым прославленным морским путешествием языческого мира.

***

Изображения Одиссея в позднеантичном искусстве, несмотря на относительную редкость, дали дополнительную интерпретацию всему героическому сюжету.

---

[835] *Donner H.* The mosaic map of Madaba: an introductory guide. (Palaestina antique, 7). Kampen: Peeters, 1992; *H. Donner*. Das Nildelta auf der Mosaikkarte von Madeba // Fontes atque Pontes. Eine Festgabe für Hellmut Brunner (Aegypten und Altes Testament, Bd. 5) / Hrsg. von H. Brunner, M. Görg. In Kommission bei O. Harrassowitz, 1983. P. 75-89.

[836] Предположения о том, что сражающиеся крокодил (как символ зла) (*Alföldi-Rosenbaum E.* A Nilotic Scene on Justinianic Floor Mosaics in Cyrenaican Churches. P. 151–152) и бык могут символизировать битву Левиафана и бегемота, что Нил с уткой в руке — намек на мессианский пир [Вавилонский Талмуд, Baba Batra 73b-74a] *Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis (Beth Shean). P. 179) в этой иконографической линии кажутся нам невозможными.

Первой причиной интереса к сценам с ним (прежде всего, к Слушанию пения Сирен, Возвращению на Итаку и реже — Опаиванию Полифема) были особенно важные со II–III вв. проявленные в них идеи спасения и преодоления смерти,— они обеспечили им роль в погребальной языческой и христианской традиции, использовались как аллегории в христианской дидактике о спасении, Одиссей и Сирены изображены на мозаике из иудейского Дома Леонтиса Клубаса.

«Философская» составляющая содержания этих сцен позволяет и в сценах с другими героями увидеть сразу не явный, но в конкретных контекстах открывающийся смысл: они могут читаться как аллегории странствий души, преодолевающей испытания жизни. И если у других они были воплощены в подвигах (как в случае Геракла), преодолениях соблазна (Ипполит), искушениях страстями, которым они отдаются и которые преодолевают (в случае Ахиллеса) Одиссей пережил духовные испытания — следуя зову Сирен, в поиске пути на родину — к Пенелопе-Философии. Сюжет возвращения позволяет и остальные сцены с героями Позднеантичной эпохи понимать как содержащие этот аллегорический элемент.

Христианские писатели, продолжая неоплатоническую линию истолкования странствий Одиссея, предпочли «философскому» прочтению сцены Слушания Сирен понимание его как преодоления соблазна, ведущего к духовной смерти, сделали его аллегорией христианской души и в системе ассоциацитивных связей «подняли» до сопоставления со Христом.

3.5. Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру: победа над смертью и вознесение

Беллерофонт, как и некоторые другие герои (Орфей, Одиссей, Мелеагр),— не герой в прямом значении этого слова: версия о нем как о сыне Посейдона [Hes. *Cat.* 22 (43): 80–91; Hyg. *Fab*. 157; Nonn. *Dion*. XI 142] была известна, но не стала основой для широкого культа[837]. Однако его как местного героя-полубога чтили в Коринфе [Paus. II: 2: 4], в Ликии, где он убил Химеру, и Карии, где стал основателем нескольких городов. Широкому почитанию как героя мог «мешать», например, богоборческий мотив в его истории: он возгордился и пытался вознестись на Пегасе на Олимп, за что был наказан падением с небес и немощью [Pind. *Isth*. VII 44–48], который в этом случае превращал его историю, скорее, в назидательный пример.

При этом в биографии Беллерофонта[838] отчетливо проявлены элементы героической жизни: противостояние искушению (соблазну Сфенебеи, супруги Пройта) — несправедливое наказание (отослание на заведомо смертельный для него бой с Химерой) — божественное участие в его судьбе (помощь в усмирении Пегаса) — истребление чудовища, воплощающего собою смерть. Именно этот главный его подвиг может рассматриваться как аналог и подвигам Геракла, и нисхождению в Аид Геракла, Одиссея, Орфея. По той же причине подвиг Беллерофонта в христианскую эпоху воспринимался как символический акт победы над Злом и смертью, и в этом случае мог пониматься как прообраз вознесения. Особенностью истории Беллерофонта было и участие в ней божественного коня Пегаса, у которого была самостоятельная тема — как существа, изначально связанного с небесами.

Изображения Беллерофонта в греческом, этрусском и римском искусстве — в скульптуре, рельефе, вазописи, в настенной живописи и напольной мозаике — известны с VI в. до н.э.[839], и нередко в подробном следовании коллизиям мифов его круга. В I в. его изображения известны в Помпеях, внедряются в императорский культ. Исследование образности Беллерофонта в Позднеантичную эпоху также особенно важно, т.к. его изображение единственное помещалось в пространства, связанные с христианским учением.

---

[837]Как герой, усмиривший коня у источника, Беллерофонт в глубинном слое связан с культом Посейдона Конного.

[838]Hom. Il. VI 144–221; Apollod. II: 30–33.

[839]*Lochin C.* Pegasos // LIMC. VII–1. S. 214–230; *Hiller S.* Bellerophon: ein griechischer Mythos in der römischen Kunst. München: W. Fink, 1970; *Iozzo M.* The Chimaera, Pegasus and Bellerophon in Greek Art and Literature // Myth, Allegory, Emblem. The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Colloquium Getty Museum, 2009 / Eds. G.C. Cianferoni, M. Iozzo, E. Setari. Roma, 2012. P. 113–138.

3.5.1. Погребальный аспект образности Беллерофонта

Во 2-й половине II в. сюжеты с Беллерофонтом, поражающим Химеру, или изображенным на Пегасе без сцены боя, или в сцене с Иобатом и Филоноей появляются в рельефах гробниц[840], на надгробных плитах и саркофагах: например, надгробная плита из Intercisa близ Aquincum (Паннония), II или III вв., Национальный музей Венгрии, Будапешт[841]; саркофаг из Патр, 150–180 гг., Археологический музей, Афины; фрагмент аттического саркофага, 150–180 гг., там же; фрагмент саркофага из Музея Кандии, Ираклион, II в. (?); саркофаг из Национального музея, Бейрут, ок. 150–175 гг.; Беллерофонт с Химерой и Сфинкс на фасаде саркофага со сценой охоты, III в.(?), Археологический Музей, Козани (Рисунок 310); саркофаг с историей Беллерофонта и охотой, вмонтированный в стену Casino виллы Дориа-Памфили в Риме, 230–260 гг.; саркофаг со сценами мифа о Беллерофонте, ок. 250 г., Археологический музей, Алжир; рельефы погребального гипогея семьи жреца Рапсонеса из дер. Бабулин, Сирия, 2-я пол. III в.[842]

Сцены на саркофагах, в основном с развернутой историей с Иобатом (на саркофаге из Алжира), могут, как и в случае, например с Ипполитом, сцены с которым основаны на трагедии еврипида, восходить к коллизиям двух не сохранившихся трагедий поэта — «Беллерофонту» и «Сфенебее»[843]. Однако число саркофагов с Беллерофонтом несопоставимо мало по сравнению с другими героями. Если обратиться к перспективе иконографии героя, в этом можно усмотреть определенную закономерность: важнейшим элементом в образе Беллерофонта станет его полет на Пегасе и поражение с небес Химеры, которым мотив смерти героя полностью затушеван.

В этой предполагаемой (но, как кажется, хорошо читаемой) космологической «системе» (небесное, божественное и хтоническое, ужасное) отдельную роль может играть крылатый божественный конь Пегас[844], традиционный символ апофеоза[845], имеющий свою иконографическую линию в изобразительной традиции — без

---

[840]Ранние примеры: например, рельеф т.наз. Гробницы Беллерофонта на склоне акрополя Тлоса в Ликии, 1-я пол. V в. до н.э., Британский музей, Лондон; рельеф героона из Trysa (Гёльбаши / Gölbaşi, Турция), 400–375 гг. до н.э., Художественно-исторический музей, Вена.
О погребальной функции образа см.: *Lochin C.* Pegasos // LIMC. VII–1. S. 214; *Sichtermann H.* Bellerophon auf attischen Sarkophagen // Grabeskunst der romischen Kaiserzeit / Hrsg. von G. Koch. Mainz: Philipp von Zabern, 1993. S. 51–66.

[841]Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 173.

[842]В гипогее изображены Солнце и Луна на колесницах, Беллерофонт, убивающий Химеру, подвиги Геракла, Геракл и Гермес, сцены жертвоприношений и поминальной трапезы Рапсонеса. См.: *Chehadeh K., Griesheimer M.* Les reliefs funéraires du tombeau du prêtre Rapsonès. P. 171–192.

[843] Также это мождет быть одна трагедия, известная под двумя разными названиями.

[844]О Пегасе в античном искусстве: *Lochin C.* Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 1–92; *Yalouris N.* Pegasus ein Mythos in der Kunst. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1987.

[845]*Cumont F.V.M.* Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. P. 466, note 5.

Беллерофонта[846]. Так, например, Пегас изображен на мозаиках с нимфами, украшающими или омывающими его: из Дома Нила в Leptis Magna, II в., Национальный музей Ливии, Триполи[847]; черно-белая мозаика с Пегасом и персонификацией источника (?) в окружении нильского пейзажа,— вокруг поля с Музами и их избранными, из Дома митреума в Augusta Emerita (Мерида), II в.; из Дома ладьи Психеи в Дафне (пригород Антиохии), III в.[848], Археологический музей провинции Хатай, Антакья; из Морских терм в Sabratha (Ливия), II–III вв., in situ[849]; из Альменара де Адаха, кон. III в. (Рисунок 337)[850]; три нимфы с Пегасом, одна из которых восседает на нем и коронует венком, другая протягивает ему чашу, из San Julián de Valmuza (Вальядолид), IV в. (утрачена); на вилле у акрополя Антиохии, 355–360 гг., in situ (Рисунок 336); на мозаике с Пегасом и нимфами из Дома Нимф в Neapolis (Набёль, Тунис), 310–340 гг. (Кат. 225)[851]; на блюде terra sigillata с тем же сюжетом, с охотами по кромке, из Северной Африки, кон. IV в. (Египетский музей, Каир) (Кат. 248)[852]. В этот же ряд можно поставить серебряное блюдо с позолотой с зеркально друг к другу стоящими Диоскурами рядом с крылатыми конями (или дублированное изображение Беллерофонта и Пегаса), пьющими из кувшина, из Сасанидского Ирана (VI в., Музей Метрополитен)[853]. Если изображены Диоскуры, то можно предположить, что крылатый конь стал символом их пребывания на небесах.

Размышление о «линии» Пегаса усложняет историю героя: крылатый конь является, безусловно, божественным и бессмертным (и более того, обращен в созвездие Коня [Hygin. *Astr*. II: 18.1; Arat. *Phaen*. 205–224], в то время как о посмертном блаженстве Беллерофонта античные источники не упоминают. Эта символическая роль божественного коня обеспечила ему важное место и в погребальной традиции (ср. фрески в гробнице Назониев в Риме, кон. II в., с Омовением Пегаса нимфами и Пегасом в зените свода) (Рисунок 335), и в традиции благопожелательных знаков (бронзовая лампа, IV–V вв., Национальный Римский музей, Рим[854]). На т. наз. «Покрове Сабины», происходящем из погребения в Египте (V в., Париж, Лувр), с Артемидой и Аполлоном и Дафной в квадратных вставках, Беллерофонт, убивающий Химеру, занимает центральный

[846] *Beeson A*. Pegasus the Wonder Horse and his portrayal on Romano-British mosaics // Mosaic. 23. 1996. P. 18–23.
[847] *Yalouris N.* Pegasus ein Mythos in der Kunst. S. 76
[848] *Cimok F.* A Corpus of Antioch Mosaics. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000. Pl. (P. 154).
[849] Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 75.
[850] Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 77.
[851] *Darmon J.-P.* Nymfarum domus. Les pavements de la maison des nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 75). — Leiden: Brill, 1980; *Darmon J.-P.* Trois mosaïques de la maison des nymphes à Nabeul (Tunisie) // Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1978–1979. 1982. P. 219–223.
[852] Age of Spirituality. Cat. 144.
[853] *Ibid*. Cat. 145.
[854] Pegasos // LIMC VII-1. Cat. 12.

медальон,— в этой системе трудно не усмотреть аллегорию на победу над смертью. Ее усиливает бордюр вокруг медальона с эротами на дельфинах в нильском пейзаже, детерминативе блаженного мира (Кат. 247) (Рисунки 342, 343)[855].

С III в. в мозаичной живописи иконография героя известна лишь в одной сцене-формуле — поражении Химеры.[856] Герой или летит над нею и поражает копьем, или сцена представлена фризово: мозаики из Nemaus / Нима, 200–250 гг., Археологический музей, Ним (Рисунок 311)[857]; с римской виллы в Gerunda / Жироне, III в., Музей Барселоны; из Conimbriga / Коимбры, III в.(?), Археологический музей, Лиссабон; из Aventicum, III в., Римский музей, Аванш, и Исторический музей, Берн; из Augustodunum / Отена, III в. (?), Национальный Археологический музей, Сен-Жермен-ан-Лэ; с римской виллы Herzogenbuchsee близ Золотурна (Швейцария); из Durocortorum / Реймса, III в., Музей Реймса.

Сложившейся традиции следуют также позднеантичные образцы живописи: мозаики из Пуэрта Оскура, IV в. (Кат. 227) (Рисунок 329), Музей Малаги; с виллы императора Валентиниана I в Брукнойдорфе близ Carnuntum, после сер. IV в., Государственный музей Бургенланда, Айзенштадт (Рисунок 316) (Кат. 228)[858], на мозаиках Британнии — во Фрэмптоне, Лаллингстоуне, Хинтон Сейнт Мэри, сер. IV в.

3.5.2. Беллерофонт в контексте монаршего культа

Подобно Гераклу и Ахиллесу Беллерофонта в качестве одного из важных аллегорических образцов можно выяывить в структуре императорского культа. Источником этой темы, видимо, является и уже разработанная в пластике саркофагов схема личной героизации через сопоставление с образом Беллерофонта на Пегасе или с его подвигом (ср. надгробные рельефы V–IV вв. до н.э. в Тлосе и Трисе).

То, что тема Беллерофонта и Пегаса или самой идеи вознесения в небеса на крылатом коне и повержения чудища как тема апофеоза, реальна и актуальна, очевидно и в других памятниках античной традиции, особенно в имперский период. Таковы изображения апофеоза Германика, поднявшегося на Пегасе на небеса, в сцене, представляющей семейство Юлиев («Большая камея Франции», 23 г., Кабинет медалей

[855]Age of Spirituality. Cat. 112.
[856]Сама схема сложилась раньше: мозаика из дома в Олинфе, 432–348 гг. до н.э, Музей Олинфа; черно-белая мозаика с Беллерофонтом и Химерой, 1-я треть III в. до н.э., Археологический музей, Родос; фалера с Беллерофонтом и Химерой из захоронения Володарки-1, II в. до н.э., Западно-Казахстанский региональный музей, Уральск (*Treister M.Yu.* Silver Phalerae with a Depiction of Bellerophon and the Chimaira from a Sarmatian Burial in Volodarka (Western Kazakhkstan). A Reappraisal of the Question of the So-Called Graeco-Bactrian Style in Hellenistic Toreutics // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia. 2012. 18. P. 51–109.
[857]*Aymard J.* La mosaïque de Bellérophon à Nîmes // Gallia. 1953. 11. P. 249–271.
[858]*Zabehlicky H.* Die römische Palastanlage von Bruckneudorf. — Bruckneudorf, Wien: Tourismusverband Bruckneudorf / Österreichisches Archäologisches Institut, 2013.

Национальной библиотеки Франции, Париж) (Рисунок 308)[859]; рельеф с Беллерофонтом, стоящим у Пегаса, среди героев (представляющих свойства и в некотором случае портреты героизированных императоров) в цикле из 190 рельефов Себастейона, комплекса, посвященного Афродите и роду Юлиев, с храмом обожествленных Августа, Тиберия, Клавдия, Нерона, в Aphrodysias (2-я четв. I в. – 60-е гг., Музей Афродисиады) (Рисунок 309).

В этой же тематической линии можно рассмотреть мозаику с так называемым «Апофеозом Одената», 263 г. (до 273 г.), Археологический музей Пальмиры (Рисунки 312, 313). На ней на двух полях в общей раме изображены поражающий тигра всадник (Оденат ?) и Беллерофонт на Пегасе, в персидском костюме и шлеме, убивающий Химеру, в окружении четырех «голов в завитках аканфа» в бордюре. Здесь очевидно выражена идея прославления или даже апофеоза персоны через героя и его вознесение[860]. Первооткрыватель мозаики М. Гавликовски также отмечает, что мозаика была найдена в христианском комплексе V–IX вв. и не была заложена (т.е. была видна христианам), но не придает значения этому факту.

Некоторые исследователи, справедливо рассматривая изображение Беллерофонта как элемент императорского культа, выводят его из солярного значения образа. В частности, так трактуется мозаика в триклинии так называемого Дворца Теодориха[861]. Дополнением к такому толкованию могут быть и сообщения позднеантичных источников[862]: упоминание Евсевия Кесарийского об изображении Константина I и его сыновей, поражающих дракона, как символ победы над язычеством в новом императорском дворце в Константинополе[863]; Константин I, представленный как Беллерофонт, на ныне утраченном миссориуме[864]. Регулярно встречается Беллерофонт как модель в панегириках императорам (Клавдиана — Гонорию, 393–423 гг.[865], Сидония

[859]*Zwierlein-Diehl E.* Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin: De Gruyter, 2012. S. 160–166.
[860]*Gawlikowski M.* L'apothéose d'Odeinat sur une mosaïque récemment découverte à Palmyre // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 2005. 149/4. P. 1293–1304.
[861]*Ghiardini Gh*. Gli scavi del Palazzo di Teodorico a Ravenna // Monumenti antichi. 1916. XXIV. P. 738–837; *Hiller S.* Bellerophon: ein griechischer Mythos in der römischen Kunst. München: W. Fink, 1970; *Simon M.* Bellérophon chrétien // Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino. Paris: Hachette, 1966. P. 889–903.
[862]*Stichel R.H.W.* Bellerophon oder Josua – zur vermeintlichen missdeutung spätantiker kaiserstatuen Konstantinopels in Byzantinischen quellen // Akten des XIV. Internationalen Kongresses fur Christliche Archaologie (Wien 19–26. 9. 1999).— Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2006. Teil 1: Frűhes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel / Hrsg. von R. Harreither, Ph. Pergola, R. Pillinger, A. Pulz. P. 723–730.
[863]*Grabar A.* Christian Iconography Christian Iconography: A Study of Its Origins (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts). Princeton: Princeton University Press, 1969. P. 39.
[864]*Piot E.* Sur un missorium // Gazette archéologique. 1886. XI. P. 185.
[865]«И послушны тебе Пегас криле бы подвергнул, / И охотно бы нес, и, лепшую тяготу чуя, / беллерофонтовым быть удилам в послушанье гнушался» [Claud. *IV Cons.* 558–560].— *Клавдий Клавдиан*. Панегирик на четвертое консульство Гонория Августа // Полное собрание латинских сочинений / Пер., вст.

Аполлинария — Майориану, 457–461 гг., Присциана — Анастасию I, 491–518 гг.). Никита Хониат (1155–1217 гг.) в разделе «О статуях города» в своей «Истории» сообщает о расхожем наименовании статуи императора (Феодосия I, 379–395 гг.) с Форума Тавра в Константинополе, расплавленной крестоносцами в 1204 г., Беллерофонтом или Иисусом Навином[866].

В этот круг ранее не вводилась группа брошей VI–VII вв. из Паннонии, включающая в себя изображения Беллерофонта, апофеоза императора и христианских сцен (архангел, Поклонение кресту, святой всадник с копием-крестом, поражающий змея) (Рисунок 340). Все они, возможно, византийского происхождения, или являются провинциальными подражаниями[867]. Хотя А. Боллок, автор статьи о брошах, обращает внимание только на то, что языческие сюжеты не исчезли окончательно из христианской среды, можно высказать предположение, что сходство исполнения брошей и повторение мотива с вознесшимся над Химерой на Пегасе Беллерофонтом и возносящейся над раскрытыми крыльями орла полуфигурой императора могут быть связаны. Учитывая контекст и эпоху, к которым они принадлежат, эти изображения также могут быть не чужды христианским находкам и воспроизводить символическую схему культа правителя.

Фантазийное описание дворца Дигениса Акрита в византийской эпической поэме «Дигенис Акрит» повторяет в качестве некоего литературного тропа сведения о традиции помещения героических картин (соединенных с христианскими сюжетами) в связи с правителем:

«Ахилла легендарные изображались битвы
И Агамемнона краса, и пагубное бегство,
И Пенелопа мудрая, и женихов убийство,
И Одиссея мужество перед Киклопом страшным,
И смерть Химеры огненной от рук Беллерофонта,
И Александра подвиги…;
Немало подвигов других, разнообразных, дивных:

ст., комм., указатели Р.Л. Шмарокова. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2008. С. 105–121.

[866]«Латиняне отдали, однако, это прекраснейшее произведение искусства на расплавку, равно как стоявшего среди Таврской площади на столообразном пьедестале всадника необыкновенной силы и поразительной наружности. Некоторые говорили, что этот всадник был Иисус Навин, заключая из того, что он протяжением руки к солнцу, склоняющемуся на запад, как бы повелевал ему остановиться над Гаваоном;… но большею частию думали, что это был родившийся и воспитавшийся в Пелопоннесе Беллерофонт, верхом на Пегасе. В самом деле, конь был без узды, как и Пегас по преданию, который свободно носился по полям и летал на своих крыльях и быстрых ногах, не слушая никакого всадника.» [II, 430] (*Никита Хониат.* Книга о статуях города // Никиты Хониата История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина. Том 2. / Пер. под ред. проф. И.В.Чельцова. СПб., 1862.

[867]*Bollók Á.* Bellerophon and Crucifixion? A brief note on late antique circular box brooches from Pannonia. // People, Settlement and Landscape on lake Balaton over the Millennia / Eds. O. Heinrich-Tamáska, P. Straub. Budapest, Leipzig, Keszthely, Rahden (Westf.): Marie Leidorf GmbH, 2014. P. 259–279.

И Моисея чудеса, и бедствия египтян,
Народа иудейского исход, греховный ропот,
Негодованье Господа, служителя молитвы;
И то, чем Иисус Навин прославился навеки,—
Все это в двух триклиниях и многое другое
Там Дигенис изобразил мозаикой златою,
И восхищали зрителей безмерно те картины.»
(Дигенис Акрит, 85–101)[868]

В этом фрагменте интересно также то, что Беллерофонт упоминается как в одном ряду с Ахиллесом и Одиссеем, наряду с ним важнейшими фигурами в героической теме позднеантичного искусства, так и с Иисусом Навином, с которым его «путали» в Константинополе.

3.5.3. «Христианский» Беллерофонт

Одними из самых перспективных (и самых проблемных) для понимания религиозной и культурной атмосферы Позднеантичной эпохи можно считать изображения Беллерофонта на мозаиках, открытых на территории римской Британнии[869] на виллах в Хинтон Сейнт Мэри (ок. сер. IV в.), Лаллингстоуне (330–360-е гг.), Наннэри Мид близ Фрэмптона (сер. IV в.). Их соседство с христианскими изображениями сразу же породило дискуссию о возможности интерпретировать образ героя в христианском ключе.

Из римской виллы в Хинтон Сейнт Мэри / Hinton St Mary в Дорсете (Рисунки 317–321) (Кат. 229)[870] происходит мозаика с Беллерофонтом на Пегасе, поражающим Химеру, в медальоне, по двум сторонам которого изображены на отдельных панелях охоты, по углам поля — канфары. На полу соседней комнаты помещен образ Христа (или императора) с христограммой вокруг главы, с гранатами по сторонам от нее, по углам поле центрируют полуфигуры Ветров, в люнетах компасной композиции помещены охоты (в трех) и древо (в четвертой) (все мозаики в Британском музее, Лондон).[871]

---

[868]Дигенис Акрит / Пер., ст. и комм. А. Я. Сыркина. Москва: Издательство АН СССР, 1960.
[869]*Ling R.* Mosaics in Roman Britain: Discoveries and Research since 1945 // Britannia. 1997. 28. P. 259–295; *Huskinson J.* Some pagan mythological figures and their significance in Early Christian art // Papers of the British School at Rome. 1974. XLII. P. 73–78.
[870]*Toynbee J.M.C.* A new Roman mosaic pavement found in Dorset // Journal of Roman Studies. 1964. 54. P. 7–14; *Eriksen, R.* Syncretistic symbolism and the Christian Roman mosaic at Hinton St Mary: a closer reading // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1980. 102. P. 43–48.
[871]*Toynbee J.M.C*. The Christian Roman mosaic, Hinton St. Mary, Dorset // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1963. LXXXV. P. 116–121; *Toynbee J.M.C.* A new Roman mosaic pavement found in Dorset. P. 7–14; *Painter K.S.* The Roman Site at Hinton St. Mary, Dorset // British Museum Quarterly. 1967. XXXII, 1/2. P. 13–31; *Painter K.S.* The design of the Roman mosaic at Hinton St. Mary //

Предположение о том, что в центре поля главной мозаики (Рисунок 318) изображен христианский император — Константин I (306–337 гг.) или Константин II (337–340 гг.) или Магн Магненций (350–353 гг.)[872], на первый взгляд, кажется реалистичным: Константин I несколько раз посещал Британнию, Константин II получил ее как часть своего наследства при разделе Империи отцом, узурпатор Магненций контролировал ее,— изображение кого-либо из них в этом случае может быть элементом императорского культа и свидетельством лояльности местной римско-британнской знати[873]. Но отмечаемое исследователями сходство с Магненцием, на монетах которого встречается также и христограмма, кажется совершенно не убедительным: тип прически и рисунок подбородка действительно могут быть датирующими признаками, но эти типические элементы портретности вряд ли являются опознаваемой индивидуальной приметой[874].

Другое возможное отождествление этого образа — Христос, в изображении которого также могли проявиться приемы портретирования этого времени, так как иконография Его черт еще не была устойчивой, по крайней мере в 1-й половине IV в. Самой возможности изображения Христа и христограммы на напольной мозаике не противоречат современные реалии, так как лишь в 427 г. вышел указ о запрете помещения signum Salvatoris Christi («знака Христа Спасителя») на полах,— значит, таковые были[875]. Кроме того, в образе отсутствуют важные для портретов IV в. атрибуты императорского портрета, вроде инсигний, воинских доспехов. Туника и паллиум, гранаты как символ воскресения скорее, скорее всего, указывают на Христа[876]. Впрочем, следует заметить, что если в Хинтон Сейнт Мэри все же изображен император, то этим ее христианский контекст никак не искажается.

В то же время поиск прямых христианских связей, превращение каждого элемента на мозаиках в христианский символ (древо — Древо жизни, Ветры — четыре Евангелиста,

---

Antiquaries Journal. 1976. LVI/1. P. 49–54, Pls. VII–IX; *Eriksen R.* Syncretistic symbolism and the Christian Roman mosaic at Hinton St Mary: a closer reading // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1980. 102. P. 43–48; *Reece R.* A date for Hinton St Mary // Mosaic. 1980. 2. P. 21–22.

[872]*Reece R.* A date for Hinton St Mary // Mosaic. 1980. 2. P. 21–22; *Pearce S.* The Hinton St Mary mosaic pavement: Christ or Emperor // Britannia. 2008. 39. P. 189–218.

[873]О культе Константина в Британнии см. *Pearce S.* The Hinton St Mary mosaic pavement. P. 194.

[874]*Moorhead S.* An Inspiration for the Hinton St Mary Head of Christ? // British Museum Magazine. 2000. 36 (Spring). P. 22–23; *Moorhead, S*. The Hinton St Mary Head of Christ and a coin of Magnentius // Image, Craft and the Classical World / Ed. by N. Crummy. Montagnac, 2005. P. 209–212.

[875]*Painter K.S.* The Roman Site at Hinton St. Mary, Dorset // British Museum Quarterly. 1967. XXXII, No. 1/2 (Autumn). P. 13–31, note 10.

[876]Развернутый комментарий к предположению о том, что изображен Христос: см. *Toynbee J.M.C.* A new Roman mosaic pavement found in Dorset. P. 13–14; *Painter K.S.* The Roman Site at Hinton St. Mary, Dorset. P. 17–19; *Levine A*. Does the Hinton St. Mary Mosaic Depict Christ? // The Art of Empire: Christian Art in Its Imperial Context / Eds. L.M. Jefferson, R.M. Jensen. Minneapolis: Fortress Press, 2015. P. 307–350.

охоты и растительность — Божий рай)[877], которые предприняла в своей статье Дж. Тойнби, кажутся преувеличением.

Версии о том, что появление в одном пространстве языческого героя и Христа есть свидетельство языческо-христианского синкретизма еретического толка[878], в котором «заказчики мозаик интерпретировали старую веру так, чтобы сделать ее приемлемой для изолированных христиан», или отражение гностических взглядов хозяев вилл[879] также кажутся преувеличением. Такая религиозная и художественная ситуация возможна, но исследователи не учитывают весь корпус фресок и напольных мозаик с героическими сценами IV–VI вв., формирование которого вовсе выпадает из круга подобных идей,— известны их христианские толкования, некоторые образы встречаются в христианских пространствах и как конкретные персоны, и как аллегории (в частности Геракл и Орфей, дионисийские мотивы). Также истолкование христограммы как некого знака удачи, который будто бы начал использоваться язычниками ввиду его распространенности, кажется допустимым, но не подкрепляется никакими памятниками эпохи[880].

Второй британский ансамбль, в котором Беллерофонт соседствует с христианским символом, был открыт в 1794 г. на римской вилле в Наннэри Мид / Nunnery Mead близ Фрэмптона / Frampton в Дорсете (мозаика разрушена в 1854 / 1855 гг., но известна по рисункам 1796–1797 гг. и литографиям 1813 г. С. Лайсонса, первого ее исследователя[881]) (Рисунки 326, 327) (Кат. 231).[882]

Во Фрэмптоне Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру, изображен в комнате с апсидой, по углам от него в квадратных вставках,— Аттис и нимфа Сагаритида (?), Венера и Адонис (?) (сцены в двух других утрачены), в четырех люнетах, расположенных крестообразно вокруг центра,— участки с утраченными мозаиками, возможно, со сценами охоты. В бордюре с дельфинами — Купидон (на одной стороне) и Нептун по центру зоны, примыкающей к апсиде, сопровождаемые текстами. Напротив главы Нептуна — в растительных завитках на границе апсиды и основного поля изображена христограмма.

---

[877]*Toynbee J.M.C.* A new Roman mosaic pavement found in Dorset. P. 14.
[878]*Colling S.* The Hinton St. Mary and Frampton mosaics: problematic identifications of Christian-Pagan hybrid imagery // Constellations. 2018. 9/2. P. 10–11.
[879]В основном речь идет о мозаиках Фрэмптона, где количество мифологических персонажей слишком велико, но касается и остальных ансамблей. См.: *Perring D.* Gnosticism' in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered // Britannia. 2003. 34. P. 97–127.
[880]*Toynbee J.M.C.* Pagan motifs and practices in Christian art and ritual Roman Britain // Christianity in Britain, 300-700 / Eds. M. Barley, R. Hanson. Leicester University Press, 1968. P. 177–193; *Black E.W.* Christian and Pagan hopes of Salvation in Romano-British mosaics // Pagan Gods and Shrines oft he Roman Empire / Eds. M. Henig, A. King. Oxford: OUCA Monograph, 1986. 8. P. 147–158.
[881]*Lyson S.* Reliqiae Britannico-romanae. Containing figures of roman antiquities discovered in various parts of England. Vol. I. London: T. Bensley, 1813. Pls. I–VII.
[882]*Farrar R.* The “Frampton Villa”, Maiden Newton // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1956. 78. P. 81–83; *Ling R.* The Bellerophon mosaic at Frampton // Mosaic. 34. 2007. P. 5–11; *Perring D.* Gnosticism' in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered. P. 97–127.

Единый мифологический ансамбль с апсидной комнатой составляют несколько комнат: в соседнем вестибулуме,— мозаика с Дионисом на пантере в медальоне, окруженном четырьмя канфарами по углам и охотами по двум сторонам; в комнатах к северо-западу мозаика с Нептуном в центре поля и нереидами (?) по четырем сторонам (по мнению Д. Перринга, баптистерий), на другой — Дионис с тирсом, по четырем сторонам Кадм, поражающий дракона Ареса (?), Персей, убивающий морское чудище (?), Эней, обрывающий золотую ветвь (?), Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (?), по одной кромке поля — сцена псовой охоты; во второй половине мозаики в центре — богиня Венера (?) с диадемой, в окружении морских существ.

Изобретательную, но крайне сложную интерпретацию пространства комнаты с апсидой и «Мозаике с Нептуном и Хризмой» во Фрэмптоне, близкую гностической в Хинтон Сейнт Мэри, предложил Д. Перринг[883]: он считает, что в программе ее декорации воплощена идея дуализма духа и материи, выраженная в трех зонах. Находя сложные связи с учением гностиков-сифиан, он рассматривает структуру мозаичных полов в двух соседних комнатах, с Беллерофонтом и Дионисом как систему «восхождения привилегий». В этой схеме зона с Дионисом соответствует этапу, когда «бессмертная душа находится в плену у развращенной плоти», и указывает на то, что «последователи культа должны были овладеть секретами, которые открывали душе путь через сферы человеческого бытия к бессмертию»[884],— эту «зону человеческой души» (поиска) занимали катехумены, «зону земной материи и поиска спасения из нее» (тайны), с мифологическими сценами и с Беллерофонтом с Химерой,— крещенные, христограмма на пороге апсиды фиксировала начало самой сакральной зоны — «зоны Божественного духа» (истины), где стоял престол с чашей причастия и стояли избранные[885]. Если предположение о том, что одной из главных тем для героических сюжетов была история «путешествия души» (ср. мозаики в Portus Magnus, Дома Айона в Неа Пафосе, мозаики с Одиссеем) можно принять эту гипотезу как объясняющую последовательность картин как этапов. Однако предлагаемые связи с гностиками слишком умозрительны и недоказуемы.

В апсидальном триклинии римской виллы в Лаллингстоуне / Lullingstone в Кенте (Рисунки 322–325) (Кат. 230)[886] мозаика с Беллерофонтом на Пегасе, поражающем Химеру, окружена четырьмя дельфинами, по углам поля представлены персонификации четырех Времен года в медальонах, в апсиде — Европа на быке (сцену сопровождает

[883] *Perring D.* Deconstructing the Frampton pavements: Gnostic dialectic in Roman Britain? // Proceedings of the Twelfth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference // Eds. G. Carr, E. Swift, J. Weekes. Oxford: Oxbow Books, 2003. P. 74–83.
[884] *Ibid*. P. 78.
[885] *Ibid*. P. 80–81.
[886] *Meates G.W.* Lullingstone Roman Villa. London: William Heinemann, 1955.

текст, намекающий на ревность Юноны и отсылающий к «Энеиде» Вергилия [Verg. *Aen*. I 50–80]).[887] Христианских символов в этом помещении нет, но в отдельной комнате-домовой церкви на 2-м этаже, над термами, на торцевой стене фреской написаны фигуры 6 орантов, видимо, членов семьи заказчика, стоящих между колонн, фрагментарно сохранившиеся фигуры на других стенах, и большая христограмма в круге в антикамере у входа в капеллу (все фрески в Британском музее, Лондон) (Рисунки 322, 323).[888]. Очевидно, что с появлением этой домовой церкви в Лаллингстоуне, пространственно и хронологически не связанной с мозаикой с языческим героем, последняя была сохранена в главной комнате виллы владельцами-христианами (по предположению Дж. Тойнби, помещения могли использоваться разными группами в семье — христианами и язычниками[889]).

Если обобщить размышления о религиозной принадлежности заказчиков мозаик с Беллерофонтом в Британнии и о его значении в них, можно сделать некоторые выводы, прежде всего, согласившись с христианской идеей декорации. Подтверждением христианского назначения или какой-либо другой связи с христианским учением является одновременность и происхождение из одного (хоть и обширного) региона. Наличие христограмм, зонирование, завершение пространства апсидой во Фрэмптоне, с христограммой на ее пороге, современные данные о том, что вилла в Хинтон Сейнт Мэри, видимо, никогда не использовалась как жилое пространство, вилла во Фрэмптоне также никогда таковым не была и, видимо, представляла собою храмовый комплекс, могут являться прямым указанием на приверженность владельцев вилл христианству, так как никаких примеров использования христограммы как нехристианского знака нам не известно. Наличие же во всех трех виллах Беллерофонта также связывает их в единую (и распространенную в регионе) программу.

Версия о том, что в этом и в других ансамблях изображение Беллерофонта рядом с христианскими символами свидетельствует об отголосках местной языческой традиции и связано с местным культом героя-змееборца[890], конечно, является преувеличением,— усомниться в ней заставляет появление героя в других регионах Империи в это время.

---

[887] *Toynbee J.M.G.* Mosaïques au Bellérophon. P. 93–97; *Meates G.W.* The Roman Villa at Lullingstone, Kent. Canterbury, 1979. Vol. I: The Site. Vol. II: The Wall Paintings and Finds. Canterbury, 1987; *Moorhead, S.* The Hinton St Mary Head of Christ and a coin of Magnentius. P. 209–212.

[888] *Painter K.S.* The Lullingstone Wall-Plaster: An Aspect of Christianity in Roman Britain // British Museum Quarterly. 1969. 33, 3/4. P. 131–150.

[889] *Toynbee J.M.C.* A new Roman mosaic pavement found in Dorset. P. 7–14. P. 14.

[890] *Henig M.* From Romano-British hero to patron-saint of England: the transformations of Bellerophon and his Chimaera // Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo: Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4–5, 2009) // Eds. G. Cianferoni, M. Iozzo, E. Setari. Rome, 2012. P. 137–152.

Некоторые исследователи[891] ввиду сходства Беллерофонта со св. Георгием и св. Михаилом рассматривают последних как результат трансформации героя. Вряд ли эта генетическая линия восходит только к Беллерофонту,— в формировании иконографии св. Георгия и св. Михаила на коне участвовала целая группа мифических персон — вроде безымянного Героя или Фракийского всадника и других конников.

На наш взгляд, вся история бытования образа Беллерофонта в римском искусстве, особенно в погребальной пластике и на напольных мозаиках III–VI вв., прежде всего, мозаика в комплексе баптистерия в Миртилиде в Португалии, свидетельствует о том, что образ воспринимался как знак спасения и был совершенно уместен в христианских зонах дома или в священных пространствах. Возможность Беллерофонта быть «христианским» подвтверждает еще один образ — рисунок на донце стеклянной чаши нач. V в. с Jesuitengasse в Аугсбурге, на котором изображен летящий на Пегасе над мертвой Химерой безоружный Беллерофонт в нимбе, с руками, воздетыми в позе оранта.[892] Этот пример поддерживает версию об осмыслении подвига героя в христианском контексте.

К сожалению, непонятен контекст целого ряда предметов прикладных форм искусства,— он мог бы дать новые или подтвердить высказанные характеристики образа Беллерофонта. Так, неясной остается принадлежность трапедзофора с Беллерофонтом из Афин, IV или V в., Афины, Национальный Археологический музей — он мог стоять в церкви (Кат. 237)[893].

За пределами Британии Беллерофонт, убивающий Химеру, «соседствует» с христианским пространством на мозаике VI в. в термальном комплексе церкви на акрополе Миртилиды (Мертола, Португалия): он изображен на «пороге» баптистерия, который в него входит (Рисунки 332, 333) (Кат. 235)[894]. Здесь герой может воплощать победу над злом и смертью — Химерой, и соотноситься с новокрещенным через эту ассоциацию. Кроме того, в этом и в других случаях свою роль мог сыграть мотив, связанный с водою, который стал основным в изображениях Пегаса, которого омывают нимфы источника, и древняя связь Беллерофонта с Посейдоном.

Ранее исследователи не обращали внимания на прямую связь образа крылатого Пегаса с христианским контекстом. Между тем, она очевидна в цикле керамических

[891]Pegasos // LIMC. VII–1. S. 214; *Lopes V*. Les mosaïques et le baptistère de Mertola : bilan des fouilles récentes // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (9th : 2001: Rome, Italy). Vol. 1. Rome: Publications de l'École Française de Rome, 2005. P. 500.
[892] *Bakker L.* Ausgrabungen und Funde in Augsburg 1983–1985 / Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben. Augsburg, 1988. 81. S. 7–33. S. 18.
[893]Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 79.
[894]*Lopes V*. Les mosaïques et le baptistère de Mertola: bilan des fouilles récentes // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (9th : 2001: Rome, Italy). Vol. 1. Rome: Publications de l'École Française de Rome, 2005. P. 499–500.

декоративных плиток VI или VII в. из церквей и мастерских, обслуживавших церкви, происходящих из Хаджеб аль-Айун в Тунисе (Кат. 249)[895]. Плитка с изображением крылатого Пегаса составляла общую группу с ветхозаветными и новозаветными сценами (Даниил во рву львином, Жертвоприношение Авраамом Исаака, Адам и Ева, Мария с Младенцем, Христос и самаритянка, изображения отдельных и парных святых, священников, орнаментов, охот и зверей).

Близким по контексту является также изображение Беллерофонта, поражающего Химеру, и Геркулеса, сражающегося с Лернейской гидрой на четырехчастном медальоне из Античного собрания в Мюнхене, где представлены также Жертвоприношение Авраамом Исаака и Адам и Ева у древа познания (Кат. 26)[896].

Кроме того, с погребальной темой как этапом к воскрешению, скорее всего, связаны сцены с Пегасом на погребальных одеждах христиан из Египта (например, в Музее Текстиля Университета Дж. Вашингтона, Вашингтон, V–VI вв.[897]; в Музее Бенаки, Афины, V–VI вв.[898]).

3.5.4. Охотничья функция в образности Беллерофонта

Включение Беллерофонта в христианский контекст требует выяснения, какие элементы в самой традиции и в его образе этому не противоречат, но соответствуют. Это станет ключевым в вопросе бытования образа героя в позднеантичном и раннехристианском искусстве.

На британских мозаиках обозначена, видимо, охотничья функция. Она связана, прежде всего, с темой охоты-агона, издревле традиционного в Средиземноморье знака победы над смертью, перехода в посмертное состояние. Этот же охотничий и — шире — агонистический аспект героической темы фигурирует в историях ряда других героев, например, Мелеагра, Адониса, Ипполита. Они представлены на саркофагах II–III в. и формульно перенесены в мозаики IV–VI вв. В версии Беллерофонта этот аспект представлен также на мозаике на вилле в Мад Хоул в Боксфорде, ок. 380 г. (?) (Рисунок 315) (Кат. 4)[899], его можно усмотреть на мозаике в Хинтон Сейнт Мэри, где фигуру Беллерофонта обрамляют с двух сторон сегменты с псами, гонящими оленей.

---

[895] *Aounallah S.* Je suis Bardo. Un monument, un Musée. P. 73–74, Pl. (P. 72–75).
[895] Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh. Cat. 144.
[896] *Nagy L.* Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja. Fig. 7.
[897] Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 67
[898] Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 13; *Yalouris N.* Pegasus ein Mythos in der Kunst. N 79.
[899] *Beeson A., Nichol M., Appleton J.* The Boxford mosaic: a Unique survivor from the Roman Age. Newbury: Countryside Books, 2019.

Сходную ситуацию можно прочитать на мозаике в помещении из термального комплекса в Хенхир Эррих (Тунис), VI в. (?) (Рисунок 328) (Кат. 236)[900], где по трем сторонам изображены сцены охоты, рыбной ловли, борьбы и на четвертой — герои Менелай, Тесей, Персей, Беллерофонт, Актеон. Истолковать эту галерею образов трудно, так как все все герои представлены как охотники с поверженными животными у ног или некими атрибутами: Менелай — с поверженной львицей, Беллерофонт — с Химерой, Актеон — с охотничьим псом, Тесей — с медведем, Персей — с двумя птицами по сторонам. Так как в случае Менелая, Персея, Тесея выбор сопровождения не ясен, учитывая ошибки в именах и достаточно грубое исполнение, можно предположить, что заказчики и / или исполнители следовали местной интерпретации истории героев или смутно (что вероятнее всего) знали канонические сюжеты. Важнее здесь сам подбор фигур — героев в функции охотников (в них превращены даже Менелай, Тесей и Персей). То есть, скорее всего, именно охота, победа над зверем или чудовищем оказывается здесь доминирующим символом. С осторожностью можно также предположить также, что основой для выбора героев стали традиционные для героического цикла темы, привлекшие их в новую эпоху: странствия (Менелай), страдания (в какой-то степени все герои), посмертные метаморфозы (Актеон), убиение чудища (Тесей, Персей, Беллерофонт),— тот же набор сюжетов, которые обозначены в характеристиках Одиссея, Геракла.

Почти несомненно, что в контексте эпохи особой влиятельности неоплатонической мысли не могла ускользнуть от любого образованного человека моральная интерпретация борьбы с душевными страстями в IX книге «Государства» Платона (Plat. *Resp*. IX: 571 и далее) «как укрощение яростного начала». Можно домыслить: биться с миксоморфным и чудовищным животным, охотиться на зверей — значит бороться с животными страстями. Так же у неоплатоника Ямвлиха (2-я пол. III в.), следующего Платоновой символике: «Как же благоразумие не сделает нас совершенными, если оно очищает нас от всего несовершенного и подверженного страстям? Ты поймешь, что это так, если вспомнить Беллерофонта, который, призвав на помощь упорядоченность, уничтожил Химеру вкупе со всем животным, диким и свирепым войском».[901]

Важной могла быть и обозначенная словами св. Климента Александрийского в «Протрептике» функция в характеристике Орфея, которую он проецирует и на Нового певца — Христа-Логоса, который воплощает начало, преображающее, побеждающее

[900]*Bejaoui F*. Deux mosaïques tardives de la région de Sbeïtla, l'antique Sufetula en Tunisie // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 2001. 145e année, N. 1. P. 489–515.
[901]*Ямвлих*. Письма / Пер. Е.В. Афонасина // *Ямвлих*. Собрание творений в четырех томах. Т. 4. Толкования. СПб.: Издательский проект «Квадривиум», 2020. С. 247–248.

животную природу: «он приручил самых трудных для дрессировки животных — людей» [Clem. Alex. *Protr*. IV: 1]. Эта аналогия не может быть отнесена к Беллерофонту, но говорит о поле возможных толкований. Кроме того, убийство «ясным» героем бесформенного и опасного существа могло трактоваться как моральный подвиг духа, по аналогии со Скиллой или Сиренами, от которых спасается Одиссей, или с убиением Гераклом чудовищ.

3.5.5. Победа Беллерофонта / победа над злом и смертью как принцип универсума

В некоторых ансамблях мозаик поле, на котором изображен Беллерофонт, центрировано персонификациями Времен года или Ветров четырех сторон света: в Лаллингстоуне (Времена года по четырем сторонам) (Рисунок 325) и во Фрэмптоне (Беллерофонт в центре и другие мифологические персоны вокруг него в окружении Ветров четырех сторон света). Христос (или христианский император) в Хинтон Сейнт Мэри в окружении Времен года «симметричен» композиционно Беллерофонту с охотами: герой, истребляющий чудище, видимо, стал комментарием к героической природе Христа, и символизирует Его свойство и принцип, которым запущен механизм мироздания,— победу над смертью, обозначенной материальным и духовным злом. На это, например, обращает внимание также Дж. Тойнби, которая видит в Беллерофонте укрощение смерти, победу над силами тьмы, благопожелание на вечные времена[902].

Целый ряд исследователей мозаик с Беллерофонтом предположили[903], что в них акцентировано солярное значение сцены. По мнению Энтони Бисона, Беллерофонт на божественном крылатом коне Пегасе символизирует собою Солнце, повелевающее миром и, как он считает, морем, судя по сцене с Похищением Европы в Лаллингстоуне в сегменте под ногами Пегаса[904]. Свою аргументацию Э. Бисон дополняет сравнением с мозаикой IV в., открытой в 1991 г., в Краутоне (Кат. 226), где над Беллерофонтом изображен ряд звезд, символизирующих небеса[905].

Подтверждает эту интерпретацию изображение Беллерофонта с Временами года в углах мозаики в триклинии т.наз. Дворца Теодориха в Равенне, 1-я четв. VI в. (Рисунок

---

[902] *Toynbee J.M.G.* Mosaïques au Bellérophon // Gallia. 1955. 13/1. P. 95.
[903] *Ghiardini Gh*. Gli scavi del Palazzo di Teodorico a Ravenna. P. 738–837; *Hiller S.* Bellerophon: ein griechischer Mythos in der römischen Kunst. München: W. Fink, 1970; *Simon M.* Bellérophon chrétien. P. 889.
[904] Водная стихия может также быть указанием на то, что Пегас — порождение Посейдона от горгоны Медузы и сам Беллерофонт — сын Посейдона. См.: *Beeson A*. Pegasus the Wonder Horse and his portrayal on Romano-British mosaics // Mosaic. 23.1996. P. 18–23.
[905] *Dawson M., Neal D.S.* New Fragments and Further Excavation of the Bellerophon Mosaic from Croughton. P. 313–317.

330) (Кат. 234)[906]. На космологическую тему здесь указывает надпись на табличке, которую держат эроты: «Я тот, через кого возрождаются осень, зима и лето по очереди, и все созидается в мире» (Рисунок 331)[907].

Солярно-космологическая тема и тема охоты-агона усматривается и в мозаиках Перистиля Большого Императорского дворца в Константинополе, 1-я четв. VI в. (Кат. 233), где сохранилась Химера, задние ноги Пегаса, кончик копья Беллерофонта. На мозаике представлены традиционные для погребальной пластики II–III в. и напольных мозаик с героями III–VI вв. охотничьи сцены, в том числе и охоты на мифических чудищ, пасторали, детские агоны, дионисийские сцены, нильские пейзажи[908]. Ансамбль, хотя буквально и не связан с христианским пространством, но участвует в создании поля героической и апофеотической характеристик христианского императора (как, например, это могло быть в случае с Хинтон Сейнт Мэри или с Дворцом Теодориха).

***

Как кажется, можно опознать примерные параметры образности Беллерофонта в Позднеантичную / Раннехристианскую эпоху. Важной в ней является его апофеотическая функция — прежде всего, вознесением на Пегасе (которая, кажется, существеннее, чем персональные черты героя и факты его жития). Главный подвиг Беллерофонта — победа над Химерой — в античной традиции осмыслялся как акт, аналогичный героическим свершениям Геракла и нисхождениям в Аид других героев. В эпоху Римской империи этот эпизод приобрел значение символического действия, олицетворяющего победу над злом и смертью. Не случайно его изображения в погребальной пластике и мозаиках со II по VI вв. концентрируются вокруг сцены поражения чудовища, в которой мотив гибели героя отступает на второй план, а центральной становится идея спасения и возвышения.

Показательно, что другие события жития Беллерофонта, которые выделялись в историях других героев, оказались «забыты» после III в.

Содержание его образа через солярную функцию вознесения на крылатом коне в IV–VI вв. делается универсальнее и абстрактнее. Вознесение на небеса как торжество Божественного и поражение Зла, воплощенного Химерой,— напротив, более символически конкретно. Именно оно, как кажется, воплощено на нескольких, скорее всего христианских, мозаиках в римской Британнии.

---

[906] *Ghiardini Gh*. Gli scavi del Palazzo di Teodorico a Ravenna. Fig. 24.
[907] *Idem*. Fig. 25, 26.
[908] *Trilling J.* The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople // Dumbarton Oaks Papers. 1989. 43. P. 27–72.

Не менее показательно использование образа Беллерофонта в императорском культе: подвиг и вознесение героя интерпретировались как прообраз героизации правителей, что подтверждается многочисленными примерами.

Долгое время существовавшая в пространстве погребального культа и связанная с посмертным вознесением или прославлением какой-то персоны, тема Беллерофонта могла соотноситься со Христом, как победоносный образ героя — с христианским императором.

3.6. Ипполит и Адонис: гибель и последующее воскрешение. Герои-охотники (Ипполит, Адонис, Мелеагр)

Соединение Ипполита и Адониса в один раздел связано не только с их «встречей» в некоторых ансамблях, но и с ключевыми чертами сходства,— они оба восходят к архетипу юноши-героя, спутника Афродиты, и оба — охотники, ставшие жертвами перипетий любовной истории, погибшие во время охоты и после гибели получившие бессмертие. Кроме того, сцены с их изображением, начиная с пластики саркофагов II–III вв., построены по единой схеме, которая для современников могла означать единство и сходство их «природы».

В позднеантичном искусстве изображения обоих героев редки, но особенно важны, так как представлены в сочетаниях и друг с другом, и с другими сюжетами, что позволяет вычленить программные элементы в этих ансамблях.

Включение Мелеагра в эту группу объясняется тем, что в истории этих трех героев важным моментом является их участие в охоте, и в позднеантичном искусстве только Мелеагр сохранил его, в то время как в историях других важнее будет момент его искушения, которое он отверг и затем погиб на охоте (Ипполит), и гибели во время охоты и блаженного посмертия (Адонис).

3.6.1. История Ипполита

История Ипполита изложена Еврипидом в трагедии «Ипполит» [Eur. *Hypp*.], которая была поставлена в 428 г. до н.э. и принесла поэту первую премию. Античные источники называют ее «Ипполит, несущий венок», чтобы отличить от более ранней, не сохранившейся «Ипполит, закрывающийся плащом»[909], которую Еврипид под давлением публики изменил. Основная ее канва — наказание Афродитой за нежелание служить ей, то есть подчиниться любви, внебрачного сына Тесея от амазонки Ипполита, сопутствующего Артемиде в охотах и верного ей своим девством. Орудием наказания стала Федра, на которую богиня наслала любовь к пасынку. Кормилица, выведавшая у царицы источник снедавшей ее болезни, предлагает помочь хозяйке и рассказывает о ее любви юноше, который в негодовании отвергает нечестивый соблазн. Федра кончает

[909]В этой трагедии Федра сама призналась Ипполиту в любви, и, отвергнутая, оклеветала его перед Тесеем, а после гибели Ипполита и открытия его невиновности, покончила с собой. См.: *Westermann A.* Biographi Graeci Minores. Brunsvigae: G. Westermann, 1845. P. 137; *Зѣлинскій Ѳ.Ф.* Ипполитъ. Объяснительныя примѣчания // Еврипидъ. Драмы. Т. II. Москва: Изданіе М. и С. Сабашниковыхъ, 1917. С. 495–498; *Dingel J.* Hippolytos mit dem Kranz: Inszenierte Bedeutung auf der griechishen Bühne am Beispiel einer Euripides-Tragödie // The Ancient World as Performance / Antike als Inszenierung: Drittes Bruno Snell-Symposion der Universität Hamburg am Europa-Kolleg / Hrsg. von G. Lohse and M. Schierbaum. Berlin: De Gruyter, 2009. P. 31–40; *Ebbott M.* Hippolytus // A Companion to Euripides / Ed. by L.K. McClure. Oxford: John Wiley & Sons, 2017. P. 107–121.

жизнь самоубийством, но оставляет письмо к Тесею, в котором причиной своего поступка называет насилие, совершенное над нею пасынком. Царь проклинает сына, изгоняет его из Трезена и требует от своего отца Посейдона покарать Ипполита. За городом, у берега моря, лошади Ипполита понесли, испуганные вышедшим из моря чудищем-быком. Он разбивается о скалы в своей колеснице или гибнет, растоптанный собственными конями [Myth. Vat. I:46][910]. Тем временем сама Артемида раскрывает Тесею истину, и тот, прозрев, прощает умирающего сына, которого слуги приносят во дворец, и сам просит у него прощения.

Авторы последующих веков — Овидий в «Метаморфозах» [Ovid. *Met*. XV 496–546] и «Героидах» [Ovid. *Her*. IV], Сенека в трагедии «Федра», и др.— взяли за основу именно версию Еврипида, лишь дополнив ее.

3.6.2. Ипполит и Федра в искусстве IV–VI вв.

Дальнейшая жизнь истории Федры и Ипполита в литературных и художественных формах будет следовать Еврипидовой версии: до I в. сюжет сюжет редко встречается в искусстве (хотя известен в погребальном[911]), но активизируется в живописи Помпей и Геркуланума[912] и в середине II –III вв. станет массовым в погребальной пластике[913]. Этому широкому, и даже неожиданно возросшему интересе к новому сюжету можно увидеть несколько причин: во-первых, он мог родиться из прямой ассоциации Ипполита с Вирбием, которым «стал» в это время героизированный Антиной в святилище Дианы в Aricia (Аричча) в Италии[914], чему соответствует и примерная датировка первых

[910]Свод версий истории Ипполита: *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. Москва: Прогресс, 1992. С. 270–273.
[911]Среди редких образцов — погребальный лекиф Фидестраты, ок. 370–360 гг. до н.э., Национальный Археологический музей, Афины (inv. 1077).
[912]Фрески из Помпей, Геркуланума, Domus Aurea в Риме, и пр.: Hippolytos I // LIMC. V–1. S. 450, Cat. 40–47; Pompeii. Images from the buried cities. Napoli: Electa, 2001. P. 75–76; La pittura pompeiana / A cura di I. Bragantini, V. Sampaolo. Verona: Electa, 2013. P. 240–241. Pl. 94.
[913]Исследования иконографических мотивов, вопросы атрибуции, каталоги памятников, библиография истории Федры и Ипполита на саркофагах, в живописи, на предметах прикладного искусства: *Robert C.* Die antiken Sarkophag-Reliefs. Bd. III, Abt. 2. S. 169–219. Taf. XLIV–LVI, n 144–179.; *Linant de Bellefonds P.* Phaidra // LIMC. VII–1. S. 356–359; *Linant de Bellefonds P.* Hippolytos I // LIMC. V–1. S. 445–464; *Ward-Perkins, J.B.* The Hippolytus Sarcophagus from Trinquetaille // The Journal of Roman Studies. 1956. 46/1–2. P. 10–16; *Lawrence M.* The Phaedra Sarcophagus in San Clemente // In memoriam O.J. Brendel / Eds. L. Bonfante, C. Lord, H.F. von Heintze. Mainz: Philipp von Zabern, 1976. P. 173–178; *Koch G., Sichtermann H.* Römische Sarkophage. Handbuch der Archäologie. München: Beck, 1982. S. 150–153.; *Zanker P.* Phadras Trauer und Hippolytes' Bildung. Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum // Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt (Palilia, 6) / Hrsg. von F. De Angelis, S. Muth. 1999. S. 131–142; *Linant de Bellefonds P.* Le «motif de Phèdre»: entre mythe et réalité funéraire // Cahier des thèmes transversaux Archéologies et Sciences de l'Antiquité (ArScAn). 2009. IX. P. 105–109; *Ewald, B.Ch.* Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic — a Comparative Approach: Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento // Life, death and Representation. Some New work on Roman sarcophagi / Eds. J. Elsner, J. Huskinson. Berlin, New York: De Gruyter, 2011. P. 261–307; *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 344–350; *Linant de Bellefonds P.* Le «motif de Phèdre » sur les sarcophages romains. Comment l'image crée la vertu // Iconographie funéraire romaine et société. Corpus antique, approches nouvelles ? // Eds. M. Galinier, F. Baratte. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2013. P. 65–79.
[914]*Jones C.P.* New Heroes in Antiquity: From Achilles to Antinoos. P. 81.

саркофагов с Ипполитом и сходство облика юноши на них с Антиноем, во-вторых, он может быть связан с прямой экспансией аттической продукции, обеспечившей Рим изображениями местного афинского героя[915].

Не менее 70 саркофагов, сохранившихся целиком или фрагментарно, свидетельствует об усилении интереса к образу героя (Рисунки 13, 346–348)[916]. На них изображаются сидящая Федра, в печали отвернувшаяся от основной сцены, ее служанки, старуха-кормилица Федры с письмом, обращающаяся к Ипполиту, его наставник, юноши-спутники, сцена охоты; появляются и дополнительные сцены с Артемидой и Тесеем, более подробно разворачивающие историю (Тесей на троне, Артемида в охоте с Ипполитом, падение Ипполита с колесницы). При всех вариациях — в расположении сцен, в числе персонажей, поворотах их голов, жестах, все они в своей основе восходят к одной схеме, регулярная повторяемость которой говорит о наличии известного образца на Еврипидов сюжет, вполне возможно позднеклассической или эллинистической картины.

В репертуар рельефов саркофагов картина-схема могла быть включена по аналогии с другими сюжетами на тему смерти героев, после смерти преображенных и / или обожествленных. Именно со страдающим и гибнущим героем ассоциировался умерший, для которого предназначался саркофаг (самый поздний известный случай — саркофаг IV в. в Археологическом музее Сплита[917]). Известны случаи, когда лицо героя оставалось заготовкой под портрет (как на саркофаге ок. 290 г.. в Термах Диоклетиана в Риме[918]) или портретно обрабатывалось после того, как саркофаг, вышедший из мастерской, получал хозяина[919].

Три дошедшие до нас от Позднеантичного периода сцены с Ипполитом и Федрой следуют выработанной на саркофагах схеме, что делает ее опознаваемой и позволяют

[915]О культе Ипполита: *Saporiti M.* L'heroon di Ippolito a Trezene // Scuola Archeologicadi Atene. 2004. T. LXXXI. P. 363–390; *Ekroth G.* Heroes and Hero Cults // A Companion to Greek Religion / Ed. by D. Ogden. Oxford: Blackwell, 2007. P. 100–114; *Rassia A.-I.* The hero-cult of Hippolytus in Troezen // Logeion. 2021. 11. P. 108–127.

[916]Например, урны и саркофаги: рельеф на погребальной урне, ок. 150 г. Британский музей, Лондон; саркофаг из Тира, 3-я четв. II в., Национальный музей, Бейрут; на Campo Santo, ок. 180–190 гг., Пиза; два саркофага на Вилле Альбани, 180–190 гг., Рим; саркофаг посл. четв. II в. из Салоник, Археологический музей, Стамбул; из собрания Дж. Кампаны, ок. 190–200 г.,, Лувр, Париж с некрополя на виа Латина, ок. 210–220 гг., Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи; в нижней базилике Сан Клементе, ок. 210–220 гг., Рим; саркофаг ок. 230 г. в Галерее Уффици, Флоренция; из крипты Duomo Капуи, 240–250 гг.; из Аполлонии в Киренаике, кон. 2-й четв. III в., Музей Аполлонии, Марса Суса (Ливия); на некрополе Тира, Ливан, 2-я четв. III в.; с некрополя Arelatum, ок. 250–260 гг., Музей античного Арля, Арль; из собрания Дж. Кампана, сер. III в., Гос. Эрмитаж, СПб; из Триполи (Ливан), III в.? Археологический музей, Стамбул; из Duomo Агридженто, 2-я четв. III в., ныне в церкви Сан Никола, Агридженто; саркофаг III в. в Музео дель Саннио, Беневенто; саркофаг II в. в Археологическом музее, Таррагона; НациональныйАрхеологический музей, Неаполь, III в.; из Салоны, ок. 300 г., Археологический музей, Сплит.

[917]Hippolytos I // LIMC. V–1. Cat. 70.

[918]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 33.

[919]*Newby Z.* In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi // Life, death and Representation. P. 189–227.

встраивать в общую с ними иконографическую и содержательную линию: мозаики Виллы Муз в Арельяно, IV в. (Рисунки 344, 345) (Кат. 250)[920], в т.наз. Ипполитовой комнате в Мадабе, 1-я пол. VI в. (Рисунки 353–360) (Кат. 254)[921], в триклинии виллы в Шейх-Зувейде, 1-я пол. VI в. (Рисунки 361, 362) (Кат. 7, 255). Исследователи единодушны в морализаторской интерпретации их содержания, но нам кажется, этим оно не исчерпывается, более того — не является главным: не учитывать «погребальный» период второй половины II–III вв. в существовании образа невозможно,— оно выходят за пределы чисто литературной иллюстрации и назидательной картины.

На мозаике большой апсидальной комнаты виллы в Арельяно / Arellano (Наварра), IV в., которую определяют как экус (М.А. Мескирис Ирухо), триклиний (Ж. Ланша) или стибадий (М.Т. Ольшевски)[922], изображены страдающая Федра, утешающая ее служанка и кормилица, беседующая с Ипполитом (сохранились мелкие фрагменты его фигуры)[923].

Ж. Ланша и вслед за нею М. Ольшевски видят в мозаиках Арельяно проявление почтения заказчиков к «ценностям эллинской культуры», отразившегося в интересе к греческим мифам, «ностальгической и обращенной в прошлое привязанности к древним ценностям, не лишенной археологического любопытства[924]. Действительно, литературная и дидактическая линия в декорации виллы на первый взгляд очевидна: три сцены (две другие — Пелопс в dextrarum iunctio с Гипподамией в апсиде и Леда (?) с родившимся ребенком в кубикуле[925]) объединяют три формы любви. В первой можно увидеть любовь как болезненную страсть (и одновременно — отречение от этой любви Ипполита), во второй — счастливый брачный союз после победы Пелопса в состязании с отцом Гипподамии, в третьей — рождение героя от божества и земной женщины. Такие

[920]*Fernández-Galiano D.* The Villa of Maternus at Carranque // Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Journal of Roman Archaeology) / Eds. P. Johnson, R. Ling, D.J. Smith. Held at Bath: Ann Arbor, 1994. P. 199–210.

[921]*Buschhausen H.* Die Marienkirche von Madaba und der Saal des Hippolytos // Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*:* Katalog des NÖ Landesmuseums / Hrsg. von M. Piccirillo. Wien: Amt der NÖ Landeregierung, 1986. S. 139–157; *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 23–26, 64–67, Pl. 1–31; *Сусленков В.Е.*. Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе (VI в.): анализ и интерпретация // Византийский Временник. 2021. 105. Москва: Издательство Московского университета. С. 204–222.

[922]*Mezquíriz Irujo M.A.* La villa romana de Arellano. Gobierno de Navarra: Fondo de Publicaciones. 2003; *Lancha J.* La mosaïque des Muses d'Arroniz (Navarre): une approche du pavement originel et quelques hypothèses sur l'identification de certains personnages // La mosaïque gréco-romaine. Paris, 1994. IV. P. 303–310; *Lancha J.* Mythologie classique et mosaiques tardives d'Hispanie (IVe s.) // L'Antiquité Tardive. 2003. 11. P. 209–214; *Olszewski M.T.* El programa iconográfico de la villa de Arellano (Navarra, España). El rechazo de la identificación de Cibeles y Atis, su culto y la justificación de la nueva reinterpretación de los mitos griegos // L'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA) North American Branch Colloquium, 2015. (URL: https://www.academia.edu/14203810).

[923]Атрибуция персон принадлежит Ж. Ланша и М.Т. Ольшевски; М.А. Мескирис Ирухо предполагала, что изображены Кибела и Аттис; Бласкес считает персонажей Венерой и Адонисом (*Blázquez J.M.* The Myth of Aphrodite and Adonis in Roman Mosaics of Jordan, Arabia, Antioch, Mauretania Tingitana and Hispania // Journal of Mosaic Research. 2015. 8. P. 1–16).

[924]*Lancha J.* Mythologie classique et mosaiques tardives d'Hispanie (IVe s.). P. 205.

[925]Так считают Ж. Ланша, М.А. Валеро Тевар и М.Т. Ольшевски. По М.А. Мескирису Ирухо, это Кибела и Аттис. Сцена трудно определима, но в любом случае представляет собою сцену рождения.

сопоставления вполне в духе античной традиции сопоставительных списков и риторических противопоставлений.

Эти сцены следуют традиционным формулам своих сюжетов, но особенно важно, что в других случаях сопоставлений в позднеантичном искусстве они включены в иные контексты и, соответственно, окрашиваются другими смыслами: история Ипполита на мозаике из Шейх-Зувейды (1-я пол. VI в.) находится в соседстве с Дионисовым триумфом, на мозаике в Ипполитовой комнате в Мадабе (1-я пол. VI в.) — с пребывающим в блаженстве по воскрешении Адонисом. История Пелопса сочетается с большой картиной агона с Эномаем, с Беллерофонтом, убивающим Химеру, и Геркулесом, бьющимся с кентавром, на мозаике в Боксфорде, 360-е гг., и с Дионисовым триумфом и сценами похищения Елены на мозаике в Ноэда / Noheda, кон. IV в. История Леды и явившегося ей лебедем Зевса предшествует Принесению Диониса в Нису и первому его купанию, Наказанию Марсия, Триумфу Диониса, Торжеству Кассиопеи на мозаиках в Неа Пафосе, 360-е гг. Исходя из этого — то есть из включения сюжета в контекст агонов, подвигов, дионисийских сцен — можно предположить, что ансамбль трех сцен в Арельяно может иметь более сложное содержание, чем только указание на превратности любовного чувства. Это могут быть пути союза души и материи, разрешенные через испытания: противоречивой любви, которая привела к смерти героев — наказанию для Федры и страданию на пути к апофеозу Ипполита, или указания на любовный союз как итог смертельного испытания (Пелопса в агоне с Эномаем), любви как явлению божества земной женщине или рождению как ее плоду (Леда с ребенком).

Связь с этой линией может быть обозначена и в большой мозаике в октагоне виллы в Арельяно с Музами, которые изображены попарно с прославленными поэтами и историками. Из сопоставления с рельефами саркофагов с Музами и сюжетно и композиционно близкими мозаиками можно продолжить размышления на тему восхождения души (см. раздел о философской интерпретации мозаики «Служанки» с Одиссеем и Пенелопой из Апамеи).

Прямолинейно эту интерпретацию прочесть на мозаиках, конечно, невозможно, но видеть в них, например, благопожелание семейной жизни заказчиков декорации крайне затруднительно: ключевая в ансамбле история Ипполита для этого не уместна. Учитывая недавнюю популярность сюжета на саркофагах, мозаики, видимо, следует рассматривать в контексте их тем, где эти сцены обозначали метафоры пути души через смерть к бессмертию.

Парадоксальное, на первый взгляд, соседство на мозаике из Шейх-Зувейды Ипполита с Федрой и Триумфа Диониса с сопровождающим его Гераклом и надписью

«Телетэ» («Посвящение в культ Диониса»), представленные как равнозначные картины, подтверждает нашу мысль, что на этой мозаике основная тематическая линия — апофеоз героя через испытание / страдание — гибель — воскрешение, воплощенное в Дионисе и подкрепленное сопоставлением с фигурой Геракла. Как и для мозаики в Арельяно, исключительно апотропейное и благопожелательное значение всей мозаики, как и исключительно назидательное нам кажется невозможным или, по крайней мере, не вполне убедительным. (Рисунки 360, 361).[926]

Связь с торжеством Дионисом обозначена и на мозаике из британской виллы в Питни (Сомерсет), IV в. (Кат. 251), где сцена с сидящей Федрой с брошенными у ее ног табличками и отстраняющийся от нее и удаляющийся Ипполит с копьем представлена в одном из восьми трапециевидных сегментов (в которых Меркурий (?), менады, Тиресий (?)), лучами расходящихся от круглого медальона с Дионисом; в четырех углах — персонификации Четырех ветров.[927]

3.6.3. Ипполит и Адонис в Ипполитовой комнате в Мадабе

Дополнительные подтверждения такому истолкованию сюжета с Ипполитом могут дать мозаичные картины на полу Ипполитовой комнаты, видимо, 1-й пол. VI в., открытые во время раскопок под церковью Марии в Мадабе на уровне большого частного дома VI в. (Рисунки 353, 355), возведенного рядом с круглым языческим храмом (Афродиты ?) и, видимо, частично на его фундаментах. Они составляют продуманную программу, явно исполнены по высокостатусному заказу и отличаются прекрасным качеством исполнения. Мозаичный пол комнаты разделен на три участка-картины: на верхнем изображены Адонис с Афродитой, в среднем поле — Федра [ΦΑΙΔΡΑ] с двумя служанками [ΘΕΡΑΠΕΝΑΙ], старик, видимо, наставник Ипполита, с соколом на руке [ΠΡΟΠΟΛΟΙ — слуги], старая кормилица Федры (сохранилась только рука и фрагмент надписи ΓΕΡΕ [как ΓΕΡΑΙΑ]), Ипполит с конем (сохранилась только надпись ΙΠΠΟΛΥΤΟC), раб [ΔΟΥΛΟC], держащий узду его коня; на нижнем поле — нильский пейзаж. Надписанные имена основных действующих лиц позволяют сразу опознать историю героя, наличие же второстепенных персонажей — кормилицы Федры и наставника Ипполита, впервые введенных в действие мифа Еврипидом, указывают на то, что композиция, как и на саркофагах середины II–III вв., восходит к его трагедии «Ипполит».

Вторая картина Ипполитовой комнаты близка сюжету с Ипполитом и Федрой, хотя на первый взгляд носит безмятежный характер в отличие от конфликта, представленного в

[926]О дидактической и апотропейной интерпретации см.: *Olszewski M.T.* Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï. P. 276–301; *Sevilla Sadeh N.* Telete and Eros. Note 5.
[927]Hippoltytos I // LIMC. V-1. Cat. 36.

сцене с Ипполитом: изображена полунагая Афродита [АΦРОΔΙΤΗ], сидящая рядом со Адонисом (в одной руке богини роза, в другой — сандалия, которой она будто собирается наказать нашалившего эрота) (Рисунок 356). Рядом находятся три ее спутницы Хариты [ΧΑΡΙΣ], ловящие эротов [ΕΡΩC], селянка [ΑΓΡΟΙΚΙC] с плодами в корзине, играющие (или прячущиеся от Афродиты) эроты, один из которых засунул голову в опрокинутую корзину с розами (или пчелами), другой охватил в молении ногу богини. Розы, вместе с цветком в руке богини,— явное указание на ее священные цветы, может быть, отсылающие к знаменитому празднику Афродиты и Адониса, отмечавшемуся в Газе и хорошо известному христианским писателям VI в.[928] Рядом с Афродитой на ложе восседает Адонис [ΑΔΩΝΙC] — ее смертный возлюбленный [929], которого она, как сообщают почти все версии мифа, делит с Персефоной (воспитывавшей его в младенчестве или влюбленной в него): часть года юноша проводит на земле, часть в Аиде[930]. Здесь ничто не предвещает его смертельного ранения на охоте на вепря и горя Афродиты, которая оплачет возлюбленного и, окропив нектаром его пролитую кровь [Ovid. *Met*. 731–735], превратит ее капли в цветы анемона.

Связь между двумя картинами в Ипполитовой комнате кажется не очевидной, но глубинная культовая связь Афродиты, Адониса и Ипполита может прояснить если не объяснить замысел ансамбля, то определить древнее «родство» героев, может, не понятное современникам, но устойчивое по традиции. Как структурный элемент мифа, Ипполит когда-то и «был» Адонисом, в любом случае они — герои одного мифологического типа, о чем свидетельствуют и ритуалы культа, позволяющие увидеть в нем древнее божество бракосочетаний[931], инцестуальный мотив в их истории[932], связь с миртом (из ствола мирта, в который обратилась его мать Мирра, родился Адонис, у

---

[928]Ср. экфрасис цикла картин Прокопия Газского, описывающий, как «эроты играют вокруг их матери Афродиты и порхают над Адонисом» (*Bowersock G.W.* Mosaics as History. P. 56–60).
См. также: *Chuvin P.* A Chronicle of the Last Pagans. P. 116; *Talgam R.* The Ekphrasis Eikonos of Procopios of Gaza: the Depiction of Mythological themes in Palestine and Arabia during the Fifth and Sixth centuries // Christian Gaza in Late Antiquity / Eds. B. Bitton-Ashkelony, A. Kofsky. Leiden, Boston: Brill, 2004. P. 223–227.
[929]История Адониса: Ovid. *Met*. X 300–524, 708–739; Apollod. III: XIV: 4; Ant. Lib. XXXIV. См. *Röscher W.H.* Adonis // Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie. Bd. I. Leipzig, 1884. S. 69–77; *Тахо-Годи А.А.* Адонис // Мифы народов мира. Т. I. С. 46–49.
[930]О связи Адониса и Персефоны: Apollod. III: XIV: 4; Bion I; Theocr. *Idyl*. XV:86f. См. также надпись на алтаре из Педаны, в котором заказчик называет смерть супруги местью Персефоны за его молитвы Афродите: *Waywell G.B*. A Roman Grave Altar Rediscovered // American Journal of Archaeology. 1982. 86. P. 241.
[931]«Там [на Кипре] незамужние девы-невесты тебя [Афродиту] ежегодно // Гимном святым прославляют с бессмертным Адонисом чистым».— К Афродите, 25–26 (Орфические гимны LV). // Пер. О.В. Смыки // Античные гимны / Сост. А.А. Тахо-Годи. Москва: Издательство МГУ, 1988. С. 235. Известно также о принесении Ипполиту пряди волос перед бракосочетанием. См. *Leitao D.* Adolescent Hair-Growing and Hair-Cutting Rituals in Ancient Greece: A Sociological Approach // Initiation and Ancient Greek Rituals and Narratives / Eds. D. B. Dodd, C. Faraone. London: Routledge, 2003. P. 109–129.
[932]Показательно сходство сюжета: ко греху мать Адониса Смирну, наказанную Афродитой страстью к собственному отцу за непочтение к ней, подговаривает ее кормилица [Apollod. XIV: IV: 4; Anton. Lib. XXXIV].

миртового дерева в Трезене погребен Ипполит), охотничья страсть, общий с Адонисом юный возраст, цветение которого было прервано трагической смертью, страдание как результат мести божества, гибель одного — месть за смерть другого[933]. Кроме того, в античной литературе циркулировала еще одна версия мифа, делающая две картины «зеркальными» друг другу: Артемида наслала на Адониса вепря, наказывая охотника за предпочтение ей богини любви (как Афродита наказала Ипполита за девство из верности Артемиде) [Apollod. III: XIV: 4].

В схеме этого «равновесия» Ипполит и Адонис не имеют никакой иной функции в мифе, кроме как стать жертвами, погибнуть и затем быть воскрешенными. Помимо всех остальных отмеченных свойств, глубинных, только «просвечивающих» и не явных в замысле ансамбля, это — главная связь, делающая две картины цельной историей. Еврипид ничего не сообщает о воскрешении Ипполита, но поздние авторы свидетельствуют о нем как о древнем и чтимом в их время предании: Павсаний (II в.) видел в Асклепиейоне в Эпидавре посвятительную стелу Ипполита, сообщающую, что тот был воскрешен Асклепием [Paus. II: 27: 4–5]; об этом также пишет Вергилий в «Энеиде» [Verg. *Aen*. VII 761–782], Овидий в «Метаморфозах» и «Фастах» [Ovid. *Met*. XV 493–456; Ovid. *Fast*. VI 736–751], Аполлодор [Apollod. III: X: 3] и др., называющие новое имя героя — Вирбий (якобы от vir bis — дважды человек). Для II в., когда началось производство саркофагов с Ипполитом и Адонисом, мог, как мы уверены, сыграть свою роль и новый культ Антиноя-Вирбия и воскресающего бога,— все три героя близки внешне, сходны в иконографии сцены охоты (тондо с охотой Антиноя и Адриана, перемещенное на Триумфальную арку Константина I).

3.6.4. Воскресший Адонис на мозаике в Ипполитовой комнате

Если культ Ипполита, видимо, был местным, и только благодаря Еврипиду стал известен как литературно-мифологический образ за пределами Аттики и Трезена, почитание финикийско-сирийского бога Адониса было древним, фактически повсеместным на Ближнем Востоке и на Кипре. С 424 г. до н.э. оно эпиграфически засвидетельствовано в Афинах[934] и в эллинистическо-римскую эпоху широко распространилось по всему Средиземноморью. Уже изначально аспект умирания и воскресения был главным в его образе: в Библосе на второй день оргий в честь Адониса, после оплакиваний и истязаний, «перестают плачи, приносят жертву Адонису, как

[933]Артемида обещает отмщение Ипполиту в заключительном явлении в трагедии Еврипида «Ипполит»: «Меж смертными стрела моя найдет, // Кто ей милей других [т.е. Адониса]» [Eur. *Hipp*. 1416–142]. «Адонис же, будучи еще молодым человеком, погиб на охоте, пораженный диким кабаном вследствие гнева Артемиды» [Apollod. III: 14: 4].

[934]*Atallah W.* Adonis dans la literature et l'art grec. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1966.

умершему, и на следующий день рассказывают, что он жив и удалился на небо» [Luc. *De dea syr.* 6].[935] В Афинах на «праздник Адониса, …женщины повсюду выставляют изображения, напоминающие трупы покойных, и, подражая похоронным обрядам, бьют себя в грудь и поют погребальные песни» [Plut. *Alcib*. 18]. Как следует из орфического гимна Адонису, ежегодно его воскресение и затем уход в мир Аида отмечаются ликованием и затем — оплакиванием[936]. Почитание героя в VI в. еще было, видимо, живым (его хорошо знают христианские писатели-риторы VI в. из Газы Прокопий, Хорикий, Иоанн). Важным, кстати, является и то, что в первый круг географии культа входит Мадаба, откуда происходит мозаика.

Как и в случае с первой картиной, мозаика с Афродитой и Адонисом выходит за пределы литературной иллюстрации,— ее схема так же связана с героической темой погребальной пластики[937]. Как следствие сходства, «равновесия» и в некотором смысле «взаимозаменяемости», на саркофагах истории Ипполита и Адониса они иногда сопоставляются, и в ряде случаев изображаются по общей схеме[938]. Такое совпадение может быть понято не только как пример работы мастерской по образцу, но и как совпадение смысловое, что подтверждают и случаи сосуществования / сопоставления двух историй на одном саркофаге. Например, на торцевой стенке саркофага с Ипполитом из Таррагоны изображены Афродита и Адонис — в этом нет сомнений, так как женская фигура обнажена, и любовный характер их связи очевиден[939]. К этому памятнику близок саркофаг из Салоны, ок. 300 г. (Археологический музей, Сплит).

На саркофагах середины II–III вв. история Адониса разворачивается в последовательных эпизодах, с перестановкой событий, но всегда по единой схеме: прощание богини с возлюбленным — охота на вепря — ранение юноши. Основную группу, с изображением оплакивания и восседающих на ложе Афродиты и Адониса

---

[935]О культе Адониса: *Dümmler F.* Adonis // Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Bd. I // Hrsg. von G. Wissowa. Stuttgart, 1894. Cols. 384–395; *Detienne M.* Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce // L'Homme. 1972. 12/4. P. 97–102; *Will E.* Le rituel des Adonies // Syria. 1975. 52. P. 93. des *Friese W.* The dead lover. Adonis in cult and architecture. From the Levante to Cyprus and Rome // Proceedings of the Postgraduate Cypriot Archaeology Conference POCA, 2006. 2007. P. 232–245.

[936]К Адонису (LVI), 10–11 // Орфические гимны. С. 236.

[937]Каталог памятников (25 саркофагов), библиография истории Афродиты и Адониса на саркофагах, в живописи, на предметах прикладного искусства см. *Robert C.* Die antiken Sarkophag-Reliefs. Einzelmythen: Bd. III, Abt 1: Actaeon — Hercules. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897. S. 7–24; *Servais-Soyez B.* Adonis // LIMC. I–1. S. 222–229; *Grassinger D.* Die mythologischen Sarkophage — Achill bis Amazonen // Die antiken Sarkophagreliefs. Bd. XII, 1. Berlin, 1975. P. 70–90, Nos. 43–67; *Koch G., Sichtermann H.* Römische Sarkophage. S. 131–134; *Zanker P., Ewald B.* Living with Myths. P. 207–212.

[938]*Zanker P., Ewald B.* Living with Myths. Fig. 191.

[939]Подтверждение тому, что сквозная тема всех саркофагов единая, опознается и через другие сопоставления: например, со спящей Ариадной на торцевой стенке саркофага посл. четв. II в., Археологический музей, Стамбул.

составляют стенка саркофага 160–170 гг., Галерея Боргезе, Рим (Рисунок 366)[940]; саркофаг ок. 190 г. из Рима, ныне в Палаццо Дукале, Мантуя; сходный с ним саркофаг ок. 200 г., в Санта Мария Ассунта, Блера[941]; саркофаг ок. 200 г., вмонтированный в стену Casino Роспильози, Рим[942]; саркофаг ок. 180 г., Вилла Джустиниани Массимо, Рим[943]. Особый вариант представляет саркофаг из Ростока[944], на котором торцевые панели составляют с центральной развернутую сюжетную и хронологическую историю: на правой представлена Афродита, держащая младенца Адониса и сидящая между Зевсом и Персефоной (т.е. намечено соперничество двух богинь из-за мальчика и определение его судьбы Зевсом), на левой — Харон с рулем своей ладьи стоит перед сидящим Адонисом, а голова кабана свисает с дерева в качестве трофея, обозначая место сцены в повествовании.

Саркофаги с Адонисом развивают базовый тезис, который может быть прочтен и в картине с ним на мозаике в Мадабе: гибель Адониса — равно как и смерть заказчика саркофага — начинает перспективу его воскресения. На саркофаге Ринуччини (ок. 200 г., Государственные музеи, Берлин)[945] левая сцена в жанре Vita Romana (заключение брака, жертвоприношение перед битвой) сопоставлена со сценой справа — гибелью Адониса от напавшего вепря, где его сопровождают в небесах братья Диоскуры, как и он (в перспективе), разделившие судьбу друг друга и пребывавшие часть года в Аиде, часть — на небесах (Рисунок 9). Вряд ли в этой сцене нужно видеть указание на гибель изображенного мужчины на охоте,— мы уверены, что это метафора смерти как порога на пути к блаженству.

Близок по схеме мозаике Ипполитовой комнаты рельеф саркофага ок. 220 г. из Музео Грегориано Профано (Ватиканские музеи)[946], где слева изображена Афродита, удерживающая Адониса от охоты, в центре — она же и Адонис, сидящие на ложе, видимо, уже после его гибели (Рисунки 367, 368)[947], справа — сцена ранения героя на охоте. Центральную сцену — апофеоз героя, воссевшего рядом с богиней,— и выбрал, как нам кажется, заказчик мозаики в Мадабе.[948] Такое парное изображение могло вызывать

---

[940]*Moreno P., Viacava A.* I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003. P. 97, N. 56.
[941]*Clifford E.* Death by Analogy: Identity Crises on a Roman Sarcophagus // Journal of Roman Studies. 113. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. Fig. 13.
[942]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 188.
[943]*Clifford E.* Death by Analogy. Fig. 14.
[944]*Richter W.* Der Adonissarkophag // Festschrift Gottfried von Lücken. Rostock, 1968.
[945]*Clifford E.* Death by Analogy. P. 107–136.
[946]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 301–303. Fig. 189–190.
[947]Старик отирает губкой бедро Адониса, куда тот был ранен вепрем. Вполне возможно, так же можно понять сцену на саркофаге из Галереи Боргезе, если прочесть ее справа налево — от охоты к объятиям богини и героя.— *Robert C.* Einzelmythen // Die antiken Sarkophagreliefs. III–1. Berlin, 1897. S. 11–12, N. 9, Taf. II, 9; Grassinger D. Die mithologischen Sarkophage. S. 70–72, 114, 135, 211, N. 45.
[948]Иконографически близким является изображение получившего апофеоз Августа, сидящего рядом с Ромой, на Gemma Augustea, 20–30-е гг., Художественно-исторический музей, Вена; близкой также является

воспоминания о празднике Афродиты в Газе и в Александрии, в первый день которого — «день радости», священного брака богини и героя,— публике являли их статуи: «Рядом с престолом твоим красавца Адониса место: // Это — Киприды престол, здесь сидит Адонис румяный. // Он девятнадцати лет иль осьмнадцати, твой новобрачный» [Pheocr. *Sir*. 128–129] в гимне Адонису у Феокрита; на второй день его статую погружали с плачем в море. Сходная композиция — с восседающими Адонисом и Афродитой — на пиксиде слоновой кости (V в.) из Цюриха (Рисунок 373) (Кат. 259).

Приемы центрирования поля (нильские пейзажи, персонификации Времен года, географические персонификации, охоты) приводят к предположению, что пространство Ипполитовой комнаты не могло не носить хоть в какой-то степени сакрального значения, в любом случае — было выведено из среды простого обихода и круга чисто декоративных функций. Эту мысль подкрепляет дополняющая внесюжетная деталь — сандалии, изображенные в углу поля, у входа, за пределами бордюра. Этот мотив сложен для истолкования, но, вполне возможно, что все предположения для конкретных случаев[949] его использования верны: сандалии связаны с культом Афродиты[950], они — пожелание удачи и процветания [951], или указание на пространство, в которое должно ступить разутым (в Ипполитовой комнате они помещены при входе), или атрибут, заменяющий живое присутствие донатора, или символ паломничества из этого мира в иной. Последний, «пороговый», мотив кажется также особенно уместным для программы нашей мозаики.

3.6.5. Героическая история как тема универсума

Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе могут дать еще один ключ к пониманию функции героев. Со сквозной темой воскрешения после смерти связан вариант метаморфозы Адониса и Ипполита — их превращение в созвездия: Афродиты и Адониса, спасающихся от Тифона, в Рыб[952], Ипполита — в Возничего («…на небе есть так

фреска II в. из мавзолея в Бу-сюр-Сюип / Boult sur Suippe (Франция), с Венерой, стоящей рядом с сидящим Адонисом и купидоном, залечивающим его рану на бедре, то есть сцена изображает событие уже по смерти героя.

[949]Почитание следов богов, отпечатков их сандалий, обутой ступни божества имеет древние основания в культах богов на Ближнем Востоке: *Buschhausen H.* Die Marienkirche von Madaba und der Saal des Hippolytos. S. 143–144; *Dunbabin, K.M.D.* Ipsa deae vestigia… Footprints divine and human on Graeco-Roman monuments // Journal of Roman Archaeology. 1990. 3. P. 85–109; полный свод мозаичных полов с изображениями сандалий: *Lihi H*. A pair of sandals depicted on mosaic floors in the entrances of private houses and churches in Israel and Transjordan in the Byzantine period // SOMA 2007: Proceedings of the XI Symposium on Mediterranean Archaeology / Ed. by Çiğdem Özkan Aygün. 2009. P. 151–159.

[950]Ср. статую Афродиты с Паном, которому она грозит сандалией, ок. 100 г. до н.э., Национальный Археологический музей, Афины, и сандалию в руке Афродиты на мозаике.

[951]Они часто соседствуют с тюхэ, например, в соседнем с Ипполитовой комнатой т.наз. «Сгоревшем дворце». См.: *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. Pl. 51.

[952] У Гигина это Венера и Эрот [Hyg. Astr. II: 30].

называемое созвездие «Возницы», его-то они и считают Ипполитом, получившим от богов такую честь» [Paus. II: 32, 1]). Первое из них лучше всего видно на небе во второй половине марта – первой половине апреля, и в нем находится точка весеннего равноденствия, второе — в конце декабря и совпадает с зимним солнцестоянием. Таким образом, тема страданий и апофеоза Ипполита и Адониса получает космологический аспект. Две эти картины, изображающие два поворотных акта пути Солнца, фактически напрямую замещают собою изображение годового цикла (ср. изображения Айона-Вечного времени, Аннуса-Года, Соля-Солнце в центре полей, мифологические сцены, центрированные Временами года в римской мозаике). Эта связь подверждается и временем праздника Адоний, который проводился во время весеннего равноденствия.

Такое прочтение не кажется слишком общим, если от картин перейти к «раме» мозаики Ипполитовой комнаты. Она имеет цельно-замкнутый характер — по ее углам изображены женские персонификации Времен года с рогами изобилия в руках и в corona muralis, что сближает их с тюхэ и связывает с идеей благожелательной судьбы. Бордюр, в углах которого помещены Времена года, заполнен полосой вьющегося аканфа со сценами охоты в завитках,— эта рама также объединяет все три картины в общее смысловое поле. Формальным поводом к их помещению здесь могла стать «портретная» черта героев — они охотники[953]. Охотничьи сцены на мозаиках, саркофагах и др. были версией более общей античной иконографии героев, восходящей к древним погребальным темам. В христианском искусстве, где они регулярно встречаются и обычно совмещаются с пасторальными сценами и сценами нападений хищников на животных, эта тема вновь была востребована — отчасти как наследие героической темы, отчасти — как элемент «нильского пейзажа»[954] — и уже потому должна была восприниматься в VI в. как сходная с церковной декорацией.

На верхнем поле за бордюром мозаичного полотна изображены гороскопические божества судьбы — тюхэ Рима, Григории, Мадабы (Рома в шлеме с рогом изобилия, полным фруктов, две другие персонификации — в corona muralis, Григория с корзиной цветов, Мадаба — с рогом изобилия, с гранатом, каким-то фруктом и колосьями пшеницы) (Рисунок 357)[955]. Иконография Ромы[956] и тюхэ городов и стран в античном

[953]На саркофагах с Ипполитом и Адонисом охоты помещаются на их цоколе или на фризе крышки, на боковых или задней стенке, или занимают часть фронтальной. См.: *Linant de Bellefond P.* Hippolytos I // LIMC. V–1. S. 447.

[954]Об этом см.: *Сусленков В.Е.* Египетские мотивы и образ земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквах Ближнего Востока. С. 231–232.

[955]*Buschhausen H.* Die Marienkirche von Madaba und der Saal des Hippolytos. P. 153–154; *Bowersock G.W.* Old and New Rome in the Late Antique Near East // Transformations of Late Antiquity: Essays for Peter Brown / Eds. Ph. Rousseau, M. Papoutsakis. Farnham and Burlington: Ashgate, 2009. P. 37–50; *Avner-Livy R.* A Note on the Iconography of the Personifications in the “Hippolytos Mosaic” at Madaba, Jordan // Liber Annuus. 1996. 46. P.

искусстве устойчива, однако надписания названий на мозаике вызывают у исследователей вопросы, т.к. город Григория не идентифицирован, выделение же на первое место Рима для Ближнего Востока в VI в. кажется необычным. В любом случае, появление здесь тюхэ городов, которые Д. Вудс считает аллегориями, не противоречит программе всей напольной мозаики, связанной с «судьбой» универсума.

С этой темой также может быть соотнесена третья картина Ипполитовой комнаты, не имеющая сюжета, где воспроизведены «нильские» мотивы. Прославляющие плодородие Нила, одной из четырех рек, текущих из Рая, и восходящие еще к древнеегипетской первооснове как метафора блаженного мира, «нильские пейзажи» стали важной иконографической темой в декорации раннехристианских церквей Ближнего Востока в V–VIII вв.[957] Справа от тюхэ городов еще один фрагмент этой иконографии — морские чудища и птицы. Такая связь «нильского мотива» с героической темой «перехода через порог смерти» уже известна со II в. и продолжается в Поздней античности, где нильские пейзажи часто соседствуют с героями (с Триумфом Диониса в Фуэнте Аламо, IV в., в Саррине, 1-я пол. VI в. до сер. VI в., с Орфеем — из порта о. Коса и из Мериды, обе IV в., с историей детства Ахиллеса и охотой Амазонок на Вилле в Халеплибахче, 560-е гг.).

3.6.6. Адонис на мозаике христианской виллы в Карранке

Существенным дополнением к пониманию сцен с Адонисом могут стать мозаики виллы в Карранке / Carranque близ Толедо (Рисунки 370, 371) (Кат. 252)[958], заказчиком которой, согласно очень вероятному предположению, был влиятельный испанский сановник Матерн Кинегий, дядя императора Феодосия I, или его жена. Вилла относится к числу самых богатых на полуострове (археологически известны предметы мебели, доставленной с Востока, изделия из порфира), но никогда не была заселена. Тем показательнее набор сюжетов на мозаиках, ее украшающих, который типичен для сюжетов саркофагов, связенных с темой смерти как метаморфозы.

363–374; *Woods D.* Rome, Gregoria, and Madaba: A Warning against Sexual Temptation // Studia Patristica. Vol. LXIV / Ed. by M. Vinzent. Leuven, Paris, Walpole (MA): Peeters, 2013. P. 9–15.
Бушхаузен предположил, что Григория — имя Константинополя; Авнер-Леви идентифицировала Григорию как имя заказчика, оплатившего мозаику; Бауэрсок выдвинул гипотезу, что это риторическая замена: Рим — Второй Рим, т.е. Константинополь, Григория — Антиохия-на-Оронте (как город патриарха Григория); Д. Вудс предположил, что рядом с тюхэ Мадабы изображены персонификации добродетелей: Рома — Сила или Крепость духа, Григория — Бдительность, и выделил во всей мозаике нравоучительный аспект как преобладающий. Пока, видимо, следует остановиться на том, что выбор городов связан с биографией заказчика (если это частная постройка).

[956] *Di Filippo Balestrazzi E.* Roma // LIMC. VIII–1. P. 1048–1068.

[957] Список см.: *Сусленков В.Е.* Египетские мотивы и образ земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквах Ближнего Востока. С. 93 (основные элементы иконографии «нильских пейзажей»).

[958] *Lancha J.* Mythologie classique et mosaïques tardives d'Hispanie (IVe S.). P. 206–209, Fig. 6.

На вилле в Карранке изображена, во-первых, охота Адониса на вепря, которого наслал на него Марс. За гибелью Адониса от ран последует его воскрешение Афродитой / Венерой и превращение его крови в цветы анемона, на что может указывать красный гранат, сходный символ страдания и бессмертия. Во-вторых, здесь имеется отдельная мозаика с женской персонификацией со сценами метаморфоз в компасной композиции вокруг нее: Купанием Дианы, которое увидел Актеон, в наказание за это превращенный в оленя и растерзанный своими псами; Пирамом и Фисбой, превращенными после своей гибели в сливающиеся реки; Похищением Гиласа нимфами, после чего он обрел бессмертие; Спасением Амимоны Нептуном, которой он даровал источник или она сама стала источником воды (Рисунок 372). Не ясна персонификация в центре, но как связанная с водными сюжетами она может быть, например, воплощением Сотерии, то есть Спасительной чистоты воды (по аналогии с образом Сотерии в Термах Аполавсис, 2-я пол. V в., Археологический музей провинции Хатай, Антакья). На третьей мозаике на вилле представлена сцена Возвращения (или Уведения) Брисеиды от Ахиллеса. Сочетание трех этих акцентов (гибель Адониса — метаморфозы — сцена из истории Ахиллеса) позволяет понять программу всей декорации виллы как основанную на героической теме.

Так как, вилла, видимо, составляет единый комплекс с христианской базиликой с погребениями, и заказ исходил от христианина, возможно, Матерна или его жены, во всем замысле ансамбле, можно увидеть интерес к интерпретации языческих сюжетов в христианском ключе, или, в любом случае, отсутствие противоречия в обращении к ним. Тем более, что история Адониса, чтимого на Востоке и во всем Средиземноморье, могла вызывать прямые ассоциации со Христом, умершим и воскресшим.

3.6.7. Охота героев как метафора испытания на пути к блаженству

В случае с Ипполитом и Адонисом охота выступает как элемент героической иконографии: она синонимична подвигу-агону, является пороговым этапом на пути к их гибели и воскрешению. Охота укрупнена в сценах, где они представлены с Афродитой и Федрой, включена в структуру декорации саркофагов, где помещается фризом-«комментарием» (по верхней кромке, по торцовой стене, или как дополнительная сцена на фасадной стороне) к основной сцене «подвига» героя на фронтальной стене.[959] Можно предположить, что охотничья «функция» Адониса намечена, как в Карранке, также и на мозаике на Вилле дель Казале в Пьяцца Армерина, если верно предположение (достаточно убедительное), что здесь изображены Адонис и Венера / Афродита в объятии

[959]Ср. саркофаги с Ипполитом, где основную сцену сопровождают охоты на крышке или торце, и саркофаги с охотой Ипполита.— *Linant de Bellefond P.* Hippolytos I // LIMC. V–1. P. 447.

(или Афродита, удерживающая Адониса от охоты)[960]. В этом случае общая мозаичная программа становится еще более цельной и связывает в один путь к апофеозу-блаженству несколько основных мотивов: Адонис, представленный перед гибелью, метафоры «переходных испытаний» — охоты, ристания в цирке, песнь Орфея о бессмертии, благодарственный гимн Ариона о своем спасении, Опаивание Одиссеем Полифема, дионисийские мотивы в разных помещениях, апофеоз Геркулеса в Дионисе. Речь здесь, конечно, может идти не о прямой связи сцен, но об общем заданном смысле, который привлекал в его поле сюжеты из определенного репертуара.

Охотниками Ипполит и Адонис[961] представлены на мозаике 450–469 гг. с виллы из Якто (окрестности Антиохии) с персонификацией Мегалопсюхии-Великодушия, занимающей центр поля, с другими охотящимися героями — Тиресием, Нарциссом, Мелеагром, Актеоном (Рисунки 349, 352)[962]. Отчасти сходной с историями Ипполита и Адониса была судьба Актеона и Мелеагра (хотя они не погибли на охоте): Актеон во время охоты увидел купающуюся Артемиду и был за это превращен в оленя и затем растерзан своими псами. Мелеагр, во время охоты влюбившийся в Аталанту, отдал ей награду, после чего вступил в сражение с несогласными с этим своими дядьями; за их убийство его мать оборвала его жизнь, бросив в очаг полено, в котором была скрыта его жизненная сила. Если из остальных героев охотником также был Нарцисс, Тиресий (наказанный ослеплением Афиной за то, что увидел ее нагой) таковым никогда не был. Но всех изображенных все же объединяет общее: Ипполит и Адонис были воскрешены, Нарцисс и Актеон пережили метаморфозу, обратившись в существа иного рода, Тиресий превращался в женщину и в мужчину, а после смерти единственный сохранил в Аиде дар предсказаний. Таким образом включение в охоту стало способом введения всех участников (в том числе не связанных в своей трагедии с охотой Нарцисса и Тиресия) в «героический» контекст. В то же время центрирование сцен вокруг персонификации Великодушия как одной и героических доблестей превращает акты охоты с последующей метаморфозой и воскрешением в принцип мироздания.

Эта логика, должно быть, привлекла в декорацию термального комплекса в Хенхир Эррих в Тунисе (VI в. (?) изображения Менелая, Тесея, Персея, Беллерофонта, Актеона

[960]*Baum-vom Felde P.* Zur dionysischen Präsenz in Mosaikbildern der spätrömischen Villa bei Piazza Armerina und zu einem einheitlichen, übergeordneten Konzeptionsgedanken // Dialogues d'histoire ancienne. 2006. 32/1. S. 27–52. S. 30. Fig. 3.

[961]Ср. саркофаги с развернутой версией охоты Ипполита: например, из Музея Аполлонии, Марса Суса (Ливия), кон. 2-й четв. III в.; из церкви Сан Никола в Агридженто, 2-я четв. III в.; на Campo Santo в Пизе, ок. 180–190 гг.; из Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи (*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 345–348); из Государственного Эрмитажа, СПб.

[962]Даже если здесь изображены реальные сцены цирковых охот с носящими имена героев гладиаторами, выбор имен показателен.

(Рисунок 328) (Кат. 236), представленных с поверженными животными у их ног, где некоторые из героев (Менелай, Персей) не встречаются в искусстве как охотники: необходимость представить именно эту функцию «превратила» их в таковых.

3.6.8. Мелеагр и охоты «без героев»

В круг героев-охотников, помимо Ипполита и Адониса, входит также Мелеагр[963], несколько изображений которого известно в позднеантичном искусстве (опознано 12). В развитии его истории можно усмотреть отражение общего процесса: сюжет становится популярным в I в. (см. фрески в Помпеях, например, из Дома Кентавра, inv. 8980, Национальный Археологический музей, Неаполь[964]), во многом, видимо, благодаря ныне утраченной трагедии Еврипида[965] (у которого, как считается, затушеван сюжет с поединком, но усилена роль ссоры вокруг туши вепря) и «Метаморфозам» Овидия [Ovid. Met. VIII 267–546], во II в. появляется на саркофагах, где зафиксированы сцена Калидонской охоты (с выделением на некоторых поединка с вепрем с присутствующей при этом Аталантой[966]), осада Плеврона и сражение со своими дядьями Фестиадами, оплакивание героя, перенесение мертвого тела героя[967] (Рисунки 15, 17).

Включение сюжетов с Мелеагром в погребальную декорацию может иметь несколько объяснений, ввиду того, что для этого недостаточно славы великого мужа, участника похода аргонавтов, при этом убившего братьев своей матери из-за раздела добычи, которую он присудил женщине (только немногие герои вошли в погребальную иконографию). Такими причинами, видимо, могли стать, прежде всего, самое знаменитое его деяние — охота, традиционная погребальная метафора «перехода», и смерть как исполнение пророчества о том, что он погибнет, когда догорит полено в очаге, пылавшее в момент его рождения. Последний момент определенно был важен: на саркофаге ок. 190 г. из Лувра, Париж, где изображены сцена ссоры Мелеагра с дядьями, оплакивание

---

[963] *Woodford S.* Meleager // LIMC. VI–1. P. 414–435; *Boardman J.* Atalante // LIMC. II–1. P. 940–950;.*Ботвинник М.Н.* Калидонская охота // Мифы народов мира / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Том I. С. 615–616.

[964] Meleager // LIMC. VI–1. Cat. 91–94.

[965] *Boardman J.* Atalante // LIMC. II–1. P. 949.

[966] Например, саркофаги с Аталантой — саркофаг 290–295 гг., Campo Santo, Пиза; саркофаг III в., атриум Дуомо, Салерно; саркофаг начала IV в. с Некрополя Isola Sacra, Археологический музей, Остия; саркофаг IV в., Баптистерий церкви Санта Мария дель фьоре, Флоренция; саркофаг из Палаццо Дориа Памфили — с перенесением тела Мелеагра на боковой стенке крышки, ок. 200 г.— Figs. 38, 43.
Свод сцен с Мелеагром и с Мелеагром и Аталантой на саркофагах см.: LIMC. Cat. 102–103, 110–124, с осадой стен Плеврона: 131–138; с Оплакиванием: 150–155. Также *Robert C.* Die antiken Sarkophag-Reliefs. Bd. III, Abt.2: Einzelmythen: Hippolytos — Meleagros. P. 268–332. Taff. LXX–LXXXVIII; *Fittschen K.* Meleager-Sarkophag. (Liebieghaus-Monographie 1). Frankfurt am Main: Liebieghaus, 1975; *Koch G.* Die Mythologischen Sarkophage. Meleager // Die mythologischen Sarkophagen. Vol. XII, Pt. 6. Berlin, 1992.

[967] Утраченный саркофаг с Перенесением мертвого тела Мелеагра. Известен по рисунку в Coburgensis (CC 124). Veste Coburg, Codex, сер. XVI в.— *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. Fig. 12.

умершего Мелеагра, с поднесением к устам героя граната, их сопровождает «картина смерти» и «исполнения предначертанного» с тушащими факел двумя Эринниями и одной, стоящей на колесе и записывающей в свитке дела завершившейся жизни[968] (Рисунок 17)[969].

Видимо, с конца III в. в сюжете усиливается роль Аталанты, не только как участницы охоты, но и в любовном союзе с Мелеагром[970]. На мозаике с Дионисовым триумфом из Sitiphis / Сетифа, нач. IV в. (Археологический музей, Сетиф) (Кат. 316), в сопутствующей ему картине герой выделен как главный, но другие участники также представлены акцентно, Аталанта же присутствует наравне с ними, стреляющей и-за скалы.[971] Общая их охота — также на мозаике из Leptis Magna, кон. III–нач. IV вв. (Мелеагр, нападающий с копьем на вепря у воды; на втором плане Аталанта на коне и еще один охотник, за Мелеагром — слуга с камнем в руках) (Национальный музей Ливии, Триполи) (Кат. 315)[972].

На всех остальных памятниках персонажи изображены уже фактически единственными в сцене, и внимание сосредоточено на связи между ними: симметрично изображенные, на конях, в охоте на льва — на мозаике из Дома Харидема в Галикарнасе, IV в. (?) (Британский музей, Лондон) (Рисунок 463) (Кат. 317)[973]; Мелеагр с копьем и Аталанта с луком, нападающие на вепря, из Дома Мелеагра с акрополя Ксанфа, IV в. (Археологический музей, Анталья) (Кат. 319)[974]; Мелеагр, нападающий на вепря, и Аталанта — на льва, с виллы в Дафне в Антиохии, 2-я пол. V в. (Лувр, Париж) (Кат. 321)[975]; на конях, симметрично друг другу, в охоте на вепря, львицу и барсов — на мозаике из раскопок в окрестностях театра Апамеи на Оронте, посл. четв. V в.[976] В единичном виде, без Аталанты, Мелеагр представлен в несюжетной композиции среди

[968]*Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 64–65. Fig. 51.
[969]*Ibid*. P. 359–368.
[970]История любви Мелеагра к Аталанте как сюжет впервые появилась в трагедии Еврипида «Мелеагр». Об иконографии Мелеагра и Аталанты в позднеантичном искусстве см.: *Balty J.* L'image de Méléagre et Atalante dans l'Antiquité tardive: la mosaïque de Sôran (Apamène) // Le voyage des legends / Eds. M. Tardieu, D. Lauritzen. CNRS Éditions, 2013. P. 209–216; *Dan A.* Heraclius, the Boar Hunter: Notes on the Hermitage Meleager and Atalanta Silver Plate. P. 137–174.
[971]Согласно М. Дондереру, копия с картины Антифила, изображающей Пт олемея I как Мелеагра (III в. до н .э.).— *Donderer M.* Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager. P. 781–799.
[972]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 106 a.
[973]На других мозаиках в Доме представлены Охотничьи сцены, сцена охоты Дидоны и Энея [утрачена], Времена года, Морской триумф Амфитриты или Афродиты, также Дионис, Пан, эроты, Европа на быке, персонификации Галикарнаса, Бейрута, Александрии.— *Hinks R.P.* Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum: Paintings. London: The British Museum Press, 1933. P. 127–129. No. 51 a-b; *Poulsen, B*. Pagans in the Late Roman Halikarnassos I. Proceedings of the Danish Institute at Athens / Ed. by S. Dietz. Oxford: Aarhus University Press, 1995. P. 204. Figs. 16, 18.
[974]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 107.
[975]*Ibid*. Cat. 106; *Balty J.* Les mosaïques de Daphné: découverte, premières études, problèmes de datation // Syria. 2020. 97. P. 71–83. Fig. 7.
[976]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 108.

других охотящихся в комплексе Якто в Антиохии (450–469 г.) (Рисунок 352).

Парные изображения героев как иллюстрация их любовного союза, ставшая, по сути, переосмыслением мифа[977], встречаются на мозаике кон. IV в. (?) из Карденьяхимено / Cardeñajimeno (Бургос) (Кат. 320)[978] (Рисунок 467), где они изображены в сцене встречи, со стоящим рядом слугой, с охотами в раме по периметру. На мозаике из Сорана (близ Хамы, Сирия), V в., герои герои также изображены со слугами, один из которых [OIKET[HC], то есть «домашний», обнимает пса по имени «ΠΕ[ΛΟ]Ψ» (другая по имени «ΔPAKΩN» у его ног), с сетью для загона, кабаном, роющим землю (сохранились ноги), с сидящим около Мелеагра Эротом [EPΩC] с факелом, направленным на головешку полена (?) (Кат. 323) (Рисунок 466)[979]. Уникальная вариация, совместившая охоту и любовный союз,— на мозаике IV в. из Сан Педро де Арройо / San Pedro del Arroyo, где Мелеагра, нападающего на вепря, со стоящим за ним слугой, в верхнем правом углу сопровождает нагая Аталанта, венчаемая Эротом (Кат. 318) (Рисунок 468)[980]. В Саррине близ Алеппо, ок. 500 г. Мелеагр и Аталанта сидят на шкуре тигра, с копьями в руках, обращенные друг к другу (Кат. 324) (Рисунок 465). Сюжеты также появляются в прикладном искусстве: на рельефах серебряных блюд из «Сокровищ Севса», кон. IV–V вв. (Кат. 325) (Рисунок 470), из Дамбартон Оукс, V в., и из Эрмитажа, 613–629/630 гг. (Кат. 326, 327)[981], из Мюнхена, VI–VII вв. (Кат. 328); на завесе ок. 400 г. из Музея Абегг в Риггисберге (Кат. 329) (Рисунок 469)[982].

Причин интереса к сюжету с Мелеагром и Аталантой может быть несколько: и современные постановки, обновившие интерес к трагедии Еврипида (в 450 г. в Константинополе был утвержден канон пьес Еврипида, хотя «Мелеагр» в него не вошел[983]), и нравоучительный аспект, связанный с историей пожертвования ради любви,

---

[977]*Raeck W.* Modernisierte Mythen zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. Stuttgaert: Franz Steiner, 1992. P. 71–98; *Raeck W.* Mythos und Selbstdarstellung in der spätantiken Kunst // Patron and Pavements in Late Antiquity / Eds. I. Isager, B. Poulsen. Odense: Odense University Press, 1997. P. 30–37.

[978]*Zaqzuq A.* Nuovi mosaici pavimentali nella regione di Hama // Arte profana e arte sacra a Bisanzio / A cura di A. Iacobini, E. Zanini. Roma, 1995. P. 241. Fig. 32. 35; *Balty J.* Un propriétaire d'Apamène au Ve siècle // Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges R. Turcan / Eds. N. Blanc, A. Buisson. Paris, 1999. P. 75–77; *Balty J.* L'image de Méléagre et Atalante dans l'Antiquité tardive: la mosaïque de Sôran (Apamène) // Le voyage des legends / Eds. M. Tardieu, D. Lauritzen. CNRS Éditions, 2013. P. 209–216.

[979]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 97a; *Lancha J. , Arraiza A.B.* Les mosaïques de la villa romaine de Cardeñagimeno (Burgos) // Archivo español de arqueología. 1988. 61. P. 305–324, No 11; *Guardia M.* Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de Iconografía. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. P. 129–133. Figs. 44–50; *López Monteagudo G., Navarro Sáez R., Palol Salellas P.* Mosaicos romanos de Burgos. Madrid: C.S.I.C., 1998. P. 21–28. Pls. 35–37, fig. 5.

[980]*Blazquez J.M., Cabrero J.* Antiocheia Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics. P. 53–54. Fig. 10.

[981]*Залесская В.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII вв. Каталог коллекции. СПб: Гос. Эрмитаж, 2006. Кат. 39 (С. 70–71).

[982]Age of Spirituality. Cat. 98; *Kristensen T.M.* Dressed in Myth: Mythology, Eschatology, and Performance on Late Antique Egyptian Textiles. Fig. 1.

[983] *Tuilier A.* Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide. Paris: C. Klincksieck, 1968. P. 99–114.

уместный как элемент пайдейи, в которой активно разрабатывались античные примеры достоинства[984]. Как и все другие сюжеты, он может (и, несомненно, таковым и был) восприниматься как намекающий на какие-то достоинства хозяев, на декларацию дома как места любви, тожествующих добродетелей и пр. Однако, в контексте с другими героями, кажется, и этих причин недостаточно.

Важнейшей, на наш взгляд, является охотничья тема (охота Мелеагра — самая знаменитая героическая охота после мифологических битв), являвшаяся традиционным детерминативом погребальной темы с архаической эпохи. Иконографическое сходство Мелеагра и Адониса и Ипполита, сражающихся с вепрем, может говорить о том, что в образе героя по аналогии с последними начала моделироваться тема страдания, важная для перехода к последующему воскрешению у Ипполита и Адониса. В мотиве с любовью к Аталанте также можно усмотреть не буквальное сходство с Ахиллесом, Патроклом, Брисеидой и Пентесилеей,— введение мотива любовного нравственного испытания, готовности умереть ради любви (ср. пассаж Платона: [Plat. *Symp* 179b–180b]), и мотива, предсказывающего смерть (как смерть Пентесилеи предсказывала гибель Ахиллеса).

Можно с осторожностью высказать также предположение (оно вероятно, но недоказуемо), что сцена союза Мелеагра и Аталанты происходит не в реальном мире (так как в мифе этого союза еще нет), но есть результат обретения друг друга уже после смерти — в мире блаженном: дионисийский мотив на мозаике в Сетифе и Саррине может это в какой-то степени подверждать.

Важность самой охотничьей темы как рудиментарного символа из репертуара погребальной декорации и аналогии агону, подвигу, страданию на пути к блаженству, скорее всего, обеспечила ей долгую жизнь в искусстве. Можно пойти далее: все охоты (охота, сама по себе являющаяся признаком героического жития[985]) — это версии героического цикла, превратившиеся в самостоятельный сюжет, без конкретного героя (как на мозаике Большой охоты из Апамеи, 1-я пол. VI в., Первая половина VI века Королевские музеи истории и искусства, Брюссель; из Дома Вустерской охоты, вывезенной из Антиохии в Художественный музей Вустера / Worcester Art Museum, 1-я пол. VI в. [986], и др.). Подтверждает это и то, что в таком безымянном виде охоты сопровождают сцены с другими героями, с ними никак не связанными (например, охоты рядом со сценой Разоблачения Ахиллеса в Ла Ольмеда, сцены охот и в примыкающих помещениях — Дионис с вакхантами и Взвешивание тела Гектора на Вилле дель Телларо,

[984]Об этом в статье Ж. Балти: *Balty J.* L'image de Méléagre et Atalante dans l'Antiquité tardive: la mosaïque de Sôran (Apamène).
[985]*Goceva Z.* Les traits caractéristiques de l'iconographie du cavalier thrace // Iconographie classique et identités régionales. Paris, 1986. C. 237–243.
[986]Corpus of Antioch Mosaics. Pl. (P. 297).

нач. V в., и др.). Именно отсюда они переходят на полы в церквах (таких ансамблей особенно много на Ближнем Востоке в VI в.[987], хотя ареал их распространения много шире). Последний случай указывает также на мотив, который присутствует в христианских мозаиках с охотами, и мог быть вычленен из мифологических охот,— это один из детерминативов земного Рая.

***

Обобщая исследование об изображениях Ипполита и Адониса, можно придти к некоторым выводам. Ипполит и Адонис не бессмертны в своем происхождении (но в глубинном домифологическом слое были божествами-спутниками Афродиты в ее восточном прототипе), их путь к бессмертию — через страдание и смерть, пережитые во время охоты. Именно эти причины, видимо, и привели к сходству иконографии сцен с ними в погребальной пластике и живописи и их «встрече» в некоторых ансамблях.

Воскрешение героев было хорошо известно в античном мире: культ Адониса как воскресшего бога был широко распространен, Ипполита чтили как героя в Аттике (откуда и происходит первая группа саркофагов с ним) и как Вирбия в Италии (святилище Дианы и Вирбия было основано в Ариччe во II в. и совмещено с почитанием Антиноя). Эта перспектива воскрешения прочитывается на саркофагах (иногда представленное напрямую, как на саркофаге с восседающими в блаженном царствовании Афродиты и Адониса) и закрепила символическое понимание сцен как перспективы преодоления смерти — оставшегося за их порогом. Образцы с Ипполитом и Адонисом в позднеантичном искусстве, следуя иконографии сцен на саркофагах, вписываются в общий контекст героической темы, и в этом случае выражающий идею воскресения. В то же время они дополняют его: Ипполит и Адонис единственные среди героев, изображенные в момент самого страдания на его пороге.

Важной составляющей образа этих героев была также охота, в случае Мелеагра ставшая основной причиной, по которой он был включен в погребальную иконографию и далее «уподоблялся» воскрешенным героям. Возможно, сюжет с Мелеагром стал этапом, в котором мотив отделился от своей основы, но сохранил свое значение и в дальнейшем фигурировал самостоятельно. уже без мифологической основы,— как символ земного Рая.

[987]Например, мозаики Старого диаконника Базилики пророка Моисея на Горе Нево, Иордания, 530 г.— *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. Pls. 166–172; в аканфе бордюра в Капелле мученика Феодора при соборе Мадабы.— *Ibid*. Pls. 97, 101; в церкви Al-Khadir в Мадабе.— *Ibid*. Pls. 142, 143, и др. См. *Åkerström-Hougen G.* The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. *Stockholm,* 1974; *Hachlili R.* Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. Selected Studies. Leiden: E.J. Brill, 2009. P. 155–169; *Nassar, M*. The Art of decorative mosaics (Hunting scenes) from Madaba area during Byzantine period (5th-6th c. AD) // Mediterranean Archaeology and Archaeometry. 2013. Vol. 13, no 1. P.67–76.

3.7. Ахиллес: «житие» героя как образец пайдейи души

История Ахиллеса — одна из самых распространенных в античном искусстве[988], и сопоставима с историями Геракла, Диониса и Орфея в массовости, но превосходит их по числу сюжетов. Эту популярность обеспечили ей, прежде всего, текст «Илиады» Гомера, где линия Ахиллеса структурообразующая и сквозная, ранняя адаптация истории в качестве образца в античной пайдейе и, возможно, широкое распространение культа Ахиллеса.

Помимо Гомеровских текстов изобразительная традиция Ахиллеса в разные периоды обогащалась также сюжетами из киклических поэм («Малая Илиада» Лесха, «Киприи», «Эфиопида» Арктина, период 630–560 гг. до н.э.), «Разрушение Илиона» («Илиуперсида») Стесихора (кон. VII в. – ок. 556 г. до н.э.), трагедий V в. до н.э. (прежде всего, «Скироссцы» / «Скириянки» Еврипида, трагедии Софокла «Агамемнон», «Фригийцы, или Выкуп Гектора» и др. Эсхила), из комментариев-схолий к текстам Гомера, поэмы «Свадьбы Пелея и Фетиды» Катулла (87/84–54 гг. до н.э.), «Метаморфоз» и «Героид» Овидия (43 г. до н.э.–17 г.), «Ахиллеиды» Стация (80-е–96 г.), «Латинской Илиады» (I в., время Нерона), из описаний картин Филострата Старшего (170–247 гг.), из текстов мифографов — «Мифов» Гигина (2-я пол. I в. до н.э.–17 г.), «Мифологической библиотеки» [Псевдо-]Аполлодора (I–II вв.), и др., возможно также из поздних переложений и дополнений Гомера («После Гомера» Квинта Смирнского, III в., «Эфемерид» Диктиса Критского, IV в.; «О разрушении Трои» Дарета Фригийского, V в.).

3.7.1. Imitatio Ахиллеса: Ахиллес как модель риторической героизации

Видимо, в IV в. до н.э. происходит расширение образности Ахиллеса, ставшего моделью для героизации через ассоциацию с ним (ср. Монумент нереид в Ксанфе — гробницу сатрапа Ликии Арбинаса, между колоннами которой статуи нереид, несущих оружие Ахиллесу, 390–380 гг., Британский музей, Лондон). Поворотным, видимо, стало время Филиппа II и Александра Македонского[989]: на гомеровскую эпоху ориентировался героический уклад македонского двора, Хирону и его воспитанникам уподоблялась среда школы в Миезе, в которой Александр воспитывался со своими гетайрами[990]. С юности царь

[988]Иконография Ахиллеса: *Kossatz-Deissmann A.* Achilleus // LIMC I–1. S. 37–200; *Kossatz-Deissmann A.* Achilleus // LIMC Supplementum I. P. 2–15; *Kossatz-Deissmann A.* Lykomedes I // LIMC VI–1. S. 298–302; *Kemp-Lindemann D.* Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst. Bern — Frankfurt, 1975; *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 357–395.

[989]*Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 73–114; *Туманс Х.* Еще раз о мимесисе и легитимации Александра // Мнемон. 2016. 2. С. 55–78.

[990]Исследователи находят сходство погребального обряда, произведенного в гробнице Вергины и погребением Патрокла. См.: *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 74.

поклонялся Ахиллесу, своему предку по линии царей Эпира через Неоптолема, сына Ахиллеса, хранил «Илиаду» в драгоценной шкатулке [Arr. VII: 14, 4], в начале Персидского похода совершил жертвоприношение на могиле героя, «обменялся» с ним щитами [Arr. I: 11, 7-8; Diod. XVII: 18], устроил погребальные игры в его честь и впоследствии как Ахиллес Патрокла оплакал Гефестиона [Diod. XVII: 110:8; 115, 1–5; Arr. VII: 14:1–10; Plut. *Alex*. LXXII]. Известно, что поэт Хорил — «Гомер» при «Ахиллесе» — составил по образцу великого эпоса поэму об Александре, прославлявшую его как ахейского героя.[991] В портретах царя и героя подчеркивалось их внешнее сходство, сам облик Ахиллеса моделировался с чертами Александрова лица и одновременно иконография Александра — по Ахиллесовым образцам. В дальнейшем, кажется, только эпирский царь Пирр следовал этой традиции, как еще один потомок Ахиллеса с амбициями объединителя греческого мира[992].

В римской традиции[993] образ Ахиллеса появляется, скорее всего, в контексте широкого процесса адаптации греческой культуры римской средой, от внедрения литературных жанров и стилей до перевоза в Рим тысяч произведений греческого искусства и работ греческих мастерских в Риме с I в. до н.э., обеспечивавших римлян копиями и компиляциями греческой скульптуры, вариациями греческих картин и др. Самый талантливый пример этого — эпиталамий Катулла на свадьбу Пелея и Фетиды [Cat. *Carm*. 64], восходящий к неизвестной эллинистической поэме. Гораций и Проперций, признавая доблесть Ахиллеса, все же заостряют внимание на его неистовости и равнодушии к мольбам [Hor. *Sat*. I:7.14–15; Hor. *Ars P.* 120–122; Prop. II: 8.29–36]. Такое изображение представляет собою контраст с изображением «родственника» римлян Гектора, который представляется как настоящий герой Троянской войны. По той же причине, возможно, Вергилий в «Энеиде», моделируя Энея в характеристиках гомеровского Ахиллеса, называет последнего жестоким [Verg. *Aen.* I: 29–31, 456–458]. То есть Ахиллес оставался для римлян противоречивым образом: он был великим героем, но и врагом троянцев, миф о происхождении от которых римлян в это время получил свое обновление, и его слабости, безудержность его характера считались недопустимыми в этосе римского гражданина[994].

---

[991] *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 77.

[992] См. монеты Пирра I с профилем Ахиллеса и Фетидой на ихтиокентавре, несущей щит сыну (на реверсе), 279–274 гг. до н.э.

[993] Судьба мифа об Ахиллесе в греческой и римской культуре: *Callen King C.* Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages. Berkeley: University of California Press, 1987; *Ghedini F.* La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo republicana ed imperiale // Latomus. 1994. 53 (2). P. 297–316.

[994] Об отношении римлян конца Республики и принципата к Ахиллесу, в том числе Цицерона, Катулла, Овидия см.: *Callen King C.* Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages. P. 112–127.

При этой амбивалентности образа Ахиллеса в ранней латинской литературе I в. до н.э., в римскую среду через эллинистический Восток стала проникать и традиция героизации через его образ[995]. Его полубожественное происхождение, величие души стали способом иносказания о самом Августе и его наследниках, намеком на высокое происхождение, роль и статус рода Юлиев (на это может указывать статуя Августа из Prima Porta, в схеме воспроизводящая статую Дорифора-Ахиллеса работы Поликлета, ок. 20–17 гг. до н.э., Музей Кьярамонти, Ватиканские музеи; Ахиллес с чертами Августа или Тиберия на «Чаше Филоктета» из Сокровищ Хоби, ок. 50 г., Национальный музей Дании, Копенгаген[996], и др.). К рубежу I в. до н.э.–I в. относятся Tabulae Iliacae («Илионские таблицы») (Рисунки 377, 378) с развернутыми сценами с Ахиллесом, свидетельствующие о новом инетерсе к сюжету и адаптации тем Троянской войны в римской среде.

Обновление интереса, более связанного с воспитанием героя, произошло при Нероне[997]. Видимо, с этого времени, Ахиллесовы сюжеты становятся, по словам Шарля Дельвуа, «топосом императорской риторики»[998]. Так, сцена с Ахиллесом и Пентесилеей включена в программу императорской героизации в цикле 190 рельефов Себастейона, комплекса, посвященного Афродите и роду Юлиев, с храмом обожествленных Августа, Тиберия, Клавдия, Нерона, в Aphrodisias / Афродисиаде (2-я четв. I в. – 60-е гг., Музей Афродисиады). При дворе Домициана, который в своей деятельности и в образе ориентировался на Нерона, появляется эпическая поэма «Ахиллеида» Стация, не законченная из-за смерти поэта (ок. 96 г.), но известная публике и ставшая основой для более подробного «раскадрирования» ранней истории героя в искусстве. О широте интереса к Ахиллесу, за пределами императорского двора и идеологии, свидетельствуют многочисленные фрески в домах Помпей и Геркуланума эпохи поздних Юлиев-Клавдиев и Флавиев, воспроизводящие позднеклассические и эллинистические оригиналы[999].

С началом, и особенно с расцветом при Антонинах и Северах Второй софистики (нач. II – кон. IV вв.), которая разработала систему морализаторских и аллегорических сопоставлений с образцами добродетели[1000], Ахиллес вместе с Геркулесом становится

---

[995] Хотя редкий случай — статуэтка Марка Антония в облике ахейского героя (30-е гг. до н.э.),— конечно, восходит не к римской традиции, а к культу Александра в Александрии Египетской.

[996] *Müller C.W.* Das Bildprogramm der Silberbecher von Hoby. Zur Rezeption frühgriechischer Literatur in der römischen Bildkunst der augusteischen Zeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1994. 109. S. 321–352; *Emme B.* Die Silberbecher von Hoby: Narrative Strategie und diskursive Kontexte // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 2023. 137. P. 141–176. *Simon E.* Zum Becherpaar des Cheirisophos // Essays in Honor of D. Bothmer. 2002. S. 297–301.

[997] Достигнув отроческого возраста он выступал в цирке на Троянских играх [Suet. *Ner.* 7]),— это могло быть инициировано его наставником Сенекой, автором трагедий на греческие сюжеты и на основе греческих трагедий (например, трагедия «Троянки».

[998] *Delvoye Ch.* Éléments classiques et innovations dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire. P. 187.

[999] *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 85.

[1000] *Anderson G.* The Pepaideumenos in action: Sophists and their outlook in the early Empire // Aufstieg und

моделью Virtus и Mos maiorum — Доблести и Нравов древних — и входит в систему риторических формул[1001].

Самые яркие примеры и, кажется, наиболее повлиявшие на искусство,— портреты героев в «Героике» Флавия Филострата (после 213 г.)[1002], в происходившем на Херсонесе Фракийском диалоге между финикийским купцом и виноградарем, которому в его трудах помогает призрак Протесилая и излагает ему события Троянской войны[1003], и его же описание картины «Воспитание Ахиллеса» [Phil. *Imag*. II: 2][1004]. Не случайно, как кажется, именно на этот период приходится массовое производство саркофагов с Ахиллесом.

Возрождение моделей эллинистической культуры, которое инициировали риторы Второй софистики, интерес к эллинистическим программам героизации монарха также поддерживали интерес к Александру Македонскому и его идеальному «прототипу»[1005]. Каракалла, следуя Александровой «программе», выбирает для себя два пути Imitatio / Подражания — Геркулеса и Ахиллеса, воспроизводя в своих портретах скульптурные типы первого, и повторяя акции почтения к Ахиллесу, совершенные Александром (в частности, император посетил могилу героя у Трои в 214 г., принес ему жертвы, поставил статую и, кремировав своего вольноотпущенника Феста, возвел над его погребением курган [Herodian. IV: 8.4–5]).[1006] По упоминанию Элия Лампридия в его биографии Александра Севера, в комнате, где находились лары императора, были помещены изображения Орфея, Ахиллеса и Моисея [Scr. Hist. Aug. *Vita A.S.* XXIX: 2].[1007] Указание ритора Менандра Лаодикийского (2-я пол. III в.) начинающим ораторам, воспитывающим будущего императора, сравнивать того с Ахиллесом, говорит уже об устоявшейся и почти обязательной традиции.[1008] В этой линии традиционным является возрождение культа героя как личного покровителя императора, в котором проступают его черты. В этом же

Niedergang der römischen Welt. Teil II, Bd. 33. 1. Berlin, New York: De Gruyter, 1989. P. 79–208; О влиянии традиции софистики на раннехристианских авторов см.: *Пантелеев А.Д.* Что Афины Иерусалиму? Раннее христианство и вторая софистика // Schole. Философское антиковедение и классическая традиция. 2020. 14/2. С. 567–586.

[1001]О содержании понятий см.: *Parks Bare C.* Achilles and the Roman Aristocrat. P. 37–48.

[1002]Flavii Philostrati Heroicus (kritische Edition) / Hrsg. von L. de Lannoy. Leipzig: Teubner, 1977; Helden und Heroen, Homer und Caracalla. Übersetzung, Kommentar und Interpretationen zum Heroikos des Flavios Philostratos / Griechischen Text der kritischen Edition von Lannoy mit deutscher Übersetzung und Kommentar A. Beschorner // Hrsg. von A. Beschorner. Bari: Levante editori, 1999.

[1003]*Белоусов А.В.* Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. С. 68–73.

[1004]*Ghedini F.* Achille a Sciro. Le immagini di Filostrato Minore // La prospettiva dello storico dell'arte (Antenor Quaderni 3) / A cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello. Rome, 2004. P. 17–26.

[1005]Об адаптации Ахиллеса в период Второй софистики: *Abbondanza L.* Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo // OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia. 1996. IV. P. 18–20.

[1006]*Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 93.

[1007]Даже если это вымысел или позднейшая интерполяция, само ее включение в биографию и перечисленные персоны уже показательны.

[1008]*Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 376.

контексте следует рассматривать обращение к нему Юлиана II, матери которого приснился сон, что она родила Ахиллеса[1009].

3.7.2. Культ Ахиллеса и его образ в погребальной пластике

«Новая религиозность» II в. массовым переведением истории Ахиллеса в пластику саркофагов дополнила ее новыми смыслами. Однако из поля исследований историков искусства, обращавшихся к погребальной пластике, кажется, исчез факт культа Ахиллеса, широко распространенного, по крайней мере, до IV в. Широкое почитание Ахиллеса реконструируется по литературным источникам, монетным чеканам II в. в Фессалии и, в частности, в Лариссе (где существовал культ героя), сообщениям авторов о ритуалах культа, фрагментам посвящений, археологическим свидетельствам о священных зонах и подношениях, как в Эпире, Фессалии и в Троаде, непосредственно связанных с его происхождением и гибелью, так и во всем грекоговорящем мире (Иония, в частности Милет и Эрифры, Кария, Ликия и Писидия в Малой Азии, материковая Греция и острова, Великая Греция и греческие города Понта Эвксинского и Меотиды — Ольвия, Херсонес Таврический, Пантикапей, остров Левка (Змеиный), где находилось его общегреческое святилище) (Рисунок 381).[1010]

Филострат Старший в «Героике» пишет о старинной традиции ежегодно отправлять из Фессалии, где поддерживался культ героя, посольство к мысу Сигейон у Трои. Согласно его описанию, корабли под черными парусами прибывают только ночью, послы, ступив на землю, совершают жертвоприношение Фетиде, призывают ударами о щиты дух Ахиллеса, над выкопанными ямами на его могиле закалывают черного быка (примета героического культа), по возвращении к кораблям — белого (примета культа

[1009] *Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 113.

[1010] О культе Ахиллеса: *Толстой И.И.* Ахилл и священная Левка // Журнал Министерства народного просвещения. 1916. № 8–9.; *Hiller Gaertringen F. von.* Achilleus // Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd. I. Stuttgart, 1964. Sp. 50; *Русяева А.С.* Вопросы развития культа Ахилла в Северном Причерноморье // Скифский мир. Киев: Наукова думка. 1975. С. 174–185; *Guzmán M.O.* El culto de Aquiles en Eritras a la luz de la documentación epigráfica y literaria // Acta XII Congressus epigraphiae Graecae et Latinae, Barcelona, 3–8 septembris 2002. Vol. 2. Barcelona, 2002. P. 1055–1060; *Шауб И. Ю.* Ахилл — бог Северного Причерноморья // Новый часовой. 2002. № 13–14. С. 356–367; Der Achilleus-Kult im nördlichen Schwarzmeerraum vom Beginn der griechischen Kolonisation bis in die römische Kaiserzeit. Beiträge zur Akkulturationsforschung / Hrsg. von Joachim Hupe (Internationale Archäologie. Bd. 94). Rahden: Leidorf, 2006.— 278 S.; рецензия: *Белоусов А.В.* // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2008. Вып. 1 (11). С. 117–130; *Guzmán M.O.* Orígenes y desarrollo del culto de Aquilles: Tesis Doctoral. Tesis Doctoral en la Universitat Autònoma de Barcelona/ Director de la Tesis: Rosa Araceli Santiago Álvarez. 2006; *Burgess S.J.* The Death and Afterlife of Achilles. Johns Hopkins University Press, 2009. P. 98–11; разделы о культе Ахиллеса (с библиографией и переводами текстов) в книге: *Белоусов А.В.* Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. С. 68–139, 169–187; *Лазаренко В.Г.* Ахилл — бог Северного Причерноморья. Ижевск, 2018; *Γουλούλης Σ.* Ο ήρωας Αχιλλέας στην ύστερη ρωμαϊκή και μεσαιωνική θεσσαλική παράδοση (ιστορική – ιστορικογεωγραφική ανάλυση) // 2nd International Farsala Conference «The Homeric Achilles: diachronic reflections in the art and the literature» Farsala, 7–9 February 2019. Pharsala, 2019. P. 49–73; *Шауб И.Ю.* Долгожданный ответ на давний вопрос. Рецензия на книгу В. Г. Лазаренко «Ахилл — бог Северного Причерноморья» // Археологические вести. 2020. 27. С. 317–332.

бога).[1011] Устами рассказчика Филострат сообщает также об упадке культа,— тем более, следует заметить, становится яснее желание Каракаллы его восстановить во время своего путешествия к Трое.

В любом случае, если не касаться реконструкции древнейшего слоя Ахиллеса, некогда, видимо, божества, связанного со смертью[1012] и водной стихией[1013], о таком почитании было широко известно. Многие авторы, в том числе Филострат Старший в «Песни Ахиллеса», которую поет герой, сообщают о супружестве Ахиллеса и Елены Прекрасной в их загробном вечном блаженстве на Левке[1014], о набеге на Левку амазонок, служительниц Великой матери[1015], легенда о котором, как считает А.В. Белоусов, могла быть отголоском храмовой легенды[1016]. «Тени» культа Ахиллеса могли сохраняться достаточно долго: в X в. о его древнем почитании в Северном Причерноморье вспоминает Лев Диакон[1017]; в Фессалии, исконном древнем центре культа героя, память о нем с IX в., возможно, слилась с почитанием Ахиллия, епископа Ларисского (IV в.) (осаждавший город Боэмунд I в 1082 г. призывал воинов обещаниями «сокровищ Ахиллеса», скорее всего, путая его с древним героем[1018]).

Упоминания о культе Ахиллеса, его реалии во II–IV вв. и влиятельный текст Филострата Старшего создают фон, который нельзя не учитывать при обращении к произведениям искусства. Так, массовость и стиль саркофагов с Ахиллесом, вкупе с происхождением основного их числа из мастерских Аттики и Малой Азии, могут свидетельствовать о близости их к живой традиции.

В латиноговорящем мире с I в. существует две обогащавшие друг другу параллельные линии: одна исходит из греческих интерпретаций погребального образа, другая — из риторической воспитательной практики. Примером того, что сцены с высокостатусных саркофагов перешли в повседневную погребальную практику, являются

[1011] *Белоусов А.В.* Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. С. 119–123.

[1012] Хтонический слой очевиден в описании посольства фессалийцев; предположение, по археологическим раскопкам и находкам вотивных предметов, о том, что на Левке в храме Ахиллеса жила мифическая или реальная змея; наблюдения В.Н. Топорова о хтонической и змеиной природе древнего протообраза Ахиллеса (см. *Топоров В Н.* Об архаическом слое в образе Ахилла. (Проблема реконструкции элементов прототекста) // Образ — смысл в античной культуре. Москва, 1990. С. 64–95; *Γουλούλης Σ.* Ο ήρωας Αχιλλέας στην ύστερη ρωμαϊκή και μεσαιωνική θεσσαλική παράδοση. P. 52–53); явный отголосок древних человеческих жертвоприношений в рассказе купца о троянской деве, оставленной им на острове и растерзанной Ахиллесом)

[1013] Некоторые посвящения называют его понтархом, что подтверждается упоминаниями о святилищах героя в устьях рек и у морских берегов.

[1014] *Белоусов А.В.* Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. С. 126–138 (Ахилл на Белом острове), С. 169–187 (Культ Ахилла в Северном Причерноморье).

[1015] В ней видели супругу Ахиллеса под именами Медеи, Ифигении, Поликсены и др.

[1016] *Белоусов А.В.* Ахилл на Белом острове. С. 131–133.

[1017] *Митрофанов А. Ю.* «Скифский Ахилл» Льва Диакона: к вопросу об эволюции мифа // Вестник Исторического общества Санкт-Петербургской Духовной академии. 2024. № 1 (17). С. 27–45.

[1018] *Γουλούλης Σ.* Ο ήρωας Αχιλλέας στην ύστερη ρωμαϊκή και μεσαιωνική θεσσαλική παράδοση. P. 64.

рельефы из Норика, Мёзии и Паннонии со сценами Влачения Гектора и Великодушия Ахиллеса к Приаму[1019], принадлежавшие, кажется, только легионерам.

Сцены с героем на саркофагах обычно рассматриваются как exemplum mortalitatis — пример неминуемой смертной участи человека[1020], ведущий к размышлению и вызывающий сострадание. Главным аргументом против такого понимания сюжетов как «картин» смерти и скорби, иллюстраций героических идеалов, поэтических размышлений о кратковременности жизни и ее перипетиях, является выбор тем как вообще для всех саркофагов II–III вв., так и для саркофагов с Ахиллесом, который связан с испытаниями и страданиями на пороге смерти, метаморфозами смертного или героя, сценами посмертного бытия (например, Адониса). В целом такая программа соответствует и содержанию сцен с Ахиллесом на саркофагах. Главные сюжеты этого круга пластики (с учетом сцен на торцах) — Разоблачение на Скиросе (48 саркофагов[1021]), Битва с амазонками с убийством Пентесилеи (27 саркофагов[1022]), в разных сочетаниях на одной стенке — Отправление Патрокла на битву, Влачение тела Гектора (20 саркофагов[1023]), Оплакивание Патрокла (3 саркофага[1024]), Великодушие к Приаму (18 саркофагов[1025]), только на торцевых стенках или на цоколе крышки, то есть в комментирующих зонах,— Погружение в Стикс (2 саркофага[1026]), Воспитание Хироном (4 саркофага)[1027], Принесение Фетидой оружия (1 саркофаг[1028]), Поединок с Гектором (2 саркофага[1029]), Гибель Ахиллеса (1 саркофаг[1030]).[1031]

Эпизод с Разоблачением Ахиллеса, самый популярный сюжет на саркофагах, несомненно, представляют метаморфозу — буквальное преображение — и герофанию, (про)явление героя. Иначе с кем соотносил бы себя заказчик? И если ни с кем, и этот сюжет был лишь иллюстрацией знаменитого события, в чем был бы смысл появления его на предмете погребального памятования, тем более, что указания на смерть в нем нет? Отправление Патрокла в доспехах Ахиллеса на битву (в которой он заместил его[1032]),

---

[1019] *Śmid K.* Priamos vor Achill aus Aquincum // Tagung Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente. Klagenfurt, Wien, Ljubljana, Dunaj, 2016. S. 241–254.
[1020] *Zanker P., Ewald B.Ch.* Living with Myths. P. 218.
[1021] Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 96–99, 128–165, 177–181.
[1022] *Ibid.* Cat. 757–783.
[1023] *Ibid.* Cat. 618–631.
[1024] *Ibid.* Cat. 485–486.
[1025] *Ibid.* Cat. 690–709.
[1026] *Ibid.* Cat. 8–9.
[1027] *Ibid.* Cat. 61–62, 78, 82.
[1028] *Ibid.* Cat. 541.
[1029] *Ibid.* Cat. 576–577.
[1030] *Ibid.* Cat. 858.
[1031] Каталог саркофагов с Ахиллесом см.: *Robert C.* Die antiken Sarkophag-Reliefs. Bd. II, Abt 1: Mythologischen Cyklen. Berlin, 1890. S. 108–127. Taff. XXXVII–XLIV.
[1032] О Патрокле как «ритуальном заместителе» героя: *Nagy G.* The Ancient Greek Hero in 24 hours. P. 146–161.

Поединок с Пентесилеей, Влачение тела Гектора, Великодушие к Приаму и Оплакивание Патрокла может объединять тема предсказания скорой смерти самого героя. Так Фетида, которая наблюдает за Патроклом, знает о его «заместительной» гибели и о скорой гибели сына, более того, сам Ахиллес говорит Патроклу о погребении праха в одной с ним урне, и тень Патрокла напоминает ему об этом. Так Гектор, умирая, пророчествовал Ахиллесу о смерти от стрелы Париса. Эта тема определенно сближает сцены из цикла Ахиллеса с сюжетами с Ипполитом, Адонисом, Мелеагром на пороге их гибели — то есть на пороге их посмертной жизни. Эти сцены также можно рассматривать по аналогии с Геракловыми и Одиссеевыми сюжетами на саркофагах: каждой сцене соответствует преодоление — из девы в героя, из неистовства к милосердию, от убийства к раскаянию, что в контексте взглядов эпохи следует рассматривать как достойно преодоленные испытания и страдания души.

«Любовная» линия в истории Ахиллеса и выведение в сценах на саркофагах на важные роли второстепенных в эпосе Деидамии, Брисеиды, Патрокла, Пентесилеи в эпоху господства неоплатонического мировоззрения могла также опираться на строки Платона в его «Пире» о дарованном Ахиллесу за подвиг любви блаженстве по смерти: «…Ахилла, сына Фетиды, …[боги] почтили, послав на Острова блаженных; узнав от матери, что он умрет, если убьет Гектора, а если не убьет, то вернется домой и доживет до старости, Ахилл смело предпочел прийти на помощь Патроклу и, отомстив за своего поклонника, принять смерть не только за него, но и вслед за ним. И за то, что он был так предан влюбленному в него, безмерно восхищенные боги почтили Ахилла особым отличием. … Ведь любящий божественнее любимого, потому что вдохновлен богом. Вот почему, послав Ахилла на Острова блаженных, боги удостоили его большей чести, чем Алкестиду» [Plat. *Symp* 179b–180b].

3.7.3. История Ахиллеса как житийный цикл

«Период саркофагов» можно рассматривать как период редактирования иконографии Ахиллеса: ключевые эпизоды его истории уже все известны в античном искусстве, но сокращены до нескольких, для них отработаны композиционные схемы, которые останутся в искусстве до VI в.

Божественное происхождение, человеческое и царское достоинство, героическая неистовость сделали его моделью для правителей, сложные и противоречивые человеческие чувства, свидетельствующие о возвышенной душе,— открытым для простого сопереживания и соотнесения себя с ним. Возможно, именно эти аспекты сделали историю героя самой подробной в «биографическом» разворачивании картин, с

включением в нее событий детства, ранней юности, подвигов, личных связей. Только она и история Геракла в античном искусстве имеют черты «жития», то есть раскрывается последовательно, как в ключевых, так и не главных биографических эпизодах[1033].

Отбор этих событий был произведен достаточно рано, видимо, в живописи и скульптуре Поздней классики и эллинизма, когда были созданы картины и статуи, которые могли стать сюжетными и композиционными образцами для всей последующей традиции: например, «Жертвоприношение Ифигении» Тиманфа (V–IV вв. до н.э.), «Разоблачение Ахиллеса на Скиросе» Афениона из Маронеи во Фракии (2-я пол. IV в. до н.э.) [Pl. *Hist. Nat.* XXXV, 134][1034], известная в многочисленных мраморных репликах бронзовая статуя Аякса 200–150 гг. до н.э. (традиционно считался Менелаем) с телом Патрокла[1035], и др.

Сосредоточение картин из разных регионов в Риме могло инициировать группировку картин в некий цикл exempla. Версии такого цикла можно увидеть во фресках из Помпей: в Доме Ахиллеса, или Доме Убони (Casa di Achille / Domus Uboni, IX.5.2) — с Разоблачением при дворе Ликомеда, Уведением Брисеиды, Изготовлением оружия Гефестом, Гефестом, передающим оружие и доспехи Фетиде, Принесением Фетидой оружия Ахиллесу[1036]), в Доме Трагического поэта (Casa del Poeta Tragico, VI.8.3) — с Похищением Елены Парисом, Разоблачением, Жертвоприношением Ифигении, Ссорой с Агамемноном и Уведением Брисеиды; на стуковых рельефах в Доме Троянского святилища, или Доме ларария Ахиллеса (Casa del Sacello iliaco / Casa del Larario di Achille, I.6.4) — со сценами Поединка с Гектором, Влачения, Великодушия (Рисунок 379)[1037] и др.

Около этого времени также, видимо, формируется полный и последовательный цикл истории Троянской войны[1038]. Он воплощен на нескольких каменных Tabulae Iliacae

---

[1033]Исследование иконографии в широкой панораме связей с греческой вазописью, классической, эллинистической и римской скульптурой и живописью, гипотезы о логике развития иконографии: *Delvoye Ch.* Éléments classiques et innovations dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire // L'antiquité classique. 1984. 53. P. 184–199; *Ghedini F.* Achille nel repertorio musivo tardo antico tra tradizione e innovazione // Actes du VIIIème colloque international pour l'étude de la Mosaïque antique et mediévale, Lausanne 6–11 octobre 1997 / Eds. D. Paunier, Chr. Schmidt. Lausanne, 2001. P. 58–73; *Grassigli G.L.* L'ultimo Achille. Per una lettura dell' Achille tardoantico // Iliade. Roma, Colosseo, 9 settembre 2006 –18 febbraio 2007 / A cura di A. Bottini, M. Torelli. Roma, 2006. P. 124–137; *Abbondanza L.* Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo // OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia. 1996. IV. P. 9–33; *Faust S*. Achill in geselliger Runde. Spätantike Perspektiven auf ein griechisches Heldenleben // Antike. Kultur. Geschichte / Festschrift für Inge Nielsen zum 65. Geburtstag / Hrsg. von S. Faust, M. Seifert, L. Ziemer. Aahen: Shaker, 2015. P. 51–76.

[1034]Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 105, 106.

[1035]В Сперлонге она стала основой для статуи Одиссея с телом Ахиллеса, на «Вилле Герода Аттика» в Эва Луку — для статуи Ахиллеса с телом Пентесилеи, нач. V в.

[1036]*Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. С. 85.

[1037]*Spinazzola V.* Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923). Roma: La Libreria della Stato, 1953. Tav. 86.

[1038]Ранние примеры, прежде всего Ваза Франсуа из Clusium / Кьюзи, расписанная Клитием (ок. 570 г. до н.э., Национальный Археологический музей, Флоренция), имеют совсем другие задачи.

(«Илионские таблицы») (Рисунки 377, 378): сохранились 22 фрагмента и целые плиты (из самых сохранных образцов — Tabula Iliaca Capitolina, ок. 15 г. до н.э., Капитолийские музеи, Рим), в том числе круглые, изображающие сцены на Щите Ахиллеса. Они происходят, видимо, из двух римских мастерских рубежа I в. и восходят, скорее всего, к эллинистическому оригиналу[1039]. На этих рельефах сцены с Ахиллесом, помимо «Илиады», дополнены сюжетами из «Илиуперсиды», «Малой Илиады», «Эфиопиды», и др. (на обороте Tabula Borgia находится список названий и авторов эпических произведений, с перечислением количества строк в каждом эпосе): оскорбленный Ахиллес и Патрокл, испрашивающий его о доспехах, Битва Патрокла, Гибель Патрокла, Оплакивание тела Патрокла, Фетида в кузнице Гефеста, Принесение доспехов, Вступление в бой, сражение со Скамандром, Битва, Сражение с Гектором, Влачение тела Гектора, Погребальный костер Патрокла, Погребальные игры в честь Гектора, Великодушие Ахиллеса к Приаму, Перенесение тела Ахиллеса.

Со II в. в пластике саркофагов складываются устойчивые сопоставления сцен, акцентирующие новые темы через сопоставление нескольких, как последовательных, так и отстоящих далеко друг от друга событий, то есть в «сокращенной» версии. Этот же прием характерен и для живописи: цельные картины распадаются на фигуру или сцену в центральном поле, которая окружается или сопровождается фрагментами истории или каким-то образом имеющие отношение к центральной картине. Такой прием, избегающий буквального последовательного нарратива, давал большую свободу для усложнения смыслов, создания религиозных, мифологических, литературных и философских параллелей.

С начала IV в. (ранние образцы нам не известны) иконография Ахиллеса усложняется введением новых сцен и формированием подробных изобразительных миницикло с последовательно развивающейся историей. Близкие к полным или воспроизводящие ключевые моменты всей истории версии сохранились на бронзовых рельефах обкладки Капитолийской колесницы (от Рождения до Гибели Ахиллеса и Спасения его тела), 1-я пол. IV в. (Рисунки 397–402) (Кат. 299)[1040]; на серебряных блюдах

[1039] *Sadurska A.* Les Tables Iliaques. Warszawa, 1964, каталоги таблиц; *Horsfall N.* Tabulae Iliacae in the Collection Froehner, Paris // The Journal of Hellenic Studies. 1983. 103. P. 144–147; *McLeod W.* The 'Epic Canon' of the Borgia Table: Hellenistic Lore or Roman Fraud? // Transactions of the American Philological Association. 1985. 11. P. 153–165; *Amedick R.* Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Berlin — New York: De Gruyter, 2000. Band 114 (1999). S. 157–206; *Valenzuela Montenegro N.* Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs. Berlin, 2004; *Squire M.* The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae. Oxford — New York: Oxford University Press, 2011; *Petrain D.* Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

[1040] *Ghedini F.* Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica (Antenor Quaderni, 13). Rome, 2009.

из Augusta Raurica (Кайзераугст) (от Рождения до Разоблачения на Скиросе), 2-я четв. IV в. (Рисунки 423–425) (Кат. 298)[1041]; на Капитолийском путеале (до Погребальных игр в честь Патрокла), 2-я, четв. IV в. (Рисунки 409–415) (Кат. 297)[1042]; видимо (так как часть сцен утеряна), на рельефах слоновой кости из Элефтерны (Рождение, сцены Воспитания, Влачение Гектора), 1-я пол. IV в. (Рисунки 418–420) (Кат. 307)[1043]; на мозаиках Виллы Амазонок в Халеплибахче (от Рождения до Разоблачения на Скиросе), 560-е гг. (Кат. 292); на серебярной ситуле из палаццо Дориа Памфили, V в. (Рисунок 451) (Кат. 303)[1044]; на тиражированной керамике terra sigillata (от Свадьбы Пелея и Фетиды до Великодушия к Приаму), кон. IV – 1-я четв. V в. (Рисунки 403–406) (Кат. 312)[1045]; на бронзовом блюде из Каира, VI–VII вв. (Рисунки 421, 422) (Кат. 305)[1046]; на миниатюрах «Амброзианской Илиады», 1-я четв. VI в. (история Троянской войны) (Кат. 295)[1047].

Есть определенная закономерность в характере иллюстративного цикла и выборе видов искусства. В предметах прикладного искусства, рассчитанных на разглядывание и внимательное прочтение, иллюстрации подробнее и дополняются второстепенными деталями. В больших мозаичных картинах внимание акцентируется на одной или нескольких отобранных сценах для того, чтобы зритель провел реальные и символические связи между ними. Если первый способ требовал нарративного развертывания, второй — ввиду неподвижности — должен был акцентировать внимание на символической сути сцены и связей между несколькими сценами, то есть буквальная иллюстративность отступает здесь на второй план.

3.7.4. Миницыклы детства и воспитания Ахиллеса

Условный цикл истории Ахиллеса можно начать с сюжета ***Свадьбы Пелея и Фетиды*** (мозаика из триклиния виллы в Philippopolis / Шахбе, 1-я четв. IV в., Археологический музей, Суэйда (Рисунки 393–394) (Кат. 264)[1048]; мозаика из Беджайя /

[1041]*Gonzenbach V. von.* Achillesplatte // Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst / Hrsg. von H.A. Cahn, A. Kaufmann-Heinimann. Derendingen, 1984. P. 225–315
[1042]*Cina M.* Mensa con scene della vita di Achille // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana / Hrsg. von S. Ensoli, E. La Rocca. Rom: "L'Erma" di Bretschneider, 2000. P. 608–610, Kat. Nr. 310, Abb. S. 609.
[1043]*Σταμπολιδης Ν.Χρ.* Ελευθερνα. Lamda Development & Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, 2020. P. 112–117.
[1044]*Carandini A.* La secchia Doria: una «storia di Achille» tardo-antica. Contributo al problema dell'industria artistica di tradizione ellenistica in Egitto (Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell' Università di Roma). Studi Miscellanei, 9. Anno Accademico 1963-1964. Roma: De Luca, 1965.
[1045]*Bell M.* Fragments of Plates with Scenes from the Life of Achilles // Age of Spirituality. Cat. 209 (P. 234–235).
[1046]*Strzygowski J.* Koptische Kunst. Catalogue general du musée du Caire. Vienna, 1904. P. 257. Pl. XXVI; *Guerrini L.* Infanzia di Achille e la sua educazione presso Chirone // Studi miscellanei. 1961. 1 [1958–1959]. P. 43–53; Age of Spirituality. Cat. 210 (P. 235).
[1047] Age of Spirituality. Cat. 210 (P. 235).
[1048]*Balty J.* Un Programme de Mariage à Shahba-Philippopolis (Syrie) // Collection de l'Ecole Française de Rome. 2005. 352/2. P. 1307–1316.

Béjaia, 1-я пол. IV в. (Кат. 273)[1049]; мозаика из Iol Caesaria / Шершеля, 320–340 гг., Музей Шершеля (Кат. 263)[1050]; возможно, утраченная ныне сцена на Вилле Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг.

Сюжет отсылал к предыстории: предсказанию Зевсу о сыне от Фетиды, который будет могущественнее него, и передаче решением богов Фетиды Пелею, к овладению богиней смертным, их свадьбе, на которой присутствовали все боги и пророчествовали Мойры, и которая стала причиной Троянской войны. Сцену традиционно истолковывают как указание на счастливое супружество хозяев дома, заказавших мозаику, как торжественную картину из «мира богов и героев», как мистическую иллюстрацию гностического посвящения[1051]. Но исключительно трагическая судьба этого брака, закончившегося гибелью сына супругов, вряд ли соответствует этой интерпретации. Вторая мозаика из того же ансамбля из Филиппополиса с персонификациями Плодовитости детьми, Справедливости и Философии, намекает на развитие сюжета: если первая картина — это указание на двуприродное происхождение Ахиллеса (и божественное, и смертное) и зачин войны, где он погибнет, то вторую можно истолковывать как указание на воспитание души в высоком этосе.

Продолжает тему божественного происхождения героя сцена ***Рождения Ахиллеса Фетидой*** (на рельефе слоновой кости из Элефтерны, 1-я пол. IV в.; на ситуле Дориа, V в.; на серебряных блюдах из Кайзераугста, 1-я пол. IV в., и из «Сокровищ Севса», кон. IV–нач. V вв. (Рисунки 416, 417)[1052]; на Капитолийском путеале, 2-я четв. IV в.; на подносе-lanx quadrata, кон. IV–1-я четв. V в. (Кат. 313); на мозаиках Виллы Тесея в Неа Пафосе, нач. V в.; и на Вилле Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг.

Вариации иконографии сцены Рождества незначительны. На блюде из Кайзераугст младенец сидит у ложа, рядом с которым еще одна нимфа. На Капитолийском путеале Фетида возлежит на ложе, нимфа опускает младенца в купель. На блюде из «Сокровищ Севса» у изножья ложа Фетиды стоит нимфа с питьем для роженицы и две нимфы, одна из которых наполняет чашу для омовения ребенка, другая пробует теплоту воды в присутствии созерцающих сцену Геракла, Зевса, Аполлона, Гермеса, Посейдона, Гелиоса. На lanx quadrata изображены роды Фетиды со служанкой, держащей над нею факел,

[1049] *Ballu A.* Mosaïque de Ziama-Mansouriah (Algérie) // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. 1913. P. 346–348, Fig. 31.
[1050] *Dunbabin K.M. D.* Mosaics of Roman North Africa. Cat. Cherchell 10 (P. 28, 42–43).
[1051] *Taylor C.G.* Foreseeing the Divine Bridal Chamber. A Household of Mosaics from Shahba-Philippopolis // Material Culture and Women's Religious Experience in Antiquity. An Interdisciplinary Symposium / Eds. M.D. Ellison, C. G. Taylor, C. Osiek. Lanham — Boulder — New York — London: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. P. 169–211.
[1052] *Mundell Mango M.M.* Der Seuso Schatzfund. Ein Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens // Antike Welt. 1990. 21. S. 70–88.

Фетида, пьющая вино после родов, и коленопреклоненная служанка перед нею с непонятным предметом. На Вилле Тесея рядом с ложем Фетиды изображен сидящий Пелей. Редчайший случай — на пластине из Элефтерны, где нимфа выпускает над Фетидой птицу (вторая нимфа держит ребенка на руках над купелью) — или иллюстрация магического ритуала облегчения родов или символ, связанный с рождением новой души (Рисунок 418).

Сцена рождения вписывается в устойчивую иконографию, видимо, восходящую к рождеству Диониса (рельефы в театрах Нисы, 180–200 гг., Перги, 193–211 гг. и Сиде, посл. четв. II в.[1053]) и сходна с современными ей памятниками (пиксида слоновой кости с рождением и омовением Диониса, V в., Городской музей, Болонья (Рисунок 183); мозаика с рождением Александра Олимпиадой с сидящим рядом Филиппом, служанкой и нимфой, держащей младенца и готовящей купель, из римской виллы в Баальбеке, IV в., Национальный Археологический музей, Бейрут; сцена с приготовлением купели для Диониса в сцене Принесения в Нису на мозаике Дома Айона в Неа Пафосе, 2-я четв IV в. – 360-е гг. (Рисунок 142).

Видимо, после середины IV в. нимфы рядом с Фетидой получили определение как персонификации божественных свойств. Так, на Вилле Тесея младенца Ахиллеса сопровождают Анатрофэ (Кормилица / Кормление) и, по нашему предположению, Амбросия (амбросией Фетида обтирала Ахиллеса, желая его бессмертия [Apollod. *Bibl.* III: XIII: 6]) (Рисунок 396). На Вилле Амазонок в Халеплибахче рядом со сценой Погружения в Стикс, видимо, также изображена Амбросия. Для сравнения можно указать на появление таких аллегорических фигур в сценах с другими героями: на мозаике Виллы Айона в Неа Пафосе в сцене с Дионисом и нимфами с купелью для омовения появляются персонификации Анатрофэ, Амбросии, Теогонии и Нектара; Амбросия как указание на бессмертие героя представлена в момент своей гибели на мозаике триконхового зала в Пьяцце Армерине.

Видимо, одновременно рядом с Рождением появляется изображение ***трех Мойр, предсказавших Ахиллесу его судьбу***, событие, которое акцентировано уже у Катулла [Cat. *Carm*. 64: 303–381, 338]. Клото, Лахесис, Атропос, стоящие за фигурой сидящего у ложа Фетиды Пелея, с надписанными именами изображены на Вилле Тесея в Неа Пафосе. Мойры (атрибуция наша) с веретенами присутствуют на lanx quadrata (Рисунок 404). Фрагмент фигуры Мойры с веретеном сохранился на Вилле Амазонок (Рисунок 443). Известен также фрагмент мозаики с Мойрой с веретеном, вероятно, от сцены с

[1053] *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. 156–171.

Ахиллесом, VI в. (?), ныне в Национальном музее в Бейруте (Рисунок 444)[1054]. Появление Мойр придает всей истории Ахиллеса характер постепенно проявляющего себя закона предопределения, что уже прочитывается на рельефах саркофагов в сценах-предсказаниях неотвратимой и скорой смерти героя («предварения смерти» Ахиллеса в отправлении Патрокла на битву, в Оплакивании Патрокла, Поединке с Гектором, Убиении Пентесилеи).

В нескольких вариантах известна сцена ***Погружения ребенка Ахиллеса в Стикс***, которая появляется на саркофагах[1055], на погребальных памятниках (на рельефе памятника Секундиниев в Игеле, ок. сер. III в.[1056]) (Рисунок 46c), на рельефе Капитолийской колеснице, на блюде из Кайзераугста, на Капитолийском путеале, на пластине из Элефтерны (Рисунок 418), на мозаике из Дома Мелеагра в Ксанфе, нач. V в. (Рисунок 433) (Кат. 287)[1057], на Вилле Амазонок в Халеплибахче (Рисунок 436–437). Сцену обычно сопровождают персонификации: Кокит, Стикс и нимфа с покрывалом, готовящаяся принять ребенка (блюдо из Кайзераугста, Капитолийская колесница); или возлежащая Стикс (Капитолийский путеал; пластина из Элефтерны); Стикс с бьющими из сосцов струями в Халеплибахче; мозаика из Дома Мелеагра — единственный случай, когда вместо фигуры реки изображен источник-водопад.

Самый развернутый миницикл истории — ***Воспитание Хироном***[1058], который начинается с Принесения младенца Ахиллеса Фетидой или Пелеем[1059] кентавру [Apollod. *Bibl*. III: XIII: 6]. Богиня держит младенца на руках (на рельефах Капитолийского путеала и блюда из Кайзераугста) или передает его с корабля (на рельефе Капитолийской колесницы). На пластине из Элефтерны младенец уже на руках у Хирона (рядом, видимо, персонификации). В других изображениях богиня за руку приводит его уже мальчиком (мозаика из Tipasa, с Разоблачением на нижнем поле, нач. IV в., Музей Типасы, Алжир (Рисунок 430) (Кат. 262)[1060]; на бронзовом блюде из Каира, VI–VII вв.). Если наша реконструкция общего вида мозаики в Халеплибахче верна (см. далее), вместо Фетиды к Хирону Ахиллеса также приводит Пелей.

[1054]Мозаика не опубликована. Благодарю проф. Бейрутского университета г-жу Наду Хелу за фотографию мозаики и обсуждение ее сюжета и датировки.

[1055]Например, на утраченном саркофаге из палаццо Кастеллани в Риме, II–III вв.— Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 8; на торце саркофага из палаццо Принчипе, ок. 200 г. (на фасадной — Разоблачение).— Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 9.

[1056]*Zahn E.* Die Igeler Säule in Igel bei Trier. Neuss: Neusser Druckerei und Verlag, 1982.

[1057]*Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 15.

[1058]*Guerrini L.* Infanzia di Achille e la sua educazione presso Chirone. P. 43–53, Pls. XLX–XXII; *Manganaro G.* Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone // Studi Miscellanei I (Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma). Rome: L'Erma di Bretschneider, 1961. P. 43–54.

[1059]В греческом и этрусском искусстве в этой роли изображается именно Пелей. См. LIMC. Suppl. I. Add. 3–5 и далее; на рельефе цисты из Пренесте со сценой встречи Пелея и Фетиды и Пелея и Хирона, 2-я пол. IV в. до н.э., Национальный музей Вилла Джулия, Рим.— Peleus // LIMC. VII–1. Cat. 193.

[1060]*Raeck W.* Modernisierte Mythen zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. P. 124–126.

Помимо начинающихся затем этапов обучения, частно называвшимся в античном мире идеальным (физическая ловкость, охота, воздержание, простота жизни, дружба, врачевание, чтение, музыка,), важной является фигура воспитателя — мудрого и наделенного бессмертием сына Кроноса и ученика Аполлона, друга Геракла, воспитавшего Ясона, Диоскуров, Актеона, Аристея, Фойникса, Патрокла, Персея, Тесея, учителя в медицине Асклепия, подарившего своему внуку Пелею копье (то есть Ахиллес правнук Хирона). Воспитательную функцию Хирона в мифологии и в литературе, видимо, закрепила поэма «Наставления Хирона»[1061], которую приписывали Гесиоду, и которая была распространена в образованной среде. Именно к ней восходит, скорее всего, детализированность процесса воспитания в циклах детства Ахиллеса[1062]. Значение этого источника может объяснять и то, что новые версии детства полностью отступают от гомеровской: у поэта Ахиллес воспитывается в доме родителей [Hom. *Il*. I 396–397; XVIII 57, 436–438].

В основном, известны сокращенные варианты этого педагогического цикла, представленные только одной-двумя сценами[1063], в развернутом же виде он дополняется последовательными сюжетами. Так на, рельефах из Кайзераугста изображены Рождение Ахиллеса; Погружение младенца в Стикс; Принесение младенца к Хирону; Хирон приносит младенцу, сидящему на скале, убитого барса с головой вепря и льва под нею[1064]; Охота Хирона и Ахиллеса, сидящего на его спине, на вепря и барса; Обучение Ахиллеса чтению; Обучение бегу; Фетида со служанкой, держащей чашу в дар Хирону, забирает юношу у воспитателя. На блюдах lanx quadrata фигурирует Приведение мальчика Ахиллеса к Хирону, Хирон, наставляющий Ахиллеса, Хирон приносит сидящему мальчику убитого зайца, Обучение метанию диска, охота Хирона и сидящего на его спине Ахиллеса на барса (Кат. 313).

В цикле рельефов Капитолийского путеала несколько сцен заменены охотой на льва и обучением музыке. На мозаике из Халеплибахче, на блюде из Каира, на стеклянных пластинах лампы, сер. IV–1-я четв. V вв. (Кат. 310) (Рисунок 407)[1065] появляется метание копья. На мозаике из Belalis Maior (El Faouar / Эль Фауар, регион Béja), кон. VI – нач. VII

[1061]*Most G.W.* Hesiod: The Shield, Catalogue, Other Fragments (Loeb Classical Library, vol. 503). Cambridge (MA), 2007.
[1062]*Fantham E.* "Chironis exemplum": on teachers and surrogate fathers in Achilleid and Silvae // Hermathena. 1999. 167. P. 59–70.
[1063]Известна также на саркофагах: саркофаг ок. 200 г., Национальный Археологический музей, Неаполь.— *Abbondanza L.* Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale. Fig. 20; почти идентичная на торце так называемого «строгановского» саркофага, или «гробнице Гомера», 2-я пол. II в., СПб, Гос. Эрмитаж — *Бутягин А.М., Виноградов Ю.А.* Мирмекийский саркофаг. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2016. Ил. (С. 16).
[1064]Видимо, намек на то, что Хирон кормил ребенка их мозгом для укрепления в нем мужества [Apollod. *Bibl*. III: XIII:6].
[1065]*Rossi M.* Vetri tardo antichi da Villa Medici // Mélanges École Française de Rome. 2019. 131–1. P. 217–257.

в., изображена охота Хирона и сидящего на его спине Ахиллеса на оленя и огнедышащую своими головами Химеру (неясный мотив) (Рисунок 428) (Кат. 293)[1066].

Известны не определенные из-за плохой сохранности сцены с Хироном и Ахиллесом как воспитателем и учеником (мозаика из Антиохии со стоящим Ахиллесом с копьем и фрагментом надписи [ΧΕΙΡΩ]N], II–III вв., Археологический музей провинции Хатай, Антакья; мозаика из Neapolis (Наблус), Музей Рокфеллера, Иерусалим, III в.[1067]. Уникальной является сцена на мозаике с Фетидой, Ахиллесом и другим его наставником ***Фойниксом***[1068] из Библиотеки Неона в Сагаласосе, 2-я пол. IV в. (Кат. 277)[1069].

После окончания воспитания, Фетида в страхе об исполнении пророчества и вступлении сына в войну переносит его от Хирона на Скирос[1070], где он скрывается среди дочерей царя Ликомеда под именем Пирра, переодетый в женскую одежду. Приведение Ахиллеса одетым в девичье платье Ликомеду на Скирос изображено на блюде из Кайзераугста; на мозаике из Типасы Фетида передает Ахиллеса Ликомеду, ниже — сцена Разоблачения, на третьей панели сохранились фрагменты кораблей, видимо, везущих Ахиллеса на Скирос или в Авлиду или Трою (Рисунок 430). ***Пребывание на Скиросе*** [Apollod. *Bibl*. III: XIII: 8] чаще всего иллюстрируется сценой музицирования рядом с Деидамией, дочерью Ликомеда, возлюбленной Ахиллеса и будущей матерью Пирра-Неоптолема[1071] (например, на пиксиде слоновой кости из Ксантена — с подносящим дары Одиссеем (?), IV–V вв. (Рисунок 408) (Кат. 309)[1072]). Дополнением к сюжету является

[1066] *Yacoub M.* The Splendours of Tunisian Mosaics. Tunis, 2007. Fig. 130. Можно также предположить, что здесь идея воспитания героя усилена введением «мотива Беллерофонта» — Химерой, или изображен Беллерофонт — представленный в иконографии Ахиллеса и с чудовищем из своего будущего подвига.

[1067] *Dauphin C.* A Roman Mosaic Pavement from Nablus // Israel Exploration Journal. 1979. 29/1. P. 11–33; *Ovadiah R, Ovadiah A.* Mosaic Pavements in Israel. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1987. P. 129–130. Nr. 217, Taf. 190; *Sevilla Sadeh N.* A Hero in A Girl's Dress: The Meaning of Achilles' Image and Marginal Decoration in A Mosaic from Shechem-Nablus // Kalathos, Assaph. 2005–2006. Vol. 10–11. P. 431–450; Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 7, 14.

[1068] Феникс, ослепленный отцом и исцеленный Хироном, был вассалом Пелея и воспитателем Ахиллеса и участвовал в поиске Ахиллеса на Скиросе, стал его спутником в Троянской войне, участвовал в посольстве от Агамемнона, которое должно было убедить героя вернуться в битвы, был судьей на погребальных играх в честь Патрокла, посланником на Скирос за Неоптолемом [Hom. *Il*. IX 165–169, 220–224, 427–622, XVII 555–561, 309–313, XXIII 359–361].

[1069] *Waelkens M., Ersoy H.K.* The Sagalassos Neon Library Mosaic and its Conservation // Sagalassos V. Report on the Survey and Excavation Campaigns of 1996 and 1997 (Acta Archaeologica Lovanensia Monographiae 11/A) / Eds. M. Waelkens, L. Loots. Leuven, 2000. P. 419–447.

[1070] Момент переживаний Фетиды и тайного уведения Ахиллеса на Скирос подробно описан в «Ахиллеиде» Стация.

[1071] Примеры ранних образцов: гемма с играющим на кифаре нагим Ахиллесом, 2-я или 3-я четв. I в., Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж (inv. 58.1815); на «строгановском» саркофаге, 2-я пол. II в.— *Бутягин А.М., Виноградов Ю.А.* Мирмекийский саркофаг. Ил. (С. 19); мозаика III в., из Наблуса — фрагмент фигуры Деидамии, III в.— *Talgam R.* Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land. Jerusalem, 2014. P. 56–59. Fig. 84; *Dauphin C.* A Roman mosaic pavement from Nablus. P. 11–33; из Casa dei Portici в Seleukeia / Селевкии — сидящие рядом Ахиллес и Деидамия (сохр. только ее фигура без лица и фрагмент ноги Ахиллеса), нач. III в.— *Levi D.* Antioch Mosaic Pavements. Tav. XVIII.

[1072] *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 5a, 5b.

уникальная сцена на Капитолийском путеале — с Ахиллесом в женской одежде, приходящим к спящей нагой Деидамии.

Часть цикла — сцена, где ***Фетида встречается с Хироном и, одарив его, уводит своего сына.*** Так, на мозаике из Телль Шиух Техтани / Tell Shioukh Tehtani[1073], Сирия, III в., Фетида восседает на троне, перед нею за колонной полунагой Ахиллес, рядом — сцена Разоблачения на Скиросе; на блюде из Кайзераугста Фетиду сопровождает нимфа, несущая дар Хирону; на мозаике в Халеплибахче она также изображена с нимфами-спутницами.

Самый популярный в иконографии героя сюжет ***Разоблачения Ахиллеса***[1074] основан на трагедии Еврипида «Скироссцы» (или «Скириянки») и «Ахиллеиде» Стация[1075], где он изображен особо развернуто сценически и психологически. В искусстве он становится массовым с I в. (мозаики и фрески в Риме, Помпеях и Геркуланум, Боскореале (Рисунки 375, 376)[1076], рельефы саркофагов (Рисунки 384, 385)[1077], мозаики II–III в.[1078]) и в искусстве IV–VI вв. по-прежнему нередок. Он изображен на Капитолийском

[1073]*Balty J., Briquel Chatonnet F.* Nouvelles mosaïques inscrites d'Osrhoène // Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres. 2000. 79. P. 31–72, Fig. 6–9; *Abdallah* K*., Desreumaux A., Al-Kaid M.* Nouvelles mosaïques d'Osrhoène découvertes in situ en Syrie du nord // Journal of Mosaic Research. 2020. 13. P. 1–34.

[1074]*Иконография, символика, общий фон: Ghedini F.* Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica: iconografia e iconologia // Atti del IV colloquio dell' associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo, 1996. Ravenna, 1997. P. 687–704; *Balty J.* L'écuyer de Lycomède. P. 69–78; *Delbarre S., Fuchs M., Paratte C.-A.* Achilles on Skyros crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting // The Proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye «The Mosaic Bridge from Past to Present», 6–10 June 2007, Gaziantep / Ed. by M. Şahin. Bursa, 2008. P. 35–42; *Neira Jiménez M.L.* Aquiles y la Guerra de Troya la Asunción del destino heroic // El mito como argumento en los mosaicos romanos / Ed. by M.L. Neira Jimenez. Madrid: Creaciones Vincent Gabriel, 2012. P. 161–183; *Balty J.* Achille à Skyros: polysémie de l'image mythologique, in: Iconographie funéraire et société: corpus antique, approches nouvelles? // Collection Histoire de l'art. 3. Perpignan, 2013. P. 117–146.

[1075]*Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 358.

[1076]Фреска свода комнаты в Domus Aurea, 64–68 гг., Рим; в Помпеях — мозаика из Casa di Apollone, VI.7.23; фрески из Casa di Achille IX.5.2; Casa dei Dioscuri VI.9.6, Casa di Caccia antica VII.4.48 (на фоне фантазийной архитектуры), и др.— все в Помпеях; фреска из дома под баптистерием, 1-я пол. I в., Археологический музей, Аквилея — Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 9; из Nemausus / Нима, II в., Археологический музей, Ним — Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 10; *Houix B., Blanc-Bijon V., Breuil J.Y., Darmon J. P., Linand de Bellefonds P.* Mosaïques á thèmes mythologiques récemment découvertes sous I'avenue Jean-Jaures á Nimes (France) // XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, 16–20 Ekim 2009 / Ed. by M. Şahin. Bursa, 2011. P. 458–463.

[1077]Achilleus // LIMC I–1. Cat. 128–165; напр., на саркофаге 190–220 гг., Лувр, Париж; с Isola Sacra, 2-я пол. II в., Национальный Римский Музей, Термы Диоклетиана, Рим.

[1078]Мозаика на вилле в Urba (Orbe-Boscéaz / Орбэ, Швейцария), 160-е гг., in situ (на отдельных панелях — сцена Разоблачения).— *Paratte C.A.* Les mosaïques de la villa gallo-romaine d'Orbe-Bosceaz (canton de Vaud, Suisse) // La Mosaique Gréco-Romaine. Actes du IXe Colloque International pour l'Etude de la Mosaïque et Médiévale. Roma, 2005. Vol. 1. P. 209–225; на полу имплювиума при входе в триклиний Дома Посейдона и при входе в триклиний дома Квинта Кальпурния Эвтиха в Зевгме, кон II–1-я пол. III в., Музей мозаик Зевгмы, Газьянтеп — *Onal M. (ed.).* [A Corpus of] Zeugma Mosaics. Pls. 34–39; из Дома Левкактия в Птолемаиде / Ptolemais, Киренаика (Ливия), III в.— *Mickocki T.* The Achilles Mosaic from the Villa with a View in Ptolemais (Libya) // Archeologia Warsaw. 2005. 56. P. 57–68. Pl. I–IV; Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add.13; фрагменты в Прусиаде на Гиппии / Prusias ad Hypium, сер. III в.— *Sezer S.S.* The Achilles Mosaic of Prusias ad Hypium // Journal of Mosaic Research. 2018. 11. P. 207–224; из Гробницы двух братьев Пальмире, II–III вв.— Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 116; в портике перистиля Дома Ахиллеса в Пальмире, 1- я пол. III в., Археологический Музей, Пальмира.— *Stern H.* Les mosaïques des Maisons d'Achille et de Cassiopée a Palmyre.

путеале; в центральном медальоне блюда из «Сокровищ Севса»; на мозаиках в Шершеле (нач. IV в.), в Спарте (нач. IV в.) (Кат. 265)[1079], из Типасы (IV в.), на мозаиках в Британнии — на виллах в Брэдинге, Фрэмптоне, Кейншэме (Рисунок 427), Хоркстоу, Радже, IV в. (Кат. 269–271, 274, 275), на мозаике из Музея искусств Далласа (нач. V в.) (Рисунок 434) (Кат. 289), на мозаиках на вилле Ла Ольмеда (кон. IV–нач. V в.) (Рисунок 431) (Кат. 282)[1080], в Доме Ахиллеса в Курионе, Кипр (до 365/370 гг.) (Рисунок 429) (Кат. 278)[1081], из Сантистебан дель Пуэрто (V–VI вв.) (Кат. 291)[1082], на Вилле амазонок в Халеплибахче (560-е гг.), на пиксиде из Ксантена (V–нач. VI в.), на рельефе Капитолийской колесницы (1-я пол. IV в.); на блюде из Кайзераугста (2-я четв. IV в.); на стеклянном медальоне с живописью золотом в Пезаро (IV в.) (Кат. 311)[1083].

Очевидное преобладание сюжета на саркофагах II–III в. и популярность его в живописи говорит о значимости сцены: до этого момента Ахиллес был защищен от исполнения пророчества о своей гибели и своего предназначения, но в момент перелома / инициации раскрыл себя. Только в этом качестве — как акт герофании — этот сюжет имеет смысл, прежде всего, в декорации погребений.

В этом сюжете исследователи усматривают разные проекции: как ситуацию, в которой неопределенный (не мужчина и не женщина), скрытый герой обретает мужскую идентичность и virtus, которых был лишен в гинекее[1084], как изображение взаимоотношения erastes и eromenos в фигурах Ахиллеса и Одиссея[1085]. Однако такие предположения кажутся исключительно данью современной моде на гендерные исследования и очень сложные толкования. В любом случае, появление такой линии на саркофагах ничем не мотивировано, и такое превращение погребальной темы в светский

París, 1977. P. 5–26; *Balty J.* Les mosaïques des maisons de Palmyre // Inventaire des mosaïques antiques de Syrie. Beirut: Institut Français du Proche-Orient, 2014; фреска 200–220 гг. в террасном доме в Эфесе II.IV.— Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 115; мозаика с виллы близ Телль Шиух Техтани, III в. (Фетида и Ахиллес; Разоблачение); из кубикула Дома Ахиллеса в Thysdrus (Эль Джем), сер. III в., Музей Сусса.— Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 123; из Сен-Ромэн-эн-Галь / St-Romain-en-Gal (не сохр., известна по акварели), III в., Галло-римский музей / Musée gallo-romaine, Сен-Ромэн-эн-Галь.

[1079] *Waywell S.E.* Roman Mosaics in Greece // American Journal of Archaeology. 1979. 83/3. P. 293–321. Cat. 45 (P. 302).

[1080] *Cortes J.* Mosaicos en la villa romana La Olmeda. Palencia: Diputación de Palencia, 2008; *Abásolo J.A.* Los Mosaicos de La Olmeda. Lujo y ostentación en una villa romana. Palencia: Diputación de Palencia, 2013.

[1081] *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 3.

[1082] *Palol P.* Los dos mosaicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto // IIe Colloque Internationale sur la Mosaíque Gréco-Romaine. París, 1975. P. 227–242.

[1083] Age of Spirituality. Cat. 212 (P. 237).

[1084] *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 362–363.

[1085] *Heslin P.J.* The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid. Cambridge: Cambridge University Press, 2005; *Hansen I.L.* Gendered Identities and the Conformity of Male-Female Virtus on Roman Mythological Sarcophagi // Public Roles and Personal Status. Men and Women in Antiquity / Eds. L.L. Lovén, A. Strömberg (Proceedings of the Third Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiquity. Copenhagen 3–5 October. 2003. Svedalen: Paul Forlag Astroms, 2007. P. 107–121; *Fantuzzi M.* Achilles in Love. Intertextual Studies. Oxford, 2012; *Sevilla Sadeh N.* A Hero in A Girl's Dress: The Meaning of Achilles' Image and Marginal Decoration in A Mosaic from Shechem-Nablus // Kalathos, Assaph. 2005–2006. Vol. 10–11. P. 431–450.

комментарий на мозаиках после III в. немыслимо. Опознание же в сценах элементов театральных постановок (костюмы, декорации), на наш взгляд, можно объяснить только как художественный прием. Отсылка к известным современным постановкам с переодеваниями, излюбленными у мимов (такая постановка известна, например, из списка Псевдо-Лукиана)[1086] говорит не о любви образованной публики к театру, но о популярности и узнаваемости модели, об обращении к выразительным и популярным, известным всем сценическим формулам. Показательны слова Либания в его речи «К Аристиду за плясунов» (361 г.), защищающей актеров, которые исполняют мимы с героями, в том числе и Ахиллеса: «Ведь тот, кто преисполнен душою и судьбою героев, более пригоден и к участию в практической деятельности, их страданиями исправляя собственную жизнь» [Lib. *Orat.* LXIV F., 109]. То есть эротический намек, остроумие или даже вульгарная зрелищность сюжета в глазах публики возможны и даже естественны, но в пространстве репрезентации отсылают зрителя к высоким идеям проявления героического.

3.7.5. Мозаики Виллы амазонок в Халеплибахче как пример цикла детства и воспитания

Образцом цельной программы детства и воспитания Ахиллеса, несмотря на утраты некоторых участков, является поздний анасамбль мозаик 560-х гг.[1087] на Вилле Амазонок в Халеплибахче (Шанлыурфа) (Рисунки 436–443), где история Ахиллеса занимает коридорную зону перед большим триклинием. Ее эпизоды разделены ветвистыми деревами, все поле объединяет бордюр с пасущимися и скачущими лошадьми, с овцами у сельских домов. Цикл делится намеченным поземом на два уровня, нижний из которых, кроме фигур двух Мойр и фрагментов надписей [ΑΧΙΛ]ΛΕΥC] и [ΟΔΥΣΕΥC], не сохранился.

История на верхнем поле определенно открывалась слева изображением Рождения Ахиллеса Фетидой: судя по фрагменту алой парапетасмы, в левой части на ложе восседала Фетида (сохранился фрагмент ног). У ложа, видимо, над купелью склонилась нимфа-кормилица (сохранилась ее полуфигура с фрагментом надписи [ΤΡΟΦΟ[C] / Кормилица или Воспитание), то есть изображение могло быть сходным с мозаикой на Вилле Тесея в Неа Пафосе. В следующей сцене Фетида погружает ребенка-Ахиллеса, держа его за ногу,

[1086] *Dunbabin K.M.D.* Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East. P. 227–253; *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 363.

[1087] Точная датировка мозаики, насколько нам известно, еще не обсуждалась: Карабулут и Данбэбин определили примерный диапазон — от V до VI в. Мы склоняемся к 560-м гг., исходя из стилистических аналогий (в частности, ориентируясь на мозаики церкви монастыря Св. Екатерины на Синае).— *Сусленков В.Е.* Мозаики Виллы Амазонок в Халеплибахче: реконструкция ансамбля, стиль и датировка. В печати.

в водный поток, бегущий из расселины, рядом на скале сидит персонифицированная фигура Стикс с бьющими из сосцов струями.

К сцене с Погружением в Стикс движется женская фигура (сохранилась часть головы, тела и нога), отделенная от предыдущей картины древом. Это, несомненно, персонификация — она изображена в диадеме, с серьгами-жемчугами, но одета в хитон, плечи ее наги, что для облика Фетиды невозможная деталь. (Богиня во всех сценах узнается сходными чертами лица и атрибутами: у нее на голове венец (атрибут богини), она одета в столу, ее голова всегда покрыта, на руках золотые браслеты, ее позы и жесты величественны и мерны, ее сопровождают нимфы-служанки. Зонтик также указывает на положение священного старшинства.) При этом неизвестная отличается своим обликом от изображений коротко стриженых служанок. Разворот в сторону Фетиды и Стикс делает ее участницей предыдущей сцены, потому уместно было бы видеть в ней Амбросию / Бессмертие (как на мозаике на Вилле Тесея) или, например, Теогонию / Происхождение богов (на Вилле Айона в Неа Пафосе она представлена с атрибутом богини — с диадемой на голове и нимбом, тогда как Амбросия — простой нимфой).

Следующая сцена интерпретируется как встреча Фетиды и Ахиллеса[1088]. Имя богини надписано, ее высокое положение обозначено тем, что ее поддерживает нимфа-служанка. Богиня протягивает руку к молодому человеку, стоящему за деревом и обратившемуся к ней. Власы юноши кудрявы, он полунаг, одет как охотник в барсову шкуру, поверх которой накинут алый гиматий, его правая рука поднята в приветствии. Но нам кажется, что интерпретация его как Ахиллеса вовсе не верна, так как в других сценах на этом поле Ахиллес представлен подростком, нагим, с прямыми волосами, что более соответствует его возрасту в контексте мифического сюжета и известных текстов об Ахиллесе (от младенчества до 9 лет). Сбой логического развития в последовательных сценах (далее идут сцены воспитания героя Хироном) и хронологии «исправляет» определение в этой фигуре Пелея. Определенное сходство, при всех стилистических различиях, есть с лицом Пелея на Вилле Тесея. Кроме того, это соответствует версиям, что не Фетида, а Пелей передает Ахиллеса на воспитание мудрому кентавру.

После утраченной центральной части поля, некогда, видимо, занятой одной или двумя сценами, следуют хорошо опознаваемые этапы воспитания Ахиллеса Хироном с сохранившимися надписаниями их имен: сохранилось обучение стрельбе из лука и бегу со щитом и копьем.

В сцене, которая замыкают верхний уровень мозаики, представлены лицом друг к другу Хирон и Фетида с двумя нимфами-спутницами. Сцену можно истолковать

[1088] *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 386.

однозначно — Фетида посещает Хирона, желая увести сына; юноша, видимо, стоит между ними. В «Ахиллеиде» Стация эта сцена, в которой Фетида беседует с Хироном, а затем тайно увозит Ахиллеса на Скирос, представлена развернуто, психологично и картинно; кентавр взволнован встречей с прекрасной богиней, исполнен любви к ученику; мальчик, вернувшийся с охоты на льва, возвращается в пещеру, омывается и переоблачается; Фетида боится потревожить кентавра словами о том, что забирает сына, и ждет ночи, чтобы тайно увести его с собою [Stat. *Achil.* I: 198–233].

Учитывая, что прямо под этой сценой, справа в нижнем регистре сохранилась надпись «Одиссей», здесь изображен момент, когда хитростью Одиссея Ахиллес раскрыл себя среди дочерей Ликомеда, схватив щит и меч и бросившись защищать город от будто бы напавшего врага. Помимо этой уверенно опознаваемой сцены, по центру почти целиком поврежденного нижнего регистра реконструируется Предсказание Мойр, судя по тому, что две женские фигуры держат в руках нити. Если принять предположение, что в верхнем регистре было изображено приведение Ахиллеса Пелеем к кентавру, то эта ось становится еще более символически осмысленной.

Чтение нижнего регистра кажется затруднительным. Если история продолжается с правого края и движется налево, то Предсказание Мойр выбивается из «истории»,— оно может находиться или рядом со сценой свадьбы Пелея и Фетиды, или рядом с Рождением Ахиллеса, или перед историей Ахиллеса на Скиросе, так как именно из-за этого предсказания богиня-мать стремится укрыть сына у царя Ликомеда. Вряд ли история могла бы развиваться, как предполагает К. Данбэбин, до сцен с Пентесилеей, поединка с Гектором и Влачения его тела[1089]. Невозможно предположить, что сцены времен Троянской войны чередовались бы со сценами детства героя,— таких примеров в других памятниках у нас нет.

Нам кажется, уместнее представить следующую линию сюжета на нижней панели: Свадьба Пелея и Фетиды, за которой следует Дворец с Мойрами, и далее сцена на Скиросе, возможно, музицирование Ахиллеса перед Деидамией, и затем — большая сцена с Разоблачением героя Одиссеем и ахейцами. Последняя могла быть представлена в своей развернутой версии — со стенами города, трубящими глашатаями, ахейскими воинами, дочерьми Ликомеда и самим царем (как, например, на мозаике в Орбэ). Возможен также вариант, при котором вся нижняя панель была отведена под историю на Скиросе,— тогда получила бы объяснение надпись с фрагментом имени Ахиллеса. Эти варианты реконструкции вписывают мозаику в Халеплибахче в циклы, которые известны на изделиях прикладного искусства.

[1089] *Ibid.* P. 386.

Итак, как мы предполагаем, история Троянской войны в Халеплибахче отсутствует, однако ее тема намечена в ансамбле (в помещении за триклинием, параллельно истории Ахиллеса) охотой Амазонок (все имена надписаны), среди которых — Пентесилея, амазонка, которую убивает в поединке, но затем оплакивает Ахиллес [Q. Sm. I: 659–668, 718–721]. Остальные амазонки — Фермодосса, спутница Пентесилеи в войне под Троей, Ипполита, сестра Пентесилеи, случайно убитая ею на охоте, Меланиппа, которую, возможно, путали или идентифицировали с Меланиппой, дочерью Гиппы и, таким образом, внучкой кентавра Хирона. Появление Пентесилеи в одном пространстве с циклом Ахиллеса не может не быть замыслено, учитывая широкую известность сюжета. Сюжет мог быть избран как отсылка к истории, согласно которой именно во время охоты Пентесилея случайно убила свою сестру Ипполиту, после чего просила очищения у Приама и в благодарность за это вступила в Троянскую войну. Скорее всего, войне вообще нет места в этом ансамбле,— здесь параллельно представлены сцены до войны: юный Ахиллес и юная Пентесилея на пороге вступления в войну.

3.7.6. Ахиллес в Троянской войне. Брисеида, Патрокл и Пентесилея

В истории изучения иконографии Ахиллеса сложилось устойчивое представление, что в истории Ахиллеса на напольных мозаиках и в предметах прикладного искусства с начала IV в. полностью преобладают сцены детства, визуально формирующие идеи воспитания. В этом справедливо усомнилась Ф. Гедини в своем исследовании, посвященном иконографии Ахиллеса в позднеантичном искусстве и, в частности, бронзовым рельефам Капитолийской колесницы[1090], линия сюжетов на которой завершается спасением тела убитого Парисом героя.

Мы, в свою очередь, также предполагаем, что преобладание сцен с юным Ахиллесом подтверждает ценность его примера для пайдейи человека Позднеантичной эпохи, но не отменяет важности и значительности Троянского цикла и самой героической темы. Он также восходит к периоду редактирования иконографии во II–III вв., но дополняется, развивает некоторые эпизоды и не уступает «педагогическому» циклу.

История Ахиллеса после Разоблачения и вступления его в войну с Троей строится вокруг нескольких микроциклов, хотя отсылки к общему развернутому циклу прочитываются. Самые подробные изложения истории появляются в контексте всей

[1090] *Ghedini F.* Achille a Troia nel repertorio del IV–V secolo d.c. L'Archetipo dell'eroe in un mondo che cambia // Iconografia 2006: Gli eroi di Omero. Atti del Convegno Internazionale (Antenor Quaderni, 8) / A cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini. Roma: Edizioni Quasar, 2007. P. 144.

Троянской войны — на рельефах Капитолийской колесницы (1-я пол. IV в.) и на миниатюрах «Амброзианской Илиады» (кон. V–1-я четв. V в.[1091]).

Начало истории до самой Троянской войны — сюжет ***Жертвоприношения Ифигении в Авлиде***, ранее встречавшийся в живописи[1092], отсутствует в позднеантичном искусстве. Но в какой-то степени с ним может быть соотнесена мозаика II в. из помещения на торговой улице в Перге, на которой изображены Агамемнон, Одиссей, Аякс, Ахиллес по сторонам от алтаря, над которым крылатая Нефела уносит Ифигению (имена надписаны, in situ). Помещение использовалось как место для жертвоприношений (?) и в V–VI вв. функционировало в уже преимущественно христианском городе как аязма.

Относящаяся к первым годам Троянской войны сцена с ***убийством троянского царевича Троила*** на фреске в гробнице Асгафа эль-Абьяр (Ливия), кон. IV в. (Кат. 279)[1093], следует ранней традиции погребальной декорации[1094], где она была необычайно востребована. В то же время, ее «возрождение» может быть связано с идеей предречения смерти Ахиллеса: он убил юношу в храме Аполлона Фимбрейского, где сам был убит Парисом.

Сюжет с ***Уведением от Ахиллеса Брисеиды***[1095] развивается после ссоры с Агамемноном[1096] и к III в. становится одним из центральных в иконографии Ахиллеса[1097]. В позднеантичном искусстве он известен на мозаике с Семью мудрецами из Мериды (сер. IV в.) (Рисунок 446) (Кат. 276)[1098], на рельефе «Щита Сципиона» (IV в.) (Рисунок 445) (Кат. 302)[1099], на рисунке на фрагменте папируса из Египта в Государственной библиотеке

[1091] *Weitzmann K.* Observations on the Milan Iliad // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1954. 5. P. 241–264; *Bianchi Bandinelli R.* Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana). Olten: Urs Graf-Verlag, 1955.

[1092] Фреска в Доме Трагического поэта (Casa di Poeta Tragico, VI.8.3/5, инв. 91112) в Помпеях, I в., Национальный Археологический музей, Неаполь.

[1093] Troilos // LIMC. Suppl. I. Add. 2.

[1094] Ср. фреску в этрусской гробнице Быков в Тарквиниях, сер. VI в. до н.э.

[1095] Также в литературе: не сохранившаяся трагедия «Брисеида» Луция Акция (170–90 гг. до н.э.), в сатирах Персия [Pers. *Sat*. I:76]; письмо Брисеиды Ахиллесу «Героидах» Овидия [Ovid. *Her*. III].

[1096] Примеры из предыдущей традиции: не сохранившаяся картина Полигнота, V в. до н.э. [Paus. X: 25 (3)]; мозаика из сада Дома Аполлона (Casa di Apollone, VI.7.23) вместе с Разоблачением на Скиросе, фрески из Дома Диоскуров (Casa dei Dioscuri, VI.9.6) (с Разоблачением на Скиросе), Дома Трагического поэта (Casa di Poeta Tragico, VI.8.3/5),— из Помпей, I в., Национальный Археологический музей, Неаполь.

[1097] Например, мозаика из Антиохии — сохр. фигура Патрокла (?), фрагмент фигуры Брисеиды, два глашатая Агамемнона с жезлами, кон. II–нач. III вв., Археологический музей провинции Хатай, Антакья; мозаика из Антиохии (?) — опечаленный Ахиллес, Патрокл рядом с ним, старец, воин, уводящий Брисеиду, Талфибий с жезлом вестника, нач. III в., Музей P.J. Getty, Малибу — *Belis A.* Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles: J.P. Getty Museum, 2016. Cat. 6; из Дома Айона в Антиохии, нач. III в. — *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 7.

[1098] *Quet M.-H.* Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida. P. 47–55; *Alvarez Martinez J.M.* El mosaico de los Siete Sabios hallado en Merida // ANAS, Museo Nacional de arte romano de Mérida. 1988. 1. P. 99–120; *Olszewski M. T.* Evocation allusive des maximes des Sept Sages. A propos de la «Colere d'Achille» sur la mosaïque de Mérida // Archeologia. 2000. LI. P. 37–46.

[1099] *Childs W.A. P.* The Achilles Silver Plate in Paris // Papers Related to Objects in the Exhibition "Age of

Баварии в Мюнхене (IV в.) (Рисунок 448) (Кат. 294), на миниатюре «Амброзианской Илиады», кон. V–1-я четв. VI в. (Кат. 295). В исчезновении сюжета Ссоры можно увидеть закономерность: гнев Ахиллеса в эпическую эпоху понимался не как проистекающий из-за уведения возлюбленной, но как оскорбление за утрату части распределенной добычи, то есть, был справедлив. Однако он уже был непонятен в позднейшую эпоху, так как сопротивление старшему царю и проявление гнева великим героем казались невозможными. Вероятно, поэтому акцент постепенно сместился на любовь к Брисеиде, которая была столь велика, что, по словам Патрокла, рабыня могла надеяться стать супругой Ахиллеса [Hom. *Il*. XIX 297–298][1100].

Сцены, непосредственно связанные с войною,— ***Отправление Патрокла на битву*** [Hom. *Il*. XVI 1–100, 124–139] в ахиллесовых доспехах и с его оружием, ***гибель Патрокла и его Оплакивание*** [Hom. *Il*. XVIII 314–355], ***плач Ахиллеса перед Фетидой***, изготовление для него доспехов Гефестом [Hom. *Il*. XVIII 369–616] и ***Принесение ему их Фетидой*** [Hom. *Il*. XIX 6–18][1101], ***Поединок с Гектором*** [Hom. Il. XXII 131–360], ***Влачение тела Гектора*** вокруг стен Трои [Hom. *Il*. XXII 395–405; XXIV 14–19] или гробницы Патрокла [Hom. *Il*. XXIII 24–25][1102], ***Погребальные игры в честь Патрокла***, ***Великодушие Ахиллеса***, проявленное к Приаму [Hom. *Il*. XXIV 482–595][1103],— на саркофагах и на предметах прикладного искусства нередко совмещаются и сокращаются, замещая развернутый цикл[1104]. Картины и их сопоставления, иногда затруднительные для

Spirituality", The Metropolitan Museum of Art // Gesta. 1979. 18/1. P. 19–26.

[1100]Этот поворот отразился в литературе (трагедия «Брисеида» Луция Акция, в сатирах Персия — [Pers. *Sat*. I:76]; письмо Брисеиды Ахиллесу «Героидах» Овидия [Ovid. *Her*. III].

[1101]Например, на фрагменте торцевой стенки саркофага из Мир Ликийских, 2 четв. III в.— Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 541; на саркофаге с Фетидой и Ахиллесом (ранее считалось, что сцена изображает свадьбу Фетиды и Пелея), принимающими процессию с оружием, с виа Аппиа, 140-е гг., Вилла Альбани, Рим.— *Müller F.G.J.M.* Imago explicatu difficillima. De zogeheten Peleus en Thetis-sarkofaag in de Villa Albani. Rooduyn, 1987.

[1102]Например, на костяном гребне из Тарента, I в., Национальный музей, Таранто.— Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 34; на надгробных рельефах легионеров из Pincum на лимесе Верхней Мёзии (Veliko Gradište), нач. II в., Национальный музей, Белград.— *Pilipović S.* Heroic Themes of Trojan Cycle in Roman Funerary Art: Example of Relief from Pincum // Balcanica. 2006. XXXVII. Belgrade: Institute for Balkan Studies of SASA, 2007. P. 25–45, Fig. 1–2; на двух рельефах из Intercisa / Dunapentile (Паннония), II в., Национальный музей Венгрии, Будапешт. — *Ibid*. P. 30, Fig. 3, 4.

[1103]Один из самых часто встречающихся сюжетов в погребальной пластике (например, на надгробных плитах из Aquincum, II в., Национальный музей Венгрии, Будапешт), нередко совмещенный со сценами Отправления Патрокла на битву и Влачения тела Гектора, как на саркофаге ок. 240 г., Лувр, Париж; фрагменте с Приамом в шатре Ахиллеса из Остии, ок. 180 г., Музей Остии; саркофаге 180 г., Национальный Римский Музей; саркофаге 2-й трети III в., в Бенедиктинском аббатстве, Трогир, и др. См. также в прикладном искусстве: рельеф на бронзовом кувшине с хутора Красный Кут, 2-я пол. II–нач. III вв. Таганрог, Таганрогский государственный литературный и историко-архитектурный музей-заповедник, сер. II в. — *Трейстер М.Ю.* Бронзовый кувшин со сценами троянского цикла из сарматского погребения в кургане № 4/1989 у хутора Красный Кут на р. Маныч // Проблемы истории, филологии, культуры. 2024. 2. С. 7–30.

[1104]О саркофагах с историей Ахиллеса, общие и частные вопросы: *Budde L.* Ein Achilleus-Sarkophag aus Tarsus in Adana // Festschrift Eugen von Mercklin / Hrsg. von E. Homann-Wedeking, B. Segall. Waldsassen, 1964. S. 9–26; *Linant de Bellefonds P.* Le rachat du corps d'Hektor, un thème favori sur les sarcophages attiques // Antike Kunst. 1982. 25. P. 124–136; *Koch G.* Der Achillsarkophag in Berlin. S. 5–25; *Giuliani L.* Achill-Sarkophage in Ost und West. S.

расшифровки, фактически становятся параллельным текстом, развивая и усложняя устойчивые ассоциации.

Это хорошо видно на группе аттических саркофагов II в., в которых стал развиваться этот прием конструирования символических связей, видимо, под влиянием Второй софистики. На саркофаге из Тира (140-е гг., Национальный музей, Бейрут) изображено Влачение тела Гектора и ахейцы с дарами для победивших в погребальных играх, Великодушие к Приаму, на торцах — Оплакивание Патрокла, с рыдающей Брисеидой, и Жертвоприношение троянского пленника. На так называемом берлинско-остийском саркофаге из Остии (140-е гг., Музей Остии) — Отправление Патрокла на битву и наблюдающая за этим Фетида, предсказавшая Ахиллесу скорую гибель его друга, Оплакивание Патрокла; на стенке крышки по сторонам tabula ansata — Влачение тела Гектора вокруг гробницы Патрокла, Приуготовление тела Гектора к погребальному костру). На саркофаге из Афин (150–170 гг., Британский музей, Лондон) сидящий Ахиллес на Скиросе принимает шлем и скоро будет разоблачен, на обороте — Влачение Гектора у стен Трои, на торцах — Ахиллес обучается кулачному бою у кентавра Хирона и Гефест, завершающий работу над щитом Ахиллеса, с Фетидой, предлагающей поножи и ножны Ахиллесу. На саркофаге из Аданы (170–190 гг., Археологический музей, Адана) изображены Влачение тела и Великодушие Ахиллеса к Приаму. На саркофаге из Янины (дата, место хранения?) фигурируют Влачение тела Гектора, Великодушие Ахиллеса к Приаму, Оплакивание, Облачение Патрокла в присутствии Фетиды. На саркофаге из Афин (?) (180–220 гг., Музей Гетти, Малибу) представлено Влачение тела Гектора, на торцах — Вооружение Ахиллеса, Разоблачение Ахиллеса на Скиросе.

В качестве примера сходных комбинаций можно также привести не ясную в общей программе (в виду разрозненности панелей) мозаику первой половины III в. из окрестностей Эдессы / Шанлыурфы (Музей Библейских земель, Иерусалим), где изображены и надписаны: Троил у алтаря, у которого он будет убит Ахиллесом; сидящие Ахиллес с лирой и Патрокл, видимо, предваряющие сцену с Брисеидой; Брисеида со служанкой; Приам и Гекуба; Шествие Поликсены, предназначенной в жены Ахиллесу, к

25–39; *Rogge S.* Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos (Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. XII, T. 1, F.1). Berlin, 1995; *Grassinger D.* Die mythologischen Sarkophage. Erster Teil: Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen // Die antiken Sarkophagreliefs. XII, 1. Berlin, 1999; *Śmid K.* Priamos vor Achill aus Aquincum // Tagung Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente. Klagenfurt, Wien, Ljubljana, Dunaj, 2016. S. 241–254; *Volker M.S.* Ein Patroklos-sarkophag. S. 271–299; *Ewald B.C.* Attic Sarcophagi Myth Selection and the Heroising Tradition // Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Eds. L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. P. 209–264; *Меденникова А.* Ахилл у ложа Патрокла. «Троянская» иконография и погребальный ритуал в рельефах саркофага из Янины // Македония — Рим — Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков. Материалы научной конференции. Москва: «КДУ», «Университетская книга», 2017. С. 112–127.

алтарю, на котором ее принесут в жертву тени Ахиллесу[1105]. Связи между этими сценами предполагают и наличие виртуального цикла, к которому они отсылают, и сквозную линию, ведущую к прославлению Ахиллеса.

Цикл Троянской войны в позднеантичном искусстве сформирован следующими избранными сценами:

Возвращение к Ахиллесу Брисеиды [Hom. *Il*. XIX 238–308] в посольстве ахейцев, просящих вернуться героя в битвы (на мозаике на Вилле Матерна в Карранке, кон. IV–нач. V в. (Кат. 283)[1106]; в Мериде — вместе с Семью мудрецами, IV в.; в Доме Ионических капителей в Иераполисе, кон. IV в. (Кат. 281)[1107]; Патрокл, Ахиллес и Брисеида, венчаемая эротами, на мозаике в Мадабе, 1-я пол. VI в. (Рисунок 443) (Кат. 291)[1108]);

Фетида в кузнице Гефеста (ткань из Египта, кон. VI – нач. VII вв. (Рисунок 449) (Кат. 314)[1109];

Поединок с Гектором и его убийство[1110] (на мозаике в Ратленде, IV в. (Рисунок 457) (Кат. 267)[1111], на Капитолийском путеале; на светильнике из Туниса, IV в. (Кат. 312)[1112]; на рельефе серебряного кувшина из Музея Рокфеллера в Иерусалиме, 550–650 гг. (Рисунок 450) (Кат. 304)[1113]);

Влачение тела Гектора вокруг Трои (на Капитолийском путеале; на вилле в Ратленде, IV в., на фреске в Асгафа эль-Абьяр, кон. IV в. (Кат. 279); на блюде из Коптского музея в Каире, VI–VII вв.;

Великодушие к Приаму (на рельефе Капитолийской колесницы, 2-я четв. IV в.; на мозаике из Фаэнцы, нач. V в. (Рисунки 452) (Кат. 284); на рельефе серебряного кувшина из с. Жигайловки, ок. 400 г. (Кат. 300)[1114]);

[1105]*Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 381–383.
[1106]*Fernández Galiano D., Lorca B.P., Batalla Carchenilla C.M.* Mosaicos de la villa de Carranque, un programa iconografico // VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo, Palencia — Merida, 1990. Guadalajara, 1994. P. 317–326.
[1107]*Limoncelli M.* Hierapolis di Frigia XIII — Virtual Hierapolis. Virtual Archaeology and Restoration Project (2007–2015). P. 237–244. Abb. 24, 30–33.
[1108]*Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 76–77.
[1109]Age of Spirituality. Cat. 198.
[1110]Ранние образцы: по стенке крышки саркофага, ок. 150 г., Fitzwilliam Museum, Кембридж — Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 131; на фреске в гробнице в Capitolias (Бейт-Рас, Иордания), II–III вв.— Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 35; *Barbet A.* Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie. 1994. Taf. 112a-b.
[1111] URL: https://historicengland.org.uk/whats-new/news/rutland-roman-villa-mosaic-protected/ (опубликовано 25.11.2021).
[1112]Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 37.
[1113]*Hengel M.* Achilleus in Jerusalem. Eine spätantike mit Achilleus-Darstellungen aus Jerusalem. Unter Mitarbeit von Ruth Peled. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Jahrgang 1982. Bericht 1). Heidelberg: Carl Winter, 1982.
[1114]*Пуцко В.Г.* Серебряные кувшины из Жигайловки // Вестник древней истории. 1984. 4. С. 77–189, Ил. 3, 4.

Взвешивание тела Гектора, эпизод из трагедии Эсхила «Фригийцы, или Выкуп Гектора»[1115], известно на мозаиках в Ратленде, IV в. и на Вилле дель Телларо, нач. V в. (Рисунок 454) (Кат. 288)[1116], на рельефе кувшина из Музея Рокфеллера, 550–650 гг.

Сцена с ***Ахиллесом с телом Пентесилеи***, убитой им во время битвы с Амазонками, пришедшими на помощь Трое, известна в античном искусстве с V в. до н.э. С I в. она появляется в декорации домов, в святилищах императорского культа, со II в. встречается в погребальной пластике (например, саркофаг с замененной портретом заказчика головой Ахиллеса, 230–250 гг. в Музео Пио-Клементино, Ватиканские музеи,— всего 47 саркофагов с этой сценой). Особенно распространенной эта сцена становится в позднюю эпоху (мозаики в Доме «D» в Аполлонии Иллирийской, нач. III в.[1117]; недавно найденная мозаика с Гераклом с Ипполитой и Ахиллесом с Пентесилеей в медальоне, вокруг которого изображены битвы ахейцев с Амазонками под Троей, кон. III в.[1118], ее судьба не известна; мозаика из Алькала де Энарес, IV в. (Кат. 268)[1119]; в Iol Caesaria / Шершеле, нач. IV в.; в портике перистиля Виллы Герода Аттика в Луку Кинуриаде, нач. V в. (Рисунок 458) (Кат. 285)[1120]).

Момент «предыстории» встречи героя и Амазонки обозначен, как нам кажется, на мозаике в Халеплибахче, где Пентесилея изображена во время охоты со своей сестрой Ипполитой, во время которой она случайно ее убила, после чего просила очищения у Приама. Можно предположить, что сцена с Мойрами в том же ансамбле, определяла главную (или значительную) линию — линию Судьбы, не известной героям, но открывшейся в трагический момент их встречи.

На саркофагах сцена с Ахиллесом, держащим убитую им Пентесилею на руках вряд ли может акцентировать любовный мотив и скорбь мужа-заказчика по супруге (убившего ее?), но скорее более важный и уместный в данном контексте — предсказание гибели Ахиллесу после нового испытания. Также в контексте цикла из 190 рельефов Себастейона в Афродисиаде (2-я четв. I в. – 60-е гг.) она получает героическую интерпретацию: учитывая, что в остальных изображены подвиги героев, некоторые с чертами императора, на ней прославляется подвиг Ахиллеса. Однако это может быть

[1115]Ранние примеры: на рельефе серебряной ойнохои из Бертувиля / Berthouville, сер. I в., Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции (вместе с Оплакиванием Патрокла).— *Babelon E.* Le Tresor d'Argenterie de Berthouville. Paris: Emile Levy, 1916; *Colonna C.* Pitchers with Scenes from the Trojan War. The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury / Ed. by K. Lapatin. Los Angeles: J.P. Getty Museum, 2014. P. 52–57.
[1116]*Dunbabin K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. P. 142–143.
[1117]Mosaïques de l'Albanie / Mozaikë të Shqipërisë / Eds. S. Anamali, S. Adhami. Tirana, 1974. P. 22–26*;* Carte Archeologique de l'Albanie / Eds. P. Cabanes, M. Korkuti, A. Bace, N. Ceka. Tirana: Pegi, 2008. Fig. 19.
[1118] URL: https://sana.sy/en/?p=286622
[1119]*Fernández-Galiano D.* Complutum II: Mosaicos. Excavaciones arqueológicas en España. Madrid: : Ministerio de Cultura, 1984. P. 16–19, 48–53.
[1120] *Spyropoulos G.* Η Βίλα του Ηρώδη Αττικού στην Εύα / Λουκού Κυνουρίας // Arkhaiologia, Peloponnesos. Athens, 2012. P. 292–295.

только подвиг раскаяния[1121] и, возможно, готовность к собственной гибели, которую предсказала эта смерть. Существенен акт великодушия героя: согласно Квинту Смирнскому, за издевательства над умершей Ахиллес убивает Ферсита [Q. Sm. I 722–744]. «Зеркально», видимо, с тем же значением сцена читается на мозаике и в скульптурах на Вилле Герода Аттика в Луку, где друг напротив друга поставлены группы с Ахиллесом и Пентесилеей на руках и Аякса (или Ахиллеса) с телом Патрокла.

На Капитолийской колеснице последний акт истории представлен сценами с коленопреклоненно умоляющим отпустить его на битву Патроклом, с Поединком с Гектором, Влачением его тела, Ахиллесом в храме Аполлона и Парисом за его спиной, натягивающим смертельную стрелу. Ф. Гедини обратила внимание на урну на колонне, видя в ней важнейший намек на то, что прах двух друзей покоился бы вместе вечно, как сам Патрокл, явившийся во сне Ахиллесу, напоминает герою, и что включение последних сцен позволяет понять сцены с Гектором и Патроклом как прелюдию к смерти Ахиллеса. Но ни фиал с костями Патрокла не будет запечатан, ни могильный курган не будет полностью возведен до тех пор, пока останки Ахиллеса не будут помещены, как сообщает «Одиссея», в золотую урну [Hom. Il. XXIV 74–77]. Таким образом, как замечает Ф. Гедини, ритуалы, сопровождавшие похороны Патрокла, указывают на будущее установление культа самого Ахилла, который будет навечно связан с его другом Патроклом.[1122]

3.7.7. Житие Ахиллеса: от пайдейи души к посмертному блаженству

В позднеантичной изобразительной традиции все житие Ахиллеса, сложившееся после «этапа саркофагов», собраны в нескольких миницикла: рождение и воспитание героя, его история на Скиросе, заканчивающаяся Разоблачением, далее — история Брисеиды, вступление в бой и гибель Патрокла, история Пентесилеи. Конечно, к такой конструкции, где божественное происхождение, воспитание и любовная линия стали основными, должны были привести определенные представления эпохи о герое. Исследования этого процесса, кажется, стали основными в изучении истории Ахиллеса в позднеантичной культуре. М. Аббондацна, Л. Манакорда, Ф. Гедини, К. Данбэбин и др. рассматривают ее в контексте пайдейи римского аристократа[1123]. Но остается неясным

[1121]«Так и Ахилл свое сердце снедал безмерной печалью, / Ставши убийцей ее, а не мужем: женой богоравной / Мог он ее увезти с собой в плодородную Фтию, / Столь непорочна была и видом подобна бессмертным.» [Q.Sm. 671–674].
[1122]*Ghedini F.* Achille a Troia nel repertorio del IV–V secolo d.c. P. 147–149.
[1123]Воспитание Ахиллеса и идеалы воспитания в Риме: *Pavlovskis Z.* The Education of Achilles, as Treated in the Literature of Late Antiquity // La Parola del Passato. 1965. 20. P. 281–297; *Manacorda M.A.* La paideia di Achille. Roma: Editori riuniti, 1971; *Abbondanza L.* Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale. P. 9–33; *Cameron A.* Young Achilles in the Roman World // The Journal of Roman Studies. 2009. 99. P. 1–22.

вопрос: только ли слава «Илиады» и традиция воспитания, в которой Ахиллес был любимым героем, позволили сюжету пережить рубеж, за которым произошло резкое сокращение языческих тем?

Ахиллес — герой в идеальном плане: он полубог, фактически бессмертен, он совершил великие подвиги, погиб в бою, после смерти боги даровали ему пребывание в мире блаженства, он имел культ по всему греческому Средиземноморью и по берегам Черного моря. Однако эти темы стали фоном и, на первый взгляд, никак не проявлены в искусстве. Важнее то, что он единственный из героев, в биографии которого последовательно «прописана» душевная линия: воспитание у Хирона, любовь к Деидамии, готовность идти на войну, зная о своей гибели, история Ифигении, невоздержанность в гневе, печаль об утраченной Брисеиде, плач по Патроклу, неистовость в битвах, милосердие к Приаму, завороженность Пентесилеей сделали его исключительно важным персонажем для эпохи.

Из общей картины можно понять, что за исключением микроциклов на предметах прикладного искусства, мозаичные картины не являются лишь иллюстрациями. Предварительные, до рождения Ахиллеса, сцены с бракосочетанием Пелея и Фетиды, а также предсказания Мойр формируют линию его божественного двойственного происхождения. Обширные циклы с воспитанием, как и сопоставление сцен детства и героических деяний, выводят на первый план тему приуготовления героя, делают первые потенциалом для его триумфа, последние же активизируют тему предопределения.

В сопоставлении с другими героями в искусстве IV–VII вв. при всей специфике подробно представленной истории Ахиллеса также вычленяются общие черты: происхождение, испытания, подвиги преодоления смерти (которыми можно назвать движение героя к смерти, несмотря на события, предсказывающие его гибель). И, видимо, так же как в случаях с ними, целью истории может быть указание на посмертное блаженство.

Такой смысл выявляется в сопоставлениях со сценами других историй, прежде всего дионисийскими, при том, что никаких прямых мифологических связей между Ахиллесом и Дионисом не прослеживается, и они существуют только как конструкция в пространстве искусства. Так, на блюде из «Сокровищ Севса» (Рисунки 416, 417) (Кат. 301) танцующие сатиры и менады занимают основную часть бордюра, из истории же Ахиллеса избрана только сцена его рождения и в центре блюда — последняя сцена из цикла Воспитания, с Разоблачением на Скиросе. На рельефах Капитолийской колесницы сцены истории Ахиллеса чередуются с лентами дионисийских празднеств. На мозаике Виллы дель Телларо на соседнем со Взвешиванием тела Гектора поле представлен Дионис в

окружении сатиров и менад. На Вилле Амазонок в Халеплибахче (Рисунок 454) в бордюре центрального поля триклиния, по сторонам которого представлены История Ахиллеса и Охота Амазонок, изображены возлежащие Агрос и Опора с плодами (то есть символизирующие плодородие и зрелость природы Дионис и Ариадна). Сопоставление сцен с Ахиллесом, Патроклом и Брисеидой и Триумфа Диониса на мозаике в Мадабе (Рисунок 453 a, b) также указывает на перспективу обретения героического блаженства.

Еще один мотив, регулярно вводимый в ансамбли с Ахиллесом,— охоты (на мозаиках в Ла Ольмеда, в Доме Мелеагра в Ксанфе, где сохранились Погружение в Стикс и охота Мелеагра, на Вилле Амазонок, где они занимают все центральное поле триклиния), никаким мифологическим, литературным или культовым сюжетом не связанные с Ахиллесом, и в сценах с его участием не встречающиеся. Здесь могут и должны, видимо, быть поняты как устойчивый элемент героизации в традиции оформления сакральных зон и в погребальной пластике.

Важный элемент иконографии Ахиллеса — сцены с его музицированием[1124], которые несколько раз встречаются в позднеантичном искусстве как важный мотив: на мозаике из Далласа, V–VI вв. (Рисунок 434) (Кат. 289), где оно помещено рядом с Разоблачением; на пиксиде из Ксантена, IV–V вв. (Рисунок 408); на мозаике с сидящими Ахиллесом и Деидамией в Иераполисе, кон. IV в. (Кат. 281)[1125]; в сцене Уведения Брисеиды на ситуле Дориа, V в.; на мозаике с Патроклом, Ахиллесом и Брисеидой в Мадабе, VI в. (Рисунок 453 a, b); на рельефе с Ахиллесом и Брисеидой (?), вместе играющими на лире, на ойнохое из Музея Рокфеллера, 550–560-е гг. (Рисунок 450).

Смысл этой сцены можно понять из слов неоплатоника Прокла (412–485 гг.), который в своем шестом трактате в составе «Комментариев на «Государство» Платона»[1126], самом обширном современном анализе образа Ахиллеса, приводит как доказательство его глубокого благочестия то, что он успокаивал свой гнев «пением» или «заклинаниями»: «использует… музыку способом, подобающим философу, гармонизируя свою собственную душу посредством музыкальной гармонии»[1127].

В то же время в музицировании героя можно усмотреть параллель с игрою Ариона, славящего за свое спасение Аполлона, и Орфея, поющего о бессмертии и божественности

[1124]Примеры иконографии Обучения музыке: на фреске из базилики в Геркулануме, 70 г., Нац. Археологический музей, Неаполь; рельеф из колумбария Помпония Гила в Риме, 70–80 гг. (*Трофимова А.А.* Imitatio Alexandri. Ил. 46), саркофаг с портретом заказчика в клипеусе, несомом гениями, и по сторонам Ахиллес с Хироном с кифарой и с мечом, 230–240-е гг., Нац. Римский музей, Термы Диоклетиана, Рим (Achilleus // LIMC I–1. Cat. 61a, 61b.); саркофаг посл. четв. III в. в Сан Паоло фуори ле мура, Рим (*Ibid*. Cat. 62).[1124].

[1125] Achilleus // LIMC Supplementum I. Add. 24.

[1126]*Proclus*. Commentaire sur le République / Trad. et notes par A. G. Festugiere. Vol. I–III. Paris, 1970.

[1127]О целительности пения и музыки у неоплатоников: *Miles G.* The Achilles of Proclus // The Classical Quarterly. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, 2022. 72/2. P. 877–888.

душ, и с пением Сирен, зовущих душу к высшим сферам. О возможности такого истолкования говорит саркофаг второй половины III в. в Термах Диоклетиана с Ахиллесом с кифарой, которого учит игре Хирон,— он дважды изображен по сторонам портрета умершего. Мы уверены, что это изображение полностью соответствует пониманию музыки как источника гармонии, возносящего душу к высшим сферам (ср. сцены с Сиренами, Музами, поющим Орфеем на саркофагах III в.).

Несколько важных замечаний сделал Дж. Майлс в статье, посвященной интерпретации Ахиллеса у Прокла. Прокл, защищая Ахиллеса (и Гомера) от «обвинений» в приверженности страстям и невоздержанности, рассматривает последние не как непочтение к царям и богам, но как проявление неприятия к дурным качествам первых и к земным, демоническим проявлениям вторых. Добродетели Ахиллеса — мужество, мудрость, самообладание и справедливость — он определяет как политические (то есть более низкие по сравнению с катарсическими, которых ищут и которыми в результате обладают философы), но объяснимые, исходя из его натуры и необходимости исполнить долг[1128]. Особенное внимание он обращает на проявление благочестия Ахиллеса, молившегося богам, певшего им, во время омовения и подношения Зевсу фиала в молении о Патрокле[1129]. Герой таким образом совершил правильный ритуал, что особенно было важно для теургии неоплатоников[1130].

В последнем случае важно отметить одно совпадение, на которое не обратили внимания Дж. Майлс в своей статье об Ахиллесе и С. Паркс Бар в диссертации о миниатюрах «Амброзианской Илиады»[1131]. Единственный момент, где Ахиллес не просто персонально выделен, но изображен один,— сцена принесения в жертву Зевсу фиала, никогда не встречавшаяся до этого в искусстве и в общей истории героя не столь важная (Рисунок 456).

3.7.8. Ахиллес у христианских писателей

Для христианских апологетов II–III вв., опиравшихся на стоический опыт разработки моделей добродетели и достоинства из круга языческих персонажей, Ахиллес, кажется, не представлял интереса, видимо, по той же причине, по какой был важен для римской среды — как образец Virtus и Mos maiorum. В отличие, например, от Геракла,

[1128]Об этом подробно в статье: *Miles G.* The Achilles of Proclus. P. 878–879

[1129]«Вынув сей кубок заветный, Пелид быстроногий сначала / Серой очистил его, потом омывал светлоструйной водою / Руки омыл и себе и, вином наполнивши кубок, / Стал посредине двора и молился, вино возливая, / На небо смóтря» [Hom. *Il*. XVI 220–249].

[1130]*Miles G.* The Achilles of Proclus. P. 884–886.

[1131]*Parks Bare C.* Achilles and the Roman Aristocrat: The Ambrosian Iliad as a Social Statement in the Late Antique Period.

Одиссея, Орфея, даже Диониса он «остался» полностью язычником, в языческом мире невоздержанности, страстей, воинских идеалов[1132]. Так, св. Иустин Мученик (ок. 100–165 гг.) и Тертуллиан (155/165–220/260 гг.) обращают внимание на ложное обещание бессмертия Ахиллесу (видимо, не очень зная сюжет): «А ныне, хотя бы и смерть угрожала за это, мы через Иисуса Христа презрели всех их и посвятили себя нерожденному и бесстрастному Богу, Который — мы убеждены снова — …не имел нужды в освобождении своем при помощи, полученной через Фетиду от сторукого гиганта, и не старался за это, чтобы ее сын Ахиллес в отмщении за свою любовницу Бризеиду погубил множество эллинов. Жаль нам тех, которые верят этим басням; мы признаем их делом демонов.» [Iust. Mart. *I apol*. 25]; «Мы же читаем о многих удивительных родах вод, но [они не воскрешают]: или опьяняет подземная винная струя линкестов, или делает одержимыми бесовский родник Колофона… Поэт [Гомер] ясно сказал об удаляющих смерть Стигийских болотах, но и Фетида оплакала сына.» [Tert. *De anima* L:3].

Из текстов христианских авторов ясно, что Ахиллес смущал их своей любовной историей, из-за которой он оставил битвы, что привело к гибели многих ахейцев. Их неприятие должны были вызывать история с переодеванием Ахиллеса на Скиросе и линия любви Ахиллеса и Патрокла, тема хорошо известная в античном мире. В сочинении «О плаще» Тертуллиан (155/165–220/240 гг.) пишет: «Потряс природу Лариссейский герой [Ахиллес.— В.С.] своим превращением в деву,— он, вскормленный мозгом и внутренностями зверей…; он, прошедший суровую школу подле грубого лесного чудовища-воспитателя; он, терпевший диких зверей, как ребенок терпит заботу матери. Уже определенно повзрослевший, …он продолжает облачаться в столу, укладывать волосы в прическу, придавать нужный вид своей коже, смотреться в зеркало, разглаживать свою шею, превращенный в женщину и своими проколотыми ушами. …Позднее он вполне стал воином, ибо нужда возвратила ему его пол. …Впрочем, если бы он и после такой приманки продолжал оставаться девой, то смог бы и замуж выйти. Итак, вот вам перемена. Двойное, по крайней мере, чудовище: из мужа женщина, затем из женщины муж, хотя в противном случае не нужно было бы ни истину отрицать, ни в обмане признаваться. И тот, и другой вид изменения плох: один – против природы, другой же – во вред спасению.» [Tert. *De pall.* IV:2].

[1132] *Dominik W.J.* Achilles as an Ambivalent Hero in Late Antique Latin Poetry // Phoenix. 2023. Vol. 77, 3–4. P. 309–334.

Апологет Амвросий (III в.) в «Гипомнемате» называет Ахиллеса, Патрокла, Агамемнона, Брисеиду, Приама и Гекубу образцами языческой глупости[1133]. Псевдо-Климент в апокрифических «Псевдо-Климентинах» (между 171 и 217 гг.) предостерегает, что греческое образование — это ужасное изобретение злого демона [Ps.-Clem. *Hom.* 4:12.1], разваращающего молодежь мифами, в которых боги и полубоги проявляют всевозможные страсти. Также св. Иоанн Златоуст (ок. 347–407 гг.) в «Гомилиях на Послание Ефесянам»» говорит об опасности басен об Ахиллесе для воспитания юношей: «Сделай его [своего ребенка] христианином. …Дети в этом возрасте многого не знают, к незнанию же присоединяется еще то, что они узнают нечто из сочинений языческих, изучая в них жизнь дивных, по их понятиям, героев, которые служили страстям и боялись смерти, каков, например, Ахиллес, безутешный и умирающий за наложницу, или другой, предающийся пьянству [Геракл], и проч. в этом роде»[1134].

Важным в истории отношений христианской среды к Ахиллесу является текст апокрифических «Псевдо-Климентин» (приписывались папе св. Клименту), который иногда называют первым и единственным христианским романом (имея в виду сходство с античным романом в структуре, сюжетах, его увлекательных перипетиях, в тропах). В текст, который представляет собою изложение учения иудео-христиан, включен рассказ Псевдо-Климента о своей жизни, полной сложнейших перипетий в духе греческого романа: с потерей жены, сыновей, с пиратами, похищениями, странствиями, обретением семьи. Чистый душою, Климент задается вопросами, существует ли жизнь после смерти? конечен ли мир? Во время поисков ответов на них он встречает св. Варнаву и св. Петра и принимает христианство, став свидетелем их споров с Симоном Волхвом, грамматиком Аппионом, эпикурейцем Афинодором, астрологом Аннубионом и некими «философами». В конце концов при чудесных обстоятельствах он обретает всю свою семью.

Текст полон многочисленных мифологических сравнений и параллелей с библейскими текстами, в частности, из истории Ахиллеса, где брак Пелея и Фетиды символизирует соединение глины (от πηλός — глина) и воды (Фетиды как дочери Нерея), ставшее основой всех человеческих тел[1135]. От их союза произошел Ахиллес, который не родился, но был создан совершенным и никогда не прикладывался губами к груди (его имя якобы означает «без губ», что объясняется тем, что он лишился губ, когда Фетида

[1133] *Balty J., Briquel Chatonnet F.* Nouvelles mosaïques inscrites d'Osrhoène. P. 70–72; Ambrosii Hypomnemata // *Pseudo-Iustinus.* Cohortatio ad Graecos. De monarchia. Oratio ad Graecos / Ed. by M. Marcovich. Berlin, Boston: De Gruyter, 1990

[1134] *Иоанн Златоуст.* Беседы на послание к Ефесянам // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. СПб.: Издание С.-Петербургской Духовной Академии, 1905. Том XI, Книга 1. С. 5–218.

[1135] *De Vos B.* Achilles as an Allegorical Anti-Adam in the Pseudo-Clementine Homilies // Greek, Roman, and Byzantine Studies. 2020. 60. P. 160–182.

погрузила его в огонь или кипящую воду, и потому он не питался молоком из груди матери, а его воспитал кентавр Хирон). Ахиллес жаждет истины — Поликсены, которая есть соблазн и ложная истина, и умирает от стрелы, натертой змеиным ядом и попавшей в его пятку и ступню.

Таким образом рассказ об Ахиллесе и Поликсене, как убедительно доказывает Де Вос, приводит читателя к первой паре людей — Адаму и Еве. Так соблазн ложной истиной превращает Ахиллеса в предшественника Симона (его сопровождает Елена, из-за которой греки и варвары сражались, хотя перед их глазами был лишь призрак истины) и антитип для Адама, который является безгрешным, бессмертным истинным пророком.

Текст, конечно, не мог иметь широкого хождения, так как представляет собою сложную систему аллюзий, но очень точно характеризует способ аллегоризации, применявшийся в трактовках античных мифов и, несомненно, отражает современные версии понимания образа Ахиллеса, в частности, природу его божественности и человечности. Продолжая мысль Де Воса, в этом ключе вполне возможно трактовать саму идею утрат, которые переживает Ахиллес (Деидамия, Брисеида, Патрокл, Пентесилея) как испытания в поиске истины, подобно Клименту, теряющему свою семью и обретающему ее уже в блаженстве истинной веры.

Интересен не христианский, но родившийся в полемике с христианами, пассаж философа Порфирия (232/233–304/306 гг.) в его утраченном трактате «Против христиан», известном в цитатах в «Комментариях к Экклесиасту» Дидима Слепца (ок. 312–398 гг.).[1136] Полемизируя с методом аллегоризации, который практиковали христианские ученые применительно к Евангельским текстам[1137], он замечает, что «противостояние Ахиллеса и Гектора может быть более подходящим, более эллинским символом духовного или морального конфликта, часто символизируемого в христианской литературе борьбой между Христом и дьяволом... [и] рассматривает [вопрос], Христос или Ахиллес лучше представляют идеал Добра или Победы, то есть альтернативу дьяволу или Гектору, который лучше подходит в качестве символа сильного, достойного, но в конечном итоге побежденного противника»[1138]. Это, на первый взгляд ироничное замечание языческого автора[1139], можно понять не только как антихристианский выпад, но

[1136] *Didymos der Blinde.* Kommentar zum Ecclesiastes (Tura-Papyrus). Vol. 5: Zu Ecclesiastes. 9.8–10.20 (Papyrologische Texte und Abhandlungen, 24). Bonn: Habelt, 1979.

[1137] «…Порфирий упрекает Оригена и его собратьев-христиан не в использовании аллегорического толкования как такового, а скорее в использовании ими этого метода в текстах, явно для него неподходящих. …Учение Иисуса предназначалось для понимания самыми простыми верующими, что делало аллегорическое толкование бесполезным и даже опасным».— *Sellew P.* Achilles or Christ? Porphyry and Didymus in debate over allegorical interpretation // The Harvard Theological Review. 1989. 82. P. 93.

[1138] *Sellew P.* Achilles or Christ? P. 80.

[1139] По крайней мере, так интерпретирует это замечание Селлью (*Sellew P.* Achilles or Christ? P. 83–84).

и как реальную попытку противопоставить языческого героя христианскому Богочеловеку, тем самым как бы нейтрализовав революционную новизну христианского учения.

3.7.9. Ахиллес как образец пайдейи для христианского императора

Неприязненное отношение к Ахиллесу писателей Церкви контрастировало с использованием его черт при характеристиках императоров и высших сановников в панегириках, что рождало определенную двойственность в восприятии героя христианской средой.

Во второй четверти IV в. Ахиллес вновь становится героическим примером. Константин I даже предполагал, как считается, сделать новой столицей Римской империи Трою: в основании колонны на Форуме Константина в Константинополе был помещен похищенный ахейцами в Трое палладион Афины, ряд мест и памятников в Городе были связаны с именем Ахиллеса, в обновленных Константином I термах Зевксиппа в 330-е гг. была поставлена статуя героя[1140]. С этого времени обращение к Ахиллесу вновь станет регулярным в римской панегирической поэзии.

При этом популярные воспитательные идеи, в которых главным, как нам кажется, был не сам круг обучения, но факт воспитания божественным учителем божественного героя, образуют некую форму поджанра в панегирической поэзии. Поэт Авсоний сравнивает себя с Лином, учителем Геракла, и с Хироном — наставником Ахиллеса [Aus. *Opusc*. I: 29–34; IV: 20–22], императора Грациана, своего воспитанника в 364–375 гг.,— с самим Ахиллесом: «Радуйся, сын Эака! Тебя снова воспевает возвышенный поэт, и ты благословлен римским Гомером». В «Свадебном центоне», составленном из строк Вергилия, он переносит на юного принцепса черты Ахиллеса, и хотя он не называет образец, для римского читателя упоминание любовного безумия, невозможного для римского понимания достоинства, определенно есть Ахиллесова черта:

«Отрок, чьи щеки едва опушала первая юность,
Шитой хламидою пестр, золотою, по краю которой,
Пурпур бежал Мелибейский, свиваясь двурядным меандром;
В тунике был он, рукой материнской из золота тканой,
Ликом и станом, как бог, как светоч юности алой:
Утренний Люцифер так, омытый волной Океана,
Взносит священный свой лик в небеса; таковы его очи,

[1140] *О Константинополе как Новой Трое: Kaldellis A.* Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths: New Reading of the Ekphrasis, Greek // Roman, and Byzantine Studies. 2007. 47. P. 361–383.

Впрямь таковы черты. Как безумный спешит он к порогу,

Он любовью смятен и в деву вонзается взором…»

[Aus. *Cent*. 4: 47–55]

Линия таких сопоставлений продолжится в текстах V–VII вв. Клавдиан начинает свой эпиталамий на брак Гонория (398 г.) введением о блаженных временах, «когда подавал Хирон Юпитеру чашу / И безмятежно пред ним конский свой бок преклонял..», «Феб тогда умирявшим скалы и ясени влекшим / Плектром славнейшим приял лиры коснутись своей: / Желвью заветною он уж сулит грядуща Ахилла [то есть жениха]» [Claud. *praef. Nupt.* 1–20], сравнивает любовь Гонория к Марии с влюбленностью Ахиллеса в Деидамию [Claud. *Nupt*. 16–19] и периодически обращается к образу героя — как в панегирике на III консульство Гонория [Claud. *III Cons*. 60–62].

Кир Панопольский писал Феодосию II (401–450): «Все знаменитые деяния Ахиллеса — твои, за исключением его гнева и его страстей…».[1141] Сидоний Аполлинарий в панегирике 456 г. сравнивает императора Авита (455–456 гг.) с Ахиллесом, а его навыки охоты и войны — с полученными у Хирона [Sid. Apoll. *Carm*. 7:171–173], в панегирике императору Анфемию (467–472 гг.) называет его «вторым Ахиллесом», намекая на юность и увлечение охотой [Sid. Apoll. *Carm*. 2:149–152]. Прокопий Кесарийский в сочинении «О постройках» описал бронзовую статую Юстиниана I, поставленную в 543 г. в Константинополе на площади Августеон между собором Св. Софии и Императорским дворцом, сравнивая императора с Ахиллесом, а персов, с которыми он воевал,— с троянцами: «На этом бронзовом коне восседает фигура императора колоссальных размеров. Его статуя одета в «одеяние Ахиллеса». Так называется то одеяние, которое на нем надето. На нем высокие башмаки, а нога от лодыжки без поножей. На нем надет панцирь, как в героические времена; голову ему покрывает шлем, дающий представление, что он движется: такой блеск, как будто молния, исходит от него. Если бы говорить языком поэзии, то это сияет осенняя звезда. Его лицо обращено к востоку, и, думаю, он правит конем, направляя его против персов.» [Proc. *De Aedif.* I 2: 5–12].[1142]

Одеяние и шлем Юстиниана, описанные Прокопием (Рисунок 455), позволяют провести непрерывную линию в императорской иконографии уподобления Ахиллесу. Как следует из панегирика Максимиану и Константину неизвестного ритора, на стене обеденного зала во дворце в Аквилее в семейном портрете, демонстрирующем родство домов Максимиана Геркулия и Констанция Хлора, был представлен юный Константин (I),

[1141] *Cameron A.* The Empress and the Poet // Later Greek Literature / Eds. J.J. Winkler, G.W. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 228–229.

[1142] *Downey G.* Justinian as Achilles // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Vol. 71. 1940. P. 68–77.

принимающий «…шлем, блистающий золотом и драгоценными камнями и увенчанный перьями прекрасной птицы…» от маленькой Фаусты, которая позднее стала его женой [Pan. Lat. VI: VI: 2].[1143] Так как статуя Юстиниана была переработана из статуи Феодосия I или целиком узурпирована, становится ясным, что и тот был представлен как Ахиллес[1144]. Непрерывность этого сопоставления, таким образом, сохраняется до 540-х гг. Этот же шлем, судя по известным зарисовкам статуи Юстиниана и по реконструкциям, был идентичен или сходен со шлемом с плюмажем из павлиньих перьев, увенчивающим главу Ахиллеса в сцене Взвешивания тела Гектора на мозаике на Вилле дель Телларо на Сицилии, кон. IV – нач. V в. (Рисунок 454). Так образ Ахиллеса становится важным не только в литературной, но и в визуальной панегиризации монарха.

С V в. в текстах появляются определенно христианские коннотации в образе Ахиллеса, которые Уильям Доминик назвал «потенциалом для будущих связей»[1145]. Христианин Флавий Меробавд (V в.), служивший при дворе полководца Аэция (432–454 гг.), в стихотворении к Гауденцию, его младшему сыну, описывает крещение ребенка словами, напоминающими погружение младенца Ахиллеса в Стикс («ранняя юность орошается водами, исполненными божественности, где чистый Бог, судья тайных вод…, изгоняет грехи…, обновляет жизнь…» [Merobaud. *Carm*. IV: 19–29]. Поэт и ритор Драконций (2-я пол. V в.), живший в Карфагене, в эпиллии «Размышление Ахиллеса, стоит ли ему отдавать за выкуп тело Гектора» в «Ромулеях», написанных как школьное упражнение, в своем увещевании использует христианские понятия о сострадании, о заключенной в теле душе, о ее освобождении и последующем бессмертии[1146].

В искусстве таких связей, как в случае с Гераклом, Одиссеем, Беллерофонтом, которые помещались в христианские пространства или соотносились с ними, в случае Ахиллеса не известно. Достаточно сложно привязать к ним единственный известный образец живописи золотом на стекле с Разоблачением Ахиллеса на Скиросе из Пезаро, IV в. (Кат. 311), хотя подобные предметы в основном происходят из практики христианских погребений. Редким и случайным может быть сохранение мозаики с Жертвоприношением Ифигении в Перге, в помещении, которое использовалось в христианскую эпоху как пространство для фонтана. Однако даже если эти случаи действительно были вписаны в

[1143] *Hadjittofi F.* A coluna de Justiniano em Constantinopla // Forma de vida. URL: https://formadevida.org/fhadjittofifdv22. Ср. также медальон Константина I, выпущенный в Тицинуме, в шлеме с павлиньими перьями и хризмой.— *Lenski N.* The Date of the Ticinum Medallion-proofs // Quaderni Ticinesi. 2018. 47. P. 251–295. Fig. 1–3.

[1144] *Boeck E.* The Bronze Horseman of Justinian in Constantinople: The Cross-Cultural Biography of a Mediterranean Monument. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

[1145] *Dominik W.J.* Achilles as an Ambivalent Hero in Late Antique Latin Poetry.

[1146] О сценах с Ахиллесом как exempla у подзднелатинских авторов, в том числе у Луксория, Меробавда, Гауденция: см. *Dominik W.J.* Achilles as an Ambivalent Hero in Late Antique Latin Poetry. P. 313–323 (Cult and Christianity).

христианский контекст с каким-то переосмыслением, их связи с ним недоказуемы.

Интересной, но в целом надуманной, на наш взгляд, является попытка прочтения мозаик со свадьбой Пелея и Фетиды, с персонификациями Эвтеннии-Плодовитости детьми, Дикайосюнэ-Справедливости и Философии и сценой брачного (?) пира из Philippopolis / Шахбы в статье Кэтрин Тэйлор (Рисунок 393, 394)[1147]. В сценах свадьбы и пира она видит символическое указание на тех, «кто посвящен, кто обучен, чтобы войти в брачный чертог и участвовать» в свадебном пире блаженства, и «через гнозис Христа получить… в Царстве Божьем искупительное спасение во плоти…», находя для этого сравнения с брачным чертогом в апокрифических текстах, например, в Евангелии от Филиппа, а в фигуре Эвтеннии — абстракцию, посредством которой женщина благословила человечество посвященными адептами секты валентиниан.[1148] Такой способ интерпретации памятников позднеантичного искусства уже появлялся в ряде исследований (например, о британских мозаиках во Фрэмптоне[1149]), где делалась попытка прочитать языческие сюжеты, еще «живые» в эпоху раннего христианства, в гностическом ключе. Этот ракурс допустим, но мы совершенно уверены, что проецировать его прямолинейно на современное искусство невозможно. Толкование уместно, но из него нельзя выводить происхождения сюжета и образов: последние — как сцена бракосочетания, так и персонификации — существовали в античном искусстве до гностиков.

3.7.10. Дополнение: Эней — «римский Ахиллес». Эней как Одиссей и Мелеагр

В значительной степени близким в героической системе Ахиллесу является Эней, сын Венеры. Главное сходство героев — в их происхождении от богини и смертного и участие в Троянской войне, великие подвиги, ключевые моменты биографии, связанные с любовью.

Государственная задача Августовой эпохи — создание национального эпоса, сопоставимого с гомеровским,— привлекла в текст «Энеиды» Вергилия (70–19 гг. до н.э.) множество прямых параллелей: странствия и испытания долгого плавания на родину Одиссея (для Энея — «будущую»), его сошествие в Аид и некия — собеседование с душами (Энею в Аиде явлена картина великого будущего его потомков и еще не основанного ими Рима), историю любви Ахиллеса к Брисеиде, из долга оставившего

[1147] *Taylor C.G.* Foreseeing the Divine Bridal Chamber. A Household of Mosaics from Shahba-Philippopolis. P. 169–211.
[1148] *Там же*. P. 185.
[1149] *Perring D.* Deconstructing the Frampton pavements: Gnostic dialectic in Roman Britain? // Proceedings of the Twelfth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference // Eds. G. Carr, E. Swift, J. Weekes. Oxford: Oxbow Books, 2003. P. 74–83.

возлюбленную, и к Пентесилее, им убитой (с ними сопоставлена любовь к Дидоне, преодоленная Энеем ради будущего ведомых им троянцев и потомков его сына Аскания, и сама гибель Дидоны, как бы «убитой» героем). Несомненно под влиянием сюжета с охотой и завершившим ее любовным союзом Мелеагра и Аталанты разработана сцена подобной охоты Энея и Дидоны, с помощью которой Юнона и Венера свели участников истории для союза. Сам Эней в «Энеиде» смоделирован в характеристиках гомеровского Ахиллеса, но противопоставлен жестокому ахейскому герою [Verg. *Aen.* I: 29–31, 456–458][1150].

Эней имел культ в системе Римского государства, но оказался с пресечением династии Юлиев-Клавдиев, потомков троянского героя через Аскания-Юла, и после Антонинов (известны монетные чеканы II в. с Энеем, выносящим Анхиза, как воплощение благочестия) фактически мало популярным на всех территориях Империи. В этом можно увидеть несколько причин: значительную искусственную литературность и политизированность римской версии мифа, ограниченность реального культа латинской Италией, где он был индигетом, малую известность и знание «Энеиды» в грекоговорящем мире, но, возможно, и, может, прежде всего, отсутствием в истории героя предсмертного страдания и воскрешения (несмотря на то, что герой по просьбе Венеры был принят на небеса как Индигет [Ovid. *Met*. XIV 582–608]). Показательно, что известен лишь один саркофаг с охотой Энея и Дидоны (и дополнительной охотой) — с виа Кассиа, II в., Нац. Римский музей[1151], что в какой-то степени дополнительно убеждает в верности нашего взгляда на то, что «период саркофагов» был формирующим для последующей иконографии героев в позднеантичном искусстве.

В сохранившихся ансамблях IV в. Эней[1152] играет фактически ту же роль, что и ранее в латинских и неримских городах, где спасение Энеем отца из горящей Трои прославляло римское благочестие (и само его воплощение — богиню Pietas), а алтари с его изображением превратились в акции политической лояльности и культа всегосударственного единства.

Несомненно, что на мозаиках IV–V вв., сохранившихся до нашего времени, сцены с Энеем обозначают собою причастность Romanitas, римской национальной и государственной идее. В этом ключе может быть рассмотрена мозаика с Энеем и Турном на коленях перед ним, с протянутыми к нему в мольбе руками, в присутствии троянцев и рутулов [Verg. *Aen*. XII 919–952] из Abelterium / Alter do Chão (Португалия), сер. IV в.

[1150] *Callen King C.* Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages. P. 112–127.
[1151] Aineias // LIMC. I-1. Cat. 161.
[1152] Свод изображений Энея в античном искусстве: *Canciani, F.* Aineias // LIMC. I–1. P. 381–396; *Balty J.* La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) (Inventaires des mosaïques antiques de Syrie. Fascicule 1). Beyrouth: Institut français du Proche-Orient (IFPO), 1990. P. 55–56.

(Кат. 333) (Рисунок 472).[1153] В нижней части картины — фигуры речного бога Тибра (как указание на то, что битва произошла в устье этой реки) и бога Океана, который, таким образом, по мнению Каэтано и Мурань, предвещает покорение потомками Энея, основателями Римского государства, всей ойкумены, омываемой океаном.[1154]

Интерес к Вергилию, «Энеиде» и римскому мифу опознается и в изображениях Капитолийской волчицы, вскормившей его потомков — Ромула и Рема (например, на мозаиках из Isurium Brigantum (Алдборо / Aldborough), ок. 300–400 гг., Музей Лидса, и в Маарат ан-Нумане, ок. 510 г., Археологический музей, Маарат ан-Нуман, и в рукописях Vergilius Romanus[1155] и Vergilius Vaticanus (Cod. Vat. Lat. 3225), 1-я четв. V вв. (Ватиканская апостольская библиотека, Ватикан) (Кат. 334? 335)[1156].

Самым значительным памятником, который может быть включен в исследуемую героическую тему, является мозаика около середины IV в. из фригидария терм Виллы в деревне Лоу Хэм / Low Ham, Музей Сомерсета / Somerset County Museum, Таунтон / Taunton[1157] (Кат. 331) (Рисунок 473). В центральном октагоне мозаики изображена нагая Венера, приподнимающая обеими руками за своей спиной ткань одеяния, с двумя купидонами по сторонам, с поднятым (возжигающимся) и опущенным (тушащимся) факелами. Вокруг сцены из истории Энея в Карфагене: Троянские корабли и нагой Ахат с копьем, спутник Энея, несущий венец (?) — дар Дидоне (?) [Verg. *Aen*. I 655–565] (поле слева), картина, смотрящая на входящего во фригидарий, представляет Энея, с копьем и во фригийской шапке, нагую Венеру, приобнявшую его сына Аскания, в которого

[1153]*Caetano M.T., Mourão C. A* ‘Portrait’ of Book XII of the Aeneid Mosaic from the ‘House of the Medusa’ (Alter do Chão, Portugal) // XI. Uluslarası Antik Mozaik Sempozyumu 16–20 Ekim 2009 Bursa, Türkiye – 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, October 16th–20th, 2009. Bursa, Turkey / Ed. by M. Şahin. Istanbul: Yayinlari, 2011. P. 205–223; *Dunbabin K.M.D.* Image, Myth, and Epic on Mosaics of the Late Roman West // Images for Classicists / Ed. by K. Coleman. Cambridge (MA): Department of the Classics, Harvard University, 2015. P. 50–56. Figs. 3.11, 3.12.

[1154]*Caetano M.T., Mourão C. A* ‘Portrait’ of Book XII of the Aeneid Mosaic from the ‘House of the Medusa’ (Alter do Chão, Portugal). P. 211–216.

[1155]Age of Spirituality. Cat. 204 (P. 227–228); *Rosenthal E.* The Illuminations of the Vergilius Romanus. A Stylistic and Iconographical Analysis. Zürich, 1972; *Eggenberger C.* Die Miniaturen des Vergilius Romanus, Cod. Vat. Lat. 3867 // Byzantinische Zeitung. 1977. 70. S. 58–90; *Bertelli C.* Le illustrazioni del Virgilio Romano nel contesto storico e artistico, in Vergilius Romanus / A cura di I. Lana. Milano, 1986. P. 171–207; Vergilius Romanus. Kommentarband zur Facsimileausgabe // A cura di C. Bertelli, E. Gallicet, G. Garbarino, I. Lana, A. Pratesi, J. Ruysschaert. Stuttgart, Zürich, 1986; *Wright D.H.* The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design. London: The British library, 2001; *Cameron A.* Virgil illustrated between Pagans and Christians. Reconsidering the ’late-4 th c. classical revival’, the dates of the manuscripts, and the places of production of the Latin classics // Journal of Roman Archaeology. 2004. XVII. P. 502–525.
Wright D.H. The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design. London: The British library, 2001.

[1156]*Bianchi Bandinelli R.* Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1954. 5. P. 225–240; *Stevenson T.B.* Miniature Decoration in the Vatican Virgil: A Study in Late Antique Iconography. Tübingen: Ernst Wasmuth, 1983; Age of Spirituality. Cat. 203 (P. 227); *Wright D.H.* From copy to facsimile: a millennium of studying the Vatican Vergil // The British Library Journal. 1991. 17/ 1. P. 12–35; *Wright D.H.* The Vatican Vergil, a Masterpiece of late Antique Art. Berkeley: University of California Press, 1993.

[1157]Aineias // LIMC. I-1. Cat. 159; *Thompson K., Newby Z.* Dido and Aeneas in Roman Britain // Omnibus. 2015. Vol. 69, march. P. 1–3; *Toynbee J.M.S.* Art in Britain under Romans. Oxford: Clarendon Press, 1964. P. 241–266. Tav. 58.

обратился Купидон, чтобы вселить в карфагенскую царицу любовь к Энею [Verg. *Aen*. I 680–690], также в алом плаще и шапке, с копьем, и полуобнаженную, в красном плаще Дидону, которую богиня за руку подводит к троянцу (внизу), далее справа — конная охота Энея (полунаг, смуглой кожи), Дидоны (полунага, в шлеме) и Аскания (узнается по белому цвету кожи, цвету юности, и одеждам), задуманная богинями Юноной и Венерой для того, чтобы соединить героев в пещере во время наступившей грозы [Verg. *Aen*. IV 115–129], наконец — любовное объятие Дидоны и Энея, стоящих между двумя деревами (вверху).[1158]

В картине из Лоу Хэм определенно господствует Венера — она представлена в традиционной своей иконографии «туалета», очень популярной до V в. в основном как морская аллегория (к этому контексту отсылают также троянские корабли на море, то есть мозаика связана с морским сюжетом). Однако на мозаике сюжет усложнился введением общего героического мотива — охоты, что демонстрирует как переинтерпретировались классические сюжеты в общей теме.

Подтверждает такую трансформацию, точнее усиление охотничьей функции героев еще одна мозаика с Энеем и Дидоной, созданная в IV (?), ныне утраченная, ныне утраченная, из Комнаты «B» в Доме Харидема в Галикарнасе[1159] (Кат. 330). На других мозаиках в Доме представлены Охота Мелеагра и Аталанты, Охотничьи сцены, Времена года, Морской триумф Амфитриты или Афродиты, также Дионис, Пан, эроты, Европа на быке, персонификации Галикарнаса, Бейрута, Александрии.

Еще один сюжет с Энеем точно не определен (и, вполне возможно, может быть переатрибутирован в дальнейшем), но должен быть упомянут,— на мозаике середине IV в. на вилле в Наннэри Мид / Nunnery Mead близ Фрэмптона / Frampton в Дорсете (Кат. 332) (Рисунок 471).[1160] Мозаика разрушена в 1854 / 1855 гг., но известна по рисункам 1796–1797 гг. и литографиям 1813 г. С. Лайсонса, первого ее исследователя[1161]. В одной из комнат виллы на мозаике с Дионисом с тирсом (в центре) представлены по четырем сторонам Кадм, поражающий дракона Ареса (?), Персей, убивающий морское чудище (?),

[1158] *Dunbabin K.M.D.* Image, Myth, and Epic on Mosaics of the Late Roman West // Images for Classicists / Ed. by K. Coleman. Cambridge (MA): Department of the Classics, Harvard University, 2015. P. 52–53. Figs. 3.13.
[1159] *Hinks R.P.* Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum: Paintings. London: The British Museum Press, 1933. P. 127–129. No. 51 a-b; *Poulsen B*. Pagans in the Late Roman Halikarnassos I. Proceedings of the Danish Institute at Athens / Ed. by S. Dietz. Oxford: Aarhus University Press, 1995. P. 204.
[1160] *Farrar R.* The “Frampton Villa”, Maiden Newton // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1956. 78. P. 81–83; *Ling R*. The Bellerophon mosaic at Frampton // Mosaic. 34. 2007. P. 5–11; *Perring D.* Gnosticism' in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered. P. 97–127.
[1161] *Lyson S.* Reliqiae Britannico-romanae. Containing figures of roman antiquities discovered in various parts of England. Vol. I. London: T. Bensley, 1813. Pls. I–VII.

Эней, обрывающий золотую ветвь (?)[1162], Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (?), по одной кромке поля — сцена псовой охоты; во второй половине мозаики в центре — богиня Венера (?) с диадемой, в окружении морских существ. В других помещениях — Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру, с Аттисом и нимфой Сагаритидой (?), Венерой и Адонисом (?) и двумя утраченными сценами, с четырьмя люнетами, возможно, со сценами охоты, вокруг, с Нептуном и купидоном в бордюре, христограммой; в соседнем вестибулуме,— мозаика с Дионисом на пантере, окруженном четырьмя канфарами по углам и охотами.

При сильной утраченности и, возможно, при некоторых ошибочных атрибуциях, на мозаиках вокруг Диониса определенно представлены герои в главном своем подвиге (Кадм, Персей),— Беллерофонт, убивающий Химеру, на мозаике в главной комнате мог быть протагонистом этой темы борьбы со Злом, комментируя христианский аспект всей программы, заданный христограммой в главной комнате. Две другие мозаики — с Ахиллесом и Энеем — фактически являются герофаниями, тем более, что герои определенно сопоставлялись и противопоставлялись в античном сознании. Дионисийский аспект, метаморфозы (Сагаритида, Адонис) соединяли и обобщали эти идеи. Мотив с Энеем и золотой ветвью определенно вписывается в него: ветвь является лишь избранному и служит входом в загробный мир [Verg. *Aen*. VI 136–144].

То есть в целом на примерах этих мозаик можно предположить, что при внешнем любовном и охотничьем мотиве, они вписываются в программу героической темы, и в них, в контексте метаморфоз, охот, побед над чудовищами, герофаний, усиливается аспект героического преображения (охоты и вход в загробный мир Энея).

***

Сделаем несколько обобщений в конце раздела. Интерес к биографической линии в истории Ахиллеса начал формироваться на рубеже I в. Для нее из знаменитых его изображений были отобраны узловые сцены, восходившие к позднеклассическим и эллинистическим источникам. Важную роль в растущей популярности образа всегда играла двойная природа героя — происхождение от богини и совершенно человеческая природа чувств, позволявшая представлять его в динамике и делавшая его доступным частному переживанию. Особое внимание привлекал процесс его воспитания, его герофания на Скиросе и — на каждом новом повороте жизни, где открывалось видение его судьбы — готовность принять ее. Если сравнивать его Гераклом, то эти испытания

[1162]*Stupperich R.* A reconsideration of some fourth-century British mosaics // Britannia. 1980. 11. P. 298; *Barrett A.* A Virgilian Scene from the Frampton Roman Villa // Antiquaries Journal. 1977. 57. P. 312–314, Pl. LIV.

Ахиллеса более очеловечены и аналитически развернуты. Он каждый раз, подобно Гераклу, оказывается на перепутье выбора.

Эта человечность, как и распространенное знание о посмертном блаженстве героя, сделали сцены с ним одними из самых частых и в погребальной декорации, и в сакрально значимых зонах античного дома. Особая роль в разработке образа героя принадлежит философам и писателям Второй софистики, сделавшим его объектом специального анализа как образец добродетели.

Полубожественность Ахиллеса, его воинская мощь, а также его смертность, посмертная слава и посмертный культ сделали возможной адаптацию его образа в царском культе с конца IV в. до н.э., и с I в. — в панегирических элементах римского императорского культа. В этом качестве образ Ахиллеса существовал до Средних веков.

Выкристаллизованная в погребальной пластике иконография истории Ахиллеса, темы преодолений и посмертного блаженства стали, как кажется, основой для сохранения его образа в позднеантичной культуре — и в искусстве, и как примера для пайдейи.

В некотором смысле, в христианской литературе при редком и равнодушном или недоброжелательном упоминании Ахиллес остается «фигурой умолчания», в то время как светское искусство продолжает к нему активно обращаться и создает как бы собственную версию темы. Образы искусства и риторика создавали параллельную историю, зависимую от новых тем, но не связанную до второй половины VI в. буквально с христианским к ним отношением (кроме прямых запретов и разрушений). При этом можно также заметить, что «христианским» аспектом в истории образа Ахиллеса отчасти являются циклы его «жития», которые могли быть востребованы в эпоху формирования христианской биографической литературы.

ГЛАВА 4. Героические сцены: принципы объединения

Языческие герои (Геракл, Дионис, Орфей, Одиссей, Беллерофонт, Ипполит и Адонис, Мелеагр, Ахиллес), изображения которых встречаются в позднеантичном искусстве (более 320 изображений на мозаиках, фресках, рельефах, в скульптуре, на предметах прикладного искусства), имеют много отличий, от принципиальных до оттеночных, что, на первый взгляд, затрудняет их объединение в одну смысловую группу. Однако при анализе и систематизации сохранившегося художественного материала и комплекса текстов о них, можно выявить сквозные темы, объединяющие всех героев и сцены с ними. Они могут составить картину, на которой проясняются причины адаптации именно этих персон из мира языческих культов, мифов, культурной традиции в позднеантичный / раннехристианский период.

К первой группе тем относятся общие, характеризующие всю культуру Позднеантичной эпохи — ее отношение к традиции и к культурному опыту прошлого времени. Ко второй — темы, внутри которых сцены с героями могут быть прочитаны в сходном символическом ключе.

4.1. Romanitas как идеология «последних римлян»

На фоне христианизации Империи и сильнейшего расшатывания языческой религиозности сюжеты древней и недавней истории, культурные модели, священные фигуры, независимо от вероисповедания, сохраняли свое значение символов традиции и знаков причастности к ней.

Сохранение интереса к мифологическим образам, прежде всего, можно рассматривать в русле общей тенденции позднеантичной культуры к ретроспективному осмыслению своего прошлого. Оно буквально выражалось в антикварном интересе к старине, в составлении комментариев, сокращенных версий знаменитых произведений, компендиумов истории и древних мифов. Этот процесс коренится в склонности античного мира к систематизации, энциклопедичности, оформившейся уже в раннюю эллинистическую эпоху. Его высшие достижения — «Естественная история» Плиния Старшего (I в.), «Описание Эллады» Павсания, мифографические сочинения Диодора Сицилийского, Гигина, [Псевдо-]Аполлодора (II в.), исторические компендиумы Геродиана (ок. 180–250 гг.), авторов «Жизнеописаний августов» (кон. III в.), Евтропия (2-я пол. IV – 1-я пол. V в.), Олимпиодора (ок. 380–415/425 гг.) и др. Совпадение первого расцвета этого жанра во II в. с периодом Второй софистики нам кажется не случайным —

это не только собирание сведений, но и переосмысление истории и всей традиции, включавшая в себя и переработку мифологии в аллегорическом ключе.

С обращением римских императоров в христианство в IV в. и широким распространением христианского учения этот опыт рефлексии прошлого дополняется острым чувством рубежности своего времени, которое переживали люди высокой культуры, как язычники, так и христиане. Эти «последние римляне» — политики, поэты, писатели, историки, философы и богословы — осознавали себя хранителями старой культуры и ее норм, наследия, которое нужно передать потомкам, и пытались осмыслить прошлое не как отжившую, хоть и любимую старину, но как ценность, еще имеющую силу научить понимать мир.[1163]

При этом языческие авторы этого времени уже не свободны от современных христианских реалий и нового отношения к миру. Христианские писатели из среды образованных людей, выученные в языческих школах и в языческой методике, не могут или не желают пресекать нить связи с традицией, пытаются осмыслить ее как имеющую ценность, при известной редакции и отборе. В этом отчасти состоит проблема выяснения религиозных взглядов некоторых авторов: языческие и христианские параллели у них столь количественно велики, что принципиальная их позиция размывается и сейчас не ясна.

В этот период творят авторы значительных поэтических и прозаических текстов мифологического содержания: например Фабий Планциад Фульгенций (467–532 гг.)[1164], автор «Мифологий»[1165], «разъясняющих» подлинный смысл античных мифов, Мавр Сервий Гонорат (363–V в.) и Тиберий Клавдий Донат (кон. IV–1-я пол. V в.), составители самых обширных корпусов комментариев к Вергилию. Среди известных писателей этого периода — христианин и воспитатель императора Грациана поэт Децим Магн Авсоний (ок. 310–ок. 394 гг.), своими стихотворениями и поэмами, кажется, обыгравший все возможные жанры старой поэзии, языческой образности которой оставался всегда верен[1166], Клавдий Клавдиан (ок. 370–404 гг.), автор панегириков и поэм, в том числе не

[1163] *Уколова В.И.* Античное наследие и культура раннего средневековья. Москва: Наука, 1989; *Уколова В.И.* Поздний Рим. Пять портретов. Москва: Наука, 1992.

[1164] *Hays G.* Romuleis Libicisque Litteris: Fulgentius and the 'Vandal Renaissance' // Vandals, Romans and Berbers: New Perspectives on Late Antique North Africa. Ashgate, 2004. P. 101–132; *Литовченко Е. В.* Фабий Планциад Фульгенций и первая рецепция античности // Научные ведомости БелГУ. Сер.: История, политология, экономика. Белгород, 2010. 19 (90). С. 53–57.

[1165] *Фульгенций.* Мифологии / Пер. Д.В. Можеляна под ред. Н. Н. Болгова // Классическая и византийская традиция. Кн. I. 1, 3–4, 7–11. Белгород, 2012. С. 224–226; Кн. I. 16, 18–22. Кн. II. Белгород, 2014. С. 320–334; Кн. III, 1–5, 8, 11–12. Белгород, 2015. С. 209–213. Кн. III, 6–7, 9–10. Белгород, 2016. С. 136–143.

[1166] *Гаспаров М.Л.* Авсоний и его время // *Авсоний*. Стихотворения / Ст., прим. М. Л. Гаспарова. Отв. ред. С.С. Аверинцев. Москва: Наука, 1993. С. 251–272; *Di Serio Ch.* Mythological References in Ausonius' Epistolary / Classica et Mediaevalia. 2023. 72. P. 177–213.

законченной поэмы «Похищение Прозерпины»[1167], Нонн Панополитанский (1-я пол. V в.), создатель эпосов «Деяний Диониса» и «Деяний Иисуса», Клавдий Рутилий Намациан (кон. IV–1-я пол. V вв.), автор поэмы «О моем возвращении из Рима в Галлию» (417 г.), Блоссий Эмилий Драконций (ок. 455–ок. 505 гг.)[1168], написавший в духе греческих трагиков эпиллии «Гилас», «Размышление Ахиллеса, стоит ли ему отдавать за выкуп тело Гектора», «Похищение Елены», «Медея», поэму «Трагедия Ореста», вошедшие в его сборник «Romulea». В это время создаются сокращенные изложения гомеровской истории, вроде сочинений о Троянской войне неизвестных авторов под именами Диктиса Критского (IV в.) и Дарета Фригийского (V или VI в.). Языческий философ-неоплатоник Макробий Феодосий пишет «Сатурналии»[1169], следующие жанру ученых собеседований (в духе «Застольных бесед» Плутарха, «Пира мудрецов» Афинея, «Аттических ночей» Авла Геллия) и фактически составляющие энциклопедию.

Важной чертой времени является ретроспективный взгляд на историю прошлого: это время обобщений. В классическом жанре пишет свою историю («Деяния») Аммиан Марцеллин (ок. 330–ок. 400 гг.), Флавий Евтропий (1-я пол. IV–V вв.) создает бревиарий всей римской истории, фактически краткий список событий с комментариями, близкий учебному конспекту, Секс Аврелий Виктор (IV в.) — сокращенные биографии императоров и знаменитых людей[1170]. Во 2-й половине IV в. группа авторов работает над сборником «Жизнеописаний августов», «Историю» и «Жизнеописания софистов» пишет Евнапий (ок. 347–ок. 420 гг.), Зосима (ок. 460–ок. 520 гг.) в «Новой истории» размышляет об упадке Империи и вредной роли в этом христианства.

Христианские авторы, родившиеся в той же культурной среде, близки этим способом обобщений, компиляций, составления панорам, сокращенных изложений. Августин Блаженный (354–430 гг.) в своем «О Граде Божием», при его полностью новой позиции, делает грандиозный обзор истории мира и его учений. Поэмы Аврелия Пруденция, в частности его «Психомахия» (348–после 405 гг.), поэмы и письма Сидония Аполлинария (ок. 430–ок. 486 гг.), епископа Клермона [1171], стихотворения и трактат

[1167]*Schindler C.* Pagane Mythen – christliche Herrscher. Mythos und Mythologie in den politischen Dichtungen Claudians / Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike / Hrsg. von H. Leppin. Millennium-Studien. Berlin, 2015. 54. P. 19–42.

[1168]*Драконций*. Трагедия Ореста / Вст. ст., пер. и комм. В. Н. Ярхо // Вестник древней истории. 2000. № 3.; *Драконций*. Мифологические поэмы / Пер. с лат., вст. ст., комм. В.Н. Ярхо. Москва: Лабиринт, 2001.

[1169]*Петрова М.С.* Макробий Феодосий и его «Сатурналии» // Макробий Феодосий. Сатурналии / Пер. с лат. и древнегреч. В.Т. Звиревича / Общ. ред., сост., вст. ст. М.С. Петровой / Прим. и указ. В.Т. Звиревича и М.С. Петровой / Приложения М.С. Петровой. Москва, 2013.

[1170]Римские историки IV века. Москва: РОССПЭН, 1997.

[1171] Поздняя латинская поэзия. Москва, 1982. С. 543—571; Памятники средневековой латинской литературы IV–VII вв. Москва: Наследие. 1998. С. 292–307; *Сидоний Аполлинарий*. Письма / Пер. Н. Н. Трухиной // История Древнего Рима. Тексты и документы: Учебное пособие. Ч. 1. Москва, 2004. С. 393–400. *Ешевский С.В.* К.С. Аполлинарий, эпизод из литературной и политической истории Галлии V века //

Боэция «Утешение философией»[1172], и др., наполнены таким количеством прямых и скрытых цитат из латинских авторов, тонких аллюзий на языческие образы, что, кажется, могли быть написаны язычниками[1173].

Это обращение к прошлому, культивирование вневременной идеи Вечного Рима[1174], сохранилось в среде императорского двора, политическом манифестанте христианской религии. Восходящие к культу императоров панегирические обращения к монарху, сравнивавшие его с Беллерофонтом, Геркулесом, Ахиллесом сохранялись на протяжении длительного времени, от Константина I и его наследников вплоть до Ираклия-Геракла (VII в.) и далее — в византийскую эпоху; в латинском мире в среде варварских монархов — от Теодориха[1175] и королей вандалов до Карла Великого. Это была нить, связывавшая правителя с великим прошлым Рима, превращавшая всю историю с древности до современности в непрерывную традицию преемства. Христианские авторы также обращались к этому образу,— так, Пруденций прославляет христианизацию Рима как его очередной триумф: «Отчизна древних идолов, Рим, ныне чтущий Господа, / Триумф духовный правишь ты»[1176].

Несомненно, на этом культурном фоне произведения искусства с мифологическими сюжетами получают оттенок не только антикварного интереса к прошлому, но и комментария к нему, с новой транскрипцией казавшихся важными смыслов. Можно также заметить, что объекты самого частого обращения к ним в литературе совпадают с героями в искусстве этого же времени, по крайней мере, с образами Диониса, Орфея, Геракла, Ахиллеса, Одиссея,— они самые «актуальные» и в текстах, и в искусстве.

Примером антикварного интереса к римской древности и своего рода верности ей на значительной социальной дистанции от уровня высокой культуры являются фрески в гробнице Г. Аммония, ветерана II легиона, III в.[1177], где представлены на квадратных панелях Психея, Леда, Ганимед, Актеон на коне и три Мойры. Декорация гробницы должна была указать на статус через ориентацию на образцы — может, для приобщения

Сочинения С. В. Ешевского. Часть третья. Москва, 1870.

[1172]*Уколова В.И.* «Последний римлянин» Боэций. Москва: Наука, 1987

[1173]О восприятии христианскими авторами античной учености см. также: *Уколова В.И.* Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V — начало VII века). Москва, 1989. С. 151–168.

[1174]О содержании понятия см.: *Литовченко Е.В.* Междисциплинарные подходы в исследовании идентификационных признаков позднеантичной интеллектуальной элиты // // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. № 3. С. 114-127.. С. 122–123; *Литовченко Е.В.* Отражение концепции «Aeternitas Romae» в трудах позднелатинских авторов // Научные ведомости. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. 2013. № 22 (165), выпуск 28. С. 35–41.

[1175]*Уколова В.И.* Культура Остготской Италии // Средние века. 1983. Вып. 46. С. 5–26.

[1176]*Литовченко Е.В.* Отражение концепции «Aeternitas Romae» в трудах позднелатинских авторов. С. 38.

[1177]*Santucci A.* Thèmes mythologiques dans les peintures funéraires de Cyrène et de Cyrénaïque. P. 205–220.

ценностям местной знати или высокоученой публики (Сантуччи остроумно сравнивает заказчика с Тримальхионом из «Сатирикона» Петрония Арбитра, I в.).

Тема обращения к мифу о происхождении Рима, основанному до Ромула Геркулесом, определенно прослеживается в катакомбах на виа Дино Компаньи — в сценах с Палладой (что намекает на Палатин) и убиения героем Какуса, начавшего героическую историю Рима.

Видимо, как пример romanitas можно привести обращение к истории Дидоны и Энея в Британнии в последние десятилетия (?) римского присутствия (до 410 г.) на острове, на мозаике около середины IV в. из терм в Лоу Хэм / Low Ham (Музей Сомерсета, Таунтон)[1178] и сцены с Капитолийской волчицей, Ромулом и Ремом Алдборо / Aldborough, ок. 300–400 гг. (Музей Лидса).

Широко romanitas, помимо автоматизма риторических приемов героизации, представляет вся панегирическая традиция сравнений христианских императоров с Гераклом, Ахиллесом, Беллерофонтом.

4.2. Герои как избранные из уходящей традиции образцы пайдейи

В последние десятилетия особое внимание исследователи уделяют вопросам позднеантичной пайдейи[1179] — обновленной греко-римской традиции воспитания человека, предназначенного для достойной жизни, от простого образованного жителя до аристократа. Особый интерес представляют предметы прикладного искусства, в которых доминирует воспитательная тема на сюжеты из детства и обучения Ахиллеса до момента его герофании на Скиросе. Их сохранилось достаточно, чтобы можно было говорить о массовости этого рода произведений искусства. Помимо необходимого чтения древних авторов, в частности, главных из них — Гомера и Вергилия — пайдейя предполагала круг воспитания доблести / Virtus в следовании Mos maiorum / строгим нравам древних. Важность идеи воспитания отразилась в появлении в искусстве, например, персонификаций Эвфемии-Благопристойности (на мозаике из Далласа), Эвтекнии-

[1178] *Thompson K., Newby Z.* Dido and Aeneas in Roman Britain // Omnibus. 2015. 69. P. 1–3.

[1179] О позднеантичной пайдейе: *Mappy A.-И.* История воспитания в античности (Греция) / Пер. с франц. А.И. Любжина, М.А. Сокольской, А.В. Пахомовой. Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1998 (в книге рассматривает круг образования и воспитания в Греции, но актуален в своей структуре также для римской традиции и позднеантичной эпохи); *Зайцева Е.С.* Воспитание в позднеримской сенаторской семье. классический канон и христианский идеал // Hypothekai. 2019. 3. С. 173–199.
О «программе» пайдейи и ее отражении в позднеантичном искусстве: *Abbondanza L.* Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo // Ocnus. 1997. 4. P. 9–33; *Leader-Newby R.* Personifications and *Paideia* in Late Antique Mosaics from the Greek East // Personification in the Greek World from Antiquity to Byzantium / Eds. E. Stafford, J. Herrin. Aldershot; Burlington, VT: Ashgate, 2005. P. 231–246; *Leader Newby R.E.* Classicism and Paideia in Early Byzantine Silver from the Hermitage // The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity / Eds. F. Althaus, M. Sutcliffe. London: Fontanka, 2006. P. 67–74; *Marinescu C.A., Cox S.E., Wachter R.* Paideia's Children: Childhood education on a group of Late Antique mosaics // Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy. P. 101–114.

Одаренной детьми (вместе с Дикайосюнэ и Философией на мозаике из Шахбы), Пайдейи, в частности, на мозаиках из Антиохии с персонификациями Пайдейи и Софии по сторонам от сидящей Аретэ, кон. II в. (Музей мозаик Зевгмы, Газьянтеп)[1180], на мозаике со сценами воспитания некоего Кимброса и персонификациями Усовершенствования, Диалога, Воспитания, V в. (Частная коллекция, Флорида) (Рисунки 459, 460)[1181] и др.

Помимо Ахиллеса, важнейшим образцом стал Геракл, в котором уже стоики видели измерение подлинной божественной души — в преодолении трудностей, смирении перед необходимостью исполнения подвигов, что привело его к бессмертию. Ситуации нравственного выбора и преодоления искушений также являются лейтмотивом в истории Одиссея, Ипполита, Мелеагра. Благочестивый мотив преобладает в литературных и философских неоплатонических текстах об Ахиллесе.

Этот выбор героев в искусстве фактически совпадает с «выбором» христианских авторов со II в., видимо, как наследие стоической интерпретации их фигур, полностью принятое христианскими писателями. Геракл и Одиссей стали нравственными ориентирами для них, по крайней мере, в каких-то своих деяниях.

Христиане приняли точку зрения, согласно которой поэмы и тексты языческих авторов не опасны, при условии, что учителя и ученики знают, как извлечь из их текстов уроки добродетели: по замечанию Джонса, «искушенный христианин мог мыслить в двух сферах: в одной — из своих религиозных убеждений, в другой — своего классического образования».[1182] Точнее всех выразил эту христианскую точку зрения св. Василий Великий в своей беседе «К юношам о том, как получать пользу из языческих сочинений»: «…внешние науки не бесполезны для душ... Во-первых, у стихотворцев… не на всем по порядку надобно останавливаться умом, но, когда пересказывают вам деяния или изречения мужей добрых, надобно их любить, соревновать им и, как можно, стараться быть такими же. А когда доходит у них речь до людей злонравных, должно избегать подражания сему, так же затыкая уши, как Одиссей, по словам их, заградил слух от песней сирен».[1183].

4.3. Языческий контекст эпохи

Существование влиятельной языческой среды, несомненно, также должно было формировать определенные условия для заказа произведений искусства с языческими

[1180] *Onal M.* [A Corpus of] Zeugma Mosaics. Pl. (P. 72–77).
[1181] *Marinescu et al.* Paideia's Children. P. 101, Fig. 5.5.
[1182] *Jones C.P.* New Heroes in Antiquity. P. 90.
[1183] *Василий Великий.* Беседа 22. К юношам о том, как получать пользу из языческих сочинений // Свт. Василий Великий, архиеп. Кесарии Каппадокийской. Творения в 2 т. Москва: Сибирская благозвонница, 2008–2009.

сюжетами. В IV в. она была значительной, и даже после изданных в 389–393 гг. Феодосия I о закрытии языческих храмов, священных центров и запрете священных игр, играла важную политическую роль в крупных центрах и часто оставалась недосягаемой для властей в провинциальных городах и деревнях, особенно в глубинных территориях в Египте, в Малой Азии, в Северной Африке, где, согласно текстам современников, языческие праздники и обряды существовали долгое время — до VI в. и позже.[1184]

Язычниками долгое время оставались многие сенаторы Рима, древний род которых давал им влиятельное положение в Городе и при дворе, например,— круг Симмаха, Претекстата, Никомаха в последней четверти IV – первой половине V вв., что позволяет даже говорить о «языческом возрождении». Язычниками могли быть философы и преподаватели риторических школ (вплоть до закрытия в 529 г. Афинской школы и изгнания языческих философов из пределов Римской империи), то есть среда, наиболее глубоко укорененная в традиции и при этом уже давно мыслившая языческие реалии в философском и / или мистическом ключе[1185]. Отражением этого могут быть ансамбли с «мистическими» мозаиками, то есть картинами, где наличествует не только традиционный мифологический сюжет, но есть и приметы культа, и сложная «богословская» программа (например, мозаики виллы в Portus Magnus, мозаики Виллы Айона в Неа Пафосе, мозаики Дома Диониса в Герасе, Дома Соколиной охоты в Аргосе, мозаика из Саррина).

«Живое» язычество, реальное или как форма культурной приверженности старине, конечно же, могло питать существование мифологических сюжетов в искусстве. Возможно, следовало бы выделить также среду полуязычников-полухристиан, или людей, сохранивших частное поклонение богам при своем политическом христианстве. С таким кругом, возможно, связана вилла сановника Феодосия I в Карранке, построенная одновременно с соседней усадебной церковью, при этом в помещениях виллы сохранились мозаики с героями Адонисом и Ахиллесом и алтарь Венеры.

[1184] *Bloch H.* The Pagan Revival in the West at the End of the Fourth Century // The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century / Ed. by A. Momigliano. Oxford. 1963. P. 193–218; *Balty J.Ch., Balty J.* Julien et Apamée: Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur // Dialogues d'histoire ancienne. Vol. 1. 1974. P. 267–304; *Chuvin P.* Chronique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien. Paris: Les Belles-Lettres/Fayard, 1990; *Cameron A.* The Last Pagans of Rome. Oxford, 2011; *Bleckmann B.* Last Pagans: Source Criticism and Historiography of the Late Antiquity // Millenium. 2015. 12. P. 103–116.

[1185] О язычестве в высших классах империи и языческой оппозиции см.: *Lee A.D.* Pagans and Christians in late Antiquity. A sourctbook. London — New York: Routledge, 2000; *Ведешкин М.А.* Языческая интеллектуальная элита Восточно-Римской империи в V-VI вв. // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем / Под ред. М.С. Петровой. Москва: Аквилон, 2014. Вып. 2. С. 153–191; *Ведешкин М.А.* Языческая оппозиция христианизации Римской империи (IV–VI вв.). СПб., 2018.

4.4. Инерция погребальной традиции и символики. «Книги образцов» и адаптация античных схем

Влиятельными в позднеантичную эпоху в среде нового, христианского заказа остались погребальные традиции. Целый ряд памятников говорит о том, что языческие или неявные, но имевшие языческую природу, символы и символические фигуры по-прежнему были востребованы, то есть сохранили в какой-то степени обязательное значение. К ним относятся многочисленные персонификации — например, персонификации Теллус-Земли и Абунданции-Процветания, фигура Цереры того же значения , купидоны и психеи, горгонейоны, фигуры гениев Времен года в росписях катакомб.

Так же и сцены с героями, связанные с победой над смертью, из античного искусства, где они известны во фресках гробниц и на саркофагах, были заимствованы в христианский контекст: встреча Одиссея на Итаке с Пенелопой в гипогее Аврелиев на виале Мандзони, подвиги Геркулеса, в том числе изведение им из Аида Алкестиды, в кубикуле «N» в катакомбах на виа Дино Компаньи в Риме, многочисленные изображения Орфея, поющего о бессмертии души, в римских катакомбах Св. Каллиста, Св. Домитиллы, Свв. Марцеллина и Петра (Рисунки 237–241), и др., возможно, сцена сотворения человека в катакомбах на виа Дино Компаньи. Колоссальное число тканей из погребений в Египте, чаще всего христианских, демонстрирует живое использование погребальной мифологической сюжетики — персонификаций, изображения Диониса в триумфе и с фиасом и многочисленных дионисийских мотивов — сатиров и вакханок, пантер, сосудов с вином, кентавров и Пана, виноградной лозы, изображений Орфея, Беллерофонта, убивающего Химеру, Мелеагра, Адониса, суда Париса, триумфов морских богов, подвигов Геракла, сцен из «Одиссеи» и из истории Ахиллеса, Аполлона и Артемиды, нильских пейзажей и др. Важную роль, несомненно, играло и сходство идей, составлявших суть погребальных практик язычников и христиан: испытание души — нисхождение в смерть — преодоление ее — трапеза живых с перешедшим в новую жизнь умершим. Выбор «героев» для оформления христианских практик показателен: в нем те же фигуры Геракла, Орфея, Диониса, Адониса и связанных с Одиссеем и Ахиллесом.

Саркофаги христиан в III–IV вв. характеризуют сходный процесс заимствования традиционных погребальных мотивов: античные аллегории, персонификации (Нептун-Море, Caelus-Небо, и др.) «вкраплены» в сцены Ветхого и Нового Заветов или им сопутствуют, как, например, герои Диоскуры и Орфей (см. саркофаг с Диоскурами и со сценой dextrarum iunctio, т.е. рукопожатия супругов, сценами Умножения Христом хлебов

и рыб, с Петром со свитком, IV в., Музей античного Арля[1186] (Рисунок 477); саркофаги с Орфеем из Остии, Музей Остии, и Ватиканские музеи, Музей Пио Кристиано, и др.). Некоторые погребальные схемы были переведены в христианское искусство — вроде вознесения Христа, представленного по схеме imago clipeata, несомого гениями или викториями.

Такой путь искусства можно условно назвать инерционным, то есть следующим старинным и устойчивым установкам. На этом пути перемоделировался материал старого и современного языческого искусства, которое за столетия выработало схемы поз, формулы жестов, приемы рисунка и живописи. Пройдя выучку, работая в артелях, творцы этого искусства, несомненно, опираются на «книги образцов»[1187], пособия как по рисованию отдельных жестов, поз и фигур,— сидящая, стоящая, вопрошающий жест, сцена борьбы, шаг, так и по изображению больших сцен — таких, как встреча двух фигур или группа более развернутого действия.

В качестве примера можно привести механизм создания сцены в истории Ионы на саркофагах и в живописи, воспроизводящей сцену со спящим Эндимионом, к которому нисходит Селена-Луна[1188] и сцену со спящей Ариадной, которой является ее божественный супруг Дионис. Содержание такой схемы можно понять как «встречу», воплощающая идею бессмертия, даруемого божеством. Еще один показательный пример, сформировавшийся к VI в.,— сцена Рождества Христа с изображением Матери на ложе, купанием Новорожденного, сидящим рядом отцом, присутствующими и помогающими служанками, которая смоделирована по композициям рождества героев — Диониса, Александра Македонского, Ахиллеса. Также можно отметить сходство в иконографии Геракла и Самсона, Орфея и Давида, Адама, Илии.

Он прослеживается не только в погребальном искусстве, но и в светском, где работали устойчивые стереотипы, прежде всего, в знаках статуса, свидетельствующих о риторической образованности и причастности ценностям высокой культуры.

Анализ таких композиций в христианском искусстве позволяет найти протографы фактически для каждой схемы — для Жертвоприношения Авраама, истории Ионы, Вознесения Илии, Благовещения, Рождества Христова, Поклонения волхвов, Христа, учительствующего среди апостолов, Сошествия во ад и, без преувеличения, фактически всем другим Ветхозаветным и Евангельским сюжетам. Разумен вопрос о природе этого заимствования — повторена ли схема механически, как наиболее композиционно

[1186] *Couzin R.* Syncretism and Segregation in Early Christian Art / Studies in Iconography (Trustees of Western Michigan University). 2017. Vol. 38. P. 18–20.
[1187] Наличие устойчивых формульных элементов в искусстве, широко распространенных по всем регионам античного мира, говорит о существовании таких книг.
[1188] *Lawrence M.* Three Pagan Themes in Christian Art P. 289–296. P. 324–327.

выверенная для данного сюжета, или она должна была стать узнаваемой для зрителей, потому что сохранила сопровождающее ее священное значение? Конечно, и гипотеза о «технической» причине отчасти реалистична, но регулярные смысловые совпадения все же заставляют увериться, что такая разработка новой сцены по аналогии — содержательной и композиционной — осознавалась и задумывалась. Об этом в каждом случае говорит сходство не буквального мотива, но сути сцены — встреча божества со смертным, рождение полубога-получеловека, изведение из смерти и т.п. Традиционность понятий, связанных со смертью, статусом и культурой, долгое время не прерывавшаяся, таким образом, в значительной мере обеспечивалась «функциональной» близостью образов, что позволяет увидеть, например, в героях не случайные фигуры, а образы религиозного размышления-аллегории, родственного христианству.

4.5. Языческие образы как христианские символы

Христианский «потенциал» языческих мифологических образов в качестве аллегорий и метафор приводил к тому, что граница между противоречащими религиозными учениями в искусстве размывалась, создавая неожиданные сочетания образов. Эта двоякость даже породила предположение о том, что помещения, где такие сочетания встречаются, могут предназначаться и для язычников, и для христиан как способ примирения, миссионерства или как отражение того, что в семье были и язычники, и христиане. Так, например, интерпретировались фрески с Геркулесом в катакомбах на виа Дино Компаньи (Рисунки), мозаики с Беллерофонтом и мифологическими сценами и христограммой во Фрэмптоне (Рисунок 326, 327), с «портретом» Христа — в Хинтон Сейнт Мэри (Рисунки 317–321), соседствующие с христианской капеллой — в Лаллингстоуне (Рисунки 322–325), в христианском термальном комплексе в Миртилиде (Рисунки 332, 333).

О возможности превращения языческих фигур в опознаваемый современниками символ, который осмысляется отдельно от породившего его объекта и по смыслу с ним уже не связан, свидетельствует «соседство» охотящейся Дианы, дважды изображенной по сторонам арочной ниши с водным источником с мозаикой с апостолом Петром, стоящим у потока воды, в домашнем нимфейоне (который впоследствии, видимо, использовался как баптистерий) гипогея на виа Ливенца, Рим, ок. 350 г. (Рисунки 476 a, b)[1189]. Диана, связанная девством и чистотой с водою, в гипогее символизирует очищающее свойство воды, льющейся из чаши, написанной в конхе, и заполнявшей реальный бассейн в

[1189] *Brenk B.* The Apse, the Image and the Icon: An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images. Wiesbaden: Richert Verlag, 2010. P. 16–17; *Couzin R.* Syncretism and Segregation in Early Christian Art / Studies in Iconography (Trustees of Western Michigan University). 2017. 38. P. 35.

баптистерии. Даже если фрески были исполнены раньше мозаики, приятие их в пространстве христианского культа показательно.

О таком использовании языческих образцов с героями, борющимися со злом, свидетельствуют и медали IV в. из Паннонии с изображениями Геркулеса и Беллерофонта в соседстве на одном поле с ветхозаветными и евангельскими сценами.

4.6. Подвиги, страдальческая кончина и бессмертная жизнь героев

Сформулированная еще со времени Сократа одна из главных (или главная) проблема античной духовной мысли — проблема «жизни» человеческой души, ее испытаний, ее естественного стремления к благам высшего порядка — особенно разнообразно осмыслялась со времени широкого распространения стоицизма в I–III вв. и особенно в эпоху обновления платонизма в трудах неоплатоников со второй половины III в. Это была и точка соприкосновения с христианской мыслью, которая особенно с III в. развивает эту линию — жизнь души, терпящей испытания в своем стремлении к Богу.

Начиная со II в. в героических сценах можно, наш взгляд, наблюдать самый важный уровень их объединения, который становится наиболее перспективным. Уже пластика саркофагов II–III вв., отразившая главные чаяния эпохи — надежду на посмертную жизнь,— выстраивает героические темы как разного рода метафоры испытаний души и перехода через порог смерти. «Избранные» позднеантичной эпохой герои — самые подходящие примеры этого, и уже отбираются в искусстве погребального назначения. Биографически, через фантастические подвиги осмысляется путь Геракла к апофеозу. Орфей поет о посмертных метаморфозах души. История Ахиллеса мыслится как житие, наполненное регулярными искушениями и их преодолением. Дионис символизирует собою сам принцип блаженства. Ипполит после преодоленного им искушения страдальчески погибает и будет воскрешен. Одиссей побеждает искушение Сирен, его возвращение на родину к Пенелопе понимается как обретение высшего знания. Этот мотив испытаний на пути жизни первыми «прочли» стоические и неоплатонические философы, его проанализировали христианские писатели (св. Павлин Ноланский, св. Климент Александрийский, св. Амвросий Медиоланский, Августин Блаженный, и др.).

Все герои имели биографические черты, позволявшие их ввести в христианский мир, очевидные признаки сочетания божественной и смертной природ, страдания (для всех героев) и преодоления смерти — полубожественного происхождения (Геракл, Ахиллес, Дионис, может, Орфей, Адонис), сошествия в Аид-смерть и возвращения из него (Геракл, Орфей, Одиссей, убиение Химеры как метафора победы над Злом и смертью), воскрешения (Дионис, Адонис, Ипполит, Геракл) или какой-то формы посмертного бытия

(Геракл, Ипполит, Адонис, Ахиллес, пророчествующая глава Орфея). Этот переход обозначен в искусстве постоянными повторами темы охоты и агонов, ранее связанных с погребальной декорацией. Кроме того, целый ряд больших мозаичных ансамблей, композиций в предметах прикладного искусства содержит сцены с Дионисом, смысл появления которого — указание на воскресение и посмертное блаженство.

Полагаем, что верна интерпретация этого явления, наиболее ясно сформулированная в исследовании Дж. Г. Кука о воскресении в античности, в иудейской и христианской среде: истории о воскресении, известные в греко-римской древности, могут объяснить готовность средиземноморских народов постепенно принять Евангелие распятого и воскресшего Спасителя[1190].

4.7. Герои в общих ансамблях: принципы объединения

Ряд мифологических картин IV–VI вв. представлен на мозаиках в комбинациях с другими сюжетами. Этот принцип сочетания сюжетов известен в античном искусстве, прежде всего, в греческой вазописи VII–IV вв. до н.э., в домовой фресковой и мозаичной декорации (например, в Помпеях в I в.), в пластике саркофагов II–III вв. Можно предположить несколько вариантов такой организации: сцены открывались постепенно по ходу движения от входа или из боковых зон к центру, то есть представлялись последовательно как смена сюжетов. Они могли противопоставляться друг другу, если задумывалось, например, наставление дидактического характера. Могли сопоставляться для усиления какой-то темы. В любом случае, сочетания разных историй, иногда парадоксальные, можно рассматривать как комментарий, раскрытие содержания другой, соседней сцены, так как трудно представить ситуацию, в которой соседство в ансамбле было бы случайным. Вряд ли можно согласиться с часто высказывавшимся мнением о том, что картины на полах домов демонстрируют культурный интерес к «греческим» историям. В атмосфере живых культов, общего направленности времени к окрашенной в мистические тона религиозности, в эпоху, когда одни защищали старых богов и героев, другие — боролись с ними, такая ситуация не могла существовать в массовых вариантах.

Анализ комбинаций (он произведен в работе) позволяет вычленить интерес к героической теме в разных ее аспектах,— его подтверждают регулярно встречающиеся случаи соседства сцен на одном мозаичном поле. Таковы, например, Явление Леде Зевса в виде лебедя, Принесение Диониса в Нису, Состязание Кассиопеи с нереидами, Триумф Диониса, Состязание Аполлона и Марсия на Вилле Айона в Неа Пафосе; Погружение

[1190] *Cook J.G.* Empty Tomb, Resurrection, Apotheosis // Apotheose, Auferstehung. (Wissenschaftliche Untersuchungen Zum Neuen Testament, XVI). Tübingen: Mohr Siebeck, 2018.— 717 P.

Ахиллеса в Стикс и охота Мелеагра и Аталанты из Дома с акрополя Ксанфа; Охота Мелеагра и Аталанты и Дионисов фиас из Дома Мелеагра в Галикарнасе; мозаика с Беллерофонтом и мифологическими сценами в соседней комнате во Фрэмптоне; Апофеоз Адониса и Искушение Ипполита в Ипполитовой комнате в Мадабе; Патрокл, Ахиллес и Брисеида и Дионисов фиас в церкви Св. Апостолов в Мадабе; Гибельная охота Адониса и Возвращение Брисеиды к Ахиллесу на Вилле Матерна в Карранке; История Пелопса, Геракл с Эвритионом и Беллерофонт с Химерой, герои в Хенхир Эррих; Семь мудрецов и Уведение Брисеиды на вилле; Разоблачение Ахиллеса на Скиросе с Охотами в отдельном поле на Вилле Ла Ольмеда; Дионисов фиас и Искушение Ипполита в Шейх-Зувейде; Мегалопсюхия-Великодушие в центре поля с охотами героев в комплексе Якто в Антиохии; Дионисов фиас, Геракл, морские сцены, Мелеагр с Аталантой, охота Артемидой в Саррине; История детства и юности Ахиллеса и Охота Амазонок с Ктисис и Дионисийской сценой на Вилле Амазонок в Халеплибахче, и др. Учитывая, что значительное число мозаик утратили свой контекст, не говоря уже о почти полной утрате общей картины, таких сочетаний было больше. Во всех случаях несколько сопоставленных сцен из из историй разных героев, по сути, являются комментарием центральной для эпохи героической темы.

Так же распространено истолкование подобных комбинаций как иллюстраций назидательной истины. При общей увлеченности античной культурой такого рода литературно-философскими конструкциями, они с трудом прочитываются на описанных мозаиках. Например, на мозаике из Шейх-Зувейды, ее можно увидеть в образе Ипполита, отвергшего любовь Федры, но вряд ли — в Триумфе Диониса в том же ансамбле, тем более, что опьянение Геракла генетически восходит к культовой традиции и никаким образом не может быть предостережением от чрезмерного пития. То есть сцены должны быть соединены каким-то иным принципом. Здесь же можно привести фактически все остальные случаи со «встречами» героев,— способы их соединения были рассмотрены в работе.

В этом можно увидеть черты, объединявшие христианские понятия и понятия старой языческой традиции в атмосфере особого типа религиозности, совместившей путь позднеантичной культуры и религиозной мысли к господствующей идее воскресения души и ее христианскую идею. Эпоха отобрала из всего репертуара античной мифологической и культовой традиции образы, которые выражали те же христианские чаяния. Можно также провести параллель с тем, как была воспета в это время история христианских героев — мучеников.

4.8. Героический подвиг и бессмертие как принцип универсума

Героические сцены в позднеантичной мозаичной живописи нередко структурируются как композиции с центральной сценой (в медальоне, квадрате, октагоне) в окружении сцен в полях или сегментах. Все поле оформляется рамочными полями, которые заполняются орнаментом или сопровождающими или комментирующими сценами, в углах помещаются персонификации Времен года или Ветров[1191] или их атрибуты, или теламоны, гиганты по углам полей, или персонификации, поставленные по углам и «отмечающие» общий центр композиции (например, на мозаике бассейна из т.наз. Константиновой виллы из Дафны под Антиохией, со сценами охоты вокруг бассейна и врезанными в них сегментами с ростовыми фигурами персонификаций Времен года и персонификациями добродетелей по углам, ок. 325 г., Лувр, Париж)[1192], нильские пейзажи в бордюре. Вариации многочисленны — с одной или несколькими картинами, с рядами медальонов с фигурами или сценами на общем поле, в компасной композиции, и т.п.— но принцип остается неизменным: картинное становится моделью космоса, с которой хозяин-заказчик соотносит круг своей жизни с первопринципами мироздания.

Этот принцип декорации — аспект круговорота жизни и универсума — формируется уже во II в. и становится массовым в III в. В пластике саркофагов он представлен, например, в композициях с гениями Времен года, персонификациями Земли и Воды, морскими фиасами.

Смысл такой организации можно выявить также на большой группе мозаик, где обозначена не только композиционная центричность, но смысловая, превращающая изображенную сцену в универсальный принцип. В центре на них помещаются: вознесение-апофеоз (Восхищение Ганимеда — например, на мозаике 175–200 гг. из Сен-Ромэн-эн-Галь, Лапидарий церкви Сен-Пьер, Вьен; родственное ему по смыслу изображение Беллерофонта, поражающего Химеру на мозаике из Нима, III в.), мифологические группы (Аполлон, Леда, Нарцисс, Европа, Полифем, Аполлон и Музы, Хариты, Венера с Харитами или ее туалет, Беллерофонт); Дионис и Телетэ (мозаика с Дионисом, окруженным Временами года, из святилища близ претория в Ламбезисе, III в. (Рисунок 113); мозаика с Телетэ и Временами года в квадратных эмблемах по углам, нач. III в., Музей Газьянтепа)[1193] и Дионисийские сцены; союз Любви и Души, представленный

[1191]Об иконографии Времен года в античном искусстве см.: *Dunbabin K.M. D.* Mosaics of Roman North Africa. P. 158–161, 186; *Ling R.* The Seasons in Romano-British Pavements // Britannia. 1983. 14. P. 13–22; *Parrish D.* Seasons Mosaics of Roman North Africa. Rome: Giorgio Bretschneider, 1984. P. 11–83; *Abad Casal L.* Horai — Horae // LIMC. V–1. S. 503–538; *Abad Casal L.* Kairoi // Tempora anni // LIMC. V–1. S. 891–920; *Parrish D.* Menses // LIMC. VI–1. P. 479–500; *Slim H.* Eternal Time and Cyclical Time // Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia / Ed. by M. Blanchard-Lemee. New York: George Braziller, 1996. P. 37–64.
[1192]*Levi D.* Antioch Mosaic Pavements. II. Pl. LIII; *Cimok F.* [A Corpus of] Antioch Mosaics. Pl. (P. 202–211.
[1193]*Onal M.* [A Corpus of] Zeugma Mosaics. Pl. (P. 91).

фигурами Купидона и Психеи в объятии (мозаика из Кордобы, кон. III–нач. IV вв. Алькасар Христианских королей, Кордова); апотропейон — голова горгоны Медузы; персонификации годового цикла — Annus / Год (мозаика с Персонификациями, венчающими колосьями Год, из Thysdrus, посл. четв. II в., Археологический музей, Эль Джем), Abundantia / Изобилие (утраченная мозаика, найденная близ церкви Санта Тринита деи Пеллегрини в Риме, 2-я пол. II в.[1194]), воплощение Вечного времени — Айон / Эон (мозаика с Айоном в зодиакальном круге и с Геей с персонификациями Времен года, III в., Глиптотека, Мюнхен); астрологический центр мироздания — Солнце (мозаика в Орбэ, Швейцария, 200–225 гг., in situ); мозаика с Солнцем, удерживающим коней Фаэтона, 225–275 гг., Городской музей, Санс; мозаика из Италики, 2-й пол. II в., Дворец графини Лебриха, Севилья). Подобная структура композиций говорит о том, что влиятельной темой иконографии с III в. становится изображение циклической жизни мира, принцип которой — закон вечного обновления.

Героические сцены IV–VI вв. структурированы сходным образом (например, мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе, где истории с Ипполитом и Адонисом охвачены общим бордюром с персонификациями Времен года, мозаика с Дионисом и его фиасом в Complutum, соседствующая с панелью с четырьмя Временами года, Времена года вокруг двух панелей с Разоблачением Ахиллеса и охотой на мозаике на Вилле Ла Ольмеда, Времена года вокруг Беллерофонта в Лаллингстоуне и в Хинтон Сейнт Мэри, в иконографию универсальных принципов мироздания вписывается мозаика с героями в сценах охоты вокруг вокруг Мегалопсюхии-Великодушия из комплекса Якто в Антиохии[1195]) (Рисунки 349–351), и др.

Важность этого наблюдения подчеркивает то, что идея круговорота, обозначенного Временами года оформилась одновременно, программно и сходно в иудейском искусстве III–V вв. и в христианских церквах с V в.. Так, в напольных мозаиках синагог в центре изображается Солнце на колеснице (или только колесница) в окружении зодиака (мозаики в Хаммат-Тибериаде, III–нач. IV вв.; в Бет Альфе, 518–527 гг., Хусейфе, Нааране, Сусийе, Ципори, V в.)[1196]. Композиция адаптирована также в декорацию раннехристианских церквей[1197], где мироздание или круговорот его жизни обобщенно представляют Солнце и

[1194]Abundantia // LIMC. V–1. Cat. 106.
[1195]*Cimok F.* [A Corpus of] Antioch Mosaics. Pl. 252).
[1196]*Hachlili, R.* Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. Leiden, New York, København, Köln: E.J. Brill, 1988. P. 301–309; *Hachlili R.* Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. P. 36–56.
[1197]Например, мозаики Комнаты Времен года в «церкви семьи Qsar» (*Piccirillo M*, The Mosaics of Jordan. P. 76. Pl. 42), в церкви Аль-Хадир (*Ibid*. Pls. 146, 154, 155),— в Мадабе, VI в.; из церкви диакона Фомы в Айун-Муса у Горы Нево, VI в. (*Ibid*. Pls. 263, 267, 268); в «церкви епископа Сергия» в Умм ар-Расасе, 587/588 г. (*Ibid*. P. 234-235, Pls. 337, 365); в церкви Св. Кириака в аль-Кувайсма, Амман, VI в. (*Ibid*. Pl. 491); из церкви Илии, Марии и Сорег в Герасе, VI в. (*Ibid*. P. 296, Pl. 570); из Зай аль-Гарби, 2-я пол. VI в. (*Ibid*. Pl. 673), в

Луна, Таласса-Море, Гея-Земля[1198] или замещающие их пасторальные сцены и охоты, «нильские пейзажи», метафорически и символически обозначающие собою Святую землю или вообще мир, карта Святой Земли или видовые картины ее городов.

Близким «универсальной» теме, хотя он происходит из каких-то аспектов культа, является солярный мотив в образе некоторых героев. Он прочитывается в изображениях Беллерофонта (среди Времен года, особенно на мозаиках в Лаллингстоуне, Краутоне, в т.наз. Дворце Теодориха, где герой напрямую связывается с принципом движения светил и Времен года) (Рисунки 330, 331), является важным структурообразующим в истории Геракла, среди многих подвигов которого выделены двенадцать, соответствующих числу месяцев года и знаков зодиака на небосводе и составляющих цикл жизни мироздания[1199]. Если наше астрологическое прочтение мозаик Ипполитовой комнаты в Мадабе верно[1200], сцены, соотнесенные с созвездиями, появляющимися на небе в дни зимнего и весеннего солцеворота, окруженные охотами и персонификациями Времен года, реализуют ту же программу: две картины, изображающие два поворотных момента на пути Солнца, фактически замещают собою изображение годового цикла. Солярный мотив может быть также выявлен в изображениях Диониса, например, в мозаике середины IV в. с нагим Дионисом в нимбе среди бьющихся животных из Музея Бардо (Рисунок 130). Ящерица, которую на веревке держит Дионис, может вызывать ассоциацию с Аполлоном (как и сам его образ, не вписывающийся в традиционную иконографию и близкий иконографии Аполлона).

4.9. Герои как «предтечи» христианства[1201]

Отношение христиан к языческим персонам и историям изначально было полностью отрицательным: они были демонами, искушали души людей, их истории были лживыми баснями или заимствованы из Ветхого Завета, то есть поддельны [Iust. Mart. *Dial. Tryph*. 69:3]. Такое отношение не исчезло, и в последующем периодически звучало в текстах критиков. Первыми разрушили эту «стену» апологеты: ввиду необходимости защищать христианское учение, они искали в древних мифах сходство с его историями и

церкви Суэйфийа, Амман (*Ibid*. Pl. 470, 475).

[1198]Ср. *Солнце и Луна* на мозаике монастыря Девы Марии в Бет-Шеане, VI в., все — Израиль; *Гея* на мозаике из церкви Св. Георгия из Хирбат аль-Мукхайат, ныне в комплексе Моисея на горе Нево, 535/536 г., *Таласса* на мозаике в церкви Апостолов в Мадабе, 576 г., и др.

[1199]Этот аспект круговорота жизни универсума будет выделяться во всех героических сценах с III в. до VI в.— деяния героев, ключевые события их биографии, охоты, заменяющие собою героический сюжет, окружаются Временами года.

[1200]*Сусленков В.Е.*. Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе (VI в.): анализ и интерпретация // Византийский Временник. Том 105. 2021. Москва: Издательство Московского университета. С. 214.

[1201]*Zilling H.M.* Die Mimesis des Heros: Pagane Helden in christlicher Deutung // Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike / Hrsg. von H. Leppin. Millennium-Studien. Berlin: De Gruyter, 2015. P. 139–166.

понятиями, искали точки сближения, чтобы ликвидировать убежденность в нелепости и опасности собственных взглядов и практик. Этот принцип-прием очень точно выразил Иустин Мученик в Первой апологии, обращенной к императору Антонину Пию в 138–139 гг.: «…мы говорим, что Он, Слово Божие, родился от Бога особенным образом и выше обыкновенного рождения,… пусть это будет у нас общее с вами, которые Гермеса называете Словом — вестником от Бога. А если кто возразит, что Христос был распят, то и это обще с вышеперечисленными, по-вашему, сынами Зевса, которые подверглись страданиям… Если мы говорим, что Он родился от Девы, то почитайте и это общим с Персеем. Когда объявляем, что он исцелял хромых, расслабленных и слепых от рождения, и воскрешал мертвых, то и в этом случае должно представить, что мы говорим подобное тому, что говорят о деяниях Эскулапия» [Iust. Mart. *I Apol.* 22].

Христианские писатели, осмысляя весь ход предыдущей мировой истории, пытались понять ее как развернутое с начала времен действие Бога,— все ее события становились последовательными проявлениями Божьего замысла, который раскроется в будущей истории, уже освященной Боговоплощением. Как наследники риторической и философской традиции античности, они постоянно обращались к персонам и событиям древних мифов, которые уже сама языческая среда трактовала как аллегории и персонификации стихий, гражданских доблестей, образцы личной добродетели.

Это отношение иллюстрируют замечания св. Климента Александрийского в его «Протрептике» о Платоне и «прозревших» греческих поэтах, в том числе и об Орфее [Clem. Alex. *Protr*. VII: LXXIV: 3–4]. В обзоре Августина Блаженного о заблуждениях и мудрости древних в его сочинении «О Граде Божьем» мудрость философов и поэтов, не знавших истинного Бога, все же характеризуется как Его откровение. «Некоторые, соединенные с нами в благодати Христовой, удивляются, когда слышат или читают, что Платон имел такой образ мыслей о Боге, который они находят очень близким к истине нашей религии…» [August. *De Civ.* VIII: XI:1]. «Но откуда бы Платон ни узнал это, из предшествовавших ли ему книг древних писателей, или, что более вероятно, из того источника, о котором говорит апостол: «Что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил им; ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы» [Рим. 1:19–20] [August. *De Civ. Dei* VIII: XII: 1].

Такое понимание открывало дорогу адаптациям иконографии языческих учителей в христианском искусстве — как собственно философов (свою роль здесь должно было сыграть традиционное в погребальном искусстве сопоставление умершего с «идеальным

мужем»[1202]), так и в сценах со Христом Учителем и апостолами — на саркофагах и во фресках катакомб[1203]. С нач. V в. эта сцена появляется в декорации церквей[1204] и в дальнейшем ляжет в основу иконографии Вселенских соборов (равно как и изображение философа со свитком — в основу образов Евангелистов).

В том, как христианские авторы смотрели на богов и героев, нельзя отрицать и влияния эвгемеристического рационализма[1205]: для них они были реальными людьми, прославленными в памяти потомков [Clem. Alex. *Protr.* LV:1–3], или опасными демоническими сущностями [Clem. Alex. *Protr.* XXXI; XLI; LV:4–5]. Ж. Моро называет зародившийся у апологетов интерес к античной мифологии в эвгемеристическом ключе важнейшим поворотом от полностью отрицательного отношения к языческим героям к оценке их положительных качеств сродни культурным героям[1206]. В их истории христиане могли видеть прямую аналогию понятиям христианского учения, сопоставляя в стоическом ключе Христа и Геракла, победу над Химерой Беллерофонта — с Торжеством Христа над Смертью и Злом (мозаики Лалингстоуна и Фрэмптона). В деяниях Одиссея, несомненно, реальной персоны для людей Поздней античности, видели прежде всего моральную аналогию для Христа и христианской души. Еще ближе к христианству стоял Орфей, тема которого стала протагонистической в «Протрептике» св. Климента Александрийского,— он не только современник Ветхого Завета и ученик Моисея, он прославил Единого Бога, «прозрел» (по словам св. Климента), пел Его и оставил после себя ученику Мусею свой «Завет». Орфей таким образом воспринимался как «внешний» пророк о Христе. Очевидные параллели наводили на мысль, что языческая традиция

[1202] Например, саркофаг с философом, историей Ионы, Добрым пастырем и Крещением Христа в церкви Санта Мария Антиква в Риме, ок. 270 г.; многочисленные изображения философов в гипогее Аврелиев, 220-230 гг., Рим; фреска с т.наз. Аристотелем с учениками в кубикуле I гипогея на виа Дино Компаньи — напротив сцены со Христом и апостолами, т.е. как сопоставление двух учений, старого и нового, 2-я пол. IV в.) (Рисунок 296).

[1203] Т. наз. саркофаг Стилихона в базилике Сант' Амброджо в Милане, 380-е гг.; фреска в гипогее Аврелиев на виале Мандзони, III в.; в аркосолии 8 в катакомбах на виа Анапо, ок. 330-е гг.; в катакомбах Св. Домитиллы: в апсиде Кубикула pistores, в аркосолии близ крипты Амплиата, в аркосолии «малых апостолов», все — сер. IV в.; и др.

[1204] Мозаики в апсиде базилики Санта Пуденциана в Риме, ок. 410–417 гг., в капелле Сан Аквилино собора Сан Лоренцо Маджоре в Милане, кон. IV–нач. V вв.

[1205] Ср. фрагмент из стоика Персея: «сначала называли и почитали богами нужные и полезные вещи, а потом — тех людей, которые доставил либо пищу, либо защиту», и т.д. (Филодем. О благочестии).— Фрагменты ранних стоиков. Т. I. N 448; у Диодора: «Ведь герои, полубоги и многие другие доблестные мужи совершили множество поистине величайших деяний. За эти свершения на благо человечества некоторых из них последующие поколения стали почитать наравне с богами, а другим приносить жертвы как героям, но всех их возвеличило на вечные времена надлежащей славой слово истории.» [Diod. IV: I: 4]. См. также Clem. Alex. *Protr*. II: 24.

Об Эвгемере и эвгемеризме у античных и христианских авторов см: *Pépin J.* Christianisme et mythologie. L'évhémérisme des auteurs chretiens // *Idem*. De la philosophie ancienne à la théologie patristique. London, 1986. P. 1–16 (VII); *Winiarczyk M.* The "Sacred History" of Euhemerus of Messene.

[1206] *Moreau J.* Marcel Simon, Hercule et le Christianisme. P. 540; *Aune D.E.* Heracles and Christ. P. 3–19.

заимствовала истории своих героев из Ветхого Завета, как это «было» с Гераклом [Iust. Mart. *Dial. Tryph*. 69:3].

В этом отношении можно выделить несколько способов Interpretatio christiana к античным героям: принцип аллегории — в случае с Беллерофонтом, морализации на тему нравственного примера — с Ипполитом, Адонисом, Одиссеем, апроприации — с Орфеем, символизации — с Одиссеем и Гераклом, аналогии — в отношении к богодухновенным мудрецам. Важным является и то, что фактически такую же трансформацию с героями проделала языческая позднеантичная литература.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главные вопросы этой работы, посвященной проблеме трансформации и переосмысления античного наследия в эпоху Поздней античности, были сосредоточены вокруг нескольких языческих героев, изображения которых сохранились в искусстве IV–VIII вв. Прежде всего, ставился вопрос о самом механизме отбора: почему и по каким причинам именно они «выжили» в эпоху восторжествовавшего христианства.

Обзор истории развития героических культов в Древней Греции, эллинистическом мире и Риме позволил определить вектор развития идей, включавшихся в понятие «герой» и идеи героизации: она в значительной мере изначально была открыта для расширения круга «божественных мужей», получавших память и какие-то культовые формы почитания после смерти. В царском эллинистическом и в римском императорском культе одной из форм сакральной универсализации власти монарха стало подражание герою, более допустимое, чем прямая ассоциация с божеством. В некотором смысле, это был механизм возведения смертного в героический статус. Видимо, именно он оказал важное влияние на внешние формы широко распространившейся идеи личного достижения посмертного бытия.

Усиление интереса к героической теме — одна из граней общей картины новой религиозности II-III вв. Чертами этой эпохи были поиск личной связи с божеством и способов обретения бессмертия, среди которых — распространение мистических культов, в том числе и христианства, уверенность в достижении бессмертия каждым человеком, появление культов новых героев — от основанных императорами до частных. Обзор культов героев, инициированных императорами (в том числе культ Антиноя), другими статусными персонами, показал, что это явление могло оказать сильнейшее влияние на начавшийся процесс все чаще встречающихся случаев частной героизации.

Систематизировав мифологические сюжеты на саркофагах II–III вв. с точки зрения их отношения к переходу через порог смерти (т.е. рассматривая саркофаг как проекцию инициатического перехода в мир бессмертия), можно увидеть преобладание в них темы испытаний-подвигов, страданий и гибели на пороге метаморфозы и воскресения, , разных способов преодоления смерти. Вопреки часто встречающемуся мнению, созерцание картины героического «перехода» порога смерти, как нам кажется, давало надежду, визуально, не обязательно соответствуя культовым нормам, «указывало» на способ, которым и ради чего он совершался.

Период разработки мифологических программ для саркофагов, как нам кажется, можно считать периодом полного обновления и кристаллизации иконографии — не в

смысле разработки новых схем (они все, в основном, следуют известным в предыдущие периоды), а в отборе композиций и сюжетов.

Составление каталога изображений героев и героических сюжетов в произведениях разных видов позднеантичного искусства позволило провести их систематический анализ и выявить общие содержательные линии, связывающие эти изображения в одну тему.

Наш анализ показал, что после первой четверти IV в., когда обращения к мифологии еще очень часты, ее сюжеты в искусстве постепенно сокращаются, и в этом выявляются некоторые закономерности: совершенно исчезают фигуры языческих богов (кроме божеств морской стихии или божеств круга Афродиты-Венеры, понимавшихся исключительно как персонификации и аллегории), но вплоть до VIII в. сохраняются изображения героев — Геракла, Орфея, Диониса, Ахиллеса, Одиссея, Беллерофонта, Ипполита, Адониса.

Нами были выявлены и исследованы группы произведений монументального и прикладного искусства IV–VIII вв. с каждым из этих героева, рассмотрены главные этапы развития его культа, образности и иконографии, проанализированы основные темы в сюжетах его мифологического круга.

Каждый из героев был рассмотрен через призму его функции как спасителя. Особое внимание было уделено философско-литературному фону эпохи, благодаря которому становится понятным отношение к этим героям, прежде всего, как образцам добродетели. Героическая тема прослежена также с точки зрения ее функционирования в императорском культе и его риторических формах, что было особенно для образов Геракла и Ахиллеса.

Культ **Геракла**, исключительный по влиятельности во всем греко-римском мире, переживал свой расцвет в I–III вв. В это время произошла прямая адаптация Геракла в императорский культ. В саркофагах II–III вв. двенадцать подвигов Геракла изображаются как путь к апофеозу героя, который в это время включается в круг Дионисова культа. Позднеантичная эпоха в искусстве, литературе, через христианские толкования развивает и усугубляет определенные аспекты образности Геракла Выявлено значительное число произведений этой эпохи: 10 мозаик и ансамблей фресок и мозаик, около 40 предметов прикладного искусства, в том числе высокостатусного заказа. Атлон, как и посмертное блаженство Геракла, символически воплощенное в его опьянении и участии в фиасе Диониса, стали причиной необычайной распространенности подвигов на саркофагах, в последующем — на позднеантичных мозаиках, на погребальных тканях из Египта, в погребальной живописи в христианских катакомбах на виа Дино Компаньи. Отношение к Гераклу характеризует, прежде всего, литературно-философская разработка его фигуры в

среде киников и стоиков; вслед за ними христианские писатели осмысляли подвиги Геракла как пример смирения, как путь испытаний, ведущих к спасению. Геракл, как нам кажется, не только был принят как аллегория спасения из смерти, но воспринимался как реальный exemplum «христианина до Христа».

Включение изображения опьяневшего Геракла в триумфы Диониса или его соседство с дионисийскими сценами, рассмотренное на примерах ансамблей Виллы дель Казале и Шейх-Зувейды, позволяет интерпретировать его подвиги как испытания на пути к апофеозу в **Дионисе**. Последний воплощал в себе идеи воскресения и блаженства в бессмертии, которое достигалось через священное безумие. Оно представлялось картинами шествия фиаса Диониса и его помпы после Индийского похода, которые массово представлены в погребальной пластике со II в. (в них включается умерший, жаждущий приобщения посмертной блаженной жизни), в мозаичной живописи (36 ансамблей мозаичной и фресковой живописи), в репрезентативных прикладных изделиях (20 предметов). Мотивы из круга иконографии Диониса (Дионис и Ариадна, фигуры фиаса, атрибуты, виноградные лозы) были включены в христианское искусство — в декорацию гробниц, в сотнях образцов погребальных одежд. Как и в случае с Гераклом, полубожественное происхождение, страдальческая гибель, подвиги, воскресение, посмертное «живое» бытие, еще достаточно активный культ, составили тот сплав, который остался востребованным в новую эпоху.

В разделе, посвященном **Орфею,** были проанализированы его погребальная функция — как фигуры, связанной с идеей спасения и воскресения, изучена его связь с Дионисом. Была дана новая интерпретация содержания мозаик с Орфеем как изображений пения, обещающего бессмертие душам, перерожденным в животных (в отличие от традиционного понимания сюжета как побеждающей природу силы этого пения). В последней сцене несомненны отзвуки орфического культа и представления об Орфее, как о герое, подтвердившем и воспевшем бессмертие души. Если рассматривать его в контексте с другими героями сходной судьбы, учитывая связь с погребальной темой (прежде всего, его нисхождение в Аид, распространение среди адептов основанных им мистерий знания о бессмертии и способах его достижения, его растерзание, поющая по смерти глава), можно выделить важную грань в образе Орфея — он символ победы над смертью. Анализ сохранившихся изображений с Орфеем также позволил проследить, дополнить и опознать новые иконографические связи с Ганимедом, Митрой, Адамом, Давидом, Илией. Вкупе с анализом письменных источников, это позволяет понять, как именно осмыслялся Орфей в христианском контексте — как современник Ветхого Завета и певец Единого Бога.

Более редкой, но не случайной линией среди героических сюжетов в контексте искусства Поздней античности является история **Одиссея.** Она моделировалась по сходной схеме: на саркофагах изображаются события, которые толковались как метафоры преодоления душою, стремящейся к вечности, испытаний материальной жизни.

Уже в рельефах саркофагов среди деяний Одиссея преобладает его испытание пением Сирен. С пресечением производства саркофагов этот сюжет Одиссеева цикла особенно будет востребован в живописи конца III–V вв., в том числе, в христианских погребениях и в иудаистском ансамбле в Скифополисе (V в.). Этот сюжет, а также история нисхождения Одиссея в Аид и возвращения оттуда после получения предсказаний Тиресия, делает его героем. Выделяется отдельная линия интерпретации образа Одиссея как символа поиска высшей истины, сродни познанию подлинной философии. Не случайно позднеантичные риторы, философы-неоплатоники, христианские писатели толковали сюжеты Одиссеевой истории как пример «странствия души по морю жизни» в поисках истинной «родины». Встречающиеся у Отцов Церкви сравнения положения Одиссея, привязанного к мачте корабля, с положением Христа, пригвожденного ко кресту, придают эпизоду дополнительный символический смысл.

Беллерофонта со всеми остальными героями объединяет главная черта — преодоление им смерти, воплощенной в Химере. Именно в его образе аккумулировались представления о победе над Злом. Как показал наш анализ (23 изображения, в том числе 12 напольных мозаик), при наличии развернутой мифологической биографии и местного культа, Беллерофонт оказался самым «безличным» по сравнению с другими героями, и потому больше других воспринимался как символ. Может быть, из-за этого аспекта он изображается в пространствах, которые с достаточной долей уверенности можно считать христианскими, или рядом с ними.

Сюжеты с **Ипполитом и Адонисом** в научной литературе обычно интерпретировались как чисто литературно-дидактические. Однако сходство их мифологической природы, иконографии в искусстве, логика их истории как пути через страдание и смерть к воскресению позволяет вписать их в общий контекст тем погребальной пластики II–III вв. Кроме того, популярность Ипполита на саркофагах (около 70 образцов) после середины II в. напрямую может быть вызвана героизацией Антиноя, который в Италии почитался как Вирбий (имя воскресшего Ипполита). Через анализ мозаик Ипполитовой комнаты в Мадабе нами была выявлена общая тема героической сюжетики, реализованной в сценах с Адонисом и Ипполитом,— ее универсализация до идеи всеобщего принципа. Последний аспект реализуется через заключение сцен в раму с персонификациями Времен года. Астрологическое прочтение

сцен с ними может быть указанием на солнцевороты года, совпадающие с появлением на небе созвездий, в которые герои были обращены.

Причиной введения Ипполита, Адониса и вместе с ними **Мелеагра** в погребальную пластику и в искусство, связанные с темой преодоления смерти, является также и их функция охотников, восстанавливающая древний смысл охоты как инициации, ведущей к посмертному бытию. Ветвью этой темы могут считаться «охоты без героев», сохранившие с V в. свой базовый смысл, но без языческих коннотаций, что сделало их приемлемыми в христианской церковной декорации.

Совершенно иначе, в биографическом ракурсе, оформляется в позднеантичном искусстве история **Ахиллеса** (32 напольные мозаики, и всего — 52 изображения). Его история единственная формируется в позднеантичной традиции как развернутое героическое «житие», т.е. излагается последовательно, в ключевых эпизодах. В целом такая программа соответствует и содержанию сцен с Ахиллесом на саркофагах. Помимо идеи достижения блаженства после смерти, предполагавшейся самим помещением сцен на саркофаг, для этого «жития» определенно выбраны моменты проявления героического в биографии его души, которые ведут его к «порогу». В искусстве IV–VI вв. все темы, обозначившиеся на саркофагах, сохраняются и существуют в той же иконографии, но получают дополнение. В частности, в ряде ансамблей Ахиллес связывается с Дионисом. Так обозначается перспектива перипетий судьбы героя.

Человечность полубога Ахиллеса, то есть его б**о**льшая близость к конкретному человеку, чем запредельных богов, сделала его главным образцом для позднеантичной пайдейи. С этим, очевидно, связано появление особенно подробных иллюстративных циклов с сюжетами детства и юности героя до Троянской войны на предметах прикладного искусства IV–VII вв..

Попытка осмыслить феномен героев и причины его жизнеспособности в позднеантичном искусстве в целом приводит к следующим выводам. Эти причины коренятся в новом религиозном климате, в котором встретились языческий интерес к героям, как более близким человеку, чем боги, как к примерам того, что посмертное блаженство возможно, и христианская идея спасения как обожения. Культурным его фоном был новый интерес к осмыслению собственной истории, древней мифологии, достижений культуры. Существование нескольких ансамблей со сценами, в которых явно проявляется знание и интерес к культовому содержанию сцен, может говорить также об актуальности языческого заказа.

Судя по истории Ахиллеса, отчасти — истории Геракла и Диониса, можно увидеть интерес к биографическому развертыванию их истории. Этот аспект приближал героев к

реальным людям, позволял воспринимать их как образцы для подражания и, соответственно, для пайдейи. Этот выбор героев в искусстве фактически совпадает с «выбором» христианских авторов со II в. Кроме того, христиане приняли точку зрения, согласно которой поэмы и тексты языческих авторов не опасны, при условии, что учителя и ученики знают, как извлечь из них уроки добродетели.

Близким в конструкции Ахиллесу был образ **Энея**, воплощение romanitas,— сцены с ним акцентируют акты любви, подвигов, герофании.

Несомненно, важную роль могли играть условия заказа произведений искусства, создававшихся для сохранявшей свои позиции языческой среды. При этом языческие мифологические образы использовались и в христианской среде в качестве аллегорий, метафор. . Языческие герои оказывались как бы на границе между двумя взглядами на мир, фактически делая их непротиворечивыми — не в доктринальном плане, а в смысле визуальной картины общих чаяний, важной для одних в религиозном плане и понятной для других в аллегорическом.

Языческая образность приходила в формировавшуюся христианскую традицию несколькими путями. Важнейшую роль в этом играла устойчивость погребальных практик и их символики. Немалое значение имела и работа мастерских, переориентировавшихся на новые заказы и работавших по «образцам». Еще один путь представляют «синкретические ансамбли», в которых языческие фигуры трактовались уже как символы, полностью адаптированные христианами. Использование языческой сюжетики, например, в катакомбах, вряд ли говорит о «размытости» взглядов христиан того времени, но все же свидетельствует, как тонка была грань, во всяком случае, в мире образности: новое и старые религиозные учения там, где их идеи были сходными, становились прозрачными друг для друга, а взаимовлияния и переход — неконфликтными и органичными. Как показал наш анализ, эти сюжеты уже воспринимались как отвлеченные образы человеческой души, так как прямых языческих культовых подтекстов в них нет.

Со II в. в героических сценах опознается самый важный уровень их объединения. Они все развивают тему испытаний души, перехода через порог смерти и последующего блаженства, доступного смертному.

Общее родство героических тем особенно выявляется в ансамблях, где соединяются герои не связанных друг с другом циклов, комментируя общую тему ключевыми сюжетами своей мифологической истории. Сопоставления в одних пространствах или на одном поле мозаики, на рельефе, подчеркивает, что на них представлены сходные в своей природе события. Кроме того, в структуре мозаичного поля героические сцены нередко центрируются или сопровождаются персонификациями

высших человеческих свойств или принципов универсума, обрамляются Временами года, Ветрами и пр., обозначающими всеобщность события и цикличность жизни вокруг героической идеи. Подтверждает эту интерпретацию мозаичного поля — как проекции мира и его законов — сходство структуры в организации языческих ансамблей и декорации современных христианских церквей, которая адаптировала те же элементы — универсализирующий центр и обозначающие вселенскость Времена года и нильские пейзажи по углам или в бордюре напольных мозаик.

События истории героев и их черты, по крайней мере, некоторые,— испытания, подвиги, в которых видели аналогию испытаниям души, страдальческая кончина, посмертное блаженство, переосмысленные в христианском ключе, единственные оказались уместны и возможны в новом контексте, выражая и основную христианскую тему языком старой культовой традиции. Рассматривать эти темы как включенные в христианское богословие, культ и благочестие невозможно, но можно понимать их как черты формирующейся христианской религиозности, в которой сработали механизмы адаптации по принципу сходства важнейших идей.

Параллельно сюжетам и образам христианского искусства, которые перемещаются на стены, своды и купола церквей, параллельно их напольной декорации, существует декорация значимых помещений дома. Напольные мозаики входного нартекса, триклиния, перистиля, погребальной капеллы, метафорически соотносят хозяина с фигурой героя, аллегорически воплощают его добродетель, раскрывают перспективу посмертного блаженства. Выбор этих сцен, смысловые их связи являются примерами не просто художественной образованности культурного заказчика, но и обновленной интерпретации культового смысла этих образов, сохраненных как повседневной традицией, так и античной языческой и христианской риторикой и философией.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Список источников, представленных в тексте в сокращении

Aesch. *Agam*.— *Эсхил*. Агамемнон // Эсхил.Трагедии. — Москва: Наука, 1989.— С. 76–123.— («Литературные памятники»).

Ambr. Med. *De fide*. — *Амвросий Медиоланский.* О вере // Свт. Амвросий Медиоланский. Собрание творений: на лат. и русс. яз. / Пер. с лат. Д.Е. Афиногенова, прот. А. Гриня, М.В. Герасимовой; пер. со старославян. Ф.Б. Альбрехта. — Т. V. — Москва: Издательство ПСТГУ, 2015.— С. 21–309. С. 218–231.

Anton. Lib.— *Антонин Либерал*. Метаморфозы / Пер. с древнегреч. В.Н. Ярхо // Вестник древней истории. — 1997. — 222 (3). С. 220–235; 1999. — 223 (4). — С. 218–231.

Apoll. Rhod. — *Аполлоний Родосский*. Аргонавтика / Изд. подготовила Н.Я. Чистякова. Пер., ст., прим. Н.Я. Чистяковой. — Москва: Ладомир — Наука, 2001.— 237 С.— («Литературные памятники»).

Apollod. — *Аполлодор.* Мифологическая библиотека / Пер., заключит. ст., прим., указатель В.Г. Боруховича. — Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1972.— 216 С.— («Литературные памятники»).

Arat. *Phaen*. — *Арат Солийский.* Явления / Пер. с древнегреч, вст. ст., комм. К.А. Богданова. — СПб: Алетейя, 2000.— 252 С.

Arr. — *Арриан.* Поход Александра / Пер. с лат. М.Е.Сергеенко, пред. О.О. Крюгера. — Москва, Ленинград: Издательство АН СССР, 1962. — 394 с.

Arr. *Ind*. — *Флавий Арриан.* Индика / Пер. М. Д. Бухарина // Индия и античный мир. — Москва: Восточная литература. — 2002. — С. 261—291.

Athen. — *Афиней*. Пир мудрецов: в 15 кн. Книги I—VIII. / Пер. Н. Т. Голинкевича, комм. М. Г. Витковской, А. А. Григорьевой, Е. С. Иванюк, О.Л. Левинской, Б. М. Никольского, И.В. Рыбаковой. Отв. ред. М.Л. Гаспаров.— Москва: Наука, 2003. — 656 с. — Книги IX–XV / Пер. и прим. Н.Т. Голинкевича. — Москва: Наука, 2010.— 597 с.

Aug. *De beata vita*.— *Августин Блаженный*. О блаженной жизни // Блаженный Августин. Творения. В 4 т. — Санкт-Петербург: Алетейя; Киев: УЦИММ-пресс. — Т. I: Об истинной религии. — 2000. — С. 86–113.

Aug. *De Civ. Dei*.— *Августин Блаженный*. О Градие Божием // *Блаженный Августин.* Творения. В 4 т. / Сост., подг. текста С.И. Еремеева. — СПб: Алетейя; Киев: УЦИММ-пресс, 1998 — Т. III, Кн. 1–13: О граде Божием. — 595 с. — Т. IV, Кн. 14–22: О граде Божием. — 584 с.

Aug. *Ep.*— *Августин Блаженный*. Письма // Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series. Vol. I / Transl. by J.G. Cunningham. Ed. by Philip Schaff. — Buffalo (NY): Christian Literature Publishing Co., 1887.

Aur. Vict. *De Caes. — Аврелий Виктор*. Адриан // *Аврелий Виктор*. О цезарях или часть вторая сокращенной истории от Августа Октавиана, т.е. от конца истории Тита Ливия до десятого консульства августа Констанция и третьего консульства Цезаря Юлиана / Пер. В.С. Соколова, комм. В.С. Высокого // Римские историки IV века. — Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997.— С. 77–123.

Aus. — *Авсоний*. Стихотворения / Ст., прим. М. Л. Гаспарова. Отв. ред. С.С. Аверинцев. — Москва: Наука, 1993.— 368 С. — («Литературные памятники»).

Aus. *Cent*.— *Авсоний*. Свадебный центон / Пер. М.Л. Гаспарова // *Авсоний*. Стихотворения / Ст., прим. М. Л. Гаспарова. Отв. ред. С.С. Аверинцев. — Москва: Наука, 1993.— («Литературные памятники»). — С. 122–151.

Bion — *Бион*. Плач об Адонисе // *Феокрит. Мосх. Бион.* Идиллии и эпиграммы / / Пер. и комм. М.Е. Грабарь-Пассек, отв. ред. Ф.А. Петровский. — Москва: Издательство АН СССР, 1958. — («Литературные памятники»).— С. 171–174.

Boeth. *De Consol*. — *Боэций*. Утешение Философией и другие трактаты // Пер. В.И. Уколовой, М.Н. Цейтлина, прим. В.И. Уколовой. — Москва: Наука, 1990. — 414 с.

Cat. *Carm*. — *Гай Валерий Катулл Веронский*. Книга стихотворений / Пер. С.В. Шервинского, прим. М.Л. Гаспарова. — Москва: Наука, 1986. — («Литературные памятники»).

Cic. *De re publ*. — *Марк Туллий Цицерон*. О государстве / Пер. с лат. и комм. В.О. Горенштейна // *Марк Туллий Цицерон*. Диалоги / Изд. Подг. И.Н. Веселовский, В.О. Горенштейн, С.Л. Утченко. Москва: Ладомир — Наука, 1994.

Cic. *Fin*. — *Марк Туллий Цицерон*. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков / Пер. с лат. Н.А. Федорова, комм. Б.М. Никольского. — Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 2000.— 475 с.

Claud. *III Cons.*— *Клавдиан*. Панегирик на третье консульство Гонория Августа // *Клавдий Клавдиан.* Полное собрание латинских сочинений / Пер., вст. ст., комм., указатели Р.Л. Шмарокова. — СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2008. — С. 75–80.

Claud. *IV Cons.*— *Клавдиан*. Панегирик на четвертое консульство Гонория Августа // *Клавдий Клавдиан.* Полное собрание латинских сочинений / Пер., вст. ст., комм., указатели Р.Л. Шмарокова. — СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2008. — С. 105–121.

Claud. *praef. Nupt., Nupt.* — *Клавдиан*. Эпиталамий на брак Гонория Августа // *Клавдий Клавдиан.* Полное собрание латинских сочинений / Пер., вст. ст., комм., указ. Р.Л. Шмарокова. — СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2008.— С. 126–135.

Clem. Alex. *Protr.* — *Климент Александрийский.* Увещевание к язычникам. Кто из богатых спасется / Пер. с древнегреч., вст. ст., комм. и указ. А.Ю. Братухина. — СПб, 2010.— С. 51–240.

Clem. Alex. *Strom.* — *Климент Александрийский*. Строматы. В 3 т. / Подг. текста, пер., пред. и комм. Е. В. Афонасина. — СПб., Издательство Олега Абышко, 2003. — Т. I: Кн. 1–3. — 544 с.; Т. II: Кн. 4–5. — 336 с.; Т. III: Кн. 6–7. — 368 с. — («Библиотека христианской мысли»).

Corn. *Theol. graec.* — *Корнут, Луций Анней*. Греческое богословие / Пер. и пред. М.М. Позднева. — СПб.: Формика, 1999.— 68 с.

D. Cas. — *Кассий Дион Коккейан*. Римская история. / Пер. с древнегреч. А.В. Махлаюка, К.В. Маркова, Н.Ю. Сивкиной, С.К. Сизова, В.М. Строгецкого под ред. А.В. Махлаюка; комм. и ст. А.В. Махлаюка. Книги LXIV-LXXX — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, Нестор-История, 2011. — 456 с.; Книги LI — LXIII. — СПб.: Нестор-История, 2014. — 680 с. — («Fontes scripti antiqui»).

Dictys Cret. — *Диктис Критский*. Дневник Троянской войны / Вст. ст., пер. с лат. и комм. В.Н. Ярхо // Вестник древней истории. 2002. — 1.— С. 239–251; 2002. — 2. — С. 236–250; 2002. — 3.— С. 244–252; 2002. — 4.— С. 239–248; 2003. — 4.— С. 247–262.

Diod. — *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека. СПб.: Алетейя, 2005. — 384 с.; *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека. Кн. VIII–X / Пер. и комм. О. П. Цыбенко. — СПб.: Алетейя, 2012. — 136 с.; *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека / Пер., ст., комм. О. П. Цыбенко. Отв. ред. А. В. Подосинов. — Т. I. — СПб.: Наука, 2022. — 674 с.

Diog. L. — *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова. Общ. ред., вст. ст. А.Ф. Лосева. — Москва: Мысль. 1979.— 621 с. — («Философское наследие».

Dio Chrys. — *Дион Хризостом.* Кинические речи / Пер. Т.Г. Сидаша. — СПб: Нестор-история, 2012. — 260 с.

Dio Chrys. *Orat. I.*— *Дион Хрисостом*. О царской власти / Пер. В.Т. Звиревича // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2012. 3 (105). С. 147–159.

Dion. Hal. *Ant. Rom*. — Дионисий Галикарнасский. Римские древности. В 3 томах. / Пер. с древнегреч. Н.Г. Майоровой (гл. I–IX), И.Л. Маяк (гл. X–XC). Отв. ред. И.Л. Маяк. Москва: Изд. дом «Рубежи XXI», 2005. Т. I.— 271 с.; Т. II. — 273 с.; Т. III.— 320 с.

Epict. *Diatr*. — *Эпиктет*. Беседы // Пред. Г. А. Кошеленко, Л. П. Маринович. (Серия «Античная классика»). — Москва: Ладомир, 1997. — 312 с.

Eur. *Alc.* — *Еврипид*. Алькеста (Алкестида) // *Еврипид*. Трагедии. В 2 т. / Пер. И. Анненского, ст. М.Л. Гаспарова и В.Н. Ярхо, прим. В.Н. Ярхо. Отв. ред. М. Л. Гаспаров.— Москва: Ладомир-Наука, 1999.— Т. 1. — («Литературные памятники»). — С. 5–61.

Eur. *Bacch.*— *Еврипид*. Вакханки // *Еврипид*. Трагедии. В 2 т. / Пер. И. Анненского, ст. М.Л. Гаспарова и В.Н. Ярхо, прим. В.Н. Ярхо. Отв. ред. М.Л. Гаспаров. — Москва: Ладомир-Наука, 1999.— Т. 2. — («Литературные памятники»). — С. 388–448.

Eur. *Hipp.*— *Еврипид*. Ипполит // *Еврипид*. Трагедии. В 2 т. / Пер. И. Анненского, ст. М.Л. Гаспарова и В.Н. Ярхо, прим. В.Н. Ярхо. Отв. ред. М.Л. Гаспаров.— Москва: Ладомир-Наука, 1999.— Т. 1.— («Литературные памятники»). — С. 168–230. —

Eur. *Iphyg*.— *Еврипид*. Ифигения в Авлиде // *Еврипид*. Трагедии. В 2 т. / Пер. И. Анненского, ст. М.Л. Гаспарова и В.Н. Ярхо, прим. В.Н. Ярхо. Отв. ред. М.Л. Гаспаров.— Москва: Ладомир-Наука, 1999.— С. 449–523. — («Литературные памятники»).

Ps.-Eur. *Res*. — [Псевдо-] Еврипид. Рес // *Еврипид*. Трагедии. В 2 т. / Пер. И. Анненского, ст. М.Л. Гаспарова и В.Н. Ярхо, прим. В.Н. Ярхо. Отв. ред. М.Л. Гаспаров.— Москва: Ладомир-Наука, 1999.— Т. 2. — («Литературные памятники»). — С. 565–612.

Eus. Caes. *Praep. Evang*. — *Евсевий Кесарийский.* Евангельское приготовление. XI кн. / Пер. А.О. Ястребова.— https://azbyka.ru/otechnik/Evsevij_Kesarijskij/xi-kniga-evangelskogo-prigotovlenija

Eus. *Laud. Const.* — Евсевия Памфила слово василевсу Константину, по случаю тридцатилетия его царствования // Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина / Пер. с греч. при Санкт-Петербургской духовной академии. — Москва: Labarum, 1998. — С. 215–269.

Fulg. *Myth*. — *Фульгенций.* Мифологии / Пер. Д.В. Можеляна под ред. Н. Н. Болгова // Классическая и византийская традиция / Отв. ред. Н.Н. Болгов. Кн. I. 1, 3–4, 7–11.— Белгород, 2012. С. 224–226; Кн. I. 16, 18–22. Кн. II.— 2014. С. 320–334; Кн. III, 1–5, 8, 11–12.— 2015. С. 209–213. Кн. III, 6–7, 9–10.— 2016. С. 136–143.

Greg. Naz. *Orat*. — Григорий Богослов. Слова // Свт. Григорий Богослов, архиеп. Константинопольский. Творения. В 2 т. — Т. 1. — Москва: Сибирская благозвонница, 2007. — 895 с.

Grig. Nys. *Hominis Opificio.* — Григорий Нисский. Об устроении человека / Пер., прим. и послесл. В.М.Лурье; под ред. А.Л.Верлинского. — СПб: Axiōma, 1995. — 173 с.

Heracl. *Hom*. — Héraclite Allegories d'Homere / Trad. F. Buffiere. — Paris: Les Belles lettres, 1962.

Herod. — *Геродиан*. История императорской власти после Марка / Пер. А.И. Доватура (кн. 1, 2), Н. М. Ботвинника (кн. 3), А.К. Гаврилова (кн. 4), В.С. Дурова (кн. 5), Ю. К. Поплинского (кн. 6), М.В. Скржинской (кн. 7), Н.В. Шебалина (кн. 8); Под ред. А. И. Доватура; Статья А.И. Доватура. Комм. М.Ф. Высокого. Отв. ред. Л. П. Маринович.— Москва: РОССПЭН, 1996. — 272 с. — («Классики античности и средневековья»).

Hes. *Erg*. — *Гесиод*. Труды и дни / Пер. В. Вересаева // Эллинские поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. — Москва: Ладомир, 1999.— С. 50–67.

Hes. *Cat.*— *Гесиод*. Каталог женщин, или Эои / Пер. О. Цыбенко. Эллинские поэты VIII–III вв. до н.э. Эпос, элегия, ямбы, мелика / Изд. подг. М.Л. Гаспаров, О.П. Цыбенко, В.Н. Ярхо.— Москва: Ладомир, 1999.— С. 68–109.

Hieronym. *Epist*. — Иероним. Письмо к монаху Илиодору // Творения блаженного Иеронима Стридонского. 1880-1903.— Т. 1. — Киев, 1880. CLXXIX.— 224 с.— («Библиотека творений св. Отцов и Учителей Церкви западных...»).

Hippolyt. *Refut*. — Ипполит Римский. О философских умозрениях или обличение всех ересей // О Христе и антихристе: [Сборник трудов] / Святой Ипполит, епископ Римский. СПб: Библиополис, 2008. С. 339–384. — («Религиозно-философская библиотека»).

Hom. *Il*. — *Гомер*. Илиада / Пер. Н. И. Гнедича. Изд. подг. А.И. Зайцев. — Ленинград: Наука, 1990. — 572 с.— («Литературные памятники»).

Hom. *Od*. — *Гомер*. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского / Изд. подг. В.Н. Ярхо. — Москва: Наука, 2000.— 483 с. — («Литературные памятники»).

Hor. *Epist*. — *Гораций*. Послание I (Лоллию) // *Квинт Гораций Флакк*. Оды, Эподы, Сатиры, Послания. — Москва, 1970. — С. 325–327. — «Античная библиотека»).

Hyg. — *Гигин*. Мифы / Пер. с лат. Д. Торшилова под ред. А.А. Тахо-Годи. — СПб: Алетейя, 1997.— 370 с.

Hyg. *Astr*. — *Гигин*. Астрономия / Пер. с лат., комм. А.И. Рубина, вст. ст. А.В. Петрова. — СПб: Алетейя, 1997.— 222 с.

Ios. Fl. — *Иосиф Флавий*. Иудейские древности. Т. I–II.— Москва, 2007.— 784 с., 614 с.

Iul. *Ad Them*. — *Юлиан*. Послание к Фемистию-философу / Пер. Т.Г. Сидаша // Император Юлиан. Полное собрание творений / Сост. Т.Г. Сидаш. — СПб: Квадривиум, 2016. — С. 173–188.

Iul. *Contra Heracl. cyn.* — Юлиана Самодержца против Ираклия киника (Речь 7) / Пер. Т.Г. Сидаша // Император Юлиан. Полное собрание творений / Сост. Т.Г. Сидаш. — СПб: Квадривиум, 2016. — С. 277–316.

Iust. *I Apol*. — *Иустин*. Первая апология // Св. Иустин-философ и мученик. Творения / Пер., предисл. А.И. Сидорова. — Москва: Паломник: Благовест, 1995. — С. 1–124.

Iust. Mart. *Dial. Tryph*. — *Иустин Мученик*. Разговор с Трифоном иудеем // Св. Иустин-философ и мученик: Творения / Пер., предисл. А.И. Сидорова. — Москва: Паломник: Благовест, 1995. — С. 125–358.

Lact. *De mort. pers*. — *Лактанций*. О смертях преследователей / Пер. с лат., комм., указ. и библиогр. список В.М. Тюленева. — СПб.: Алетейя, 1998. — 279 с. — («Античное христианство. Источники»).

Lact. *Div. Inst*. — *Лактанций*. Божественные установления. Книги I–VII / Пер. с лат., вст. ст. В.М. Тюленева.— СПб.: Издательство Олега Абышко, 2007. — (Серия «Библиотека христианской мысли. Источники»).

Lib. — *Либаний*. Речи. В двух томах / Пер. с древнегреч. С.П. Шестакова. — СПб: Квадривиум, 2024.— 762 с., 756 с.

Long.— *Лонг*. Дафнис и Хлоя / Пер. С.П. Кондратьева. — Москва, Ленинград: Academia, 1935. — 197 с. — («Античная литература»).

Luc. *Alex*. — *Лукиан*. Александр, или Лжепророк / Пер. с древнегреч. Д.В. Сергеевского // Лукиан. Сочинения. В двух томах / Под общ. ред. А.И. Зайцева. — Т. II. — СПб.: Алетейя, 2001. — С. 317–345.— («Античная библиотека»).

Luc. *Bacch*. — *Лукиан*. Про Диониса / Пер. Н.П. Баранова // *Лукиан*. Сочинения. Т. II / Под общ. ред. А.И. Зайцева. — СПб: Алетейя, 2001. — С. 425–428.

Luc. *Cyn*. — *Лукиан*. Киник / Пер. И.П. Баранова // *Лукиан*. Сочинения / Под общ. ред. А.И. Зайцева. — Т. I — СПб: Алетейя, 2001. — С. 437–444.

Luc. *De dea syr.* — Лукиан. О Сирийской богине / Пер. С.С. Лукьянова // *Лукиан*. Сочинения / Под общ. ред. А.И. Зайцева.— Т. II. — СПб: Алетейя, 2001. — С. 158–172.

Macr. *Comm*. — *Феодосий Макробий.* Комментарий на «Сновидение Сципиона» Марка Туллия Цицерона / Пер. В.Т. Звиревича. — Москва: Альма Матер, 2024. — 264 с.

Macr. *Sat.* — *Макробий Феодосий*. Сатурналии. / Пер. с лат. и древнегреч. В.Т. Звиревича. / Общ. ред., сост., вст. ст. М.С. Петровой. / Прим. и указ. М.С. Петровой, В.Т. Звиревича. Приложения М.С. Петровой. — Москва: Кругъ, 2013. — 683 с.

Mart. — *Марк Валерий Марциал.* Эпиграммы / Пер. Ф.А. Петровского. — СПб: АО «Комплект», 1994.— 448 с.

Maxim. Taur. *Serm.* — Sancti Maximi episcopi Taurinensis homiliae. Homilia XLIX // Patrologia Latina. LVII / Ed. by J.-P. Migne. 1862. — P. 339.

Method. *Symp.* — *Св. Мефодий Патарский.* Пир десяти дев или о девстве // Творения св. Григория Чудотворца и св. Мефодия, епископа и мученика / Пер. и предисл. А.И. Сидорова, Е.А. Карманова. Москва: Паломник, 1996.— С. 25–140. — («Библиотека отцов и учителей церкви», 4).

Nonn. *Dion*. — *Нонн Панополитанский*. Деяния Диониса / Пер. Ю. А. Голубца, вст. ст. А.В. Захаровой. — СПб.: Алетейя, 1997.— 554 с.

Orig. *Contra Cels*. — *Ориген*. Против Цельса / Пер. с греч. Л. Писарева // Ориген. О началах. Против Цельса. — Санкт-Петербург: Библиополис, 2008. — С. 404–790. — («Религиозно-философская библиотека»).

Ovid. *Ars I.* — *Публий Овидий Назон.* Искусство любви / Пер. с лат. С.А. Ошерова.// Овидий. Элегии и малые поэмы / Сост. и предисловие М.Л. Гаспарова. Коммент. и ред. переводов М. Гаспарова и С. Ошерова. — Москва: Художественная литература, 1973.— С. 147–210.— («Античная библиотека»).

Ovid. *Fast*. — *Публий Овидий Назон.* Фасты / Пер. с лат. С.А. Ошерова.// Овидий. Элегии и малые поэмы / Сост. и пред. М.Л. Гаспарова, комм., ред. пер. М. Гаспарова, С. Ошерова. — Москва: Художественная литература, 1973.— С. 235–374.— («Античная библиотека»).

Ovid. *Her*. — *Публий Овидий Назон.* Героиды / Пер. с лат. С.А. Ошерова.// Овидий. Элегии и малые поэмы / Сост. и пред. М.Л. Гаспарова, комм. и ред. пер. М. Гаспарова и С. Ошерова. — Москва: Художественная литература, 1973.— С. 79–146.— («Античная библиотека»).

Ovid. *Met*. — *Публий Овидий Назон*. Метаморфозы / Пер. с лат. С.В. Шервинского, прим. Ф.А. Петровского. — Москва: Художественная литература, 1977. — 430 с.— (Серия: «Античная библиотека»).— («Античная библиотека»).

Pan. Lat. — Латинские панегирики / Вст. ст., пер. и комм. И.Ю. Шабаги. — Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2016.— 660 с.

Paulin. Nol. — Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (CSEL) / Ed. by W. Hartel. XXIX. — P. 187: 23–25.

Paus. — *Павсаний*. Описание Эллады. В 2 т. / Пер. С.П. Кондратьева под ред. Е.В. Никитюк. СПб: Алетейя, 1996.— Т. I.— 336 с.; Т. II.— 537 с.

Pheocr. *Sir*. — *Феокрит*. Сиракузянки, или Женщины на празднике Адониса // *Феокрит. Мосх. Бион.* Идиллии и эпиграммы // Пер. и коммент. М.Е. Грабарь-Пассек, отв. ред. Ф.А. Петровский. — Москва: Издательство АН СССР, 1958.— С. 68–76.— («Литературные памятники»).

Philostr. *Apoll*. — *Флавий Филострат*. Жизнь Аполлония Тианского / Пер., ст. и комм. Е. Г. Рабинович. Отв. ред. М. Л. Гаспаров.— Москва: Наука, 1985. — 328 с. — (Серия «Литературные памятники»).— («Литературные памятники»).

Philostr. *Im*. — *Филострат*. Картины // *Филострат (Старший и Младший)*. Картины. *Каллистрат*. Статуи / Пер. С. П. Кондратьева. — Москва, Ленинград: Изогиз. 1936.— С. 21–103.

Phot. *Bibl*. — Patriarch Photios. The Bibliotheca: a Selection / Transl. by N. Wilson. London: Duckworth Press, 1994.

Pind. *Pyth*. — Пиндар. Пифийские песни // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Изд. подгот. М.Л. Гаспаров. — Москва: Наука, 1980. — С. 58–115. — («Литературные памятники»).

Pind. *Isth*. *Пиндар*. Истмийские песни // *Ibid*. — С. 169–182.

Plat. *Conv*. *Платон*. — Пир // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. — Т. II. — Москва: Мысль, 1994.— С. 81–135.— («Философское наследие»).

Plat. *Crat*. — *Платон*. Кратил // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. — Т. I. — Москва: Мысль, 1994.— С. 613–682.— («Философское наследие»).

Plat. *Resp*. — *Платон*. Государство / Пер. *А.Н. Егунова* // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. — Т. III. — Москва: Мысль, 1994. — С. 79–420.— («Философское наследие»).

Plin. *Nat*. — *Плиний Старший*. Естествознание: Об искусстве / Пер. Г. А. Тароняна. — Москва: Ладомир, 1994. — 944 с.

Plin. *Paneg*. — Плиний Младший. Панегирик императору Траяну / Пер. В.С. Соколова // Письма Плиния Младшего. Письма I–IX / Изд. подг. М.Е. Сергеенко, А.И. Доватур. — Москва: Наука, 1984.— («Литературные памятники»). — С. 283–286.

Plut. *Alcib*. — *Плутарх*. Алкивиад // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. Пер. С.П. Маркиша. — Т. I. — Москва: Наука, 1994.— — С. 243–272.—

Plut. *Alex*. — *Плутарх*. Александр // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. Пер. С.П. Маркиша. — Т. II. — Москва: Наука, 1994.— («Литературные памятники»).— С. 116–164.—

Plut. *Ant. Плутарх*. Марк Антоний // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. Пер. С.П. Маркиша. — Т. II. — Москва: Наука, 1994.— («Литературные памятники»). — С. 398–446.

Porph. *Vita Plot.— Порфирий*. Жизнь Плотина // *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова. Общ. ред., вст. ст. А.Ф. Лосева. — Москва: Мысль. 1979.— («Философское наследие».— С. 462–493

Plut. *Mor*. — *Плутарх*. Моралии / Вст. ст. А.Ф. Лосева, комм. Я.М. Боровского, М.Н. Ботвинника, Н.В. Брагинской, М.Л. Гаспарова, И.И. Ковалевой, О.Л. Левинской. — Москва: ЭКСМО-Пресс.— 1120 с.— («Антология мысли»).

Proc. *De Aedif*. — Прокопий Кесарийский. О постройках // Прокопий Кесарийский. Война с готами. Т. II / Пер. С.П. Кондратьева. — Москва: Арктос — Вика-пресс, 1996. — С. 138–289.

Procl. *In Resp*. — *Proclus*. Commentaire sur le République / Trad. et notes par A.G. Festugiere. Vol. 1–3. — Paris, 1970.

Procl. *Theol. Plat*. — Прокл. Платоновская Теология / Пер., сост., стат., прим., указ., словарь Л.Ю. Лукомского.— СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института ИТД «Летний Сад», 2001.— 623 с.

Prop. — *Секст Проперций*. Элегии / Пер. А. И. Любжина. — Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2004.— 271 С.

Prud. — *Пруденций*. Психомахия // *Аврелий Пруденций Клемент.* Сочинения / Пер. Р. Шмарокова. — Москва: Водолей, 2012. — С. 31–56.

Ps.-Erat. *Katast*. — *Псевдо-Эратосфен*. Превращения в созвездия (Катастеризмы) // Небо, наука, поэзия. Античные авторы о небесных светилах, об их именах, восходах, заходах и приметах погоды. — Москва: Издательство МГУ, 1997.— С. 62–87.

Ps.-Plut. *De lib. educ*. — Плутарх. Как юноше слушать поэтические произведения / Пер. Л.А. Фрейберг // Памятники поздней античной научно-художественной литературы. — Москва: Наука, 1964.— С. 11–46.

Q. Sm. — *Квинт Смирнский.* После Гомера / Вступ. ст., пер. с древнегреч. яз., прим. А.П. Большакова. — Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2016.— 303 С.

Rut. Nam. — *Рутилий Намациан*. Возвращение на родину / Пер. О.В. Смыки // Поздняя латинская поэзия / Пер. с лат., сост. и вступ. Статья М.Л. Гаспарова. — Москва: Художественная литература, 1982.— С. 283–304.

Scr. Hist. Aug. *Vita A.S.* — *Элий Лампридий.* Александр Север (XVIII) // Жизнь Александра Севера // Властелины Рима / Пер. С.П. Кондратьева под ред. А.И. Доватура. — Москва: Наука, 1992.— С. 151–181.

Scr. Hist. Aug. *Vita Ant. Car*. — *Элий Спартиан.* Антонин Каракалл // Властелины Рима / Пер. С.П. Кондратьева под ред. А.И. Доватура. — Москва: Наука, 1992.— С. 112–117.

Scr. Hist. Aug. *Vita Com. Ant*. — *Элий Лампридий.* Коммод Антонин (VII) // Жизнь Александра Севера // Властелины Рима / Пер. С.П. Кондратьева под ред. А.И. Доватура. — Москва: Наука, 1992.— С. 62–71.

Scr. Hist. Aug. *Vita Heliog.* — *Элий Лампридий.* Антонин Гелиогабал // Властелины Рима / Пер. С.П. Кондратьева под ред. А.И. Доватура. — Москва: Наука, 1992.— С. 134–150.

Sen. *De benif*. — *Сенека*. О благодеяниях. Семь книг к Эбуцию Либералию / Пер. с лат. П. Краснова (?) / Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий / Вст. ст., составление, подготовка текста В.В. Сапова. — Москва: Республика, 1995.— С. 14–192.

Sen. *De const. Sap*. — *Сенека*. О стойкости мудреца, или О том, что мудреца нельзя ни обидеть, ни оскорбить / Пер. с лат., комм. Т.Ю. Бородай // Луций Анней Сенека. Философские трактаты. — СПб: Алетейя, 2001.— С. 66–86.

Serv. *Ad Aen*. — Servianorum in Vergili Carmina Commentariorum Editio Harvardiana / Eds. A.F. Stocker, A.H. Travis.— Vol. 1–5.— Oxford: Oxford University Press, 1965.

Sen. *Phaed*. — *Сенека*. Федра // Луций Анней Сенека. Трагедии / Пер. С.А. Ошерова. — Москва: Искусство, 1991.— С. 35–68.— («Литературные памятники»).

Sid. Apol. — *Сидоний Аполлинарий.* Письма // История Средних веков: от падения Западной Римской империи до Карла Великого (476–768 гг.) / Сост. М.М. Стасюлевич. — СПб: Полигон; Москва: АСТ, 2001; *Сидоний Аполлинарий*. Письма / Пер. Н. Н. Трухиной. // История Древнего Рима. Тексты и документы: Учебное пособие. — Ч. 1. — Москва, 2004. — С. 393–400.

Sidon. Apol. *Carm*. — *Сидоний Аполлинарий*. Поэмы // *Sidonius Apollinaris.* Poems and Letters / English transl., introd. and notes by W. B. Anderson. — London, 1936–1965.

Soph. *Trach*.— *Софокл*. Трахинянки // *Софокл*. Драмы / пер. Ф.Ф. Зелинского. Изд. подготовил М.Л. Гаспаров, В.Н. Ярхо. — Москва: Наука, 1990.— («Литературные памятники»). — С. 323–365.

Stat. — *Публий Папиний Стаций*. Сильвы. Пер., с лат., пред., комм., указ. Т.Л. Александровой. — СПб: Алетейя, 2019. — 252 с.

Stat. *Achil*.— *Публий Папиний Стаций*. Ахиллеида / Под общ. Ред. А.В. Подосинова — Москва: Импэто, 2011.— («Литературные памятники»).

Str.— *Страбон*. География в 17 книгах / Пер., ст., комм. Г.А. Стратановского, под общ. ред. С.Л. Утченко. — Москва: Ладомир, 1994.

Suet. *Aug*. — *Светоний*. Жизнь Августа // Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей / Пер. М.Л. Гаспарова, изд. подг. М.Л. Гаспаров, Е.М. Штаерман, отв. ред. С.Л. Утченко. — Москва: Наука, 1993. — С. 34–73.— («Литературные памятники»).

Synes. Cyr. *Dion*. — *Синезий Киренский.* О жизни по Диону // Синезий Киренский, митрополит Птолемаиды и Пентаполя. Полное собрание творений. В 2 т. / Пер. и комм. Т.Г. Сидаша. — Т. I. — СПб.: Своё издательство, 2012–2014.— С. 143–182.

Tat. *Or. ad Graec.* — *Татиан*. Речь против эллинов // Сочинения древних христианских апологетов / Пер. П. Преображенского. — СПб.: Алетейя, 1999.— С. 10–49. — («Античное христианство. Источники»).

Tert. *De anima*. — *Тертуллиан.* О душе // Пер. с лат., вст. ст., комм. и указ. А.Ю. Братухина. — СПб, 2004.— 255 с.

Tert. *De pall.* — *Тертуллиан*. О плаще / Пер. с лат. А. Я. Тыжова. Сост., сопровод. ст., комм. Ю. С. Довженко. — СПб.: Алетейя, 2000.— 217 с.

Theocr. *Idyl*. — *Феокрит. Мосх. Бион.* Идиллии и эпиграммы / / Пер. и коммент. М.Е. Грабарь-Пассек, отв. ред. Ф.А. Петровский. — Москва: Издательство АН СССР, 1958. — С. 9–136.— («Литературные памятники»).

Vat. Myth.— Первый Ватиканский мифограф / Пер. с лат. языка, вст. ст. и комм. В.Н. Ярхо. — СПб.: Алетейя, 2000.— 304 с.

Verg. *Aen*. — *Вергилий*. Энеида. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. с лат. С.А. Ошерова. — Москва: Художественная литература, 1979.— С. 137–404. («Литературные памятники»).

Verg. *Georg*. — *Вергилий*. Георгики / Пер. С.В. Шервинского // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Вст. ст. М. Гаспарова, комм. Н. Старостиной, Е. Рабинович. — Москва: Художественная литература, 1979.— С. 75–136.— («Античная библиотека»).

Virg. *Ecl*. — *Вергилий*. Буколики / Пер. с лат. С.А. Ошерова // *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида. — Москва: Художественная литература, 1979.— С. 37–72.— («Литературные памятники»).

Xen. *Mem*. — *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе / Пер. С.И. Соболевского под ред. И.И. Маханькова. — Москва: Наука, 1993.

Zach. Schol. — *Amm*. Захария Митиленский. Аммоний // *Zacharias of Mytilene. Ammonius* / Transl. by S. Gertz. — London, 2012.

Список использованной литературы:

1. Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства. — СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1900. — 229 с.
2. Акимова Л.И. Саркофаг с дионисийскими сценами из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина // Музей. — 1987. — 7. — С. 112–123.
3. Акимова Л.И., Ильина Т.А., Коровина А.К., Савельев Ю.А. Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. К 100-летию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. — Москва: ГМИИ имени А.С. Пушкина, 2011. — 476 с.
4. Аксиох (Сочинения Платоновской школы) / Пер. с древнегреч. С.Я. Шейнман-Топштейн // Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. — Москва: Мысль, 1994.
5. Александрова Т.Л. Нонн Панополитанский // Православная энциклопедия, Т. LII. — Москва: Православная энциклопедия, 2018. — С. 46–49.
6. Алексеева Е.М. Некрополь античного города Горгиппии. Комплекс гробниц рубежа II–III вв. н. э. — Москва, Вологда: Древности Севера, 2021. —351 с.
7. Античная лирика.— Москва: Художественная литература, 1968. — 624 с. — (Библиотека всемирной литературы).
8. Антонец Е.В. «Ватиканский Вергилий»: миниатюра и текст (Verg. Aen. IV 60–61) // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XVIII: Материалы чтений, посвященных памяти профессора И.М. Тронского.—СПб.: Наука, 2014.— С. 3–12.
9. Бартонек А. Златообильные Микены. — Москва: Наука, 1991. — 352 с.
10. Безверхин А.С. Генезис и структура орфического мистериального культа // Вестник Государственного Бурятского университета. —2015. — Выпуск 6А. — С. 10–15.
11. Белоусов А.В. Флавий Филострат в религиозном контексте своего времени. «Жизнь Аполлония» и «Героика». — Москва: Издательство ПСТГУ, 2012. — С. 68–73.
12. Беляев Л. Вильперт // Православная энциклопедия. — Т. VIII. — Москва, 2004. — С. 506–508.
13. Бикерман Э.Дж. Евреи в эпоху эллинизма. — Москва: Мосты культуры. 2000. — С. 238–282.
14. Боги среди людей. Культ правителей в эллинистическом, постэллинистическом и римском мире / Ред. С.Ю. Сапрыкин, И.А. Ладынин. — Москва, СПб: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016.— 732 с.
15. Браун П. Мир Поздней античности. 150–750 годы нашей эры. — Москва: Новое литературное обозрение, 2024. — 254 С.

16. Бутягин А.М., Виноградов Ю.А. Мирмекийский саркофаг. — СПб: Издательство Гос. Эрмитажа, 2016. — 47 с.

17. Бухарин М.Д. Индийские походы Диониса и Геракла в античной литературной традиции // Индия и античный мир. — Москва, 2002.— С. 138–190.

18. Василий Великий. Беседа 22. К юношам о том, как получать пользу из языческих сочинений // Свт. Василий Великий, архиеп. Кесарии Каппадокийской. Творения в 2 т. — Москва: Сибирская благозвонница, 2008–2009.

19. Ведешкин М.А. Языческая интеллектуальная элита Восточно-Римской империи в V-VI вв. / М.А. Ведешкин // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. Вып. 2 / Под ред. М.С. Петровой. — Москва: Аквилон, 2014. — С. 153–191.

20. Ведешкин М.А. Языческая оппозиция христианизации Римской империи (IV–VI вв.). — СПб: Алетейя, 2018. — 358 с.

21. Вздорнов Г. Русские художники и византийская старина в Константинополе // Творчество. — 1992. — 1. — С. 30–32.

22. Гаспаров М.Л. Авсоний и его время // Авсоний. Стихотворения / Ст., прим. М. Л. Гаспарова, отв. ред. С.С. Аверинцев. — Москва: Наука, 1993. — С. 251–272.

23. Грабар А. Император в византийском искусстве. — Москва: Ладомир, 2000. — 328 с.

24. Гревс И.М. Юлии сирийские / Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1904. — Т. 41. — С. 344–346.

25. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. — Москва: Прогресс, 1992. — 624 с.

26. Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии: в 7-и томах. — Т. 6. — Казань: Центральная типография, 1908. — 307 с.

27. Джарман О.А. Культ императора в Древнем Риме и Италии в межзаветную и раннехристианскую эпоху // Христианское чтение. — СПб., 2012. — 2. — С. 56–118.

28. Дигенис Акрит / Пер., ст. и комм. А. Я. Сыркина. — Москва: Издательство АН СССР, 1960. — 217 с.

29. Ешевский С.В. К.С. Аполлинарий, эпизод из литературной и политической истории Галлии V века // Сочинения С. В. Ешевского. Часть третья. — Москва, 1870. — С. 1–342.

30. Завет Иуды четвёртого сына Иакова и Лии. О мужестве, и сребролюбии, и блудодеянии. / Пер. прот. А. Смиронова // Ветхозаветные апокрифы. — СПб: Амфора, 2000. — С. 261–359.

31. Зайцева Е.С. Воспитание в позднеримской сенаторской семье. классический канон и христианский идеал // Hypothekai. — 2019. — Вып. 3. — С. 173–199.

32. Залесская В. Памятники византийского прикладного искусства IV–VII вв. Каталог коллекции. — СПб: Гос. Эрмитаж, 2006. — 271 с.

33. Залесская В.Н. Символика античных образов в ранневизантийском искусстве // Восточное Средиземноморье и Кавказ в IV–XVI вв. Сборник статей / Науч. ред. А.В. Банк, В.Г. Луконин. — Ленинград: Искусство, 1988. — С. 20–36.

34. Захарова Е.А. К вопросу о культе Геракла Сотера в Северном Причерноморье // Исседон. — 2005. — Том III. — С. 108–114.

35. Здравко Баров Н.С. Пренасянето на мозайка «Ахейи» върху нова основа // Проучвания и консервация на паметниците на културата в България. — София: Наука и изкуство, 1974. — С. 151–158.

36. Зелинский Ф.Ф. Религия эллинизма. — Петербург: Academia, 1922.

37. Зельин К.К. Олимпионики и тираны // Вестник Древней истории. — 1962. — 4. — С. 21–29.

38. Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. Москва: Искусствознание , 2000. — С. 92–93.

39. Зелинскій Ф.Ф. Ипполитъ. Объяснительныя примечания // Еврипид. Драмы. — Т. II. — Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1917. — С. 495–498.

40. Иванов В.В. Дионис и Прадионисийство. — СПб: Алетейя, 1994. — 350 с.

41. Иванов Т. Мозайката «Ахейци» от Улпия Ескус: Исторически сведения и художествен анализ. — София: София Национален институт за паметниците на културата б.г., 1998. — 26 с.

42. Иванов Т. Римска мозайка от Улпия Ескус. — София: БАН, Археолог. институт и музей, 1954. — 82 с.

43. Иоанн Златоуст. Беседы на послание к Ефесянам // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. — Том XI, Книга 1. — СПб: Издание С.-Петербургской Духовной Академии, 1905. — С. 5–218.

44. Искусство Византии в собраниях СССР / Науч. ред. А.В. Банк, О.С. Поповой. Том I. — Москва: Советский художник, 1977.

45. Искусство этрусков и Древнего Рима / Памятники мирового искусства / Сост., вст. ст. Колпинский Ю.Д., Британова Н.Н. — Москва: Искусство, 1982.

46. Каковкин А.Я. Две коптские ткани с эпизодом из «Одиссеи» // Византийский временник. — Москва, 1993. — Т. 54. — С. 165–169.

47. Каковкин А.Я. Изображения на коптских тканях: украшения или символы? // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв.: Сб. статей. — Ленинград, 1988. — С. 35–43.

48. Каковкин А.Я. О двух коптских тканях с изображениями двенадцати подвигов Геракла // Гос. Эрмитаж. Византия и Ближний Восток (памяти А. В. Банк). Сб. научн. трудов. — СПб, 1994. — С. 41–54.

49. Каковкин А.Я. Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Каталог. — СПб, 2004. — 120 с.

50. Каптерева Т. Античное искусство Испании и Португалии. — Москва: Изобразительное искусство, 1997. — С. 171–172.

51. Качан С.А. Культ римского императора в Египте: современное состояние вопроса и перспективы исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. История. — 2018. — 4. — С. 49–59.

52. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. — Москва: Ладомир, 2007. — 319 с.

53. Клеанф. Гимн Зевсу / Пер. М. Грабарь-Пассек // Эллинские поэты VIII–III вв. до н.э. — Москва: Ладомир, 1999. — С. 202.

54. Коллекция Джорджа Ортица: Древности от Ура до Византии. — Bern: Benteli-Werd Publ., 1993.— С.

55. Кондаков Н.П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. — СПб: издательство Императорской Академии наук, 1904. — 455 с.

56. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери.— СПб: издательство Императорской Академии наук, 1914–1915. — Москва, 1999. — 249 с.

57. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения // Иконописный сборник. — СПб: Типография Императорской Академии наук, 1910.— 387 с.; 1911.— 452 с.

58. Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. — Одесса: тип. Ульриха и Шульце, 1876. — 276 с.

59. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Исторический и иконографический очерк. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. — СПб: Комитет попечительства о русской иконописи, 1905. — 97 с., 143 ил.

60. Кюмон Ф. Восточные религии в римском язычестве. — СПб: Издательская группа «Евразия», 2002.— 352 с.

61. Кюмон Ф. Мистерии Митры. — СПб: Издательская группа «Евразия», 2000.— 319 с.

62. Лазаренко В.Г. Ахилл — бог Северного Причерноморья. — Ижевск, 2018.

63. Легенды Царьграда / Пер. А.Ю. Виноградова. — Москва: АСТ, 2022. — 304 с.

64. Лечицкая О. Коптские ткани. — Москва: ГМИИ имени А.С. Пушкина, 2010. — 415 с.

65. Литовченко Е. В. Фабий Планциад Фульгенций и первая рецепция античности // Научные ведомости БелГУ. Сер.: История, политология, экономика. — Белгород, 2010. — № 19 (90). — С. 53–57.

66. Литовченко Е.В. Междисциплинарные подходы в исследовании идентификационных признаков позднеантичной интеллектуальной элиты // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2013. — 3. — С. 114-127.

67. Литовченко Е.В. Отражение концепции «Aeternitas Romae» в трудах позднелатинских авторов // Научные ведомости. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. — 2013.— 22 (165).— Выпуск 28.— С. 35–41.

68. Лопес Монтеагудо Г. Испано-римские мозаики на мифологические сюжеты в контексте Средиземноморской культуры эпохи античности // Вестник Древней истории. — 2005. — С. 74–102.

69. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — Москва: Гос. Учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. — 620 с.

70. Малюгин О.И. Орфей на мозаиках позднеримской британии (мозаика из Литтлкот парка) // Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі «Лістападаўскія сустрэчы – Х». Выпуск 10. — 2013. — https://hist.bsu.by/nauka/izdaniya-fakulteta/listapadaskiya-sustrechy/vypusk-10/578-2011-02-17-11-33-07/listapadaskiya-sustrechy/vypusk-9/2406-sektsyya-gistoryi-imperatarskaga-ryma.html#gsc.tab=0

71. Марру А.-И. История воспитания в античности (Греция) / Пер. с франц. А.И. Любжина, М.А. Сокольской, А.В. Пахомовой. — Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1998. — 425 с.

72. Мацулевич Л.А. Византийские резные кости собр. М. П. Боткина // Сборник Гос. Эрмитажа. Памяти В. К. Мясоедова, 26.2.1916 г. Вып. 2. — Петроград, 1923. — С. 43–72.

73. Мацулевич Л.А. Византийское серебро в России. — Ленинград,1932.

74. Мацулевич Л.А. Серебряная чаша из Керчи: Издание Гос. Эрмитажа,. — Ленинград, 1926.

75. Меденникова А. Ахилл у ложа Патрокла. «Троянская» иконография и погребальный ритуал в рельефах саркофага из Янины // Македония — Рим — Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков. Материалы научной конференции. — Москва: «КДУ», «Университетская книга», 2017. — С. 112–127.

76. Митрофанов А. Ю. «Скифский Ахилл» Льва Диакона: к вопросу об эволюции мифа // Вестник Исторического общества Санкт-Петербургской Духовной академии. — 2024. — 1 (17). — С. 27–45.

77. Мусин А.Е. Паломничество и особенности «перенесения сакрального» в христианской Европе // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. — Москва: Индрик, 2009. — С. 221–255.

78. Мученичество четырех святых венценосных, написанное Порфирием / Пер., вст. ст., комм. Ю.К. Колосовской // Вестник Древней истории. — 1992. — 4. — С. 229–241.

79. 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. 156–171.

80. Никита Хониат. Книга о статуях города // Никиты Хониата История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина.— Том 2.— Пер. под ред. проф. И.В.Чельцова.— СПб., 1862.

81. Никита Хониат. Книга о статуях города // Никиты Хониата История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина. Том II / Пер. под ред. И.В.Чельцова при С.-Петербургской Духовной Академии. — СПб, 1862.

82. Новосадский Н.И. Орфические гимны. — Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1900. — 84 с.

83. Нонн из Хмима. Деяния Иисуса. / Пер. Ю.А. Голубца, Д.А. Поспелова, А.В. Маркова. Отв. ред. Д.А. Поспелов. (Серия «Scrinium Philocalicum»). — Москва: Индрик, 2002. — 416 с.

84. Орфическая Аргонавтика // Памятники поздней античной поэзии и прозы II–V века. — Москва, 1964. — С. 85–92.

85. Орфические гимны / Пер. О. В. Смыки // Античные гимны / Сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. (Серия «Университетская библиотека»). — Москва: Издательство МГУ, 1988. — С. 177–267.

86. Отто В.Ф. Дионис. Миф и культ. — Москва: Касталия, 2022.

87. Ошарина О.В. Античное наследие в искусстве христианского Египта (по материалам тканей из собрания Эрмитажа) / Новое искусствознание. — 2020. — 2. — С. 32–39.

88. Ошарина О.В. Коптская ткань «Триумф Диониса» IV века: возможная ин терпретация // Древний Египет и Христианство. Культурное наследство Египта и Христианского Востока. — Москва: Институт Востоковедения РАН, 2004. — С. 237–248.

89. Павловский А. А., Клуге Н. К. Мадеба // Исследования Русского Археологического института в Константинополе (ИРАИК). — 1903. — Т. 2. — С. 79–115.

90. Памятники средневековой латинской литературы IV–VII вв. — Москва: Наследие. 1998. — С. 292–307.

91. Пантелеев А.Д. Что Афины Иерусалиму? Раннее христианство и вторая софистика // Schole. Философское антиковедение и классическая традиция.— 2020.— 14/2.— С. 567–586.

92. Пантелеев А.Д., Поникаровская М.В. Актеры и императоры: техниты Диониса в I–II вв. // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2021. — 25/2. — С. 1003–1013.

93. Петров А.В. «Халдейские оракулы»: к проблеме авторства. Универсум платоновской мысли: Неоплатонизм и христианство. Апологии Сократа. — СПб., 2001. — С. 42–50.

94. Петрова М.С. Макробий Феодосий и его «Сатурналии» // Макробий Феодосий. Сатурналии / Пер. с лат. и древнегреч. В.Т. Звиревича / Общ. ред., сост., вст. ст. М.С. Петровой, прим. и указ. В.Т. Звиревича и М.С. Петровой, прил. М.С. Петровой. — Москва, 2013. — 810 с.

95. Плаксин С.Г. Боги и мифологические герои на монетах Римской республики. Словарь. — Москва, 2012. — С. 167–183.

96. Плаксин С.Г. Боги, персонификации и мифологические герои на римских монетах. Проект словаря. Том II. — Москва, 2019. — С. 511–513.

97. Подопригора А.Р. Образ Геракла в контексте этнополитической истории Средиземноморья II тыс. до н.э. - начала I тыс. н.э. // Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — Уфа: Башкирский Государственный университет, 2005.— 203 с.

98. Поздняя латинская поэзия. — Москва, 1982. — 719 с.

99. Пуцко В.Г. Серебряные кувшины из Жигайловки // Вестник древней истории. —1984. — 4. — С. 77–189.

100. Рагулина А.А. Уваровский саркофаг: проблема дионисийства в погребальном искусстве Древнего Рима. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Науч. руководитель доктор культурологических наук А.Н. Рылёва, Российский институт культурологии в секторе «Языки культур». — Москва, 2011. — 276 с.

101. Ревилль Ж. Религия в Риме при Северах. — Москва: Книжное дело, 1898. — 320 с.

102. Римские историки IV века. — Москва: РОССПЭН, 1997.— 380 с.

103. Русяева А.С. Вопросы развития культа Ахилла в Северном Причерноморье // Скифский мир. — Киев: Наукова думка, 1975. — С. 174–185.

104. Сапрыкин С. Ю. О культе Геракла в Херсонесе и Геракле в эпоху эллинизма // Советская археология.— 1978.— 1.— С. 47–51.

105. Сапрыкин С.Ю. Религии и культы Понта эллинистического и римского времени. Москва — Тула: Триумф-принт, 2009. — С. 111–115.

106. Сенека. Геркулес на Эте / Пер. С.А. Ошерова // Луций Анней Сенека. Трагедии // Изд. подг. С.А. Ошеров, Е.Г. Рабинович. — Москва, Наука, 1983. — С. 152–201.

107. Сергеев И.Е. Предпосылки становления культа правителей в доэллинистической Греции // «Боги среди людей». Культ правителей в эллинистическом, постэллинистическом и римском мире / Ред. С.Ю. Сапрыкин, И.А. Ладынин. — Москва,— СПб: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016. — С. 35.

108. Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Каталог / Вст. статья, концепция, описания А.Я. Каковкина. — СПб, 2004. — 120 с.

109. Столяров А.А. Стоя и стоицизм. — Москва: АО КАМИ груп, 1995. — 448 С.

110. Стриевская Е.А. «Халиф-Дионис» в ансамбле Кусайр-Амра и вселенские функции монарха // Магистерская диссертация на тему: «Античные сюжеты и мотивы в Раннеисламской монументальной декорации (VII–VIII вв.)». Отделение истории искусства Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, 2024.

111. Сусленков В.Е. Египетские мотивы и образ земного Рая на напольных мозаиках в раннехристианских церквах Ближнего Востока // Византийский временник (ВВ). —2011. — 70 (95). — С. 219–235.

112. Сусленков В.Е. Неклассические / Антиклассические приемы в искусстве римского портрета III в. и логика развития императорского культа // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в

честь О.С. Поповой. — Москва: Государственный институт искусствознания, 2021.— С. 545–573.

113. Сусленков В.Е. Санта-Костанца // Православная энциклопедия. — Том. LXI. — Москва: Православная энциклопедия, 2021.— С. 488–495.

114. Сусленков В.Е. Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой. — Москва: Северный Паломник, 2008.— С. 485–517.

115. Сусленков В.Е. Почитание философов и поэтов в античности и их образы в позднеантичном искусстве // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб: НП-Принт, 2023.— С. 137–160.

116. Сусленков В.Е.. Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе (VI в.): анализ и интерпретация // Византийский Временник. — 2021. — Том 105. — Москва: Издательство Московского университета. — С. 204–222.

117. Тахо-Годи А.А. Адонис // Мифы народов мира. — Т. I. — Москва: Советская энциклопедия, 1980. — С. 46–49.

118. Тахо-Годи А.А., Мелетинский Е.М. Герой // Мифы народов мира. Т. I. — Москва: Советская энциклопедия, 1980. — С. 294–297.

119. Тимофей из Газы. О животных // Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира / Подг. текста, пер. и исследование А.Г. Юрченко. — СПб: Азбука-классика — Петербургское Востоковедение, 2002. — 390 С.

120. Толстой И.И. Ахилл и священная Левка // Журнал министерства народного просвещения. — 1916. — 8.— С. 265–307; 9.— 309–351.

121. Топоров В Н. Об архаическом слое в образе Ахилла. (Проблема реконструкции элементов прототекста) // Образ-смысл в античной культуре. — Москва, 1990. — С. 64–95.

122. Трейстер М.Ю. Бронзовый кувшин со сценами троянского цикла из сарматского погребения в кургане № 4/1989 у хутора Красный Кут на р. Маныч // Проблемы истории, филологии, культуры. 2024. — 2. — С. 7–30.

123. Трофимова А.А. Imitatio Alexandri. Портреты Александра и мифологические образы в искусстве эпохи эллинизма. — СПб: Издательство Гос. Эрмитажа, 2012. — 319 с.

124. Туманс Х. Еще раз о мимесисе и легитимации Александра // Мнемон. — 2016. — 2. — С. 55–78.

125. Туманс Х. Рождение Афины. Афинский путь к демократии: от Гомера до Перикла (VIII-V вв. до н. э.). — СПб.: Гуманитарная Академия, 2002.— 343 с.

126. Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V — начало VII века). — Москва, 1989. — 320 с.

127. Уколова В.И. Культура Остготской Италии // Средние века. —1983. — Вып. 46. — С. 5–26.

128. Уколова В.И. «Последний римлянин» Боэций. — Москва: Наука, 1987. — 160 с.

129. Уколова В.И. Поздний Рим. Пять портретов. — Москва: Наука, 1992. — 157 с.

130. Уэст М. Орфические поэмы / Пер. А.С. Кузнецовой, Е.В. Афонасина // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция. — URL: www.nsu.ru/classics/Plato/West.pdf

131. Феофилакт Симокатта. История / Пер. С.П. Кондратьева, вст. ст. Н.В. Пигулевской. — Москва: Наука, 1957. — 229 с.

132. Фидановски С. Античко насљеђе Косова и Метохије // Археологија Косова и Метохије. С. 95–118. — Београд: Музеј у Приштини, 2007.

133. Фрагменты ранних греческих философов. / Изд. подг. А.В. Лебедев. — Москва: Наука, 1989. — 576 с.

134. Фролов Э.Д. У истоков культа властителя в Древней Греции // «Боги среди людей». Культ правителей в эллинистическом, постэллинистическом и римском мире / Ред. С.Ю. Сапрыкин, И.А. Ладынин.— Москва, СПб: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016. — С. 16–33.

135. Хелу Н. Раннехристианская мозаика из церкви Святого Христофора в Кабр-Хираме (Ливан) в собрании Лувра: вопросы стиля // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». — 2023. — 1/2.— С. 196–209.

136. Чаттерджи П. Визуальная культура Византии между языческим прошлым и христианским настоящим. Статуи в Константинополе IV–XIII вв. — Бостон, Петербург: Academic Studies Press. Библиороссика, 2024. — 332 С.

137. Шабага И.Ю. Славься, император! Латинские панегирики от Диоклетиана до Феодосия. — Москва: Издательство МГУ, 1997. — 144 с.

138. Шауб И.Ю. Ахилл — бог Северного Причерноморья // Новый часовой. — 2002. — 13–14.— С. 356–367.

139. Шауб И.Ю. Долгожданный ответ на давний вопрос. Рецензия на книгу В. Г. Лазаренко «Ахилл — бог Северного Причерноморья» // Археологические вести. — 2020. 27. — С. 317–332.

140. Шичалин Ю.А. Халдейские оракулы // Античная философия: Энциклопедический словарь / Отв. ред. М. А. Солопова. — Москва: Прогресс-традиция, 2008. — С. 780–781.

141. Штаерман Е. Геркулес // Мифы народов мира. — Т. I. — С. 284.

142. Юрченко А.Г. Александрийский физиолог: зоологическая мистерия. — СПб: Евразия, 2001. — 448 С.

143. Ямвлих. Письма / Пер. Е.В. Афонасина // Ямвлих. Собрание творений в четырех томах. — Т. IV. Толкования. — СПб: Издательский проект «Квадривиум», 2020. — С. 247–248.

144. Abad Casal L. Horai — Horae // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). V–1. — Zürich, München: Artemis, 1990. — S. 503–538.

145. Abad Casal L. Kairoi // Tempora anni // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). V–1. — Zürich, München: Artemis, 1990. — S. 891–920.

146. Abadie-Reynal C. Les maisons à décors mosaïqués de Zeugma // Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — 2002. — 146. — P. 743–771.

147. Abásolo J.A. Los Mosaicos de La Olmeda. Lujo y ostentación en una villa romana. — Palencia: Diputación de Palencia, 2013. — 135 p.

148. Abbondanza L. Immagini dell'infanzia di Achille in età imperiale: continuità di un paradigma educativo // OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia. — 1996. — IV. — P. 9–33.

149. Abdallah K. Mosaïque d'Héraclès découverte à Homs (Syrie centrale) // 11th International Colloquium on Ancient mosaics (October 16th – 20th, 2009, Bursa): Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era / Ed. by M. Şahin. — Istanbul: Yayınları, 2011. — P.1–14

150. Abdallah K., Desreumaux A., Al-Kaid M. Nouvelles mosaïques d'Osrhoène découvertes in situ en Syrie du nord // Journal of Mosaic Research.— 2020.— 13. — P. 1–34.

151. Abura J. Die Jahreszeiten-Jünglinge im Kuppelmosaik von Centcelles und ihre ikonographische Domäne in der Spätantike // Iberia Archaeologica.— 2015. — 21. — S. 227–234.

152. Addey C. Critical Notices. Oracles of Orpheus? The Orphic Gold Tablets // The International Journal of the Platonic Tradition. — 2012. — 6. — P. 115–127.

153. Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century / Ed. by K. Weitzmann. — New York: Princeton University Press, 1979. — 784 p.

154. Åkerstrom-Hougen G. The Calendar and Hunting Mosaic of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography (Skrifter utgivna av Svenska Instituter i Athen 4, XXIII, 2 vol.) — Stockholm: Svenska Instituter i Athen, 1974. — 167 p.

155. Akyol A.A., Kadioglu Y.K. Archaeometric Studies on Haleplibahce Mosaics in Turkey // Managing Archaeological Sites with Mosaics. From Real Problem s to Practical Solutions. The 11th conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics (Meknes, October 24–27, 2011) / Eds. D. Michaelides, A.-M. Guimier-Sorbets. — Firenze: EDIFIR, 2017.— P. 265–282.

156. Alföldi A., Alföldi E., Clay C.L. Die Kontorniat-medaillons. Teil 1. — Berlin, 1976, New York: De Gruyter. — 323 S., 212 Taf.; Teil 2: Text. — Berlin, New York: De Gruyter, 1990.— 455 S., 64 Taf.

157. Alföldi-Rosenbaum E. A Nilotic Scene on Justinianic Floor Mosaics in Cyrenaican Churches // La mosaïque gréco-romaine. IIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (Vienne, 30 Août – 4 Septembre 1971). — Vol. II. — Paris, 1975. — P. 149–152.

158. Alföldi-Rosenbaum E., Baratte F., Cahn H.A., Ewald J., Foltz E., von Gonzenbach Victorine. Der Silberschatz von Kaiseraugst (Basler Beiträge zur Ur– und Frühgeschichte. 9). 2 Bd. — Derendingen: Habegger, 1984.— Bd. I: Textbd.— 451 S. Bd. II. Tafelband — 19 S., 235 Taf.

159. Alföldi-Rosenbaum E., Ward-Perkins J. Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches // Monografie di Archeologia Libica. — Roma, 1980. — XIV. — P. 45–47.

160. al-Iṣbahānī, Abū al-Faraj ʻAlī ibn al-Ḥusayn Kitāb al-Aghāni. Vol. III. — Cairo, 1900. (in Arabic).

161. Allen S.H. Dionysiac Imagery in Coptic Textiles and Later Medieval Art // The Classics in the Middle Ages. Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies (Binghamton 1990) / Ed. by A.S. Bernardo, S. Levin. — Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1990. — P. 11–24.

162. Alvarez Martinez J.M. El mosaico de los Siete Sabios hallado en Merida // ANAS, Museo Nacional de arte romano de Mérida. — 1988. — 1. — P. 99–120.

163. Alvarez Martinez J.M. Nota sobre el mosaico de los Siete Sabios de Mérida // Actas de la Mesa Redonda hispano-francesa sobra mosaico romano en España (Madrid 1985). — Madrid, 1989. — P. 181–188.

164. Alvarez-Martínez J.M. La iconografia de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos // Mosaicos romanos estudios sobre iconografia (Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto

Balil lllana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990). — Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, 1990.— P. 29–58.

165. Alvarez-Martínez J.M. Nuevos documentos para la iconografía de Orfeo en la musivaria hispanorromanos // V Coloquio Internacional sobre el Mosaico Antiguo. — Bath, 1987. — P. 211–227.

166. Ambrosii Hypomnemata // Pseudo-Iustinus. Cohortatio ad Graecos. De monarchia. Oratio ad Graecos / Ed. by M. Marcovich. — Berlin, Boston: De Gruyter, 1990. — 161 p.

167. Amedick R. Der Schild des Achilleus in der hellenistisch-römischen ikonographischen Tradition // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — Berlin, New York: De Gruyter, 2000. — 114 (1999). — S. 157–206.

168. Amedick R. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Bd. I: Vita privata. Bd. I, T. 4. — Berlin: Deutsches Archaeologisches Institut, Gebr. Mann Verlag, 1991.— 188, 120 Taff.

169. Amedick R. Herakles im Speiseaale // Römische Mitteilungen. — 1994. — 101. — P. 103–119.

170. Amedick R. Immortal Ambitions: Sarcophagi and Social Distinction in Roman Culture // Cultural messages in the Graeco-Roman world: acta of the BABESCH 80th Anniversary workshop. (Radboud University Nijmegen, September 8th 2006) / Ed. by O. Hekster, S.T.A.M. Mols. — Leuven: Peeters, 2010. — P. 33–46.

171. Amedick R. Zur Ikonographie der Sarkophage mit Darstellungen aus der Vita Privata und dem Curriculum vitae eines Kindes // Grabeskunst der Römischen Kaiserzeit / Hrsg. von G. Koch. — Mainz: Philipp von Zabern, 1993. — S. 143–155.

172. Ampolo C., Carandini A., Pucci G., Pensabene P. La villa del Casale a Piazza Armerina. Saggi stratigrafici ed altre ricerche // Mélanges de l'école francaise de Rome. 1971. 83. — P. 141–281.

173. Anagnostou-Laoutides E. Neoplatonic Herakles and Later Byzantine Intellectual Tradition // Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento, Metaforms 18 // Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. Leiden, 2020.— P. 133–154.

174. Anagnostou-Laoutides E. The Tides of Virtue and Vice: Augustine's Response to Stoic Herakles // Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento, Metaforms 18 // Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. Leiden, 2020.— P. 45–72.

175. Ancient Greek Hero Cult. Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult (Goteborg, 21–23 April 1995) / Ed. by R.Hagg // Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae.— Stockholm: Astroms, 1999. 16.— 207 p.

176. Andaloro M., Romano S. I mosaici esistenti e perduti del Mausoleo di Santa Costanza // L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. Corpus. — Vol. I: La pittura medievale a Roma, 312-1431. — Milano: Jaca Book, 2006.— P. 22–64.

177. Anderson G. The Pepaideumenos in action: Sophists and their outlook in the early Empire // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. — Teil II, Bd. 33. 1. — Berlin, New York: De Gruyter, 1989. — P. 79–208.

178. Ando C. Imperial Ideology and Provincial Loyalty in Roman Empire. — Berkeley: University of California Press, 2000. — 521 p.

179. Andreae B. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben // Die römischen Jagdsarkophage. — Bd. I, T. 2. — Berlin: Gebr. Mann, 1980. — 198 S.

180. Andreae B. Odysseus. Mythos und Erinnerung. — Mainz: Philipp von Zabern — Munchen: Haus der Kunst. 1999. — 400 S.

181. Andreae B. Studien zur romischen Grabkunst. — Heidelberg: 1963. — 180 S.

182. Antinoo. Il fascino della Bellezza / A cura di M. Sapelli Ragna. — Milano: Electa, 2012. — 159 p.

183. Antolín Abad A., Blázquez Cerrato C. The Roman Villa of Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca): Place of Retirement and Reception of a General? // Sautuola. Revista del Instituto de prehistoria y Arqueología Sautuola. — Santander, 2019–2020. — XXIV–XXV. — P. 233–247.

184. Antonaccio C.M. An Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece. — Rowman & Littlefield Publ., 1995. — 295 p.

185. Arce J. Dionysus-Bacchus in Roman Spain // Iconographie classique et identites regionales (Paris 26 et 27 mai 1983) / Ed. by L. Kahil, Ch. Auge, P. Linant de Bellefonds. (Bulletin de Correspondance Hellénique. Suppl. 14). — Athenes: École française d'Athènes, 1986. — P. 167–174.

186. Arce J. Mosaico de «Las Metamorfosis» de Carranque (Toledo) // Madrider Mitteilungen. — 1986. — 27. — P. 365–374.

187. Arinat M., Shiyyab A., Al Sekhaneh W. Analytical characterization of Ancient mosaic floor preparatory layers and tesserae from the Hippolytus hall in Madaba, Jordan: Case study // Mediterranean Archaeology and Archaeometry. — 2020. — 20/3. — P. 149–158.

188. Atallah W. Adonis dans la literature et l'art grec. — Paris: Librairie C. Klincksieck, 1966.— 362 p.

189. Athanassiadi P. et al. Apotheose // Thesaurus cultus et rituum antiquorum. — II: Purification. Initiation. Heroization, Apotheosis. Banquet. Dance. Music. Cult Images. — Los Angeles: J.P. Getty Museum; Basel, Foundation for LIMC, 2004. — P. 125–214.

190. Athanassiadi P. The Chaldean Oracles: Theology and Theurgy // Pagan Monotheism in Late Antiquity / Eds. P. Athanassiadi, M. Frede. — Oxford: Oxford University Press, 1999.— P. 149–183.

191. Aune D.E. Heracles and Christ: Heracles Imagery in the Christology of Early Christianity // Greeks, Romans, and Christians: Essays in Honor of Abraham J. Malherbe / Eds. D.L. Balch et al. — Minneapolis (MN): Fortress Press, 1990. — P. 3–19.

192. Aurigemma S. I Mosaici della Tripolitania // L'Italia in Africa: Le Scoperte Archeologiche; Tripolitania.— Vol. I: Monumenti d'Arte Decorativa, Parte prima: I Mosaici. — Roma, 1960. — 124 p.

193. Avi-Yonah M. Art in Ancient Palestine. — Jerusalem: The Magnes Press, 1981. — 412 p.

194. Avi-Yonah M. Mosaic Pavements in Palestine // Quarterly of the Departament of Antiquities in Palestine.— London: Oxford University Press, 1933. — Vol. II. — P. 136–181. London: Oxford University Press, 1933. — Vol. III.— P. 26–173.

195. Avi-Yonah M. The Haditha Mosaic Pavement // Israel Exploration Journal. — 22. — 1972. — P. 118–122.

196. Avner-Livy R. A Note on the Iconography of the Personifications in the “Hippolytos Mosaic” at Madaba, Jordan // Liber Annuus. — 1996. — 46. — P. 363–374.

197. Aymard J. La mosaïque de Bellérophon à Nîmes // Gallia. — 1953. — 11.— P. 249–271.

198. Aymard J. La querelle du cobra et de la mangouste dans l'Antiquité // Mélanges d'Archéologie et Histoire. — Rome, 1959. — LXXI. — P. 227–262.

199. Babelon E. Le Tresor d'Argenterie de Berthouville. — Paris: Emile Levy, 1916. — 155 p.

200. Bacchielli L. Pittura Funeraria Antica in Cirenaica // Libyan Studies. — 1993. — 24. — P. 77–116.

201. Bacchielli L. Ulisse nelle pitture della tomba di Asgafa El Abiar in Cirenaica // Ulisse: Il mito e la memoria / A cura di B. Andreae. — Rome: Progetti museali, 1996.— 200 p.

202. Bacchielli L., Falivene M.R. Il canto delle Sirene nella tomba di Asgafa el Abiar // Quaderni di archaeologia della Libia. — 1995. — 17. — P. 93–107.

203. Bagatti P.B. Il mosaico dell’Orfeo in Gerusalemme // Rivista d'archeologia Cristiana. — 1952. — 28/3–4. — P. 145–160.

204. Bahat D. A Synagogue at Beth-Shean // Ancient Synagogues Revealed / Ed. by L. Levine. — Jerusalem: Israel Exploration Society, 1981. — P. 82–85.

205. Bahat D. The Synagogue at Beth-Shean – Preliminary Report // Qadmoniot. — 1972. — 18. — P. 55–58 (на иврите).

206. Bakker L. Ausgrabungen und Funde in Augsburg 1983–1985 / Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben. — Augsburg, 1988. — 81.— S. 7–33.

207. Balil A. Dos mosaicos hispanicos de tema mitológicos // X congreso nacional de arquelogia (Mahon 1967). — Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1969. — P. 379–386.

208. Ballu A. Mosaïque de Ziama-Mansouriah (Algérie) // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. — 1913.— P. 346–348.

209. Balmelle C., Brun J.-P. La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (Rome, 2001) (Publications de l'École française de Rome, 352). — Vol. 2. — Rome: École Française de Rome, 2005. — P. 899–921.

210. Balty J. Achille à Skyros: polysémie de l'image mythologique, in: Iconographie funéraire et société: corpus antique, approches nouvelles? // Collection Histoire de l'art. — Perpignan, 2013. — 3. — P. 117–146.

211. Balty J. Franz Cumont et l'interprétation symbolique des sarcophages romains, à près de soixante ans des Recherches // Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles? / Ed. by M. Galinier, F. Baratte. — Perpignan, 2013. — 3.— P. 7–27.

212. Balty J. Iconographie et réaction païenne // Mélanges Pierre Lévêque. — Vol. I. — Besançon, Paris, 1988. — P. 17–32.

213. Balty J. L'image de Méléagre et Atalante dans l'Antiquité tardive: la mosaïque de Sôran (Apamène) // Le voyage des legends / Ed. by M. Tardieu, D. Lauritzen. — CNRS Éditions, 2013. — P. 209–216.

214. Balty J. La Grande mosaïque de la Chasse du Triclinos (Apamée de Syrie) (Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea 2). — Brussels: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie, 1969. — 39 p.

215. Balty J. La mosaïque d'Orphée de Chahba-Philippopolis // Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern. — Paris, 1983. — P. 33–37.

216. Balty J. La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) (Inventaires des mosaïques antiques de Syrie. Fascicule 1). — Beyrouth: Institut français du Proche-Orient (IFPO), 1990.— 107 p.

217. Balty J. Le cobra et la mangouste dans les mosaïques tardives du Proche-Orient // Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interpretation (Annales Littéraires de l'Université de Besancon. 40). — Paris: Les Belles Lettres, 1995. — P. 217–227.

218. Balty J. L'écuyer de Lycomède: note d'iconographie // Antiquités africaines (L'Afrique du Nord de la protohistoire à la conquête arabe). — 2007. — 43. — P. 69–78.

219. Balty J. Les "Thérapénides" d'Apamée. Textes littéraires et iconographie // Dialogues d'histoire ancienne. — 1992. — 18/1. — P. 281–291.

220. Balty J. Les mosaïques de Daphné: découverte, premières études, problèmes de datation // Syria.— 2020.— 97.— P. 71–83

221. Balty J. Les mosaïques de Shahba-Philippopolis: chronologie, ateliers, commanditaires // Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interpretation (Annales Littéraires de l'Université de Besancon. 40). — Paris: Les Belles Lettres, 1995. — P. 141–148.

222. Balty J. Les mosaïques de Syrie au Ve siècle et leur répertoire // Byzantion. — 1984. — 54/ 2. — P. 437–468.

223. Balty J. Les mosaïques des maisons de Palmyre (Inventaire des mosaïques antiques de Syrie. Fascicule 2). — Beirut: Institut Français du Proche-Orient, 2014.— 70 p.

224. Balty J. Mosaiques antiques de Syrie. — Bruxelles: Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1977. — 156 p.

225. Balty J. Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interprétation. — Paris: Les Belles Lettres, 1995.— 389 p.

226. Balty J. Notes d'iconographie dyonisiaque: la mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) // Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité. — 1991. — 103/1. — P. 19–33.

227. Balty J. Thèmes nilotique dans la mosaique tardive du Proche-Orient // Mosaïquie antiques du Proche-Orient. Chronologie, Iconographie, Interprétation. — Paris, 1995. — P. 245–254.

228. Balty J. Un Programme de Mariage à Shahba-Philippopolis (Syrie) // Collection de l'Ecole Française de Rome. — 2005. — 352/2. — P. 1307–1316.

229. Balty J. Un propriétaire d'Apamène au ve siècle / Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges R. Turcan / Eds. N. Blanc, A. Buisson.— Paris, 1999.— P. 73–80.

230. Balty J., Balty J.Ch. Un programme philosophique sous la cathédrale de l'est: l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien, Texte et image // Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982). — Paris, 1984. — P. 167–176.

231. Balty J., Briquel Chatonnet F. Nouvelles mosaïques inscrites d'Osrhoène // Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres. — T. 79. — 2000. — P. 31–72.

232. Balty J.-Ch. Nouvelles mosaïques païennes et groupe épiscopal dit «cathédrale de l'Est» à Apamée de Syrie // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — 1972. — 116/1. — P. 103–127.

233. Balty J.Ch. Une version orientale méconnue du mythe de Cassiopée // Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques / Eds. L. Khahil, Ch. Augé. — Paris: Edtions du CNRS, 1981. — P. 95–106.

234. Balty J.Ch., Balty J. Julien et Apamée: Aspects de la restauration de l'hellénisme et de la politique antichrétienne de l'empereur // Dialogues d'histoire ancienne. — 1974. — 1. — P. 267–304.

235. Bandeira Ferreira F. Mosaico peleocristão de Martim Gil // Carreira. — 1961. — 9, I/2. — P. 459–468.

236. Bär S. Herakles im griechischen Epos: Studien zur Narrativität und Poetizität eines Helden. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2018.— 184 S.

237. Barash M. The David Mosaic of Gaza // Assaph, Studies in Art History. — Tell-Aviv University, 1980. — I. — P. 17–20.

238. Baratte F. Recherches archéologiques à Haïdra. Miscellanea 1. Les mosaïques trouvées sous la basilique I. Mosaïque d'Ulysse. Mosaïque fleurie (Publications de l'École française de Rome, 17). — Rome: École Française de Rome, 1974. — 63 p.

239. Barbet A. Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du Nord de la Jordanie. (Bibliothèque archéologique et historique) — 1994. — 396 p.

240. Barrett A. A Virgilian Scene from the Frampton Roman Villa // Antiquaries Journal. — 1977. — 57. — P. 312–314.

241. Barringer J.M. The Mythological Paintings in the Macellum at Pompeii // Classical Antiquity. — 1994. — 13/2. — P. 149–166.

242. Bartoccini R. ll sarcofago di Velletri // Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e storia dell' Arte.— 1958. — VII. — P. 129–214.

243. Bassett S. Collecting and the Creation of History // Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World / Eds. M. Wellington Ghatan, D. Pagazzano. — Leiden, Boston, 2015. — P. 146–155.

244. Bassett S. The Great Palace Mosaic and the Image of Imperial Power // Mosaics of Anatolia / Ed. by G. Sözen. — Istanbul: G. Sozen, 2011.

245. Bassett S.G. The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople // Dumbarton Oaks Papers. — 1991.— 45. — P. 87–96.

246. Baum-vom Felde P. Zur dionysischen Präsenz in Mosaikbildern der spätrömischen Villa bei Piazza Armerina und zu einem einheitlichen, übergeordneten Konzeptionsgedanken // Dialogues d'histoire ancienne. — 2006. — 32/1.— S. 27–52.

247. Bayet J. Hercule funéraire // Mélanges de l'école française de Rome. — 1921. — 39. — P. 219–266. Hercule funéraire (suite et fin)— 1923. — 40. — P. 19–102.

248. Bayet J. Les origins de l'Hercule Romain. — Paris: De Boccard, 1926.— 504 p.

249. Beeson A. Achilles on Vectis. A new interpretation of a mosaic panel from Brading, with notes on other Romano-British representations of the subject in mosaic // Mosaic. — 1997. — 24. — P. 13–16. (URL:)

250. Beeson A. Keynsham and its mosaics // Roman Research News. — 1995.— 10.

251. Beeson A. Pegasus the Wonder Horse and his portrayal on Romano-British mosaics // Mosaic. —1996. —23. — P. 18–23.

252. Beeson A. Perseus and Andromeda as lovers. A mosaic panel from Brading and its origins // Mosaic. —1990. —17.— P. 13–19.

253. Beeson A., Nichol M., Appleton J. The Boxford mosaic: a unique survivor from the roman age. — Newbury: Countryside Books, 2019. — 80 p.

254. Beeson A., Nichol M., Massey R. The Triumphs of Pelops and Bellerophon: Unique Mosaic Evidence of Romanitas in Late Roman Britain // Britannia. — 2022. — 53. — P. 185–225.

255. Beeson A. The Boxford Bellerophon Mosaic: an interim account // Association for Roman Archaeology Bulletin. —2018. —24. — P. 86–92.

256. Beeson A. Excavating myths and monsters // Current Archaeology. —2019. — 357. — P. 18–27.

257. Beeson A. New thoughts on the Boxford Triumphs of Pelops and Bellerophon Mosaic // Current Archaeology. —2021. 371. — P. 34–41. (URL: https://the-past.com/feature/new-thoughts-on-the-boxford-triumphs-of-pelops-and-bellerophon-mosaic).

258. Beeson A. The dipping of Achilles: more thoughts on the Horkstow Medallions Mosaic // Mosaic. —1999. — 26. —P. 6–7.

259. Bejaoui F. Deux mosaïques tardives de la région de Sbeïtla, l'antique Sufetula en Tunisie // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — 2001. —145/1. — P. 489–515.

260. Bel N. Des traditions variées. L’Orient romain et byzantine au Louvre. — Arles: Actes Sud, 2012.— 480 p.

261. Belayche N. Antinoos divinisé: des mots grecs pour l'écrire // Dossier. Corps antiques: morceaux choisis. — Paris, Athènes: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Daedalus, 2019. — P. 267–290.

262. Belis A. Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum. — Los Angeles: J.P. Getty Museum, 2016. (URL: http://www.getty.edu/publications/romanmosaics)

263. Bérard C. L'héroïsation et la formation de la Cité. Un conflit idéologique // Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République (Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome, Rome 2-4 décembre 1980) (Publications de l'École française de Rome, 66). — Rome: École Française de Rome, 1983. — P. 43–62.

264. Bérard J. Un triomphe bachique sur une mosaïque de Cherchel // Mélanges d'archéologie et d'histoire. — 1936. — 53. — P. 151–165.

265. Berg B. Alcestes and Hercules in the Catacomb of via Latina // Vigiliae Christianae. — 1994. — 48. — P. 219–234.

266. Bergmann M. Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike.— Wiesbaden, 1999. — 81 S.

267. Bergmann M. Die kaiserzeitlichen Porträts von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble? // Statuen in der Spätantike. Spätantike — Frühes Christentum — Byzanz / Ed. by F.A. Bauer, C. Witschel. — Wiesbaden: Reichert Verlag, 2007. — S. 323–339.

268. Bernand E. Inscriptions métriques de l'Egypte gréco-romaine. — Paris: Les Belles-Lettres, 1969. — P. 484–486.

269. Bertelli C. Le illustrazioni del Virgilio Romano nel contesto storico e artistico, in Vergilius Romanus / A cura di I. Lana. Milano, 1986. P. 171–207.

270. Bezner F. Herakles // Der Neue Pauly. Supplementbände. — Bd. 5. — Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2008. — Kol. 326–343.

271. Biamonte G. Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica Cristiana // Bessarione. — 1994. — 11. — P. 53–80.

272. Bianchi Bandinelli R. Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana). — Olten: Urs Graf-Verlag, 1955. — 182 p.

273. Bianchi Bandinelli R. Roma: La fine dell'arte antica.— Roma: Feltrinelli, 1970. — 463 p.

274. Bianchi Bandinelli R. Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1954. 5. P. 225–240.

275. Bielfeldt R. Orestes auf römischen Sarkophagen. — Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2005.— 363 S., 32 Taf.

276. Birk S. Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits.— Aarhus: Aarhus University Press, 2013.— 350 p.

277. Bisconti F. Il restauro dell'ipogeo di Via Dino Compagni — Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A". — Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2003. — 105 p.

278. Bisconti F. Ipogeo degli Aureli: alcune riflessioni e qualche piccola scoperta // Le pitture delle catacombe romana. Restauri e interpretazioni / A cura di F. Bisconti. — Todi: Tau Editrice, 2011. — P. 47–58.

279. Bisconti F. L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: un esempio di sincresi private // Augustinianum. — 1985. — 25. — P. 889–903.

280. Bisconti F. Le pitture del cubicolo A nell'ipogeo di via Dino Compagni // Orizzonte tardoantico, 2006. — P. 160–162.

281. Bisconti F. Prime decorazioni nelle catacombe romane // Origine delle catacombe romane (Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, Roma – 21 marzo 2005) / A cura di V. Fiocchi Nicolai, J. Guyon. — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2006. — P. 65–89.

282. Bisconti F. Un fenomeno di continuità iconografica: Orfeo citaredo, Davide salmista, Cristo pastore, Adamo e gli animali // Augustinianum. — 1988. — 28, 1/2. — P. 429–436.

283. Bisconti F., Giuliani R., Mazzei B. La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo. — Todi: Tau Editrice, 2013. — 128 p.

284. Bisconti F., Mazzei B. Il cubicolo di Sansone nell'ipogeo di via Dino Compagni alla luce dei recen ti in terven ti di restauro // Mitteilungen zur Christlichen Archäologie. — 1999. — 5. — P. 45–73.

285. Bisi A. Orfeo // Enciclopedia dell' Arte Antica. — Vol. V. — Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1963.

286. Bitrakova Grozdanova V. Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid. — Ohrid, 1975. — 103 p.

287. Black E.W. Christian and Pagan hopes of Salvation in Romano-British mosaics // Pagan Gods and Shrines oft he Roman Empire / Ed. by M. Henig, A. King. — Oxford: OUCA Monograph, 1986. 8. — P. 147–158.

288. Blanco A. Mosaicos antiguos de asunto báquico. — Madrid: Imprenta Y editorial Maestre, 1952. — 50 p.

289. Blázquez J. Mosaicos romanos de España. — Madrid: Cátedra, 1993. — 720 p.

290. Blazquez J.M. Mosaicos romanos de Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca // Corpus de mosaicos de España. — T. V. — Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982. — 162 p.

291. Blázquez J.M. The Myth of Aphrodite and Adonis in Roman Mosaics of Jordan, Arabia, Antioch, Mauretania Tingitana and Hispania // Journal of Mosaic Research. — 2015. — 8. — P. 1–16.

292. Blazquez J.M., Cabrero J. Antiocheia Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics // Journal of Mosaic Research. — 2012. — 5.— P. 43–57.

293. Bleckmann B. Last Pagans, Source Criticism and Historiography of the Late Antiquity // Millenium. — 2015. — 12. — P. 103–116.

294. Bliss F.J. A Mosaic recently discovered at Jerusalem // Biblical World. — 1901. — 18/1. — P. 46–49.

295. Bloch H. The Pagan Revival in the West at the End of the Fourth Century // The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century / Ed. by A. Momigliano. — Oxford: Clarendon Press, 1963. — P. 193–218.

296. Blome P. Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs // Studi Italiani di Filologia Classica. — 1992. — 10. — S. 1062–1073.

297. Boardman J. Dexiosis // Herakles // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — V–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1990. — P. 151–154.

298. Boardman J. The Triumph of Dionysos. Convivial processions, from antiquity to the present day. — Oxford: Archaeopress Archaeology, 2014.— 80 p.

299. Boardman J., Palagia O., Woodford S. Herakles // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — IV–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1988. — P. 728–838.

300. Bober P.P., Rubinstein R.O. Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. — Oxford: H. Miller, 1986. — 581 p.

301. Boeck E. The Bronze Horseman of Justinian in Constantinople: The Cross-Cultural Biography of a Mediterranean Monument. — Cambridge: Cambridge University Press, 2021. — 376 p.

302. Boehringer D. Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit: Attika, Argolis, Messenien. — Berlin, Boston: De Gruyter — Akademie Verlag, 2001. — 398 S.

303. Bollók Á. Bellerophon and Crucifixion? A brief note on late antique circular box brooches from Pannonia // People, Settlement and Landscape on lake Balaton over the Millennia

/ Eds. O. Heinrich-Tamáska, P. Straub. — Budapest, Leipzig, Keszthely, Rahden (Westf.): Marie Leidorf GmbH, 2014. — P. 259–279.

304. Borda M. La pittura romana. — Milan: Societa Editrice Libraria, 1958.— 430 p.

305. Borg B.E. No One is Immortal. From Exemplum Mortalitatis to Exemplum Virtutis // Wandering Myths: Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Ed. by L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin — Boston: De Gruyter, 2018. — P. 169–208.

306. Bos A.P. Hagar and the Enkyklios Paideia in Philo of Alexandria // Abraham, the Nations, and the Hagarites: Jewish, Christian, and Islamic Perspectives on Kinship with Abraham (Themes in Biblical Narrative, 13) / Ed. by M. Goodman, G. Hendrik van Kooten, G.H. van Kooten, J.T.A.G.M. van Ruiten. — Brill, 2010. — P. 163–175.

307. Bosio A. Roma sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio romano, antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi. — Roma: Facciotti, 1632.

308. Bovini G. La cattedra eburnea del vescovo Massimiano di Ravenna. — Giorgio La Pira Soc. Coop. a.r.l, 1990. — 83 p.

309. Bowersock G. Hellenism in Late Antiquity. — Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990. — 132 p.

310. 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; Boston: De Gruyter, 2011.— P. 3–15.

311. Bowersock G.W. Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam. — Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard University, 2006. — 146 p.

312. Bowersock G.W. Old and New Rome in the Late Antique Near East // Transformations of Late Antiquity: Essays for Peter Brown / Ed. by Ph. Rousseau, M. Papoutsakis. — Farnham and Burlington: Ashgate, 2009. — P. 37–50.

313. Braconi M. Prime considerazioni sulla regione di Orfeo nelle catacombe di Priscilla a Roma alla luce delle recenti indagini: dati preliminari e future prospettive di ricerca // Rivista di Archeologia Cristiana. — 2014. — 90. — P. 149–209.

314. Bradley J.W. The Hypogeum of the Aurelii. A new interpretation as the collegiate tomb of professional scribae (Archaeopress Roman Archaeology).— Oxford: Archaeopress, 2019.— 212 p.

315. Brandenburg H. von. Bellerophon christianus? Zur Deutung des Mosaiks von Hinton St. Mary und zum Problem der Mythendarstellungen in der kaiserzeitlichen dekorativen Kunst // Rőmische Quartalschrift fűr christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. — 1968. — LXIII. — P. 49–86.

316. Braslavi J. Symbols and mythological figures in early synagogue in Galilee // All the Land of Naphtali / Ed. by H.Z. Hirschberg. — Jerusalem, 1967. — P. 122–124 (на иврите).

317. Breglia Pulci Doria L. Images of Sirens in Crotoniatide // Santuari della Magna Grecia in Calabria. — Napoli: Electa Napoli, 1996. — P. 239–240.

318. Brelich A. Gli Eroi Greci: Un Problema Storico-Religioso. — Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1958. — 100 p.

319. Brenk B. Spätantike und frühes Christentum (Propyläen Kunstgeschichte). — Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1977. — 352 S., 400 Taf.

320. Brenk B. The Apse, the Image and the Icon: An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images. — Wiesbaden: Richert Verlag, 2010. — 132 p.

321. Brett G., Macaulay W.J., Stevenson R. B. K. The Great Palace of the Byzantine Emperors. Being a First Report on Excavations carried out in Istanbul on Behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935–1938. — London: Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press, 1947. — 108 p.

322. Brisson L. How philosophers saved Myths: Allegorical Interpretation and Classical Mythology. — Chicago, London: The University Chicago Press, 2004. — 206 p.

323. Broer I. Das Weinwunder zu Kana (Joh 2,1–11) und die Weinwunder der Antike // Das Urchristentum in seiner literarischen Geschichte (FS Jürgen Becker) / Hrsg. von U. Melland, U.B. Müller. — Berlin, New York: De Gruyter, 1999. — P. 291–308.

324. Brommer F. Vasenlisten zur griechischen Heldensage. — Mainz: Philipp von Zabern, 1973. — 645 S.

325. Bruhl A. Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque en Rome et dans le monde romain. — Paris: De Boccard, 1953. — 355 p.

326. Bruhl A. Mosaïque de la légende d'Achille à Cherchel // Mélanges de l'École Française de Rome. — 1931. — 48. — P. 109–123.

327. Buccino L. Dioniso Trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antiche. — Roma: „L'Erma“ di Breitschneider, 2013. — 400 p.

328. Buchthal H. A note to the Vatican Vergil Manuscript // Mélanges E. Tisserant. Città del Vaticano 1964. VI. P. 167–171.

329. Budde L. Antike Mosaiken in Kilikien. Band I: Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia, Recklinghausen: Aurel Bongers, 1969. — 233 S. — Band II. — Recklinghausen: Aurel Bongers, 1972. — 234 S.

330. Budde L. Ein Achilleus-Sarkophag aus Tarsus in Adana // Festschrift Eugen von Mercklin / Hrsg. von E. Homann-Wedeking, B. Segall. Waldsassen, 1964. — S. 9–26.

331. Buraselis K., Aneziri S., Athanassiadi P. et al. Heroisierung // Thesaurus cultus et rituum antiquorum. — Vol. II. — Los Angeles: J.P. Getty Museum; Basel: Foundation for LIMC. — P. 125–214.

332. Burgess S.J. The Death and Afterlife of Achilles. — Johns Hopkins University Press, 2009. — 208 p.

333. Burkert W. Heracles and the Master of Animals // Structure and History in Greek Mythology and Ritual (Sather Classical Lectures, 47). — Berkeley: University of California Press, 1982. — P. 78–98.

334. Burns K.K. The Iconography of Mystery: The Relationship between Orpheus and Bacchus in Late Roman Britain. PhD diss. — University of Arisona, 2012.

335. Buschhausen H. Die Katakombe an der Via Latina zu Rom // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. — 1980. — 29. — P. 293–301.

336. Buschhausen H. Die Marienkirche von Madaba und der Saal des Hippolytos // Byzantinische Mosaiken aus Jordanien: Katalog des NÖ Landesmuseums / Hrsg. von M. Piccirillo. — Wien: Amt der NÖ Landeregierung, 1986. — P. 139–157.

337. Caballero Zapatero J., Fernández B., Quattrocchi L. La utilización didáctica de los mosaicos romanos. Entre la fábula y la mitología // RESCATE. Del registro estratigráfico a la sociedad del conocimiento: el patrimonio arqueológico como agente de desarrollo sostenible. Tomo II / Eds. A.B. Vaquerizo, D. Ruiz, M. Delgado. — Cordoba: UCOPress, Editorial de la Universidad de Córdoba, 2016. — P. 551–562.

338. Caetano M.T., Mourão C. A ‘Portrait’ of Book XII of the Aeneid Mosaic from the ‘House of the Medusa’ (Alter do Chão, Portugal) // XI. Uluslarası Antik Mozaik Sempozyumu 16–20 Ekim 2009 Bursa, Türkiye – 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, October 16th–20th, 2009, Bursa, Turkey / Ed. by M. Şahin. — Istanbul: Yayinlari, 2011.— P. 205–223.

339. Cagiano de Azevedo M. Le antichità di Villa Medici. — Roma: Libreria dello Stato, 1951. — 128 p.

340. Cahn H.A., Kaufmann-Heinimann A., Painter K. A Table Ronde on a treasure of late Roman silver // Journal of Roman Archeology. — 1991. — 4. — P. 184–191.

341. Callen King C. Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages. — Berkeley: University of California Press, 1987. — 335 p.

342. Calomino D. Caracalla and the divine: emperor worship and representation in the visual language of Roman Asia Minor // Anatolian Studies. — 2020. — 70. — P. 153–179.

343. Cameron A. The Empress and the Poet // Later Greek Literature / Eds. J.J. Winkler, G.W. Williams. — Cambridge: Cambridge University Press, 1982. — P. 228–229.

344. Cameron A. The Last Pagans of Rome. — Oxford: Oxford University Press, 2015. — 878 p.

345. Cameron A. Virgil illustrated between Pagans and Christians. Reconsidering the 'late-4 th c. classical revival', the dates of the manuscripts, and the places of production of the Latin classics // Journal of Roman Archaeology. 2004. XVII. P. 502–525.

346. Cameron A. Young Achilles in the Roman World // The Journal of Roman Studies. — 2009. — 99. — P. 1–22.

347. Campbell Sh. The Mosaics of Antioch // Subsidia Mediaevalia. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies. — Vol. I. — 1988. — 103 p.

348. Campbell Sh. The Mosaics of Aphrodisias in Caria / The Corpus of Mosaic Pavements in Turkey. — Vol. II. — 1991. — 147 p.

349. Canciani F. Aineias / Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— I–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1981.— P. 381–396.

350. Candida B. Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene // Studi Classici e Orientali. — 1970–1971. — XIX–XX. — P. 212–253.

351. Canivet M.T.F., Canivet P. La mosaïque d'Adam dans l'église Syrienne de Hūarte // Cahiers archéologiques. — 1975. — XXIV. — P. 49–70.

352. Carandini A. La secchia Doria: una «storia di Achille» tardo-antica. Contributo al problema dell'industria artistica di tradizione ellenistica in Egitto (Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell' Università di Roma) // Studi Miscellanei (Anno Accademico 1963–1964, 9). — Roma: De Luca, 1965. — 50 p.

353. Carandini A., Ricci A., De Vos M. Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino. — Palermo: Flaccovio, 1982. — 414 p.

354. Carandini A., Ricci A., De Vos M. Ricerche sulla stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina (Studi Miscellanei, 7). — Roma, 1964. — 78 p.

355. Carpenter T.H. Art and Myth in Ancient Greece: A Handbook. — London: Thames & Hudson, 1991. — 256 p.

356. Carte Archeologique de l'Albanie / Eds. by P. Cabanes, M. Korkuti, A. Bace, N. Ceka. — Tirana: Pegi, 2008. — 290 p.

357. Casson L. Odysseus and Scylla on a Roman Terracota Mould // The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration. — 1978. — 7/2. — P. 99–104.

358. Cecconi N. Dioniso e la corona di luce. Iconografia e immaginario della figura di Dioniso nimbato / Otium. — 2016. — 1. — P. 1–70.

359. Ceci F., Krauze-Kołodzej A. Χαῖρε Ὀρφεῦ! Perception of a mystery: the images of the myth of Orpheus on ancient coins // Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. — 2018. — 58/1–4. — P. 721–740.

360. Cerfaux L. Influence des mystères sur le Judaïsme Alexandrin avant Philon // Le Muséon, Revue des études orientales. — 1924. — 37. — P. 36–48.

361. Chamoso-Lamas M. Hallazgos romanos en Zaragoza // Archivo Español de Arqueología. — 1944. — XVII. — P. 286–295.

362. Charles-Picard G. Civitas Mactaritana. (Karthago, VIII). — 1957.— 156 p.

363. Charles-Picard G. Un palais du IVe siècle à Carthage // Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres. — 1964. — Vol. 108/1. — P. 101–118.

364. Charles-Picard G. Un triomphe dionysiaque sur une mosaique de Thysdrus // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifique. Antiquités nationals [A.]. Afrique du Nord [B.], 20b, 1984–1985. — 1989. — P. 101–104.

365. Chastagnol A. Les Espagnols dans l'aristocratie gouvernamentale à l'époque de Théodosie // Les empereurs romains d'Espagne. — Paris: Centre National de la Recherche Scientifique. — 1965. — P. 269–292.

366. Chehadeh K., Griesheimer M. Les reliefs funéraires du tombeau du prêtre Rapsonès (Babulin, Syrie du Nord) // Syria. — 1998. — 75. — P. 171–192.

367. Childs W.A.P. The Achilles Silver Plate in Paris // Papers Related to Objects in the Exhibition "Age of Spirituality", The Metropolitan Museum of Art (November 1977 – February 1978) // Gesta. — 1979. — 18/1. — P. 19–26.

368. Chuvin P. Chronique des derniers païens. La disparition du paganisme dans l'Empire romain, du règne de Constantin à celui de Justinien. — Paris: Les Belles-Lettres/Fayard, 1990. — 346 p.

369. Cimok F. (ed.). [A Corpus of] Antioch Mosaics. — Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000. — 384 p.

370. Cina M. Mensa con scene della vita di Achille // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana / Hrsg. von S. Ensoli, E. La Rocca. — Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2000.

371. Clarke G.N. The Roman Villa at Woodchester // Britannia. — 1982. — 13. — P. 197–228.

372. Clauss M. Kaiser und Gott: Herrscher Kult im römischen Reich. — Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1999. — 597 S.

373. Clédat J. Fouilles à Cheikh Zouede // Annales du service des antiquités de l'Egypte. — 1915. — 15. — P. 21–28.

374. Clifford E. Death by Analogy: Identity Crises on a Roman Sarcophagus // Journal of Roman Studies. — Cambridge University Press, 2023. — 113. — P. 107–136.

375. Coarelli F. Hercules in Etruria e a Roma // Gli Etruschi e Roma. Fasi monarchica e alto-repubblicana, Atti del XVI Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria / A cura di G.M. Della Fina. AnnFaina. — 2009. — 16. — P. 373–381.

376. Colling S. The Hinton St. Mary and Frampton mosaics: problematic identifications of Christian-Pagan hybrid imagery // Constellations. — 2018. — 9/2. — P. 10–11.

377. Colonna C. Pitchers with Scenes from the Trojan War. The Berthouville Silver Treasure and Roman Luxury / Ed. by K. Lapatin. — Los Angeles: J.P. Getty Museum, 2014. — P. 52–57.

378. Comstock M., Vermeule C.C. Sculpture in Stone: The Greek, Roman and Etruscan Collection of the Museum of Fine Arts, Boston. — Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1976. — 296 p.

379. Cook J.G. Empty Tomb, Resurrection, Apotheosis // Apotheose, Auferstehung. (Wissenschaftliche Untersuchungen Zum Neuen Testament, XVI). — Tübingen: Mohr Siebeck, 2018. — 717 p.

380. Coralini A. L'Hercules Victor di Piazza Armerina. Una proposta di lettura // Atti del IV Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo 9–13 dicembre 1996 / Ed. by R.M. Carra Bonacasa, F. Guidobaldi. — Ravenna, 1997.

381. Corpus de mosaicos de España. — Vol. I–XIII. — Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1978–2011.

382. Corpus des Mosaïques de Tunisie. Vol. I: Utica / Eds. M. Alexander, M. Ennaifer.— Fasc. I–III— Tunis: Institut National d'Archéologie et d'Arts, 1973. 1974. 1976; Vol. II: Thuburbo Majus / Eds. M. Alexander, M. Ennaifer.— Fasc. I–IV,— 1980, 1985, 1987, 1994; Vol. III: Thysdrus (El Jem) / Eds. M. Alexander, M. Ennaifer.— Fasc. I — 1996; Vol. IV: Karthago / Eds. M. Alexander, Ben Abed-Ben Khader. Fasc. I.— 1999.

383. Corpus of the Mosaics of Turkey. Bursa: Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi. — Vol. I: Lycia – Xanthos, Part 1: The East Basilica / Ed. by M.-P. Raynaud. 2009. — 186 p., 183 Pls. — Vol. II: Xanthos, Part 2: The West Area / Ed. by A.-M. Manière-Lévêque. 2013. — 131 p.

384. Cortes J. Mosaicos en la villa romana La Olmeda. — Palencia: Diputación de Palencia, 2008. — 127 p.

385. Cosh S.R. A possible Achilles at Frampton // Mosaic. — 1996. — 23. — P. 13–15.

386. Courcelle P. Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédale. — Ulysse et les sirens // Revue des Études Anciennes. — 1944. — 46/1–2. — P. 65–93.

387. Couzin R. Syncretism and Segregation in Early Christian Art / Studies in Iconography (Trustees of Western Michigan University). — 2017. — 38. — P. 18–54.

388. Crowfoot J.W. Early synagogues in Palestine. — London: Publ. for the British Academy by H. Milford, Oxford: Oxford University Press, 1941. — 166 p.

389. Cumbo C. Ulisse e le sirene. Confronti figurativi e tematiche nella prima arte cristiana tra scultura, pittura, mosaici e arti minori // De Medio Aevo. — 2015. — 8. — P. 45–64.

390. Cumont F.V.M. Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. — Paris: Librairie orientaliste P. Geuthner, 1942. — 543 p.

391. Cumont F.V.M. Une mosaïque de Cherchel figurant Ulysse et les sirens // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. —1941. — 85/2. — P. 103–109.

392. Curcic S., St Clair A. Byzantium at Princeton: Byzantine art and archaeology at Princeton University: Catalogue of an exhibition at Firestone Library, Princeton University. — Princeton (NJ): Princeton University Press, 1986. — 205 p.

393. Currie B. Pindar and the Cult of Heroes. — Oxford: Oxford University Press, 2005. — 487 p.

394. Dalgiç Ő. The Triumph of Dionysos in Constantinople: A Late Fifth-Century Mosaic in Context // Dumbarton Oaks Papers (DOP). — 2015. — 29. — P. 15–48.

395. Dalton O.M. Catalogue of the early Christian antiquities in the British Museum. — London: Kessinger Publ., 1901.— 284 p.

396. Dan A. Heraclius, the Boar Hunter: Notes on the Hermitage Meleager and Atalanta Silver Plate // Bulletin of the Asia Institute.— 2015–2019.— New Series, 29.— P. 137–174.

397. Darmon J.-P. Joueurs de dés et autres énigmes de la mosaïque aux chevaux de Carthage // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 2000.— 2003. — P. 106–118.

398. Darmon J.-P. Nymfarum domus. Les pavements de la maison des nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 75). — Leiden: Brill, 1980. — 270 p.

399. Darmon J.-P. Trois mosaïques de la maison des nymphes à Nabeul (Tunisie) // Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1978–979. — 1982. — P. 219–223.

400. Daszewski W. Dionysos der Erlöser; griechische Mythen im spätantiken Cypern. (Trierer Beiträge zur Altertumskunde, 2). — Mainz: Philipp von Zabern, 1985. — 52 S.

401. Daszewski W. Mosaic floors in Cyprus. — Ravenna: Edizioni del Girasole, 1988. — 166 p.

402. Daszewski W.A. Corpus of Mosaics from Egypt: Hellenistic and early Roman period. — Vol 1. — Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1985. — 211 p.

403. Daszewski W.A. Polish excavations at Kato (Nea) Paphos in 1970 and 1971 // Report of Department of the Antiquities, Cyprus (RDAC). — Nicosia, 1972.

404. Daszewski W.A., Michaelides D. Guide to the Paphos Mosaics. — Nicosia: Bank of Cyprus Cultural Foundation, 2009. — 73 p.

405. Dauphin C. A Roman Mosaic Pavement from Nablus // Israel Exploration Journal. — 1979. — 29/1. — P. 11–33.

406. Dauphin C. Byzantine Pattern Books: A Re-examination of the Problem in the Light of the 'Inhabited Scroll // Art history. — 1978. — 1. — P. 400–423.

407. Dawson M., Neal D.S. New Fragments and Further Excavation of the Bellerophon Mosaic from Croughton. // Britannia. — 2010. — 41. — P. 313–317.

408. De Bernardin M. Ercole: l'immagine del potere (da Traiano ai Severi) // Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi / Atti del convegno di studio tenuto a Pisa Scuola Normale Superiore, 25-27 Novembre 2010 / A cura di M. Castiglione, A. Poggio. — Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012. — P. 347–360.

409. De Miro E. La Villa del Casale di Piazza Armerina. Nuove ricerche // Eds. G. Rizza, S. Garraffo. La villa romana del Casale di Piazza Armerina // Atti della IV riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologia Classica dell'Università di Catania, Piazza Armerina, 28 settembre–1 ottobre 1983 // Cronache di Archeologia. — 1984. — 23. — P. 58–73.

410. De Palol Salellas P. La villa romana de La Olmeda de Pedrosa de la Vega (Palencia): Guía de las excavaciones. — Palencia: Diputación Provincial, 1982. — 207 p.

411. De Rossi G.B. La Roma Sotterranea Cristiana. — Vol. I. — Roma, 1864; Vol. II. — Roma, 1867; Vol. III. — Roma, 1877.

412. De Vos B. Achilles as an Allegorical Anti-Adam in the Pseudo-Clementine Homilies // Greek, Roman, and Byzantine Studies. — 2020. — 60. — P. 160–182.

413. Deckers J. Dionysos der Erlöser? Bemerkungen zur Deutung der Bodenmosaiken im Haus des Aion in Nea-Paphos auf Cypern durch W. A. Daszewski. — Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte — 1986.— 81.— S. 145–172.

414. Delatte A. Etudes sur la littérature pythagoricienne. — Paris: Champion, 1915. — 314 p.

415. Delbarre S., Fuchs M., Paratte C.-A. Achilles on Skyros crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting // The Proceedings of IV International Mosaic Corpus of Türkiye «The Mosaic Bridge from Past to Present», 6–10 June 2007, Gaziantep / Ed. by M. Şahin. — Bursa, 2008. — P. 35–42.

416. Deligiannakis G. The last pagans of Cyprus: Prolegomena to a history of transition from polytheism to Christianity // Church building in Cyprus (fourth to seventh centuries): A mirror of intercultural contacts in the Eastern Mediterranean (Schriften des Instituts für Inter disziplinäre Zypern-Studien 12) / Eds. M. Horster, D. Nicolaou, S. Rogge. Münster: Waxmann Verlag, 2018. P. 23–44.

417. Delvoye Ch. Éléments classiques et innovations dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire // L'antiquité classique. — 1984. — 53. — P. 184–199.

418. Der Achilleus-Kult im nördlichen Schwarzmeerraum vom Beginn der griechischen Kolonisation bis in die römische Kaiserzeit. Beiträge zur Akkulturationsforschung / Hrsg. von Joachim Hupe (Internationale Archäologie. Bd. 94). — Rahden: Leidorf, 2006. — 278 S.; рецензия: Белоусов А.В. // Вестник ПСТГУ III: Филология. 2008. Вып. 1 (11). С. 117–130.

419. Detienne M. Dionysos mis à mort. — Paris: Gallimard, 1977. — 234 p.

420. Detienne M. Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce // L'Homme. — 1972. — 12/4. — P. 97–102.

421. Di Filippo Balestrazzi E. Roma // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — VIII–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1997.— P. 1048–1068.

422. Di Pilla A. Orfeo nella cultura cristiana tardo-antica: spunti dalla bibliografia recente, Zetesis // Rivista di cultura greca e latina. — 2015. — 2. — P. 6–20.

423. Di Serio Ch. Mythological References in Ausonius' Epistolary / Classica et Mediaevalia. — 2023. — 72. — P. 177–213.

424. Di Vita A. La villa di Piazza Armerina e l'arte musiva // Κωκαλος. Studi pubblicati dall'Istituto di storia antica dell'Universita di Palermo. — 1972–1973. — XVIII–XIX. — P. 251–263.

425. Didymos der Blinde. Kommentar zum Ecclesiastes (Tura-Papyrus). Vol. V: Zu Ecclesiastes. 9.8–10.20 (Papyrologische Texte und Abhandlungen, 24). — Bonn: Habelt, 1979.

426. Diehl Ch. Études sur l'histoire de la domination byzantine en Afrique // Byzantisishe Zeitschrift. — 1895. — 4. — P. 67–91.

427. Diehl Ch. L'art byzantin dans l'Italie méridionale. — Paris: Librarie de l'Art, 1894. — 267 p.

428. Dingel J. Hippolytos mit dem Kranz: Inszenierte Bedeutung auf der griechishen Bühne am Beispiel einer Euripides-Tragödie // The Ancient World as Performance/Antike als Inszenierung: Drittes Bruno Snell-Symposion der Universität Hamburg am Europa-Kolleg / Hrsg. von G. Lohse and M. Schierbaum. — Berlin, 2009.— P. 31–40.

429. Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco-Roman World / Ed. by F. Doroszewski, D. Karłowicz. — New York: Routledge, 2021. — 216 p.

430. Djama K. Le Christ Orphee, entre allegorie et syncretisme sur une lampe de Khemissa // Revue d'études archéologiques. — 2021. — 19/1. — P. 476–489.

431. Dominik W.J. Achilles as an Ambivalent Hero in Late Antique Latin Poetry // Phoenix. — 2023. — 77/3–4. — P. 309–334.

432. Donderer M. Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager. Zwei Gemälde del Antiphilos // Festschrift G. Wirth zum 60. Geburtstag am 9–12–86. — Vol. II. — Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1988. — P. 781–799.

433. Donner H. Das Nildelta auf der Mosaikkarte von Madeba // Fontes atque Pontes. Eine Festgabe für Hellmut Brunner (Aegypten und Altes Testament, Bd. 5) / Hrsg. von H. Brunner, M. Görg. — In Kommission bei O. Harrassowitz, 1983. — P. 75–89.

434. Donner H. The mosaic map of Madaba: an introductory guide (Palaestina antique, 7). — Kampen: Peeters, 1992. — 102 p.

435. Downey G. Justinian as Achilles // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. — 1940. — 71. — P. 68–77.

436. Dujsíková B.D. Hypogeum Via Latina. Magisterská diplomová práca (doc. Ivan Foletti, MA, Docteur ès Lettres). — Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, 2019.

437. Dümmler F. Adonis // Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft Bd. I // Hrsg. von G. Wissowa.— Stuttgart, 1894. — Cols. 384–395.

438. Dunbabin K.M.D. Domestic Dionysos? Telete in Mosaics from Zeugma and the Late Roman Near East // Journal of Roman Archaeology. — 2008. — 21. — P. 193–224.

439. Dunbabin K.M.D. Image, Myth, and Epic on Mosaics of the Late Roman West // Images for Classicists / Ed. by K. Coleman. Cambridge (MA): Department of the Classics, Harvard University, 2015. P. 39–65.

440. Dunbabin K.M.D. Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. — Oxford: Clarendon Press, 1978. — 303 p.

441. Dunbabin K.M.D. Mosaics of the Greek and Roman World. — New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 357 p.

442. Dunbabin K.M.D. Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East // Using Images in Late Antiquity / Eds. S. Birk, T. Myrup Kristensen, B. Poulsen. — Oxford and Philadelphia: Oxbow Books, 2014. — P. 227–253.

443. Dunbabin K.M.D. The Roman Banquet. Images of Conviviality. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.— 291 p.

444. Dunbabin K.M.D. The Transformations of Achilles on Late Roman Mosaics in the East // Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Eds. L. Audley-Miller, B. Dignas. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. — P. 357–395.

445. Dunbabin K.M.D. The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa // Papers of the British School at Rome. — 1971. — 39.— P. 52–65.

446. Dunbabin, K.M.D. Ipsa deae vestigia… Footprints divine and human on Graeco-Roman monuments // Journal of Roman Archaeology. — 1990. — 3. — P. 85–109.

447. Dvořák M. Kunstgeschichte als Geisteschichte. — München, 1924 (рус. пер. А.А. Сидоров, В.С. Сидорова, А.К. Лепорк. СПб., 2001. — 336 с.

448. Ebbott M. Hippolytus // A Companion to Euripides / Ed. by L.K. McClure.— Oxford: John Wiley & Sons, 2017.— P. 107–121.

449. Edmonds R.G. Tearing Apart the Zagreus Myth: A Few Disparaging Remarks On Orphism and Original Sin // Classical Antiquity. — 1999. — 18. — P. 35–73.

450. Edmonds R.G. To Sit in Solemn Silence? Thronosis in Ritual, Myth, and Iconography // American Journal of Philology. — 2006. — 127/3. — P. 347–366.

451. Eggenberger C. Die Miniaturen des Vergilius Romanus, Cod. Vat. Lat. 3867 // Byzantinische Zeitung. 1977. 70. S. 58–90.

452. Eisele W. Jesus und Dionysos: Göttliche Konkurrenz bei der Hochzeit zu Kana (Joh 2,1–11) // Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche. — 2009. — 100. — P. 1–28.

453. Eisler R. Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. — Leipzig: Teubner, 1925. — 424 S.

454. Ekroth G. Heroes and Hero Cults // A Companion to Greek Religion / Ed. by D. Ogden.— Oxford: Blackwell, 2007.— P. 100–114.

455. Ekroth G. The sacrificial Rituals of Greek Hero Cults (Kernos, Suppl. 12). — 2002. — 429 P.

456. Elsner J. Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — P. 275.

457. Emme B. Die Silberbecher von Hoby: Narrative Strategie und diskursive Kontexte // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. — 2023. — 137. — P. 141–176.

458. Ephraim Syrus. Nisibene Hymns // A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of Christian Church / Eds. F. Schaff, H. Wace. — Vol. 13, part II. — New York, The Christian literature company, 1890.

459. Eppinger A. Hercules in der Spätantike. Die Rolle des Heros im Spannungsfeld zwischen Heidentum und Christentum. (Philippika 89). — Wiesbaden: Otto Harassowitz Verlag, 2015. — 408 S.; рецензия: Kovacs M. Göttinger Forum für Altertumswissenschaft. — Bd. 19. — 2016. — S. 1125–1140.

460. Ercole il fondatore dall'antichita al Rinascimento / A cura di M.B. Castellotti, A. Giuliano. — Milano: Fondazione Brescia Musei, Mondadori Electa, 2011. — 191 p.

461. Eriksen R. Syncretistic symbolism and the Christian Roman mosaic at Hinton St Mary: a closer reading // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. — 1980. — 102. — P. 43–48.

462. Etienne R. Les sarcophages romains de Saint-Médard-d'Eyrans // Revue des Etudes Anciennes. — 1953. — 54. — P. 365–368.

463. Ewald B.Ch. Attic Sarcophagi Myth Selection and the Heroising Tradition // Transcultural Uses of Myth in the Ancient World / Ed. by L. Audley-Miller, B. Dignas. — Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. — P. 209–264.

464. Ewald B.Ch. Das Sirenenabenteuer des Odysseus — ein Tugendsymbol? Überlegungen zur Adabtilität eines Mythos // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. — Römische Abteilung. — 105. — 1998. — S. 227–258.

465. Ewald B.Ch. Men, Muscle, and Myth. Attic Sarcophagi in the Cultural Context of the Second Sophistic // Paideia. The World of the Second Sophistic / Ed. by B. Borg. — 2004. — P. 229–267.

466. Ewald B.Ch. Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic — a Comparative Approach: Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento // Life, death and Representation. Some New work on Roman sarcophagi / Eds. J. Elsner, J. Huskinson. — Berlin, New York: De Gruyter, 2011. — P. 261–307.

467. Fantham E. "Chironis exemplum": on teachers and surrogate fathers in Achilleid and Silvae // Hermathena. — 1999. — 167. — P. 59–70.

468. Fantuzzi M. Achilles in Love. Intertextual Studies. — Oxford, 2012; Sevilla Sadeh N. A Hero in A Girl's Dress: The Meaning of Achilles' Image and Marginal Decoration in A Mosaic from Shechem-Nablus // Kalathos, Assaph. — 2005–2006. — 10–11. — P. 431–450.

469. Farioli Campanati R. Ravenna e i suoi rapporti con Costantinopoli: la scultura (secoli V.–VI) // Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo) / A cura di C. Rizzardi. — Venezia: IVSLA, 2005. — P. 13–43.

470. Farnell L.R. Greek Hero Cult and Ideas of Immortality. — Oxford: Clarendon Press, 1921. — 452 p.

471. Farnell L.R. The Cults of the Greek States. Vol 5. — Oxford: Clarendon Press, 1909.

472. Farrar R. The “Frampton Villa”, Maiden Newton // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. — 1956. — 78. — P. 81–83.

473. Faust S. Achill in geselliger Runde. Spätantike Perspektiven auf ein griechisches Heldenleben // Antike. Kultur. Geschichte / Festschrift für Inge Nielsen zum 65. Geburtstag / Hrsg. von S. Faust, M. Seifert, L. Ziemer. — Aahen: Shaker Verlag, 2015. — P. 51–76.

474. Favaretto I. Ercole a San Marco: una figura inquietante? // Ercole il fondatore dall’antichità al Rinascimento / A cura di M. Bona Castelloti, A. Giuliano. — Milan, 2011. — P. 78–83.

475. Ferchiou N. Le Mausolée de Q. Apuleius Maximus à El Amrouni // Papers of the British School at Rome.. — 1989. — 57. — P. 47–76.

476. Ferdi S. Le légende d’Achille sur une mosaïque de Cherchel // Iconographie classique et identités régionales (Bulletin de correspondance hellénique. Suppl. 14) / Ed. by L. Kahil, Chr. Augé, P. Linant de Bellefonds. — Athens, 1986. — P. 207–214.

477. Fernández Galiano D., Lorca B.P., Batalla Carchenilla C.M. Mosaicos de la villa de Carranque, un programa iconografico // VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo, Palencia — Merida, 1990.— Guadalajara, 1994. — P. 317–326.

478. Fernández-Galiano D. Complutum II: Mosaicos. — Madrid: Ministerio de Cultura, 1984. — 261 p.

479. Fernández-Galiano D. El Triunfo de Dioniso en mosaicos hispanoromanos // Archivo Español de Arqueología. — 1984. — 57. — P. 97–120.

480. Fernández-Galiano D. The Villa of Maternus at Carranque // Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Journal of Roman Archaeology) / Eds. P. Johnson, R. Ling, D.J. Smith. Held at Bath: Ann Arbor. — 1994. — P. 199–210.

481. Ferrari A. La rilettura cristiana dei miti pagani // Antiquité tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie. — 2011. — 19. — P. 209-222.

482. Ferrua A. Catacombe sconosciute; una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina. Firenze: Nardini, 1990. — 160 p.

483. Ferrua A. Inscrizioni pagane nelle catacombe di Roma, Via Latina II // Epigraphica. 1961. — 23. — P. 3–21.

484. Ferrua A. Le pitture della nuova catacomba di Via Latina (Monumenti di antichità cristiana II.8). — Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1960. — 109 p.

485. Ferrua A. Una nuova catacomba cristiana sulla Via Latina // Civiltà Cattolica. — 1956. — II. — P. 118–131.

486. Ferruzza M.L. Ancient terracottas from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty museum. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016. — 243 p.

487. Fink J. Bildfrömmigkeit und Bekenntnis. Das Alte Testament, Herakles und die Herrlichkeit Christi an der Via Latina in Rom. —Köln: Böhlau, 1978. — 115 S.

488. Fink J. Herakles als Christusbild an der via Latina // Rivista di archeologia Cristiana. 1980. — 56. — P. 133–146.

489. Fishwick D. The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. — Vol. I.— Leiden: Brill, 1987; Vol. II, part 1–2.— 1991–1992; Vol. III.— 2002.

490. Fittschen K. Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischer Mythen auf römischen Sarkophagen // Studi Italiani di Filologia Classica. — 1992. — 10. — S. 1046–1059.

491. Fittschen K. Meleager-Sarkophag (Liebieghaus-Monographie 1). — Frankfurt am Main: Liebieghaus, 1975. — 40 S.

492. Fittschen K. Zum Kleobis und Biton-Relief in Venedig // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.— 1970.— 85.— S. 171–193.

493. Fittschen K., Zanker P. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse. —Mainz: Philipp von Zabern, 1985. — 212 S.

494. Flavii Philostrati Heroicus (kritische Edition) / Hrsg. Ludo de Lannoy. — Leipzig: Teubner, 1977. — 131 S.

495. Flury-Lemberg M., Willers D. Der Dionysos-Behang der Abegg-Stiftung. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 1987. — 31 S.

496. Foerster G. Allegorical and symbolic motifs with Christian significance from mosaic pavements of 6th century Palestinian synagogues // Christian Archaeology in the Holy Land New Discoveries / Ed. by G.C. Bottini, L. Di Segni, E. Alliata. — Jerusalem: Edizioni Terra Santa, 1990. — P. 545–559.

497. Foerster G. Beth-Shean outside the Tell // The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land / Ed. by E. Stern. — Vol. I. — Jerusalem, 1988. — P. 209-225 (на иврите).

498. Fortin E. L. Basil the Great and the Choice of Hercules: A Note on the Christianisation of a Pagan Myth // The Birth of Philosophic Christianity: Studies in Early Christian and Medieval Thought. — Lanham, 1996. — P. 153–168.

499. Foucher L. Decouvertes archéologiques a Thysdrus en 1960 // Institut d'Archéologie, Tunis. Notes et Documents. — Vol. IV. — Tunis: La Rapide, 1961. — P. 49–52.

500. Foucher L. Dionysos dans les mosaïques d'Afrique // Dossier de l'Archéologie. — 1978. — 31. — P. 37–47.

501. Foucher L. La maison de la Procession dionysiaque à El Djem. — Paris: Publications de l'Université de Tunis, 1963. — 176 p.

502. Foucher L. La mosaïque de Portus Magnus // Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques. — 1996. — 21. — P. 189–202.

503. Foucher L. Le culte de Bacchus sous l'empire Romain // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW). Teilband Religion, Bd. 17/2: Römische Götterkulte, Orientalische Kulte in der römischen Welt / Hrsg. von W. Haase. — Berlin, Boston: De Gruyter, 1981. — P. 684–702.

504. Foucher L. Les mosaïques nilotiques africaines // La mosaïque gréco-romaine. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. — Paris: CNRS, 1965. — P. 137–143.

505. Fowden G. Qusayr 'Amra: art and the Umayyad elite in late antique Syria. — Oakland (CA): University of California Press, 2004. — 424 p.

506. Fowden G. The Pagan Holy Man in Late Antique Society // Journal of Hellenic studies. — 1982. — 102. — P. 33–59.

507. Fowden G., Key Fowden E. Studies on Hellenism, Christianity and the Umayyads. — Athens: Diffusion de Boccard, 2004. — 219 p.

508. Freijeir A.B. Mosaicos antiguos de asunto baquigo. — Madrid: Imprenta Y editorial Maestre, 1952. — 49 p.

509. Friedländer P. Spätantiker Gemäldezyklus in Gaza: Des Prokopios von Gaza Ekphrasis eikonos.— Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1939. — 120 S.

510. Friedman J.B. Orphée au Moyen Âge. — Fribourg, Paris: Editions Universitaires et Editions du Cerf, 1999. — P. 15–44.

511. Friedman J.B. Orpheus-Christus in the Art of Late Antiquity. — Cambridge (MA): Harvard University Press, 1969. — 247 p.

512. Friese W. The dead lover. Adonis in cult and architecture. From the Levante to Cyprus and Rome // Proceedings of the Postgraduate Cypriot Archaeology Conference POCA 2006. — 2007. — P. 232–245

513. Gabra G., Eaton-Krauss M. Coptic Museum and Churches of Old Cairo. — Cairo, New York, 2007. — 308 p.

514. Gaggadis-Robin V. Jason et Médée sur les sarcophages d'époque imperial.— Rome, 1994.

515. Gaggadis-Robin V. Jason et Médée sur les sarcophages d'époque imperial (Publications de l'École Française de Rome 191). — Rome: École Française de Rome, 1994. — 218 p.

516. Galinsky G.K. The Hercules-Cacus episode in Aeneid VIII // The American Journal of Philology. — 1966. — 87/1. — P. 18–51.

517. Gallavotti C. Inscrizione musiva di Sheik Zowéd // Maia. — 1963. — 15. — P. 459–462.

518. Garbsch J., Overbeck B. Spätantike zwischen Heidentum und Christentum. — München: Archäologische Staatssammlung, 1989. — 232 S.

519. García Hoz Rosales M.C., Castillo J.C., Hernández López M., De Alvarado Gonzalo M., Molano Brías J. La villa romana del Olivar del Centeno (Millanes da la Mata, Cáceres) // Extremadura Arqueologica.— 1991. — II.— P. 387–402.

520. Garezou M.X. Orpheus // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— VII–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1994.— P. 81–105.

521. Garrucci R. Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa: corredata della Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura. (Band 4): Mussaici cimiteriali e non cimiteriali. — Prato, 1877. — 124 p.

522. Garrucci R. Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma. — Roma: Tipografia Saliucci, 1858. — 234 p.

523. Garucci M. The construction / deconstruction of the cubiculum: An example from the villa of Maternus at Carranque (Spain) // Oxford Journal of Archeology. — 2012. — 31 (2). — P. 213–224.

524. Gáspár D. Christianity in Roman Pannonia. An Evaluation of Early Christian Finds and Sites from Hungary. British Archaeological Reports — International Series. — Oxford, 2002. — P. 112–113.

525. Gawlikowski M. L'apothéose d'Odeinat sur une mosaïque récemment découverte à Palmyre // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.— 2005. — 149/4. — P. 1293–1304.

526. Gentili G.V. La villa romana di Piazza Armerina. Palazzo Erculio. — Vol. I–III. — Osimo: Fondazione Don Carlo, 1999. — 740 p.

527. Gessert G. Myth as Consolatio: Medea on Roman sarcophagi // Greece and Rome.— 2004.— 51.— P. 217–249.

528. Ghedini F. Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica // Antiquité Tardive. Revue Internationale d'Histoire et d'Archéologie (IVe-VIIe siècle). — 2023. — 31. — P. 239–264.

529. Ghedini F. Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica: iconografia e iconologia // Atti del IV colloquio dell' associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo 1996. — Ravenna, 1997. — P. 246–251.

530. Ghedini F. Achille a Sciro. Le immagini di Filostrato Minore // La prospettiva dello storico dell'arte (Antenor Quaderni 3) / A cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello. — Rome, 2004. — P. 17–26.

531. Ghedini F. Achille a Troia nel repertorio del IV–V secolo d.c. L'Archetipo dell'eroe in un mondo che cambia // Iconografia 2006: Gli eroi di Omero. Atti del Convegno Internazionale (Antenor Quaderni, 8) / A cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini. — Roma: Edizioni Quasar, 2007. — P. 141–161.

532. Ghedini F. Achille nel repertorio musivo tardo antico tra tradizione e innovazione // Actes du VIIIème colloque international pour l'étude de la Mosaïque antique et mediévale, Lausanne 6–11 octobre 1997 / A cura di D. Paunier and Chr. Schmidt. — Lausanne, 2001. — P. 58–73.

533. Ghedini F. Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica (Antenor Quaderni, 13). — Roma, 2009. — 278 p.

534. Ghedini F. Il mosaico di Portus Magnus: una proposta di lettura // L'Africa Romana. VI. — Sassari, 1989. — P. 211–223.

535. Ghedini F. La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo republicana ed imperiale // Latomus. — 1994. — 53/2. — P. 297–316.

536. Ghiardini Gh. Gli scavi del Palazzo di Teodorico a Ravenna // Monumenti antichi. — 1916. — XXIV. — P. 738–837.

537. Gianfrotta P.A. Il mosaico di Orfeo a Sant' Anselmo sull' Aventino e le sue riproduzioni // Archeologia classica.— 1976.— 28. — P. 198–205.

538. Gigli Piccardi D. Zagreo, Semele e Dioniso. Morte e rinascita nelle Dionisiache di Nonno // Studi in memoria di A. Colonna. — Perugia 2003.— P. 359–380.

539. Ginouvès R. La mosaïque des mois à Argos // Bulletin de correspondance hellénique. 1957. — 81. — P. 216–268.

540. Giuliani L. Achill-Sarkophage in Ost und West: Genese einer Ikonographie // Jahrbuch der Berliner Museen. — 1989. — 31. — S. 25–39.

541. Giuliani L. Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art. — Chicago: University of Chicago Press, 2013. — 384 p.

542. Giuliani L. Sarcofagi di Achille tra Oriente e Occidente: genesi di un'iconografia // Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo / A cura di M.L. Catoni. Milano, 2013. — P. 13–46.

543. Gogräfe R. Die Wiedergeburt des Mainzer Orpheus. — Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2007. — 57 S.

544. Goldfus H., Bowes K. New Late Roman Bone Carvings from Ḥaluṣa and the Problem of Regional Bone Carving Workshops in Palestine. // Israel Exploration Journal. — 2000. — 50. — P. 185–202.

545. González Senmartí A. El tema de Dioniso en la poesia prenonniana // Boletín del Instituto de Estudios Helénicos. — 1973. — 7. — P. 53–59.

546. Gonzenbach V. von. Achillesplatte // Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst / Hrsg. von H.A. Cahn, A. Kaufmann-Heinimann. — Derendingen, 1984. — P. 225–315.

547. Grabar A. Christian Iconography: a Study of its Origins (A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961). — Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1968.— 174 p.

548. Grabar A. Le premier art chrétien (200–395). — Paris: Gallimard, 1966.

549. Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin. — Paris: Les Belles-Lettres, 1936.— 290 p.

550. Grabar A. Plotin et les origines de l'esthetique medieval // Cahiers archéologiques. — 1945. — 1.— 20 p.

551. Grabar A. The Beginnings of Christian Art, 200–395. — London: Thames & Hudson, 1967. — 325 p.

552. Gradel I. Emperor Worship and Roman Religion. — Oxford: Oxford University Press, 2002. — 408 p.

553. Gradel I. Roman apotheosis // Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum. Vol. II, 3.d. — Los Angeles: J.P. Getty Museum; Basel, Foundation for LIMC, 2004. — P. 186–199.

554. Graf Basel F. Heroenkult. // Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike / Hrsgb. von H. Cancik, H. Schneider. Stuttgart. — Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1988. — S. 476–480.

555. Graf F., Iles Johnston S. Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets. — London: Routledge, 2007. — 296 p.

556. Grassigli G.L. L’ultimo Achille. Per una lettura dell’ Achille tardoantico // Iliade. Roma, Colosseo, 9 settembre 2006 – 18 febbraio 2007 / A cura di A. Bottini, M. Torelli. — Roma, 2006. — P. 124–137

557. Grassinger D. Die mythologischen Sarkophage: Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen // Die antiken Sarkophagreliefs. — XII, 1. — Berlin, 1999.

558. Grillo E. E. Il mosaico con il ‘trionfo indiano di Dioniso’ dalla Villa Romana di Palazzi di Casignana (RC) // Atti del XIX Colloquio dell’AISCOM — Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Isernia). — Tivoli, 2014. — P. 153–166.

559. Grossmann R.A. A New Reconstruction of a Mosaic from Gerasa // Photography at Yale (special issue) / Yale University Art Gallery Bulletin. — 2006. — P. 149–153.

560. Gruppe O. Herakles // Pauly's Realencyclopadie der classischen Altertumwissenschaft. Bd. S III. — 1918. — Kol. 910–1121.

561. Gschwantler K. Der Silbereimer von Kuczurmare — Ein Meisterwerk frühbyzantinischer Toreutik // Syrien. Von den Aposteln zu den Kalifen / Hrsg. von E. M. Ruprechtberger. — Mainz: Philipp von Zabern, 1993. — S. 159–175.

562. Gualtieri M. Aion — Annus — “Aeternitas” nei mosaici di II-III secolo d. C.: fra religiosità locale ed autorappresentazione // Image et religion / Éds. S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky, C. Pouzadoux.— Rome: Publications du Centre Jean Bérard, 2008. — P. 417–438.

563. Guardia M. Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de Iconografía.— Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.— P. 129–133.

564. Guarducci M. Gli Avori Erculei della Cattedra di San Pietro // Atti della Accademia dei Lincei, Anno CCCLXVIII, 1971 (Memorie Classe di Scienze morali, storiche efilologiche, ser. VIII, XVI, fasc. 5). — Rome, 1972. — P. 263–350.

565. Guerrini L. Infanzia di Achille e la sua educazione presso Chirone // Studi miscellanei. 1961. — 1 [1958–1959]. — P. 43–53.

566. Guest P. Siliquae from the Traprain Law treasure: silver and society in later fourth- and fifth–century Britain // Late Roman silver: the Traprain Treasure in context / Eds. F Hunter, K Painter. — Edinburgh: Society of Antiquaries of Scotland, 2013. — P. 93–106.

567. Guidi G. Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania // Africa Italiana. — 1935. — VI. — P. 110–155.

568. Guimier-Sorbets A.-M. Dionysos dans l’andrôn. L’iconographie des mosaïques de la maison grecque au IVe et au IIIe siècle avant J.-C. // Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité. — 2004. — 116/2. — P. 895–932

569. Guthrie W.K.C. Orpheus and Greek religion: a study of the Orphic movement. — London: Methuen, 1952. — 291 p.

570. Guzmán M.O. El culto de Aquiles en Eritras a la luz de la documentación epigráfica y literaria // Acta XII Congressus epigraphiae Graecae et Latinae, Barcelona, 3–8 septembris 2002. — Vol. 2. — Barcelona: 2002. — P. 1055–1060.

571. Guzmán M.O. Orígenes y desarrollo del culto de Aquiles: Tesis Doctoral. Tesis Doctoral en la Universitat Autònoma de Barcelona/ Director de la Tesis: Rosa Araceli Santiago Álvarez. 2006. — 328 p.

572. Habas L. The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis (Beth Shean) // Journal of Mosaic Research. — 2021. — 14. — P. 169–197.

573. Hachlili R. Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. — Leiden, New York, København, Köln: E.J. Brill, 1988. — 427 p.

574. Hachlili R. Ancient Mosaic pavements: themes, issues, and trends. Selected Studies. — Leiden, Boston: E.J. Brill, 2009. — 420 p.

575. Hachlili R. Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavements in Israel // Palestine Exploration Quarterly. — 1998. — 130/2. — P. 106–120.

576. Hadjittofi F. A coluna de Justiniano em Constantinopla // Forma de vida. — URL: https://formadevida.org/fhadjittofifdv22

577. Hadot I. Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique. — Paris: Études Augustiniennes, 1984. — 391 p.

578. Hamarneh B. The River Nile and Egypt in the Mosaics of the Middle East // The Madaba Map Centenary 1897–1997. Travelling Through the Byzantine Umayyad Period //Ed. by M. Piccirillo, E. Alliata. — Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, 1999. — P. 185–190.

579. Hanfmann G.M.A. New Fragments of Alexandrian Wall Painting // Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano. Studi in onore di Achille Adriani.— Vol. II. — Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1984. — P. 242–255.

580. Hansen I.L. Gendered Identities and the Conformity of Male-Female Virtus on Roman Mythological Sarcophagi // Public Roles and Personal Status. Men and Women in Antiquity / Proceedings of the Third Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiquity, Copenhagen 3–5 October. 2003 / Eds. L.L. Lovén, A. Strömberg. — Svedalen: Paul Forlag Astroms, 2007. — P. 107–121.

581. Harden D.B., Painter K.S., Pinder-Wilson R.H., Tait H. Masterpieces of Glass. — London: British Museum Press, 1968. — 199 p., 269 Ill.

582. Harrison R.M. An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica // The Journal of Roman Studies. — 1962. — 52/1–2.— P. 13–18, Tab. I–VIII.

583. Hays G. Romuleis Libicisque Litteris: Fulgentius and the 'Vandal Renaissance' // Vandals, Romans and Berbers: New Perspectives on Late Antique North Africa / Ed. by A. Merills. — Ashgate, 2004. — P. 101–132.

584. Heidl G. Spousal love beyond the grave: the “Christian” Alcestis in via Latina hypogeum // Masculum et feminam creavit eos (Gen. 1,27). Paradigmi del maschile e femminile nel cristianesimo antico XLVII Incontro di Studiosi dell’Antichità Cristiana (Roma, 9-11 maggio 2019), Institutum Patristicum Augustinianum. — Firenze: Nerbini International, 2020. — P. 69–76.

585. Hekster O. Commodus. An Emperor at the Crossroads. — Amsterdam: Brill, 2002.— 300 p.

586. Hekster O. Hercules, Omphale, and Octavian's ‘Counter-Propaganda' // Bulletin Antieke Beschaving. — 2004. — 79. — P. 171–178.

587. Hekster O. Propagating power: Hercules as an example for second-century emperors // Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity / Eds. L. Rawlings, H. Bowden. — Swansea: The Classical Press of Wales, 2005. — P. 205–221.

588. Hekster O. The constraints of Tradition: depictions of Hercules in Augustus' reign // Orbis antiquus: studia in honorem Ioannis Pisonis / Eds. I. Piso, C. Roman. — Cluj-Napoca: Nereamia Napocae Press, 2004. — P. 235–248.

589. Hekster O.J. Commodus. An Emperor at the Crossroads. — Amsterdam, 2002.— 256 S., pls.

590. Hekster O.J. Commodus-Hercules, the people's princeps. — Scripta Classica Israelica. 2001. — 20. — P. 51–83.

591. Helden und Heroen, Homer und Caracalla. Griechischen Text der kritischen Edition von Lannoy mit deutscher Übersetzung und Kommentar A. Beschorner / Hrsg. von A. Beschorner. — Bari: Levante editori, 1999. — 255 S.

592. Helleman W.E. The Feminine Personification of Wisdom: A Study of Homer's Penelope, Cappadocian Macrina, Boethius' Philosophia and Dante's Beatrice. — Lewiston: Edwin Mellen Press, 2009. — 336 p.

593. Hengel M. Achilleus in Jerusalem. Eine spätantike mit Achilleus-Darstellungen aus Jerusalem. Unter Mitarbeit von Ruth Peled. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Jahrgang 1982. Bericht 1). — Heidelberg: Carl Winter, 1982. — 59 S.

594. Henig M. Art, religion and letters in a fourth-century villa: the Lullingstone Villa mosaic. — URL: hhttp://www.asprom.org/resources/Lullingstone/LullingstoneHenig.html#14

595. Henig M. Late Roman mosaics in Britain: myth and meaning // Mosaic. — 1996. — 13.— P. 13–20.

596. Henig M. The Art of Roman Britain. — London: B.T. Batsford, 1995. — 232 p.

597. Henig M. From Romano-British hero to patron-saint of England: the transformations of Bellerophon and his Chimaera // Myth, Allegory, Emblem: The Many Lives of the Chimaera of Arezzo. Proceedings of the International Colloquium, Malibu, The J. Paul Getty Museum (December 4–5, 2009) // Eds. G. Cianferoni, M. Iozzo, E. Setari. Rome, 2012. — P. 137–152.

598. Henrichs A. Dionysos Dismembered and Restored to Life: The Earliest Evidence (OF 59 I–II) // Tracing Orpheus: Studies of Orphic Fragments / Eds. M. Herrero de Jáuregui, A.I. Jiménez San Cristóbal, E.R. Luján Martínez, R.M. Hernández, M.A. Santamaría Álvarez, S. Torallas Tovar. — Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. — P. 61–68.

599. Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity / Eds. L. Rawlings, H. Bowden. — Swansea: The Classical Press of Wales, 2005.— 254 p.

600. Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento (Metaforms 18) // Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. — Leiden: Brill, 2020.— 360 p.

601. Hernández de la Fuente D. Dionysus in the mirror of Late Antiquity: religion, philosophy and politics // Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco-Roman World / Eds. F. Doroszewski, D. Karłowicz. — New York: Routledge, 2021. — P. 177–209.

602. Hernández de la Fuente D. Elementos orficos en el canto VI de las Dionisiacas: el mito de Dioniso Zagreo en Nono de Panopolis // ‘Ilu, Revista de Ciências de las Religiones. — 2002. — P. 19–50.

603. Hernández de la Fuente D. Parallels between Dionysos and Christ in Late Antiquity: Miraculous Healings in Nonnus’ Dionysiaca // Redefining Dionysos / Eds. A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A.I. Jiménez San Cristóbal, R. Martín Hernández. — Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. — P. 464–487.

604. Herrero de Jauregui M. Orphism and Christianity in Late Antiquity. — Berlin, New York: De Gruyter, 2010. — 457 p.

605. Hesiod II. The Homeric Hymns and Homerica / Transl. by H.G. Evelyn-White. (Loeb Classical Library). — 1936.— 503 p.

606. Heslin P.J. The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius’ Achilleid. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — 370 S.

607. Hiller Gaertringen F. von. Achilleus // Kleine Pauly. Lexikon der Antike. — Bd. I. — Stuttgart, 1964. — Sp. 50.

608. Hiller S. Bellerophon: ein griechischer Mythos in der römischen Kunst. — München: W. Fink, 1970. — 116 S.

609. Hiller S. Divino Sensu Agnoscere: Zur Deutung des Mosaikbodens im Peristyl des Grossen Palistes zu Konstantinopel // Kairos.— 1969.— 11.— P. 275–305.

610. Hillery K. Advancing an Eschatological Conversation: An Interpretation of the Via Latina's "Hercules Cycle" through the Eyes of a Late Antique Roman Viewer // Philomathes. A Journal of Undergraduate Research in Classics (Austin Peay State University). — 2019. — 3.1.— P. 85–111.

611. Hinks R.P. Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum. — London: British Museum Press, 1933. — 157 p.

612. Hofstetter E. Seirenes // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— VIII–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1997.— P. 1093–1104.

613. Hofstetter-Dolega E. Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland. — Wurzburg: Konrad Triltsch, 1990. — 453 S.

614. Holt Ph. Herakles' Apotheosis in Lost Greek Literature and Art. // L'antiquité classique. 1992. — 61.— P. 38-59.

615. Homere chez Calvin: Figures de l'Hellenisme a Geneve. — Geneve, 2000. — 455 p.

616. Hőnle A. Orpheus in Arae Flaviae: Ein Beitrag zur Geschichte von Arae Flaviae. — Rottweil: Stadtarchiv Rottweil, 2005. — 40 S.

617. Hoogland V.D. "The front is a kind of grave" remembrance in the Via Latina catacombs // Memory and the medieval tomb / Eds. E. del Alamo, C. Pendergast. — Ashgate, 2000. — P. 157–171.

618. Hook B.S., Reno R R. Heroism and the Christian Life: Reclaiming Excellence. — Louisville (KY): Westminster John Knox Press, 2000. — 256 p.

619. Hope V.M. Death in Ancient Rome: a Source Book. — London: Routledge, 2007. — 288 p.

620. Hope V.M. Roman Death: Dying and the Dead in Ancient Rome. — London: Continuum, 2009. — 256 p.

621. Horsfall N. Tabulae Iliacae in the Collection Froehner, Paris // The Journal of Hellenic Studies. — 1983. — 103. — P. 144–147.

622. Houix B., Blanc-Bijon V., Breuil J.Y., Darmon J. P., Linand de Bellefonds P. Mosaïques á thèmes mythologiques récemment découvertes sous I'avenue Jean-Jaures á Nimes (France) // XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu, 16–20 Ekim 2009 / Ed. by M. Şahin. — Bursa, 2011. — P. 458–463.

623. Humbert J.-B. The rivers of Paradise in the Byzantine Church near Jabaliyah – Gaza // The Madaba Map Centenary / Ed. by M. Piccirillo, E. Alliata. — Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior, 1999. — P. 216–218.

624. Hunter F., Henig M., Sauer E. Mithras in Scotland: A Mithraeum at Inveresk (East Lothian). — Britannia. — 2016. — 46. — P. 1–50.

625. Huskinson J. Reading identity on Roman strigilated sarcophagi // Anthropology and aesthetics / Eds. Wu Hung, J. Elsner.— 2012.— 61/62.— P. 80–97.

626. Huskinson J. Roman Childrens Sarcophagi. — Oxford: Oxford University Press, 1996 — 162 p.

627. Huskinson J. Roman Strigillated Sarcophagi. Art and Social History. — Oxford University Press, 2015. — 349 p.

628. Huskinson J. Some Pagan Mythological Figures and Their Significance in Early Christian Art // Papers of the British School at Rome. — 1974. — 42. — P. 68–97.

629. Hüttenmeister F., Reeg G. Die antiken Synagogen in Israel. Wiesbaden, 1977. — 8.— P. 62–64.

630. Huttner U. Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum. — Stuttgart: Steiner, 1997. — 385 S.

631. Huttner U. Hercules und Augustus // Chiron. — 1997. — 27. — S. 369–390.

632. Huttner U. Marcus Antonius und Herakles // Rom und der Griechische Osten. Festschrift für Hatto H. Schmitt zum 65. Geburtstag / Hrsg. von Ch. Schubert, K. Brodersen. — Stuttgart, 1995. — S. 103–112.

633. Iozzo M. The Chimaera, Pegasus and Bellerophon in Greek Art and Literature // Myth, Allegory, Emblem. The Many Lives of the Chimaera of Arezzo, Colloquium Getty Museum, 2009 / Eds. G.C. Cianferoni, M. Iozzo, E. Setari. — Roma, 2012. — P. 113–138.

634. Jaccottet A.-F. Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme. Vol. I: Text; II: Documents. — Zürich: Akanthus Verlag, 2003. — 576 p.

635. Jacobs I. Production to Destruction? Pagan and Mythological Statuary in Asia Minor // American Journal of Archaeology. — 2010.— 114. — P. 267–303.

636. Jacynowska M. Le culte de l'Hercule romain au temps du Haut-Empire // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II.— Berlin, 1981. — 17/2.— P. 631–661.

637. Jastrzębowska E. Pitture nell'ipogeo degli Aurelii a Roma reinterpretate // Atti dell'Accademia Polacca. Vol. III (2012–2013). — Roma: Accademia Pollaca, 2014. — P. 135–158.

638. Jastrzębowska E. The House of Aion in Nea Paphos: seat of an artistic synodos? // Polish Archaeology in the Mediterranean. 2021. 30/2. P. 339–386.

639. Jeanmaire H. Dionysos. Histoire du culte de Bacchus.— Paris: Payot, 1951. — 510 p.

640. Jentel M.-O. Skylla I // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— VIII–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1997.— P. 1137–1145.

641. Jentel M.O. Une Scylla méconnue sur une mosaïque de Beth Shean? // Agathon daimon. Mythes et cultes études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil (BCH Suppl., 38). — Athinai, 2000. — P. 241–248.

642. Jesnick I.J. Mosaics of Roman Sparta: Puzzling Histories // Mosaic. — 2023. — 50.— P. 49–58.

643. Jesnick I.J. The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity. — Oxford: British Archaeological Reports (BAR), 1997.— 300 p.

644. Jesnik I.J. The image of Orpheus in Roman mosaic. An exploration of the figure of Orpheus in Graeco-Roman culture with special reference to its expression in the medium of mosaic in late antiquity. Vol. I. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the Council for National Academic Awards for the degree of Doctor of Philosophy. — London: Goldsmiths' College, University of London, April 1992. — 291 p.

645. Jobst W. Der Kaiserpalast von Konstantinopel und seine Mosaiken // Antike Welt. Wissenschaftliche.— 1987. — 18/3. — P. 2–22.

646. Jobst W. Römische Mosaiken aus Ephesos. Die Hanghäuser des Embolos. — Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977. — 118 S.

647. Johnson M.J. Pagan-Christian Burial Practices of the Fourth Century: Shared Tombs? // Journal of Early Christian Studies. — 1997.— 5/1.— P. 37–59.

648. Jones C.P. New Heroes in Antiquity: From Achilles to Antinoos. Harvard University Press, 2010. — 123 p.

649. Jones Ch. P. A follower of the god Glycon ? // Epigraphica Anatolica. 1998. 30. P. 107–109.

650. Jones Ch.P. Apollonius of Tyana, Hero and Holy Man // Philostratus' «Heroikos»: religion and cultural identity in the third century C.E. / Eds. E.B. Aitken, J.K. Berenson Maclean. Atlanta: Brill, 2004. P. 75-84.

651. Jongste P.F.B. The twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi, Studia Archaeologia. 59. — Rome: «L'Erma» di Bretschneider, 1992. — 158 p.

652. Jourdan F. Orphée et les Chrétiens. La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. T. — I: Orphée, du repoussoir au

préfigurateur du Christ. T. II.: Pourquoi Orphée? La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles. — Paris: Les Belles Lettres, 2010, 2011. — 488 p.

653. Jourdan F. The Orphic Singer in Clement of Alexandria and in the Roman catacombs: comparison between the literary and the iconographic early Christian representation of Orpheus // Studia Patristica.— Leuven, Paris, Walpole (MA): Peeters, 2014. — LXXIII.— P. 113–128.

654. Joyce H. A Mosaic from Gerasa in Orange, Texas and Berlinn // Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung. — 1980.— 87. — P. 307–325.

655. Joyce P. Dionysiac Artists and Cult Practices in a Mosaic from Gerasa // American Journal of Archaeology.— 1980.— 84/2. — P. 215–216.

656. Kähler H. Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina. — Berlin: G. Mann Verlag, 1973. — 56 S.

657. Kaldellis A. Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths: New Reading of the Ekphrasis, Greek // Roman, and Byzantine Studies. — 2007. — 47. — P. 361–383.

658. Kampen N.B. Biographical Narration and Roman Funerary Art // American Journal of Archaeology. — 1981. — 85. — P. 45–58.

659. Karabulut H., Önal M., Dervişoğlu N. Haleplibahçe Mozaikleri. Şanlıurfa / Edessa. — Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 2011. — 170 p.

660. Karageorghis V. Guide de Kourion. — Nicosia, 1987. — 50 p.

661. Karouzou S. National Archaeological Museum: Collection of Sculpture. — Athens: General Direction of Antiquities and Restoration, 1968. — 194 p.

662. Kaufmann-Heinimann A., Furger A.R. Der Silberschatz von Kaiseraugst // Augster Museumshefte. — Augst: Römermuseum, 1984. — 7. — 80 S.

663. Kemp-Lindemann D. Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst. — Bern: Lang, 1975. — 287 S.

664. Kendrick A.F. Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. London: HMSO; Vol. I: Graeco-Roman Period.— London: Publ. under the authority of His Majesty's Stationery Office, 1920.— 132 p., 32 pl.; Vol. II: Period of Transition and of Christian Emblems.— London, 1921.— 108 p., 32 pl.; Vol. III: Coptic Period — London, 1922.— 107 p., 32 pl.

665. Kenfield J.F. An Alexandrian Samson, observations on the new catacomb on the via Latina // Rivista di archeologia Cristiana. — 1975. — 51. — P. 179–192.

666. Kennell S.A.H. Hercules' Invisible Basilica (Cassiodorus, Variae I, 6) // Latomus. — 1994.— 53/1. — P. 159–175.

667. Kessler E. Dionysian monotheism in Nea Paphos, Cyprus // The monotheism in the Roman Empire (1st–4th cent. AD). — 2006. — p.

668. Kessler-Dimin E. Tradition and transmission. Hermes Kourotrophos in Nea Paphos, Cyprus // Antiquity in Antiquity. Jewish and Christian Pasts in the Greco-Roman World (Textes and Studies in Ancient Judaism 123) // Eds. G. Gardner, K.L. Osterloh.— Tübingen: Mohr Siebeck, 2008. — P. 255–281.

669. Khouri R. Jerash. A frontier city of the Roman East. London — New York: Longman, 1986. — P. 113–115.

670. Kimmel-Clauzet F. Morts, tombeaux et cultes des poètes grecs. Étude de la survie des grands poètes des époques archaïque et classique en Grèce ancienne. (Scripta Antiqua, 51). — Bordeaux: Ausonius, 2013. — 530 p.

671. Kirsch J.-P. L'Aigle sur les monuments figurés de l'antiquité chrétienne // Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétienne. — 1913. — 3. — P. 112–126.

672. Kitzinger E. Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art — 3rd–7th Century. — London: Faber & Faber; Cambridge (MA): Harvard University Press, 1977. — 175 p.

673. Kitzinger E. Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics: I. Mosaics at Nikopolis // Dumbarton Oaks Papers.—1951. — 6. — P. 81–122.

674. Kitzinger E. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art // Dumbarton Oaks Papers.— 1963. — 17. — P. 95–115.

675. Klauser Th. Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst VI // Jahrbuch für Antike und Christentum. — 1963.— 6.

676. Kloft H. Herakles als Vorbild: Zur politischen Funktion eines griechischen Mythos in Rom // Herakles/Herkules. Vol. 1: Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt / Hrsg. von R. Kray, S. Oettermann. Basel — Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern. — S. 25–46.

677. Knös B. Ein spätgriechisches Gedicht über die Arbeiten des Herakles // Byzantinische Zeitung.— 1908.— 17. — S. 397–429.

678. Knutson Ch. Fishing with Ulysses and Bacchus: Two Roman Mosaics from Tunisia // Gastronomica (University of California Press).— 2007.— 7/4.

679. Koch G. Der Achillsarkophag in Berlin // Jahrbuch der Berliner Museen. — 1983. — 25. — S. 5–25.

680. Koch G. H. Die Mythologischen Sarkophage. Meleager // Die mythologischen Sarkophagen. — Vol. XII, pt. 6. — Berlin, 1992.

681. Koch G., Andreae B. Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. — Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1993. — 267 S.

682. Koch G., Sichtermann H. Römische Sarkophage. — Munich: C.H.Beck, 1982. — 866 S.

683. Kolb F. Diocletian und die erste Tetrarchie. Improvisation oder Experiment in der Organisation monarchischer Herrschaft? — Berlin, New York: De Gruyter, 1987. — 205 S.

684. Kondoleon C. Domestic and Divine: Roman Mosaics in the House of Dionysos. — Ithaca, London: Cornell University Press, 1995. — 392 p.

685. Koortbojian M. Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi. — Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993. — 172 p.

686. Korkuti M. Shqipëria arkeologjikë. — Tirana, 1971.

687. Kossatz-Deissmann A. Achilleus // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— I–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1981.— P. 37–200.

688. Kossatz-Deissmann A. Achilleus // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— Supplementum I. — Düsseldorf, Artemis Verlag, 2009. — P. 2–15.

689. Kossatz-Deissmann A. Briseis // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— III–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1986.— P. 157–167.

690. Kossatz-Deissmann A. Lykomedes I // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— VI–1. — Zürich, München: Artemis, 1992.— S. 298–302.

691. Kouneni L. The Afterlife of a Pagan Hero in a Christian Capital: Antique Sculptures of Hercules in Constantinople. — Leiden: Brill, 2024.— P. 25–49.

692. Kovacs M. Ein zeitloser Heros: Hercules auf spätantikem Gelagegeschirr // Zwischen Dionysos und Christus. Bild und Tafel geschirr im römischen Nordafrika / Ed. K. Flecker. — Kiel: Universitätsverlag Kiel, 2022. — P. 73–98.

693. Kraeling C. H. The Excavations at Dura-Europos: Final Report. — New Haven, 1956. Vol. 8. Pt. 1: The Synagogue.— New Haven, 1967.

694. Kraeling C.H. Gerasa: City of the Decapolis. — New Haven: American School of Oriental Research, 1938. — 616 p.

695. Kramer J. Pfau // Lexikon der Christlichen Ikonographie / Hrsg. von E. Kirschbaum et al. III Band. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 2004. — S. 410–411.

696. 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, 2021. — P. 142–157.

697. Kristensen T.M. Dressed in Myth: Mythology, Eschatology, and Performance on Late Antique Egyptian Textiles // Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike (Millennium-Studien vol. 54) / Ed. ин H. Leppin. — Berlin: De Gruyter, 2015. — P. 263–296.

698. Kuznetsova-Resende T. Iconographies et allegories. Essai de classification des “triomphes bachiques” de la péninsule ibérique // La mosaïque grécoromaine. Actes du IXe Colloque international pour l’étude de la mosaïque antique (Collection de l’Ecole française de Rome, 352). — Vol. II. — Rome: École Française de Rome, 2005. — P. 1023–1032.

699. Kybalová L. Coptic Textiles. — London: Paul Hamlyn Ltd, 1967. — 157 p.

700. L’Orange H.P. E’ un palazzo di Massimiano Erculeo che gli scavi di Piazza Armerina portano alla luce? // Symbolae Osloenses. — 1952.— 29. — P. 114–128.

701. La pittura pompeiana / A cura di I. Bragantini, V. Sampaolo. — Verona: Electa, 2013.— 560 P.

702. Lamberton R. Homer the theologian: Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition. (The transformation of the classical heritage, 9.). — Berkeley: University of California Press, 1986. — 363 p.

703. Lancha J. La mosaïque des Muses d’Arroniz (Navarre): une approche du pavement originel et quelques hypothèses sur l'identification de certains personnages // MGR. Paris, 1994. — IV. — P. 303–310.

704. Lancha J. Mythologie classique et mosaiques tardives d’Hispanie (IVe s.) // L’Antiquité Tardive. — 2003. — 11. — P. 197–214.

705. Lancha J. , Arraiza A.B. Les mosaïques de la villa romaine de Cardeñagimeno (Burgos) // Archivo español de arqueología.— 1988.— 61.— P. 305–324

706. Lancha J. Mosaïque et culture dans l’Occident romain (Ier–IVe s.). — Rome: «L'Erma» di Bretschneider, 1997. —439 p.

707. L'Association dyonysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l’École française de Rome (Rome 24-25 mai 1984) (Publications de l'École française de Rome, 89). — Rome: École Française de Rome, 1986. — 346 p.

708. Lauer J.-P. Autour des Sirènes-musiciennes du Sarapieion de Memphis // Revue des études anciennes. — 1957. — 50. — P. 45–57.

709. Lauer J.-P., Picard Ch. Les statues ptolémaiques du Sarapieion de Memphis. — Paris: Publications d'art et d'archéologie de l'université de Paris, 1955. — 279 p.

710. Lavagne H. Au dossier des mosaïques Héracléennes (suite): la mosaïque de Saint-Paul-lès-Romans // Revue Archéologique.— 1979. — Nouvelle Serie. Fasc. 2.— P. 269–290.

711. Lavagne H. Le nymphée au Polyphème de la Domus Aurea // Mélanges de l'école francaise de Rome. — 1970. — LXXXII. — P. 673–721.

712. Lavan L. Political Talismans? Residual ‘Pagan’ Statues In Late Antique Public Space // The Archaeology of Late Antique 'Paganism'. (Late Antique Archaeology, Vol. 7) / Eds. L. Lavan, M. Mulryan. — Brill: 2011. — P. 437–477.

713. Lavin I. The House of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages // The Art Bulletin.— 1962. — 44/1.— P. 1–27.

714. Lavin I. The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style” / Dumbarton Oacks Papers/— 1963. 17.— P. 179–286.

715. Lawrence M. The Phaedra Sarcophagus in San Clemente // In memoriam O.J. Brendel / Eds. L. Bonfante, C. Lord, H.F. von Heintze. — Mainz: Philipp von Zabern, 1976. — P. 173–178.

716. Lawrence M. Three Pagan Themes in Christian Art // American journal of archaeology. 1962.— 66. — P. 289–296.

717. Le Bestiaire d’Héraclès / Eds. C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, V. Pirenne-Delforge. — Liège: Presses universitaires de Liège, 1998.

718. Le Blant E. Bas-relief représentant Orphée, allégorie du Christ // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — 1894. — 38/2. — P. 118–119.

719. Leader-Newby R. Personifications and Paideia in Late Antique Mosaics from the Greek East // Personification in the Greek World from Antiquity to Byzantium / Eds. E. Stafford, J. Herrin. — Aldershot; Burlington (VT): Ashgate, 2005. — P. 231–246.

720. Leader-Newby R. Silver and Society in Late Antiquity. — Aldershot: Ashgate, 2004. — 254 p.

721. Leader-Newby R.E. Classicism and Paideia in Early Byzantine Silver from the Hermitage // The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity / Eds. F. Althaus, M. Sutcliffe. — London: Fontanka, 2006. — P. 67–74.

722. Leal B. The symbolic display of water at Qusayr Amra, an early Islamic bathhouse in Jordan // Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World / Ed. by A. Lidov. — Moscow: Theoria, 2017. — P. 232–261.

723. Leclercq-Marx J. La Sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge: Du mythe païen au symbole chrétien. — Brussels: Acad. royale de Belgique, 1997. — 373 p.

724. Lee A.D. Pagans and Christians in late Antiquity. A sourcebook. London — New York: Routledge, 2000. — 328 p.

725. Lehmann K. Sta. Costanza // The Art Bulletin. — 1955. — 37/ 3. — P. 193–196.

726. Leitao D. Adolescent Hair-Growing and Hair-Cutting Rituals in Ancient Greece: A Sociological Approach // Initiation and Ancient Greek Rituals and Narratives / Eds. D. B. Dodd, C. Faraone.— London: Routledge, 2003.— P. 109–129.

727. Lenski N. The Date of the Ticinum Medallion-proofs // Quaderni Ticinesi.— 2018. 47.— P. 251–295.

728. Lenzen V.F. The Triumph of Dionysos on textiles of late Antique Egypt (University of California Publications in Classical Archaeology. Vol. 5, n° 1). — Berkeley, Los Angeles: California Press, 1960. — 37 p.

729. Leschi L. Une mosaïque achilléenne de Tipasa de Maurétanie // Mélanges de l'École Française de Rome. 1937. 54. — P. 25–41.

730. Levi D. Antioch Mosaic Pavements. Vol. I: Text — 650 p; Vol. II: Plates. — Princeton University Press, 1947.

731. Levi M.A. Ercole a Roma. — Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 1997.— 148 P.

732. Levine A. Does the Hinton St. Mary Mosaic depict Christ? // The Art of Empire: Christian Art in Its Imperial Context / Eds. L.M. Jefferson, R.M. Jensen. — Minneapolis: Fortress Press, 2015. — P. 307–350.

733. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — Zürich, München: Artemis Verlag, 1981–2009.

734. Liebeschuetz J.H.W.G. Decline and Change in Late Antiquity: Religion, Barbarians and their Historiography.— Aldershot: Ashgate, 2006.— 368 P.

735. Liebeschuetz W. The birth of Late Antiquity / Antiquité Tardive.— 2004.— 12. — P. 253–261.

736. Liepmann U. Ein Orpheusmosaik im Kestner-Museum zu Hannover // Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. — 1974. — S. 9–36.

737. Lihi H. A pair of sandals depicted on mosaic floors in the entrances of private houses and churches in Israel and Transjordan in the Byzantine period // SOMA 2007: Proceedings of the XI Symposium on Mediterranean Archaeology / Ed. by Çiğdem Özkan Aygün. 2009. — P. 151–159.

738. Limoncelli M. Hierapolis di Frigia XIII — Virtual Hierapolis. Virtual Archaeology and Restoration Project (2007–2015). Ege Yayinlari, 2019. — 232 p.

739. Linant de Bellefonds P. Hippolytos I // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — V–1. — Zürich, München: Artemis Verlag,— S. 445–464.

740. Linant de Bellefonds P. Le «motif de Phèdre » sur les sarcophages romains. Comment l’image crée la vertu // Iconographie funéraire romaine et société. Corpus antique,

approches nouvelles ? // Eds. M. Galinier, F. Baratte.— Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2013.— P. 65–79.

741. Linant de Bellefonds P. Le «motif de Phèdre»: entre mythe et réalité funéraire // Cahier des thèmes transversaux Archéologies et Sciences de l'Antiquité (ArScAn). — 2009. — IX.— P. 105–109.

742. Linant de Bellefonds P. Le rachat du corps d'Hektor, un thème favori sur les sarcophages attiques // Antike Kunst.— 1982.— 25. — P. 124–136.

743. Linant de Bellefonds P. Phaidra. // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — VII–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1994. — S. 356–359.

744. Ling R. Ancient Mosaics. — London: British Museum Press, 1998 — 144 p.

745. Ling R. Mosaics in Roman Britain: Discoveries and Research since 1945 // Britannia.— 1997.— 28.— P. 259–295.

746. Ling R. The Bellerophon mosaic at Frampton // Mosaic.— 2007. — 34. — P. 5–11.

747. Ling R. The Iconography of the Brading Mosaics // Mosaic. — 1991. — 18. — P. 14–20.

748. Ling R. The Seasons in Romano-British Pavements // Britannia. — 1983. — 14. — P. 13–22.

749. L'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretative / A cura di F. Bisconti. — Città del Vaticano, 2011. — 340 p.

750. Lledó Sandoval J.L. El mosaico de Noheda. Cuenca: su descubrimiento. — Diputación Provincial de Cuenca: Vision Libros, 2007. — 166 p.

751. Lochin C. Pegasos // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC).— VII–1. Zürich, München: Artemis Verlag, 1994. — S. 214–230.

752. Lohuizen-Mulder M. van. Frescoes in the Muslim residence and bathhouse Qusayr Amra: Representations, some of the Dionysiac cycle, made by Christian painters from Egypt // Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology.— 1998.— 73.— P. 125–152.

753. Lopes V. Les mosaïques et le baptistère de Mertola: bilan des fouilles récentes // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Rome, 2001. — Vol. I. — Rome: Publications de l'École Française de Rome, 2005. — P. 489–501.

754. López Monteagudo G. The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain // Assaph. Section B, Studies in art history. — 1999. — 4. — P. 35–60.

755. López Monteagudo G., Blázquez J.M., Neira M.L., San Nicolás M.P. El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos // Latomus. — 1988.— XLVII / 4. — P. 788–795.

756. López Monteagudo G., Blázquez J.M., Neira M.L., San Nicolás Pedras M.P. Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania // VII Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo. — Tunis, 1997.— P. 221–296.

757. López Monteagudo G., Navarro Sáez R., Palol Salellas P. Mosaicos romanos de Burgos.— Madrid: C.S.I.C., 1998.— P. 21–28.

758. Lopez Palomo L.A. Excavaciones de urgencia en la villa romana de Fuente Alamo (Puente Genil, Cordoba) // Anuario Arqueológico de Andalucía. — 1985.— I. — P. 110–112.

759. López Palomo L.A. Excavaciones de urgencia en la villa romana de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba), 1985 // Anuario Arqueológico de Andalucía (1985).— Sevilla, 1987. — P. 105–115.

760. L'Orange H.P, Nordhagen P.J. Mosaics from Antiquity to the Early Middle Ages. — London: Methuen, 1966. — 92 p.

761. Löwenstein S. Mythologische Darstellungen auf Gebrauchsgegenständen der Spätantike. Die Appliken- und reliefverzierte Sigillata C3/C4. (Kölner Jahrbuch 48). — Köln: Universität zu Köln, 2015. — 427 S.

762. Luciani R. Catacomba di Via Latina: l’ architettura e le pitture // Strenna dei Romanisti. — 1997. — 58. — P. 255–273.

763. Lupi S. Il mito di Afrodite ed Adone alla scuola retorica di Gaza // Revue des études anciennes. — 2012.— 113/1. — P. 83–100.

764. Lyson S. Reliqiae Britannico-romanae. Containing figures of roman antiquities discovered in various parts of England.— Vol. I.— London: T. Bensley, 1813.

765. Mac Góráin F. Augustus and the Neoi Dionysoi // Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco-Roman World / Ed. by F. Doroszewski, D. Karłowicz. — New York: Routledge, 2021. — P. 89–102

766. Macchiarella G. Date and Patron(s) of the Floor Mosaic of the Great Palace of the Byzantine Emperors / Alpaghian. Raccolta di scritti in onore di Adriano Alpago Novello. — Napoli: Scripta Web, ch. 20.

767. MacMahon C. Wearing the Hero on Your Sleeve: Piecing Together the Materials of the Heraklean Myth in Late-Roman Egypt // Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento, Metaforms 18 // Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. Leiden, 2020.— P. 293–314.

768. Madigan D. Orpheus among the Animals at Dumbarton Oacks // Dumbarton Oacks Papers. — 1992. — 33/4.— P. 405–416.

769. Magdalino P. The Myth in the Street: The Realities and Perceptions of Pagan Sculpture in Christian Constantinople // Μυθοπλασίες. Χρήση και Πρόσληψη των Αρχαίων Μύθων από την Αρχαιότητα μέχρι Σήμερα / Eds. A. Petrides, S. Efthymiadis. — Athens, 2015. — P. 205–222.

770. Maguire H. Adam and the Animals: Allegory and the Literal Sense in Early Christina Art // Dumbarton Oaks Papers.— 1987.— 41. — P. 363–373.

771. Maguire H. Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. (College Art Association Monograph, Series 43).— Penn State University Press, 1987. — 176 p.

772. Maguire H. Paradise Withdrawn // Byzantine Garden Culture / Eds. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn.— Dumbarton Oaks Papers.— 2002. — P. 23–35.

773. Maguire H. The Nile and the Rivers of Paradise // The Madaba Map Centenary / Ed. by M. Piccirillo, E. Alliata. — Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior, 1999. — P. 179–184.

774. Mambella R. Antinoo: “Un dio malinconico” nella storia e nell’arte. — Roma: Colombo, 2008. — 374 P.

775. Manacorda M.A. La paideia di Achille. — Roma: Editori riuniti, 1971. — 126 p.

776. Manganaro G. Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone // Studi Miscellanei I (Seminario di archeologia e storia dell’arte greca e romana dell’Università di Roma). — Rome: “L’Erma“ di Bretschneider, 1961. — P. 43–54.

777. Manganaro Perrone G. Note storiche e epigrafiche per la villa (praetorium) del Casale di Piazza Armerina, in Sicilia Antiqua — Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2005. — P. 173–191.

778. Mango C. Antique Statuary and the Byzantine Beholder. — Dumbarton Oaks Papers, 1963. — 17. — P. 53–75.

779. Margalith O. More Samson legends // Vetus Testamentum. — 1986.— XXXVI. — P. 397–405.

780. Margalith O. Samson’s foxes // Vetus Testamentum. — 1985. — XXXV.— P.224–249.

781. Margalith O. Samson’s riddle and Samson's magic locks // Vetus Testamentum. — 1986. — XXXVI. — P. 225–234.

782. Margalith O. The Legends of Samson / Heracles // Vetus Testamentum. 1987. — XXXVII/1.— P. 63–67.

783. Marinescu C.A., Cox S.E., Wachter R. Paideia’s Children: Childhood education on a group of Late Antique mosaics // Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy / Ed. by A. Cohen, J.B. Rutter. — Princeton (NJ): The American School of Classical Studies at Athens, 2007. — P. 101–114.

784. Markschies Ch. Odysseus und Orpheus christlich gelesen // Mythenkorrekturen: Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption / Hrsg. von M. Vöhler, B. Seidensticker, W. Emmerich. — De Gruyter, 2011. — S. 71–92.

785. Marrou H.-I. Catacombe pagano-chrétienne récemment découverte à Rome // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1956.— 1958.— P. 77–81.

786. Marrou H.-I. Sur deux mosaïques de la villa romaine de Piazza Armerina // Christiana tempora. Mélanges d'histoire, d'archéologie, d'épigraphie et de patristique. — Rome: École Française de Rome, 1978. — P. 253–295.

787. Marrou H.-I. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains. — Grenoble: Didier & Richard, 1938. — 35 p.

788. Marsden A., Henig M. Caracalla as Hercules on an intaglio found near Lincoln // Oxford journal of Archaeology. — 2002. — 21(4). — P. 419–422.

789. Massimiliano D. Ktisis, Kosmesis kai Ananeosis // Ravenna tra Oriente e Occidente: storia a archeologia / A cura di A. Augenti, C. Bertelli. — Ravenna: Longo Editore.— P. 57–62.

790. Mastrocinque G. Il ciclo di Ercole nell’ipogeo di via Dino Compagni: note di iconografia e iconologia // Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Bari. 2005. — XLVIII. — P. 23–70.

791. Matz F. Die dionysischen Sarkophage. Die Typen der Figuren. Die Denkmäler 1–71 B (ASR IV, 1).— Berlin: Mann, 1968; (ASR IV, 2). 72–161.— 1968; (ASR IV, 3). 162–245. — 1969; (ASR IV, 4). 246–385.— 1975.

792. Mayer E. Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II. — Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Dr. Rudolf Habelt GMBH, 2002.— 256 S. Tafeln 1–44.

793. Mazzei B. I dipinti del cubicolo F detto di Sansone nell’ipogeo di via Dino Compagni // Orizzonte tardoantico.— 2006. — P. 154–157.

794. McFadden S. Amheida's wall paintings // Bagnall R.S., Aravecchia N., Cribiore R., Davoli P., Kaper O.E., McFadden S. An Oasis City. — Institute for the Study of the Ancient World, NYU Press, 2015.

795. McGinty P. lnterpretation and Dionysos. Method in the Study of a God. — Berlin, Boston: De Gruyter, 1978. — 264 p.

796. McKerracher M. Could Brading villa provide evidence of foreign investment in Britain in Late Antiquity? An undergraduate dissertation (2008). — Oxford: University of Oxford, 2016. —URL: https://www.academia.edu/25911243.

797. McLeod W. The 'Epic Canon' of the Borgia Table: Hellenistic Lore or Roman Fraud? // Transactions of the American Philological Association. — 1985. — 11. — P. 153–165.

798. McNally Sh. Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art // Classical Antiquity (University of California Press).— 1985.— 4/2.— P. 152–192.

799. Meates G.W. Lullingstone Roman Villa. — London: William Heinemann, 1955. — 45 p.

800. Meates G.W. The Roman Villa at Lullingstone, Kent. Canterbury, 1979. Vol. I: The Site. — 220 p. Vol. II: The Wall Paintings and Finds. — Canterbury, 1987.

801. Meier M. Herakles — Herakleios — Christus. Georgios Pisides und der kosmorhýstes // Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike (Millennium-Studien 54) / Ed. by H. Leppin. — Berlin, 2015. — P. 167–192.

802. Mello de Araujo da Silva M. Hérakles-Hélios nos didracmas de Cós // Gaia. — 2019.— 10/1. — P. 14–16.

803. Menander Rhetor / Ed., transl., comm. by D.A. Russell, N.G. Wilson. — Oxford: Clarendon Press, 1981. — 440 p.

804. Mendel G. Catalogue des sculptures romaines et byzantines. III. — Constantinople, 1914. — 607 p.

805. Méndez Madariaga A., Rascón Marqués S. La ciudad Romana de Complutum: Alcalá de Henares. Guía Arqueológica. — Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2003.

806. Meneghini R. An Ancient Navis Oneraria with the Myth of Odysseus and the Sirens Represented on a Late Roman Sherd // The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration 1983.— 12.4. — P. 333–335.

807. Merrony M.W. The Reconciliation of Paganism and Christianity in the Early Byzantine Mosaic Pavements of Arabia and Palestine. // Liber Annuus, 1998, no. 48, pp. 441–482.

808. Meurdac M., Albanèse L. À travers les nécropoles gréco-romaines de Sidon // Bulletin du Musée de Beyrouth. — 1938.— 2. — P. 79–81.

809. Meyboom P.G.P. The Nile mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy. — Leiden-New York-Köln: Brill, 1995. — 409 p.

810. Meyer H. Antinoos. — Münich: W. Fink, Brill Fink, 1991. — 278 S.

811. Meyer-Zwiffelhoffer E. Ein Visionär auf dem Thron? Kaiser Commodus, Hercules Romanus // Klio.— 2006.— 88. — S. 189–215.

812. Meyer-Zwiffelhoffer E. Ein Visionär auf dem Thron? Kaiser Commodus, Hercules Romanus // Klio. — 2006. — 88. — S. 189–215.

813. Mezquíriz Irujo M.A. La villa romana de Arellano. — Gobierno de Navarra: Fondo de Publicaciones, 2003. — 346 p.

814. Mezquíriz Irujo M.A. Mosaico báquico hallado en Andelos // Revista de Arqueologia. 198777.. — P. 59–61.

815. Michaelides D. A New Orpheus Mosaic in Cyprus // Acts of the International Archaeological Symposium ‘Cyprus Between the Orient and the Occident' / Ed. by V. Karageorghis. — Nicosia, 1986. — P. 473–489.

816. Michaelides D. Cypriot Mosaics. — Nicosia, 1992. — 57 p.

817. Mickocki T. The Achilles Mosaic from the Villa with a View in Ptolemais (Libya) // Archeologia Warsaw. — 2005.— 56. — P. 57–68.

818. Miles G. The Achilles of Proclus // The Classical Quarterly. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association.— 2022. — 72/2. — P. 877–888.

819. Mitchell S. The Cult of Theos Hypsistos between Pagans, Jews and Christians // Pagan Monotheism in Late Antiquity / Eds. P. Athanassiadi, M. Frede. — Oxford, 1999. — P. 81–148.

820. Moita I. O Mosaico de Martim Gil // O Arqueólogo Português.—1951.— Nova Série. Vol. 1. — P. 131–141.

821. Moorhead S. An Inspiration for the Hinton St Mary Head of Christ? // British Museum Magazine. 2000. — 36. — P. 22–23.

822. Moorhead S. The Hinton St Mary Head of Christ and a coin of Magnentius // Image, Craft and the Classical World / Ed. by N. Crummy. — Montagnac, 2005. — P. 209–212.

823. Moracchini G. Le pavement en mosaïque de la basilique paléochrétienne et du baptistère de Mariana (Corse). // Cahiers archéologiques.— 1962. — 13.— P. 137–160.

824. Moraw S. Die Odyssee in der Spätantike. Bildliche und literarische Rezeption. — Turnhout: Brepols, 2020. — 359 S.

825. Moraw S. From survival of peril to an ideology of total annihilation: Scylla and the Sirens, from Homer to Herrad of Hohenburg // The Art of Reception / Eds. J. Bracker, A.-K. Hubrich. — Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020. — P. 51–87.

826. Moraw S. Odysseus // Reallexikon für Antike und Christentum. — 26. — Stuttgart, 2013. — S. 75–92.

827. Moraw S. Odysseus in der Sepulkralkunst der Stadt Rom: eine Allegorie für die menschliche Seele? // Das dritte Jahrhundert. (Kontinuitäten, Brüche, Übergänge Ergebnisse der Tagung der Mommsen-Gesellschaft am 21.–22.11.2014 an der Bergischen Universität Wuppertal) / Hrsg. von A. Eich, S. Freund, M. Rühl, Ch. Schubert. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017. — S. 123–146.

828. Moreau J. Marcel Simon, Hercule et le Christianisme // L'antiquité classique, Tome 25, fasc. 2, 1956 — P. 539–-543.

829. Moreira de Sa Douguedroit M.C. Os mosaicos do Arneiro (Arnal) // O Arqueólogo Português. Lisboa, 1964. — 2ª série, 5. — P. 459–468.

830. Moreno P., Viacava A. I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese. — Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003. — 288 p.

831. Morey C.R. The Gold-glass Collection of the Vatican Library, with additional catalogues of other gold-glass collections (Catalogo del Museo Sacro, IV) / Ed. by Guy Ferrari. — Biblioteca Apostolica Vaticana, 1959. — 88 p.

832. Morgan T. Romano-British Mosaic Pavements: A History of their Discovery and a Record and Interpretation of their Designs. — London, 1886. — 428 p.

833. Mosaïques de l'Albanie / Mozaikë të Shqipërisë / Ed. by S. Anamali, S. Adhami. — Tirana: Sht'pia Botuese, 1974. — 64 p.

834. Most G.W. Hesiod: The Shield, Catalogue, Other Fragments (Loeb Classical Library, vol. 503). — Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2007. — 434 p.

835. Mourão C. Mirabilia Aquarum — Motivos aquáticos em mosaicos romanos de Portugal — Decorativismo e Simbolismo. Revista do Instituto de História de Arte. 6. 115 - 131. // Revista do Instituto de História de Arte. — Lisboa: EPAL, 2008. — 6.— 115 – 131.

836. Mucznik S, Ovadiah A., Turnheim Y. Art in Eretz Israel in Late Antiquity: Collectanea. — Tel Aviv: Tel Aviv University, 2004. — 268 p.

837. Mucznik S. Devotion and Unfaithfulness: Alcestis and Phaedra in Roman Art.— Rome: G. Bretschneider, 1999. — 177 p.

838. Müller C.W. Das Bildprogramm der Silberbecher von Hoby. Zur Rezeption frühgriechischer Literatur in der römischen Bildkunst der augusteischen Zeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.— 1994.— 109. — S. 321–352.

839. Müller F.G.J.M. Imago explicatu difficillima. De zogeheten Peleus en Thetis-sarkofaag in de Villa Albani. — Rooduyn, 1987. — 150 p.

840. Müller F.G.J.M. The So-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani. — Amsterdam: J. C. Gieben, 1994. — 179 p.

841. Müller M. Mythological scenes, their Roman and Pharaonic roots, and the role of symmetry on Byzantine textiles // Drawing the Threads Together: Textiles and Footwear of the 1st millennium AD from Egypt / Eds. A. De Moor, C. Fluck, P. Linscheid. — Tielt: Lannoo, 2013. — P. 194–207.

842. Mundell Mango M. Der Seuso Schatzfund. Ein Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens // Antike Welt. 1990.—21. — S. 70–88

843. Murray C. The Christian Orpheus // Cahiers archéologiques. — 1977. — XXVI. — P. 19–27.

844. Muth S. Erleben von Raum. — Heidelberg: Verl. Archäologie und Geschichte, 1998. — 192 S.

845. Nagy G. The Ancient Greek Hero in 24 hours. — Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard University press, 2013. — 727 p.

846. Nagy L. Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja // Hereditas graeco-latinitatis I. Studia Moralia. Acta officinae programmate „Otka" svstentatae in aedibvs Universitatis scientiarvm Debreceniensis redacta. — Debrecini, 2014.— C. 124–140.

847. Nagy L. Myth and salvation in the fourth century: representations of Hercules in Christian contexts // Pagans and Christians in Late Antique Rome: conflict, competition, and coexistence in the fourth century / Eds. M. Salzman, M. Sághy, R.L. Testa. — Cambridge: Cambridge University Press, 2016. — P. 377–398.

848. Nagy L. Zoltán Kádár and the Early Christian Iconography of Roman Pannonia. Some Problems of Interpretation // Studia Patristica (Including papers presented at the Conference on Early Christian Iconography, held in Pécs, Hungary) / Eds. A. Brent, M. Vinzent. — Leuven, Paris, Walpole (MA): Peeters, 2014. — Vol. LXXIII. — P. 195–218.

849. Narratio de S. Sophia // Scriptores originum Constantinopolitanarum, I / Hrsg. von Th. Preger. — Leipzig, 1901. — S. 102–103.

850. Nauerth C. Formen des Herakles. Seine Taten auf koptischen Stoffen // ΘΙΑΣΟΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΩΝ. Studien zu Antike und Christentum (FS Josef Fink zum 70.) / Hrsg. von D. Ahrens. — Köln: Geburtstag, 1984.— S. 147–157.

851. Nauerth C. Herakles. Iconographische Vorarbeiten zu mythologischen Themen der Koptischen Kunst // Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche. Beiheft No 8. — Heidelberg, 1989. — P. 728–838.

852. Navarrete Orcera A.R. El mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén): Apolo y Marsias y Aquiles en la isla de Esciros. Paralelos iconográficos // Thamyris. — 2012.— 3. — P. 273–312.

853. Neal D.S. Roman mosaics in Britain. An introduction to their schemes and a Catalogue of paintings. (Britannia Monograph series, No.1). — London: Society for the Promotion of Roman Studies, 1981. — 127 p.

854. Neal D.S., Cosh S.R. The Roman Mosaics of Britain. — Vols. I–IV. — London: The Society of Antiquaries, 2002–2010.

855. Neils J. Les Femmes Fatales: Skylla and the Sirens in Greek Art // The Distaff Side / Ed. by B. Cohen. New York, Oxford. P. 175–184.

856. Neira Jiménez M.L. Aquiles y la Guerra de Troya la Asunción del destino heroic // El mito como argumento en los mosaicos romanos / Ed. by M.L. Neira. — Madrid: Creaciones Vincent Gabriel, 2012. — P. 161–183.

857. Neira Jiménez M.L. Los mosaicos en las villae hispanas. El caso de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) // Villae Romanas: investigação e inovação. — Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2020. — P. 44–62.

858. Neira Jiménez M.L. Los mosaicos romanos del yacimiento rural de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba): investigación y puesta en valor// Mosaicos romanos en el espacio rural. Investigación y puesta en valor (Hispania Antigua, Serie Arqueológica, 10) / Ed. by L. Neira Jiménez. Roma, «LErma» di Bretschneider, 2019. P. 279–322.

859. Newby Z. Greek Myths in Roman Art and Culture // Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250. Greek Culture in the Roman World. — Cambridge: Cambridge University Press, 2016. — P. 273–319.

860. Newby Z. In the Guise of Gods and Heroes: Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi // Life, death and Representation. Some new work on Roman Sarcophagi / Eds. J. Elsner, J. Huskinson.— Berlin/ New York: De Gruyter, 2011. — P. 189–227.

861. Newby Z. Myth and Death: Roman mythological sarcophagi // A Companion to Greek Mythology / Eds. K. Dowden, N. Livingstone. Malden (MA), 2011.— P. 301–318.

862. Newby Z. Poems in Stone: reading mythological sarcophagi through Statius' Consolations // Art and Rhetoric in Roman Culture / Ed. by J. Elsner. — New York: Cambridge University Press, 2014. — P. 256–287.

863. Nicholson O. Hercules at the Milvian Bridge: Lact., Divine Institutes, I.21.6–9 // Latomus. — 1984. — 43. — P. 133–142.

864. Nicolau K. A Roman Villa at Paphos // Archaeology. — 1968. — 21. — P. 48–53.

865. Nilsson M. The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman age. — Lund: W.K. Gleerup, 1957.— 150 p.

866. Nock A.D. Sarcophagi and Symbolism // American Journal of Archaeology.— 1946.— 50.— P. 140–170.

867. Nock A.D. The cult of heroes // Harvard Theological Revew.— 1944. — 37. — P. 141–174.

868. Nock A.D. The Emperor's divine comes // Journal of Roman Studies. 1947.—37. — P. 102–116.

869. Nock A.D. The Lyra of Orpheus // Classical Review. 1927. — 41/5. — P. 169–171.

870. O'Kell E.R. Hercules furens and Nero. The didactic purpose of Senecan tragedy // Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity. Swansea: The Classical Press of Wales.— P. 205–222.

871. Ogden D. The Oxford Handbook of Heracles. — Oxford: Oxford University Press, 2021. — 608 p.

872. Oglander D. The Roman villa at Brading, Isle of Wight. Sandown, Isle of Wight. — Newport: J Arthur Dixon, 1965. — 14 p.

873. Olszewski M. T. Evocation allusive des maximes des Sept Sages. A propos de la «Colere d'Achille» sur la mosaïque de Mérida // Archeologia. — 2000. — LI. — P. 37–46.

874. Olszewski M.T. El programa iconográfico de la villa de Arellano (Navarra, España). El rechazo de la identificación de Cibeles y Atis, su culto y la justificación de la nueva reinterpretación de los mitos griegos // L'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA) North American Branch Colloquium, 2015. (URL: https://www.academia.edu/14203810)

875. Olszewski M.T. La mosaïque de style naïf de Cheikh Zouède au Sinaï // Archeologia. — Warsaw, 2002. — VIII. — P. 45–61.

876. Olszewski M.T. L'allégorie, les mystères dionysiaques et la mosaïque de la Maison d'Aiôn de Néa Paphos (Chypre) // Bulletin de l'Association international pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA). — 1990–1991. — 13. — P. 444–463.

877. Olszewski M.T. Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IVe–Ve s.) // La Mosaïque Gréco-Romaine VIII / Eds. D. Paunier, Ch, Schmidt. Actes du VIIIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Lausanne, 1997). (Cahiers d'Archéologie Romande 86). — Vol. II.— Lausanne, 2001. — P. 276–301.

878. Olszewski M.T. Orphée endeuillé de la mosaïque funéraire de Jérusalem // Actes du colloque « Orphée entre Soleil et ombre» à l'Institut Catholique de Toulouse du 16 au 17

novembre 2007, Inter Lignes, numéros spécial – mars 2008 / Ed. by B. Rey Mimoso-Ruiz. — 2008. — P. 205–214, 226.

879. Olszewski M.T. The iconographic program of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic // Et in Arcadia Ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata / Eds. W. Dobrowolski, T. Płóciennik. — Warsaw: Institute of Archaeology, University of Warsaw, 2013. — P. 207–239.

880. Olszewski M.T. The Immortality of the Human Soul and the Dionysiac Mysteries in the 4th Century Allegory (In Connection with the Interpretation of the Mosaic from the "House of Aion" at Paphos in Cyprus) // Menander. — 1987. — XLII. — P. 421-438.

881. Olszewski, M.T. The Orpheus Funerary Mosaic from Jerusalem in the Archaeological Museum at Istanbul // Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era / 11TH International colloquium on ancient mosaics october 16th – 20th, 2009, Bursa Turkey / Ed. By M. Şahin. — Ümraniye, İstanbul: Bilnet,— P. 655–664.

882. Onal M. (ed.). [A Corpus of] Zeugma Mosaics. — Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2009. — P. 34–39.

883. Ovadiah A. A Fragmentary Wall Painting in Herod's Theatre at Herodion: The Drinking Contest between Dionysos and Herakles // Liber Annuus. — 2013. — 63. — P. 351–359.

884. Ovadiah A. Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel. — Rome: "L'Erma" di Bretschneider, 1987. — 276 p.

885. Ovadiah A., Gomez De Silva, C., Mucznik S. A New Look at the Mosaic Floor from Sheikh Zuweid in the Ismailiya Museum // Quadmoniot. — 1991. — XXXIV, 3/4 (95–96). — P. 122–127.

886. Ovadiah A., Gomez De Silva, C., Mucznik S. The Mosaic Pavements of Sheikh Zouede in Northern Sinai // Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum, Erganzungsband, 18) / Ed. by F. Dessman. — Münster: Aschendorff, 1991. — P. 181–191.

887. Ovadiah A., Mucznic S. Orpheus Mosaics in Roman and Early Byzantine Periods // Assaph. I. — Tel-Aviv, 1980. — P. 43–56.

888. Ovadiah A., Mucznik S. Orpheus from Jerusalem — Pagan or Christian Image? // The Jerusalem Cathedra. — Jerusalem, 1981. — 1. — P. 152–166.

889. Ovadiah R, Ovadiah A. Mosaic Pavements in Israel. — Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1987.— 276 p.

890. Owen Lee M. Mystic Orpheus: Another Note on the Three-Figure Reliefs // Hesperia. — 1964. — 33/4. — P. 401–404.

891. Pace B. I mosaici di Piazza Armerina. — Roma: Gherardo Casini Editore, 1955.

892. Pache C.O. Baby and child heroes in ancient Greece. — Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004. — 234 p.

893. Padilla M.W. The Myths of Herakles in Ancient Greece: Survey and Profile.— Lanham, Maryland: University Press of America,1998.— 102 P.

894. Page D.L. Stesichorus. The Geryoneis // Journal of Hellenistic Studies.— 1973. — 93. — P. 138–154.

895. Painter K.S. The design of the Roman mosaic at Hinton St. Mary // Antiquaries Journal. —1976. — LVI/1. — P. 49–54.

896. Painter K.S. The Lullingstone Wall-Plaster: An Aspect of Christianity in Roman Britain // British Museum Quarterly. — 1969. — XXXIII/3–4. — P. 131–150.

897. Painter K.S. The Roman Site at Hinton St. Mary, Dorset // British Museum Quarterly. — 1967. — XXXII, 1/2. — P. 13–31.

898. Palol P. Los dos mosaicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto // IIe Colloque Internationale sur la Mosaíque Gréco-Romaine. — París, 1975. — P. 227–242.

899. Palomero Plaza S. El mosaico romano de Noheda: historia personal de un alumbramiento. — Madrid, 2010.

900. Panyagua E.R. Catálogo de representacienes de Orfeo III // Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea. — 24. — 1973. — P. 433–498.

901. Panyagua E.R. La figura de Orfeo en el arte griego e romano// Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea. — 18 (55–57). — 1967.— P. 173–249.

902. Pappalardo U., Ciardiello R. Mosaici Greci e Romani. Tappeti di pietra in età ellenistica e romana. — Verona: Arsenale Editore, 2010. — 320 p.

903. Paratte C.A. Les mosaïques de la villa gallo-romaine d'Orbe-Bosceaz (canton de Vaud, Suisse) // La Mosaique Gréco-Romaine. Actes du IXe Colloque International pour l'Etude de la Mosaïque et Médiévale. — Vol. I. — Roma, 2005. — P. 209–225.

904. Parks Bare C. Achilles and the Roman Aristocrat: The Ambrosian Iliad as a Social Statement in the Late Antique Period. Florida State University Libraries Electronic Theses, Treatises and Dissertations The Graduate School, 2009.

905. Parrish D. A Mythological Theme in the Decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and His Circle. // Revue Archéologique. — 1995. — P. 307–332.

906. Parrish D. Menses // LIMC.— VI–1.— Zürich, München: Artemis, 1992.— P. 479–500.

907. Parrish D. Seasons Mosaics of Roman North Africa. — Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1984. — 272 p.

908. Parrish D. The Art-Historical Context of the Great Palace Mosaic at Constantinople // La mosaique gréco-romaine / Ed. by Moulier H. — Rome, 2005.— IX/2. — P. 1103–1117.

909. Pavlovskis Z. The Education of Achilles, as Treated in the Literature of Late Antiquity // La Parola del Passato. — 1965. — 20. — P. 281–297.

910. Pearce S. The Hinton St Mary mosaic pavement: Christ or Emperor // Britannia. — 39. 2008. — P. 189–218.

911. Pedraz M. Motivos de Xenia en los mosaicos romanos de Hispania // Espacio, Tiempo y Forma, Serie II: Historia Antigua. — 2006-2007. — 19–20. — P. 469–497.

912. Pensabene P. Pittura tardoantica a Piazza Armerina: Gli spazi esterni e le tematiche militari come auto-rappresentazione del Dominus // Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil Book Subtitle: Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.–17. September 2010 / Ed. by N. Zimmermann. — Austrian Academy of Sciences Press, 2014.

913. Pensabene P., Barresi P. Una rilettura della decorazione musiva del triconco della villa del Casale a Piazza Armerina // Atti del XXII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Matera, 16–19 marzo 2016 . Eds. C. Angelelli, D. Massara, A. Paribeni.— Tivoli: Scripta Manent Edizioni, 2017.— P. 117–134.

914. Pépin J. Christianisme et mythologie. L'évhémérisme des auteurs chretiens // Idem. De la philosophie ancienne à la théologie patristique. — London, 1986. — P. 1–16.

915. Perdrizet P. La mosaïque de Cheikh Zouède // Recueil d'études égyptologiques dédiée à la mémoire de Jean François Champolion à l'occasion du centenaire de la lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiérogliphes phonétiques. — Paris, 1922. — P. 93–110.

916. Pergola A. Il Quadrante delle Interpretazioni // L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretative / A cura di F. Bisconti. — 2011. — P. 101–104.

917. Perring D. Gnosticism' in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered // Britannia. — 2003. — 34. — P. 97–127.

918. Perring D. Deconstructing the Frampton pavements: Gnostic dialectic in Roman Britain? // Proceedings of the Twelfth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference // Eds. G. Carr, E. Swift, J. Weekes. — Oxford: Oxbow Books, 2003. — P. 74–83.

919. Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium / Eds. by E. Stafford, J. Herrin. — Aldershot: Ashgate, 2005. — 376 p.

920. Perutelli A. Ulisse nella cultura Romana. — Florence: Mondadori, 2006.— 152 p.

921. Petrain D. Homer in Stone: The Tabulae Iliacae in their Roman Context. — Cambridge: Cambridge University Press, 2014. — 273 p.

922. Pfister F. Herakles und Christus // Archiv für Religionswissenschaft (ARW). — 1937. — 34. — P. 42–60.

923. Philonenko M. David-Orphée sur une mosaïque de Gaza // Revue d'histoire et de philosophie religieuses. — 1967. — 47/4. — P. 355–357.

924. Philonenko M. Juda et Héraklès // Revue d'histoire et de philosophie religieuses.— 1970. — 50/1. — P. 61–62.

925. Piay Augusto D., Argüelles Álvarez P. Idealization of the power of Hispanic elites through the representation of Hercules mosaics // Source document: Graeco-Latina Brunensia.— 2021.— Vol. 26/1. — P. 135–155.

926. Piazza Armerina, Villa del Casale: scavi e studi nel decennio 2004–2014 (Bibliotheca archeologica 60).— 2 volumes / Eds. P. Pensabene, P. Barresi. — Rome: «L'Erma» di "Bretschneider", 2019.

927. Piccirillo M. A New mosaic discovered in Madaba // Annual of the Department of Antiquities of Jordan. — 1982. — 26. — P. 417–419.

928. Piccirillo M. A Note on the Church of the Virgin at Madaba, Jordan // Annual of the Department of Antiquities of Jordan. — 1980. — 24. — P. 151–152.

929. Piccirillo M. Chiese e mosaici di Madaba (Chiese e mosaici di Giordania, II). — Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior, 1989. — 374 p.

930. Piccirillo M. Civic edifices in the Madaba region // From Antiokh to Alexandria. Recent studies in domestic architecture / Ed. by K. Gabor, T. Waliszewski. — Warsawa: Institut d'archéologie de l'Université de Varsovie, 2007. — P. 154–155.

931. Piccirillo M. La chiesa della Vergine a Madaba // Liber Annuus. — 1982. — 32. — P. 373-408.

932. Piccirillo M. The Mosaics of Jordan. — Amman: American Center of Oriental Research, 2008. —

933. Piccirillo M., Alliata E. Umm al Rassas — Mayfa'ah I. Gli scavi del complesso di Santo Stefano. — Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, 1994. — 376 p.

934. Pilipović S. Heroic Themes of Trojan Cycle in Roman Funerary Art: Example of Relief from Pincum // Balcanica. — Belgrade: Institute for Balkan Studies of SASA, 2007. — XXXVII. — P. 25–45.

935. Piot E. Sur un missorium // Gazette archéologique. — 1886. — XI. — P. 185.

936. Piqueras P. Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (V) // Espacio Tiempo y Forma (Serie II). Historia Antigua. — 2004. — T.15. — P. 260–266.

937. Pirzio Biroli Stefanelli L. L'argento dei Romani. Vasellame da tavola e d'apparato. — Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 1991. — 329 p.

938. Pizzirani Ch. Il mare nell'immaginario funebre degli Etruschi // IL viaggio oltre la vita: Gli etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale / A cura di Giuseppe Sassatelli e Alfonsina Russo Tagliente (Palazzo Pepoli. Museo della Storia di Bologna 25 ottobre 2014 - 22 febbraio 2015). — Bologna: Bononia University Press. — P. 71–80.

939. Plassart A. Note sur les inscriptions de la mosaïque de Cheikh Zouède // Bulletin de Correspondance Hellénique. — 1916. — 40/1. — P. 359–360.

940. Platner S.B., Ashby Th. A Topographical Dictionary of Ancient Rome. — London: Oxford University Press, 1929. — 608 p.

941. Platt V. Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion (Greek Culture in the Roman World). — Cambridge: Cambridge University Press, 2011. — 502 p.

942. Poeschke J. Taube // Lexikon der Christlichen Ikonographie / Hrsg. von E. Kirschbaum et al. IV Band. — Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 2004.— S. 242–243.

943. Poinssot C. Quelques remarques sur les mosaiques de la Maison de Dionysos et d'Ulysse a Thugga (Tunisie) // La mosaïque gréco-romaine I. — 1963. — P. 220–226.

944. 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 / Eds. F. Doroszewski, D. Karłowicz. — London; New York, 2021.— P. 124–141/

945. Pompeii. Images from the buried cities. — Napoli: Electa, 2001. — 110 p.

946. Poulsen B. Pagans in the Late Roman Halikarnassos I // Proceedings of the Danish Institute at Athens.— 1995.— 1.— P. 193–206.

947. Poulsen E., Dyggve E., Rhomaios K. Das heroon von Kalydon. — Copenhagen: Levin and Munksgaard, 1934. — 143 p.

948. Price S. Rituals and Power: the Roman Imperial Cult in Asia Minor.— Cambridge: Cambridge University Press, 1984.— 289 P.

949. Quet M.-H. Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida // Bulletin de Liaison de la Société des Amis de la Bibliothèque Salomon Reinach, Nouvelle série. — Lyon, 1987.— 5. — P. 47–55.

950. Quet M.-H. De l'iconographie a l'iconologie. Approche méthodologique. La symbolique du décor des pavements de la “Maison des Nymphes” de Nabeul // Revue archéologique.— 1984. — Fasc. 1.— P. 79–104.

951. Quet M.-H. Naissance d'image: la mosaïque des Thérapénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, "servantes" de la philosophie hellène // Cahiers du Centre Gustave Glotz. — 1993. — 4. — P. 129–187.

952. Radnoti A. Möbel– und Kästenbeschläge // Archaeologia Hungarica. — 1957. — XXXVI.

953. Raeck W. Modernisierte Mythen zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. — Stuttgaert: Franz Steiner, 1992. — 218 S.

954. Raeck W. Mythos und Selbstdarstellung in der spätantiken Kunst // Patron and Pavements in Late Antiquity / Eds. I. Isager, B. Poulsen.— Odense: Odense University Press, 1997.— P. 30–37.

955. Rahmani L.Y. The Erez Mosaic Pavement // Israel Exploration Journal. — 1975. — 25. — P. 21–24. Pls. 3–4.

956. Rahner H. Antenna Crucis. Odysseus am Mastbaum // Zeitschrift für Katholische Theologie. — 1941. — 65. — P. 123–152;

957. Rahner H. Greek myths and Christian mystery.— London, New York: Biblo and Tannen, 1971. — 399 p.

958. Rassia A.-I. The hero-cult of Hippolytus in Troezen // Logeion.— 2021.— 11.— P. 108–127.

959. Rawlings L. Hannibal and Hercules // Herakles and Hercules: Exploring a Graeco-Roman Divinity / Eds. L. Rawlings, H. Bowden.— Swansea: The Classical Press of Wales, 2005.— P. 153–184.

960. Rawson P. B. The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study // BAR International Series 347. — Oxford: BAR, 1987.— 234 p.

961. Raynaud M.-P. Corpus of the Mosaics of Turkey. Volume 1: Lycia — Xanthos, Part 1, The East Basilica. — Bursa: Uludag University Mosaic Research Center, 2009. — 186 p.

962. Raynaud M.-P., Islami A. Corpus of the mosaics of Albania. — Ausonius, 2018, 2024.

963. Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique I: Xenia / Eds. C. Balmelle, A. Ben Abed-Ben Khader et al. (Collection de l'École Française de Rome, 125). — Rome: École Française de Rome, 1990. — 170 p.

964. Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique II: Trames géométriques végétalisées / Eds. Ben Abed-Ben Khader A. et al. (Collection de l'École Française de Rome, 288). — Rome: École Française de Rome, 2001. — 152 p.

965. Recueil général des mosaïques de la Gaule. — Paris: C.N.R.S., 1957. — 202 p.

966. Reece R. A date for Hinton St Mary // Mosaic. — 1980. — 2.— P. 21–22.

967. Rees R. The emperors' new names: Docletian Jovius and Maximian Herculius // Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity / Eds. L. Rawlings, H. Bowden. — Swansea: The Classical Press of Wales, 2005. — P. 223–224.

968. Reinsberg C. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita romana. Bd. I, T. 3. — Berlin: Gebr. Mann, 2006. — 273 S.

969. Renan E. Mission de Phénicie. — Paris: Imprimerie impériale, 1864. — P. 626.

970. Renberg G. Hadrian and the Oracles of Antinous (SHA Hadr. 14.7); with an appendix on the so-called Antinoeion at Hadrian's Villa and Rome's Monte Pincio Obelisk // Memoirs of the American Academy in Rome. — 2010. — 55. — P. 159–198.

971. Repertorium der christlich-antiken Sarkophage / Hrsg. von F.W. Deichmann. — Bd. I–V.— Wiesbaden: F. Steiner, 1967–2018.

972. Richardson Jr. L. A New Topogrphical Dictionary of Ancient Rome. — Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1992. — 459 p

973. Richter G.M.A. The Portraits of the Greeks. Vol. I–III. — London: The Phaidon Press, 1965. — 337 p.

974. Richter W. Der Adonissarkophag // Festschrift Gottfried von Lücken. — Rostock, 1968.

975. Riegl A. Die spätrömische Kunstindustrie: Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesammtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. 2 Bd. — Wien: Österreich. Staatsdruckerei, 1901, 1923. — 258 S.

976. Riegl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. — Berlin, 1893 — 346 S.

977. Risi A. L'épopée d'Hercule dans l'antiquité tardive: Ausone, Claudien, Nonnos et Dracontius. — Université Côte d'Azur, 2023.— 318 p.

978. Ritter S. Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus (Archäologie und Geschichte, 5). — Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte, 1994.— 248 S.

979. Ritter S. Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus (Archäologie und Geschichte, 5). — Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte, 1994. — 248 S.

980. Robert C. Die antiken Sarkophag-Reliefs (ASR). — Bd. II: Mythologischen Cyklen. — Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1890. — 230 S., LXV Bl.

981. Robert C. Die antiken Sarkophag-Reliefs (ASR). — Bd. III, Abt. 1: Actaeon-Hercules. — Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897. — 168 S., [22] Bl.

982. Robert C. Die antiken Sarkophag-Reliefs (ASR). — Bd. III, Abt. 2: Einzelmythen: Hippolytos — Meleagros. — Berlin: Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904. — 170–371 S. Bl. XIV–XCVIII.

983. Robert C. Die antiken Sarkophag-Reliefs (ASR).— Bd. III, Abt. 3: Einzelmythen: Niobiden — Triptolemos ungedeutet. — Berlin: Gebr. Mann, 1919. — S. 3743–588, Bl. XCIX–CXLIV.

984. Roessli J.-M. Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée // L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherché (Revue de l'histoire des religions, tome 219, N. 4). — 2002. — P. 503–513.

985. Rogge S. Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolytos (Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. IX, T. 1, F.1). — Berlin, 1995. — 169 S.

986. Romanelli P. La decorazione in avorio // La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano // Atti della R. Accademia dei Lincei. — Memorie. Pontificia Accademia romana di archeologia. — 1971. — 10. — P. 191–216

987. Ronzevalle S. L'Aigle funéraire en Syrie // Mélanges de la faculté orientale de Beyrouth . 1912. — 5.2. — P. 1–62.

988. Röscher W.H. Adonis // Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie. — Bd. 1. — Leipzig, 1884. — S. 69–77.

989. Rose H.J. Herakles and the Gospels // Harvard Theological Review, 1938. — P. 113–142.

990. Rosen B. Reidentified Animals in the 'Orpheus Mosaic' from Jerusalem / Israel Exploration Journal. — 1984. — 34, 2/3. — P. 182–183.

991. Rosenbaum-Alföldi E. The Orpheus Mosaic from Ptolemais in Cyrenaica Some Observations // Festschrift für Jale İnan Armağanı / Hrsg. von N. Başgelen, M. Lugal. — Istanbul, 1989. — P. 39–45.

992. Rosenthal E. The Illuminations of the Vergilius Romanus. A Stylistic and Iconographical Analysis. Zürich, 1972.

993. Rosenthal-Heginbottom R. Dionysos and His Retinue in the Art of Late Roman and Byzantine Palestine // Actual problems of the theory and history of art. — Saint Petersburg, 2015. — 5. — P. 188–194.

994. Rosenthal-Heginbottom R. Small Finds from the Excavations (1958–61). // The Architecture of Oboda: Final Report (Qedem 36). Negev A. — Jerusalem, Institute of Archaeology, Hebrew University of Jerusalem, 1997. — P. 193–214.

995. Ross M.C. Byzantine bronzes // Arts in Virginia. — 1970. — X.— P. 32–43.

996. Ross M.C. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. — Vol. I: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting.— Washington, 1962. — 202 p.

997. Rossi M. Vetri tardo antichi da Villa Medici // Mélanges École Française de Rome. — 2019. — 131/1. — P. 217–257.

998. Roth-Gerson L. The Greek Inscriptions from the Synagogues in Eretz-Israel. Jerusalem, 1987. — 216 p. (на иврите)

999. Roussin L. The Beit Leontis Mosaic: an eschatological interpretation // Journal of Jewish Art Chicago. — 1981. — 8. — P. 6–19.

1000. Roverbio C. Le rappresentazioni di Cristo: l'ipogeo di via Dino Compagni come spunto per una riflessione sulle radici e gli sviluppi di un'evoluzione iconografica. Pars 2.— 2016. — P. 1975–1992.

1001. Ruggiu A.Z. Regio VIII, insula 104. Le strutture abitative: fasi e trasformazioni // Hierapolis I. Le attività delle campagne di ricerca e restauro 2000–2003 / A cura di F. D'Andria, M.P. Caggia. — Istanbul, 2007. — P. 211–256.

1002. Rule M., Sturgess K. Brading Roman villa. — Brading, Isle of Wight, 1974.

1003. Rumpf A. Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs // Die antiken Sarkophagreliefs (ASR). — Bd. V, T. 1 — Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1939. — 150 S.

1004. Russo E. Il rilievo costantinopolitano con Eracle e il cervo nel Museo Nazionale di Ravenna. // Ravenna Studi e Ricerche. — 2010. — 17.— P. 15–26.

1005. Rutschowscaya M.-H. Tissus coptes. — Paris: Éditions Adam Biro, 1990. — 159 p.

1006. Ruysschaert J. Lectures des illustrations du 'Virgil Vatican' et du 'Virgil Romain', // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. 1993. LXXIII. P. 25–51.

1007. Sá Coixão A.N., Oliveira C., Correia V.H. O thiasos báquico rumo ao paradeisos. O exemplo do mosaico de Vale do Mouro (Coriscada, Meda) // Imagens do paradeisos nos

mosaicos da Hispania / Eds. M.J. Maciel, C.G. Mourão, Cátia e Garcia, J. Tomás (Classical an Byzantine Monographs vol. 85). — Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 2016. — P. 66–88.

1008. Sá Coixão A.N., Silvino T. The villa of Vale do Mouro (Coriscada, Portugal) // Journal of Iberian Archeology. 2021. — 13/1. — P. 85–95.

1009. Sadurska A. Les Tables Iliaques. — Warszawa, 1964. — 108 p.

1010. Safrai Z. The house of Leontis "Kaloubas" — a Judaeo-Christian? // The Image of the Judaeo-Christians in Ancient Jewish and Christian Literature / Ed. by P.J. Tomson Tübingen, 2003. — P. 245–266.

1011. Sahlin D. The Amisos Mosaic of Achilles: Achilles Cult in the Black Sea Region // Collection – Ecole Française de Rome. 2005. — 1, no. 352. — P. 413–426.

1012. Salman B. Family, Death and Afterlife according to Mosaics of the Abgar Royal Period in the Region of Osroene // Journal of Mosaic Research. — 2008. — 1. — P. 103–115.

1013. Salomonson J.W. Spätrömische rote Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zur reliefgeschmuckten Terra sigillata chiara 'C. // Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de antieke Beschaving. — 1969. — XLIV.— P. 4–109.

1014. Salomonson J.W. La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage. La Haye: Imprimerie nationale, 1965.— 144 p.

1015. San Nicolás M.P. Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España) // L'Africa Romana, X. — Sassari, 1994. — P. 1289–1304.

1016. San Nicolás Pedraz M.P. Iconografía de Dioniso y los Indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia // Antigüedad y Cristianismo XI (Congreso Internacional sobre La tradición en la Antigüedad Tardía, Madrid 1993). — Murcia, 1994. — P. 405-420.

1017. San Nicolás Pedraz M.P. Seres mitologicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua // Espacio, Tiempo y Forma. (Serie II: Historia Antigua). 2004–2005.— T. 17–18. — P. 301–333.

1018. Sande S. Egyptian and other elements in the Fifth Century mosaics of S. Maria Maggiore // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. — 2008. — Vol. 21 No. 7 N.S. — P. 65–94.

1019. Sansone D. Heracles at the Y // The Journal of Hellenic Studies. — 2004. — 124. — P. 125–142.

1020. Santucci A. Thèmes mythologiques dans les peintures funéraires de Cyrène et de Cyrénaïque : de la collection d'images à la rhétorique de la laudatio funebris // Métamorphoses du regard ancient / Ed. By E. Prioux, A, Rouveret. — Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010. — P. 205–220.

1021. Saporiti M. L'heroon di Ippolito a Trezene // Scuola Archeologicadi Atene.— 2004. — T. LXXXI.— P. 363–390.

1022. Savage J.J. Some Unpublished Scholia on Virgil // Transactions of the American Philological Association.— 1925. — 56. — P. 235–236.

1023. Saverkina I. I. Römische Sarkophage in der Ermitage. — Berlin: Akademie-Verlag, 1979. — 196 S.

1024. Scatozza Höricht L.A. Il mito di Achille e Gneo Domizio Enobarbo // Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola / A cura di Carlo Gasparri, Giovanna Greco, Raffaella Pierobon Benoit / Quaderni del Centro Studi Magna Grecia. — Pozzuoli, 2010. — 10. — P. 209–223.

1025. Schapiro H.A. Hérós Theos. The Death and Apotheosis of Herakles // The Classical World. — The Johns Hopkins University Press, 1983.— 77/1. — P. 7–18.

1026. Scherrer P. Odysseus als Erlöser und Kontrapost zu Jesus Christus — Gedanken zur Interpretation der Mosaikenausstattung der Raumgruppe 33–35 in der Villa Philosophiana (Villa Romana del Casale) in Sizilien als Ausdruck aktiver Auseinandersetzung mit dem Christentum // Spätantiker Polytheismus im Westen des Römischen Reiches. (Akten des Symposiums in Graz 2019) / Hrsg. von P. Scherrer,W. Spickermann. — Keryx. — Graz, 2021. — 6. — S. 57–72.

1027. Schindler C. Pagane Mythen — christliche Herrscher. Mythos und Mythologie in den politischen Dichtungen Claudians // Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike / Hrsg. von H. Leppin. Millennium-Studien. — Berlin, 2015. — 54. — P. 19–42.

1028. Schneider A.M. The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes at Tabgha on the Lake of Gennesaret and Its Mosaics. — London: A. Ouseley, 1937.— 79 P.

1029. Schneider Th., Stemplinger E. Adler // Reallexicon für Antike und Christentum / Ed. Th. Klauser. — Bd I. — Stuttgart, 1950. — P. 87–94.

1030. Schoeller F.M. Darstellungen des Orpheus in der Antike. — Fribourg: Robert Oberkirch, 1969. — 137 S.

1031. Schulz R. Dionysus between Sāsānian Iran and Roman allusions // Art of the Orient. — 2018. — 31. — P. 26–45.

1032. Schumacher W.N. Die Katakombe an der via Dino Compagni und römische Grabkammern // Rivista di archeologia Cristiana. — 1974. — 50. — P. 331–372.

1033. Schütz I. Hercules als «mythisches exemplum» in der römischen Dichtung. Seine Gestaltung und seine Bedeutung. — Hamburg, 1950. — 385 S.

1034. Schwarz Sh. J. Hercle/Herakles/Hercules. A Hero-God: The Labors of Herakles in Etruria and beyond. URL: https://www.academia.edu/128359402

1035. Schwarz Sh.J. Herakles/Hercle // LIMC. IX. Supplementum. 2009. P. 244–264.

1036. Schwarz Sh.J. Herakles/Hercle // LIMC. V–1. 1990. P. 196–253.

1037. Scott S. Symbols of Power and Nature: The Orpheus Mosaics of Fourth Century Britain and Their Architectural Contexts // Theoretical Roman Archaeology: Second Conference Proceedings / Ed. By P. Rush // Theoretical Roman Archaeology Journal: Second Conference Proceedings. Worldwide Archaeology Series. — Avebury/Ashgate, 1995. — 14. — P. 105–123.

1038. Scott S. An outline of a new approach for the interpretation of Romano-british villa mosaics and some comments on the possible significance of the Orpheus mosaics of fourth century Roman Britain // Journal Theoretical Archaeology. — 1991. — 2. — P. 29–35.

1039. Segal A. The "Kalybe Structures" — Temples for the Imperial Cult in Hauran and Trachon: An Historical-Architectural Analysis // Assaph-Studies in Art History. — Tel-Aviv, 2001. — 6. — P. 92–110.

1040. Şehnaz E. Dionysus and Ariadne in the light of Antiocheia and Zeugma Mosaics // Anatolia Antiqua. Revue internationale d'archéologie Anatolienne. — 2015. — XXIII. — P. 55–62.

1041. Sellew P. Achilles or Christ? Porphyry and Didymus in debate over allegorical interpretation // The Harvard Theological Review. — 1989. — 82. — P. 79–100.

1042. Serrano Ramos E., Rodriguez Oiva P. El mosaic de Bellerofonte de la Villa de Puerta Oscura // Jabega. — Malaga, 2009. — 100. — P. 48–54

1043. Servais-Soyez B. Adonis // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — I–1. — Zürich, München: Artemis Verlag 1981.— S. 222–229.

1044. Settis S. Per l'interpretazione di Piazza Armerina // Mélanges de l'école francaise de Rome. — 1975.— 87— P. 873–994.

1045. Sevilla Sadeh N. A Hero in A Girl's Dress: The Meaning of Achilles' Image and Marginal Decoration in A Mosaic from Shechem-Nablus // Kalathos, Assaph. — 2005–2006. — 10–11. — P. 431–450.

1046. Sevilla Sadeh N. A Promise of Wisdom: The Classical Origins of the Odysseus and the Sirens Mosaic Floor from Scythopolis (Bet-Shean) // Pictorial Languages and their Meanings — Liber Amicorum in Honor of Nurith Kenaan-Kedar / Ed. by C. Verzar, G. Fishhof. — Tel-Aviv: Tel-Aviv University, 2006. — P. 203–220.

1047. Sevilla Sadeh N. Telete and Eros: Meanings and Sources of the Mythological Scenes in the Mosaic from Sheikh Zouede // The Beauty of Japheth in the Tents of Shem, Studies in Honor of Mordechai Omer (Assaph. Studies in Art History) / Eds. H. Taragan, N. Gal. —Tel Aviv: Tel Aviv University, 2010. — 13–14.— P. 159–172.

1048. Sezer S.S. The Achilles Mosaic of Prusias ad Hypium // Journal of Mosaic Research. 2018. — 11. — P. 207–224

1049. Sfameni C. Residential Villas in Late Antique Italiy: Continuity and Change // Recent Research on the Late Antique Countryside. Late Antique Archaeology. Vol. 2 / Eds. W. Bowden, L. Lavan, C. Machado. — Leiden: Brill, 2004. — P. 335–375.

1050. Shapiro H.A. Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece. — London: Routledge, 1994. — 220 p.

1051. Sichtermann H. Bellerophon auf attischen Sarkophagen // Grabeskunst der romischen Kaiserzeit / Hrsg. von G. Koch. — Mainz: Philipp von Zabern, 1993. — S. 51–66.

1052. Sichtermann H. Ganimedes // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — IV–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1994. — S. 154–169.

1053. Sichtermann H. Späte Endymion-Sarkophage: Methodisches zur Interpretation. — Baden-Baden: Bruno Grimm, 1966. — 114 S.

1054. Sichtermann H., Koch G. Griechischen Mythen auf römischen Sarkophagen. — Tübingen: Wasmuth Verlag, 1975. — 249 S.

1055. Šijaković J. Christian Allegoresis of the Odyssey? // Philosophos — Philotheos — Philoponos. Studies and Essays as Charisteria in Honor of Professor Bogoljub Šijaković on the Occasion of His 65th Birthday / Ed. by M. Knežević, R. Kisić, D. Krcunović. — Belgrade, Podgorica: Gnomon Center for the Humanities, 2021. — P. 145–167.

1056. Šijaković J. The Husband of Philisophy: Few Observations regarding the Interpretative Tradition on Odysseus and Abraham // Philosophos — Philotheos — Philoponos / Ed. by M. Knežević, R. Kisić, D. Krcunović. — 2022. — 22/1. — P. 5–23.

1057. Simon E. Zum Becherpaar des Cheirisophos // Essays in Honor of D. Bothmer. — 2002. — S. 297–301.

1058. Simon M. Bellérophon chrétien // Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino. — Paris: Hachette. — P. 889–903.

1059. Simon M. Hercule et le Christianisme. — Vol. I.— Paris: Les Belles Lettres, 1955. — 205 p.

1060. Simon M. Remarques sur le catacomb de la via Latina // Mullus: Festschrift Theodor Klauser. Muenster, 1964.

1061. Slim H. Eternal Time and Cyclical Time // Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia / Ed. by M. Blanchard-Lemee. New York: George Braziller, 1996. — P. 37–64.

1062. Šmid K. Priamos vor Achill aus Aquincum // Tagung Römische Steindenkmäler im Alpen-Adria-Raum. Neufunde, Neulesungen und Interpretationen epigraphischer und ikonographischer Monumente. — Klagenfurt, Wien, Ljubljana, Dunaj, 2016. — S. 241–254.

1063. Šmid K. The Orpheus Monument in Ptuj Some new Observations // Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zum Provinzialrömischen Kunstschaffen. Der Stifter und sein Monument. Gesellschaft — Ikonographie — Chronologie, 14. bis 20. Juni 2017 Graz / Austria (Schild von Steier. Beiheft 9). — 2019. — P. 392–402.

1064. Smith C. Orphic Myths on Attic Vases // Journal of Hellenic Studies. — 1890. — 11. — P. 343–351.

1065. Smith D.J. Orpheus mosaics in Britain // Mosaïque: Recueil d'hommage à Henri Stern.— Paris. — 1983. — P. 315–328.

1066. Smith D.J. Roman Mosaics in Britain: a synthesis // Mosaico Antico. III colloquio internazionale sulmosaico antico / Ed. by R.F.Campanati. — Ravenna, 1984. — P. 357–380.

1067. Smith D.J. The Mosaic Pavements // The Roman Villa in Britain / Ed. by A.L.F. Rivet. — London, 1969. — P. 71–125.

1068. Smith D.J. The Mosaics from Rudston Villa // Stead I.M. Excavations at Winterton Roman Villa and other Roman Sites in North Lincolnshire, 1958–1967. — London, 1976. — P. 131–133.

1069. Smith D.J. Three fourth-century schools of mosaic in Roman Britain // La mosaique greco-romaine (Paris 29 aolit-3 septembre 1963, Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique) / Ed. by H. Stern, D. Picard. — Paris, 1965. — P. 95–115.

1070. Smith R.A. The Roman Pavement from Horkstow // The British Museum Quarterly. — 1927. — 2/2.— P. 44–46.

1071. Snyder G.A.S. The So-Called Puteal in the Capitoline Museum at Rome // The Journal of Roman Studies. — 1923. — 13. — P. 56-68.

1072. Spanoudakis K. The Resurrections of Tylus and Lazarus in Nonnus of Panopolis (Dion. XXV, 451–552 and Par. Λ) // Le Voyage Des legends / Eds. M. Tardieu, D. Lauritzen. — CNRS Éditions, 2013.— P. 191–208.

1073. Spinazzola V. Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923). — Roma: La Libreria della Stato, 1953. — 1110 p.

1074. Spyropoulos G. Η Βίλα του Ηρώδη Αττικού στην Εύα / Λουκού Κυνουρίας // Arkhaiologia, Peloponnesos. — Athens, 2012. — P. 292–295.

1075. Spyropoulos G., Spyropoulos T. Prächtige Villa, Refugium und Musenstätte. Die Villa des Herodes Atticus im arkadischen Eua // Antike Welt. — 2003. — 34/5. — P. 463–470.

1076. Squire M. The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae. — Oxford, New York: Oxford University Press, 2011. — 467 p.

1077. Stafford E. Herakles. Gods and Heroes of the Ancient World.— New York: Routledge, 2012.— 302 p.

1078. Stead I. Excavations at Winterton Roman Villa and Other Roman Sites in North Lincolnshire. Department of the Environment Archaeological Reports. — Her Majesty's Stationery Office, 1976 — 324 p.

1079. Stefanou D. Darstellungen aus dem Epos und Drama auf kaiserzeitlichen und spätantiken Bodenmosaiken. — Münster, 2006. — 406 S.

1080. Steger B. Piazza Armerina. La mosaïque dite de “Hercule vainqueur”. Nouvelle proposition de discussion, lecture et mise en contexte // XVe colloque de l’Association internationale pour l’étude de la mosaïque antique: La mosaïque en context / Eds. A.-M. Guimier-Sornets, A.-A. Malek, D. Istria, M. Poux. 2024.— 459–471.

1081. Steger B. Piazza Armerina: la villa romaine du Casale en Sicile Piazza Armerina (Antiqua 17).— Paris: Picard, 2017.— 253 p.

1082. Stern H. La mosaïque d'Orphée de Blanzy-lès-Fismes (Aisne) // Gallia. — 1955. — 13, fasc. 1. — P. 41–77.

1083. Stern H. Les débuts de l’iconographie d’Orphée charmant les animaux // Mélanges de numismatique, d’archéologie et d’histoire offerts à Jean Lafaurie. — Paris, 1980. — P. 157–164.

1084. Stern H. Les mosaïques des Maisons d’Achille et de Cassiopée a Palmyre. — París, 1977. — 45 p.

1085. Stern H. The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1958. — 21, 1/2. — P. 1–6.

1086. Stern H. Un nouvel Orphée-David dans une mosaïque du VIe siècle // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — 1970. — 114/1. — P. 63–79.

1087. Stevens S.T. Preliminary Report on Excavations of a Catacomb Church at Lamta, Tunisia, 8 May–16 June 2006: Dharet Slama Site 304, Leptiminus Archaeological Project (Project Grant 2006–2007). — URL:

1088. Stevenson S.W., Madden F.W. A dictionary of Roman coins: Republican and Imperial. — London: G. Bell and Sons, 1889.— 929 P.

1089. Stevenson T.B. Miniature Decoration in the Vatican Virgil: A Study in Late Antique Iconography.— Tübingen: Ernst Wasmuth, 1983.— 135 p.

1090. Stichel R.H.W. Bellerophon oder Josua – zur vermeintlichen missdeutung spätantiker kaiserstatuen Konstantinopels in Byzantinischen quellen // Akten des XIV. Internationalen Kongresses fur Christliche Archaologie (Wien 19–26. 9. 1999). —Teil I: Frűhes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel / Hrsg. von R. Harreither, Ph. Pergola, R. Pillinger, A. Pulz. — Wien: Ősterreichische Akademie der Wissenschaften, 2006. — P. 723–730.

1091. Stoneman R. Alexander and Dionysus // Dionysus and politics. // Dionysus and Politics: Constructing Authority in the Graeco-Roman World / Ed. by F. Doroszewski, D. Karłowicz. — New York: Routledge, 2021. — P. 46–60.

1092. Strocka V.M. Ein Patroklos-sarkophag // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen instituts. — 2017. — 132. — S. 271–299.

1093. Strocka V.M. Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen // Symposium über die antiken Sarkophage: Pisa 5.–12. Sept. 1982 / Hrsg. von B. Andreae. Marburg — Lahn: Verlag des Kunstgeschichtliches Seminars, 1984. — S. 197–241.

1094. Stroszeck J. Löwensarkophage: Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen // Die antiken Sarkophagreliefs (ASR). — Bd. VI, Abt. 1. — Berlin: Gebr. Mann, 1998.— 180 S., 63 Abb., 128 Taf.

1095. Stroszeck J. Wannen als Sarkophage // Mitteilungen des Deurschen Archaologischen Instituts. Romische Abteilung. — 1994. — 101. — S. 217–240.

1096. Strzygowski J. Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. — Leipzig: J.C. Hinrichs, 1903 — 245 S.

1097. Strzygowski J. Koptische Kunst. Catalogue general du Musée du Caire. — Vienna, 1904. — 362 p.

1098. Strzygowski J. Orient oder Rom. — Leipzig: J.C. Hinrichs, 1901 — 192 p.

1099. Stupperich R. A Reconsideration of Some Fourth-Century British Mosaics // Britannia. — 1980. — 11. — P. 289–301.

1100. Stupperich R. Das Statuenprogramm in der Zeuxippos-Thermen: Überlegungen zur Beschreibung des Christodoros von Koptos // Istanbuler Mitteilungen. — 1982. — 32. — S. 210–235.

1101. Talbot Rice D. The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report (The Walker Trust — The University of St Andrews). — Edinburgh: The University Press, 1958 — 204 p.

1102. Talgam R. Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land. — Jerusalem, 2014. — 579 p.

1103. Talgam R. Secular Mosaics in Palaestina and Arabia in the Early Byzantine period // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (9th: 2001: Rome, Italy). — Vol. II (Publications de l'École française de Rome, 352). — Rome: École Française de Rome, 2005. — P. 1131–1141.

1104. Talgam R. The Ekphrasis Eikonos of Procopius of Gaza: The Depiction of Mythological Themes in Palestine and Arabia during the Fifth and Sixth Centuries // Christian Gaza in Late Antiquity / Ed. B. Bitton-Ashkelony, A. Kofsy. — Leiden: Brill, 2004. — P. 219–223.

1105. Talgam R., Weiss Z. The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris (Qedem, 44). — Jerusalem, Institute of Archaeology (Hebrew University of Jerusalem), 2004. — 136 p.

1106. Tardieu M. Héraclès / Jésus dans la sophistique imperial // Archimède: archéologie et histoire ancienne. — 2019.— 6. — P. 48–54.

1107. Tatham G. Hercules in the hypogeum at the Via Dino Compagni, Rome // Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento, Metaforms 18 // Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. — Leiden: Brill, 2020. — P. 171–197.

1108. Taylor C.G. Foreseeing the Divine Bridal Chamber. A Household of Mosaics from Shahba-Philippopolis // Material Culture and Women's Religious Experience in Antiquity. An Interdisciplinary Symposium / Eds. M.D. Ellison, C. G. Taylor, C. Osiek. — Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books / Fortress Academic, 2021. — P. 169–211.

1109. The Corpus of Mosaic Pavements in Turkey / Ed. by Sh. D. Campbell.— Vol. I: The Mosaics of Antioch. — Vol. II: The Mosaics of Aphrodisias in Caria. — Vol. III: The Mosaics of Anemurium.— Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1988, 1991, 1998.

1110. The Late Roman Silver treasure from Traprain Law / Eds. F. Hunter, A.Kaufmann-Heinemann, K. Painter. — Edinburgh, National Museums of Scotland, 2022.— 784 p.

1111. The Mildenhall Treasure: Late Roman Silver Plate from East Anglia / Ed. by R. Hobbs. — London: The British Museum, 2016. — 297 p.

1112. The 'Orphic' Gold Tablets and Greek Religion / Ed. by R.G. Edmonds. — Cambridge: Cambridge University Press, 2011. — 385 p.

1113. The Sevso Treasure and Pannonia / Ed. by Z. Visy. — Pécs: Régészet Tanszék – Genianet, 2012. — 175 p.

1114. Theophilidou E. Die Musenmosaiken der römischen Kaiserzeit // Trierer Zeitschrift. — 1984. — 47.— P. 264–266.

1115. Thesaurus of Applied Motives on African Red Slip Ware / Ed. by Armstrong M.A. — New York: New York University, ProQuest, 1993. — P. 191–195.

1116. Thirion J. Orphée magicien dans la mosaïque romaine. A propos d'une nouvelle mosaïque d'Orphée découverte dans la région de Sfax // Mélanges d'archéologie et d'histoire. LXVII. 1955. — P. 147–177.

1117. Thompson D.J. Philadelphus' Procession: Dynastic Power in a Mediterranean Context // Politics, Administration and Society in the Hellenistic and Roman World (Studia Hellenistica 36) / Ed. by L. Mooren. — Leuven: Peeters Publishers, 2000. — P. 365–388.

1118. Thompson K., Newby Z. Dido and Aeneas in Roman Britain // Omnibus. — 2015.— 69. — P. 1–3.

1119. Thornton A. The mosaic pavements of Corinium: the Roman Cirencester. — Cirencester: Urban District Council of Cirencester, 1967.

1120. Tolley H. Revisiting the House of Leontis Kloubas at Beth Shean/Scythopolis. — URL: https://www.academia.edu/36786651

1121. Tomalin D.J., Hanworth R. House for all seasons. A guide to the Roman Villa at Brading, Isle of Wight.— Brading, Isle of Wight, 1998. — 29 p.

1122. Török L. Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250–700. — Leiden, Boston: Brill, 2005. — 400 p.

1123. Torres Carro M. La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal) // Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia. — Valladolid: Universidade de Valladolid, facultad de Filosofia e Letras, 1978. — XLIV. — P. 89–102.

1124. Touchefeu-Meynier O. Thèmes odysséens dans l'art antique. — Paris: De Boccard, 1968. — 350 p.

1125. Touchefeu-Meynier O., Camporeale G. Odysseus / Uthuze // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — VI–1. — Zürich, München: Artemis, 1992. — P. 943–983.

1126. Toynbee J.M.C. A new Roman mosaic pavement found in Dorset // Journal of Roman Studies. — 1964. — 54. — P. 7–14.

1127. Toynbee J.M.C. Apollo, Beasts and Seasons: Some Thoughts on the Littlecote Mosaic // Britannia. — 1981. — 12. — P. 1–5.

1128. Toynbee J.M.C. Mosaïques au Bellérophon // Gallia. — 1955. — 13, fasc. 1. — P. 94.

1129. Toynbee J.M.C. Pagan motifs and practices in Christian art and ritual Roman Britain // Christianity in Britain, 300-700 / Ed. by M. Barley, R. Hanson. — Leicester University Press, 1968. — P. 177–193.

1130. Toynbee J.M.C. The Christian Roman mosaic, Hinton St. Mary, Dorset // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. — 1963. — LXXXV. — P. 116–121.

1131. Toynbee J.M.C., Painter K.S. Silver Picture Plates of Late Antiquity: AD 300–700 // Archaeologia. — 1986. — 108. — P. 15–65.

1132. Toynbee J.M.S. Art in Britain under Romans. — Oxford: Clarendon Press, 1964. — 612 p.

1133. Toynbee J.M.C. Death and Burial in the Roman World. — London, 1971.

1134. Treister M.Yu. Silver Phalerae with a Depiction of Bellerophon and the Chimaira from a Sarmatian Burial in Volodarka (Western Kazakhkstan). A Reappraisal of the Question of the So-Called Graeco-Bactrian Style in Hellenistic Toreutics // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia. — 2012. — 18. — P. 51–109

1135. Trilling J. The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople // Dumbarton Oaks Papers. — 1989. — 43. — P. 27–72.

1136. Tronzo W. The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting, 1986 (Monographs on the Fine Arts, 38). — Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1986. — 160 p.

1137. Tsiafakis D. Life and Death at the Hands of a Siren // Studia Varia from the J. Paul Getty Museum.— 2001. —2.— P. 7–24.

1138. Tsourinaki S. Late Antique Textiles of the Benaki Museum with Bucolic and Mythological Iconography // Europe, Hellas and Egypt: Complementary Antipodes during Late Antiquity. Papers from a Session held at the 8th Annual meeting of the European Association of Archæologists in Thessaloniki, 2002. — Oxford: Archæopress / BAR, 2004. — P. 51–66.

1139. Tuilier A. Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide.— Paris: C. Klincksieck, 1968.— P. 99–114.

1140. Tűlek F. Orpheus, The Magician. The Transition of Orpheus Theme from Paganism to Christianity in Late Roman — Early Byzantine Mosaics. — Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 1998. — 72 p.

1141. Turcan R. Les sarcophages romains à répresentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse. — Paris: De Boccard, 1966. — 684 p.

1142. Turcan R. Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire // Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. — Berlin, 1978. — 16.2. — P. 1700–1735.

1143. Turcan R. Liturgies de l'initiation bacchique a l'epoque romaine. — Paris: Diffusion De Boccard, 2003. — 165 p.

1144. Turcan R. Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains. — Paris: De Boccard, 1999. — 194 p.

1145. Turnheim Y., Ovadiah A. The Female Figure in the Dionysiac Mosaic in Sepphoris // Rivista di Archeologia. — 1997. — 21. — P. 107–116.

1146. Turnheim Y., Ovadiah A. The Mosaic Pavement of the House of Kyrios Leontis: Context and Meaning // Rivista di Archeologia. — 2003. — XXVII. — P. 111–118.

1147. Tyszlera L., Jankowiak A. The symbolism of Hercules in the religious and political propaganda of the Roman Empire as attested by a terra sigillata bowl from Górzyca in Słubice County // Archaeologia Polona. — 2017.— 55.— P. 211–224.

1148. Un Monument, un Musée. Je suis Bardo / Ed. by Aounallah S. — Tunis: Agence de Mise en Valeur du Patrimoine et de Promotion Culturelle, 2016. — 475 p.

1149. Underwood P.A. The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels. / Dumbarton Oaks Papers. — 1950. — 5. — P. 43–138.

1150. Valenzuela Montenegro N. Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs. — Berlin: Dissertation.de, 2004. — 494 S.

1151. Valero Tévar M.Á. El triclinium de la villa tardoantigua de Noheda: edilicia y ornamentación // Actas del Convegno int. La villa restaurata ei nuovi studi sulledilizia residenziale tardoantica. — Piazza Armerina, 2012.— p. 245–278.

1152. Valero Tévar M.Á. La iconografía del mito del Pélope e Hipodamía en la musivaria romana. Nuevas aportaciones a partir del mosaico de Noheda // Anales de Arqueología Cordobesa. — 2016. — 27. — P. 125–160.

1153. Valero Tévar M.Á. La villa romana de Noheda: la sala triclinar y sus mosaicos. Tesis de Doctorado, Universidad de Castilla-La Mancha.— Toledo, 2015.

1154. Valero Tévar M.A. Los mosaicos de la villa romana de Noheda (Villar de Domingo García–Cuenca). Contexto arqueológico y análisis interpretative. Exma. Diputación Provincial de Cuenca, 2013.

1155. Valero Tévar M.Á. Los mosaicos del triclinium de la villa romana de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca) // Centro y Periferia en el Mundo Clásico. Proceedings XVIIIth International Congress of Classical Archaeology, vol. 2 / Eds. by J.M. Álvarez Martínez, T. Nogales, I. Rodà. — Mérida, 2014. — P. 1347–1351.

1156. Valero Tévar M.A. New representations of the myth of Pelops and Hippodamia in Roman mosaic art // Journal of Mosaic Research. — 2018. — 11. — P. 297–313.

1157. Valero Tévar M.A. The late antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics // Journal of Roman Archeologia. — Cambridge University Press, 2013.— 26. — P. 315–316.

1158. Van Den Hoek A. Odysseus Wanders into Late Antiquity // Ποικίλοι καρποί. Récoltes diverses Exégèses païennes, juives et chrétiennes (Études réunies en hommage à Gilles Dorival sous la direction de Mireille Loubet et Didier Pralon). — Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015. — P. 337–363.

1159. Van der Meer L.B. Myths and more on the Etruscan Stone sarcophagi. Louvain — Dudley (MA): Pieters, 2004. — 181 p.

1160. Vassal V. La représentation d'Ulysse et de Polyphème dans la mosaïque romaine. Analyses et comparaisons // Journal of Mosaic Research. — 2020. — 13. — P. 281–294.

1161. Vendries Ch. Orphée, Isis, Sarapis et l'âne terrassé, le décor d'un cadran solaire de Durostorum (Silistra) // Revue archéologique. — 2017/2 . 64. — P. 285–310.

1162. Verbanck-Piérard A. Le double culte d'Héraclès: légende ou réalité ? // Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète / Ed. by A.-F. Laurens. — Besançon: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1989. — P. 43–65.

1163. Vergilius Romanus. Kommentarband zur Facsimileausgabe // A cura di C. Bertelli, E. Gallicet, G. Garbarino, I. Lana, A. Pratesi, J. Ruysschaert. Stuttgart, Zürich, 1986.

1164. Vermeule C.C. Caracalla and the Tetrarchs: Roman Emperors as Hercules // Festschrift für Frank Brommer / Ed. by U. Höckmann, A. Krug, A.. — Mainz: Philipp von Zabern, 1977. — S. 289–94.

1165. Vermeule E. Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry. Los Angeles — London: World, 1979. — 286 p.

1166. Vernant J.-P. Mortals and Immortals: Collected Essays. — Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. — 314 p.

1167. Vickers M. Review: The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography by G. Åkerström-Hougen // The Classical Review (New Series). — 1976. — 26/2.— P. 256–258.

1168. Vieillefon L. La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. — Paris: De Boccard, 2003. — 268 p.

1169. Viellefon L. Les mosaïques d'Orphée dans les maisons de l'Antiquité tardive. Fonctions décoratives et valeurs religieuses // Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité. — 116/2. 2004. — P. 983–1000.

1170. Villa del Casale e la Sicilia tra Tardoantico e Medioevo / A cura di P. Pensabene. — Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2010. — 290 p.

1171. Volbach W. F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters.— Mainz: Philipp von Zabern, 1976. — 154 S.

1172. Vollkommen R. Peleus // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). — VII–1. — Zürich, München: Artemis Verlag, 1994.— S. 251–269.

1173. Vollkommer R. Herakles in the Art of Classical Greece. — Oxford, 1988.

1174. Vout C. Antinous, Archaeology and History // Journal of Roman studies. — 2005. — 95. — P. 80–96.

1175. Voza G. I mosaici del Tellaro, lusso e cultura nel sud est Sicilia. — Erre Produzioni, 2003. — 52 p.

1176. Waelkens M., Ersoy H.K. The Sagalassos Neon Library Mosaic and its Conservation // Sagalassos V. Report on the Survey and Excavation Campaigns of 1996 and 1997 (Acta Archaeologica Lovanensia Monographiae 11/A) / Eds. M. Waelkens, L. Loots. — Leuven, 2000. — P. 419–447.

1177. Walters B. Fourth-Century 'Orphic' Halls in Britain // Mosaic. — 1982. — 7. — P. 23–26.

1178. Walters B. The Orpheus mosaic in Littlecote Park, England // Atti del III Colloquio internzionale sul Mosaico Antico / Ed. by B. Walters. — Bologna, 1984. — P. 433–442.

1179. Ward-Perkins J.B. The Hippolytus Sarcophagus from Trinquetaille // The Journal of Roman Studies. — 1956.— 46/1–2. — P. 10–16.

1180. Watson L. Representing the past, redefining the future: Sidonius Apollinaris' panegyrics on Avitus and Anthemius // The Propaganda of Power: the role of panegyric in late antiquity / Ed. by M. Whitby. — Leiden: Brill, 1998. — P. 177–198.

1181. Wattel-Decroizant O., Jesnick I.J. The Mosaics of the House of Mourabas in Sparta: Europa and Orpheus // Journal of the British Archaeological Association. — 1991. — CXLIV. — P. 92–106.

1182. Waywell S.E. Roman Mosaics in Greece // American Journal of Archaeology. — 1979.— 83/3. — P. 293–321.

1183. Wegner M. Die Musensarkophage. — Berlin: Gebr. Mann, 1966. — 161 S.

1184. Wehrli E. Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum. — Leipzig: Universitätsverlag von Robert Noske. — P. 52–64.

1185. Weir R. Nero and the Herakles Frieze at Delphi // Bulletin de correspondance hellénique. — 1999. — 123/2. — P. 397–404.

1186. Weiss Z., Talgam R. The Dionysiac Mosaic Floor of Sepphoris // VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida). — Guadalajara, 1994. — P. 231–237.

1187. Weitzmann K. A Tabula Odysseaca // American Journal of Archaeology. — 1941.— 45/2. — P. 166–181.

1188. Weitzmann K. An Addendum to "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra" // The Art Bulletin. — 1974.— 56/2 (Medieval Issue). — P. 248–2512.

1189. Weitzmann K. Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art. — London: Variorum Reprints, 1981. — 326 p.

1190. Weitzmann K. Euripides Scenes in Byzantine Art // Hesperia (American School of Classical Studies at Athens). — 1949. — 18/2. — P. 159–210.

1191. Weitzmann K. Greek mythology in Byzantine art. — Princeton (NJ): Princeton University Press, 1951. — 300 p.

1192. Weitzmann K. Late Antique and Early Christian Book Illumination. — New York: George Braziller, 1977. — 126 p.

1193. Weitzmann K. Observations on the Milan Iliad // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1954. — 5.— P. 241–264.

1194. Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination / Ed. by H.L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal. — Chicago, London: The University of Chicago press, 1971.— 346 p.

1195. Weitzmann K. Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography // Dumbarton Oaks Papers.— 1960. — 14.— P. 43–68.

1196. Weitzmann K. The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra // The Art Bulletin. — 1973. — 55/1. — P. 1–37.

1197. Westermann A. Biographi Graeci Minores. — Brunsvigae: G. Westermann, 1845. — 488 p.

1198. Wiegartz H. Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen (Istanbuler Forschungen Forschungen, 26). — 1965. —188 p.

1199. Will E. Le rituel des Adonies // Syria. — 1975. — 52. — P. 93–105.

1200. Willers D. Dionysos und Christus — ein archaologisches Zeugnis zur 'Konfessionsangehdrigkeit' des Nonnos // Museum Helveticum. — 1992.— 49. — P. 141–151.

1201. Willers D., Niekamp B. Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung // Riggisberger Berichte. — 2015. 20. — 272 S.

1202. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. — Freiburg im Breisgau: Herder, 1903. — 596 S.

1203. Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. — 4 Bde.— Freiburg im Breisgau: Herder, 1924.

1204. Wilpert J. I sarcofagi cristiani antichi. — Vol. I–IV. — Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1926–1936.

1205. Wilpert J. Le pitture delle catacombe romane. — Vol. II: Tavole. — Roma: Desclée Lefebure and Co, 1903. — 549 p.

1206. Wilson R. A guide to the Roman Remains in Britain. — London: Constable, 2002. — 608 p.

1207. Wilson R.J.A. Aspects of Iconography in Romano-British Mosaics: the Rudston "Aquatic" Scene and the Brading Astronomer Revisited. // Britannia. — 2006. — 37. — P. 295–336.

1208. Wilson R.J.A. Review of B. Steger, Piazza Armerina. La villa romaine de Casale en Sicile, Paris: Picard 2017 // Bryn Mawr Classical Review, March 12th 2020.— URL: https://bmcr.brynmawr.edu/2020/2020.03.17

1209. Winckelmann J.J. Geschichte der Kunst des Alterthums. — Dresden: Walther, 1764. — 431 S.

1210. Winiarczyk M. The "Sacred History" of Euhemerus of Messene. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.— 296 p.

1211. Winkler-Horacek L. Dionysos in Qusayr 'Amra — Ein Hellenistisches Bildmotiv im Fruhislam // Damaszener Mitteilungen. — Mainz am Rhein, 1998. — 10. — P. 261–290.

1212. Wiseman T.P. Remus: A Roman Myth. — Cambridge University Press, 1995.

1213. Wit J. de. Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus. Amsterdam, 1959.

1214. Witts P. Mosaics in Roman Britain: Stories in Stone. — Stroud: Tempus, 2005. — 192 p.

1215. Witts P. Nymphs and shepherds? A re-evaluation of scenes in mosaics from Brading, Frampton and Pitney // Mosaic. — 2006. — 33. — P. 17–20.

1216. Witts P. Roman Mosaics at Brading Villa // Minerva. — 2005. — 16. — P. 30–32.

1217. Witts P. The lost mosaics of Bramdean: the Days of the Week and Hercules and Antaeus // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (Rome, 2001). (Publications de l'École française de Rome, 352). — Vol. I. — Rome: École Française de Rome, 2005. — P. 235–245.

1218. Witts P. The Seasons Mosaic at Brading: Cult, Culture or Calendar? // Mosaic. — 2004. — 31. — P. 23–31.

1219. Wood S. Alcestis on Roman Sarcophagi // American Journal of Archaeology (The University of Chicago Press). 1978. — 82/4. — P. 499-510.

1220. Woodford S. Cults of Herakles in Attica // Studies Presented to George M. A. Hanfmann (Monographs in Art and Archaeology 2) / Eds. D.G. Mitten, J.G. Pedley, J.A. Scott— Mainz, Germany: Verlag Philipp von Zabern, 1971.— P. 211–225.

1221. Woodford S. Meleager.— LIMC.— VI–1.— Zürich, München: Artemis Verlag, 1992.— P. 414–435.

1222. Woods D. Rome, Gregoria, and Madaba: A Warning against Sexual Temptation // Studia Patristica. Vol. LXIV / Ed. by M. Vinzent. —Leuven, Paris, Walpole (MA): Peeters, 2013. — 12. — P. 9–15.

1223. Wrede H. Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit. — Mainz: Philipp von Zabern, 1981. — 373 S.

1224. Wright D.H. Pagan Theology in the Via Latina Catacomb // Byzantine Studies Conference: Abstract of Papers. — 1983. — 7. — P. 69–71.

1225. Wright D.H. The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design. — London: The British library 2001. — 72 p.

1226. Wright D.H. The Vatican Vergil, a Masterpiece of late Antique Art. — Berkeley: University of California Press, 1993.— 141p.

1227. Wright D.H. Vergilius Vaticanus: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Latinus 3225 der Biblioteca Apostolica Vaticana. Graz, 1984.

1228. Wright, D.H. From copy to facsimile: a millennium of studying the Vatican Vergil // The British Library Journal. 1991. 17/ 1. P. 12–35.

1229. Yacoub M. The Splendours of Tunisian Mosaics. — Tunis: Agency for the Development of Heritage and Cultural Promotion, 2007. — 423 p.

1230. Yalouris N. Pegasus ein Mythos in der Kunst. — Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1987.— 171 p.

1231. Zabehlicky H. Die römische Palastanlage von Bruckneudorf. — Bruckneudorf, Wien: Tourismusverband Bruckneudorf / Österreichisches Archäologisches Institut, 2013.— 48 S.

1232. Zahn E. Die Igeler Säule in Igel bei Trier. — Neuss: Neusser Druckerei und Verlag, 1982. — 35 S.

1233. Zamora Calvo J. M. Remarks on the so-called Plotinus' Sarcophagus (Vatican Museums, inv. 9504) // Studia Antiqua et Archaeologica. — 2019. — 25/2. — P. 465–482.

1234. Zander P. L'ommagine di Ercole nella basilica di San Pietro in Vaticano / Ercole il fondatore dall'antichita al Rinascimento / A cura di M.B. Castellotti, A. Giuliano. — Milano: Fondazione Brescia Musei, Mondadori Electa, 2011. — P. 68–77.

1235. Zanker P. Phadras Trauer und Hippolytes' Bildung. Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum // Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt (Palilia 6) / Hrsg. von F. De Angelis, S. Muth. — 1999. — S. 131–142.

1236. Zanker P. The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity. Berkeley (Calif.). Los Angeles — Oxford: University of California Press, 1995. — 426 p.

1237. Zanker P. Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne. — Münich: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2004.— 85 p.

1238. Zanker P., Ewald B.Ch. Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi. — Oxford: Oxford University Press, 2012. — 428 p.

1239. Zaqzūq A, Duchiesne-Guillemin M. La mosaique de Mariamin // Les annales archéologiques arabes syriennes. Revue d'archéologie et d'histoire. — 1970. — 20. — P. 93–125.

1240. Zaqzuq A. Nuovi mosaici pavimentali nella regione di Hama // Arte profana e arte sacra a Bisanzio / A cura di A. Iacobini, E. Zanini.— Roma, 1995.— P. 237–256.

1241. Zayadine F. Peintures murales et mosaïques à sujets mythologiques en Jordanie // Bulletin de Correspondence Hellénique.. — 1986. — XIV — P. 424.

1242. Zayadine F. The Umayyad Frescoes of Quseir 'Amra // Archaeology. — 1979. — 31. — P. 19–29.

1243. Zeller E. The Stoics: Epicureans and Sceptics. — London: Longmans, Green, and Company, 1892. — 585 p.

1244. Zervan V. Szenen aus dem Leben Josephs auf der Maximianskathedra in Ravenna und das Problem ihrer Interpretation // Byzanz und das Abendland / Hrsg. von E. Juhász. Budapest, 2014. — S. 85–96.

1245. Zilling H.M. Die Mimesis des Heros: Pagane Helden in christlicher Deutung // Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike / Hrsg. von H. Leppin. — Berlin: De Gruyter, 2015. — P. 139–166.

1246. Zimmermann N. Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei. — Münster: Aschendorff, 2002. – S. 309.

1247. Zimmermann N., Landstätter S. Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period. — Istanbul: Ege Yayınları, 2011. — 224 p.

1248. Zimmermann N., Rutgers L.V., Vilella A., Kodzoman E., Dee M.W. The Jewish Catacomb at Vigna Randanini in Rome: A New Architectural and Archaeological Study. With

an Appendix on Tomb Statistics // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts — Römische Abteilung. 2022. — 128. — P. 360–431.

1249. Zori N. The house of Kyrios Leontis at Beth-Shean // Eretz Israel. — 1973. — 11. — P. 229–247 (на иврите).

1250. Zori N. The House of Kyrios Leontis at Beth-Shean // Israel Exploration Journal. — 1966. — 16. — P. 123–134.

1251. Z'ubi I., Gatier P.L., Piccirillo M., Seigne J. Note sur une mosaïque à scène bachique dans un palais d'époque byzantine à Jerash // Liber Annuus. — 1994. — 44. — P. 539–546.

1252. Zwierlein-Diehl E. Antike Gemmen und ihr Nachleben. — Berlin: De Gruyter, 2012. — S. 160–166.

1253. Γουλούλης Σ. Ο ήρωας Αχιλλέας στην ύστερη ρωμαϊκή και μεσαιωνική θεσσαλική παράδοση (ιστορική – ιστορικογεωγραφική ανάλυση) // 2nd International Farsala Conference «The Homeric Achilles: diachronic reflections in the art and the literature» Farsala, 7–9 February 2019. — Pharsala, 2019. — P. 49–73.

1254. Σταμπολιδης Ν.Χρ. Ελευθερνα. — Αθήνα: Εκδόσεις Ολκός, Lamda Development & Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, 2020. — 328 p.

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

на правах рукописи

Сусленков Виталий Егорович

ЯЗЫЧЕСКИЕ ГЕРОИ И ГЕРОИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПОЗДНЕАНТИЧНОМ ИСКУССТВЕ IV–VIII ВВ. И ИХ ХРИСТИАНСКИЙ КОНТЕКСТ

Специальность 5.10.3. —
Виды искусства:
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения
Захарова А.В.

Москва — 2025

Том II

Оглавление:

Приложение I: Каталог изображений героев в позднеантичном и раннехристианском искусстве **3**

I.1. Геракл (1–50) 3

I.2. Дионис (51–139) 16

I.3. Орфей (140–209) 36

I.4. Одиссей (210–224) 53

I.5. Беллерофонт (225–249) 58

I.6. Ипполит и Адонис (250–261) 65

I.7. Ахиллес (262–314) 70

I.8. Мелеагр (315–329) 86

I.9. Эней (330–335) 89

I.10. Пелопс (336–338) 92

Приложение II: Альбом иллюстраций **93**

Иллюстрации 94

Список иллюстраций 325

В настоящий каталог включены все известные изображения героев в напольной живописи, на фресках, в скульптуре и на рельефах, на предметах прикладного искусства (изделия из серебра, слоновой кости, живопись на стекле). Указаны сюжеты, сопутствующие им сцены, происхождение, датировка с вариантами, место хранения (если известны), основная библиография.

Каталог изображений героев в позднеантичном и раннехристианском искусств

I.1. Геракл

Мозаики и фрески:

[1] Четырехчастная мозаика: (1) Геракл, сражающийся с кентавром Эвритионом (?), в окружении нескольких фигур; (2) Перенесение крылатой фигурой (Ветром?) богини Лето, беременной Аполлоном и Артемидой, на остров Делос, с нападением Пифона, насланного Герой, и Посейдоном (?), поражающим его трезубцем, вокруг — две нереиды на гиппокампах, два ихтиокентавра, рогатый мужчина с якорем в руках и кентавр (?); (3) Связывание Марсия после состязания с Аполлоном (стоит справа с лирой), по центру — крылатая Ника, венчающая бога; (4) мальчик Дионисом, получающий от богов (Зевс и Рея ?) «воинство» сатиров и менад или усмиряющий его. Первые три сцены охвачены бордюром с менадами и сатирами, сцена с ребенком Дионисом — в раме с эротами на львах и с головами мужских персонификаций, видимо, Времен года.

- Из Portus Magnus (близ Орана, Алжир),
- нач. IV в.; видимо, утрачена, известна по фотографиям.[1]

[2] Мозаика: опьяневший Геракл [ΗΡΑΚΛΗС], лежащий у ног сидящих Диониса [ΔΙΟΝΥΣΟС] и Ариадны [ΑΡΙΑΔΝΗ], за которыми стоят сатиры Марон [ΜΑΡΩΝ] и Эрот-Потос [ΠΟΘΟС], Мозаика исполнена в академической манере, близкой Антиохийской школе живописи и может целиком принадлежать языческому контексту.

- Римская вилла в Philippopolis (Шахба / Shahbā, Сирия),
- 2-я четв. IV в.; Музей Шахбы, Шахба.[2]

[3] Фрески: Подвиги Геркулеса по сторонам сцен с Оплакиванием и Спасением Алкестиды.

---

[1]Археологическая справка об Оране и его памятниках: Chalal B. Portus Magnus, ville de la Maurétanie césarienne // Revue d'études archéologiques. 2016. 2. P. 50–64, библиография; интерпретации иконографической программы: *Lavin I.* Antioch mosaics and their sources // Dumbarton Oacks Papers. 1963. 17. P. 227–228; *Dunbabin K. M.* The mosaics of roman North Africa. P. 41–45; *Foucher L.* Dionysos dans les mosaïques d'Afrique // Dossier de l'Archéologie. 1978. 31. P. 37–47; *Ghedini F.* Il mosaico di Portus Magnus: una proposta di lettura // L'Africa Romana. 1989. VI/1. P. 211–223; *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus // Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques. 1996. 21. P. 189–202.

[2]*Balty J.* Mosaïques antiques de Syrie. Bruxelles: Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1977. P. 50–57.

В люнете аркосолия (1) Адмет (или Алкестида) на ложе, по боковым стенкам — (2) Геркулес в dexiosis с Минервой и (3) он же, повергающий Какуса, в люнете напротив — (4) Геркулес, возвращающий Алкестиду Адмету, по стенкам — (5) его сражение с Гидрой, и (6) он же в Саду Гесперид перед древом, охраняемым змеем Ладоном. Кубикулы «D»–«O» были расписаны двумя художниками: один писал фигуры, другой работал над декоративными элементами, близлежащие камеры имеют единый с ними стиль росписи.[3]

- Кубикул «N» в христианских катакомбах на виа Дино Компаньи / Via di Dino Compagni (перекресток с Виа Латина / Via Latina), Рим, 2-я пол. IV в. (315–325 или 320-е–350-е гг.[4] (судя по надписям на крышках локулов времени Константина I или его ближайших преемников) или 340–350 гг.[5], или 361–363 гг. (период реставрации язычества при Юлиане II)[6]).[7]

[3]*Zimmermann N.* Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei. S. 92–99.
[4]*Ferrua A.* Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. P. 93; *Luciani R.* Catacomba di Via Latina. P. 255–273.
[5]*Tronzo W.* The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting. P. 19.
[6]*Mastrocinque G.* Il ciclo di Ercole nell'ipogeo di via Dino Compagni. P. 23–70.
[7]Общие работы; Ветхозаветные и Христианские сюжеты в катакомбах на виа Дино Компаньи: *Ferrua A.* Una nuova catacomba cristiana sulla Via Latina // Civiltà Cattolica, 1956, II. P. 118–131; *Marrou H.-I.* Catacombe pagano-chrétienne récemment découverte à Rome // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1956. 1958. P. 77–81; *Ferrua A.* Le pitture della nuova catacomba di Via Latina; *Ferrua A.* Inscrizioni pagane nelle catacombe di Roma, Via Latina II // Epigraphica. 1961. 23. P. 3–21; *Simon M.* Remarques sur le catacomb de la via Latina // Mullus: Festschrift Theodor Klauser. Münster, 1964; *Buschhausen H.* Die Katakombe an der Via Latina zu Rom // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 1980. 29. P. 293–301; *Tronzo W.* The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1986; *Ferrua A.* Catacombe sconosciute; una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina. Firenze: Nardini, 1990; *Luciani R.* Catacomba di Via Latina: l'architettura e le pitture // Strenna dei Romanisti. 1997. 58. P. 255–273; *Hoogland V.D.* "The front is a kind of grave" remembrance in the Via Latina catacombs // Memory and the medieval tomb. 2000. P. 157–181; *Zimmermann N.* Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei. Münster: Asghendorff, 2002. P. 61–126; *Bisconti F.* Il restauro dell'ipogeo di Via Dino Compagni — Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo "A". Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2003; *Bisconti F.* Le pitture del cubicolo A nell'ipogeo di via Dino Compagni // Orizzonte tardoantico, 2006. P. 160–162; *Mazzei B.* I dipinti del cubicolo F detto di Sansone nell'ipogeo di via Dino Compagni // Orizzonte tardoantico. 2006. P. 154–157; *Roverbio C.* Le rappresentazioni di Cristo: l'ipogeo di via Dino Compagni come spunto per una riflessione sulle radici e gli sviluppi di un'evoluzione iconografica // 2016. Pars 2. P. 1975–1992; *Dujsíková B.D.* Hypogeum Via Latina. Magisterská diplomová práca (doc. Ivan Foletti, MA, Docteur ès Lettres). Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, 2019.
История Геркулеса и Алкестиды в гипогее на Via Dino Campagni: *Fink J.* Herakles als Christusbild an der via Latina. P. 133–146; *Wright D.H.* Pagan Theology in the Via Latina Catacomb // Proceedings of Annual Byzantine Studies Conference. 1983. 7. P. 69–71; *Tronzo W.* The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1986; *Berg B.* Alcestes and Hercules in the Catacomb of via Latina // Vigiliae Christianae. 1994. 48. P. 219–234; *Aune D.E.* Heracles and Christ: Heracles Imagery in the Christology of Early Christianity // Greeks, Romans, and Christians: Essays in Honor of Abraham J. Malherbe / Eds. D.L. Balch et al. Minneapolis (MN): Fortress Press, 1995. P. 3–19; *Mastrocinque G.* Il ciclo di Ercole nell'ipogeo di via Dino Compagni. P. 23–70; *Hillery K.* Advancing an Eschatological Conversation: An Interpretation of the Via Latina's "Hercules Cycle" through the Eyes of a Late Antique Roman Viewer // Philomathes. A Journal of Undergraduate Research in Classics (Austin Peay State University). 2019. Vol. 3.1. P. 85–111; *Heidl G.* Spousal love beyond the grave: the "Christian" Alcestis in via Latina hypogeum. P. 69–76; *Tatham G.* Hercules in the hypogeum at the Via Dino Compagni, Rome // Herakles Inside and Outside the Church. From the first Apologists to the end of the Quattrocento, Metaforms, 18 / Eds. A.L. Allan, E. Anagnostou-Laoutides, E. Stafford. Leiden, 2020. P. 171–197.

[4; 232; 336] Мозаика: Схватка Геракла с кентавром Эвритионом (или Нессом, или Хироном)[8] в бордюре большого поля, на котором изображены (1, левая сцена) Эномай на троне в своем дворце (надписи [OENO]MAUS [REG]NI] и [CUPIO VIVAS]), со стоящими по сторонам дочерью Гипподамией и воином-стражником, (2, правая сцена) Беллерофонт [BELLEROFONS] на Пегасе [PEGASUS], поражающий Химеру [CIMERA], (3, нижняя сцена) возничий и Пелопс (?) или Эномай (?) на колеснице, перед нею — Пелопс [PELOBS]; в бордюре также большой сосуд для вина, охотник (Алкафой?), поражающий стрелой льва (Киферонского льва?), Адраст (?), усмиряющий божественного коня Ариона (?); по центру лент бордюра в медальонах — нагие эроты (без крыльев) или воины, в плащах и с щитами; по углам — «поддерживающие» центральное поле теламоны.

- Вилла Кепиона и Фортунаты / Caepio et Fortunata, Мад Хоул / Mud Hole в Боксфорде / Boxford (Зап. Беркшир, Великобритания),
- ок. 380 г. (?); in situ.[9]

[5; 75; 151; 214] Мозаика: атрибуты и участники подвигов Геркулеса (лев, гидра, лань, вепрь, бык, кони и всадники (?) Диомеда, павшая Ипполита, трехтелый Герион, Кербер, змей Ладон с древом Гесперид, раненые всадники) (на основном поле триклиния). На других участках: Наказание Марсия (Марсий, слуга Аполлона, накидывающий на него лассо, точильщик ноже, ученик Марсия Олимп, персонификация реки Меандра) (левая апсида), Истребление гигантов (корчащиеся от мук и умирающие от пущенных Геркулесом стрел змееногие гиганты) (центральная апсида), Метаморфоза Амбросии и и Наказание Ликурга (царь Фракии Ликург, вырубающий виноградную лозу, в которую превратилась гиада Амбросия, пытавшаяся оплести врага Диониса, Пан и Силен за нею, менады и сатира с пантерой, нападающие на Ликурга, с эротами в завитках аканфа) (правая апсида).[10] В проходах к апсидам изображены сцены метаморфоз: Наказание

[8]Все атрибуции, сопровождаемые знаком вопроса, на наш взгляд, крайне предположительны и даже сомнительны.

[9]*Beeson A.* The Boxford Bellerophon Mosaic: an interim account // Association for Roman Archaeology Bulletin. 2018. 24. P. 86–92; *Beeson A., Nichol M., Appleton J.* The Boxford mosaic: a Unique survivor from the Roman Age. Newbury: Countryside Books, 2019; *Beeson A.* Excavating myths and monsters // Current Archaeology. 2019. 357. P. 18–27; *Beeson A.* New thoughts on the Boxford: Triumphs of Pelops and Bellerophon' mosaic // Current Archaeology. 2021. 371. P. 34–41. URL: https://the-past.com/feature/new-thoughts-on-the-boxford-triumphs-of-pelops-and-bellerophon-mosaic; *Beeson A., Nichol M., Massey R.* The Triumphs of Pelops and Bellerophon: Unique Mosaic Evidence of Romanitas in Late Roman Britain // Britannia. 2022. 53. P. 185–225.

[10]*L'Orange H.P.* E' un palazzo di Massimiano Erculeo che gli scavi di Piazza Armerina portano alla luce? // Symbolae Osloenses. 1952. 29. P. 114–128; *Ampolo C., Carandini A., Pucci G., Pensabene P.* La villa del Casale a Piazza Armerina. Saggi stratigrafici ed altre ricerche // Mélanges de l'école francaise de Rome. 1971. 83. P. 141–281; *Kähler H.* Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina. Berlin: G. Mann Verlag, 1973; *Di Vita A.* La villa di Piazza Armerina e l'arte musiva // Κωκαλος. Studi pubblicati dall'Istituto di storia antica dell'Universita di Palermo. 1972–1973. P. 251–263; *Settis S.* Per l'interpretazione di Piazza Armerina // Mélanges de l'école francaise de Rome. 1975. 87. P. 873–994; *Marrou H.-I.* Sur deux mosaïques de la villa romaine de Piazza Armerina // Christiana

Дионисом Тирренских пиратов, Дафны в лавр, Кипариса в кипарис, Гесионы или Андромеды и Эндимиона в звезды.

- Трехапсидный триклиний Виллы дель Казале / Villa Romana del Casale[11] близ Filosofiana, Пьяцца Армерина (Сицилия), после 305 г.–до 312 г. (время Максимиана Геркулия и Максенция), или время Константина I[12] — до сер. IV в. или 370-е–390-е гг. (времени правления Феодосия I) (все мозаики или только триконховый триклиний)[13]; in situ.

[6] Мозаика: Подвиги Геракла (Похищение Керинейской лани, пленение Эриманфского вепря, фрагменты двух подвигов: убиение Лернейской гидры (?), Истребление Стимфалид (?) вокруг композиции, от которой сохранились фрагменты сцены в воде — ног быка и человеческих ног).

---

tempora. Mélanges d'histoire, d'archéologie, d'épigraphie et de patristique. Rome: École Française de Rome, 1978. P. 253–295; *Carandini A., Ricci A., De Vos M.* Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino. Palermo: Flaccovio, 1982; *De Miro E.* La Villa del Casale di Piazza Armerina. Nuove ricerche // A cura di G. Rizza, S. Garraffo. La villa romana del Casale di Piazza Armerina // Atti della IV riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologia Classica dell'Università di Catania, Piazza Armerina, 28 settembre–1 ottobre 1983 // Cronache di Archeologia. 1984. 23. P. 58–73; *Amedick R.* Herakles im Speiseaale. S. 103–104; *Coralini A.* L'Hercules Victor di Piazza Armerina. Una proposta di lettura // Atti del IV Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo 9–13 dicembre 1996 / A cura di R.M. Carra Bonacasa, F. Guidobaldi. Ravenna, 1997. P. 299–324; *Gentili G.V.* La villa romana di Piazza Armerina. Palazzo Erculio I–III. Osimo: Fondazione Don Carlo, 1999; Piazza Armerina: Villa del Casale e la Sicilia tra Tardoantico e Medloevo / A cura di P. Pensabene. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2010; *Pensabene P.* Pittura tardoantica a Piazza Armerina: Gli spazi esterni e le tematiche militari come auto-rappresentazione del Dominus // Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil Book Subtitle: Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13.–17. September 2010 / Hrsg. von N. Zimmermann. Austrian Academy of Sciences Press, 2014; *Steger B.* Piazza Armerina. La villa romaine de Casale en Sicile. Paris: Picard 2017.

[11]Принадлежность виллы не ясна: или она принадлежала императору Максимину Геркулию (соименного Геркулесу), или его сыну Максенцию (305–312 гг.), или, возможно, императорскому прокуратору или крупному землевладельцу — ***Луцию Арадию Валерию Прокулу Популонию***, наместнику Сицилии между 327 и 331 г., консулу 340 г. (широко принятая версия); ***Г. Цейонию Руфу Волусиану***, проконсулу Африки при Максимиане Геркулии в 305–307 гг., префекту претория при Максенции в 310–312 гг. и консулу 311 г., префекту Рима при Константине в 313–315 гг., консулу 314 г. при Максенции и Константине I, и его сыну ***М. Цейонию Руфу Альбину***, консулу 335 г. и префекту Рима в 335–337 гг.; ***Цейонию Руфу Альбину Лампадию***, префекту Рима в 389–391 гг., сыну Г. Цейония Руфа Волусиана Лампадия, префекта Рима при Констанции II в 355 г.; ***Меммию Витрасиону Орфиту***, городскому префекту, наместнику Сицилии при Констанции II (353–359 гг.), отвечавшему за перевозку на кораблях животных из африканских и восточных провинций; ритору Клавдию Мамертину (360-е гг.); ***Никомаху Флавию Младшему***, консулу (кон. IV–нач. V вв.). — *Pace B.* I mosaici di Piazza Armerina. Roma: Gherardo Casini Editore, 1955. P. 42–43; *Steger B.* Piazza Armerina: la villa romaine du Casale en Sicile // Antiqva. Vol. 17. Paris: Picard, 2017. P. 58–73; ***Бетициону Перпетую Арцигиону и Домицию Латрониону***, наместникам Сицилии при Константине I. — *Manganaro Perrone G.* Note storiche e epigrafiche per la villa (praetorium) del Casale di Piazza Armerina // Sicilia Antiqua.— 2005. 2. P. 173–191.

[12]*Marrou H.-I.* Sur deux mosaïques de la villa romaine de Piazza Armerina // Christiana tempora. Mélanges d'histoire, d'archéologie, d'épigraphie et de patristique. Rome : École Française de Rome, 1978. P. 253–295.

[13]*Pensabene P., Barresi P.* Una rilettura della decorazione musiva del triconco della villa del Casale a Piazza Armerina // Atti del XXII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Matera, 16–19 marzo 2016 / Eds. C. Angelelli, D. Massara, A. Paribeni. Tivoli: Scripta Manent Edizioni, 2017. P. 117–134; *Steger B.* Piazza Armerina. La villa romaine de Casale en Sicile. Paris: Picard 2017; критическая корректировка дат разных участков мозаик на вилле: *Wilson R.J.A.* Review of B. Steger, Piazza Armerina. La villa romaine de Casale en Sicile, Paris: Picard 2017 // Bryn Mawr Classical Review, March 12th 2020. URL: https://bmcr.brynmawr.edu/2020/2020.03.17;

- Из Виллы в Парикии (Парос), раскопанной на территории у церкви Панагии Стовратной (Икатонтапилианис),
- ок. 400 г.[14]; Археологический музей Пароса, Парикия.[15]

[7; 90; 255] Мозаика: (1, нижняя панель) Триумф Диониса [ΔΙΟΝΥΣΟC] на колеснице, запряженной кентавром и кентавриссой и ведомой эротом [ΕΡΩC], с Силеном на белом осле, с сатиром Скиртосом ([ΣΚΙΡΤΟC] — Прыгун), менадой с кроталами (верхний ряд), опьяневший Геракл [ΗΡΑΚΛΗC], которого поддерживает сатир, итифаллический Пан (нижний ряд), пляшущие сатир и менада. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ»[16], то есть «Нравственное очищение» либо «Посвящение [в таинства Диониса]) либо «Таинство».

На верхней панели изображены (2) страдающая Федра [ΦΕΔΡΑ] и Ипполит [ΙΠΠΟΛΥΤΟC], получающий от нее через кормилицу [ΤΡΟΦΟC] письмо, летящий над сценой Эрот [ΕΡΩC], справа — спутники Ипполита охотники с собаками [ΚΥΝΗΓΟΙ].

Над полем Федры и Ипполита узкое поле с tabula ansata, которую несут эроты, с надписью: ναοις Νέστορα τὸν φιλόκαλον κτίστην («Ты в доме Нестора, его строителя, любящего красоту»).

Между двумя картинами надпись: δεῦρ᾽ ἴδε τὰς χάριτας χαίρων, φίλε, ἄστινας ἡμῖν τέχνη ταῖς ψήφοις ἔμβαλε πηξαμένη, τὸν Φθόνον ἐκ μέσσου καὶ ὄμμασι βασκανίης τῆς ἱλαρῆς τέχνης πολλάκις εὐξάμενος («Подойди сюда и с радостью посмотри, о друг, на искусство Харит, воплощенное в сложенных каменьях. Избавься от зависти и от дурного глаза, и многократно помолись, восхищаясь этим радостным искусством»).

Под сценой с Триумфом на tabula ansata надпись в окружении нильского пейзажа: εἴ με φιλεῖς, ὤνθρωπε, χαίρων ἐπίβαινε μελάθρων, ψυχὴν τερπόμενος τεχνήμασιν, οἷσιν ποθ᾽ ἡμῖν πέπλον ἱμερόεντα Χαρίτων ἡ Κύπρις ὕφανεν λεπταλέῃ ψηφῖδι· χάριν δ᾽ ἐνεθήκατο πολλήν («Если ты друг мне, о человек, с радостью вступай в этот покой, и твоя душа насладится здесь искусством. Киприда соткала прекрасный пеплос Харит из мельчайших камней [видимо, мозаика из мельчайших камней подобна пеплосу, сотканному Харитами для Киприды], вложив в него великую благодать»).

- Из Шейх-Зувейды / Sheikh Zuweid (Сев. Синай, Египет),

[14]Ранняя датировка мозаики совершенно невозможна: орнамент бордюра, стилистические преимы исполнения подтверждают датировку рубежа IV–V вв.
[15]Herakles // LIMC. V–1. Cat. 2163.
[16]О надписях: *Plassart A.* Note sur les inscriptions de la mosaïque de Cheikh Zouède // Bulletin de Correspondance Hellénique. 1916. 40/1. P. 359–360; *Perdrizet P.* La mosaïque de Cheikh Zouède // Recueil d'études égyptologiques dédiée à la mémoire de J. F. Champolion à l'occasion du centenaire de la lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiérogliphes phonétiques. Paris, 1922. P. 93–110; *Gallavotti C.* Inscrizione musiva di Sheik Zowéd // Maia. 1963. 15. P. 459–462; *Bernand E.* Inscriptions métriques de l'Egypte gréco-romaine. Paris, 1969. P. 484–486.

- 1-я пол. VI в.; Музей Измаилии / Ismailiya Museum (Египет).[17]

[8; 91; 324] Мозаика (по периметру поля триклиния): (1) фиас Диониса, напротив — (2) Диана с охотниками, (3) Геракл и коленопреклоненная Авга у источника, (4) любовный союз Мелеагра и Аталанты, (напротив, 5) Европа на быке, (6) триумф Афродиты (на раковине, в окружении тритонов); в бордюре — нильский пейзаж.

- Из триклиния виллы в дер. Саррин / Sarrîn (историческая Осроена, Сирия),
- 1-я или 2-я пол. VI в.; Национальный музей Алеппо.[18]

[9] Мозаика: юный нагой Геракл, борющийся с Немейским львом (видимо, часть цикла Двенадцати подвигов), с сохранившимся фрагментом надписания «ЕРА».

- Обнаружена в том же районе Мадабы, что мозаика с вакхантами (ныне Мадаба, Археологический музей Мадабы) и мозаика с Ахиллесом, Патроклом и Брисеидой (ныне в церкви Свв. Апостолов, Мадаба); до переноса мозаики в Археологический музей Мадабы, фотофиксации in situ не производилось, поэтому ее археологический и архитектурный контекст неясен.
- 1-я пол. VI в.; Археологический музей, Мадаба (местонахождение в настоящее время нам не известно).[19]

Скульптура и рельефы на камне:

[10] Капитель пилястры (известняк): Геракл в длинной женской одежде, которого поддерживает сатир, Дионис, в характерной позе — с запрокинутой за голову рукою, у колонны, менада.

---

[17] *Clédat J.* Fouilles à Cheikh Zouede // Annales du service des antiquités de l'Egypte. 1915. 15. P. 21–28; *Borda M.* La pittura romana. Milan: Societa Editrice Libraria, 1958. P. 360–370; *Ovadiah A.* Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel. Rome, 1987. Nr 69. P. 51–53. Pl. XL; *Ovadiah A., Gomez De Silva, C., Mucznik S.* The Mosaic Pavements of Sheikh Zouede in Northern Sinai // Tesserae. Festschrift für Josef Engemann (Jahrbuch für Antike und Christentum, Erganzungsband, 18) (Münster, 1991) / Ed. by F. Dessman. P. 181–191. Pls. 22-27; *Ovadiah A., Gomez De Silva, C., Mucznik S.* A New Look at the Mosaic Floor from Sheikh Zuweid in the Ismailiya Museum // Quadmoniot. 1991. XXXIV, 3–4 (95–96). P. 122–127; *Olszewski M.T.* Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IV–V e siècle) / The Evil Eye and Protection Against Envy in the Sheikh Zuweid Mosaic in Sinai (4th–5th century) // La Mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du VIIIe Colloque international de la mosaïque antique et médiévale, Lausanne 1997 / Eds. D. Paunier, Ch. Schmidt // Cahiers d'Archéologie romande. 2001. 85. P. 276–301; *Olszewski M.T.* La mosaïque de style naïf de Cheikh Zouède au Sinaï // Archeologia. VIII. Warsaw, 2002. P. 45–61. Pl. III–VI; *Talgam R.* The Ekphrasis Eikonos of Procopius of Gaza. P. 219–223; *Sevilla Sadeh N*. Telete and Eros: Meanings and Sources of the Mythological Scenes in the Mosaic from Sheikh Zouede // The Beauty of Japheth in the Tents of Shem, Studies in Honor of Mordechai Omer / Eds. H. Taragan, N. Gal // Assaph: Studies in Art History. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2010. 13–14. P. 159–172.

[18] *Balty J.* La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) (Inventaires des mosaïques antiques de Syrie. Fascicule 1). Beyrouth: Institut français du Proche-Orient (IFPO), 1990; *Balty J.* Notes d'iconographie dionysiaque: la mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) // *Balty J.* Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interprétation. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

[19] *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 80, Pl. 55.

- IV в.; Коптский музей, Каир.[20]

[11] Мраморные рельефы: Подвиги Геракла на отдельных плитах (очистка Авгиевых конюшен, похищение коней Диомеда, убиение Гериона, Геракл, несущий Эриманфского вепря, Убийство Стимфалид, бой с Лернейской гидрой, битва с Амазонками; фрагменты: борьба с Немейским львом, Критским быком, Геракл в Саду Гесперид).

- Из сенаторской виллы Шираган / Chiragan (Мартр Толозан / Martres-Tolosane, близ Тулузы),
- 2-я пол. IV в.–ок. 400 г.; Музей Сен-Раймон / Musée St-Raymond, Тулуза.[21]

[12] Мраморный рельеф: Геракл, несущий на спине Эриманфского вепря, и скрывающийся в пифосе Эврисфей.

- V в.; западный фасад собора Сан Марко, Венеция[22].

[13] Мраморный рельеф: Геркулес, пленяющий Керинейскую лань.

- возможно, из так называемого Дворца Геркулеса времени Теодориха в Равенне,
- V или сер. VI в.; Национальный музей, Равенна (inv. 2229)[23];

Рельефы на металле:

[14] Серебряное блюдо (т.наз. «Большое блюдо с Океаном»): Геракл среди вакхантов (Пан, Силен, Менады); в центральном круглом медальоне — голова Океана, в поле вокруг — нереиды.

- Из т.наз. «Сокровищ из Милденхолла» (Mildenhall Treasure),
- 1-я пол. IV в.; Британский музей, Лондон.[24]

---

[20]*Gabra G., Eaton-Krauss M.* Coptic Museum and Churches of Old Cairo. Cairo, New York, 2007. Cat. 4 (inv. 6471) (P. 33).

[21]*Bergmann M.* Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike. Wiesbaden, 1999; *Kovacs M.* Ein zeitloser Heros: Hercules auf spätantikem Gelagegeschirr. S. 91; *Bergmann M.* Die kaiserzeitlichen Porträts von Chiragan: Spätantike Sammlung oder gewachsenes Ensemble? S. 323–339; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 45.

[22]*Favaretto I.* Ercole a San Marco: una figura inquietante? // Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento / A cura di M. Bona Castelloti, A. Giuliano. Milan, 2011. P. 78–83.

[23]*Farioli Campanati R.* Ravenna e i suoi rapporti con Costantinopoli: la scultura (secoli V.–VI) // Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo) / Ed. C. Rizzardi. Venedig, 2005. P. 13–43; *Russo E.* Il rilievo costantinopolitano con Eracle e il cervo nel Museo Nazionale di Ravenna, Ravenna Studi e Ricerche. 17. 2010. P. 15–26; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 83–86.

[24]Age of Spirituality. Cat. 130 (P. 151–152); *Залесская В.Н.* Символика античных образов в ранневизантийском искусстве // Восточное Средиземноморье и Кавказ в IV–XVI вв. Сборник статей / Науч. ред. А.В. Банк, В.Г.

[15] Фрагмент серебряной чаши: голова Геракла в профиль, за ним палица, по внешней стороне — фриз с животными, преследующими друг друга, маски Гермеса и женщины.

- Из Трапрейн Ло / Traprain Law (Шотландия),
- IV в.; Национальный музей Шотландии, Эдинбург.[25]

[16] Бронзовая плакетка с серебряными вставками: Геракл и Лернейская гидра.

- Из Константинополя (?), IV в. (?); Музей искусств Принстонского университета, Принстон.[26]

[17] Серебряное блюдо: головы Геракла, Кибелы, Аполлона, Дианы в профиль, чередующиеся попарно со стоящими быками, овцами, козами.

- IV в.; Художественно-исторический музей, Вена.[27]

[18] Круглая брошь: Геркулес и Омфала.

- Из некрополя в Кестхей-Фенекпуста / Keszthely-Fenékpuszta (Horreum, погребение 5), Паннония,
- VI в.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.[28]

[19] Серебряное блюдо: Геракл, борющийся с Немейским львом.

- IV[29] или VI в.; Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж.[30]

[20] Серебряная ситула: Геракл с яблоками из Сада Гесперид (изображен по «типу Фарнезе») среди богов (Арес, Афродита, Аполлон, Артемида).

Луконин. Ленинград: Искусство, 1988. С. 22–23; *Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Cat. 144–145, Figs. 65–66; The Mildenhall Treasure: Late Roman Silver Plate from East Anglia / Ed. by R. Hobbs. London: The British Museum, 2016.

[25]*Guest P.*Siliquae from the Traprain Law treasure: silver and society in later fourth- and fifth–century Britain // Late Roman silver: the Traprain Treasure in context / Eds. F Hunter, K Painter. Edinburgh: Society of Antiquaries of Scotland, 2013. P. 93–106; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 50; The Late Roman Silver treasure from Traprain Law / Eds. F. Hunter, A.Kaufmann-Heinemann, K. Painter. Edinburgh, National Museums of Scotland, 2022.

[26]Age of Spirituality. Cat. 137 (P. 160–161).

[27]*Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Cat. 143, Fig. 223.

[28]*Bollók Á.* Bellerophon and Crucifixion? A brief note on late antique circular box brooches from Pannonia // People, Settlement and Landscape on lake Balaton over the Millennia / Eds. O. Heinrich-Tamáska, P. Straub. — Budapest, Leipzig, Keszthely, Rahden (Westf.): Marie Leidorf GmbH, 2014. P. 259–279.

[29]*Kovacs M.* Ein zeitloser Heros: Hercules auf spätantikem Gelagegeschirr. Abb. 1.

[30]Age of Spirituality. Cat. 136 (P. 162–163).

- Из Кучурмаре / Kuczurmare на Буковине (ныне Великий Кучуров, Украина),
- Константинопольская мастерская, 613–629/630 гг.; Художественно-исторический музей, Вена.[31]

[21] Серебряное блюдо с позолотой: Геракл, несущий Эриманфского вепря, и испуганный Эврисфей, спрятавшийся в пифосе.

- Сасанидский Иран (?), VII в. (?); Коллекция Дж. Ортица, Швейцария.[32]

Торевтика на монетах, медальонах, конторниатах:

[22] Монеты: Геркулес держит в руке земную сферу с Викторией и львиную шкуру (монеты Диоклетиана, Максимиана Геркулия и Максимина II, Галерия, Максенция, Лициния I, Констанция I, Константина I).[33]

[23] Золотой медальон Максимиана Геркулия с Гераклом на реверсе.

- 305–306 гг.; Музей изящных искусств, Бостон. [34]

[24] Конторниат: dexiosis Геркулеса и Минервы (аверс) и Омфала (реверс).

- IV в.[35]

[25] Бронзовые накладки ларца: Геркулес в львиной шкуре, накинутой на голову, с палицей и щитом в руках в положении нападения, которого сопровождает надпись «invicto Constantino felici triumphanti». Другие сцены: Даниил во рву львином и Воскрешение Лазаря (2 левых медальона), Умножение хлебов (или братья Иосифа в Египте на суде перед ним) (один из двух правых медальона наряду с Геркулесом), и в двух больших медальонах по центру — Юпитер на троне, несколько военных кораблей с вооруженными отрядами.

---

[31]Age of Spirituality. P. 140, Cat. 118; *Gschwantler K.* Der Silbereimer von Kuczurmare — Ein Meisterwerk frühbyzantinischer Toreutik. S. 175–179.

[32]Коллекция Джорджа Ортица. Кат. 243.

[33]Геркулес представлен бюстом или в рост, с палицей и с накинутой львиной шкурой, или также с яблоками Гесперид, или опирается на палицу и держит львиную шкуру в другой руке, держит Викторию в руке, стоит перед Юпитером, у которого в руке Виктория, пожимает руку Конкордии, душит Немейского льва, набросившегося на него, держит за рога Ккеринейскую лань, несет Эриманфского вепря, парные бюсты с Максимианом Геркулием, сидит с накинутой на колени львиной шкурой и с луком. — См. *Плаксин С.Г.* Боги, персонификации и мифологические герои на римских монетах. Проект словаря. Том II. Москва, 2019. С. 511–513.

[34]Age of Spirituality. Cat. 135.

[35]*Alföldi A., Alföldi E., Clay C.L.* Die Kontorniat-medaillons. Teil I. Berlin, 1976. Teil II: Text (Antike Műnzen und Geschnittene Steine, VI, 2). Berlin, New York: De Gruyter, 1990. No 64, Pl. 23, 4–6.

- Из женского погребении в Ulcisia / Constantia в Паннонии (Сентендре / Szentendrei, Венгрия),
- 324–326 гг.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.[36]

[26] Четырехчастный медальон: Геркулес, сражающийся с Лернейской гидрой, на других полях: представлены Жертвоприношение Авраамом Исаака, Адам и Ева у древа познания, Беллерофонт, поражающий Химеру.

- IV в.; Античное собрание (Antikensammlung), Мюнхен. [37]

Рельефы на слоновой кости и дереве:

[27] Пластины (отделка трона): 18 пластин с Двенадцатью подвигами Геракла и с шестью знаками зодиака

- Трон Св. апостола Петра в соборе Св. Петра в Риме,
- нач. IV в.; изготовлены в Александрии (?) для трона императора Максимиана Геркулия или Константина I (М. Гардуччи); или VIII / IX вв. по модели IV в., работа Рейнской мастерской (К. Вейтцман), видимо, дар императора Карла Лысого Папе Иоанну VIII (872–885 гг.), который короновал его в базилике Св. Петра в 875 г.[38]

[28] Две пластины слоновой кости: Геракл, изготовляющий палицу из дерева, Геракл и Немейский лев.

- Из Египта (?),
- IV в.; Художественный музей Уолтерса, Балтимор.[39]

---

[36]*Nagy L.* Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja // Hereditas graeco-latinitatis I. Studia Moralia. Acta officinae programmate „Otka" svstentatae in aedibvs Universitatis scientiarvm Debreceniensis redacta. Debrecini, 2014. P. 124–140. Fig. 1, 2.
Nagy L. Zoltán Kádár and the Early Christian Iconography of Roman Pannonia. Some Problems of Interpretation // Studia Patristica (Including papers presented at the Conference on Early Christian Iconography, held in Pécs, Hungary) / Eds. A. Brent, M. Vinzent. Leuven, Paris, Walpole (MA): Peeters, 2014. Vol. LXXIII. P. 201. Fig. 10
[37]*Nagy L.* Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja. Fig. 7.
[38]*Romanelli P.* La decorazione in avorio // La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano // Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie. Pontificia Accademia romana di archeologia. 1971. 10. P. 191–216. Pls. 44–53; *Guarducci M.* Gli Avori Erculei della Cattedra di San Pietro // Atti della Accademia dei Lincei, Anno CCCLXVIII, 1971 (Memorie Classe di Scienze morali, storiche efilologiche, ser. VIII).. Rome, 1972. XVI, fasc. 5. P. 263–350; *Weitzmann K.* The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra // The Art Bulletin. 1973. 55/1. P. 1–37; к дискуссии с Кардуччи: *Weitzmann K.* An Addendum to "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra" // The Art Bulletin. 1974. 56/2, Medieval Issue. P. 248–2512; *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Philipp von Zabern, 1976. P.No. 260, Pl. 115; *Zander P.* L'ommagine di Ercole nella basilica di San Pietro in Vaticano // Ercole il fondatore dall'antichita al Pinascimento / A cura di M.B. Castellotti, A. Giuliano. Milano: Fondazione Brescia Musei, Mondadori Electa, 2011. P. 68–77.
[39]Age of Spirituality. Cat. 206.

[29] Рельеф деревянного стригила: Геракл (со шкурой Немейского льва на руке) и лев.

- IV в.; Художественный музей Уолтерса, Балтимор.

Живопись золотом на стекле[40]:

[30] Супружеская пара Орфит и Констанция, вместе держащие статуэтку Геркулеса в львиной шкуре. Надпись: ORFITUS ET COSTANTIA IN NOMINE HERCULIS ACERENTINO FELICES BIBATIS. Возможно, указан Меммий Витрарий Орфит, префект Рима в 353–355, 357–359 гг.

- Из некрополя в Риме,
- 350-е гг.; Британский музей, Лондон[41];

[31] Геркулес с Эриманфским вепрем (?). Надпись: ZHCATO.

- Из некрополя в Риме,
- IV в.; Музей раннехристианского искусства Апостольской библиотеки, Ватикан.[42]

[32] Dexiosis Минервы и Геркулеса. Надпись: TICI ABEAS HERCULE ATENENTINO PROPITE.[43]

- Из некрополя в Риме,
- IV в.; Британский музей, Лондон.

[33] Геркулес и Керинейская лань.

- Из некрополя в Риме,
- кон. IV в.; Музей Эшмола / Ashmolean Museum, Оксфорд.[44]

[34] Геркулес с Критским быком.

- Из некрополя в Риме,
- кон. IV в.; Британский музей, Лондон[45],

[40] *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 56–60.
[41] *Garrucci R.* Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma. Roma: Tipografia Saliucci, 1858. P. 71, Pl. XXXV, N 1; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 56.
[42] *Garrucci R.* Vetri ornati di figure in oro. P. 71, Pl. XXXV, N 6.
[43] *Garrucci R.* Vetri ornati di figure in oro. P. 71, Pl. XXXV, N 8.
[44] *Morey C.R.* The Gold-glass collection of the Vatican Library / Ed. by G. Ferrari. 1959. No. 369, pl. XXXII.
[45] *Dalton O.M.* Catalogue of the early Christian antiquities in the British Museum. London: : Kessinger Publ., 1901. No. 602, Pl. XXXI; *Morey C.R.* The Gold-glass collection of the Vatican Library. No. 3.

Ткани из Египта[46]:

[35] Вставка: Геракл.

- IV в.; Музей Бруклина, Нью Йорк (inv. 2371).

[36] Вставка: Геракл и Немейский лев.

- IV в.; Метрополитен-музей, Нью Йорк (inv.09.50.1793).

[37] Вставка-медальон: Геракл.

- IV–V вв.; Коптский музей, Каир.

[38] Вставка-медальон: Геракл с палицей, в шкуре Немейского льва и две женские фигуры (возможно, нереиды).

- IV–V вв.; Музей Метрополитен, Нью Йорк.[47]

[39] Рисунок для ткани с головами Геракла и льва.

- IV–V вв.; Египетский музей, Берлин.

[40] Вставка: Геракл и амазонка Ипполита.

- ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва (инв. 342).[48]

[41] Квадратная вставка: Геракл с палицей рядом с Дионисом и Ариадной на колеснице, ведомой эротом (в центре круглого медальона); по квадратному периметру вокруг — Двенадцать подвигов Геракла.

- V в.; Гос. Эрмитаж, СПб (инв. 11337).[49]

[42] Квадратная вставка: видимо, по тому же картону, что и Кат. 41.

- V в.; Метрополитен-музей, Нью-Йорк (inv. 89.18.244).[50]

[43] Вставка: Геракл.

---

[46]Гераклов миф на тканях из Египта: *Nauerth C.* Formen des Herakles. Seine Taten auf koptischen Stoffen // , QIASOS TWN MOUSWN. Studien zu Antike und Christentum (FS Josef Fink zum 70.) / Hrsg. von D. Ahrens. Köln: Geburtstag, 1984. S. 147–157; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. P. 66–72; *MacMahon C.* Wearing the Hero on Your Sleeve: Piecing Together the Materials of the Heraklean Myth in Late-Roman Egypt // Herakles Inside and Outside the Church. P. 293–314.

[47]*MacMahon C.* Wearing the Hero on Your Sleeve. P. 304–310. Fig . 13.2.

[48]*Kybalová L. Coptic Textiles*. London: Paul Hamlyn, 1967. P. 72.

[49]*Каковкин А.Я.* Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Кат. 77.

[50]Age of Spirituality. Cat. 136.

- V–VI вв.; Египетский музей, Гос. музеи, Берлин (inv. 1928).

[44] Вставка: Геракл в Саду Гесперид (?).

- V–VI вв.; Музей текстиля / Musée des tissus, Лион.

[45] Квадратная вставка с круглым медальоном в центре: Геракл, повергающий с коня царицу амазонок Ипполиту, вокруг медальона 4 сцены из истории убиения Несса (дублированы по диагонали).

- VI в.; Музей Бенаки, Афины (inv. 7035).[51]

[46] Вставка: Геракл и Немейский лев.

- VI–VII вв.; Музей Бенаки, Афины.[52]

[47] Вставка: Геракл с Эриманфским вепрем и Эврисфей.

- VI–VIII вв., Лувр, Париж.

[48] Вставка: Подвиги Геракла,

- VI–VII вв.; Художественно-промышленный музей, Прага (inv. 2060).[53]

Тиражированная керамика в технике terra sigillata[54]:

[49] Чаши, составлявшие цикл Додекатлона: Геркулес и Немейский лев, у Древа Гесперид, перед Минервой на троне, Увенчание Геркулеса Победителя.

- IV–V вв.; Римско-германский Центр. музей, Майнц.[55]

[50] Геркулес с Кербером, с Эриманфским вепрем, сражение с Марсом,

- IV–V вв.; Римско-Германский музей, Кёльн.[56]

---

[51]URL:https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&Itemid=540&id=103765&lang=en

[52]*Каковкин А.Я.* Изображения на коптских тканях: украшения или символы? Рис. 6.

[53]*Kybalová L. Coptic Textiles*. London: Paul Hamlyn Ltd, 1967. P. 144.

[54]*Armstrong M.A.* Thesaurus of Applied Motives on African Red Slip Ware. New York, 1993. P. 191–195; *zu Löwenstein S.* Mythologische Darstellungen auf Gebrauchsgegenständen der Spätantike. Die Appliken- und reliefverzierte Sigillata C3/C4. (Kölner Jahrbuch 48). Köln: Universität zu Köln, 2015. S. 397–823, 457–489; *Eppinger A.* Hercules in der Spätantike. S. 53–56; *Kovacs M.* Ein zeitloser Heros: Hercules auf spätantikem Gelagegeschirr. P. 73–98.

[55]Age of Spirituality. Cat. 140; *Kovacs M.* Ein zeitloser Heros: Hercules auf spätantikem Gelagegeschirr. Abb. 5–8, 11–14.

[56]*Kovacs M.* Ein zeitloser Heros: Hercules auf spätantikem Gelagegeschirr. Abb. 5–8, 11–14.

I.2. Дионис

Мозаики и фрески:

[51] Мозаика: Триумф Диониса на колеснице, запряженной тиграми, с Викторией, увенчивающей его венком, и менадой с тирсом, славящей бога у колесницы.

- Из Thysdrus (El Jem / Эль Джем, Тунис),
- ок. 300 г.; Археологический музей, Эль Джем.[57]

[52; 1] Четырехчастная мозаика: (1) мальчик Дионис, получающий от богов (Зевс и Рея ?) «воинство» сатиров и менад или усмиряющий его. Первые три сцены охвачены бордюром с менадами и сатирами, сцена с ребенком Дионисом — в раме с эротами на львах и с головами мужских персонификаций, видимо, Времен года. О других мозаиках в составе мозаики см. Кат. [1].

- Из Portus Magnus (близ Орана, Алжир),
- нач. IV в.; видимо, утрачена, известна по фотографиям.[58]

[**53**] Индийский триумф Диониса: Дионис с копьем в руках, на колеснице, запряженной двумя тиграми, вместе с ним женская фигура (менада?) и крылатая фигура (Купидон?), венчающая его венком, впереди процессия с сатиром, Силеном, менадой.

- Portus Magnus (Сен-Лё / Saint Leu, близ Орана, Алжир).
- Нач. IV в.; Музей Орана.[59]

[54] Мозаика: Дионис (с нимбом) на колеснице в Индийском триумфе, в круглой раме растительного орнамента, с четырьмя канфарами по углам.

- Из Виллы в Казиньяна / Casignana (Реджо ди Калабрия),
- нач. IV в.; in situ.[60]

[55] Мозаика: Бюст Диониса в венце, с тирсом, окруженный четырьмя панелями с ксенией и Временами года по углам.

---

[57] *Picard G.-Ch.* Un triomphe dionysiaque sur une mosaique de Thysdrus // Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifique. Antiquités nationals [A.]. Afrique du Nord [B.], 20b, 1984–1985. 1989. P. 101–104.

[58] *Foucher L.* La mosaïque de Portus Magnus // Ktèma: civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques. 1996. 21. P. 189–202.

[59] *Héron de Villefosse A.* Saint-Leu Portus Magnus (La petite mosaïque de la ferme Robert) // Bulletin trimestriel des antiquités africaines. 1885. T. III. Pl. III, P.1–2.

[60] *Grillo E.* E. Il mosaico con il 'trionfo indiano di Dioniso' dalla Villa Romana di Palazzi di Casignana (RC). P. 153–166, Fig. 2 (P. 175).

- Из Дома в Ларисе,
- IV в.; Музей Ларисы[61]

[56] Мозаика: Дионис (с нимбом) на троне, с тирсом в руке, среди ветвей виноградной лозы и с пантерой у ног.

- Из Дворца Галерия в Felix Romuliana (Гамзиград, Сербия)[62],
- нач. IV в.; Музей Гамзиграда.

[57; 2] Мозаика: Дионис с нимбом вокруг главы (ΔΙΟΝΥΣΟΣ) и Ариадна (ΑΡΙΑΔΝΗ) (свадьба Диониса и Ариадны?), за которыми стоят сатир Марон (ΜΑΡΩΝ) и крылатый эрот Потос (ΠΟΘΟΣ); у их ног возлежит опьяневший Геракл (ΗΡΑΚΛΗΣ).

- Из Philippopolis (Шахба, Сирия) ,
- 2-я четв. IV в., Музей Шахбы, Шахба.[63]

[58] Мозаика: Гермес, несущий младенца Диониса [ΔΙΟΝ…] в Нису.

- Из терм в Антиохии,
- IV в.; Музей искусств, Вустер, Массачусетс / Worcester (MA).[64]

[59] Мозаика: нагой Дионис [ΔΙΟΝΥΣΟC] и пантера.

- Из Галикарнаса (?),
- IV в.; Британский музей, Лондон.

[60] Мозаика: Триумф Диониса на колеснице, с менадой, в сопровождении двух пантер

- Римская вилла в Вале ду Моуро / Vale do Mouro (близ дер. Корискада / Coriscada, Португалия), открыты в 2006 г.,
- IV в. (?); in situ.[65]

---

[61] *Waywell S.E.* Roman Mosaics in Greece. P. 354. Fig. 33.
[62] О дворце в Гамзиграде: *Srejović D.* Dve kasnoantičke carske palate u Jugoslaviji: Dioklecijanova palata u Splitu i Galerijeva palata u Gamzigradu // Glas Srpsle akademije nauka i umetnosti. Odeljenje istorijskih nauka 5. Beograd, 1986. CCCXLIII.
[63] *Balty J.* Mosaïques Antiques de Syrie. Bruxelles, 1997. P. 50–57.
[64] Cimok F. (ed.). [A Corpus of] Antioch Mosaics. P. 228, Pl. (P. 229).
[65] *Sá Coixão A.N., Oliveira C., Correia V.H.* O thiasos báquico rumo ao paradeisos. O exemplo do mosaico de Vale do Mouro (Coriscada, Meda) // Imagens do paradeisos nos mosaicos da Hispania (Classical an Byzantine Monographs vol. 85) / Eds. M.J. Maciel, C.G. Mourão, Cátia e Garcia, J. Tomás. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publ., 2016. P. 66–88; *Sá Coixão A.N., Silvino T.* The villa of Vale do Mouro (Coriscada, Portugal) // Journal of Iberian Archeology. 2021. 13, 1. P. 85–95.

[61] Мозаики (т.наз. «Мозаика Муз»): Шествие Диониса (в верхнем регистре) и Девять Муз с атрибутами (в нижнем); другие сцены — Тесей с Минотавром, Силен, Аргос и Ио, Геракл в безумии, Аполлон и Дафна. Надпись: «…Не повреди мозаику. Желаю счастья»,

- Из таблинума виллы в Торре де Пальма / Torre de Palma близ Монфорте (Португалия),
- IV в.; Музей этнологии Лейте де Васконселуш / Museo Leite de Vasconcelhos, Lisbo, Лиссабон[66].

[62] Мозаика: Дионис и Ариадна в треугольном сегменте вокруг центрального разрушенного поля; в других сегментах — любовные пары сатиров и менад, персонификации Времен года.

- Из триклиния виллы (II в.–до 410 г.), открытой близ Чедворта / Chedworth (Глостершир),
- IV в.; in situ. [67]

[63; 179; 269] Мозаика: Бюст Диониса с тирсом в окружении мифологических сцен, с Временами года по углам.

- Входной коридор виллы в Брэдинге / Brading, Vectis / остров Уайт (Великобритания),
- IV в.; in situ.

[64] Мозаика: нагие Дионис и Ариадна на ложе в перголе виноградной лозы, и возлежащий ниже Геракл, с Паном и другими вакхантами.

- из Tuburbo Maius (Тунис),
- 1-я пол. V в.; Музей Бардо, Тунис.[68]

[65] Мозаика: Явление Диониса, которого поддерживает сатир, спящей Ариадне, с Силеном, Эротом, открывающим наготу Ариадны богу, и двумя вакханками.

- Из римской виллы в Фессалонике,

---

[66]*Fernández-Galiano D.* El Triunfo de Dioniso en mosaicos hispanoromanos // Archivo Español de Arqueología. 1984. 57. P. 97–120, Figs. 3, 5; *Mezquíriz M.A.* Mosaico báquico hallado en Andelos // Revista de Arqueologia. 1987. 77. P. 59–61; *Guardia M.* El ciclo Dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo imperio // D'art. 1989. 15. Fig. 3; *Кантерева Т.* Античное искусство Испании и Португалии. Москва: Изобразительное искусство, 1997. С. 171–172; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Ь 28 (215–216).

[67]*Goodburn R.* The Roman Villa: Chedworth, Curwen Press, 1972; *Wilson R.* A guide to the Roman Remains in Britain. Constable, 2002.

[68]Corpus des Mosaïques de Tunisie. Vol. II: Thuburbo Majus. P. 102–104, LVI (419).

- 1-я пол. IV в., Археологический музей, Фессалоники.[69]

[66] Мозаика: Дионис и Абунданция.

- Вилла в Уинтертоне / Winterton (Линкольншир, Великобритания),
- ок. 340 г.; Scunthorpe Museum.

[67] Мозаики: натюрморты, включающие в себя предметы Дионисовой атрибутики (на сводах); купидоны, работающие в винодавильнях и возящие виноград в виноградных лозах; в куполе: пантеры (не сохранились).

- Мавзолей дочери Константина I Константины (церковь Санта Костанца) в Риме,
- ок. сер. IV в.; in situ.[70]

[68; 274] Мозаика: Дионис и Ариадна (?), Орфей и сцена ристаний в цирке, Времена года, гиганты?, тритоны, нереиды, эроты

- Из виллы в Хоркстоу / Horkstow (Линкольншир),
- 350-е гг., Музей Халла и Ист Райдинга / Hull and East Riding Museum, Кингстон-апон-Халл / Kingston upon Hull.

[69; 166] Мозаика: Дионисийский мотив (пантеры у винных чаш).

- Вилла в Литтлкоте / Littlecote (Уилтшир, Великобритания),
- 360–363 гг. (?); in situ.

[70] Две мозаики: с Принесением Диониса в Нису и его первым купанием и Триумфом Диониса на колеснице.

Весь цикл составляют сцены (в отдельных полях на общем поле): (1, верхний ряд) Встреча купающейся Леды [ΛΗΔΑ] и Зевса в облике лебедя [ZEYC] в присутствии нимф [?] AINH] и персонификаций реки Еврота [EYPOTAC] и страны Лакедемона [ΛΑΚΕΔΕΜΟΝΙΑ] (верхняя левая панель);

(2, верхний ряд) Поклонение младенцу Дионису [ΔΙΟΝΥΣΟC], сидящему на коленях Гермеса [ΕΡΜΗC], перед которыми — Воспитатель Силен [ΤΡΟΘΕΥC], нимфа Анатрофэ-Воспитание [ΑΝΑΤΡΟΦΗ], нимфы [ΝΥΜΦΑΙ], приуготовляющие купель для

[69] *Dunbabain K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. P. 215, Fig. 226.
[70] *Andaloro M., Romano S.* I mosaici esistenti e perduti del Mausoleo di Santa Costanza. P. 54–71; *Сусленков В.Е.* Санта-Костанца // Православная энциклопедия. Москва: Православная энциклопедия, 2021. Том. LXI. С. 488–495.

омовения младенца, за ними — персонификации Напитания бессмертием [NEKTAP и AMBPOΣIA], Божественного происхождения [ΘEOГONIA] и местности Нисы [NYΣA];

(3, средний ряд) Увенчание Никой венком Кассиопеи, матери Андромеды, стоящей перед столом с наградными венками [KΛH [POC] — жребий (или [KAI [POC] — случай) и в присутствии Вечного времени-Айона (AIΩN) и указующего на нее с небес Гелиосом [HΛ[IOC], состязавшейся в красоте с Фетидой [ΘETIΣ], с созерцающими сцену Зевсом [ZEYΣ] и Афиной [AΘHNA] в небесах, морскими нимфами Доридой [ΔΩPIC], Галатеей [ГAΛATIA], персонификациями Глубины [BYΘOC] и Моря [ПONTOΣ], с Эротом на быке (как аллюзия на миф о похищении Европы);

(4, нижний ряд) Триумф Диониса, с Силеном на осле [TPOΘEYC], кентавром и кентаврессой, везущими колесницу Диониса (не сохранился), менадой, сатиром [ΣKIP[TOC] — Прыгун], подносящим богу блюдо с фруктами (левая нижняя панель);

(5) Суд над Марсием [MAPΣIAC], состязавшимся с Аполлоном [AПOΛΛΩN] и проигравшим, с сатирами рядом, персонификацией Ошибки [ПΛANH] и учеником Марсия юным авлетом Олимпом [OΛYMПOC], умоляющим Аполлона о жалости (правая нижняя панель).

- Из Дома Айона в Неа Пафосе (Кипр),
- от 2-й четв IV в. до 360-х гг.; in situ.[71]

[71] Мозаики: (1, верхняя панель) Дионис на колеснице, запряженной пантерами и ведомой Эротом, с вакханкой, пляшущей за ним, с возглавляющим процессию Силеном на осле, поддерживаемым сатиром и менадой, с пляшущим Паном, (2, нижняя панель) битва Диониса, менад и сатиров с индийцами.

---

[71] *Nicolau K.* A Roman Villa at Paphos // Archaeology. 1968. 21. P. 48–53; *Daszewski W.* Dionysos der Erlöser; griechische Mythen im spätantiken Cypern. (Trierer Beiträge zur Altertumskunde, 2). Mainz, 1985; *Deckers J.* Dionysos der Erlöser? Bemerkungen zur Deutung der Bodenmosaiken im "Haus des Aion in Nea-Paphos auf Cypern durch W. A. Daszewski. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1986. 81. P. 152–162, 167; *Daszewski W.A., Michaelides D.* A Guide to the Paphos Mosaics. P. 24–27; *Olszewski M.T.* The Immortality of the Human Soul and the Dionysiac Mysteries in the 4th Century Allegory (In Connection with the Interpretation of the Mosaic from the “House of Aion” at Paphos in Cyprus) // Menander. XLII. 1987. P. 421-438; *Olszewski M.T.* L'allégorie, les mystères dionysiaques et la mosaïque de la Maison d'Aiôn de Néa Paphos (Chypre) // Bulletin de l'Association international pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA). 13. 1990–1991. P. 444–463; *Michaelides D.* Cypriot Mosaics. Nicosia, 1992; *Kessler E.* Dionysian monotheism in Nea Paphos, Cyprus. The monotheism in the Roman Empire (1st–4th cent. AD). 2006; *Kessler-Dimin E.* Tradition and transmission. Hermes Kourotrophos in Nea Paphos, Cyprus // Antiquity in Antiquity. Jewish and Christian Pasts in the Greco-Roman World (Textes and Studies in Ancient Judaism 123) / Eds. G. Gardner, K.L. Osterloh, Tübingen: Mohr Siebeck, 2008. P. 255–281; *Olszewski M.T.* The iconographic programme of the Cyprus mosaic from the House of Aion reinterpreted as an anti-Christian polemic // Et in Arcadia Ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata / Eds. W. Dobrowolski, T. Płóciennik. Warsaw: Institute of Archaeology, University of Warsaw, 2013. P. 207–239, Pls. 74-86; *Jastrzębowska E.* The House of Aion in Nea Paphos: seat of an artistic synodos? // Polish Archaeology in the Mediterranean. 2021. 30/2. P. 339–386.

На входном тротуаре перед комнатой — (1) Пегас и нимфа, (2) три Грации, (3) менада, убегающая от сатира (или Посейдон и Амимона, или Зевс в облике сатира и нимфа Антиопа).[72] В отдельной комнате четырехлепесткового плана — нильский пейзаж (крокодилы). В XIX в. была зарисована мозаика с морским фиасом (не сохр.)[73].

- Апсидальная комната виллы в Фуэнте Аламо / Fuente Álamo (близ Puente Genil, Кордова),
- IV в.; in situ.[74]

[72] Мозаика: Триумф Диониса, изображенного с сатиром на колеснице, запряженной тигром, с летящим Эротом впереди.

- Из Таррагоны,
- IV в.; Археологический музей, Таррагона.[75]

[73] Триумф Диониса (лицо не сохр.) на колеснице, запряженной двумя тиграми, перед ним Силен с канфаром, за ним — менада в диадеме (или Ариадна). Надписание над сатиром с именами владельца и мастера: -RESCI / SELENVS / OFFICINA VALERIANI. В другой комнате — три женских погрудных портрета, возможно, женщин семьи, в геометрических формах. Вокруг двора, в коридоре, вымощенном геометрической мозаикой,— сцена охоты (Провинциальный музей города Касереса / Museo Provincial de la ciudad de Cáceres, Касерес).

- Римская вилла Olivar del Senteno в Мильянес де ла Мата / Millanes de la Mata (Эстремадура),

---

[72]*López Palomo L.A.* Excavaciones de urgencia en la villa romana de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba) // Anuario Arqueológico de Andalucía (1985). Sevilla, 1987. P. 105–115; *López Monteagudo G., Blázquez J.M., Neira* Jiménez L*., San Nicolás M.P.* El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos // Latomus. 1988. XLVII / 4. P. 788–795; *San Nicolás Pedraz M.P.* Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España) // L'Africa Romana. Sassari, 1994. X. P. 1289–1304; *López Monteagudo G.* The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain. P. 35–60; *Caballero Zapatero J., Fernández B., Quattrocchi L*. La utilización didáctica de los mosaicos romanos. Entre la fábula y la mitología // RESCATE. Del registro estratigráfico a la sociedad del conocimiento: el patrimonio arqueológico como agente de desarrollo sostenible. Tomo II / Eds. A.B. Vaquerizo, D. Ruiz, M. Delgado. Cordoba: UCOPress, Editorial de la Universidad de Córdoba, 2016. P. 555, Fig. 2, 3.

[73]Neira Jiménez L. Acerca de dos mosaicos hallados en Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba). A tenor de los dibujos de la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia // Lucentum. 2018. XXXVII. P. 165–172.

[74]*Lopez Palomo L.A.* Excavaciones de urgencia en la villa romana de Fuente Alamo (Puente Genil, Cordoba) // Anuario Arqueológico de Andalucía. 1985. I. P. 110–112; *López Monteagudo G.* The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain // Assaph. Section B, Studies in art history. 1999. 4. P. 36; *Neira Jiménez L.* Los mosaicos romanos del yacimiento rural de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba): investigación y puesta en valor// Mosaicos romanos en el espacio rural. Investigación y puesta en valor (Hispania Antigua, Serie Arqueológica, 10) / Ed. by L. Neira Jiménez. Roma, «L' Erma» di Bretschneider, 2019. P. 279–322.

[75] *Guardia M.* El ciclo Dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo imperio // D'art. 1989. 15. P. 53–76. Fig. 8; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 28 (P. 214–215).

- Нач. IV в.; in situ (?).[76]

[74] Мозаика: Триумф Диониса, изображенного на колеснице вместе с сатиром, впереди — менада, Силен на осле, Пан.

- Из виллы в Liédena,
- IV в.; Археологический музей Наварры, Памплона.[77]

[75; 5; 143] Мозаика: Ликург, вырубающий виноградную лозу, в которую превратилась гиада Амбросия, нянька Диониса, пытавшаяся оплести врага Диониса (и за это обретшая бессмертие: «амбросия» — «бессмертие»), в окружении менад, с эротами в завитках аканфа. В апсиде напротив — Прославление Геркулеса, в центральной апсиде — (3) корчащиеся от мук от пущенных Геркулесом стрел змееногие гиганты; в центре поля — убитые Геркулесом в его подвигах звери, чудища, люди и великаны. К дионисийским может быть также отнесена сцена с Одиссеем, подающим Полифему мех с вином.

- Трехапсидный триклиний Виллы дель Казале / Villa Romana del Casale близ Filosofiana, Piazza Armerina / Пьяцца Армерина (Сицилия),
- 370–е–390-е гг. (мозаики трехапсидного триклиния выполнены позднее остальных мозаик ансамбля); in situ.

[76] Мозаика: Дионис с нимбом, нагой, в высоких сапожках, с тирсом в руке, в другой — ящерица на привязи; у ног канфар с произрастающей из него виноградной лозой с гроздьями. Вокруг Диониса — сцены схваток медведей с быками и схваток быков и вепрей.

- Из Дома Диониса в Thysdrus (Эль Джем),
- кон. IV в.; Музей Бардо, Тунис.[78]

[77] Мозаика: нагой Дионис, увенчанный венком, с кубком и тирсом, поддерживаемый сатиром, рядом — вакханка с факелом, Силен с тирсом; в боковых панелях — пантеры по сторонам от винных канфаров; в отдельном поле — 4 персонификации Времен года.

---

[76] *García Hoz Rosales M.C., Castillo J.C., Hernández López M., De Alvarado Gonzalo M., Molano Brías J.* La villa romana del Olivar del Centeno (Millanes da la Mata, Cáceres) // Extremadura arqueologica. 1991. II. P. 387–402; *Kuznetsova-Resende T.* Iconographies et allegories. Essai de classification des “triomphes bachiques” de la péninsule ibérique. Fig. 1; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 18 (P. 207–208).

[77] *Guardia M.* El ciclo Dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo imperio. P. 53–76. Fig. 6; *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. M 17 (P. 207).

[78] *Cecconi N.* Dioniso e la corona di luce. Iconografia e immaginario della figura di Dioniso nimbato / Otium. 2016. 1. Fig. 19.

- Из Дома Вакха в Complutum (Алькала де Энарес / Alcalá de Henares),
- кон. IV–V вв.; Археологический музей общины Мадрида / Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, Алькала де Энарес.[79]

[78] Мозаики: Триумф Диониса (по центру Дионис, увенчиваемый Викторией, на колеснице кентавров, по сторонам — Пан и Силен на осле, пляшущие сатиры с посохами, менады, два сатира с факелами (1, верхняя панель); ниже — (2) сцена похищения Елены Парисом (левая сидящая фигура разрушена, три богини из сцены Суда Париса, восхождение Париса и Елены на корабль, спуск с корабля на троянском берегу).

На левой от центрального поля панели: (3) представление мимов в масках и музыкантов с органом и кифарой перед сидящими супругами и публикой; на правой от центрального поля панели: (4) свадебная церемония; под сценами с супругами две панели с эротами-атлетами и актерами по сторонам от некой персонификации, и с эротами, перерабатывающими виноград, все сценки разделены колонками; центральное панно разрушено (возможно, сцена морского триумфа (?) с бордюром с эротами на море.

На нижней панели: (5) История Пелопса и Гипподамии (Пелопс, испрашивающий у Эномая руки Гипподамии, с присутствующими Гипподамией, Стеропой, Миртилом и Левкиппом (?), колесничное состязание Эномая и Пелопса с присутствующими распорядителями игр и видом ипподрома на втором плане врезкой, брачный союз Пелопса и Гипподамии и эрот, подводящий им колесницу).

- Трехапсидный экус (?) виллы в Ноэда / Noheda (Villar de Domingo García, близ Куэнки, Испания),
- 2-я пол. IV в.–нач. V в. (до 407 г., если принять идентификацию исторических прообразов на мозаике как Стилихона, Гонория, Марии и др.); in situ.[80]

[79] *Guardia M.* El ciclo Dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo imperio // D'art. 1989. 15. Fig. 7.
[80] *Lledó Sandoval J.L.* El mosaico de Noheda (Cuenca): su descubrimiento (Diputación Provincial de Cuenca, 2007; *Palomero Plaza S.* El mosaico romano de Noheda: historia personal de un alumbramiento. Madrid, 2010; *Valero Tévar M.Á.* Los mosaicos de la villa romana de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca) // Actas XII Colloquium Internacional de l'AIEMA. Venecia, 2012; *Valero Tévar M.A.* El triclinium de la villa tardoantigua de Noheda: edilicia y ornamentación // Actas del Convegno int. La villa restaurata ei nuovi studi sulledilizia residenziale tardoantica. Piazza Armerina, 2012. P. 245–278; *Valero Tévar M.A.* Los mosaicos de la villa romana de Noheda (Villar de Domingo García–Cuenca). Contexto arqueológico y análisis interpretativo (Exma. Diputación Provincial de Cuenca, 2013; *Valero Tévar M.Á.* La villa romana de Noheda: la sala triclinar y sus mosaicos. Tesis de Doctorado, Universidad de Castilla-La Mancha. Toledo, 2015; *Valero Tévar M.Á.* Los mosaicos del triclinium de la villa romana de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca) // Centro y Periferia en el Mundo Clásico. Proceedings XVIIIth International Congress of Classical Archaeology. Vol. 2 / Eds. J.M. Álvarez Martínez, T. Nogales, I. Rodà. Mérida, 2015. P. 1347–1351; *Antolín Abad A., Blázquez Cerrato C.* The Roman Villa of Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca): Place of Retirement and Reception of a General? // Sautuola. Revista del Instituto de prehistoria y Arqueología Sautuola. XXIV–XXV. Santander, 2019–2020. P. 233–247; *Valero Tévar M.Á.* La iconografía del mito del Pélope e Hipodamía en la musivaria romana. Nuevas aportaciones a partir del mosaico de Noheda // Anales de Arqueología Cordobesa. 2016. 27. P. 125–160.

[79] Мозаика: Явление Диониса Ариадне (сатир приоткрывает наготу Ариадны — судя по запрокинутой под голову руке женщины, характерной позе сна Ариадны), справа — возможно, заказчик как Дионис. Надпись: «EX OFFICINA ANNIPONI» («Из мастерской Аннипонуса»).[81]

- Из Augusta Emerita (Мерида),
- кон. IV–V вв.; in situ.[82]

[80] Мозаика: полуфигуры склонившихся друг к другу Диониса и Ариадна в медальоне, вокруг поросли виноградной лозы с голубями в ней.

- Экседра перистильного двора (SR 22/23), Террасный дом II, в Эфесе,
- ок. 400 г. in situ.[83]

[81] Мозаика: нагие Дионис и Ариадна на ложе (Ариадна развернута вполоборота со спины) в перголе виноградной лозы, возлежащий ниже Геракл, которому подносят чашу, ниже — Пан и другие участники фиаса Диониса.

- Из Дома Вакха и Ариадны в Thuburbo Maius,
- нач. V в.; Музей Бардо, Тунис.[84]

[82] Мозаика: (1) Дионис и Ариадна и его спутники в фиасе, и (2) Триумф Диониса на колеснице; по бордюру — 6 сцен с псами, охотящимися на животных (с именами ветров над псами: EURUS, ZEFYRUS, NOTUS, BOREAS).

- Экус виллы де Санта Крус / Villa de Santa Cruz, в Баньос де Вальдеарадос / Baños de Valdearados (регион Бургос, Испания),
- нач.–сер. V в.; in situ.[85]

[83] Мозаика: Ребенок Дионис на пантере (?).

- Из Quinta de los Carabancheles (Мадрид),
- V в.; утрачена, известна по рисунку.[86]

---

[81] *Blazquez J.M., Cabrero J.* Antiocheia Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics. P. 47, fig. 4.

[82] Мозаика выполнена в грубой примитивной манере, поэтому более точная датировка затруднена.

[83] *Jobst W.* Römische Mosaiken aus Ephesos. Die Hanghäuser des Embolos. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977; *Zimmermann N., Landstätter S.* Wall Painting in Ephesos from Hellenistic to the Byzantine Period. Istanbul: Ege Yayinlari, 2011. Fig. 78, 79.

[84] *Aounallah S.* Un Monument, un Musée. Je suis Bardo. P. 310.

[85] *López Monteagudo G.* The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain // Assaph. Section B, Studies in art history. 1999. Vol. 4. P. 35–60, Fig. III; *Guardia Pons M.* Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía, Barcelona: PPU, 1992. P. 121–128.

[84] Мозаика: сатир и менада, танцующие и играющие на музыкальных инструментах, в дионисийской процессии. Надписания: [..ANXH] (искаженное «Вакханка») и [ΣATYPOC] (Сатир), на второй трехчастной панели — орнамент, в центре третьего трехчастного поля (орнаменты в боковых) — амфора с вьющейся виноградной лозой и пьющими из нее павлинами, по сторонам — агнцы.[87] Из этой же композиции (видимо) — фрагмент мозаики со спящей Ариадной (ныне утрачена, известна по рисунку),— сцена в таком случае представляет собою Явление Диониса и его фиаса спящей Ариадне.[88]

- Из дома близ акрополя Мадабы (Иордания),
- V в. или, возможно, VI в.; Археологический музей, Мадаба.

[85] Мозаика: Фрагмент сцены с Триумфом Диониса, от которого сохранился фрагмент с мужчиной во фригийском костюме и шапке, ведущим тигра и тигрицу, за ними — фрагмент фигуры слона.

- Эрез / Dimra, Erez (Израиль),
- ок. 450–500 гг.; in situ.[89]

[86; 291] Мозаика: Танцующие менада, сатир и Пан, под которыми — Патрокл [… KΛOC] с копьем, Ахиллес [AXIΛΛEA] с лирой и Брисеида (?) [EYBPE], идентификация не ясна), которую увенчивают венком два эрота [EPΩTY].

- Из дома близ акрополя Мадабы,
- V в. (или, по нашему мнению, 1-я пол. VI в.); ныне в церкви Свв. Апостолов.[90]

[87] Мозаика: Дионис на колеснице, в круглом медальоне, вокруг которого Силен на осле, танцующие и музицирующие менады и сатиры, сатириск (?) на козле.

- Из Дома Диониса в Константинополе (район ул. Samatya),
- посл. четв. V в.; Археологический музей, Стамбул.[91]

---

[86] *Blazquez J.M.* Mosaicos romanos de Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca // Corpus de mosaicos de España. V. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982. — 162 p. No 38, P. 53; P. *Kuznetsova-Resende T.* Iconographies et allegories. Essai de classification des “triomphes bachiques” de la péninsule ibérique. P. 1024.
[87] *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 76. Pls. 33, 40.
[88] *Idem*. P. 80. Pl. 56.
[89] *Rahmani L.Y.* The Erez Mosaic Pavement // Israel Exploration Journal. 1975. 25. P. 21–24. Pls. 3–4; *Merrony M.W.* The Reconciliation of Paganism and Christianity in the Early Byzantine Mosaic Pavements of Arabia and Palestine // Liber Annuus. 1998. 48. P. 445, 459, 463.
[90] *Idem*. P. 76. Pls. 32, 43, 48.

[88] Мозаика: полунагой Дионис, прислонившийся к колонне, и его фиас (танцующие и музицирующие сатир, вакханки и эрот, подносящий кроталы (мозаика в основании поля, в центре которой мозаика с двумя рыбами); перед полем мозаика с персонификациями месяцев, фрагментами соколиной охоты и частично, видимо, охоты на львов.

- Триклиний с апсидой, с Виллы Соколиной охоты / Villa Falconer в Аргосе,
- 2-я пол. V в.[92] или ок. 500 г.; Археологический музей, Аргос.[93]

[89; 233] Фрагменты мозаики: Пан, несущий на плечах сатириска, вакханка с кувшином, слон (фигура на нем не сохранилась), — фрагменты Дионисова фиаса; несколько других сцен, например, нимфа, кормящая ребенка, пасторальные сцены, могут также иметь отношение к Дионисову сюжету.[94]

- Мозаичный перистиль Большого императорского дворца в Константинополе / Стамбуле,
- 1-я четв. VI в.; in situ.[95]

[90; 7; 255] Мозаики: (1) Триумфальное шествие Диониса [ΔΙΟΝΥΣΟC] в колеснице, запряженной кентавром и кентавриссой и ведомой Эротом [ΕΡΩC], с Силеном на белом осле, с сатиром Скиртосом [ΣΚΙΡΤΟC — Прыгун] (верхний ряд), (2) с опьяневшим Гераклом [ΗΡΑΚΛΗC], которого поддерживает сатир, с итифаллическим Паном (нижний ряд), с пляшущими сатирами и менадами (на обоих рядах справа). Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ» («Посвящение в таинство»). На верхней панели — фабула истории Ипполита и Федры.

- Из Шейх-Зувейды / Sheikh Zuweid в Северном Синае (Египет),
- 1-й пол. VI в.; Измаилия / Ismailiya Museum (Египет).

---

[91] *Dalgiç Ő.* The Triumph of Dionysos in Constantinople. P. 15–48.
[92] *Ginouvès R.* La mosaïque des mois à Argos // Bulletin de correspondance hellénique. Vol. 81. 1957. P. 216–268; *Åkerstrom-Hougen G.* The Calendar and Hunting Mosaic of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography. (Skrifter utgivna av Svenska Instituter i Athen 4, XXIII, 2 volumes. Stockholm: Svenska Instituter i Athen, 1974; рецензии: *Lassus J.* // Revue Archéologique. 1977. Nouvelle Série, Fasc. 2. P. 366–367; review: *Cutler A.* // American Journal of Archeology. 1976. 80, 1. P. 109–110.
[93] *Vickers M.* Review: The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography by G. Åkerström-Hougen // The Classical Review (New Series). Vol. 26, 1976. 2. P. 256–258.
[94] *Trilling J.* The Soul of the Empire: Style and meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople // Dumbarton Oaks Papers. 1989. 43. P. 27–72.
[95] *Brett G., Macaulay W. J., Stevenson R. B. K.* The Great Palace of the Byzantine Emperors. Being a First Report on Excavations carried out in Istanbul on Behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935-1938. London: Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press, 1947; *Rice D.T.* The Great Palace of the Byzantine Emperors; *Trilling J.* The Soul of the Empire. P. 27–72.

[91; 8; 324] Мозаика: (1) Фиас Диониса, (2) встреча Геракла и Авги, которую он обесчестил (узнаваемая деталь иконографии Авги — падение на колени, т.е. поза в которой она родила Телефа), (3) Европа на быке, и в бордюре — нильский пейзаж, на правой части — (4) триумф Афродиты (на раковине, в окружении тритонов), (5) Артемида с охотниками, (6) любовным союзом Мелеагра и Аталанты (или Энея и Дидоны) и в бордюре с пути, охотящимися в завитках аканфа с виноградными гроздьями в них.

- Из дер. Саррин / Sarrîn в исторической Осроене (Сирия, мухафаз Халеб / Алеппо),
- 1-я пол. VI в.[96] (на наш взгляд, 2-я пол. VI в.).

[92] Мозаика: фиас (Пан [ΠΑ[N], держащий педуум, в центре Дионис (ΔΙΟΝΥΣΟC), менада (?) (ΒΑΧ[…]), сатир ([ΣΑΤΥ]ΡΟC) […] (верхний ряд); Киприда (ΚΥΠ[ΡΙ]Σ), нимфы (ΑΓΡΥΚΙC) и любящая цветы (ΦΙΛΑΝΘΕΟ[Ι]) (нижний ряд).

- Из римской виллы в Герасе (Джераш / Jerash, Иордания),
- 2-я пол. или кон. VI в.[97]

[93] Фрески: (1) Явление Диониса Ариадне в аподитерии, (2) халиф, скорее всего, представленный в облике Диониса, (3) виноградные лозы в вазонах, с эротами. Единственный сохранившийся масштабно ансамбль раннеисламской живописи и последний из сохранившихся ансамблей светской живописи аллегорической и мифологической сюжетики, опирающейся на античные образцы.

- Термы Кусайр-Амра / Qusayr Amra близ Азрака (Иордания),
- кон. 2-й четв. VIII в. (правление арабского халифа аль-Валида II).[98]

Рельефы на камне:

[94] Капитель пилястры: Дионис и Геракл в женской одежде, которого поддерживает сатир.

- IV в., Коптский музей, Каир.[99]

---

[96] *Balty J.* La mosaique de Sarrin. P. 19–33. P. 33.

[97] *Z'ubi I., Gatier P.L., Piccirillo M., Seigne J.* Note sur une mosaïque à scène bachique dans und palais d'époque byzantine à Jerash // Liber Annuus. 1994. 44. P. 544–545, Fig. 2; *Talgam R.* Secular Mosaics in Palaestina and Arabia in the Early Byzantine period // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (2001, Rome). Vol. 2 (Publications de l'École française de Rome, 352). Rome: École Française de Rome, 2005. P. 1139, Fig. 8.

[98] *Winkler-Horacek L.* Dionysos in Qusayr 'Amra — Ein Hellenistisches Bildmotiv im Fruhislam. P. 261–290; *Fowden G., Key Fowden E.* Studies on Hellenism, Christianity and the Umayyads / Eds. Athens: Diffusion de Boccard, 2004. P. 25–148.

[95] Рельеф декоративного фронтона: Пан, преследующий вакханку.

- IV в.; Коптский музей, Каир.[100]

Рельефы на металле:

[96] Серебряное блюдо: голова Океана в центральном круглом медальоне, с нереидами вокруг него и танцующими вакхантами, среди которых Геракл, Пан, Силен, Менады.

В ансамбле также: две парные серебряные тарелки с танцующими Паном и играющей на авлосе вакханкой и Сатиром и вакханкой с тамбурином.

- Из «Сокровищ Милденхолла» / Mildenhall,
- IV в.; Британский музей, Лондон.[101]

[97] Серебряное блюдо-lanx с золочением: сидящая Ариадна с пантерой и рогом изобилия у ее ног, с идущими к ней сатиром слева и Дионисом с тирсом справа, в бордюре — с эротами, предлагающими плоды животным, в пейзаже.

- Из Augusta Raurica (близ села Кайзераугст / Kaiseraugst, Швейцария),
- 2-я четв.–сер. IV в.; Римский музей / Römermuseum, Кайзераугст (inv. 1962.252).[102]

[98] Серебряный сосуд: «Амфора Баратти», украшенная 132 овальными фигурными медальонами, расположенными параллельными рядами (три на горле и семь на тулове): три медальона на горловине — с мужскими бюстами во фригийских шапках и тиарах и женские бюсты с диадемами (возможно, месяцы года, времена года и символическое разделение вселенной); на тулове представлены мифологические персонажи, связанные с культом Диониса и Кибелы. Вероятно, амфора была частью культовой обстановки, связанной с культом Митры (деление на семь поясов намекает на проход через семь ворот и семь планет).

- Возможно, из Антиохии, найдена в заливе Porto Baratti,
- кон. IV в.; Археологический музей, Флоренция.[103]

---

[99]*Gabra G., Eaton-Krauss M.* Coptic Museum and Churches of Old Cairo. Cairo, New York, 2007. Cat. 4 (inv. 6471), P. 33.
[100]*Strzygowski J.* Koptische Kunst. Catalogue general du musée du Caire. Vienna, 1904. P. 257. Pl. III/2.
[101]*Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Cat. 144–145, Figs. 65–66; The Mildenhall Treasure: Late Roman Silver Plate from East Anglia / Ed. by R. Hobbs. London: The British Museum, 2016.
[102]*Kaufmann-Heinimann A., Furger A.R.* Der Silberschatz von Kaiseraugst // Augster Museumshefte. Augst: Römermuseum, 1984. 7; *Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Vasellame da tavola e d'apparato. Roma, 1991. Cat. 160, Fig. 258–260; Age of Spirituality. P. 147–148, Cat. 126.

[99] Серебряный кувшин со следами позолоты: в трех регистрах снизу вверх: морские сцены, Дионис с фиасом, охоты.

- V–VI вв.; Музей искусств, Кливленд.[104]

[100] Серебряное блюдо: Дионисов фиас (сцена, фактически идентичная Кат. 42).

- Найдено у станции Алкино (Урал),
- Сасанидский Иран (?), V–VI вв.; Гос. Исторический музей, Москва (inv.no. 84845).[105]

[101] Серебряное блюдо: Дионисов фиас.

- V–VII вв.; Галерея Артура М. Саклера, Смитсоновский музей искусств, Вашингтон.

[102] Серебряное блюдо: Менада, кормящая змею в цисте мистике.

- Из Прикамья,
- Малая Азия, VI в., Гос. Эрмитаж, СПб.[106]

[103] Серебряное блюдо: Менада, кормящая змею в цисте мистике. (сцена аналогична Кат. 47)

- 550–565 гг. (конец правления Юстиниана I); Собрание Дж. Ортица, Швейцария.[107]

[104] Серебряное блюдо с позолотой: Дионисов фиас.

- Сасанидский Иран,
- VI–VII вв.; Галерея искусств Фрир / Freer Gallery of Art, Вашингтон (inv. 65.20).

[105] Серебряное блюдо: пляшущие Силен с мехом вина на плечах и Менада.

- Из с. Калагановки близ Соликамска (Пермский край),

---

[103]Anfora di Baratti. Cat. 197 // *Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Figs. 247–248.
[104]Age of Spirituality. Cat. 131.
[105]*Schulz R.* Dionysus between Sāsānian Iran and Roman allusions // Art of the Orient. 2018. 31. P. 26–45.
[106]*Залесская В.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII вв. Кат. 34 (С. 65–66).
[107]Коллекция Джорджа Ортица Коллекция Джорджа Ортица: Древности от Ура до Византии. Bern: Benteli-Werd Publ., 1993. Кат. 243.

- Константинополь, 610–629/630 гг. (время императора Ираклия); Гос. Эрмитаж, СПб.[108]

Резьба по стеклу:

[106] Стеклянный сосуд-ведерко с прорезкой сцены дионийского шествия.

- IV–нач. V вв.; Tesoro di San Marco / Сокровищница собора Сан Марко, Венеция.

Рельефы на слоновой кости:

[107] Фрагменты медицинской шкатулки: (1) Стоящие Дионис, менада, сатир, (2) Исида с летящим Эротом.

- Из Египта,
- IV–V вв.; Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.[109]

[108] Рельеф со стоящим нагим Дионисом с виноградной гроздью и рогом изобилия в руках.

- III–IV вв.; Художественный музей Уолтерса, Балтимор.[110]

[109] Пиксида: (1) Рождение Диониса (Семела на ложе, нимфа, берущая младенца на руки), (2) детство Диониса: Силен, подсаживающий младенца Диониса на козла, Дионис (?) на колеснице, запряженной пантерами, фиас (танцующий Пан, менады), (3) юный Дионис с распростертыми руками, покрытыми перьями, коленопреклоненная фигура женщины с зеркалом, по сторонам — танцующие и замахивающиеся мечами воины (куреты или корибанты) в сцене символического убиения Диониса.

- V в.; Городской Археологический музей, Болонья.[111]

[110] Пиксида: Сидящие Дионис (с запрокинутой за голову рукой) и Ариадна (?) и Дионис на колеснице, перед которой Силен и покорившийся индиец.

- V в.; Художественно-исторический музей, Вена (inv. Antikensammlung, X 41).[112]

---

[108] *Залесская В.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII вв. Каталог коллекции. СПб: Гос. Эрмитаж, 2006. Кат. 38 (С. 69).
[109] Age of Spirituality. P. 142–143, Cat. 122.
[110] URL: https://art.thewalters.org/object/71.1099/
[111] URL: https://historica.unibo.it/entities/publication/f9cb6e83-2d34-4b43-bb04-6e64aaf20491; *Radcliffe G. III.* To Sit in Solemn Silence? Thronosis in Ritual, Myth, and Iconography. P. 347–366.

[111] Пиксида слоновой кости: Дионис и Ариадна на троне и дионисийские сцены.

- VI в.; Музей Метрополитен, Нью-Йорк.[113]

[112] Рельеф: Стоящий нагой Дионис с запрокинутой за голову рукою, в виноградной лозе.

- V в.; Ахенский собор, Ахен.[114]

[113] Рельеф: Менада с тирсом и чашей в руках, увенчиваемая венком эротами.

- Нач. VI в.; Музей Клюни, Париж.[115]

[114] Также многочисленные изделия из кости с фигурами Дионисова фиаса IV–VI вв. (в каталог не включены, ввиду многочисленности фрагментов, неясности атрибуций и неизданности основного их числа).[116]

Ткани из Египта:

(в позднеантичном египетском текстиле дионисийские мотивы массовы, поэтому в каталог введены только изображения Диониса и большие сцены фиаса)[117]:

[115] Вставка: Дионис и пляшущие вакханки.

- IV в., Гос. Эрмитаж, СПб[118];
- аналогичная — Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

---

[112]*Schulz R.* Dionysus between Sāsānian Iran and Roman allusions // Art of the Orient. 2018. 31. Fig. 3 (прорисовка).
[113]*Peirce, H., Tyler, R.* L'Art byzantine. Paris: Librairie de France, 1932–1934. P. 158, 160a; *Lenzen V.F.* The Triumph of Dionysos on textiles of late Antique Egypt // University of California Publications in Classical Archaeology. Berkeley, Los Angeles: California Press, 1960. 5/1. P. 5–6, Figs. 6a-b.
[114]*Weitzmann K.* Classical Heritage in the Art of Constantinople // *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination / Ed. by H.L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal. Chicago, London: The University of Chicago press, 1971. P. 126–151. Fig. 108.
[115]Age of Spirituality. P. 148–149, Cat. 127
[116]*Bel N.* Des traditions variées. L'Orient romain et byzantine au Louvre. Arles: Actes Sud, 2012. P. 336–337; *Goldfus H., Bowes K.* New Late Roman Bone Carvings from Ḥaluṣa and the Problem of Regional Bone Carving Workshops in Palestine. Israel Exploration Journal. 2000. 50. P. 185–202; *Rosenthal-Heginbottom R.* Small Finds from the Excavations (1958–61). The Architecture of Oboda: Final Report (Qedem 36). Negev A. Jerusalem, Institute of Archaeology, Hebrew University of Jerusalem, 1997. P. 193–214.
[117]*Allen S.H.* Dionysiac Imagery in Coptic Textiles and Later Medieval Art // The Classics in the Middle Ages. Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. Binghamton 1990 / Eds. A.S. Bernardo, S. Levin. Binghamton: Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1990. P. 11–24; *Lenzen V. F.* The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt. University of California Publications in Classical Archaeology. 1960. 5. P. 1–23.
[118]*Каковкин А.* Сокровища коптской коллекции Эрмитажа. Кат. 28.

[116] Вставка: Дионис на колеснице (в профиль), по сторонам — вакхант, менада и пленный индиец.

- IV в.; Эрмитаж, СПб.[119]

[117] Квадратная вставка с медальоном в ней: Сидящие Дионис и Ариадна, обращенные друг к другу, под ними — две женщины со связанными за спиной руками (пленные индианки?).

- IV в. (?); Музей Метрополитен, Нью-Йорк (inv. 26.9.8.)[120]

[118] Т.наз. «Завеса Диониса»: Завеса из частного дома или храма, с нагим Дионисом, вакханками и сатирами в арочных проемах,

- IV в.; Музей Абегга / Abegg Stiftung Museum, Риггисберг (Швейцария)[121];

[119] Полукруглая вставка: Триумф Диониса на колеснице, запряженной пантерами, с танцующими менадами по сторонам, Паном и сатиром. В двух углах в основании — дельфины.

- Из Ахмима (?), Египет;
- IV в.; Музей Метрополитен, Нью-Йорк (inv. 90.5.837).[122]

[120] Квадратная вставка: Триумф Диониса и Ариадны на колеснице, ведомой Эротом, и венчаемые эротом, в бордюре — женские персонификации в круглых медальонах, нереиды на гиппокампах по углам.

- Исторический музей тканей / Musée des tissus, Лион (inv. 886.1.50).[123]

[121] Квадратная вставка: Дионис с Паном и сатиром с педуумом по сторонам, под его ногами три фигуры, двое из них — индийцы со связанными за спиной руками, вокруг поля — львы и заяц в аканфе.

- Фонд Купер-Хьюитта / Cooper Hewitt Foundation, Нью-Йорк (inv. N 37)[124]

---

[119] *Ошарина О.В.* Коптская ткань «Триумф Диониса» IV века: возможная интерпретация. С. 237– 248.
[120] *Kristensen T.M.* Dressed in Myth: Mythology, Eschatology, and Performance on Late Antique Egyptian Textiles. Fig. 17.
[121] *Flury-Lemberg, M., Willers D.* Der Dionysos-Behang der Abegg-Stiftung. Riggisberg, 1987; *Parrish D.* A Mythological Theme in the Decoration of Late Roman Dining Rooms: Dionysos and His Circle. Revue Archéologique. 1995. Nouvelle Série, Fasc. 2. P. 313–316; *Rutschowscaya M.-H.* Tissus coptes. Paris: Adam Biro, 1990. P. 54–57; *Willers D., Niekamp B.* Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung // Riggisberger Berichte. 20. 2015.
[122] Age of Spirituality. P. 142, Cat. 121.
[123] *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Fig. 76 (P. 114).
[124] *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Fig. 114 (P. 134).

[122] Медальон: Голова Диониса

- IV в.; Музей текстиля Университета Дж. Вашингтона / The George Washington University Museum and The Textile Museum, Вашингтон.[125]

[123] Фрагмент завесы: Нагой Дионис, в нимбе, с запрокинутой за голову рукою, в арочной нише.

- IV в.; Музей изящных искусств, Бостон (inv. 973.290).[126]

[124] Два фрагмента: Явление Диониса Ариадне (имена надписаны по-гречески) — в октагоне, Дионис и его фиас (в квадратной вставке); на других вставках — морской фиас и голова божества.

- IV–V вв.; Музей изящных искусств, Бостон (inv. 46.402, 46.401).[127]

[125] Две квадратные вставки: Дионис с леопардами под ним (триумф на колеснице?).

- IV–V вв.; Музей Виктории и Альберта, Лондон.[128]

[126] Вставка: Дионис и танцующая менада.

- IV–V вв. (?); Музей текстиля Университета Дж. Вашингтона / The George Washington University Museum and The Textile Museum, Вашингтон.

[127] Две идентичные вертикальные прямоугольные вставки на одежде: Дионис в нимбе, в рост, с тирсом в руках, ниже медальон с купидоном в виноградной лозе, под ним — вакханка с кифарой.

- IV–V в.; Музей Бруклина, Нью-Йорк.[129]

[128] Квадратная вставка: Дионис на колеснице и индийские пленники, по полю вокруг 12 пленных индийцев и индианок.

- V в. (?); Фрибур / Фрайбург (Швейцария), Коллекция Bouvier (inv. S11).[130]

[129] Квадратная вставка: Бюст Диониса в нимбе и с венком на голове.

---

[125] Age of Spirituality. P. 141–142, Cat. 120.
[126] Corona…. Fig. 29.
[127] Age of Spirituality. P. 146–147, Cat. 125.
[128] *Kendrick A.F.* Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. Vol. III. P. 61, Cat. 47, Pl. XII.
[129] *Cecconi N.* Dioniso e la corona di luce. Fig. 31.
[130] *Buccino L.* Dioniso Trionfatore. Fig. 113 (P. 134).

- V в.; Музей Бруклина, Нью-Йорк. (inv.71.132).[131]

[130] Квадратная вставка: Дионис в нимбе, на троне, с вакханками рядом.

- V в.; Лувр, Париж.[132]

[131] Квадратная вставка: Дионис у колонны, с запрокинутой за голову правой рукою, справа — среди лотосов нильского пейзажа лодка с ребенком с кроталами перед треножником.

- Из Сирии (?),
- V–VI вв.; Лувр, Париж (inv. X4792).[133]

[132] Вставка: Явление Диониса Ариадне, снимающего с нее покров.

- V–VI вв.; Музей Бенаки, Афины (inv.: acc. 7131-2).[134]

[133] Вставка с Дионисом и Ариадной.

- V–VI вв.; Музей Бенаки, Афины (inv.: acc. 7131-1)[135];

[134] Завеса с Дионисийскими фигурами в медальонах (Пан и его сын, менады, второй слева вверху бородатый Геракл; центральная часть повреждена).

- Из погребения в Египте,
- V–VII в.; Нью-Йорк, Метрополитен. Музей Метрополитен.[136]

[135] Вставка с Дионисом с виноградной гроздью в руках и танцующими сатирами.

- IV–VII в.; Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.[137]

[136] Круглый медальон-вставка с Дионисом в древе.

- VI в.; Немецкий Текстильный институт Крефельда / Deutsches Textilmuseum Krefeld, Крефельд-Линн (inv. 00095).[138]

---

[131] *Cecconi N.* Dioniso e la corona di luce. Iconografia e immaginario della figura di Dioniso nimbato / Otium. 2016. 1. P. 1–70. Fig. 36.
[132] *Cecconi N.* Dioniso e la corona di luce. Fig. 30.
[133] Age of Spirituality. P. 192–193, Cat. 172.
[134] *Tsourinaki S.* Late Antique Textiles of the Benaki Museum with Bucolic and Mythological Iconography // Europe, Hellas and Egypt: Complementary Antipodes during Late Antiquity. Papers from a Session held at the 8th Annual meeting of the European Association of Archæologists in Thessaloniki 2002 / Ed. by A. Maravelia. Oxford: Archæopress / BAR, 2004. P. 51–66. Fig. 4.
[135] *Tsourinaki S.* Late Antique Textiles of the Benaki Museum. Fig. 5.
[136] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448555
[137] https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1972.8

[137] Квадратная вставка: Дионис и Пан, на которого он опирается, на поле — канфар.

- IV–VII вв.; Музей изящных искусств, Бостон (inv. 53.18).[139]

[138] Вставка: вакхант и вакханка и охотники на льва и зайца с собаками в бордюре,

- V–VI вв., ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва.[140]

[139] Фрагмент ткани: Дионис (имя надписано), стоящий у колонны, с пантерой у ног, справа сохранилась надпись с именем Ариадны.

- VI–VII вв. Музей Бенаки, Афины (inv.: acc. 7244).[141]

[138] *Müller M.* Mythological scenes, their Roman and Pharaonic roots, and the role of symmetry on Byzantine textiles // Drawing the Threads Together: Textiles and Footwear of the 1st millennium AD from Egypt / Eds. A. De Moor, C. Fluck, P. Linscheid. Tielt: Lannoo, 2013. P. 195–207. Fig. 6.
[139] Age of Spirituality. P. 144, Cat. 123.
[140] *Лечицкая О.* Коптские ткани. Кат. 162 (С. 304).
[141] *Tsourinaki S.* Late Antique Textiles of the Benaki Museum. Fig. 6.

I.3. Орфей

Мозаики и фрески:

[140] Мозаика: Играющий Орфей в длинной хламиде с животными и птицами (сова, ворона, конь, бык, пантера, кабан, овца (?), антилопа, слон, лань, олень, цапля (?).

- Из Аданы,
- 250–315 гг., мозаика сильно руинирована; Археологический музей, Адана.[142]

[141] Мозаика: Орфей (в высокоподпоясанной по-восточному рубахе, длинной хламиде, в штанах-анаксаридах), играющий на кифаре, с животными вокруг (змея на древе,— к ней направлен взор Орфея, на нем же орел и павлин, птица, бык, страус, тигр, пантера, лев, антилопа, конь, шакал?, грифон).

- Из Philippopolis / Shahba (Сирия),
- кон. III–нач. IV в. или 1-я пол. IV в.; Музей Шахбы.[143]

[142] Фреска: Играющий на лире Орфеем и четырьмя овцами над проходом (по сторонам прохода Моисей, иссекающий воду, Исцеленный расслабленный, Христос и кровоточивая жена, Моление Ноя в ковчеге).

- Кубикул V (region V, участок 5), Катакомбы Свв. Петра и Марцеллина ad duos lauros, Рим,
- кон. III в. или 320–330 гг.[144]

[143] Фреска: в центре свода — Орфей с плектром в правой руке и лирой в левой между двух деревьев, на одном из которых птица с хохолком (феникс ?), среди животных (лев, лисица или волк по правую руку и конь, баран, овца, змея по левую, черепаха под ногами). Вокруг — 8 сегментов с библейскими сценами (Иссечение воды Моисеем, Даниил во рву львином, Воскрешение Лазаря, Добрый пастырь), чередующимися с пейзажами с быком, овцами.

- Кубикул III в катакомбах Св. Домитиллы,
- кон. III в.–350–360-е гг. (утрачена).[145]

---

[142] *Budde L.* Antike Mosaiken in Kilikien. Band II. Recklinghausen: Aurel Bongers, 1972. S. 20–24. Pl. 6–28, Fig. 5; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 60 (Йесник датирует мозаику серединой III в.).

[143] *Balty J.* La mosaïque d'Orphée de Chahba-Philippopolis // Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern. Paris, 1983. P. 33–37; *Balty J.* Les mosaïques de Shahba-Philippopolis: chronologie, ateliers, commanditaires // Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interpretation (Annales Littéraires de l'Université de Besancon, 40). Paris: Les Belles Lettres, 1995. P. 141–148. P. 144–145.; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 70 (Йесник датирует мозаику началом 3-й четв. III в.).

[144] *Wilpert J.* Le pitture delle catacombe romane. Pl. 98.

[144] Мозаика: Играющий Орфей; изображение включено в серию изображений скаковых лошадей (некоторые — в мифологическом сюжете); пандан мозаике — цирк и возничие от цирковых фракций.

- Вилла «Дом лошадей», Карфаген (Тунис),
- После 300 г.; in situ.[146]

[145] Мозаика: Играющий Орфей (в круглом поле), слева от него — попугай, аист, павлин, куропатка, олень, под ногами Орфея — лев, справа — грач (?), лисица, еж, неизвестная птица, тигр (?), леопард, с головами четырех Времен года по углам).

- Из римской виллы в Prusias ad Hypium / Düzce / Дюздже (Турция),
- нач. IV в.; In situ.[147]

[146] Фреска: Играющий Орфей.

- Дом Сереноса (северная стена комнаты 1) в Trimithis (Амхейда, оазис Дахла, Египет),
- нач. IV в.; in situ. [148]

[147] Фреска: Играющий Орфей между двух деревьев с сидящими на них павлином и голубем (?), в окружении быка, двух львов, двух верблюдов в люнете аркосолия (над ним библейские сцены).

- Кубикул IV в катакомбах Св. Домитиллы, Рим,
- 320–330-е гг.[149]

[148] Мозаика: Играющий Орфей и животные вокруг него (лев, кабан, пантера, тигр, медведь, утки разных пород, павлин, заяц, под ногами две змеи, черепаха и ящерица); в соседней комнате — Похищение Европы.

- Из раскопок на участке дома Mourabas в Спарте,

---

[145]*Wilpert J.* Le pitture delle catacombe romane. II: Tavole. Pl. 55.
[146]*Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 11; *Charles-Picard G.* Un palais du IVe siècle à Carthage // Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. 1964. 108/1. P. 101–118; *Salomonson J.W.* La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage // La Haye: Imprimerie nationale, 1965; *Darmon J.-P.* Joueurs de dés et autres énigmes de la mosaïque aux chevaux de Carthage // Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 2000. 2003. P. 106–118.
[147]*Sezer S.S.* The Orpheus Mosaic of Prusias ad Hypium Prusias ad Hypium // Journal of Mosaic Research. 2015. 8. P. 123–140. Fig. 1–5.
[148]*McFadden S.* Amheida's wall paintings // *Bagnall R.S., Aravecchia N., Cribiore R., Davoli P., Kaper O.E., McFadden S.* An Oasis City**.** Institute for the Study of the Ancient World, NYU Press, 2015. Fig. 136.
[149]*Wilpert J.* Le pitture delle catacombe romane. II: Tavole. Pl. 229.

- ок. 325 г.; Археологический музей, Спарта.[150]

[149] Мозаика: Орфей с лисой у его ноги, в круглом поле; вокруг в концентрическом круге леопард, олень, лев, лань, медведь (?), бык, львица (?), изображенные в момент преследования или нападения (разделены деревьями).

- Триклиний римской виллы в Ньютон Сейнт Лоу / Newton St Loe (близ Бристоля),
- ок. 325–350 гг. (относится к раннему этапу мозаичной декорации виллы); Бристольский музей и Галерея искусств, Бристоль.[151]

[150] Мозаика: Орфей в коротком хитоне и хламиде, с павлином и неким животным по сторонами и птицами среди растений, в поле, охватывающем кругом октагон, далее по кругу животные, во внешнем концентрическом поле — животные (лев, львица, кабан, собака ?, слон, козел, бык, грифон, медведь, леопард, олень, тигр, разделенные деревьями), за еще одним концентрическим кругом по углам — парные возлежащие фигуры речных (?) персонификаций.

- Триклиний римской виллы в Вудчестере / Woodchester (Глостершир),
- ок. 325 г.; in situ; законсервирована, известна по акварели С. Лайсонса / S. Lysons, 1793 г.[152]

[151; 5; 75; 151; 214] Мозаика: Играющий Орфей (сохр. фрагмент фигуры) среди животных (слон, лисица, волк, шакал, лев, феникс, олень, горный козел или антилопа, лев, лань, гиппопотам, мангуст, три верблюда, медведь, конь, попугай, кабан, ящерица, грифон, слизняк, павлин, феникс, петух, лебедь и несколько птиц разных пород — щегол?, кулик?).

- Апсидальная комната на Вилле дель Казале / Villa Romana del Casale близ Пьяцца Армерина, Сицилия,
- 320-е–370-е гг.; in situ.[153]

[150] *Wattel-Decroizant O., Jesnick I.J.* The Mosaics of the House of Mourabas in Sparta: Europa and Orpheus // Journal of the British Archaeological Association. 1991. CXLIV. P. 92–106; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 59; *Jesnick I.J.* Mosaics of Roman Sparta: Puzzling Histories // Mosaic (The Journal of ASPROM). 2023. P. 49–58. Fig. 2.
[151] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 83.
[152] *Clarke G.N.* The Roman Villa at Woodchester // Britannia. 1982. 13. P. 197–228; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 91.
[153] *Jesnick I.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic. Cat. 9.

[152] Мозаика: Играющий Орфей среди животных (лев, медведь, пантера, антилопа, орел, попугай, и др.).

- Погребальная пещера в Iol Caesaria / Шершель / Cherchell, Алжир,
- ок. 342 г.; перевезена во Францию и, видимо, утрачена. [154]

[153] Мозаика: Орфей, поющий среди животных (около 20 животных: медведь, лисица, мангуст, кобра, грифон, среди них обезьяна, страус, феник, скорпион), за фигурой Орфея небольшой алтарь или пилястра.

- Из терм или экуса виллы в Taparura (дер. Сакиет эс-Зит / Sakiet-es-Zit близ Сфакса),
- 1-я пол. IV в.; Музей Сфакса (Тунис).[155]

[154] Мозаика: Играющий Орфей среди животных (мангуст и кобра, фламинго, обезьяна, человекообразная обезьяна, баран, лань, черепаха, заяц и аист); в пандан Орфею — персонификации Времен года.

- Из Thaenae / Хенхир Тина / Henchir Thina близ Сфакса (Тунис),
- 1-я пол. IV в.; ранее в Музее Сфакса (уничтожена во время II Мировой войны).[156]

[155] Мозаика: Орфей с плектром и лирой, среди животных (лев, леопард, змея, птица на горе, в сторону которой смотрит певец).

- Римская виллы в Vindenis (Поляница-Главник / Poljanice-Glavnik, Республика Косово,
- 1-я пол. IV в. или позже, до нач. V в.; in situ?[157]

[156] Мозаика: Орфей среди животных (волк, кабан, лисица, олень, кролик, пантера, два оленя), с квадратными вставками по углам бюстов четырех персонификаций Времен года.

---

[154]*Dunbabin K.M. D.* Mosaics of Roman North Africa. P. 138; Orpheus // LIMC. VII–1. Cat. 114, Fig.; *Vieillefon L.* La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. P. 164; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 22.
[155]*Thirion J.* Orphée magicien dans la mosaïque romaine. A propos d'une nouvelle mosaïque d'Orphée découverte dans la région de Sfax // Mélanges d'archéologie et d'histoire. 1955. LXVII. P. 147–177, Pls. III–V; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 17.
[156]*Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 20.
[157]*Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 57; *Фидановски С.* Античко насљеђе Косова и Метохије // Археологија Косова и Метохије. С. 95–118. Београд: Музеј у Приштини, 2007. Ил. (С. 112).

- Из апсидальной комнаты (экус, диэта, стибадий или христианская молельня?) римской виллы Maceira-Lis, занятой монастырем Баталья / Batalha в дер. Арнейро / Arneiro (Arnal) близ Collippo (Leiria), Португалия,
- 1-я треть IV в. или V в.[158], возможно, утрачена, известна по рисунку.[159]

[157] Мозаика: Орфей среди животных (кабан, медведь, леопард, конь, олень, слон, птицы, в том числе на деревах павлин, сова, ворона); на другом участке — фрагмент с рыбами, моллюском, дельфином, часть композиции с Арионом.

- Фонтан в трехапсидном помещении виллы в Бланзи-ле-Фим / Blanzy-les-Fismes,
- 1-я пол. IV в.; Муниципальная библиотека, Лан.[160]

[158] Мозаика: Орфей в кругом медальоне и разделенными деревьями бегущими животными во внешнем круге (медведь, лань, леопард, конь, лев, волк ?, кабан). В соседней комнате — панель с Океаном, дельфинами, сценой охоты

- Триклиний римской виллы в Уитингтоне / Withington, Великобритания,
- ок. 340–350 гг.; in situ.[161]

[159] Мозаика: Орфей в октагоне, в сегментах вокруг, в общем круглом поле — животные (грифон или Пегас, собака или волк, слон, лисица, лев, олень, медведь, кабан).

- Из римской виллы в Уинтертоне / Winterton (Сев. Линкольншир),
- ок. 340-х–350-х гг.; утрачена, известна по акварели.[162]

[160] Мозаика: Орфей среди животных (пантера, лев, шакал или лисица, олень, фазан или павлин, журавль, две птицы).

- Из апсидальной диэты виллы в Мартим Гиль / Martim Gil близ Collippo / Leiria, Португалия,
- ок. 350 г.; Национальный Археологический музей, Лиссабон.[163]

---

[158]*Stern H.* La mosaïque d'Orphée de Blanzy-lès-Fismes (Aisne) // Gallia. Tome 13, fascicule 1. 1955. P. 41–77. Cat. 23.
[159]*Moreira de Sa Douguedroit M.C.* Os mosaicos do Arneiro (Arnal) // O Arqueólogo Português. 2ª série, 5. Lisboa, 1964. P. 465–468, Pls; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 35.
[160]*Stern H.* La mosaïque d'Orphée de Blanzy-lès-Fismes (Aisne). 1955. P. 41–77; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 38.
[161]*Scott S.* Symbols of Power and Nature. P. 105–123; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 90.
[162]*Stead I.* Excavations at Winterton Roman Villa and Other Roman Sites in North Lincolnshire. Department of the Environment Archaeological Reports. Her Majesty's Stationery Office.1976; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 89.

[161; 68; 274] Мозаика: Играющий Орфей среди животных (в сегментах в круглом поле вокруг): слон, кабан, медведь); в углах — персонификации Времен года (мозаика утрачена), в примыкающих полях — ристания четырех биг вокруг спины с метами в цирке, во втором отсеке поля — медальон в центре (не сохр.), вокруг которого сцены из жизни Ахиллеса (Ахиллес на Скиросе, Ахиллес и Пентесилея ?) или из истории Диониса в круглых эмблемах, вокруг которых нереиды на тритонах и купидоны, по углам — змееногие гиганты.

- Из Хоркстоу / Horkstow близ Burton-on-Humber (Сев. Линкольншир, Великобритания); общая композиция известна по рисункам,
- 350-е гг., Музей Халла и Ист-Райдинга / Hull and East Riding Museum, Кингстон-апон-Хилл / Kingston upon Hull.[164]

[162] Мозаика: Играющий Орфей среди животных.

- Комната I в портике Schola iuvenum (к нач. V в. обращена в церковь)в Mactaris (Тунис),
- сер. IV–V вв.; фрагменты in situ.[165]

[163] Фреска: Играющий Орфей в окружении барана, овцы (?), собаки (?), мелких животных.

- Свод аркосолия в катакомбах Св. Присциллы, Рим,
- сер. IV–2-я пол. IV в.[166]

[164] Мозаика: Орфей в центральном октагоне (сохр. незначительный фрагмент фигуры); в трапециевидных сегментах вокруг — гладиаторские сцены, фаллос (?), на пороге канфар с пантерами по сторонам, Времена года, птицы, клюющие фрукты.

- Вилла в Радстоне / Rudston (Великобритания),
- сер. IV в.[167]

---

[163]*Moita I.* O Mosaico de Martim Gil // O Arqueólogo Português. 1951. Nova Série, vol. 1. P. 131–141; *Bandeira Ferreira F.* Mosaico peleocristão de Martim Gil // Carreira. 1961. 9, I/2. P. 459–468; Илл.: https://www.leiriatamanhoedesenho.pt/en/leiriatd4; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 36.
[164]*Smith R.A.* The Roman Pavement from Horkstow // The British Museum Quarterly. 1927. 2/2. P. 44–46; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 84.
[165]*Charles-Picard G.* Civitas Mactaritana. (Karthago, VIII). 1957. Fig. 9c. Pl. XXXVII; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 14.
[166]*Braconi M.* Prime considerazioni sulla regione di Orfeo nelle catacombe di Priscilla a Roma alla luce delle recenti indagini: dati preliminari e future prospettive di ricerca // Rivista di Archeologia Cristiana. 2014. 90. P. 149–209; *Bisconti F., Giuliani R., Mazzei B.* La catacomba di Priscilla. Il complesso, i restauri, il museo. Todi: Tau Editrice, 2013.

[165] Мозаика: Играющий Орфей между двумя деревьями, окруженный животными (лев, сфинга, змея, черепаха, кролик, кабан, слон, сова, лань, олень, страус, лебедь, львица, пантера) в октагоне, окруженном по прямоугольному периметру плетеным аканфом с птицами и животными; на отдельном поле персонификации Времен года.

- Центральная комната у перистиля виллы Эль Пескеро / El Pesquero, близ Пуэблонуэво дель Гуадиана / Pueblonuevo del Guadiana (Бадахос, Испания),
- после 350 г.; in situ.

[166] Мозаика: Играющий Орфей в круглом медальоне с лисицей; в четырех отсеках внешнего круга, вписанного в квадрат,— полунагие женские фигуры (персонификации Времен года или богини Венера, Церера, Прозерпина, Немесида, олицетворяющие Времена года)) на пантере с гусем, пятнистом быке (?), лани (с зеркалом), козле, в трехапсидной комнате, на границе примыкающей зоны — две пантеры по сторонам от канфара.

- Римская вилла в Литтлкоте / Littlecote (Уилтшир),
- ок. 360–363 гг.; in situ.[168]

[167] Мозаика: Играющий Орфей.

- Из центральной комнаты перед перистилем виллы в La Atalaya близ Santa Marta de los Barros (пров. Бадахос),
- после 360 г.; сильно разрушена, фрагменты в Museo Arquelogico Provincial, Бадахос.[169]

[168] Мозаика: Играющий Орфей (с двумя быками), слева — Триумф Венеры, справа — Палемон на дельфине.

---

[167]*Smith D.J.* The Mosaics from Rudston Villa // *Stead I.M.* Excavations at Winterton Roman Villa and other Roman Sites in North Lincolnshire, 1958–1967. London, 1976. P. 131–133; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 86.

[168]*Toynbee J.M.C.* Apollo, Beasts and Seasons: Some Thoughts on the Littlecote Mosaic // Britannia. 1981. 12. P. 1–5; *Walters B.* The Orpheus mosaic in Littlecote Park, England / Atti del III Colloquio internzionale sul Mosaico Antico / A cura di B. Walters // Bologna, 1984. P. 433–442; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 82; *Малюгин О.И.* Орфей на мозаиках позднеримской британии (мозаика из Литтлкот парка) // Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі «Лістападаўскія сустрэчы – Х». 2013. Выпуск 10.— https://hist.bsu.by/nauka/izdaniya-fakulteta/listapadaskiya-sustrechy/vypusk-10/578-2011-02-17-11-33-07/listapadaskiya-sustrechy/vypusk-9/2406-sektsyya-gistoryi-imperatarskaga-ryma.html#gsc.tab=0

[169]*Alvarez-Martínez J.M.* La iconografia de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos. P. 36–37; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 33.

- Из комнаты XI в Доме Осла, соединенном с храмом Венеры Генетрикс близ форума Cuicul / Куикула (Джемиля / Djemila, Алжир),
- 375–425 гг.; Музей Джемили.[170]

[169] Мозаика: Играющий Орфей, сидящий на скале, у дерева, вокруг на поле, среди анемонов — птицы (фазан, утка, голубь, павлин, и несколько других) и животные (кабан, горный козел, олень, бык, заяц, собака, лев, конь, пантера, антилопа, овца, змея, крокодил, мышь, ящерица).

- Из христианского монастыря близ Антиохии-на-Оронте,
- 397 г.; Музей Августа Кестнера / August Kestner Museum, Ганновер.[171]

[170] Фреска: Играющий Орфей между двумя деревьями с голубем и орлом (?).

- Люнета аркосолия 79 (галерея I, 66) в катакомбах Свв. Петра и Марцеллина ad duos lauros, Рим,
- 2-я пол. IV в.

[171] Мозаика: Играющий Орфей.

- Экседра у входа в домовые термы в Саламине (Турецкая республика — Северный Кипр),
- кон. IV в. (разрушена, видимо, еще в древности).[172]

[172] Мозаика: Играющий Орфей, сидящий на скале, слева и справа деревья с птицами (большой орел, ласточка, удод, аист, голубь, ворона, и др., змея у ног и летящий голубь, ниже пантера, медведь, тигр, лев, слушающие пение).

- Из раскопок на calle de la Zuda в Caesaraugusta (Caragoca),
- кон. IV или V в.; Музей Сарагосы, Сарагоса.[173]

[173] Мозаика: Орфей (без фригийской шапки) с кифарой, окруженный птицами и овцами (сохр. следы одной).

---

[170] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 24.
[171] *Liepmann U.* Ein Orpheusmosaik im Kestner-Museum zu Hannover // Niederdeutsch Beiträge zur Kunstgeschichte. 1974. 13. S. 9–36; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 72.
[172] *Michaelides D.* A New Orpheus Mosaic in Cyprus // Acts of the International Archaeological Symposium 'Cyprus Between the Orient and the Occident' / Ed. by V. Karageorghis. Cyprus, 1986. P. 473–489, Pl. LI–LVI; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 69.
[173] *Chamoso-Lamas M.* Hallazgos romanos en Zaragoza // Archivo Español de Arqueología. 1944. XVII. P. 286–295; *Freijeir A.B.* Mosaicos antiguos de asunto baquigo. Madrid, 1952. P. 41–44; *Alvarez-Martínez J.M.* La iconografia de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos. P. 34–35; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 34.

- Покрытие могилы в подземном христианском некрополе (с мозаиками с портретами умерших, изображениями Доброго пастыря, христианскими символами) в Leptis Minus / Ламта (Тунис),
- кон. IV–V вв.; in situ.[174]

[174] Мозаика: Играющий Орфей; сопровождающие сцены в бордюре: гладиаторы с надписанными именами, в соседних комнатах — морские чудища, тритоны, эроты-охотники, звери и речной пейзаж (ловцы птиц, пейзаж, возможно, нильский).

- Из виллы близ порта острова Коса,
- IV в.; фрагменты — Археологический музей, Стамбул.[175]

[175] Мозаика: Орфей у древа, на котором сидит ворона, среди животных (белка, заяц, кролик, пантера, кабан, индейка (?), слон, животное из семейства кошачьих, у ног скорпион и куропатка) внутри круга, вписанного в квадрат, с трех сторон сцены сбора винограда, по углам крылатые виктории. На другой картине — пьяный Силен на осле и сатир, охота. Нильский пейзаж с пигмеями и журавлями.

- Из раскопок на calle Travesía de Pedro María Plano в Merida (Мерида),
- IV в.; Museo de Alcazaba, Мерида.[176]

[176] Мозаика: Орфей, сидящий на кресле, рядом с ним фрагмент надписи [IRIUS] (Orpheus или [V]irtus), у ног певца — лев, два кабана, пантера, попугай (?), грифон (?).

- Из виллы в Ла Альберка / La Alberca (Мурсия),
- IV в.; мозаика разрушена.[177]

[177] Мозаика: Орфей (овальный медальон, который поддерживают эроты, с двумя квадратными панелями по сторонам: справа — верблюд, слон, пьющий олень, др., слева — Орфей (?) среди пальм, кошачьи хищники, змея, черепаха, ёж).

---

[174]*Stevens S.T.* Preliminary Report on Excavations of a Catacomb Church at Lamta, Tunisia, 8 May–16 June 2006: Dharet Slama Site 304, Leptiminus Archaeological Project (Project Grant 2006–2007).— URL: https://www.doaks.org/research/byzantine/project-grants/stevens-2006-2007

[175]*Mendel G.* Catalogue des sculptures romaines et byzantines. III. Constantinople, 1914. N 1304 (P. 507); *Mendel G.* Catalogue des sculptures romaines et byzantines. Vol. III. Constantinople, 1914. N 1304 (P. 507–509); *Neppi Modona A.* L'Isola di Coo nell' antichità classica: delineazione storica in base alle fonti letterarie e ai documenti archeologici ed epigrafici. Rodi: Istituto storico-archeologico di Rodi, 1933. P. 168–169; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 62.

[176]*Alvarez-Martínez J.M.* La iconografia de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos. P. 40–41; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 29.

[177]*Alvarez-Martínez J.M.* La iconografia de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos. P. 35–36; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 28.

- Погребальная пещера в Cirta / Константине (Алжир),
- IV в.; видимо, утрачена.[178]

[178] Мозаика: Играющий и порывисто обернувшийся Орфеем в развевающейся красной хламиде, с лисицей у его ног, в круглом поле, в первом внешнем круге птицы — павлин, фазан, утка, и др.), во втором — лев, два тигра, леопард, грифон.

- Из римской виллы в Бартон Фарм / Barton Farm за стенами Corinium Dobunnorum / Cirencister / Сайренсестер, Великобритания,
- IV в.; Музей Кориниума, Сайренсестер.[179]

[179; 63] Мозаика: Играющий Орфей в анаксаридах, длинной красной хламиде, среди животных (обезьяна, черная птица с хохолком, птица, лиса, заяц).в круглом поле (с сильными повреждениями) и головы четырех персонификаций Времен года (не сохр.).

В комнате III вокруг эмблемы с бюстом Диониса с тирсом, в полях по 4 сторонам — бегущая лисица или собака в сцене охоты, гладиатор-ретиарий с сетью, получеловек-полупетух у лестницы (версии: гладиатор по имени Gallus / Петух, фигура-пародия на императора Галла (325–354 гг.), бог Абраксас, фантастическое животное, жрец Исиды или Анубиса), ведущей к храмовидному строению, за которым два гиппогрифа, сатир (?), в углах — персонификации (сохр. одна).

В комнате XII: в центральной эмблеме голова горгоны Медузы, вокруг, крестом: Церера, передающая колос пшеницы Триптолему, сатир и менада или Дафна, бегущая от Аполлона (или Ахиллес на Скиросе), Ликург, замахивающийся топором-лабрисом на Амбросию, превратившуюся в лозу, Парис и нимфа Энона или Аттис и нимфа Сагаритида, в углах — персонификации Ветров, на примыкающем узком поле — тритон с рыбьими ногами и две нереиды на гиппотритонах. В поле в дверном проеме — полунагой философ или астроном (Арат?), у солнечных часов, перед земной сферой.

Во второй части комнаты XII: Персей с головой Медузы в руке и прикованная к скале Андромеда, созерцающие лик медузы в воде, голова Медузы (или Нептун, Юпитер; утрачена), фрагмент храмовой крыши (утрачена), возлежащий Геркулес или

[178] *Dunbabin K.M. D.* Mosaics of Roman North Africa. P. 138; Orpheus // LIMC. VII–1. Cat. 114, Fig.; *Vieillefon L.* La figure d'Orpheé dans l'Antiquité tardive. P. 164; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 23.
[179] *Thornton A.* The mosaic pavements of Corinium: the Roman Cirencester. Cirencester: Urban District Council of Cirencester, 1967; *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 76.

персонификация реки Эридан (утрачена), Кадм у источника Ареса или Геркулес в Саду Гесперид.[180]

- Входная комната VI (мозаики также во входных комнатах III и XII) римской виллы в Брэдинге / Brading, остров Vectis / Wight,
- IV в., in situ.[181]

[180] Мозаика: Играющий Орфей с нимбом, в длинной хламиде, с животными вокруг (лев, лисица или волк, газель, мышь, змея, обвившая дерево, медведь, леопард), в завитках орнамента птицы и водоплавающие птицы с элементами нильского пейзажа. В примыкающем коридоре мозаика с бюстом крылатой женской персонификации Осени (по оси с Орфеем), держащей яблоки, виноград, гранаты и грушу.

- Триклиний римского дома в Ptolemais / Птолемаиде (Тольмейта / Tolmeita, в 100 км от Бенгази, Ливия),
- ок. 400 г.; in situ.[182]

[181] Мозаика: Играющий Орфей, с животными (олень или верблюд, медведь, обезьяна, птица, змея на древе, лисица?, пантера) и двумя женскими персонификациями с надписанием «ΝΑΠΗ» — т.е. долина, поросшая лесом, и «ΗΥΛΗ» — лес).

- Из стои на агоре Селевкии (Памфилия),
- сер. V в.; Археологический музей, Анталья.[183]

---

[180] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 77; версии сведены в таблицу, с библиографией: *McKerracher M.* Could Brading villa provide evidence of foreign investment in Britain in Late Antiquity? An undergraduate dissertation (2008). University of Oxford. 2016.— https://www.academia.edu/25911243. Tab. 1 (P. 16).

[181] *Oglander D.* The Roman villa at Brading, Isle of Wight. Sandown, Isle of Wight, 1965; *Rule M.* Sturgess K. Brading Roman villa. Brading, Isle of Wight, 1974; *Stupperich R.* A Reconsideration of Some Fourth-Century British Mosaics // Britannia. 1980. 11. P. 289–301; *Beeson A.* Perseus and Andromeda as lovers. A mosaic panel from Brading and its origins // Mosaic. 1990. 17. P. 13–19; *Ling R.* The Iconography of the Brading Mosaics // Mosaic. 1991. 18. P. 14–20; *Henig M.* Late Roman mosaics in Britain: myth and meaning // Mosaic. 1996. 13. P. 13–20; *Beeson A.* Achilles on Vectis. A new interpretation of a mosaic panel from Brading, with notes on other Romano-British representations of the subject in mosaic // Mosaic. 1997. 24. P. 13–16; *Tomalin D.J., Hanworth R.* House for all seasons. A guide to the Roman Villa at Brading, Isle of Wight. Brading (Isle of Wight), 1998; *Witts P.* The Seasons Mosaic at Brading: Cult, Culture or Calendar? // Mosaic. 2004. 31. P. 23–31; *Witts P.* Roman Mosaics at Brading Villa // Minerva. 2005. 16. P. 30–32; *Witts P.* Mosaics in Roman Britain. Stories in Stone. Stroud, 2005; *Witts P.* Nymphs and shepherds? A re-evaluation of scenes in mosaics from Brading, Frampton and Pitney // Mosaic. 2006. 33. P. 17–20; *Wilson R.J.A.* Aspects of Iconography in Romano-British Mosaics: the Rudston "Aquatic" Scene and the Brading Astronomer Revisited. Britannia. 2006. 37. P. 295–336.

[182] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 74; *Harrison R.M.* An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica // The Journal of Roman Studies. 1962. 52/1–2. P. 13–18, Tab. I–VIII; *Alföldi-Rosenbaum E.* The Orpheus Mosaic from Ptolemais in Cyrenaica Some Observations // Festschrift für Jale İnan Armağanı / Hrsg. von N. Başgelen, M. Lugal. Istanbul, 1989. P. 39–45.

[183] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 66.

[182] Мозаика: Играющий Орфей; надписание «ΕΛΥΣΙΟΝ» (Место пребывания блаженных).

- Из Attaleia / Анталья,
- V в.; Археологический музей, Анталья (состояние мозаики неизвестно).[184]

[183] Мозаика: Орфей во фригийской шапке, с лирой в руках, в момент игры; под ним — Пан и кентавр Хирон, кролик между ними. В верхнем правом углу — прикованный цепью мангуст и змея, в левом медведь и овца, ниже орел или одомашненный сокол с подвеской на шее с изображением креста (?), около лиры Орфея небольшая птица у дерева.

Основное поле охвачено бордюром из витых аканфов с животными, натюрмортами, женским лицом (Тюхэ Иерусалима?) и по углам — лицами с растительными зарослями двух юношей (только один безбород) и двух бородатых мужей. В отдельном квадратном поле-вставке перед ним — по сторонам от колонны с солнечными часами[185] донаторы Феодосия и Георгия в нимбах, с цветком розы и птицей; к вставке примыкает небольшая сцена в прямоугольном поле с двумя охотниками на леопарда и льва в чередующихся квадратных и круглых эмблемах.

- Из погребальной капеллы с небольшой апсидой с изображением креста за Дамасскими воротами Иерусалима,
- сер.–2-я пол. VI в. или позднее, Археологический музей, Стамбул.[186]

Скульптура и рельефы на камне:

[184] Фрагмент декоративного известнякового фронтона: Орфей (в длинной столе) с лирой, и со львом рядом с ним.

---

[184] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. Cat. 61.
[185] *Olszewski M.T.* The Orpheus Funerary Mosaic from Jerusalem in the Archaeological Museum at Istanbul. P. 658.
[186] *Bliss F.J.* A Mosaic recently discovered at Jerusalem // Biblical World. 1901. 18-1. P. 46–49; *Avi-Yonah M.* Mosaic Pavements in Palestine // Quarterly of the Departament of Antiquities in Palestine.— London: Oxford University Press, 1933. Vol. II. No. 133, P. 172–173; *Bagatti P.B.* Il mosaico dell'Orfeo in Gerusalemme // Rivista d'archeologia Cristiana. 28/3-4. P. 1952. P. 145–160; *Friedman J.B.* Orpheus-Christus in the Art of Late Antiquity. Cambridge, 1969. P. 1–36; *Ovadiah A., Mucznik S.* Orpheus from Jerusalem — Pagan or Christian Image? // The Jerusalem Cathedra. Jerusalem, 1981. 1. P. 152–166; *Jesnick I.* The Image of Orpheus in Roman Mosaic. Cat. 141; *Tülek F.* Efsuncu Orpheus — Orpheus, the Magician. The Transition of Orpheus theme from Paganism to Christianity in late Roman — Early Byzantine Mosaics. Istanbul, 1998; *Mucznik S, Ovadiah A., Turnheim Y.* Art in Eretz Israel in Late Antiquity. Collectanea. Tel Aviv, 2004. P. 193–208; *Olszewski M.T.* Orphée endeuillé de la mosaïque funéraire de Jérusalem // Actes du colloque « Orphée entre Soleil et ombre» à l'Institut Catholique de Toulouse du 16 au 17 novembre 2007, Inter Lignes, numéros spécial — Mars 2008 / Ed. by B. Rey Mimoso-Ruiz. 2008. P. 205–214, 226; *Olszewski, M.T.* The Orpheus Funerary Mosaic from Jerusalem in the Archaeological Museum at Istanbul // Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era / 11th International colloquium on ancient mosaics (October 16th – 20th, 2009, Bursa Turkey) / Ed. by M. Şahin. Ümraniye, İstanbul: Bilnet. P. 655–664.

- Из декорации гробницы,
- IV в., Коптский музей, Каир (inv. 7055).[187]

[185] Рельеф (христианского?) саркофага типа strigillata: Играющий Орфей (Орфей-Добрый Пастырь?), повернувшийся к древу с птицей, овцой у ног, птицей на лире, по углам мужская и женская фигура.

- IV–V вв.; крипта церкви Сан Гавино / San Gavino в Turris Libisonis (Порто Торрес / Porto Torres, Сардиния).[188]

[186] Мраморный трапедзофор (или фонтан): Орфей среди животных (сфинга, лев, пантеры, слон, верблюд, орел на голове, обезьяна, павлин, сова, хищники, лев, терзающий быка, олень; на нижней кромке нижней кромке скульптуры — мышь, ящерица, черепаха, кабан с рыбьим хвостом и овца).

- С острова Эгины,
- V в.; Византийский музей, Афины. [189]

[187] Статуэтка двухцветного мрамора: Сидящий Орфей.

- Из Египта (?),
- 1-я пол. V в.; Собрание Дж. Ортица, Швейцария.[190]

Рельефы на слоновой кости:

[188] Статуэтка Орфея (сохранилась нижняя часть фигуры в анаксаридах.

- IV в.[191]

[189] Статуэтка: Добрый Пастырь во фригийской шапке.

- IV в. (?); Музей Абегга, Риггисберг (Швейцария), и Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.[192]

---

[187] *Török L.* Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250–700. Leiden — Boston: Brill, 2005. P. 39.
[188] *Pesce G.* Sarcofagi Romani di Sardegna. Rome, 1957. Pl. LXXXIII, 114.
[189] И. Йесник датирует трапедзофор III в.
[190] Age of Spirituality. Cat. 466.
[191] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic. An exploration of the figure of Orpheus in Graeco-Roman culture with special reference to its expression in the medium of mosaic in late antiquity. Vol. I. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the Council for National Academic Awards for the degree of Doctor of Philosophy. Goldsmiths' College, University of London, April 1992. Ill. 53a–b.
[192] Age of Spirituality. Cat. 464.

[190] Пиксида: Играющий Орфей среди животных (сфинга, грифон, змея на древе, к которой обращен певец, лев, кентавр, пантера, медведь, козел, Пан с педумом, обезьяна, сидящая на лире, орел, и др.), по верхней кромке пиксиды — пастухи овцами и козами, на другой стороне как противопоставление —сцена конной охоты на зверей (их изображения перетекают на сторону Орфея).

- Из монастыря Св. Колумбана в Боббио,
- Восточное Средиземноморье или Италия, V–VI вв.; Музей монастыря св. Колумбана, Боббио (Италия).[193]

[191] Пиксида: Орфей среди животных (фактически идентичная сцена).

- Сев. Италия,
- V–VI вв.; Национальный музей Барджелло, Флоренция.[194]

[192] Статуэтка: Добрый Пастырь во фригийской шапке.

- Ранний IV в.; Merseyside County Museum, Ливерпуль.

Рельефы на металле:

[193] Бронзовые накладки шкатулки: Играющий Орфей, сцены Дионисова круга и Времена года.

- Из Intercisa (Паннония),
- 2-я пол. IV в.; Национальный Музей Венгрии, Будапешт (nos. 64/1903 20; 21; 67/126 1).[195]

Керамические штампованные изделия в технике terra sigillata:

[194] Чаша-имитация техники terra sigillata: Орфей, прикасающийся к лире, стоящей на отдельном постаменте, с большим числом животных вокруг.

- Из римского некрополя Severinswaal,
- III–IV вв.; Римско-Германский музей, Кёльн.

[195] Лекифы: Играющий Орфей (без животных) и фиас Диониса под ним, с Марсом, Венерой и Викторией на другой стороне.

[193] *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spatantike und des fruhen Mittelalters. N. 91, Pl. 50.
[194] *Ibid*. N. 92, Pl. 51; Age of Spirituality. Cat. 161.
[195] *Radnoti A.* Möbel- und Kästenbeschläge // Archaeologia Hungarica. 1957. XXXVI. No. 10, Fig. 60.

- Из мастерской Навигия, 275–320 гг., Музей Бардо (inv. 01-03-25-2561), Тунис; Римско-германский Центральный музей, Майнц.[196]

[196] Светильник: монограмма Христа, Орфей, играющий на лире, во фригийской шапке, с овцами рядом.

- Из терм нового форума Thubursicu Numidarum (Хемисса / Khemissa, Алжир)
- IV в.; местонахождение не выяснено.[197]

[197] Светильник с Орфеем.

- IV в.; Музей Бардо, Тунис.

[198] Фрагмент чаши: юноша с овцою на плечах (то есть без лиры), во фригийской шапке Орфея, у древа, с овцою рядом.

- Из Cuicul (Джемиля / Djemila, Алжир),
- IV в.; местонахождение не выяснено.[198]

[199] Чаша: Добрый Пастырь во фригийской шапке, с овцой на плечах и двумя овцами по сторонам.

IV в.; Римско-германский Центральный музей, Майнц.[199]

[200] Светильник: Добрый Пастырь с овцами по сторонам.

- III–IV вв.; Государственные музеи, Берлин.

Ткани из Египта[200]:

[193] Два парных медальона, украшавших льняную тунику: Играющий Орфей (изображен в профиль) среди животных (хищники, заяц, птицы).

- IV–V вв.; Государственный Эрмитаж, СПб (инв. 11158 и 1159).[201]

[196]Age of Spirituality. Cat. 162.
[197]*Djama K.* Le Christ Orphee, entre allegorie et syncretisme sur une lampe de Khemissa // Revue d'études archéologiques. 2021. Vol. 19, Numéro 1. P. 476–489.
[198]*Ibid*. Figs. 1, 9.
[199]Age of Spirituality. Cat. 465.
[200]*Ошарина О.В.* Античное наследие в искусстве христианского Египта (по материалам тканей из собрания Эрмитажа) / Новое искусствознание. 2020. 2. С. 32–39.
[201]Искусство Византии в собраниях СССР / Науч. ред. А.В. Банк, О.С. Поповой. Том I. Москва: Советский художник, 1977. Cat. 341.

[201] Квадратная вставка с медальоном: Сидящий в профиль Орфей, играющий на лире, в круглом медальоне, окруженный 4 купидонами и животными (бык, лев, заяц, лев, лань, грифон — атрибуция В.С.).

- Из Ахмима, Египет,
- IV или V вв.; Музей Виктории и Альберта, Лондон (inv. 1190/P 1054).[202]

[202] Квадратная вставка с медальоном: Играющий Орфей (в высокой шапке, похожей на калаф) в окружении животных (мышь, змея на дереве, агнец, неизвестное существа) и кентавра.

- V–VI вв., Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон (inv. 74.124.19).[203]

[203] Квадратная вставка: Играющий Орфей (?).

IV–V вв.; Музей Виктории и Альберта, Лондон.[204]

[204] Играющий Орфей среди животных (грифон, лев, медведь, пантера, птицы) вокруг него, с Паном и сатиром в медальоне.

- V–VI вв., Гос. Эрмитаж, СПб (инв. 13217 (?)[205];

[205] Играющий Орфей среди животных.

- V–VI вв., из коллекции Р. Тайлера.

[206] Играющий Орфей, наставляющий Геракла в музыке.

- V–VI вв., Египетский музей, Турин[206];

[207] Играющий Орфей и животными в круглом медальоне.

- VI–VII вв., Художественный музей Принстонского университета / Princeton University Art Museum (y1952-76)[207];

---

[202]*Kendrick A.F.* Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. Vol. 3: Coptic Period. London: HMSO, 1922. P. 59–60, Cat. 42, Pl. XIV; *Madigan D.* Orpheus among the Animals at Dumbarton Oacks. Pl. 2b.
[203]*Madigan D.* Orpheus among the Animals at Dumbarton Oacks // Dumbarton Oacks Papers. 1992. Vol. 33, No 4. P. 405–416, Pl. 1.
[204]*Kendrick A.F.* Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt. P. 63, Cat. 54.
[205]Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Кат. 137 (С. 78).
[206]*Nauerth C.* Herakles. Iconographische Vorarbeiten zu mythologischen Themen der Koptischen Kunst // Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche. Heidelberg, 1989. Beiheft No 8. P. 728–838, Taf. 7–10.
[207]*Curcic S., St Clair A.* Byzantium at Princeton: Byzantine art and archaeology at Princeton University: catalogue of an exhibition at Firestone Library, Princeton University. Princeton (NJ), 1986. Cat. 156.

[208] Вакханки, менады, купидоны и голова Орфея в отдельном медальоне

- С аукциона продаж антикварной галереи «1stDibs».[208]

[209] Бронзовое кольцо: Играющий Орфей среди животных (обезьяна, лев, лань или верблюд, заяц, скорпион или ящерица), над которым изображена звезда.

- Кон. IV в.[209]

*__Геммы и инталии__ в каталог не внесены в виду полной неясности их датировки[210]:

[208] https://www.1stdibs.com/furniture/folk-art/antiquities/ancient-coptic-textile-classical-figures/id-f_19140552/
[209] *Jesnik I.J.* The image of Orpheus in Roman mosaic… / A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the Council for National Academic Awards for the degree of Doctor of Philosophy. Goldsmiths' College, University of London, April 1992. Ill. 116.
[210] *Huskinson J.* Some Pagan Mythological Figures andTheir Significance in Early Christian Art // Papers of the British School at Rome. 1974. 42. P. 96–97.

I.4. Одиссей

Мозаики и фрески:

[210] Мозаика: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены (с птичьими ногами); напротив — Нептун на морской колеснице, с нереидами по сторонам.

- Внутренняя стена фонтанного бассейна из Iol Caesaria (Cherchell / Шершель, Алжир),
- кон. III–нач. IV вв.; Музей Шершеля / Musée Public National de Cherchell (Алжир).[211]

[211] Мозаика: Сирена.

- Из Карфагена (точное место находки неизвестно),
- поздний III–IV в. (?); Британский музей, Лондон.[212]

[212] Мозаика: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены.

- Из фригидария Терм виллы в Санта Витория ду Амейшоал / Santa Vitória do Ameixoal (Португалия),
- нач. IV в.; Национальный Археологический музей, Лиссабон.[213]

[213] Мозаика: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены (не сохр), на том же поле сражение со Скиллой и не определенная сцена с женской фигурой в лодке и двумя мужчинами, один из которых падает в море; вокруг этих сцен — охотящиеся купидоны, моряки в лодке, рыбаки, рыбы, растения, птицы.

- Из дома близ церкви в Ammaedara / Хайдра / Haidra (Тунис),
- 1-я пол. или 2-я пол. IV в.; Музей Хайдры.[214]

---

[211] *Cumont F.V.M.* Une mosaïque de Cherchel figurant Ulysse et les sirens // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1941. 85e année, n. 2. P. 103–109; *Dunbabin K.M.D.* The Mosaics of Roman North Africa. Fig. 261; Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 165; *Van Den Hoek A.* Odysseus Wanders into Late Antiquity. Fig. 18.

[212] *Hinks L.P.* Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum. London: British Museum Press, 1933. Fig. XXXI.

[213] *Torres Carro M.* La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal) // Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia. Valladolid: Universidade de Valladolid, facultad de Filosofia e Letras, 1978. Tomo XLIV. P. 89–102; *Lancha J.* Mosaïque et culture dans L'occident Romain (Ier–IVe s.). Rome: «L'Erma» di Bretschneider, 1997. P. 255–260, Tav. CXII–CXIII; Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 171; *Mourão C.* Mirabilia Aqvarvm – Motivos aquáticos em mosaicos romanos de Portugal. Lisboa: EPAL, 2008.

[214] *Baratte F.* Recherches archéologiques à Haïdra. Miscellanea 1. Les mosaïques trouvées sous la basilique I. Mosaïque d'Ulysse. Mosaïque fleurie (Publications de l'École française de Rome, 17). Rome: École Française de Rome, 1974.

[214; 5; 75; 151; 214] Мозаика: Одиссей, подносящий мех с вином Полифему, за спиной Одиссея — его спутники.

- Вестибулум (комната 37) Виллы дель Казале / Villa Romana del Casale близ Пьяцца Армерина,
- 320-е–370-е гг. (относится к ранней фазе мозаичной декорации виллы); in situ.[215]

[215] Живопись на двух мраморных саркофагах: Скилла.

- С некрополя Санта Моника,
- 2-я пол. IV в.; Музей Карфагена, Тунис[216].

[216] Мозаика: Объятие Одиссея и Пенелопы в присутствии няньки Одиссея Эвриклеи, справа — шесть танцующих в хороводе служанок (надписание над всей сценой — ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕC / Служанки).

В том же ансамбле мозаики с (1) Сократом, окруженным 6 философами (надписание: ΣΩΚΡΑΤΗC / Сократ), и (2) состязанием Кассиопеи с нереидами (с надписанием: ΚΑΛΛΟC / Красота): харита Аглаида / ΑΓΛΑΙC, нагая Фетида / ΘΕΤΙΣ, возлежащая на тритоне Пене-Афросе / ΑΦΡΟC, Дорида / ΔΟΡΙC, обращающаяся к Фетиде, [Афродита] (?), к которой склоняется Пейто-Убеждение / ΠΕΙΘΩ, поднимающийся из вод Бютос-Глубина / [Β]ΥΘΟC, восседающие Состязание / ΚΡΙΣΙC, Амимона / [ΑΜΙ]ΜΩΝΗ и Посейдон / ΠΟΣΙΔΩΝ, около которого стол с победными венцами, нагая Кассиопея / ΚΑΣΣΙΕΠΙΑ, которую венчает Победа / ΝΙΚΗ, со Служанкой / ΘΕΡΑΠΕΝΗ.

- Из раскопок т.наз. неоплатонической школы, раскрытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»),
- 3-я четверть IV в.; Археологический музей в комплексе Королевских музеев искусства и истории / Les Musées royaux d'art et d'histoire, Брюссель.[217]

---

[215] *Scherrer P.* Odysseus als Erlöser und Kontrapost zu Jesus Christus – Gedanken zur Interpretation der Mosaikenausstattung der Raumgruppe 33–35 in der Villa Philosophiana (Villa Romana del Casale) in Sizilien als Ausdruck aktiver Auseinandersetzung mit dem Christentum // Spätantiker Polytheismus im Westen des Römischen Reiches. (Akten des Symposiums in Graz 2019) / Hrsg. von P. Scherrer,W. Spickermann / Keryx. Graz, 2021. 6. S. 57–72.

[216] Skylla I // LIMC. Suppl. I. Add. 7, 8.

[217] *Balty J.-Ch.* Nouvelles mosaïques païennes et groupe épiscopal dit «cathédrale de l'Est» à Apamée de Syrie // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1972. 116/1. P. 103–127; *Balty J., Balty J.Ch.* Un programme philosophique sous la cathédrale de l'est: l'ensemble néo-platonicien de l'empereur Julien, Texte et image // Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982). Paris, 1984. P. 167–176; *Balty J.* Iconographie et réaction païenne // Mélanges Pierre Lévêque. I. Besançon — Paris, 1988. P. 17–32; *Balty J.* Les "Thérapénides" d'Apamée. Textes littéraires et iconographie // Dialogues d'histoire ancienne. 1992. Vol. 18/1. P. 281–291; *Quet M.-H.* Naissance d'image: la mosaïque des Thérapénides d'Apamée de Syrie, représentation

[217] Фрески: Одиссей и поющие Сирены и Одиссей, замахнувшийся на атакующую его корабль Скиллу, с псом (часть ее тела), пожирающим одного из моряков

Надпись на свитке у одной из Сирен: [Εἰσαφίκ]αν[ε] / καὶ ἄκουσον / ᾽Οδυσσε[ῦ] ὁ Σ[ει-] / ρήνω[ν ὅδε] / φθ(ό)γγ[ος τῶν] / ἀδιν[ῶν]. / Τίς ἀ[οιδῆ] / ἀκού[σας παρ-] / έπλευ[σε τὸν] / λειμῶν[α] («Приди сюда и слушай, Одиссей. Это громкий глас Сирен. Кто, услышав эту песнь, проплывал мимо этого луга?»).

- Гробница Улисса и Сирен в Асгафа эль-Абьяр / Asgafa El Abiar (Киренаика, Ливия),
- кон. IV–сер. V вв.; in situ.[218]

[218] Фреска: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены.

- Из терм в Sila / Bordj el Ksar / Бурдж эль-Ксар (Алжир),
- IV–V вв.; Национальный музей, Алжир.

[219] Фреска: Одиссей и стоящая напротив, подперев голову рукой, Пенелопа, рядом — емкость для омовений (встречается в сценах омовения ног Эвриклеей).

- Из гробницы в Александрии,
- кон. III–IV вв.; Частное собрание.[219]

[220] Мозаика: Одиссей на корабле, привязанный к мачте, под ним — Сирена, играющая на флейте, и ихтиокентавр, слева — лодка с моряком, направившим на нее копье (?) (или Одиссей, сражающийся со Скиллой), над нею — нереида на ихтиокентавре (в правой верхней части поля справа). Между Сиренами и Одиссеем надпись: Κ[ύρι]ε β[ο]ήθ(ει) Λεόντι / τῷ Κλούβ[α] («Господи, помоги Леонтию Клубасу»[220].

---

figurée des connaissances encycliques, "servantes" de la philosophie hellène // Cahiers du Centre Gustave Glotz. 1993. 4. P. 129–187.

[218]*Bacchielli L.* Pittura Funeraria Antica in Cirenaica // Libyan Studies. 1993. 24. P. 107–112, Fig. 36; *Bacchielli L., Falivene M.R.* Il canto delle Sirene nella tomba di Asgafa el Abiar // Quaderni di archaeologia della Libia. 1995. 17. P. 93–107; *Bacchielli L.* Ulisse nelle pitture della tomba di Asgafa El Abiar in Cirenaica // Ulisse: Il mito e la memoria / A cura di B. Andreae. Rome Rome: Progetti museali, 1996; *Santucci A.* Thèmes mythologiques dans les peintures funéraires de Cyrène et de Cyrénaïque: de la collection d'images à la rhétorique de la laudatio funebris. P. 205–220; *Moraw S.* From survival of peril to an ideology of total annihilation: Scylla and the Sirens, from Homer to Herrad of Hohenburg // The Art of Reception / Eds. J. Bracker, A.-K. Hubrich. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020. P. 51–87. Figs. 10a, 10b.

[219]Odysseus // LIMC. VI–1. Cat. 216; *Hanfmann G.M.A.* New Fragments of Alexandrian Wall Painting // Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano // Studi in onore di Achille Adriani. II. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1984. P. 242–255.

[220]О надписях: *Zori N.* The House of Kyrios Leontis at Beth Shean. 1966. 16. P. 132–133; *Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis. P. 171.

В нижней части мозаичного поля — Нил на крокодиле или гиппопотаме, опирающийся на кувшин с истекающей из него водою и протягивающий птицу (утка?) в направлении строения, над которым надписание «ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ» и ниломер с отметками уровней разлива его вод (ΙΑ ΙΒ ΙΓ ΙΔ ΙΕ ΙΖ), под ним сцена схватки быка и некоего животного. В нижней части композиции, на воде, которая истекает из сосуда,— корабль, к которому летит птица, вокруг — растения папируса как элемент нильского пейзажа.

На центральной панели мозаичного поля в круглом медальоне в окружении попугаев с перевившими шеи красными ленточками греческая надпись: “Μνησθῇ / εἰς ἀγαθὸν κ(αὶ) ἰς / εὐλογίαν ὁ κύρ(ιος) Λεόντις / ὁ κλουβᾶς ὅτι ὑπὲρ / σοτηρίας αὐτοῦ κ(αὶ) τοῦ / ἀδελφοῦ αὐτοῦ ’Ιωναθᾶ / ἐψήφοσεν τὰ ὁδε / ἐξ ἠδήον” — «[Это] посвящение во благо и благословение, господин Леонтис Клубас [т.е. изготовитель клеток для птиц], ради спасения своего и [спасения] своего брата Ионафана вымостил [этой мозаикой] пустое место»; на строчке с именем сохранилось изображение меноры (сохр. 5 из 7 светильников).[221]

В соседнем помещении, видимо, моленном зале или синагоге, мозаика с птицами (петухи, павлин), животными (коза, бык, хищники) в завитках виноградной лозы, птицы по сторонам канфаров, в центральном медальоне — менора, две надписи: “Π(ροσ)φ(ορὰ) ὧν Κ(ύριο)ς γ / ινόσκι τὰ / ὀνόματ / α αὐτὸς / φυλάξι ἐν / χρό(νῳ)” — «Дар тех, чьи имена Господь знает, Он сохранит их во времена …»[222] и на арамейском «Да будет память о мастере, который сделал эту работу»[223] (Музей Р. И Э. Хехтов, Университет Хайфы).

- Комната для собраний или молений (?) среди комнат, расположенных вокруг большого двора, в Доме Леонтиса Клубаса в Нисе Скифополисе / Nysa Skythopolis (Beisan / Beit Shean, Израиль),
- сер. V в. (или 1-я пол. VI в.[224]), Израильский музей, Иерусалим.[225]

---

[221]*Zori N.* The House of Kyrios Leontis at Beth Shean. P. 123–134; *Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis. P. 173; *Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis. P. 172–173.

[222]*Bahat D.* The Synagogue at Beth-Shean — Preliminary Report. P. 58; *Bahat D.* A Synagogue at Beth-Shean. P. 85; *Roth-Gerson L.* The Greek Inscriptions from the Synagogues in Eretz-Israel. Jerusalem, 1987 (на иврите). P. 41–43, Fig. 16, no. 9.

[223]*Bahat D.* The Synagogue at Beth-Shean – Preliminary Report. P. 57.

[224]*Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis (Beth Shean) // Journal of Mosaic Research. 2021. 14. P. 169–197. P. 193.

[225]*Zori N.* The House of Kyrios Leontis at Beth-Shean. P. 123–134; *Bahat D.* The Synagogue at Beth-Shean – Preliminary Report // Qadmoniot. 1972. 18. P. 55–58 (на иврите); *Bahat D.* A Synagogue at Beth-Shean // Ancient Synagogues Revealed / Ed. by L. Levine. Jerusalem: Israel Exploration Society, 1981. P. 82–85; *Hachlili R.* Ancient Jewish Art and Archaeology in the Land of Israel. Leiden: E.J. Brill, 1988. P. 301. Pl. 37; *Turnheim Y., Ovadiah A.* The Mosaic Pavement of the House of Kyrios Leontis: Context and Meaning // Rivista di Archeologia. 2003. XXVII. P. 111–118; *Safrai Z.* The house of Leontis "Kaloubas" — a Judaeo-Christian? // The Image of the Judaeo-Christians in Ancient Jewish and Christian Literature / Ed. by P.J. Tomson. Tübingen, 2003. P. 245–266; *Sevilla Sadeh N.* A Promise of Wisdom: The Classical Origins of the Odysseus and the Sirens Mosaic Floor from Scythopolis (Bet-Shean) // Pictorial Languages and their Meanings – Liber Amicorum in Honor of Nurith Kenaan-

Рельефы на металле:

[221] Бронзовое настольное украшение: Одиссей, привязанный к мачте.

- Кон. III-IV вв. (inv. 67.20); Музей изящных искусств Вирджинии, Ричмонд (Вирджиния).[226]

[222] Конторниат: Скилла.

- 395–423 гг.; Государственные музеи, Берлин.[227]

Керамические штампованные изделия в технике terra sigillata[228]:

[223] Две идентичные чаши: два корабля, на одном из которых Одиссей (узнается по эксомиде и шапке-пилеусу), привязанный к мачте; на том же поле купидон, оседлавший двух дельфинов,

- 350-430 гг.; Частная коллекция[229]; фрагмент, найденный на тибрской набережной Тестаччо в Риме.[230]

Ткани из Египта:

[224] Пенелопа у ткацкого станка и стоящий перед нею юноша (Телемах или один из женихов).

- V в.; Государственный Эрмитаж, СПб.[231]

Kedar / Eds. C. Verzar, G. Fishhof. Tel-Aviv: Tel-Aviv University, 2006. P. 203–220; *Habas L.* The Mosaic Floors of the House of Kyrios Leontis in Nysa Scythopolis (Beth Shean). P. 169–197, библиография; *Tolley H.* Revisiting the House of Leontis Kloubas at Beth Shean/Scythopolis (URL: https://www.academia.edu/36786651).

[226]Age of Spirituality. Cat. 209; *Ross M.C.* Byzantine bronzes // Arts in Virginia. 1970. X. P. 32, No 1.

[227]*Alföldi A., Alföldi E.* Die Kontorniat-Medaillons. Vol. I. Berlin, 1976. S. 8, no. 27,4; *Moraw S.* From survival of peril to an ideology of total annihilation. Fig. 9.

[228]*Salomonson J.W.* Spatromische rote Tonware mit Rliefverzierung aus nordaftikanischen Werkstatten. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zur reliefgeschmuckten Terra sigillata chiara 'C. XLIV. P. 45, Fig. 53; *Van Den Hoek A.* Odysseus Wanders into Late Antiquity. P. 337–363.

[229]*Van Den Hoek A.* Odysseus Wanders into Late Antiquity. Fig. 1, 1a.

[230]*Meneghini R.* An Ancient Navis Oneraria with the Myth of Odysseus and the Sirens Represented on a Late Roman Sherd // The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration. 1983. 12/4. P. 333–335.

[231]*Каковкин А.Я.* Две коптские ткани с эпизодом из «Одиссеи» // Византийский временник. Москва, 1993. 54. С. 165–169.

I.5. Беллерофонт

Мозаики:

[225] Мозаики: Иобат, отдающий свою дочь Филоною в супруги Беллерофонту (Филоною поддерживает служанка, другая украшает ее венком, за Беллерофонтом сохр. фрагмент крыла Пегаса); на другой — Пегас, ступающий в воды, и купающиеся нимфы.

На других мозаиках Дома Нимф: (1) жрец Аполлона Хрис, умоляющий Агамемнона вернуть ему его дочь Хрисеиду, (2) Ахейцы, уговаривающие Филоктета вступить в Троянскую войну, (3) Афина с флейтами у водного источникам (представлен мужской персонификацией) и подглядывающий за нею из-за пригорка сатир Марсий.

- Дом Нимф / Domus Nympharum в Neapolis / Nabeul / Набёль (Тунис),
- 310–340 гг.; Археологический музей, Набёль.[232]

[226] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру, со звездами над ним.

- Римская вилла в Краутоне / Croughton (Зап. Нортгемптоншир),
- IV в.; in situ (?).[233]

[227] Мозаика: Беллерофонт [BELLEREFONS] на Пегасе […SUS], поражающий Химеру [QUMERA]. справа — охотник.

- Из виллы в Пуэрта Оскура / Puerta Oscura,
- IV в.; Археологический музей Малаги.[234]

[228] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру.

- Из виллы императора Валентиниана I в Брукнойдорфе / Bruckneudorf, Австрия,
- после сер. IV в., Государственный музей Бургенланда, Айзенштадт.[235]

---

[232] *Darmon J.-P.* Nymfarum domus. Les pavements de la maison des nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 75). Leiden, 1980; *Darmon J.-P.* Trois mosaïques de la maison des nymphes à Nabeul (Tunisie) // Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1978-1979. 1982. P. 219–223; *Quet M.-H.* De l'iconographie a l'iconologie. Approche méthodologique. La symbolique du décor des pavements de la "Maison des Nymphes" de Nabeul // Revue archéologique. 1984. Fasc. 1. P. 79–104.

[233] *Dawson M., Neal D.S.* New Fragments and Further Excavation of the Bellerophon Mosaic from Croughton. P. 313–317.

[234] *Serrano Ramos E., Rodriguez Oiva P.* El mosaic de Bellerofonte de la Villa de Puerta Oscura // Jabega. Malaga, 2009. 100. P. 48–54.

[235] *Zabehlicky H.* Die römische Palastanlage von Bruckneudorf. Bruckneudorf, Wien: Tourismusverband Bruckneudorf / Österreichisches Archäologisches Institut, 2013.

[229] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру, в медальоне, окруженном по углам поля канфарами, и охотами на двух панелях по сторонам.

Комната с мозаикой примыкает к помещению с напольным образом Христа (или императора) с христограммой вокруг главы, с гранатами по сторонам; полуфигуры Ветров по углам и охоты в трех и древо в четвертой люнете по сторонам.

- Римская вилла в Хинтон Сейнт Мэри / Hinton St Mary (Дорсет),
- ок. сер. IV в.; Лондон, Британский музей.[236]

[230] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру; в окружении четырех дельфинов в одном поле с ним; по углам — персонификации четырех Времен года в медальонах, Европа на быке в «апсиде» (сцену сопровождает текст, намекающий на ревность Юноны и отсылающий к «Энеиде» Вергилия [Verg. *Aen*. I 50–80]).

- Апсидальный триклиний римской виллы в Лаллингстоуне / Lullingstone (Кент) (открыта в 1949 г.),
- ок. 330-х гг. или сер. IV в. или 360-е гг., in situ.[237]

В отдельной комнате-капелле (одновременно с нею устроены антикамера и вестибюль) на 2-м этаже, над термами,— написанные фреской (при обращении пространства в домовую церковь) на торцевой стене фигуры 6 орантов, стоящих среди колонн, и фрагменты фигур с других стен, и большая христограмма в антикамере у входа в капеллу (все фрески в Лондоне, Британский музей)[238].

[231; 332] Мозаика (т.наз. «Мозаика с Нептуном и Хризмой»): Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру; в компасной композиции, по четырем сторонам, в квадратных вставках, — Аттис и нимфа Сагаритида, Венера и Адонис (?)[239], в четырех люнетах — утраченные участки, возможно, со сценами охоты (?). В бордюре с

---

[236]*Toynbee J.M.C*. The Christian Roman mosaic, Hinton St. Mary, Dorset // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1963. LXXXV. P. 116–121; *Toynbee J.M.C.* A new Roman mosaic pavement found in Dorset. P. 7–14.; *Painter K.S.* The Roman Site at Hinton St. Mary, Dorset // British Museum Quarterly. 1967. XXXII, 1/2. P. 13–31; *Painter K.S.* The design of the Roman mosaic at Hinton St. Mary // Antiquaries Journal. 1976. LVI/1. P. 49–54, Pls VII–IX; *Eriksen R.* Syncretistic symbolism and the Christian Roman mosaic at Hinton St Mary: a closer reading // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1980. 102. P. 43–48; *Reece R.* A date for Hinton St Mary // Mosaic. 1980. 2 (April). P. 21–22; *Witts P.* Mosaics in Roman Britain. Stories in stone. Stroud: Tempus, 2005. P. P. 50–51; *Henig M.* Art, religion and letters in a fourth-century villa: the Lullingstone Villa mosaic. URL: hhttp://www.asprom.org/resources/Lullingstone/LullingstoneHenig.html#14

[237]*Toynbee J.M.G.* Mosaïques au Bellérophon. P. 93–97; *Meates G.W.* The Roman Villa at Lullingstone, Kent. Canterbury, 1979. Vol. I: The Site. Vol. II: The Wall Paintings and Finds. Canterbury, 1987; *Moorhead, S.* The Hinton St Mary Head of Christ and a coin of Magnentius. P. 209–212.

[238]*Painter K.S.* The Lullingstone Wall-Plaster: An Aspect of Christianity in Roman Britain // British Museum Quarterly. 1969. 33, 3/4. P. 131–150.

[239]Все атрибуции гипотетические, варианты см.: *Stupperich R.* A reconsideration of some fourth-century British mosaics. P. 298.

дельфинами — Купидон (на одной стороне) и Нептун по центру ленты, примыкающей к апсиде, сопровождаемые текстами[240]. Напротив главы Нептуна — в растительных завитках на границе апсиды и основного поля — христограмма.

В примыкающей комнате — Дионис в медальоне, окруженный четырьмя канфарами по углам, с охотами по двум сторонам.

В других комнатах — к северо-западу: мозаика с Нептуном в центре поля и нереидами (?) по четырем сторонам (по мнению Д. Перринга, баптистерий); восточнее — Дионис с тирсом, по четырем сторонам Кадм, поражающий дракона Ареса (?), Персей, убивающий морское чудище (?), Эней, обрывающий золотую ветвь (?)[241], Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (?), по одной кромке поля — сцена псовой охоты; во второй половине мозаики в центре — богиня Венера (?) с диадемой, в окружении морских существ.

- Комната с апсидой римской виллы в Наннэри Мид / Nunnery Mead близ Фрэмптона / Frampton в Дорсете, (открыта в 1794 г., известна по рисункам 1796–1797 гг. и литографии 1813 г. С. Лайсонса; видимо, разрушена в 1854–1855 гг.),
- сер. IV в.; фактически разрушена, in situ (?).[242]

[232; 4] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру; на том же поле — Эномай в своем дворце, колесничное состязание Пелопса и Эномая, в бордюре — схватка Геракла с кентавром, сцена охота, по углам — теламоны.

- Вилла Кепиона и его жены Фортунаты (Caepio et Fortunata) в Мад Хоул / Mud Hole в Боксфорде / Boxford (Зап. Беркшир),
- ок. 380 г. (?), in situ.

[233; 89] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (сохр. Химера, задние ноги Пегаса, кончик копья Беллерофонта).

- Т.наз. Мозаичный перистиль Большого Императорского дворца в Константинополе,
- 1-я четв. VI в.; in situ.

---

[240] *Perring D.* Gnosticism' in Fourth-Century Britain. P. 108.
[241] *Barrett A.* A Virgilian Scene from the Frampton Roman Villa // Antiquaries Journal. 1977. 57. P. 312–314, Pl. LIV.
[242] *Farrar R.* The “Frampton Villa”, Maiden Newton // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1956. 78. P. 81–83; *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of Its Origins. (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts). Princeton: Princeton University Press, 1969. P. 143–146; *Ling R.* The Bellerophon mosaic at Frampton // Mosaic. 34. 2007. P. 5–11; *Perring D.* Gnosticism' in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered // Britannia. 2003. 34. P. 97–127.

[234] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (в центре поля), с Временами года в медальонах по углам. На прямоугольной вставке: купидоны с tabula ansata с текстом: SUME QUOD AUTUMNUS QUOD / VER QUOD BRUMA QUOD ESTAS / ALTERNIS REPARANT ET / TOTO CREANTUR IN ORBE («Я есть тот, через кого возрождаются осень, зима и лето по очереди, и все созидается в мире»).

На одном из 9 панно, в которые входит мозаика, читается фрагмент сцены охоты.

- Трехапсидный триклиний т.наз. Дворца Теодориха в Равенне (обнаружен при раскопках нартекса церкви Сан Сальваторе ад Кальки / San Salvatore ad Calchi, разрушенной в XVI в.),
- 1-я четв. VI в.[243]

[235] Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру.

- Термальный комплекс церкви, в который входит баптистерий, на акрополе Миртилиды / Myrtilis / Мертолы (Португалия),
- VI в.; in situ.[244]

[236] Мозаика: Стоящий Беллерофонт с Химерой у его ног и другие герои (Менелай с поверженной львицей, Актеон с охотничьим псом, Тесей с медведем, Персей с двумя птицами по сторонам)

- Термальный комплекс в Хенхир Эррих / Henchir Errich близ Thamaguta / Тамагуты в окрестностях Suffetula / Сбейтлы (Тунис),
- VI в.(?); in situ (?).[245]

Скульптура и каменные рельефы:

[237] Мраморный трапедзофор: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (мог стоять в церкви).

- IV в. (стилистически скорее относится к V в.); Национальный Археологический музей, Афины.[246]

---

[243] *Ghiardini, Gh*. Gli scavi del Palazzo di Teodorico a Ravenna // Monumenti antichi. 1916. XXIV. P. 738–837.
[244] *Lopes V*. Les mosaïques et le baptistère de Mertola: bilan des fouilles récentes // La mosaïque gréco-romaine. IX Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique (9th: 2001: Rome, Italy). Vol. I. Rome: Publications de l'École Française de Rome. 2005. P. 499–500.
[245] *Bejaoui F*. Deux mosaïques tardives de la région de Sbeïtla, l'antique Sufetula en Tunisie // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 145e année, N. 1. 2001. P. 489–515.
[246] Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 16.

[238] Мраморный трапедзофор: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (мог стоять в церкви).

- Из раннехристианской базилики в Карфагене,
- V в.; Археологический музей, Bouficha / Буфиша (Тунис).[247]

Рельефы на металле:

[239] Четырехчастный медальон: Беллерофонт, поражающий Химеру на других полях: представлены Жертвоприношение Авраамом Исаака, Адам и Ева у древа познания, Геркулес, сражающийся с Лернейской гидрой, (Мюнхен, Античное собрание).

- Происхождение неизвестно,
- IV в.; Античное собрание (Antikensammlung), Мюнхен.[248]

[240] Рельеф бронзовой пластины (отделка шкатулки); Беллерофонт и Пегас.

- 330–360-е гг.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.[249]

[241] Конторниат с Беллерофонтом, поражающим Химеру.

- 2-я пол. IV–нач. V вв.[250]

[242] Брошь: Беллерофонт, вознесшийся на Пегасе над Химерой.

- Из Паннонии,
- VI–VII вв.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.[251]

[243] Серебряное блюдо: Стоящий Беллерофонт и Пегас, пьющий из источника под деревом (справа); на втором плане — стоящий старик-крестьянин в позе задумчивости.

- Из мастерской в Константинополе (?), VI–VII вв.; Музей истории и искусства, Женева.[252]

---

[247]Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 79.
[248]*Nagy L.* Hercules és Iuppiter, Krisztus és Konstantin a Szentendrei ókeresztény ládikaveret ikonográfiai programja. Fig. 7
[249]Pegasos // LIMC. VII–1. Cat. 176; *Radnóti A.* Möbel- und Kästchenbeschläge, Schlösser und Schlüssel // Intercisa II. (Dunapentele) Geschichte der Stadt in der Römerzeit (Archaeologia Hungarica) / Hrsg. von I. Borzsák. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957. Series nova (36).
[250]*Hiller S.* Bellerophon: ein griechischer Mythos in der römischen Kunst. München: W. Fink, 1970. Kat. F 2, 3, 4; *Alföldi A., Alföldi E., Clay C.L.* Die Kontorniat-medaillons. Teil 1. Berlin, 1976. Teil 2: Text (Antike Műnzen und Geschnittene Steine, VI, 2). Berlin, New York: De Gruyter, 1990. P. 37, Pl. 12, 9–13; Pl. 161, 5–8.
[251]*Bollók Á.* Bellerophon and Crucifixion? A brief note on late antique circular box brooches from Pannonia // People, Settlement and Landscape on lake Balaton over the Millennia / Eds. O. Heinrich-Tamáska, P. Straub. Budapest, Leipzig, Keszthely, Rahden (Westf.): Marie Leidorf GmbH, 2014. P. 259–279.
[252]Byzance en Suisse / Ed. by M. Martiniani-Reber. Milano: 5 continents, 2015; *Dan A.* Heraclius, the Boar Hunter: Notes on the Hermitage Meleager and Atalanta Silver Plate. Fig. 17.

Рельефы на слоновой кости:

[244] Прорезная плакетка слоновой кости с Беллерофонтом, поражающим Химеру.

- Мастерская в Константинополе (?), V в.; Британский музей, Лондон.[253]

Резьба по стеклу и живопись золотом по стеклу:

[245] Стеклянная плоская чаша с резьбою по стеклу: Беллерофонт с Пегасом и две нимфы

- Из Италии (?),
- IV в.; Британский музей, Лондон (inv. 1967,1122.1)[254]

[246] Рисунок на стеклянной чаше: Беллерофонт, увенчанный нимбом, безоружный, с воздетыми руками (в жесте оранта), вознесен на Пегасе над мертвой Химерой; рядом нимфа источника льет воду перед конем.

- Из находок из на Jesuitengasse, Аугсбург,
- ок. 400 г.; Римский музей, Аугсбург.[255]

Ткани из Египта:

[247] Т.наз. «Покров Сабины»: Беллерофонт и Химера в центральном медальоне; в квадратных вставках Артемида, Аполлон и Дафна, нильский пейзаж в венчающей рамке.

- Из погребения христианки Сабины в Антинооополисе (Египет),
- V в.; Лувр, Париж.[256]

Тиражированные керамические изделия:

[248] Керамическое блюдо в технике terra sigillata: Нимфы, омывающие Пегаса, с охотами по кромке.

- IV или V в.; Из Эдфу (Египет),
- кон. IV в., Египетский музей, Каир (inv. 46742).[257]

---

[253]Age of Spirituality. Cat. 143.
[254]URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1967-1122-1; *Harden D.B., Painter K.S., Pinder-Wilson R.H., Tait H.* Masterpieces of Glass. London: British Museum Press, 1968. P. 95.
[255]*Bakker L.* Ausgrabungen und Funde in Augsburg 1983–1985 / Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben. 81 (1988). Augsburg, 1988. S. 18.
[256]Age of Spirituality. P. 134–135, Cat. 112; *Rutschkowscaya M.-H.* Les tissus coptes. P. 93–94.
[257]Age of Spirituality. Cat. 144.

[249] Керамическая плитка из церковной декорации: Пегас, в цикле с ветхозаветными и новозаветными сценами (Даниил во рву львином, Жертвоприношение Авраамом Исаака, Адам и Ева, изображения отдельных (Св. Феодора, Панталеона) и парных святых, Христос и самаритянка, Марии с Младенцем, священников, орнаментов, охот и зверей).

- Из церкви в Хаджеб аль-Айун / Hajeb Al Aioun (Тунис),
- VI или VII в.; Музей Бардо, Тунис.[258]

[258] *Aounallah S.* Un Monument, un Musée. Je suis Bardo. P. 73–74, Ill. (P. 72–75).

I.6. Ипполит и Адонис

Мозаики:

[250] Мозаика: Федра со служанкой, кормилицей и удаляющимся Ипполитом (от фигуры сохр. только ноги и собака)[259].

- Триклиний (или стибадий) виллы в Арельяно / Arellano (Наварра, Испания),
- IV в.; in situ.[260]

[251] Мозаика: сидящая Федра с брошенными у ее ног табличками и удаляющийся Ипполит с копьем, отстраняющийся от нее, в одном из восьми лучевых сегментов (в других — Меркурий (?), Менады, Тиресий (?)) вокруг круглого медальона с Дионисом; в углах — персонификации Четырех ветров.

- Из Питни / Pitney (Сомерсет), Великобритания,
- IV в.; мозаика разрушена.[261]

[252; 283; 338] Мозаика: Адонис, охотящийся на вепря; слева — Венера (судя по диадеме на голове) и Марс (в шлеме и со щитом), наславший зверя на героя; имена собак надписаны LEANDER и TITURS.

В экусе: в конхе — голова Океана, в центре поля — Возвращение Брисеиды Ахиллесу, в спальном кубикуле компасная композиция — женская персонификация с нимбом в центре, по четырем сторонам в арочных сегментах — Похищение Гиласа озерными нимфами, Фисба, убегающая от пантеры, раздирающей ее плащ, и Пирам (но, скорее всего, персонификация места действия), Спасение Амимоны Нептуном, Купание Дианы, по углам — бюсты Дианы, Минервы и Геркулеса (четвертый не сохр.). При входе в кубикул надпись о мастере, исполнившем мозаику и ее заказчике: «EX OFICINAM M […] PINCIT HIRINIUS […] UTERE FELIX MATERNE HUNC CUBICULUM («Из мастерской M[…]. Нарисовал Гириний [видимо, автор оригинала]. Наслаждайся этой

[259] *Blázquez J.M.* The Myth of Aphrodite and Adonis in Roman Mosaics of Jordan, Arabia, Antioch, Mauretania Tingitana and Hispania // Journal of Mosaic Research. 2015. 8. P. 1–16; *Mezquíriz Irujo M.A.* La villa romana de Arellano. Gobierno de Navarra: Fondo de Publicaciones, 2003. P. 228–331. Предположение о том, что на мозаике изображены Афродита и Адонис, не убедительно. Сцена действительно близка схеме с Адонисом, как и во многих других случаях, но наличие пожилой няньки, одежды женщины, не встречающийся мотив — отвернувшаяся женщина и удаляющийся мужчина — не связаны с иконографией сцен с Адонисом.

[260] *Mezquíriz Irujo M.A.* La villa romana de Arellano. Gobierno de Navarra: Fondo de Publicaciones, 2003; *Lancha J.* La mosaïque des Muses d'Arroniz (Navarre): une approche du pavement originel et quelques hypothèses sur l'identification de certains personnages // CMGR. IV. Paris, 1994. P. 303–310; Lancha J. Mythologie classique et mosaiques tardives d'Hispanie (IVe s.) // L'Antiquité Tardive. 11. 2003. P. 209–213; *Olszewski M.T.* El programa iconográfico de la villa de Arellano (Navarra, España).

[261] Hippolytos I // LIMC. V–1. Cat. 36.

комнатой, счастливый Матерн»). В других помещениях — Пелопс в супружеском рукопожатии с Гипподамией (за которой стоят ее спутницы-служанки), в кубикуле — Леда и Зевс.

По соседству с виллой, никогда не заселенной, сохранились руины христианской базилики с погребениями, построенной в то же время (время Феодосия I[262]).

- Триклиний Виллы Матерна (возможно, дяди императора Феодосия I Maternus Cynegius) в Карранке / Carranque близ Толедо,
- кон. IV–нач. V вв.; in situ.[263]

[253] Мозаика: охотящиеся герои Адонис, Ипполит, Тиресий, Нарцисс, Мелеагр, Актеон, вокруг медальона с персонификацией Мегалопсюхии-Великодушия (имена надписаны).

- С виллы Якто / Yaqto близ Дафны (окрестности Антиохии),
- 450–469 гг.; Археологический музей провинции Хатай, Антакья.[264]

[254] Мозаики: сцены с Афродитой и Адонисом, Федрой и Ипполитом.

В верхнем поле (1) изображена полунагая Афродита (АΦΡΟΔΙΤΗ), сидящая рядом со своим возлюбленным Адонисом (ΑΔΩΝΙC), три Хариты (ΧΑΡΙΣ), ловящие эротов (ΕΡΩC), селянка или сельская персонификация (ΑΓΡΟΙΚΙC) с плодами в корзине, играющие (или прячущиеся от Афродиты) эроты.

В среднем поле (2) — Федра (ΦΑΙΔΡΑ) с двумя служанками (ΘΕΡΑΠΕΝΑΙ), старик, видимо, наставник Ипполита, с соколом на руке (ΠΡΟΠΟΛΟΙ — слуги), старая кормилица Федры (ΓΕΡΕ [как ΓΕΡΑΙΑ] — старуха) (сохр. только рука), Ипполит с конем (сохр. только надпись ΙΠΠΟΛΥΤΟC), раб, держащий узду его коня (ΔΟΥΛΟC).

В нижнем поле (3) — пальмы, акации, водные птицы, утки и гуси, в зарослях камышей или в гнезде на папирусе, цесарки, по центру — голубь спускающийся на воду.

В общем бордюре из аканфа изображены охотники — лучники и копейщики — на медведей, львов, пантер, по его углам — полуфигуры женских персонификаций Времен

---

[262]*Chastagnol A.* Les Espagnols dans l'aristocratie gouvernamentale à l'époque de Théodosie // Les empereurs romains d'Espagne. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique. 1965. P. 289–290; *Blázquez J.* Mosaicos romanos de España. Madrid: Cátedra, 1993. P. 214–215; *Fernández Galiano D., Lorca B.P., Batalla Carchenilla C.M.* Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico. P. 324.

[263]*Arce J.* Mosaico de «Las Metamorfosis» de Carranque (Toledo) // Madrider Mitteilungen. 1986. 27. P. 365–374; *Fernández-Galiano D.* The Villa of Maternus at Carranque // Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Journal of Roman Archaeology) / Eds. P. Johnson, R. Ling, D.J. Smith. Ann Arbor, 1994. P. 199–210; *Lancha J.* Mythologie classique et mosaïques tardives d'Hispanie (IVe S.). P. 206–209; *Garucci M.* The construction / deconstruction of the cubiculum: An example from the villa of Maternus at Carranque (Spain) // Oxford Journal of Archeology. 2012. 31/2. P. 213–224.

[264]*Cimok F.* A Corpus of Antioch Mosaics. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000. Pl. (P. 252).

года, по верхней границе бордюра — (4) сидящие на тронах, с рогами изобилия в руках женские фигуры, надписанные ΡΩΜΗ / Рома-Рим, ΓΡΗΓΟΡΙΑ / Григория (?), ΜΗΔΑΒΑ / Мадаба, и рядом с ними — условный морской пейзаж с водными птицами, растениями и морскими чудищами.

- Т.наз. Ипполитова комната, открытая под церковью Богоматери, на уровне большого частного дома[265] VI в., рядом с круглым языческим храмом и, видимо, частично на его фундаментах,
- 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).[266]

[255; 7] Мозаика: страдающая Федра (ΦΑΙΔΡΑ) и Ипполит (ΙΠΠΟΛΥΤΟC), получающий от нее через кормилицу (ΤΡΟΦΟC) письмо, летящий над сценой Эрот (ΕΡΩC) и справа — спутники Ипполита охотники с собаками (ΚΥΝΗΓΟΙ). На нижнем поле — Триумф Диониса на колеснице с опьяневшим Гераклом.

- Из Шейх-Зувейды / Sheikh Zuweid на севере Синая (Египет),
- 1-я пол. VI вв.; Музей Измаилии, Египет.

Рельефы на камне:

[256] Саркофаг с Федрой и Ипполитом (истомленная любовью сидящая Федра с эротом, кормилица, передавшая письмо Ипполиту, в центре — нагой Ипполит с табличками в руках, с конем за ним, Ипполит с собаками отправляющийся на охоту, Тесей на троне и женщина с младенцем перед ним).

- IV в.; Археологический музей, Сплит.[267]

---

[265] *Piccirillo M.* Civic edifices in the Madaba region // From Antiokh to Alexandria. Recent studies in domestic architecture / Eds. K. Gabor, T. Waliszewski. Warsawa: Institut d'archéologie de l'Université de Varsovie, 2007. P. 154–155.

[266] *Piccirillo M*. A Note on the Church of the Virgin at Madaba, Jordan // Annual of the Department of Antiquities of Jordan. 1980. 24. P. 151–152; *Piccirillo M.* A New mosaic discovered in Madaba // Annual of the Department of Antiquities of Jordan. 1982. 26. P. 417–419, Pl. 150; *Buschhausen H.* Die Marienkirche von Madaba und der Saal des Hippolytos // Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*:* Katalog des NÖ Landesmuseums / Hrsg. von M. Piccirillo. Wien: Amt der NÖ Landeregierung, 1986. P. 139–157; *Piccirillo M.* Chiese e mosaici di Madaba (Chiese e mosaici di Giordania, II). Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, 1989. Collectio Maior. 34. P. 50–60; *Piqueras P.* Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (V) // Espacio Tiempo y Forma (Serie II). Historia Antigua. 2004. T.15. P. 260–266; *Bowersock G.W.* Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam. Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard University, 2006. P. 55–60; *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 23–26, 64–67. Pls. 1–31; *Dunbabin, K.M.D.* Mythology and the Theatre in the Mosaics of the Graeco-Roman East. P. 235–239; техническое исследование мозаики: *Arinat M., Shiyyab A., Al Sekhaneh W.* Analytical characterization of Ancient mosaic floor preparatory layers and tesserae from the Hippolytus hall in Madaba, Jordan: Case study // Mediterranean Archaeology and Archaeometry. 2020. 20/3. P. 149–158; *Сусленков В.Е.*. Мозаики Ипполитовой комнаты в Мадабе (VI в.): анализ и интерпретация // Византийский Временник. 2021. 105. Москва: Изд-во Московского университета. С. 204–222.

[267] Hippolytos I // LIMC. V–1. Cat. 70.

Рельефы на металле:

[257] Комплекс серебряной посуды с историей Ипполита и Федры: амфора с историей Ипполита и Федры, сценами охоты и охоты кентавров (по горловине и по нижней части сосуда), две ситулы с рельефом с историей Ипполита (томящаяся Федра со служанками и Ипполит, с негодованием отбрасывающий таблички с письмом Федры, с упавшей кормилицей и убегающей госпожой).

- Из «Сокровищ Севса» (комплекс 14 разновременных предметов, в том числе блюдо, изготовленное к 30-летию правления Константина I в 336 г.; найдены на территории Ливана или в Венгрии, у оз. Балатона),
- V в.; Национальный музей Венгрии, Будапешт[268]

[258] Серебряное блюдо: Федра и отвернувшийся от нее Ипполит, читающий письмо.

- Из мастерской в Константинополе (?),
- 500–550 гг.; Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.[269]

Рельефы на слоновой кости:

[259] Пиксида: (1) Восседающие Афродита и Адонис (в блаженстве бессмертия?), (2) Танцующие нимфы с венками, рядом, корзины с плодами.

- V в.; Национальный музей Швейцарии / Schweizerisches Landesmuseum, Цюрих.[270]

[260] «Диптих Кверини»: Ипполитом с табличками и Федра, и Эротом, летящий со своим луком к Федре. На второй створке — Эндимион и Диана (или Энона и Парис, или, скорее всего, Эней и Венера), налагающая на уста героя пальцы как требование молчания, с венчающим их венками Эротом.

- V в.; Христианский музей (комплекс Санта Джулия) / Museo Cristiano (Santa Giulia), Брешия.[271]

---

[268] *Mundell Mango M.* Der Seuso Schatzfund. Ein Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens // Antike Welt. 1990. 21. S. 70–88; Tesoro di Seuso. Cat. 208–210 // *Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Fig. 258–260.
[269] *Weitzmann K.* The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography // Dumbarton Oaks Papers. 1960. 14. P. 53–55, Fig. 14; *Ross M.C.* Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. 1: Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting. Washington, 1962. P. 7–9, No. 7, Pl. 8; Age of Spirituality. Cat. 217; *Toynbee J.M.C., Painter K.S.* Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700 // Archaeologia. 1986. 108. P. 15–65, No. 34.
[270] URL:https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_23537&repid=1
[271] *Volbach W.F.* Elfenbeinarbeiten der Spatantike und des fruhen Mittelalters. S. 57, No 66, Pl. 38.

Ткани из Египта:

[261] Афродита и Адонис.

- III–IV вв., местонахождение в наст. момент не ясно (из Галереи Эльзы / Блох-Динер (?), Швейцария).[272]

[272]Age of Spirituality. Cat. 119.

I.7. Ахиллес

Мозаики и фрески :

[262] Мозаика со сценами из истории Ахиллеса: (1) Хирон и возвращение Ахиллеса, уже одетого в женскую одежду, Фетиде, справа воин царя Ликомеда (?), ко двору которого отправится юноша, (2, среднее поле) Разоблачение Ахиллеса (с трубящим во вратах дворца Агиртесом и Одиссеем), (3, нижнее поле) фрагменты кораблей (или морская сцена, не связанная с сюжетом[273], или отправление Ахиллеса под Трою).

- Из Tipasa / Типаса (Алжир),
- нач. IV в.; Национальный музей древностей и исламского искусства / Musée National des Antiquités et des Arts Islamiques, Алжир.[274]

[263] Мозаика: Хирон обучает Ахиллеса музыке, справа — фрагмент женской фигуры (возможно, сцена с Хироном, Ахиллесом и Фетидой), Разоблачение Ахиллеса на Скиросе, Ахиллес и Пентесилея.

- Из Iol Caesaria / Шершель / Cherchell (Алжир),
- нач. IV в.; Музей Шершеля / Musée public national de Cherchell (Алжир).[275]

[264] Мозаика: Бракосочетание Пелея и Фетиды; на панелях персонификации (1) сидящая Эвтекния (т.е. Благословенная детьми) со Справедливостью / Дикайосюнэ и Философией), (2) сцена пира.

- Из триклиния виллы в Philippopolis (Shahbā / Шахба),
- 1-я четв. IV в.; Археологический музей, Suweida / Суэйда (Сирия); две другие панели — Национальный музей, Дамаск.[276]

[265] Мозаика: Разоблачение Ахиллеса на Скиросе.

- Из раскопок на улице Брасида / Vrasidou в Спарте (владение Foustanos), нач. IV в.

---

[273] *Raeck W.* Modernisierte Mythen zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. Stuttgaert: Franz Steiner, 1992. P. 126; *Muth S.* Erleben von Raum. Heidelberg: Verl. Archäologie und Geschichte, 1998. S. 192.
[274] *Leschi L.* Une mosaïque achilléenne de Tipasa de Maurétanie // Mélanges de l'École Française de Rome. 1937. 54. P. 25–41; *Raeck W.* Modernisierte Mythen zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. P. 124–126; *Ghedini F.* Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica: iconografia e iconologia. P. 246–251; *Muth S.* Erleben von Raum. S. 190–192; *Balty J.* L'écuyer de Lycomède: note d'iconographie. 2007. 43. P. 69–78.
[275] *Bruhl A.* Mosaïque de la légende d'Achille à Cherchel // Mélanges de l'École Française de Rome. 1931. 48. P. 109–123; *Ferdi S.* Le légende d'Achille sur une mosaïque de Cherchel // Iconographie classique et identités régionales. Bulletin de correspondance hellénique. Suppl. 14 / Eds. L. Kahil, Chr. Augé, P. Linant de Bellefonds. Athens, 1986. P. 207–214; *Ghedini F.* Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica. Figs. 4, 19.
[276] *Balty J.* Un Programme de Mariage à Shahba-Philippopolis (Syrie). P. 1307–1316.

- Археологический музей, Спарта.[277]

[266] Мозаика: Агамемнон, Ахиллес и Нестор (?) в комических масках (сохр. часть фигуры в царских одеждах, фигура обращающегося к ней и свидетеля на втором плане), сцена из несохранившейся комедии Менандра «Ахейцы» (надписание «Менандра Ахейцы» [ΜΑΙΝΑΝΔΡΟΥ ΑΧΑΙΟΙ]; сцена помещена в октагон, на панелях по сторонам — рыбы и сражающиеся петухи.

- Из дома, открытого близ храма Фортуны в Palatiolon / Ulpia Oescus / Colonia Ulpia Oescensium (с. Гиген близ Плевена, Болгария),
- IV в.; Исторический музей Северо-Центрального региона / Регионален исторически музей, Плевен.[278]

[267] Мозаики: (1) Поединок Ахиллеса и Гектора на колесницах, (2) Влачение тела Гектора и Приам, смотрящий со стены Трои на сцену, (3) Взвешивание тела Гектора.

- В триклинии виллы в Ратленде / Rutland (дер. Ketton / Кеттон, Вост. Мидленд), Великобритания,
- IV в. (открыта в 2021 г.); in situ.[279]

[268] Мозаика: Ахиллес, повергающий с коня Пентесилею; в квадратных полях вокруг головы богов (?) и персонификаций (?), животные, фигуры, сосуды.

- С виллы в Complutum / Алькала де Энарес / Alcalá de Henares,
- IV в.; Региональный Археологический музей общины Мадрида / Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, Алькала де Энарес[280]

[269; 63; 179] Мозаика: Мужская и нагая женская фигуры — возможно, Разоблачение Ахиллеса (или сатир и менада, или Дафна, бегущая от Аполлона; сохр. женская нагая фигура со спины, нижняя часть мужской фигуры), на одной из квадратных

---

[277] *Waywell S.E.* Roman Mosaics in Greece // American Journal of Archaeology. 1979. Vol. 83, No. 3. P. 293–321. Cat. 45 (P. 302); *Jesnick I.J.* Mosaics of Roman Sparta: Puzzling histories // Mosaic. 2023. 50. P. 49–58, Fig. 7.

[278] *Иванов Т.* Римска мозайка от Улпия Ескус. София: БАН, Археолог. институт и музей, 1954; *Здравко Баров Н.С.* Пренасянето на мозайка «Ахейи» върху нова основа // Проучвания и консервация на паметниците на културата в България. София: Наука и изкуство, 1974. С. 151–158; *Иванов Т.* Мозайката "Ахейци" от Улпия Ескус: Исторически сведения и художествен анализ. София: София Национален институт за паметниците на културата б.г., 1998.

[279] URL: https://historicengland.org.uk/whats-new/news/rutland-roman-villa-mosaic-protected/ (опубликовано 25.11.2021)

[280] *Fernández-Galiano D.* Complutum II: Mosaicos. P. 16–19, 48–53; *Méndez Madariaga A., Rascón Marqués S.* La ciudad Romana de Complutum: Alcalá de Henares. Guía Arqueológica. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2003.

вставок вокруг центральной эмблемы с головой горгоны Медузы (также Церера и Триптолем, Ликург и Амбросия, Парис и Энона); в углах — персонификации Ветров, также мозаики в других комнатах, на одной из которых в центре Орфей.

- Вилле в Брэдинге / Brading, остров Vectis (Уайт / Wight),
- IV в.; in situ.[281]

[270] Мозаика: Разоблачение Ахиллеса (Ахиллес, Одиссей ?, Деидамия) в сегменте октагона; сохр. также сегмент с Похищением Европы и сцена с мужской и женской фигурами и головой в шлеме.

- Комната W Виллы на кладбище Кейншэма / Keynsham Cemetery Villa в Traiectus (Кейншэм / Keynsham, окрестности Бристоля), Великобритания,
- IV в.; Экспонируется в Городском Культурном центре (Keynsham Civic Centre), Кайншэм.[282]

[271] Мозаика: Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (гипотетическая реконструкция).

- Вилла во Фрэмптоне / Frampton,
- IV в.; разрушена (?).[283]

[272] Мозаика: Прибытие Фетиды на свадьбу (Фетида на троне, слева нереиды и тритоны, справа Гермес, нимфы со свадебными принадлежностями, на противоположной стороне — процессия дев с дарами и Гименей с брачным факелом и старик за приготовлением брачной трапезы).

- Из Iol Caesaria (Cherchell / Шершель),
- 320–340 гг.; Музей Шершеля / Musée public national de Cherchell (Алжир).[284]

[273] Мозаика: Бракосочетание Пелея и Фетиды (Фетида на тритоне, несущем факел, под полотнищем, которое держит нереида; их сопровождают морской кентавр, Эрос и нереида на морском существе, Гименей).

---

[281] *Stupperich R.* A Reconsideration of Some Fourth-Century British Mosaics // Britannia. 1980. 11. P. 289–301; *Ling R.* The Iconography of the Brading Mosaics // Mosaic. 18. 1991. P. 14–20; *Beeson A.* Achilles on Vectis. A new interpretation of a mosaic panel from Brading, with notes on other Romano-British representations of the subject in mosaic // Mosaic. 1997. 24. P. 13–16 (URL: http://www.asprom.org/resources/Brading/AchillesBeeson.html)

[282] *Beeson A.* Keynsham and its mosaics // Roman Research News. 10. 1995; *Beeson A.* Achilles on Vectis. P. 13–16.

[283] *Cosh S.R.* A possible Achilles at Frampton // Mosaic. 1996. 23. P. 13–15.

[284] *Dunbabin K.M. D.* Mosaics of Roman North Africa. Cat. Cherchell 10 (P. 28, 42–43); *Vollkommen R.* Peleus // LIMC. VII–1. S. 251–269. Cat. 199.

- Из Беджайя / Béjaia,
- 1-я пол. IV в.; Музей Ziama-Mansouriah / Зьяма-Мансурия (Алжир) (?).[285]

[274; 68; 161] Мозаика: Ахиллес на Скиросе (?) или Ахиллес и Пентесилея (или сцена из истории Диониса) в круглой эмблеме; по углам — змееногие гиганты, центр. медальон не сохр.; на втором поле — Орфей с животными, в углах — персонификации Времен года (мозаика утрачена); в примыкающих полях — ристания в цирке.

- Из виллы в Хоркстоу / Horkstow (близ Бёртон-апон-Хамбер / Burton-upon-Humber, Сев. Линкольншир),
- ок. 350-х гг.; Музей Халла и Ист-Райдинга / Hull and East Riding Museum, Кингстон-апон-Хилл / Kingston upon Hull.[286]

[275] Мозаика: Разоблачение Ахиллеса (сохр. только нижняя часть сцены) в медальоне.

- Римская вилла в Радже / Rudge (дер. Фроксфилд / Froxfield, Уилтшир),
- сер. IV в.; in situ (?).[287]

[276] Мозаика: собеседующие Семь мудрецов (Хилон, Фалес, Биант, Периандр, Клеобул, Солон, Питтак) с их сентенциями на греческом, Агамемноном (или Ахиллес), Ахиллес (или Талфибий), Одиссей (или Эврибат) и Уведение Брисеиды.

- Из апсидального стибадия римского дома, открытого на calle Holguín в Augusta Emerita (Мерида, Испания),
- сер. IV в.; Национальный музей римского искусства / Museo Nacional de Arte Romano, Мерида.[288]

[277] Мозаика: Фетида, Ахиллес [ΑΧΙΛΛΕΥΣ] и его воспитатель Фойникс [ΦΟΙΝΙΞ] (сохр. только его фигура и фрагменты остальных).

- Библиотека Неона в Sagalassos / Сагалассосе,
- 2-я пол. IV в.; in situ.[289]

---

[285] *Ballu A.* Mosaïque de Ziama-Mansouriah (Algérie). P. 346–348, Fig. 31; Peleus // LIMC. VII–1. Cat. 200.
[286] *Smith R.A.* The Roman Pavement from Horkstow // The British Museum Quarterly. 1927. 2/2. P. 44–46; *Beeson A.* The dipping of Achilles: more thoughts on the Horkstow Medallions Mosaic // Mosaic. 26. 1999. P. 6–7.
[287] *Beeson A.* Achilles on Vectis. Fig. 3.
[288] *Quet M.-H.* Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida. P. 47–55; *Alvarez Martinez J.M.* El mosaico de los Siete Sabios hallado en Merida. P. 99–120; *Alvarez Martinez J.M.* Nota sobre el mosaico de los Siete Sabios de Mérida // Actas de la Mesa Redonda hispano-francesa sobra mosaico romano en España (Madrid 1985). Madrid, 1989. P. 181–188; *Olszewski M. T.* Evocation allusive des maximes des Sept Sages. P. 37–46.

[278] Мозаики: (1) Погружение Фетидой Ахиллеса в Стикс (сильно фрагментирована) и (2) Разоблачение Ахиллеса: Деидамия [ΔΗΕΙΑΜΙΑ] удерживает Ахиллеса [ΑΧΙΛΛΕΥC], перед которым стоит Одиссей, (3) в третьей комнате — Похищение Ганимеда.

- Дом Ахиллеса в Curium / Курионе (Кипр), возможно, общественном помещении для приемов императорских и провинциальных сановников,
- до 365/370 гг.; in situ.[290]

[279] Фрески: (1) Ахиллес и Троил, (2) Жертвоприношение Поликсены Неоптолемом (но скорее всего Аякс, убивающий Кассандру у алтаря), (3) Влачение тела Гектора (с надписанными именами коней Балия и Ксанфа).

- Гробница Улисса и Сирен в Асгафа эль-Абьяр / Asgafa El Abiar (Ливия),
- кон. IV–сер. V вв.; in situ.[291]

[280] Фрески с иллюстрациями из «Илиуперсиды»: (1) Аякс, настигающий Кассандру у алтаря во дворце Приама, (2) Влачение Гектора, (3) Бегство Энея из Трои. На левой стене: (4) пытки Иксиона на колесе, (5) Эдип, разгадывающий загадку Сфинкс.

- Гробница Эдипа в Бейт-Аммер / Beit Ammer (Ливия),
- кон. IV в., in situ.[292]

[281] Мозаика: Возвращение Брисеиды Ахиллесу (Одиссей, Аякс [AIAC], Фойникс [ΦΟΙΝΙΞ], Брисеида перед сидящим Ахиллесом).

- Дом Ионических капителей / Casa dei Capitelli Ionici (комната A36) в Hierapolis / Иераполисе во Фригии (близ Денизлы, Турция),
- кон. IV в.; in situ.[293]

---

[289]*Waelkens M., Ersoy H.K.* The Sagalassos Neon Library Mosaic and its Conservation // Sagalassos V. Report on the Survey and Excavation Campaigns of 1996 and 1997 (Acta Archaeologica Lovanensia Monographiae 11/A) / Eds. M. Waelkens, L. Loots. Leuven, 2000. P. 419–447;
[290]*Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 3; *Karageorghis V.* Guide de Kourion. Nicosia, 1987.
[291]*Bacchielli L.* Pittura Funeraria Antica in Cirenaica. P. 107–112, Fig. 34, 37; *Santucci A.* Thèmes mythologiques dans les peintures funéraires de Cyrène et de Cyrénaïque: de la collection d'images à la rhétorique de la laudatio funebris // Métamorphoses du regard ancient / Eds. E. Prioux, A, Rouveret. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010. P. 205–220.
[292]*Bacchielli L.* Pittura Funeraria Antica in Cirenaica. P. 104–107. Figs. 28–30; *Santucci A.* Thèmes mythologiques dans les peintures funéraires de Cyrène et de Cyrénaïque. P. 205–220.
[293]Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 24; *Ruggiu A.Z.* Regio VIII, insula 104. Le strutture abitative: fasi e trasformazioni // Hierapolis I. Le attività delle campagne di ricerca e restauro 2000–2003 / A cura di F. D'Andria, M.P. Caggia. Istanbul, 2007. P. 211–256; *Limoncelli M.* Hierapolis di Frigia XIII — Virtual Hierapolis. Virtual Archaeology and Restoration Project (2007–2015). P. 237–244. Abb. 24, 30–33.

[282] Мозаика: Разоблачение Ахиллеса, представленное во дворце Ликомеда, у которого — Одиссей и ахейцы; по периметру поля — сложноорнаментальный рисунок с птицами и фантазийными растениями, среди которых подвешены портреты, видимо, членов семейства, по углам — женские персонификации, на втором поле под нею — сцена охоты на тигров и барсов, терзания и нападения хищников.

- Вилла Ла Ольмеда / La Olmeda (Педроса де ла Вега / Pedrosa de la Vega, пров. Паленсия),
- кон. IV–нач. V в.; in situ.[294].

[283; 252; 338] Мозаика: Ахиллес, которому вестник от ахейцев возвращает Брисеиду (или уводит Брисеиду[295]); на других полях — охота Адониса на вепря, метаморфозы.

- Триклиний Виллы Матерна в Карранке / Carranque (близ Толедо),
- IV–нач. V вв., in situ[296]

[284] Мозаика с нагим Ахиллесом в плаще, воинами по сторонам, доспехами у его ног и стоящим перед ним старцем во фригийской одежде (сцена интерпретируется как Великодушие к Приаму); по периметру в квадратных клеймах нереида, плакальщицы, воины.

- Из вестибулума виллы, открытой на Via Dogana 1 в Faventia (Фаэнца),
- V в.; Museo del TAMO (Complesso di San Nicolò) (?), Равенна.

[285] Мозаика: Ахиллес с Пентесилеей на его руках; над мозаикой стояла статуя Ахиллеса с Пентесилеей; напротив в портике — статуя Аякса (или Менелая) с телом Патрокла.

- Портик перистиля Виллы Герода Аттика в Эва / Луку Кинуриаде / Εύα / Λουκού Κυνουρίας (Аркадия),

---

[294]*De Palol Salellas P.* La villa romana de La Olmeda de Pedrosa de la Vega (Palencia): Guía de las excavaciones. Palencia: Diputación Provincial, 1982; *Cortes J.* Mosaicos en la villa romana La Olmeda. Palencia: Diputación de Palencia, 2008; *Abásolo J.A.* Los Mosaicos de La Olmeda. Lujo y ostentación en una villa romana. Palencia: Diputación de Palencia, 2013.

[295]*Lancha J.* Mosaïque et culture dans L'occident Romain (Ier–IVe s.). Rome: «L'Erma» di Bretschneider, 1997. P. 168–170, no. 83.

[296]*Fernández Galiano D.* The Villa of Maternus at Carranque // Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, suppl. Journal of Roman Archaeology, Michigan. P. 199–210; *Fernández Galiano D.* Mosaicos de la villa de Carranque, un programa iconografico // VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo, Palencia. 1994. P. 317–326; *Stefanou D.* Darstellungen aus dem Epos und Drama auf kaiserzeitlichen und spätantiken Bodenmosaiken. Münster, 2006. S. 69–77.

- нач. V в.[297]

[286] Мозаика: Рождение Ахиллеса (Фетида [ΘΗΤΙC] на ложе с Ахиллесом [ΑΧΙ[ΛΛΕΥC]] (этот участок поля уничтожен), у изголовья ложа — сидящий Пелей с царским посохом [ΠΗΛΕΥC], за ним три Мойры — «прядущая нить жизни» Клото с мотком пряжи [ΚΛΩΘΩ], «дающая жребий» Лахесис с нитью и кодексом в руке [ΛΑΧΕΣΙΟ], «неотвратимая, пресекающая жизнь» Атропос с развернутым свитком [ΑΤΡΟΠΟΣ]; у ложа — коленопреклоненная нимфа Анатрофэ / Воспитание, Кормилица / Воспитание [ΑΝΑΤΡΟΦΗ] подносит Ахиллеса к купели для омовения, за нею Амбросия / Бессмертие [ΑΝΒΡΟΣΙΑ] с кувшином

- Вилла Тесея, возможно, принадлежавшая римскому проконсулу Кипра,
- нач. V в.; Археологическая зона Неа Пафоса (Кипр), in situ.[298]

[287] Мозаики: (1) Фетида [ΘΕΤΙC], погружающая младенца Ахиллеса [ΑΧΙΛΛΕΥC] в воды Стикс [ΠΗΓΗ — источник]; на других панелях (2) Мелеагр [ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ] и Аталанта [ΑΤΑΛΑΝΤΗ], охотящиеся на вепря, (3) персонификации Евпрепейи / Красоты / ΕΥΠΡΕΠΕΙΑ и Эйренэ / Мира / ΕΙΡΗΝΗ (?).

- Из Дома Мелеагра с акрополя Ксанфа,
- нач. V в.; Археологический музей Антальи, Анталья.[299]

[288] Мозаика: Сцена Взвешивания тела Гектора. На сохр. участке Ахиллес [ΑΧΙΛΛΕΥC] в шлеме с плюмажем из павлиньих перьев, держащий левый конец коромысла больших трехногих весов с чашей полной золотом, за ним Одиссей [ΟΔΥΣΣΕΥC], справа — Троянцы [ΤΡΟΕC], держащие другой конец коромысла с телом Гектора (сохр. фрагмент ноги) и Приам (сохр. только надписание [ΠΡ[ΙΑΜΟC]]), в раме с театральными масками во фригийских шапках, во внешнем бордюре — охотящиеся хищники в зарослях аканфа.

На соседних полях — развернутая сцена охот, с трапезой охотников, крестьянскими сценами, и полукруглые сегменты с танцующими менадами и сатирами вокруг фигуры Диониса в центре поля (сохр. тирс), в раме с четырьмя канфарами по углам и гирляндами, вьющимися из них и оплетающими фигурно все поле, с головами сатиров.

---

[297] *Spyropoulos G., Spyropoulos T.* Prächtige Villa, Refugium und Musenstätte. Die Villa des Herodes Atticus im arkadischen Eua // Antike Welt. 2003. 34.5. P. 463–470; *Spyropoulos G.* Η Βίλα του Ηρώδη Αττικού στην Εύα / Λουκού Κυνουρίας // Arkhaiologia, Peloponnesos. Athens, 2012. P. 292–295.

[298] *Daszewski W.A.* Polish excavations at Kato (Nea) Paphos in 1970 and 1971 // Report of Department of the Antiquities, Cyprus (RDAC). Nicosia, 1972. P. 210–217; Abb. 2, Taf. 37, 2.

[299] Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 16; *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 15.

- Вилла дель Телларо / Villa del Tellaro (Villa of Caddeddi), близ Ното, Сицилия,
- нач. V в.; in situ.[300]

[289] Мозаика: музицирующий Ахиллес [ΑΧΙΛΛΕΥC], по сторонам от него Деидамия [ΔΗΔΑΜΙΑ] и персонификация Эвфемия / Благопристойность [ΕΥΦΗΜΙΑ], далее — женская персонификация Потос / Любовное томление [ΠΟΦΟΣ] и Разоблачение Ахиллеса [ΑΧΙΛΛΕΥC], с припадающей к его ногам Деидамией [ΔΗΔΑΜΙΑ], и Одиссеем [ΟΔΙΣΣΕΥΣ] и трубящим Диомедом.

- Из Антиохии (?),
- V–VI вв.; Музей искусств Далласа / Dallas Museum of Art, Даллас (inv. 4.1993.1).

[290] Мозаика: Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (сохр. только нижние части фигур).

Надпись на мозаике: PIRRA/ FILIUS/ TETIDIS / [C]IRCE DEIDAMIA/ MOEDIA. ISTE ENIM OMNES VIRGINES QUE SUNT MU/ LIERES FILIAE SUNT SOLIS. NAM [---]EDIS FILIUS PRIAMI («Пирра [имя Ахиллеса на Скиросе в женском облике], сын Фетиды, Кирка, Деидамия, Медея. Воистину, все эти девы, то есть женщины, являются дочерьми Солнца. Для [---] сына Приама»).

- Из Ilugo (Сантистебан дель Пуэрто / Santisteban del Puerto),
- V–VI вв.; Музей изящных искусств провинции Хаэн / Museo Provincial de Bellas Artes, Хаэн / Jaén.[301]

[291; 86] Мозаика: Патрокл [[ΠΑΤΡΟ]ΚΛΟΣ], Ахиллес [ΑΧΙΛΛΕΑ] с подобием кифары, нагие и в плащах, и Брисеида [ΕΥΒΡΕ] с гранатом в руках, которую венчают венком два летящих нагими и в плащах эрота [ΕΡΩΤΥ] с венком (сохр. только часть фигуры, остальная утрачена). На верхней панели — фрагмент Дионисова фиаса (сатир, танцующая вакханка, играющий на сиринге Пан)

- Из дома близ акрополя Мадабы,

[300] *Dunbabin K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. P. 142–143; *Sfameni C.* Residential Villas in Late Antique Italiy: Continuity and Change // Recent Research on the Late Antique Countryside. Late Antique Archaeology. Vol. 2 / Eds. W. Bowden, L. Lavan, C. Machado. Leiden: Brill, 2004. P. 335–375; *Voza G.* I mosaici del Tellaro, lusso e cultura nel sud est Sicilia. Erre Produzioni, 2003.

[301] *Palol P.* Los dos mosaicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto // IIe Colloque Internationale sur la Mosaíque Gréco-Romaine. París, 1975. P. 227–242; *Navarrete Orcera A.R.* El mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén): Apolo y Marsias y Aquiles en la isla de Esciros. Paralelos iconográficos // Thamyris. 2012. 3. P. 273–312.

- нач. VI в.; ныне в церкви-музее Св. Апостолов, Мадаба.[302]

[292] Мозаики: сцены детства и юности Ахиллеса: (1) фрагмент рождения Ахиллеса (сохр. часть фигуры Кормилицы / Воспитания / ΤΡΟΦΟ[C] с младенцем на руках), (2) Погружение в Стикс, (3) Встреча Фетиды [ΘΕΤΙC] и Пелея (?), (4) две фигуры Мойр с веретеном и нитью пряжи, (5) Хирон [ΧΙΡΩΝ] и Ахиллес в сцене обучения, (6) Хирон и Ахиллес [ΑΧΙΛΛΕΥΣ] во время бега со щитом, (7) Встреча Фетиды с двумя нимфами и Хирона (Возвращение Ахиллеса к Фетиде (?); в нижнем поле справа (8) фрагмент Разоблачения — сохр. надпись с именем Одиссея [ΟΔΥΣΕΥC], (9) под фигурой нимфы на верхней панели остаток надписи [[ΑΧΙΛ]ΛΕΥΣ]). По периметру поля бордюр с сельским пейзажем со строениями, фигурами крестьян (?), быками, лошадьми, овцами (надписи ΤΑΒΙΑC, ΑΝΑΤΟΛΙΑC).

На панели перед входом в триклиний — охота Амазонок (Пентесилея [ΠΕΝΘΕΣΙΛΕΙΑ], Фермодосса [ΘΗΡΜ[ΟΔΟΣΣΗ]] Меланиппа [ΜΕΛΑΝΙΠΗ], Ипполита [ΙΠΠΟΛΥΤΗ]) на льва, барса и медведя и нападение львицы на страуса, в раме с эротами и охотами животных и с лицами, скрывающимися в завитках аканфа по углам.

На центральном поле — фрагмент фигуры нападающего охотника), в бордюре — фрагменты фигур Агроса и Опоры в окружении охот, сохр. нильский пейзаж с птицами среди папирусов; в квадратных помещениях по сторонам (открыты проходами) — фрагменты фигур тигра (сохранилась лапа) и льва (сохранилась почти целиком). В алах триклиния — по одну сторону — Ктисис [ΚΤΙΣΙΣ] и погонщик с зеброй, по другую — симметрично, видимо, близкие по смыслу фигуры полностью руинированы.

- Вилла Амазонок в Халеплибахче / Haleplibahçe (Edessa / Эдесса, ныне Шанлыурфа),
- VI в. (наша датировка — 560-е гг.); Музей мозаики Халеплибахче / Haleplibahçe Mozaik Müzesi, Шанлыурфа.[303]

[293] Мозаика: Ахиллес, сидящий на спине Хирона, во время охоты на оленя, здесь же — огнедышащая своими головами Химера (не ясный мотив с чудовищем из истории Беллерофонта), в верхней части мозаики — снятые сандалии.

---

[302] *Piccirillo M.* The Mosaics of Jordan. P. 76–77.

[303] *Karabulut H., Önal M., Dervişoğlu N.* Haleplibahçe Mozaikleri. Şanlıurfa / Edessa. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 2011; *Akyol A.A., Kadioglu Y.K.* Archaeometric Studies on Haleplibahce Mosaics in Turkey // Managing Archaeological Sites with Mosaics. From Real Problem s to Practical Solutions. The 11th conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, Meknes, October 24–27, 2011 / Eds. D. Michaelides, A.-M. Guimier-Sorbets. Firenze: EDIFIR, 2017. P. 265–282; *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. P. 385–390.

- Из Belalis Maior (El Faouar / Эль Фауар, регион Béja / Беджа, Тунис),
- кон. VI–нач. VII в.; Национальный музей Бардо / Musée National du Bardo, Тунис (inv. 3618).[304]

Миниатюры:

[294] Рисунок на фрагменте папируса: Уведение Брисеиды двумя ахейцами.

- IV в.; BSB pap. graec.mon. 128; Гос. библиотека Баварии / Bayerische Staatsbibliothek.[305]

[295] Миниатюры в рукописи «Амброзианской Илиады» (Ilias Picta) со сценами из «Илиады». Сцены с Ахиллесом или связанные с ним: I — Моление Хриса Аполлону. Чума. Ахиллес созывает совет царей; II — Афина сдерживает гнев Ахиллеса в споре с Агамемноном; V — Явление вестников к Ахиллесу, VI — Уведение вестниками Брисеиды; VII — Фетида утешает сына; XXXVII — Ахиллес наблюдает за полем битвы у кораблей; XXXXVII — Ахиллес приносит жертву Зевсу в молитве за Патрокла; LII — Скамандр и Ахиллес; LIII — Гефест сожигает воды Скамандра; LV — Награждение победителей в ристаниях; LVI — Бег агонистов. Награждение победителей в беге; LVII — Приам покидает Трою иотправляется в лагерь ахейцев; LVIII — Приам на пути к лагерю ахейцев с дарами. Приам встречает Гермеса.

- Codex F 205 P. Inf,
- время правления императора Анастасия I (491–518 гг.); Библиотека Св. Амвросия / Biblioteca Ambrosiana, Милан.[306]

Рельефы на камне:

[296] Рельеф: Уведение Брисеиды от Ахиллеса.

- Из Египта,
- IV в.[307]

[297] Мраморный рельеф по круглой кромке стола т. наз. Капитолийского путеала (Mensa Capitolina) с историей Ахиллеса: (1) Фетида на ложе и нимфа, опускающая

[304] Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 71; *Yacoub M.* The Splendours of Tunisian Mosaics. Tunis, 2007. Fig. 130.
[305] URL: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00006477?page=,1.
[306] *Weitzmann K.* Observations on the Milan Iliad // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1954. 5. P. 241–264; *Bianchi Bandinelli R.* Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana). Olten: Urs Graf-Verlag, 1955; *Parks Bare C.* Achilles and the Roman Aristocrat: The Ambrosian Iliad as a Social Statement in the Late Antique Period // Florida State University Libraries Electronic Theses, Treatises and Dissertations The Graduate School, 2009.
[307] *Carandini A.* La secchia Doria: una «storia di Achille» tardo-antica. P. 14-15, Pl. IV, Fig. 8.

младенца в купель для омовения, (2) Погружение Ахиллеса в Стикс, представленной персонификацией, (3) Принесение Фетидой младенца Ахиллеса к Хирону, (4) Обучение Хироном Ахиллеса охоте на льва, (5) Ахиллес в женской одежде приходит к нагой Деидамии на ложе, (6) Разоблачение Ахиллеса со стоящим рядом Одиссеем и персонификацией острова Скироса, (7) Поединок Ахиллеса и Гектора, (8) Влачение тела Гектора, (9) Сцена ристания с воином на колеснице, ведомой викторией).

- Из Египта (?),
- 2-я четв. IV в.; вмонтирован в амвон церкви S Maria in Aracoeli мастерами Лоренцо ди Тибальдо и его сыном Якопо в кон. XII–нач. XIII в.; Капитолийские музеи, Рим.[308]

Рельефы на металле:

[298] Рельефы по бордюру серебряного блюда со сценами истории детства и воспитания Ахиллеса: (1) Рождение Ахиллеса с Фетидой на ложе, с нимфой, обращающейся к ней, и младенцем, сидящим у ложа, (2) Погружение младенца в Стикс, которая представлена с персонификацией сливающейся с ней рекой Коцит, и нимфой у купели, с покрывалом, готовой принять ребенка, (3) Принесение младенца к Хирону, (4) Хирон приносит младенцу, сидящему на скале, с головой вепря под нею, убитого барса, (5) охота Хирона и Ахиллеса, сидящего на его спине, на вепря и барса, (6) Обучение Ахиллеса чтению, между ним и Хироном женская персонификация, (7) Обучение бегу, (8) Фетида со служанкой, держащей чашу в дар Хирону, забирает юношу у воспитателя, (9) Фетида со служанкой, несущей дар, приводит младенца Ахиллеса, одетого в девичью одежду, к царю Скироса Ликомеду; (10) в центре блюда Разоблачение Ахиллеса).

- Из «Сокровищ Кайзераугста», клада, найденного в Augusta Raurica / Аугуста Раурика (близ села Кайзераугст / Kaiseraugst, Швейцария),
- мастерская в Фессалонике (?), 2-я четв. IV в.; Римский музей / Römermuseum, Кайзераугст (Швейцария).[309]

---

[308] *Bell M.* Disc with Scenes from the Life of Achilles // Age of Spirituality. Cat. 207 (P. 230–231); *Snyder G.A.S.* The So-Called Puteal in the Capitoline Museum at Rome // The Journal of Roman Studies. 1923. Vol. 13. P. 56-68; *Cina M.* Mensa con scene della vita di Achille. P. 608–610, Kat. Nr. 310, Abb. S. 609; *Leader-Newby R.* Silver and Society in Late Antiquity. Aldershot: Ashgate, 2004. P. 128, Fig. 3.2.

[309] *Alföldi-Rosenbaum E., Baratte F., Cahn H.A., Ewald J., Foltz E., von Gonzenbach V.* Der Silberschatz von Kaiseraugst (Basler Beiträge zur Ur– und Frühgeschichte. 9). 2 Bd. Derendingen: Habegger, 1984.— Bd. I: Textbd. Bd. II. Tafelband; *Gonzenbach V. von.* Achillesplatte // Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst / Hrsg. von H.A. Cahn, A. Kaufmann-Heinimann. Derendingen, 1984. P. 225–315; *Kaufmann-Heinimann A., Furger A.R.* Der Silberschatz von Kaiseraugst // Augster Museumshefte. Augst: Römermuseum, 1984. 7; *Delvoye Ch.* Éléments classiques et innovations dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire. // L'antiquité classique. 1984. 53. P. 184–199; *Cahn H.A., Kaufmann-Heinimann A., Painter K.* A Table Ronde on a treasure of late Roman silver // Journal of Roman Archeology. 1991. 4. P. 184–191; *Pirzio Biroli Stefanelli L.* Cat. 159–176, Figs. 226–227, 230–242, 293–299; *Faust S*. Achill in geselliger Runde. Spätantike Perspektiven auf ein griechisches Heldenleben //

[299] Рельефы бронзовой обкладки т. наз. Капитолийской колесницы (Tensa Capitolina) со сценами истории Ахиллеса: (Погружение в Стикс, Принесение к Хирону, Фетида с ладьи передает младенца Хирону, Охота на медведя с Ахиллесом на спине Хирона, Обучение Ахиллеса музыке, Прощание Хирона с Ахиллесом, Разоблачение на Скиросе, Патрокл, умоляющий Ахиллеса отпустить его на битву вместо него, Убийство Гектора, Влачение тела Гектора, Великодушие Ахиллеса к Приаму, Ахиллес в храме Аполлона и убийство Ахиллеса Парисом, Аякс с телом Ахиллеса.

Между горизонтальными пластинами с историей Ахилелса пластины с дионисийскими сценами.

- Из Фрозиноне,
- 1-я пол. IV в.; Капитолийские музеи, Рим[310]

[300] Рельеф серебряного кувшина: Влачение тела Гектора, слева — стены Трои, с которых на сцену смотрит Гекуба, у стен — Приам, в горе протягивающий руки к сыну (на тулове кувшина); на горловине — пасторальная сцена, в нижней части — сцена охоты.

- Из с. Жигайловки (Сумская обл., Украина),
- ок. 400 г.; Областной краеведческий музей, Сумы (Украина).[311]

[301] Рельефы по кромке серебряного блюда: (1) Рождение Ахиллеса (Фетида на ложе, нимфа с питьем для нее, две нимфы у кровати, одна из которых держит ребенка и пробует теплоту воды, другая наполняет чашу для его омовения) в присутствии созерцающих сцену Геракла, Зевса, Аполлона, Гермеса, Посейдона, Гелиоса) и (3) Фиас Диониса (участки разделены театральными масками); в центре блюда — (2) Разоблачение Ахиллеса.

Надпись: Hec Seuso tibi durent per saecula multa Posteris ut prosint vascula digna tuis («Да будут они, Севс [высокопоставленный фракийский сановник, вилла которого стояла на берегу оз. Балатона, Паннония], твоими на долгие века. Эти сосуды будут достойно служить вашему потомству»).

- Из «Сокровищ Севса»,

Antike. Kultur. Geschichte. Festschrift für Inge Nielsen zum 65. Geburtstag herausgegeben von Stephan Faust, Martina Seifert und Leon Ziemer. Aahen: Shaker Verlag, 2015. P. 51–76, Abb. 1, 2 (прорисовка блюда с Ахиллесом).

[310] Achilleus // LIMC. I–1. Cat. 60; *Delvoye Ch.* Éléments classiques et innovations dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire. P. 184–199; *Ghedini F.* Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica // Antenor Quaderni. Rome, 2009. 13.

[311] Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 38; *Пуцко В.Г.* Серебряные кувшины из Жигайловки // Вестник древней истории. 1984. № 4. С. 77–189, Ил. 3, 4.

- кон. IV–нач. V вв.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.[312]

[302] Рельеф на серебряном миссориуме (т.наз. «Щит Сципиона» / Bouclier de Scipion): Уведение Брисеиды (но, возможно, Возвращение).

- Найден в р. Роне близ Авиньона,
- IV–нач. V вв.; Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж.[313]

[303] Рельефы на серебряной ситуле («Ситула Дориа») со сценами из истории Ахиллеса и Брисеиды: (1) Патрокл и играющий на лире Ахиллес, (2) Уведение Брисеиды и Агамемнон на троне, (3) играющий на лире Ахиллес, Брисеида, (4) фигуры на ложе — спящий старец, рядом сидит юноша во фригийской шапке, летит Эрот, под ложем — фигура (Приам, спящий в шатре Ахиллеса, рядом с ним Идей (?)).

- Из Caesarea Marittima / Цезареи Приморской в Палестине,
- александрийская мастерская (?), V в.; Палаццо Дориа-Памфили, Рим.[314]

[304] Рельефы на серебряном кувшине: (1) Ахиллес с копьем, преследующий безоружного Гектора (на нижней части горловины), (2) добивающий павшего троянского царевича, и Приам, Гекуба и Поликсена, наблюдающие за этой сценой со стен Илиона (на тулове); на другой стороне — (3) стоящий Ахиллес и сидящая женская фигура во фригийской шапке (Брисеида?) по сторонам от возвышения с лирой, к которой они оба прикасаются руками, (4) Ахилл сидит возле весов, на которых взвешивают тело Гектора, справа — Приам, за которым Гекуба и Поликсена, передающие выкуп за тело).

- Ближневосточная мастерская по александрийскому образцу, 550–650 гг.; Музей Рокфеллера Иерусалим[315]

[305] Фрагменты бронзового блюда: (1) Приведение Ахиллеса Фетидой к кентавру Хирона, (2) Обучения Ахиллеса (юноша, мечущий копье в мишень, которую держит

---

[312]*Mundell Mango M.* Der Seuso Schatzfund. Ein Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens // Antike Welt. 21. 1990. S. 70–88; Tesoro di Seuso. Cat. 204 // *Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Fig. 249. The Sevso Treasure and Pannonia / Ed. by Z. Visy. Pécs: Régészet Tanszék – Genianet, 2012.

[313]*Childs W.A. P.* The Achilles Silver Plate in Paris // Papers Related to Objects in the Exhibition "Age of Spirituality", The Metropolitan Museum of Art (November 1977 – February 1978) // Gesta. 1979. 18/1. P. 19–26; *Pirzio Biroli Stefanelli L.* L'argento dei Romani. Cat. 179, Figs. 220–221.

[314]*Carandini A.* La secchia Doria: una «storia di Achille» tardo-antica; *Delvoye Ch.* Éléments classiques et innovations dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire. P. 184–199.

[315]*Hengel M.* Achilleus in Jerusalem. Eine spätantike mit Achilleus-Darstellungen aus Jerusalem. Unter Mitarbeit von Ruth Peled. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Jahrgang 1982. Bericht 1). Heidelberg: Carl Winter, 1982.

Хирон, охота на львов), (3) Поединок Ахиллеса и Гектора под стенами Трои (сохр. только Ахиллес), (4) Влачение тела Гектора (сохр. верхняя часть тела и кони). По канту блюда виноградная лоза с чередующимися утками, орлами, желудями и листьями.

- VI–VII вв.; Коптский музей, Каир.[316]

[306] Серебряное блюдо с позолотой и чеканкой: Ахиллес, сидящий по центру под аркой, слева — Брисеида во фригийской шапке.

- Из дер. Копчики (Урал),
- Константинополь, ок. 550 г.; Гос. Эрмитаж, СПб.[317]

Рельефы на слоновой кости:

[307] Пластины слоновой кости: (1) Рождение Ахиллеса: Фетида на ложе, младенец на руках нимфы перед купелью; (2) Погружение в Стикс, (3) Фетида передает младенца Хирону, взявшему его на руки, (4) Влачение тела Ахиллеса в присутствии персонификаций реки Скамандра (?) и Трои (?)).

- Из Элефтерны (Крит),
- мастерская Константинополя или Фессалоники, 300–350 гг.; Археологический музей древней Элефтерны (Ретимно, Крит)[318]

[308] Фрагмент костяного рельефа: фрагмент сцены Разоблачения Ахиллеса.

- Из Египта,
- IV–V вв.; Музей изящных искусств, Бостон[319].

[309] Рельефы на пиксиде слоновой кости: (1) Ахиллес, играющий на кифаре, с Деидамией и с Одиссеем с дарами, (2) Разоблачением Ахиллеса,

- Из Colonia Ulpia Traiana (Ксантен / Xanten),
- V–нач. VI вв., Музей собора Св. Виктора / StiftsMuseum, Ксантен.[320]

Резьба и живопись по стеклу:

---

[316] *Strzygowski J.* Koptische Kunst. Catalogue general du musée du Caire. Vienna, 1904. P. 257. Pl. XXVI; *Guerrini L.* Infanzia di Achille e la sua educazione presso Chirone // Studi miscellanei. 1961. 1 [1958–1959]. P. 43–53; Age of Spirituality. Cat. 210 (P. 235).

[317] Залесская В. Памятники византийского прикладного искусства IV–VII вв. Каталог коллекции. СПб: Гос. Эрмитаж, 2006. С. 59–60, Кат. 27.

[318] Σταμπολιδης N.Χρ. Ελευθερνα. Lamda Development & Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση, 2020. P. 112–117; Achilleus // LIMC. Suppl. I. Add. 1.

[319] *Kossatz-Deissmann A.* Lykomedes I // LIMC. VI–1. Cat. 21.

[320] *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 5a, 5b; Achilleus // LIMC I–1. Cat. 104.

[310] Резьба по стеклянным пластинам лампы или шкатулки: (1) фрагмент Принесения к Хирону младенца, (2) Обучение охоте,— видимо, был представлен цикл Рождения и Воспитания; в круглых медальонах по верху и низу — изображения всадников.

- Из раскопок в Лукулловых садах (участок Виллы Медичи) в Риме,
- сер. IV–1-я четв. V вв.[321]

[311] Стеклянный медальон (живопись золотом): Разоблачение Ахиллеса на Скиросе.

- IV в.; Библиотека и Музеи Оливери / Biblioteca e Musei Oliveriani, Пезаро.[322]

Тиражированные керамические изделия в технике terra sigillata:

[312] Светильник: Влачение тела Гектора.

- Мастерские Карфагена, IV в.; Музей истории и искусства Женевы / Musée d'art et d'histoire de Genève, Женева[323]

[313] Рельефы на прямоугольном блюде (lanx quadrata): (1) Фетида, сидящая на тритоне ?, плывущая нагая нереида или Венера ?, (2) три Мойры с веретенами и пряжей (атрибуция наша), (3) музыканты, играющие на флейте и сиринге, и танцовщица с кастаньетами, (4) Роды Фетиды со служанкой, держащей над нею факел, Фетида, пьющая вино после родов и коленопреклоненная служанка перед нею (сцена не ясна), (5) Погружение в Стикс, представленной персонификацией, (6) Приведение мальчика Ахиллеса к Хирону, (7) Хирон и Ахиллес, (8) Хирон приносит сидящему мальчику убитого зайца, (9) Обучение метанию диска, (10) Охота Хирона и сидящего на его спине Ахиллеса на барса, (11) Фетида уводит Ахиллеса, одетого в женскую одежду, (12) Ахиллес, музицирующий Деидамии на лире, (13) Деидамия, удерживающая взявшегося за оружие Ахиллеса, покидающего дворец Ликомеда, и зовущий его на войну Одиссей. В центре блюда Великодушие Ахиллеса к Приаму, со стоящей рядом Брисеидой.

- Из мастерской в Thysdrus (Эль Джем),
- IV–1-я четв. V в., до 440 г.; Археологическая Государственная коллекция, Музей доисторического периода и ранней истории / Archäologische Staatssammlung, Мюнхен, фрагменты таких же блюд — Британский музей, Лондон; Музей Бенаки, Афины;

[321] *Rossi M.* Vetri tardo antichi da Villa Medici // Mélanges École Française de Rome. 2019. 131/1. P. 217–257.
[322] Age of Spirituality. Cat. 212 (P. 237).
[323] Homere chez Calvin: Figures de l'Hellenisme a Geneve. 2000. 141. 258 Nr. C 9; Achilleus // LIMC Supplementum 1. Add.37.

Музей Рёмера и Пелицеуса / Das Roemer– und Pelizaeus-Museum, Хильдесхайм; Национальный музей, Цирта (Алжир); Археологический музей Карфагена, Национальный музей Бардо, Тунис[324]

Ткани из Египта:

[314] Квадратная вставка: Гефест с молотом, работающий над наковальней, справа сидящая Фетида, слева фигура с мечом, возможно, Ахиллес.

- Из Египта,
- кон. VI–нач. VII вв.; Музей Виктории и Альберта, Лондон.[325].

[324]Age of Spirituality. Cat. 209 (P. 234–235); *Garbsch J., Overbeck B.* Spätantike zwischen Heidentum und Christentum. München München: Archäologische Staatssammlung, 1989. Abb. S. 171; *Dunbabin K.M.D.* The Transformations of Achilles. Fig. 12 (прорисовка блюда).
[325]Age of Spirituality. Cat. 198.

I.8. Мелеагр

Мозаики:

[315] Мозаика: Мелеагр со слугой (изображен с камнем в руках), нападающий на вепря у воды; на втором плане Аталанта на коне и еще один охотник.

- Из Виллы Нила в Leptis Magna,
- кон. III–нач. IV вв.; Национальный музей Ливии, Триполи[326].

[316] Мозаика: Охота Мелеагра на вепря (со спутниками, с Аталантой за скалой), сопровождающая отдельной картиной Триумф Диониса.

- Из Sitiphis (Сетиф),
- нач. IV в.; Археологический музей, Сетиф[327].

[317] Мозаика: Мелеагр и Аталанта, скачущие на конях, изображенные симметрично друг другу, нападающие на льва. На других мозаиках в Доме представлены Охотничьи сцены, сцена охоты Дидоны и Энея [утрачена], Времена года, Морской триумф Амфитриты или Афродиты, также Дионис, Пан, эроты, Европа на быке, персонификации Галикарнаса, Бериты (Бейрута), Александрии.

- Из Дома Харидема в Галикарнасе,
- IV в. (?); Британский музей, Лондон.[328]

[318] Мозаика: Мелеагр, нападающий на вепря, со стоящим за героем слугой, и нагая Аталанта, венчаемая Эротом. Надпись, сопровождающая изображения: STORIA MELEAGRI («История Мелеагра»).

- Из Сан Педро дель Арройо / San Pedro del Arroyo (Испания),
- IV в.; in situ.[329]

[319] Мозаика: Мелеагр с копьем и Аталанта с луком, нападающие на вепря.

- Из Дома Мелеагра с акрополя Ксанфа,
- IV в.; Археологический музей, Анталья.[330]

---

[326]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 106 a.

[327]Согласно М. Дондереру, копия с картины Антифила, изображающей Пт олемея I как Мелеагра (III в. до н .э.).— *Donderer M.* Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager. P. 781–799.

[328] *Poulsen, B*. Pagans in the Late Roman Halikarnassos I. Proceedings of the Danish Institute at Athens / Ed. by S. Dietz. Oxford: Aarhus University Press, 1995. P. 204. Figs. 16, 18.

[329]*Blazquez J.M., Cabrero J.* Antiocheia Mosaics and their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics // Journal of Mosaic Research. 2012. 5. P. 53–54. Fig. 10.

[320] Мозаика: Мелеагр и Аталанта в сцене встречи, по периметру поля — охоты.

- Из Карденьяхимено / Cardeñajimeno (Бургос),
- кон. (?) IV в.; Музей Бургоса.[331]

[321] Мозаика: Нападающий на вепря Мелеагр и атакующая льва Аталанта.

- Из виллы в Дафне в Антиохии,
- 2-я пол. V в.; Лувр, Париж.[332]

[322] Мозаика: Мелеагр и Аталанта на конях, симметрично друг другу, в охоте на вепря, львицу и барсов.

- Из раскопок в окрестностях театра Апамеи на Оронте,
- посл. четв. V в.[333]

[323] Мозаика: Мелеагр и Аталанта в сцене встречи, со слугами, один из которых [ΟΙΚΕΤ[ΗC], то есть «домашний», обнимает пса по имени «ΠΕ[ΛΟ]Ψ» (другой пес по имени «ΔΡΑΚΩΝ» у его ног), за ними — сеть для загона, кабан, роющий землю (сохранились ноги), у ног Мелеагра сидит Эрот [ΕΡΩC] с факелом, направленным на головешку полена (?).

- Из Сорана / Sôran (близ Хамы, Сирия),
- V в.[334]

[324; 8; 91] Мозаика: Мелеагр и Аталанта, с копьями в руках, сидящие на шкуре тигра и обращенные друг к другу герои, по сторонам от них — их кони.

- Из дер. Саррин (Sarrîn, близ Алеппо),
- 1-я или 2-я пол. VI в.; Национальный музей Алеппо.[335]

---

[330]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 107.
[331]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 97a; *Lancha J. , Arraiza A.B.* Les mosaïques de la villa romaine de Cardeñagimeno (Burgos) // Archivo español de arqueología. 1988. 61. P. 305–324, No 11; *Guardia M.* Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de Iconografía. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. P. 129–133. Figs. 44–50; *López Monteagudo G., Navarro Sáez R., Palol Salellas P.* Mosaicos romanos de Burgos. Madrid: C.S.I.C., 1998. P. 21–28. Pls. 35–37, fig. 5.
[332]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 106; *Balty J.* Les mosaïques de Daphné: découverte, premières études, problèmes de datation // Syria. 2020. 97. P. 71–83. Fig. 7.
[333]Meleager / LIMC. VI–1. Cat. 108.
[334]*Zaqzuq A.* Nuovi mosaici pavimentali nella regione di Hama // Arte profana e arte sacra a Bisanzio / A cura di A. Iacobini, E. Zanini. Roma, 1995. P. 241. Fig. 32. 35; *Balty J.* Un propriétaire d'Apamène au Ve siècle // Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges R. Turcan / Eds. N. Blanc, A. Buisson. Paris, 1999. P. 75–77; *Balty J.* L'image de Méléagre et Atalante dans l'Antiquité tardive: la mosaïque de Sôran (Apamène) // Le voyage des legends / Eds. M. Tardieu, D. Lauritzen. CNRS Éditions, 2013. P. 209–216.

Рельефы на металле:

[325] Рельеф серебряного блюда с Мелеагром, сидящим на туше вепря и обращенным ликом к Аталанте, вокруг другие участники Калидонской охоты.

- Из «Сокровищ Севса»,
- кон. IV–нач. V вв.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.[336]

[326] Рельеф серебряного блюда с охотницей (Аталанта?) на коне, с копьем, и охотником во фригийской шапке (Мелеагр?), с луком, нападающими на льва, рядом — убитый барс.

- V в.; Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон (inv. BZ.1947.1215).

[327] Рельеф серебряного блюда со стоящими Мелеагром и Аталантой со слугами (возможно, приуготовление охоты).

- Из Константинополя (?),
- 613–629/630 гг.; Эрмитаж, СПб. (инв. ω1).[337]

[328] Рельеф серебряного блюда со стоящим в рост нагим Мелеагром с копьем, у его ног — голова вепря.

- Из Константинополя (?),
- VI–VII вв.; Баварский Национальный музей / Bayerisches Nationalmuseum, Мюнхен (inv. L56/113).[338]

Ткани из погребений в Египте:

[329] Фрагмент завесы: Мелеагр и Аталанта с копьями в руках, стоящие в арках между колоннами (над Аталантой сохранилось надписание их имени). Фигуры объединяет фронтон с орлом, когтящим зайца.

- Из погребения в Египте,
- ок. 400 г.; Музей Абегг, Риггисберг.[339]

---

[335]*Balty J.* La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) (Inventaires des mosaïques antiques de Syrie. Fascicule 1). Beyrouth: Institut français du Proche-Orient (IFPO), 1990; *Balty J.* Notes d'iconographie dionysiaque: la mosaïque de Sarrîn (Osrhoène) // *Balty J.* Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interprétation. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

[336]*Mundell Mango M.M.* Der Seuso Schatzfund. Ein Ensemble westlichen und östlichen Kunstschaffens // Antike Welt. 1990. 21. S. 70–88.

[337]*Залесская В.* Памятники византийского прикладного искусства IV–VII вв. Кат. 39 (С. 70–71); *Dan A.* Heraclius, the Boar Hunter: Notes on the Hermitage Meleager and Atalanta Silver Plate. P. 137–174.

[338]*Ibid*. Fig. 7.

I.9. Эней

Мозаики:

[330] Мозаика: Охота Энея и Дидоны (утрачена); на других мозаиках: Мелеагр и Аталанта, скачущие на конях в охоте на льва, Времена года, Морской триумф Амфитриты или Афродиты, также Дионис, Пан, эроты, Европа на быке, персонификации Галикарнаса, Бериты (Бейрута), Александрии.

- Из Дома Харидема в Галикарнасе,
- IV в. (?); Британский музей, Лондон.[340]

[331] Мозаики: Сцены охоты и любовной встречи Энея и Дидоны.

В центральном октагоне — нагая Венера, приподнимающая обеими руками за своей спиной ткань одеяния, с двумя купидонами с поднятым (возжигающимся) и опущенным (тушащимся) факелами по сторонам; вокруг — троянские корабли и нагой Ахат с копьем, спутник Энея, несущий венец (?) — дар Дидоне (?) [Verg. *Aen*. I 655–565] (поле слева), Эней с копьем и во фригийской шапке, нагая Венера, приобнявшая его сына Аскания, в которого обратился Купидон, чтобы вселить в карфагенскую царицу любовь к Энею [Verg. *Aen*. I 680–690], в алом плаще и шапке, с копьем, и полуобнаженная, в красном плаще Дидона, которую богиня за руку подводит к троянцу (внизу), далее— конная охота Энея (полунаг, смуглой кожи), Дидоны (полунага, в шлеме) и Аскания (узнается по белому цвету кожи, цвету юности, и одеждам), задуманная богинями Юноной и Венерой для того, чтобы соединить героев в пещере во время наступившей грозы [Verg. *Aen*. IV 115–129], наконец — любовное объятие Дидоны и Энея, стоящих между двумя деревами (вверху).

- Из фригидария терм виллы в деревне Лоу Хэм / Low Ham,
- ок. сер. IV в.; Музей Сомерсета / Somerset County Museum, Таунтон / Taunton.[341]

---

[339]Age of Spirituality. Cat. 98; *Kristensen T.M.* Dressed in Myth: Mythology, Eschatology, and Performance on Late Antique Egyptian Textiles. Fig. 1.

[340]*Hinks R.P.* Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum: Paintings. London: The British Museum Press, 1933. P. 127–129. No. 51 a-b; *Poulsen, B*. Pagans in the Late Roman Halikarnassos I. Proceedings of the Danish Institute at Athens / Ed. by S. Dietz. Oxford: Aarhus University Press, 1995. P. 204. Figs. 16, 18.

[341]Aineias // LIMC. I-1. Cat. 159; *Thompson K., Newby Z.* Dido and Aeneas in Roman Britain // Omnibus. 2015. Vol. 69, march. P. 1–3; *Toynbee J.M.S.* Art in Britain under Romans. Oxford: Clarendon Press, 1964. P. 241–266. Tav. 58.

[332; 231] Мозаика: Эней, обрывающий золотую ветвь (?)[342], Кадм, поражающий дракона Ареса (?), Персей, убивающий морское чудище (?), Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (?), в центре — Дионис с тирсом, по четырем сторонам по одной кромке поля — сцена псовой охоты; во второй половине мозаики в центре — богиня Венера (?) с диадемой, в окружении морских существ.

- Комната римской виллы в Наннэри Мид / Nunnery Mead близ Фрэмптона / Frampton в Дорсете, (открыта в 1794 г., известна по рисункам 1796–1797 гг. и литографии 1813 г. С. Лайсонса; видимо, разрушена в 1854–1855 гг.),
- сер. IV в.; фактически разрушена, in situ (?).[343]

[333] Мозаика: Эней с троянцами, с Турном на коленях перед ним, с протянутыми к нему в мольбе руками, за которым стоят рутулы. В нижней части картины — фигуры речного бога Тибра (как указание на то, что битва произошла в устье этой реки) и бога Океана.

- Из Дома Медузы в Abelterium / Alter do Chão (Португалия),
- сер. IV в.; in situ.[344]

Миниатюры в рукописях:

[334] Миниатюры в рукописи «Vergilius Romanus»: fol. 77r — Буря на море и Эней со спутниками, fol. 100v — Эней и Ахат на пиру у Дидоны, fol. 106r — Эней и Дидона в пещере во время бури, охватившей их на охоте, fol. 76v — Жертвоприношение Анхиза, fol. 188v — Сражение Анхиза с Турном (указаны только миниатюры с изображением Энея).

- 1-я четв. V в.; Ватиканская апостольская библиотека, Ватикан (cod. Vat. Lat. 3867). [345]

---

[342]*Barrett A*. A Virgilian Scene from the Frampton Roman Villa // Antiquaries Journal. 1977. 57. P. 312–314, Pl. LIV.

[343]*Farrar R.* The “Frampton Villa”, Maiden Newton // Dorset Natural History and Archaeological Society Proceedings Dorchester. 1956. 78. P. 81–83; *Grabar A.* Christian Iconography: A Study of Its Origins. (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts). Princeton: Princeton University Press, 1969. P. 143–146; *Ling R*. The Bellerophon mosaic at Frampton // Mosaic. 2007. 34. P. 5–11; *Perring D.* Gnosticism' in Fourth-Century Britain: The Frampton Mosaics Reconsidered // Britannia. 2003. 34. P. 97–127.

[344]*Caetano M.T., Mourão C. A* ‘Portrait’ of Book XII of the Aeneid Mosaic from the ‘House of the Medusa’ (Alter do Chão, Portugal) // XI. Uluslarası Antik Mozaik Sempozyumu 16–20 Ekim 2009 Bursa, Türkiye – 11th International Colloquium on Ancient Mosaics, October 16th–20th, 2009. Bursa, Turkey / Ed. by M. Şahin. Istanbul: Yayinlari, 2011. P. 205–223; *Dunbabin K.M.D.* Image, Myth, and Epic on Mosaics of the Late Roman West // Images for Classicists / Ed. by K. Coleman. Cambridge (MA): Department of the Classics, Harvard University, 2015. P. 50–56. Figs. 3.11, 3.12.

[345]Age of Spirituality. Cat. 204 (P. 227–228); *Rosenthal E.* The Illuminations of the Vergilius Romanus. A Stylistic and Iconographical Analysis. Zürich, 1972; *Eggenberger C.* Die Miniaturen des Vergilius Romanus, Cod. Vat. Lat. 3867 // Byzantinische Zeitung. 1977. 70. S. 58–90; *Bertelli C.* Le illustrazioni del Virgilio Romano nel contesto

[335] Миниатюры в рукописи «Vergilius Vaticanus»: fol. 13r — Эней и Ахат наблюдают за строительством стен Карфагена, fol. 22r — Креуса, удерживающая Энея, fol. 28r — Пенаты во сне убеждают Энея плыть из Карфагена в Италию, fol. 33v, 39v–40r — история Дидоны, fol. 45v — Сивилла, Эней и Ахат перед храмом Аполлона, fol. 48 v — Сивилла, Эней и Кербер, fol. 69r — Эней находит на берегу Тибра белую веприцу с детенышами (указаны только миниатюры с изображением Энея).

- 1-я четв. V в.; Ватиканская Апостольская библиотека, Ватикан (cod. Vat. Lat. 3225)[346].

storico e artistico, in Vergilius Romanus / A cura di I. Lana. Milano, 1986. P. 171–207; Vergilius Romanus. Kommentarband zur Facsimileausgabe // A cura di C. Bertelli, E. Gallicet, G. Garbarino, I. Lana, A. Pratesi, J. Ruysschaert. Stuttgart, Zürich, 1986; *Wright D.H.* The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design. London: The British library, 2001; *Cameron A.* Virgil illustrated between Pagans and Christians. Reconsidering the 'late-4 th c. classical revival', the dates of the manuscripts, and the places of production of the Latin classics // Journal of Roman Archaeology. 2004. XVII. P. 502–525.

[346]Age of Spirituality. Cat. 203 (P. 227); *Bianchi Bandinelli R.* Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. 1954. 5. P. 225–240; *Wit J.* de. Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus. Amsterdam, 1959; *Buchthal H.* A note to the Vatican Vergil Manuscript // Mélanges E. Tisserant. Città del Vaticano 1964. VI. P. 167–171; *Stevenson T.B.* Miniature Decoration in the Vatican Virgil: A Study in Late Antique Iconography. Tübingen: Ernst Wasmuth, 1983; Wright D.H. Vergilius Vaticanus: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vaticanus Latinus 3225 der Biblioteca Apostolica Vaticana. Graz, 1984; *Wright D.H.* From copy to facsimile: a millennium of studying the Vatican Vergil // The British Library Journal. 1991. 17/ 1. P. 12–35; *Wright D.H.* The Vatican Vergil, a Masterpiece of late Antique Art. Berkeley: University of California Press, 1993; *Ruysschaert J.* Lectures des illustrations du 'Virgil Vatican' et du 'Virgil Romain', // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. 1993. LXXIII. P. 25–51; *Антонец Е.В.* «Ватиканский Вергилий»: миниатюра и текст (Verg. Aen. IV 60–61) // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XVIII: Материалы чтений, посвященных памяти профессора И.М. Тронского. СПб.: Наука, 2014. С. 3–12.

I.10. Пелопс

[336; 4; 232] Мозаика: возничий и Пелопс (?) или Эномай (?) на колеснице, перед которой — Пелопс [PELOBS] (нижняя сцена), Эномай на троне в своем дворце (надписи [OENO]MAUS [REG]NI] и [CUPIO VIVAS], со стоящими по сторонам дочерью Гипподамией и воином-стражником (верхний уровень мозаики). О других сюжетах на мозаике, библиографию см. Кат. 4.

- Вилла Кепиона и Фортунаты / Caepio et Fortunata, Мад Хоул / Mud Hole в Боксфорде / Boxford (Зап. Беркшир, Великобритания),
- ок. 380 г. (?); in situ.

[337; 78] Мозаики: Пелопс, испрашивающий у Эномая руки Гипподамии, с присутствующими Гипподамией, Стеропой, Миртилом и Левкиппом (?), колесничное состязание Эномая и Пелопса с присутствующими распорядителями игр и видом ипподрома на втором плане врезкой, брачный союз Пелопса и Гипподамии и эрот, подводящий им колесницу) (нижняя панель). О сценах на других участках мозаики и библиографию см. Кат. 78.

- Трехапсидный экус (?) виллы в Ноэда / Noheda (Villar de Domingo García, близ Куэнки, Испания),
- 2-я пол. IV в.–нач. V в. (до 407 г., если принять идентификацию исторических прообразов на мозаике как Стилихона, Гонория, Марии и др.); in situ.

[338; 252; 283] Мозаика: Пелопс в супружеском рукопожатии с Гипподамией (за которой стоят ее спутницы-служанки). О других мозаиках и библиографию в комплексе см. Кат. 252.

- Триклиний Виллы Матерна (возможно, дяди императора Феодосия I Maternus Cynegius) в Карранке / Carranque близ Толедо,
- кон. IV–нач. V вв.; in situ.

ПРИЛОЖЕНИЕ II: Альбом иллюстраций

Рис. 1. Саркофаг с Похищением Персефоны. Нач. III в. Художественно-исторический музей, Вена.

Рис. 2. Саркофаг с Похищением Левкиппид Диоскурами. Ок. 170 г. Художественный музей Уолтерса, Балтимор.

Рис. 3. Стенка саркофага с Похищением Гиласа нимфами. До сер. III в. Палаццо Маттеи, Рим.

Рис. 4. Саркофаг с историей Алкестиды: Алкестида на смертном ложе, Спасение Алкестиды Гераклом, Возвращение Гераклом Алкестиды Адмету. Ок. 160 г. Ватиканские музеи.

Рис. 5. Рельеф стенки детского погребального локула с Историей Клеобиса и Битона. Ок. 160 г. Археологический музей, Венеция.

Рис. 6. Саркофаг с Явлением Лаодамии на празднике Диониса тени ее супруга Протесилая. Ок. 150 г. Санта Кьяра, Неаполь.

Рис. 7. Саркофаг с историей Ореста: Орест и Пилад в Тавриде, Орест, страдающий от преследования Эринний, Убийство Орестом Эгисфа и Клитемнестры. 140–150 гг. Глиптотека, Мюнхен.
Рис. 8. Саркофаг с историей Фаэтона: Фаэтон, испрашивающий у отца Гелиоса четверку солнечных лошадей, Гибель Фаэтона. Кон. II–нач. III в. Глиптотека Новый Карлсберг, Копенгаген.
Рис. 9. Саркофаг с Прославлением супруга и Гибелью Адониса. Ок. 200 г. Государственные музеи, Берлин.

Рис. 10. Саркофаг с Историей Адониса: Венера, удерживающая Адониса от охоты, Ранение Адониса на охоте на вепря. Ок. 190 г. Палаццо Дукале, Мантуя.
Рис. 11. Саркофаг с Гибелью ниобид. II в. Ватиканские музеи, Рим.
Рис. 12. Саркофаг со сценами Гибели Креусы и Унесением Медеей ее детей в Аид. Ок. 150 г. Палаццо Дукале, Мантуя.

\

Рис. 13. Саркофаг с историей Федры и Ипполита. Ок. 290 г., Лувр, Париж.
Рис. 14. Саркофаг с Подвигами Геракла. Палаццо Массимо алле Терме, Рим.
Рис. 15. Саркофаг с Охотой Мелеагра. 170–180 гг., Палаццо Дориа-Памфили, Рим.

Рис. 16. Саркофаг с историей Беллерофонта. Кон. III в. Национальный Археологический музей, Неаполь.
Рис. 17. Саркофаг со Схваткой Мелеагра с дядьями и его Оплакиванием. 190 г. Лувр, Париж.
Рис. 18. Саркофаг с Андромахой, которой амазонки сообщают о гибели Гектора. Ок. 160 г. Археологический музей Антонио Салинаса, Палермо.

Рис. 19. Саркофаг с Сотворением человека Прометеем и Минервой. Ок. 300 г. Капитолийские музеи, Рим.
Рис. 20. Саркофаг с Геркулесом, выводящим Кербера из врат Аида. 2-я пол. II в. Капитолийские музеи, Электростанция Монтемартини (Капитолийские музеи), Рим.
Рис. 21. Саркофаг супругов. После сер. III в. Ватиканские музеи.

Рис. 22. Саркофаг с морским фиасом и imago clipeata. Ок. 240 г., Нац. Археологический музей, Неаполь.
Рис. 23. Саркофаг типа strigillata с imagines clipeati супругов и пасторальной сценой. Ок. 290 г. Нац. Римский музей, Рим.
Рис. 24. Саркофаг женщины со сценами в мастерской гирлянд. Кон. III в. Баптистерий собора Санта Мария дель фьоре, Флоренция.

Рис. 25. Саркофаг с Гениями Времен года и imago clipeata. После 250 г. Музей Остии.
Рис. 26. Саркофаг жанра Vita Romana со сценами из жизни полководца: почестями ему как победителю, которые оказывают ему варвары, сценой жертвоприношения в виду храма, dextrarum iunctio.170–180 гг. Палаццо Дукале, Мантуя.
Рис. 27. Саркофаг с оплакиванием умершего ребенка. Ок. 130 г. Археологический музей, Агридженто.

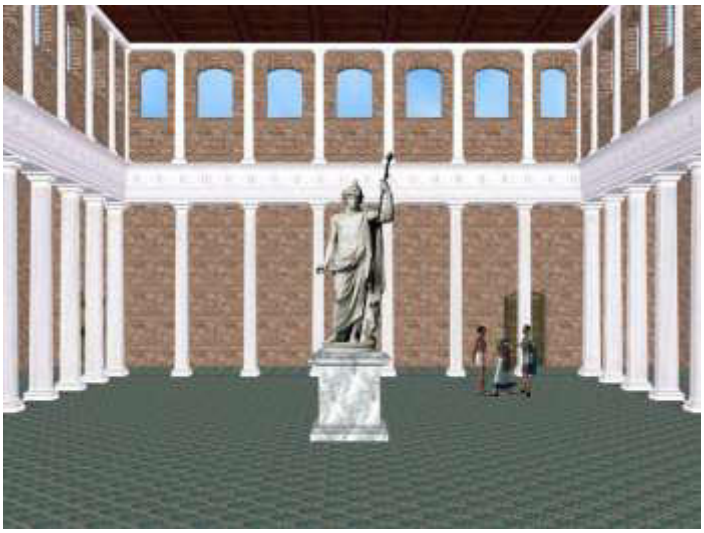


Рис. 28. Осирис-Антиной. 130–138 гг. Египетский музей, Ватиканские музеи.
Рис. 29. Антиной как Сильван. 130–138 гг. Палаццо Массимо алле Терме, Рим.
Рис. 30 a, b. Антиной как Дионис-Осирис. 130-е гг. Музео Пио-Клименто, Ватиканские музеи. Реконструкция святилища Антиноя в Тибуре.

Рис. 31. Серебряный денарий Траяна с Геркулесом в шкуре Немейского льва. 101–102 гг.
Рис. 32. Бронзовый квадранс Траяна с изображением Геркулеса в профиль. 101–102 гг.
Рис. 33. Бронзовая монета Коммода с Жертвоприношением Коммода-понтифика Геркулесу. 191–192 гг.
Рис. 34. Бронзовая монета Тетрархии с Геркулесом в Саду Гесперид. Кон. III в.
Рис. 35. Золотой солид Максимиана Геркулия с Геркулесом и Немейским львом. Нач. IV в.

Рис. 36. Император Коммод как Геркулес. До 192 г. Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 37. Саркофаг с подвигами Геракла. Из Докимейона, II в., Археологический музей, Анталья.
Рис. 38. Саркофаг с Подвигами Геркулеса. III в. Собрание герцога Астора, Кливден.

Рис. 39. Фрагмент саркофага с Подвигами Геркулеса (с портретом заказчика в чертах лица героя). III в. Палаццо Альтемпс, Рим.

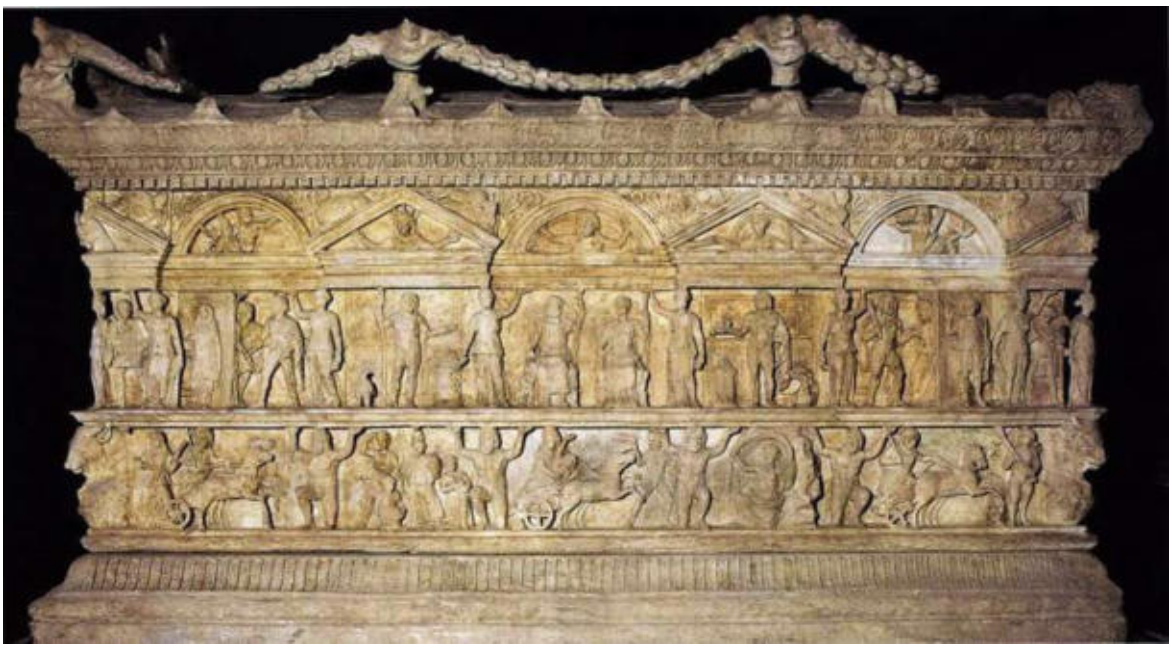


Рис. 40. Саркофаг с дворцом Аида и Подвигами Геркулеса. Из Веллетри, ок. сер. II в., Городской музей, Веллетри.
Рис. 41. Рельеф погребального гипогея семьи жреца Рапсонеса из дер. Бабулин, Сирия, 2-я пол. III в.
Рис. 42. Саркофаг с Геркулесом и Хароном в ладье по сторонам от ложа с умершим. III в. Археологический музей Антонио Салинаса, Палермо.

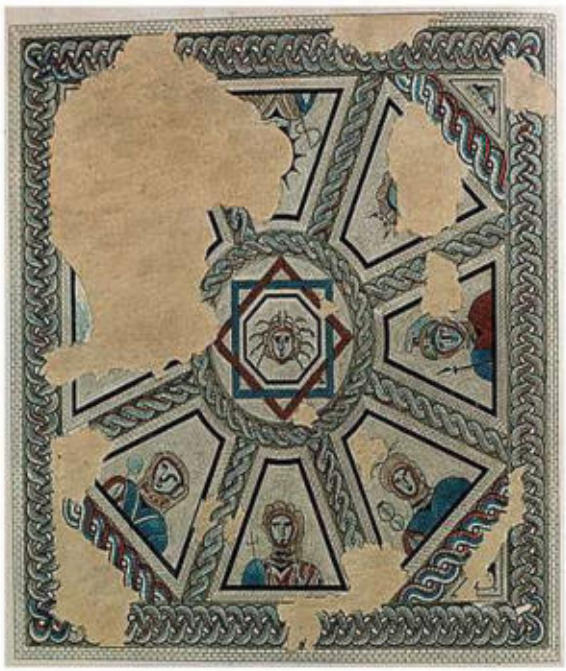


Рис. 43. Мозаика: Подвиги Геракла. Сен-Поль-ле-Роман. 170–180 гг., Музей истории и археологии, Валанс.

Рис. 44, 45. Мозаика (известна по акварелям): Геракл, борющийся с Антеем, и Минерва или Теллус, по кругу — Времена года. На соседнем поле вокруг главы Медузы — божества семи дней недели (Солнце, Луна, Марс, Меркурий, Юпитер, Венера, Сатурн) и Гений года или Айон (утрачено). Из римской виллы в Брамдэне, III в.

Рис. 46 а. Рельеф с вознесением Геркулеса на колеснице и Минервой, уносящей его на небеса, помещенными в зодиакальный круг; по углам — персонификации четырех Ветров, по сторонам — фигуры змееногих гигантов на пилястрах. Надгробный памятник Секундиниев в Игеле близ Трира. Ок. 250 г., in situ.

Рис. 46 b–e. Рельефы надгробного памятника Секундиниев в Игеле близ Трира. Вознесение Геракла на колеснице, которого уносит на небеса Минерва, помещенное в зодиакальный круг. По углам представлены персонификации четырех Ветров, по сторонам — фигуры змееногих гигантов на пилястрах, на вершине — статуя Ганимеда, восхищаемого орлом Юпитера. На рельефах граней — восходящие Солнце и Луна, Ахиллес, сцены Похищения наядами Гиласа, История Персея, и др. Ок. 250 г., in situ.

Рис. 47 a–c. Мозаики: Явление Зевса в облике Амфитриона Алкмене в присутствии Неведения; Обнаружение Амфитрионом и Алкменой младенца Геракла, удушающего змей, и испуганного Ификла, в присутствии Служанок; Геракл перед змеем Ладоном на древе с золотыми яблоками в Саду Гесперид, с возлежащим Океаном; Встреча Геракла на Олимпе Зевсом в присутствии Бессмертия. Из Хомса, 1-й четв. III в. или нач. IV в., Археологический музей в Маарат ан-Нумане (Сирия).

Рис. 48. Мозаики: Геракл, поражающий кентавра Эвритиона; Перенесение Лето на Делос; Состязание Аполлона и Марсия, Детство Диониса и усмирение им в присутствии богов вакхантов, из триклиния дома в Portus Magnus в окрестностях Орана (Алжир), нач. IV вв.

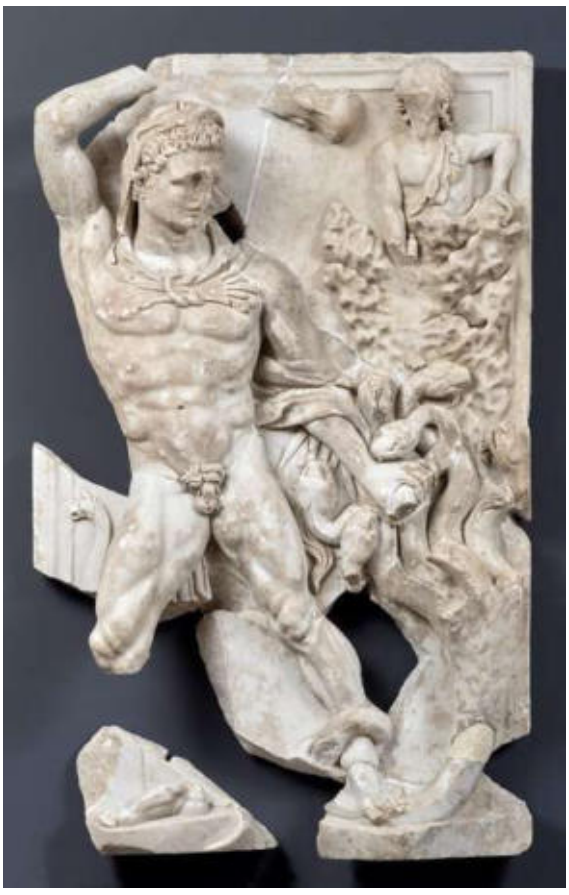


Рис. 49. Геракл и Эвритион. Мозаика из триклиния дома в Portus Magnus в окрестностях Орана, кон. III–нач. IV вв.

Рис. 50 a, b. Мраморные рельефы: Бой с Лернейской гидрой, Убиение Гериона. Из цикла рельефов из сенаторской виллы Шираган (Мартр Толозан, близ Тулузы), 2-я пол. IV в.–ок. 400 г., Музей Сен-Раймон, Тулуза.

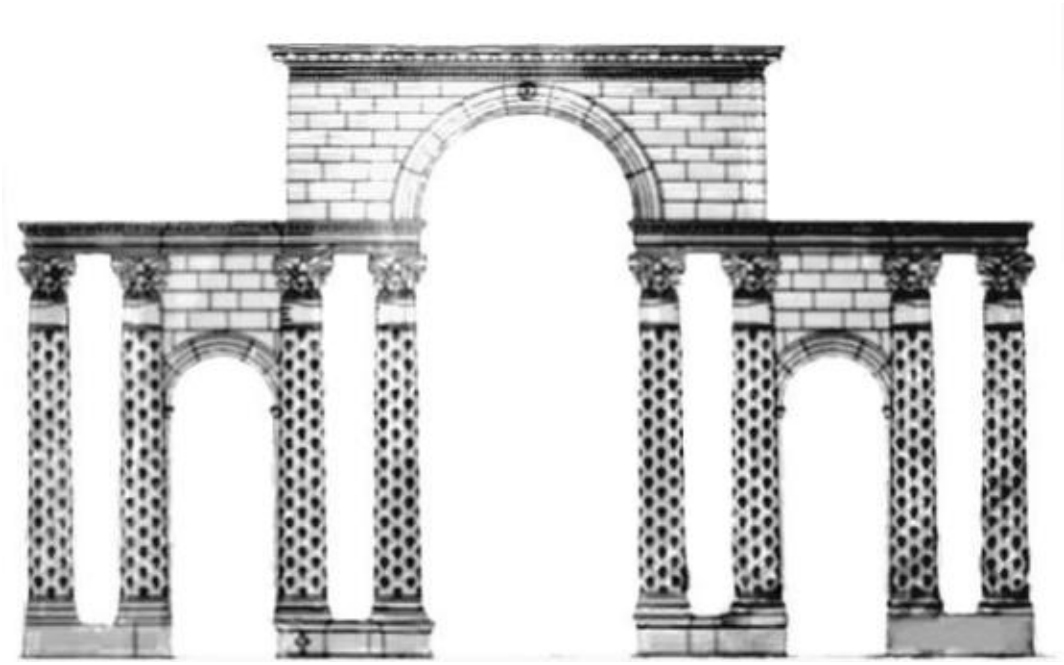


Рис. 51. Триумфальная арка Феодосия I на Форуме Тавра в Константинополе с колоннами-палицами Геракла и с руками, держащими их, под капителями. 393 г. Реконструкция.

Рис. 52. Мраморный рельеф: Геркулес, несущий на спине Эриманфского вепря, и скрывающийся в пифосе Эврисфей. V в.; западный фасад собора Сан Марко, Венеция.

Рис. 53. Мраморный рельеф: Геркулес, пленяющий Керинейскую лань, возможно, из так называемого Дворца Геркулеса времени Теодориха Равенны, V или сер. VI в.; Национальный музей, Равенна

Рис. 54. Трехапсидный триклиний Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина (Сицилия), 370-е–390-е гг.; in situ. Прорисовка.

Рис. 55. Трехапсидный триклиний Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина (Сицилия), 370-е–390-е гг. Общий вид.

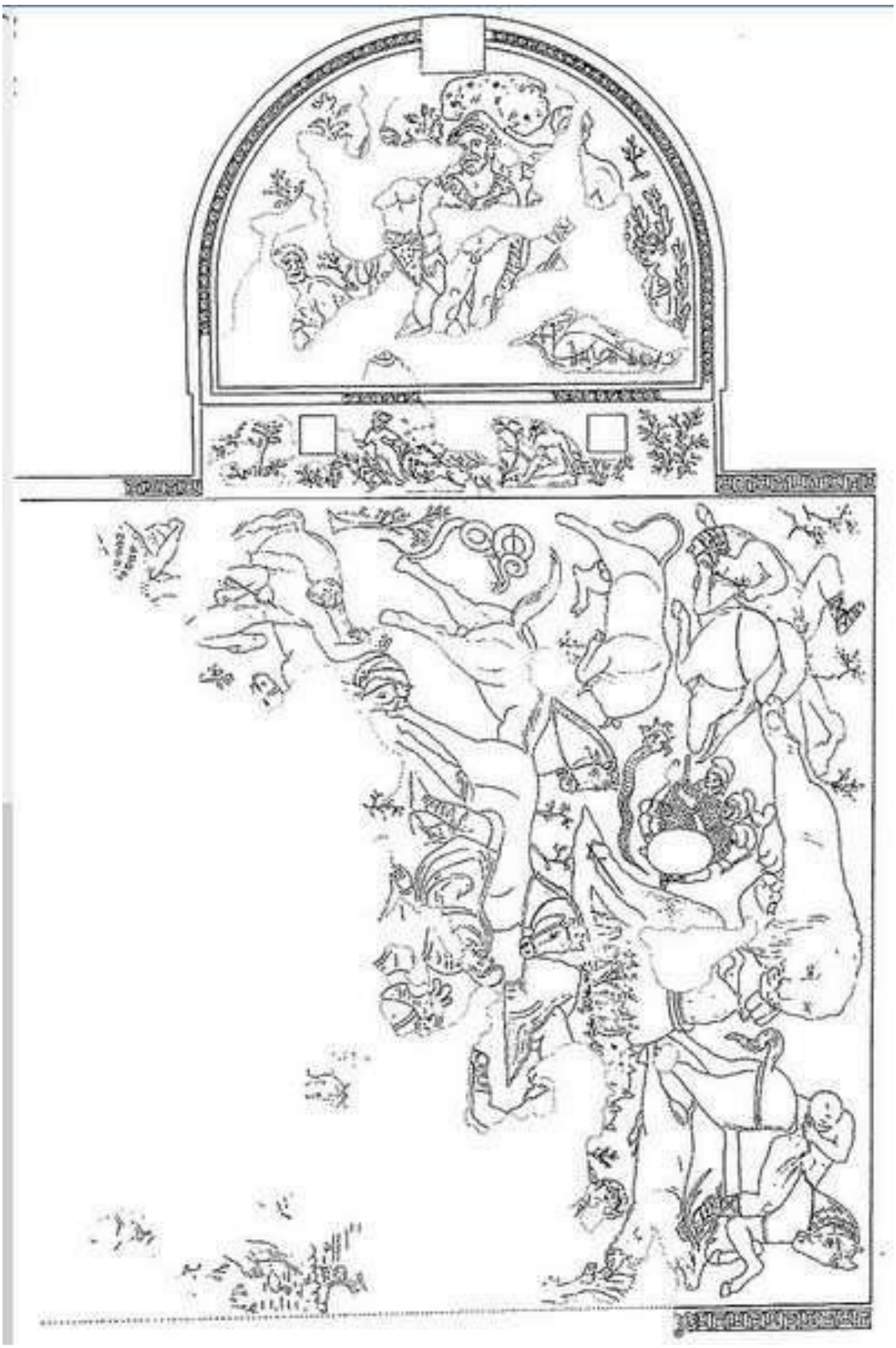


Рис. 56. Мозаики: Наказание Марсия (в апсиде). По центру поля — убитые Геркулесом в его подвигах звери, чудища, люди и великаны, атрибуты подвигов. Схема центральной части мозаики трехапсидного триклиния Виллы дель Казале. 370-е–390-е.

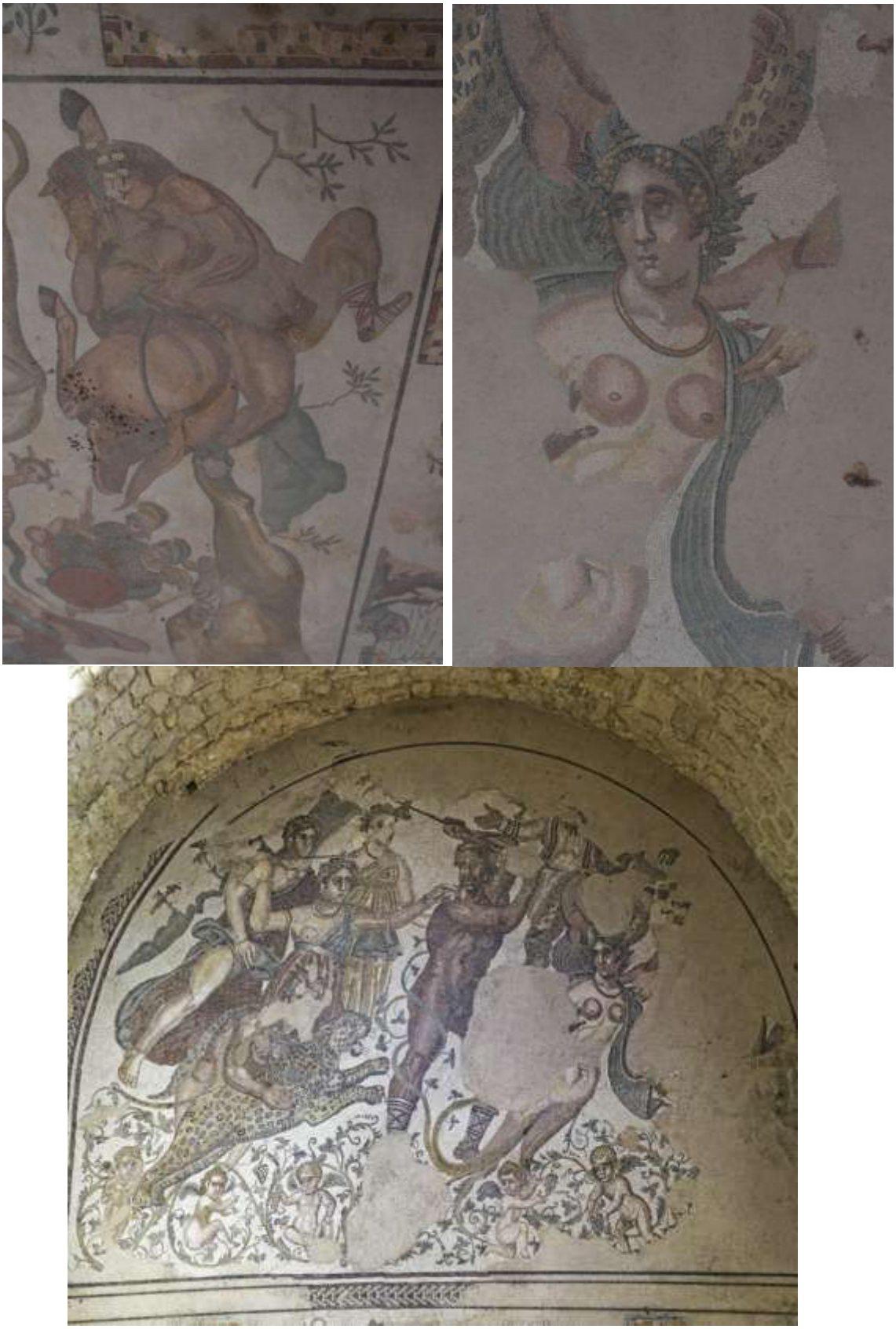


Рис. 57. Всадники царя Диомеда. Фрагмент центрального поля с атрибутами подвигов Геркулеса. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е–390-е гг.
Рис. 58, 59. Амбросия и Нападение Ликурга на Амбросию, Дионис, сатир и вакханки. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е–390-е гг.

Рис. 60, 61. Умирающие гиганты. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е–390-е гг.
Рис. 62. Сцена наказания Марсия. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е–390-е гг.

Рис. 63. Сцена наказания Марсия. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е–390-е гг.

Рис. 64, 65. Фрески кубикула «N» в христианских катакомбах на виа Дино Компаньи, после сер. IV в. Общие виды кубикула.

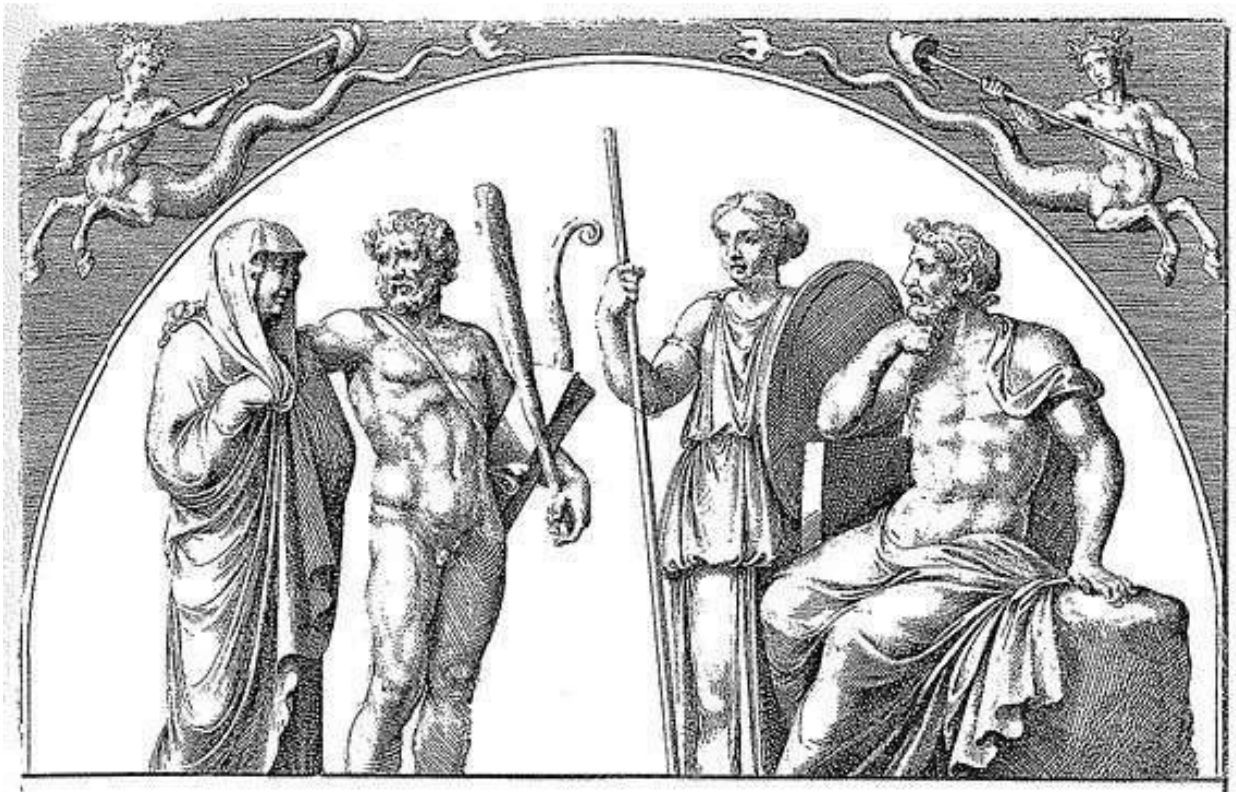


Рис. 66. Геркулес, возвращающий спасенную им из Аида Алкестиду Адмету. Рисунок с фрески гробницы Назониев в Риме. Кон. II в.

Рис. 67. Фреска: Самсон, борющийся со львом. Из катакомб на Виа Дино Компаньи, после сер. IV в.

Рис. 68. Геркулес, сражающийся с Лернейской гидрой. Фрески кубикула «N» в катакомбах на виа Дино Компаньи, после сер. IV в.

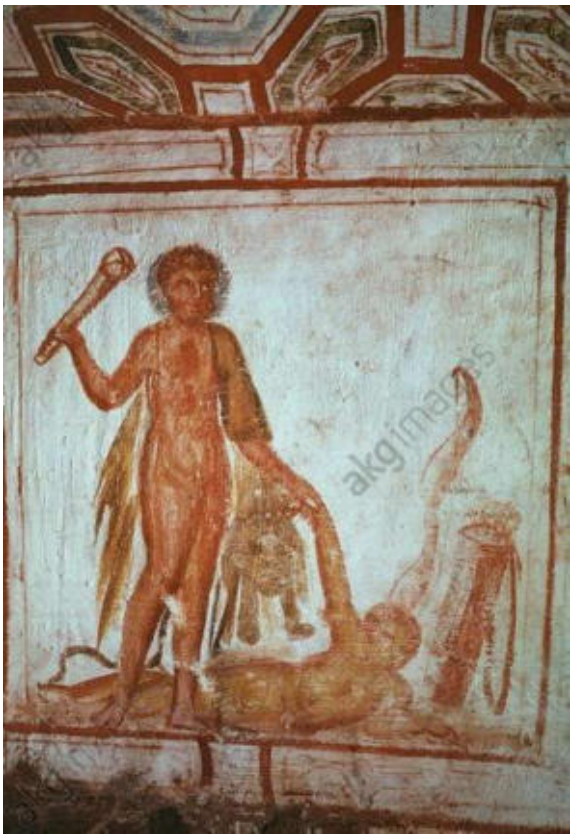


Рис. 69, 70, 71. Фрески: Геркулес в Саду Гесперид перед древом, охраняемым змеем Ладоном, Геркулес, повергающий Какуса, Геркулес, возвращающий Алкестиду Адмету. Фрески кубикула N в катакомбах на виа Дино Компаньи, после сер. IV в.
Рис. 72. Рисунок с медальона с изображением народа, благодарящего Геркулеса за избавление от Какуса. 160-е гг.

Рис. 73. Саркофаг с фиасом Диониса и опьяневшим Геркулесом. Ок. 210 г. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва.

Рис. 74. Мозаика: Опьяневший Геракл, лежащий у ног Диониса и Ариадны, за которыми стоят сатиры Марон и Эрот-Потос. Римская вилла в Philippopolis (Шахба, Сирия), 2-я четв. IV в.; Музей Шахбы.

Рис. 75. Геракл и коленопреклоненная Авга у источника. Фрагмент мозаики триклиния виллы в дер. Саррин (Сирия), 1-я или 2-я пол. VI в. Национальный музей, Алеппо.

Рис. 76, 77. Мозаика: Подвиги Геракла (Похищение Керинейской лани, пленение Эриманфского вепря, фрагменты двух подвигов: убиение Лернейской гидры (?), Истребление Стимфалийских птиц (?) вокруг композиции, от которой сохранились фрагменты сцены в воде — ног быка и человеческих ног). Из Виллы в Парикии (Парос), раскопанной на территории у церкви Панагии Стовратной (Икатонтапилианис), ок. 400 г.; Археологический музей Пароса, Парикия.

Рис. 78. Мозаика: юный нагой Гераклом, борющийся с Немейским львом (видимо, часть цикла Двенадцати подвигов), 1-я пол. VI в., Археологический музей, Мадаба .

Рис. 79. Серебряное блюдо с Давидом, убивающим льва, из серии с Историей Давида. 629/630 гг., Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

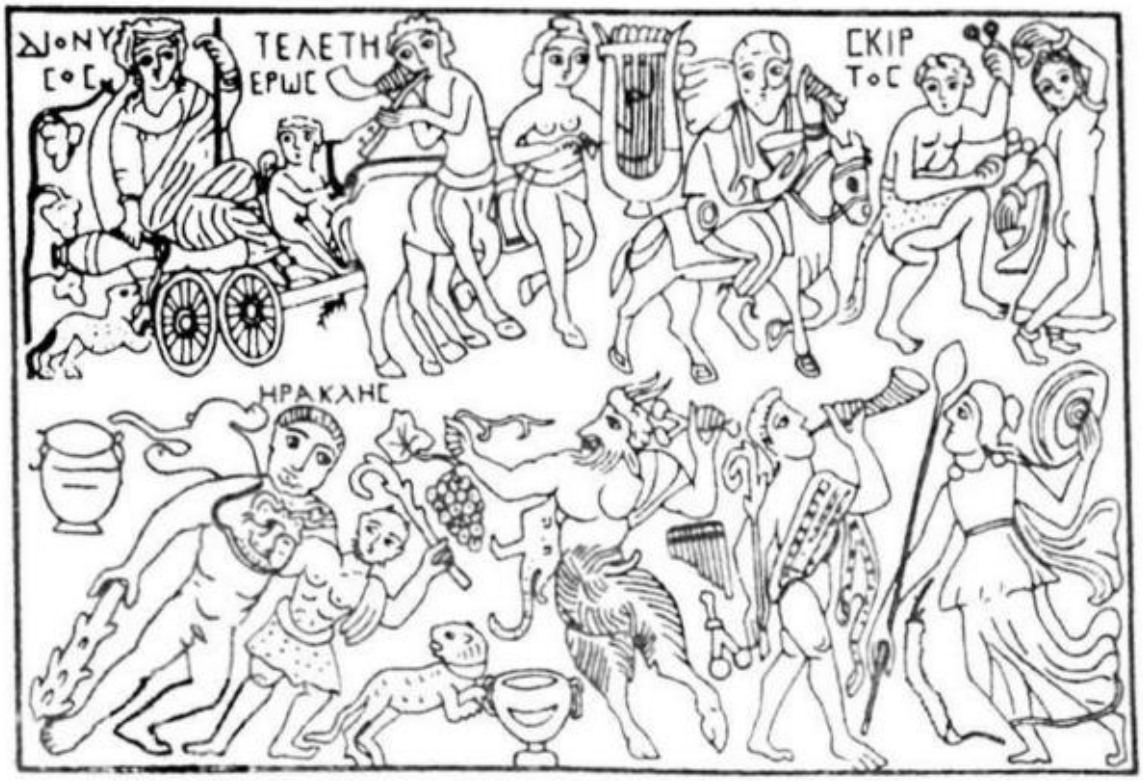


Рис. 80, 81. Мозаика: Триумф Диониса, с Силеном, с сатиром Скиртосом, опьяневшим Гераклом. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ» («Таинство»). Из Шейх-Зувейды (Сев. Синай, Египет), 1-я пол. VI в., Музей Измаилии (Египет).

Рис. 82. Мозаика: Триумф Диониса, с Силеном, с сатиром Скиртосом, опьяневшим Гераклом. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ» («Таинство»). На верхней панели — Федра и Ипполит. Из Шейх-Зувейды (Сев. Синай, Египет), 1-я пол. VI в. Музей Измаилии (Египет). Прорисовка.

Рис. 83. Мозаика: Триумф Диониса и История Федры и Ипполита. Из Шейх-Зувейды (Сев. Синай, Египет), 1-я пол. VI в., Музей Измаилии (Египет). Общий вид.

Рис. 84. Серебряная ситула из Кучурмаре с Гераклом среди богов. 613–629/630 гг., Художественно-исторический музей, Вена.

Рис. 85. Фрагмент серебряной чаши: голова Геракла в профиль. Из Трапрейн Ло (Шотландия),IV в.; Национальный музей Шотландии, Эдинбург.

Рис. 86. Серебряное блюдо: Геракл, борющийся с Немейским львом. IV или VI в.; Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж.

Рис. 87. Серебряное блюдо с позолотой: Геракл, несущий Эриманфского вепря, и испуганный Эврисфей. Сасанидский Иран (?), VII в. (?); Коллекция Дж. Ортица, Швейцария.

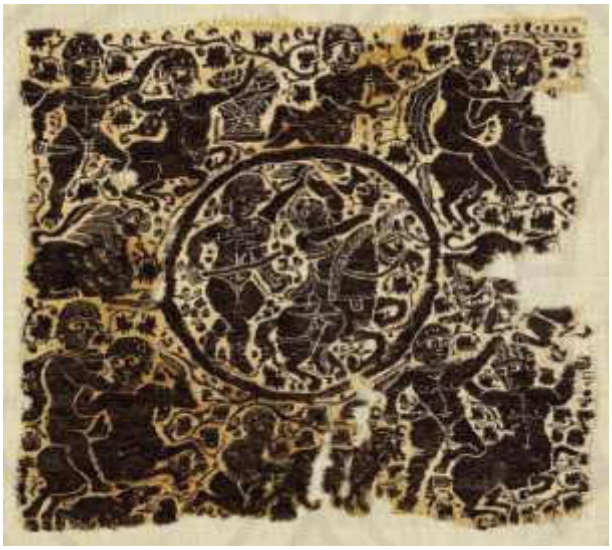


Рис. 88. Квадратная вставка: Геракл и амазонка Ипполита. Египет, V в. (?); ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва (инв. 342).

Рис. 89. Вставка-медальон: Геракл с палицей, в шкуре Немейского льва и две женские фигуры (возможно, нереиды). IV–V вв.; Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 90. Квадратная вставка с круглым медальоном в центре: Геракл, повергающий с коня царицу амазонок Ипполиту, вокруг медальона 4 сцены из истории убиения Несса (дублированы по диагонали). Египет, VI в.; Музей Бенаки, Афины.

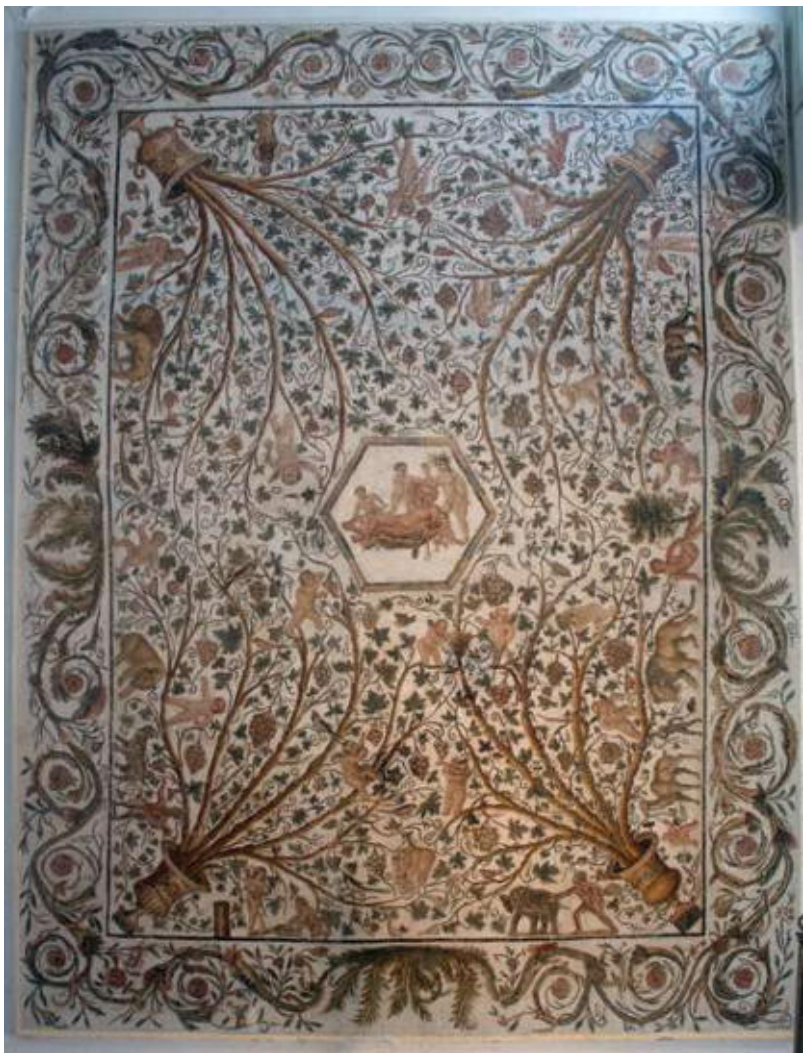
Рис. 91. Квадратная вставка: Геракл с палицей рядом с Дионисом и Ариадной на колеснице, ведомой эротом (в центре круглого медальона); по квадратному периметру вокруг — Двенадцать подвигов Геракла. Египет: V в.; Гос. Эрмитаж, СПб.

Рис. 92. Dexiosis Минервы и Геркулеса. Из некрополя в Риме, IV в.

Рис. 93. Круглая брошь: Геркулес и Омфала. Из некрополя в Кестхей-Фенекпуста (Horreum, погребение 5), Паннония,VI в.; Национальный музей Венгрии, Будапешт

Рис. 94–98. Чаши в технике terra sigillata, составлявшие цикл Додекатлона: Геркулес и Немейский лев, у Древа Гесперид, перед Минервой на троне, Увенчание Геркулеса Победителя. IV–V вв.; Римско-германский Центр. музей, Майнц.

Рис. 99. Мозаика: Индийский триумф Диониса. Из Sitifis (Алжир), III в., Археологический музей, Сетиф.
Рис. 100. Триумф Диониса. Из Дома Вергилия в Гадруметуме (Сусс), III в. Музей Сусса, Сусс (Тунис).



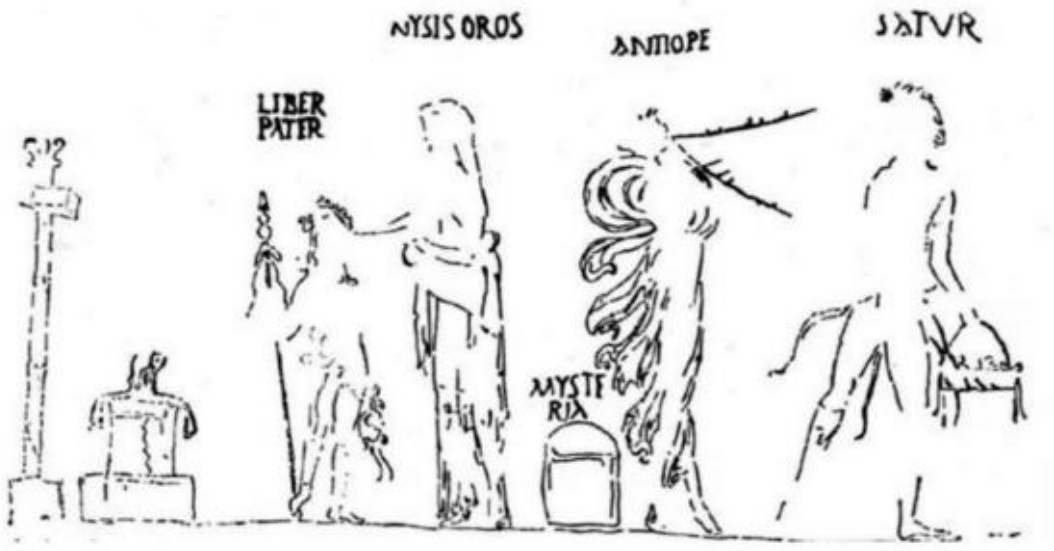


Рис. 101. Силен в окружении вакхантов на поле виноградных лоз, растущих из сосудов по углам поля. III в., Музей Эль Джема (Тунис).

Рис. 102. Стукковый рельеф с Дионисом-Либером, персонификацией горы Нисы, Антиопой, Сатиром и корзиной-цистой с надписью MYSTERIA в гробнице Публия Элия Максима на Портовом некрополе в Isola Sacra (Остия), ок. 120–130 гг. Прорисовка.

Рис. 103. Битва Дионисова войска в Индии. Кон. III в. Палаццо Массимо алле Терме, Рим.

Рис. 104. Триумф Вакха. Из Дома охоты в Thysdrus (Эль Джем). 230–260 гг. Музей Бардо, Тунис.

Рис. 105– 107. Мозаики: Состязание в питии Диониса и Геракла (в центре поля), с дароносцами в боковых полях и со сценами вакховых действ, надписанных Метэ-Опьянение, Комос-Праздничное шествие, Помпэ-Торжественный выезд Диониса, Гименей. Из Сепфориды (Ципори), III в.

Рис. 108. Мозаика: Опьяневший Геркулес в шествии Диониса, поддерживаемый сатиром и менадой. Из Вьена, сер. III в., Музей изящных искусств, Лион.
Рис. 109. Мозаика: Силен и Дионис (?) с вакхантами на корабле. Из Дома Диониса и Улисса в Дугге, 250–270 гг., Музей Бардо, Тунис.

Рис. 110. Явление Диониса Ариадне. Кон. III в. Музей Михо, Япония.

Рис. 111. Явление Диониса Ариадне. Из Дома мозаики с Дионисом в Кирене. III в. Археологический музей, Кирена (Ливия).

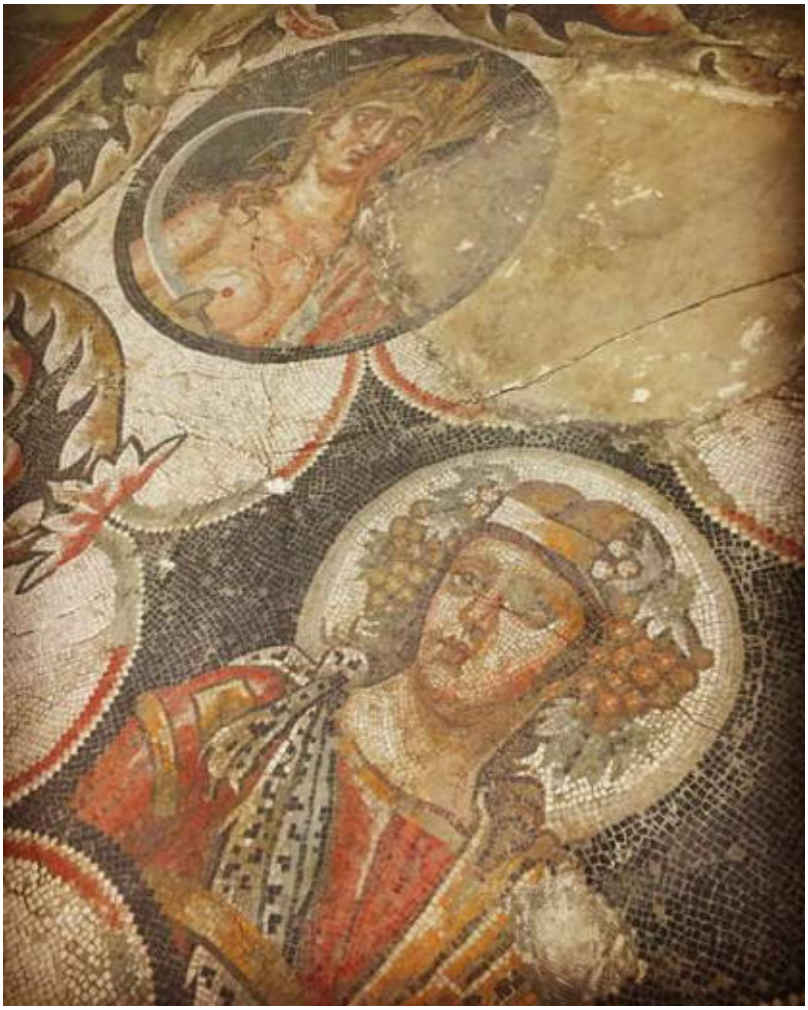


Рис. 112. Мозаика: Явление Диониса Ариадне. Нач. IV в. Археологический музей, Салоники.

Рис. 113. Мозаика: Дионис в нимбе, в окружении Времен года. III в. Из святилища близ претория в Ламбезисе (Алжир).

Рис. 114. Дионис на колеснице и Праздничное шествие Дионисова фиаса Диониса. 160–170 гг. Капитолийские музеи, Рим.
Рис. 115. Индийский триумф Диониса. Ок. 200 г., Ватиканские музеи, Рим.
Рис. 116. Саркофаг с Дионисом и Ариадной .Кон. II в., Глиптотека Новый Карлсберг, Копенгаген.

Рис. 117. Саркофаг с Явлением Диониса Ариадне. III в. Гос. Эрмитаж. СПб.
Рис. 118. Саркофаг с Явлением Диониса Ариадне. 230–240-е гг. Лувр, Париж.
Рис. 119. Спящая Ариадна. Кон. II–III вв., Нац. Археологический музей, Неаполь.

Рис. 120. Фрагмент саркофага с Триумфом Диониса. 220–235 гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 121. Саркофаг с Дионисом (которому приданы черты портрета умершего) с сатиром. III в. Из катакомб Претекстата, Рим.

Рис. 122. Мозаика: Дионис (с нимбом) на троне. Из Дворца Галерия в Felix Romuliana (Гамзиград, Сербия), нач. IV в. Музей Гамзиграда.

Рис. 123. Мозаика: Дионис (с нимбом) на колеснице в Индийском триумфе. Из Виллы в Казиньяна (Реджо ди Калабрия), нач. IV в.; in situ.

Рис. 124. Мозаика: Триумф Диониса. Из Шершеля, ок. 225–250 гг., Музей Шершеля (Алжир).
Рис. 125. Мозаика: Дионис и Ариадна на ложе в перголе виноградной лозы, возлежащий ниже Геракл, которому подносят чашу, ниже — Пан и другие участники фиаса Диониса, Из Дома Вакха и Ариадны. Из Thuburbo Maius, нач. V в. Музей Бардо, Тунис.

Рис. 126, 127. Мозаики: натюрморты, включающие в себя предметы Дионисовой атрибутики (на сводах); купидоны, работающие в винодавильнях и возящие виноград в виноградных лозах; в куполе: пантеры (известны по рисунку). Мавзолей дочери Константина I Константины (церковь Санта Костанца) в Риме, ок. сер. IV в.; in situ.

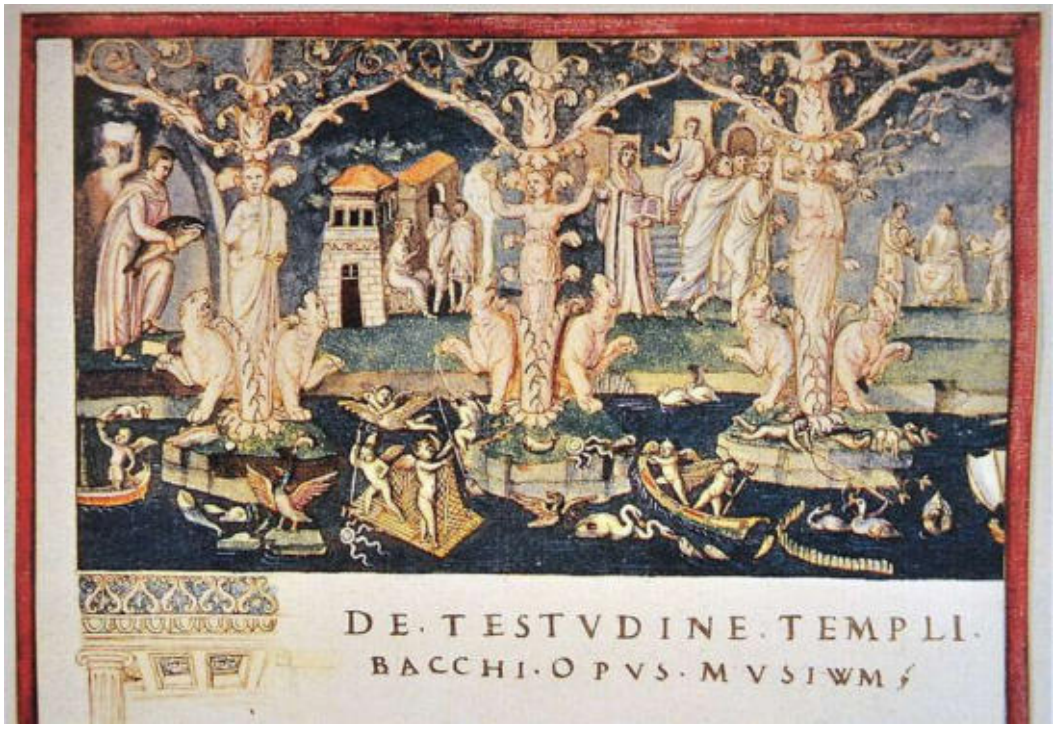


Рис. 128. Мозаики с пантерами у декоративных деревьев в куполе Мавзолея Константины (церковь Санта Костанца) в Риме (рис. Ф. ди Оланда, XVI в.), ок. сер. IV в.

Рис. 129. Вид на галерею мавзолея Константины.

Рис. 130. Мозаика: Дионис с нимбом, с тирсом в руке, в другой — ящерица на привязи; у ног канфар с произрастающей из него виноградной лозой с гроздьями. Вокруг Диониса — сцены схваток медведей с быками и схваток быков и вепрей. Из Дома Диониса в Thysdrus (Эль Джем), кон. IV в.; Музей Бардо, Тунис.

Рис. 131. Мозаика: Дионис и Ариадна в сегменте вокруг центрального разрушенного поля; в других сегментах — любовные пары сатиров и менад, персонификации Времен года. Из триклиния виллы, открытой близ Чедворта, IV в.

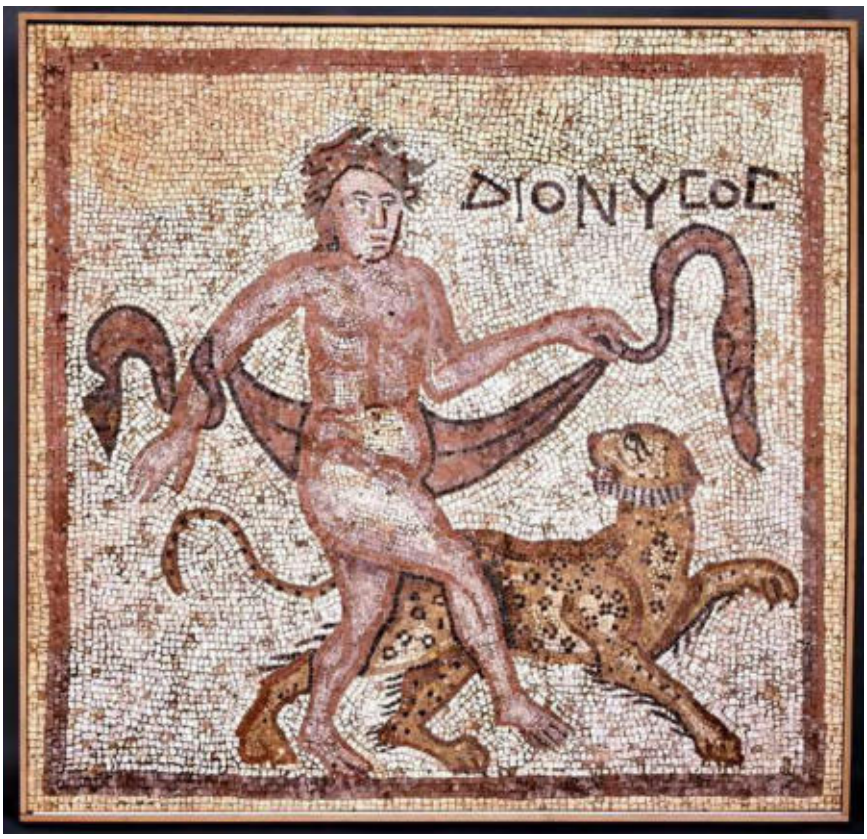


Figura 6. Mosaico con el Triunfo de Dionysos de la villa de Liédena, según D. Fernández Galiano, 1987. Siglo IV. Museo de Navarra, Pamplona.

Рис. 132. Мозаика: нагой Дионис и пантера. Из Галикарнаса (?), IV в., Британский музей, Лондон.

Рис. 133. Мозаика: Триумф Диониса на колеснице, Силен на осле, Пан. Из виллы в Льедена / Liédena, IV в., Музей Наварры, Памплона.

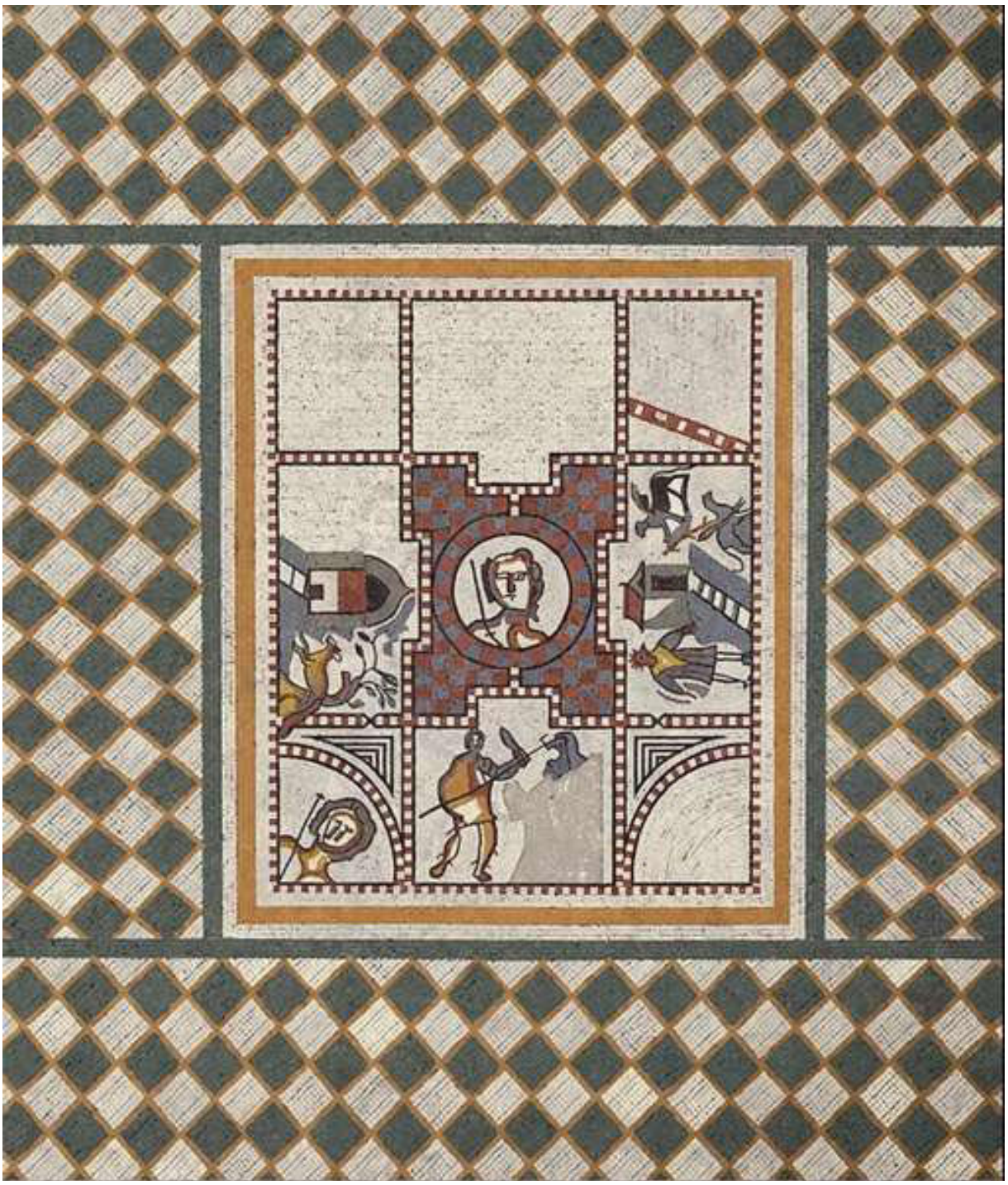


Рис. 134. Мозаика: Бюст Диониса с тирсом в окружении мифологических сцен, с Временами года по углам. Входной коридор виллы в Брэдинге, остров Уайт, IV в., in situ.

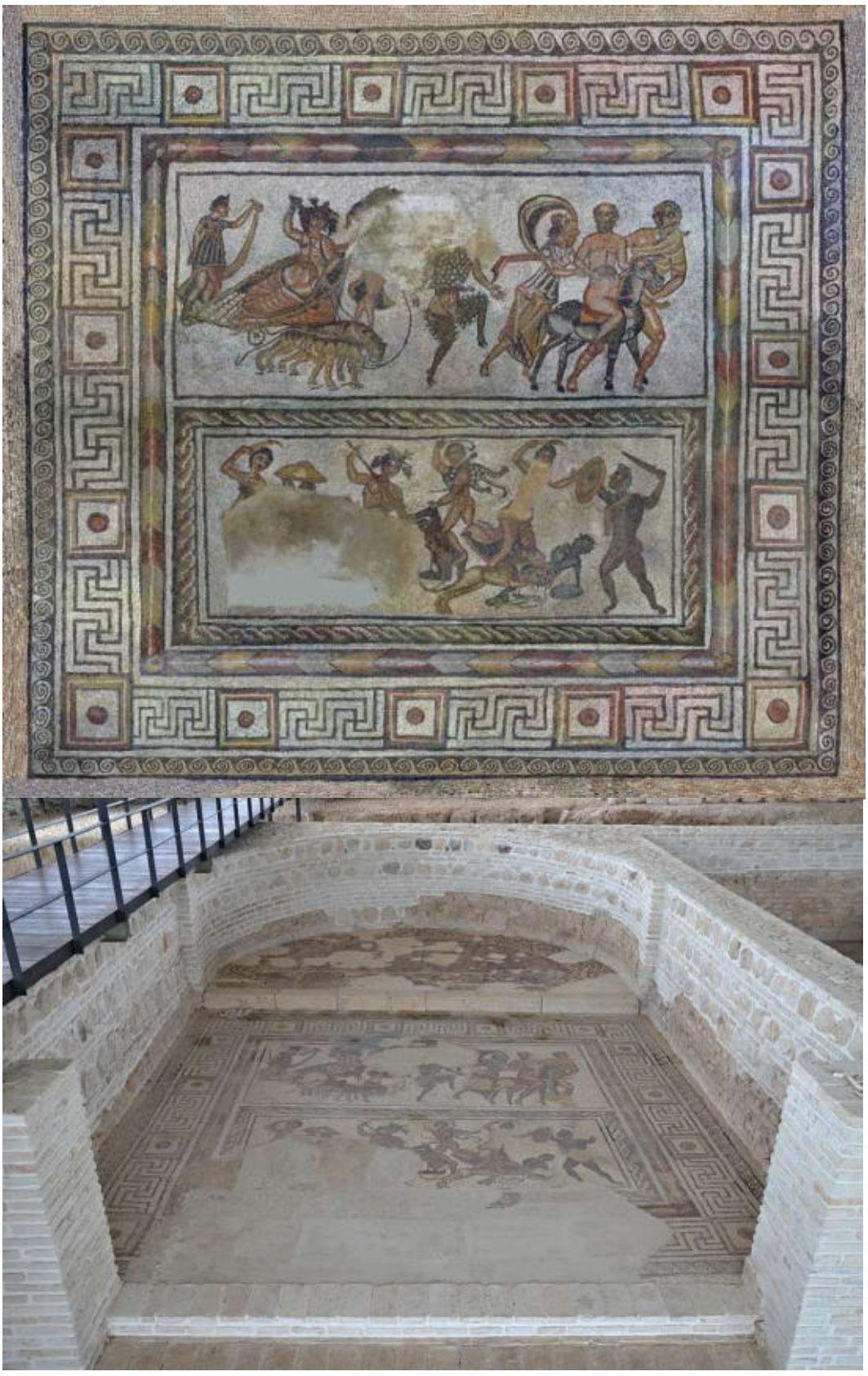


Рис. 135, 136. Мозаики: Дионис на колеснице, запряженной пантерами и ведомой Эротом, с вакханкой, Силеном, Паном, на нижней панели — битва Диониса, менад и сатиров с индийцами. На входном тротуаре перед комнатой — (1) Пегас и нимфа, (2) три Грации, (3) менада, убегающая от сатира. Апсидальная комната виллы в Фуэнте Аламо (близ Кордовы), IV в.; in situ.

Рис. 137. Мозаика: Дионис и Ариадна и его спутники в фиасе и Триумф Диониса на колеснице; по бордюру — 6 сцен с псами, охотящимися на животных. Экус виллы де Санта Крус, в Баньос де Вальдеарадос, нач.–сер. V в., in situ.

Рис. 138. Мозаики: Шествие Диониса (другие сцены: Девять Муз с атрибутами, Тесей с Минотавром, Силен, Аргос и Ио, Геракл в безумии, Аполлон и Дафна). Из таблинума виллы в Торре де Пальма (Португалия), IV в.; Музей этнологии Лейте де Васконселуш, Лиссабон.

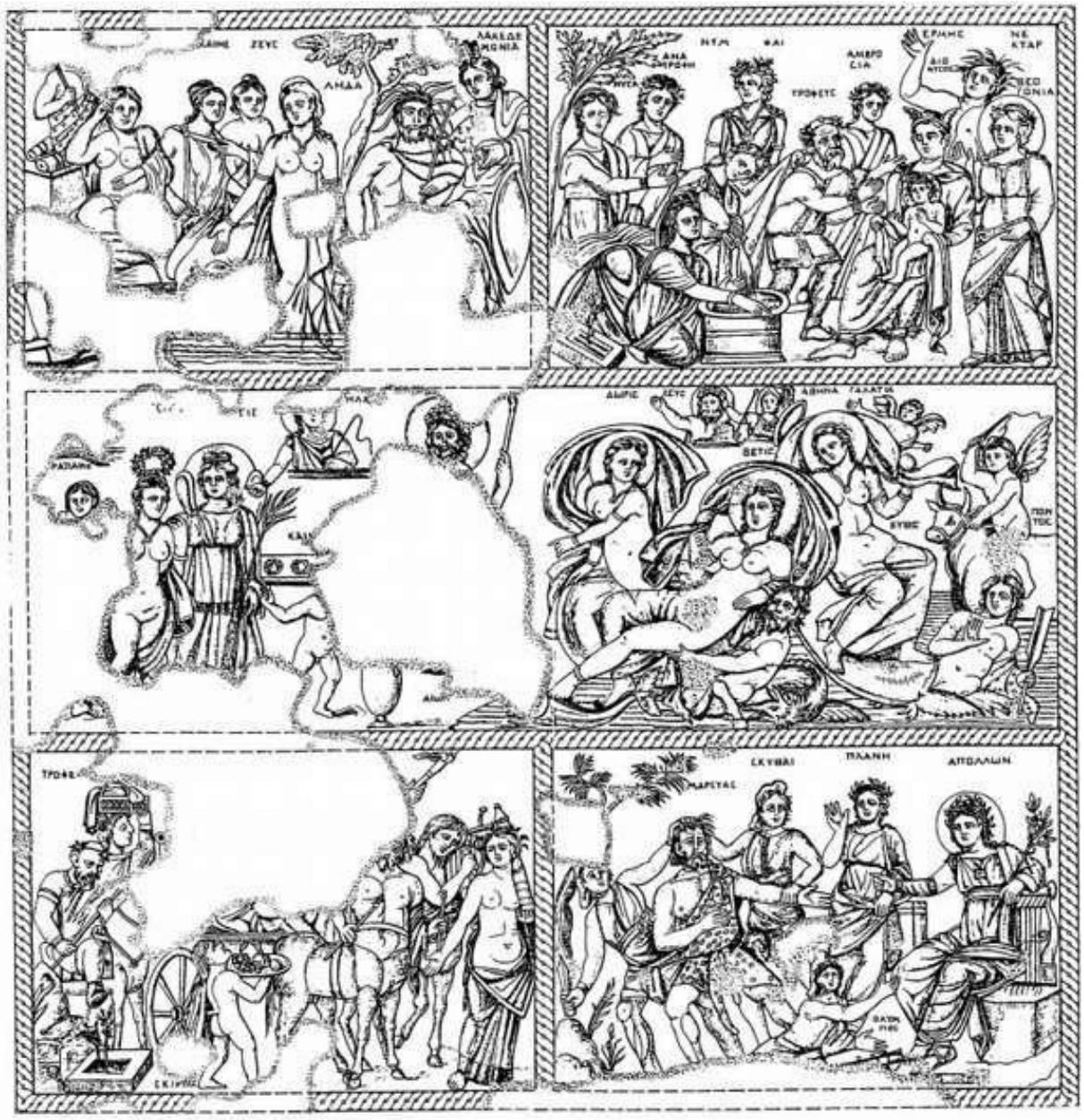


Рис. 139. Мозаики: встреча купающейся Леды и Зевса в облике лебедя; Поклонение младенцу Дионису, сидящему на коленях Гермеса, Увенчание Никой венком Кассиопеи, Триумф Диониса, Суд над Марсием. Из Дома Айона в Неа Пафосе (Кипр), 2-я четв IV в.–360-е гг. Прорисовка.

Рис. 140, 141. Мозаики Дома Айона в Неа Пафосе (Кипр), 2-я четв IV в.–360-е гг. Общий вид и фрагменты со сценами Поклонения младенцу Дионису и Состязания Кассиопеи с нереидами.

Рис. 142, 143. Мозаики: Поклонение младенцу Дионису, сидящему на коленях Гермеса, Триумф Диониса, Суд над Марсием. Из Дома Айона в Неа Пафосе (Кипр), 2-я четв IV в.–360-е гг.

Рис. 144. Мозаика: Гермес, несущий младенца Диониса в Нису. Из терм в Антиохии, IV в.; Музей искусств, Вустер, Массачусетс.

Рис. 145. Мозаика: Диониса и Ариадна в поросли виноградной лозы. Экседра перистильного двора (SR 22/23), Террасный дом II, в Эфесе, ок. 400 г. in situ.

Рис. 146, 147. Мозаика: Дионис на колеснице, вокруг которого Силен на осле, танцующие и музицирующие менады и сатиры, сатириск (?) на козле. Из Дома Диониса в Константинополе (район ул. Samatya), посл. четв. V в.; Археологический музей, Стамбул.

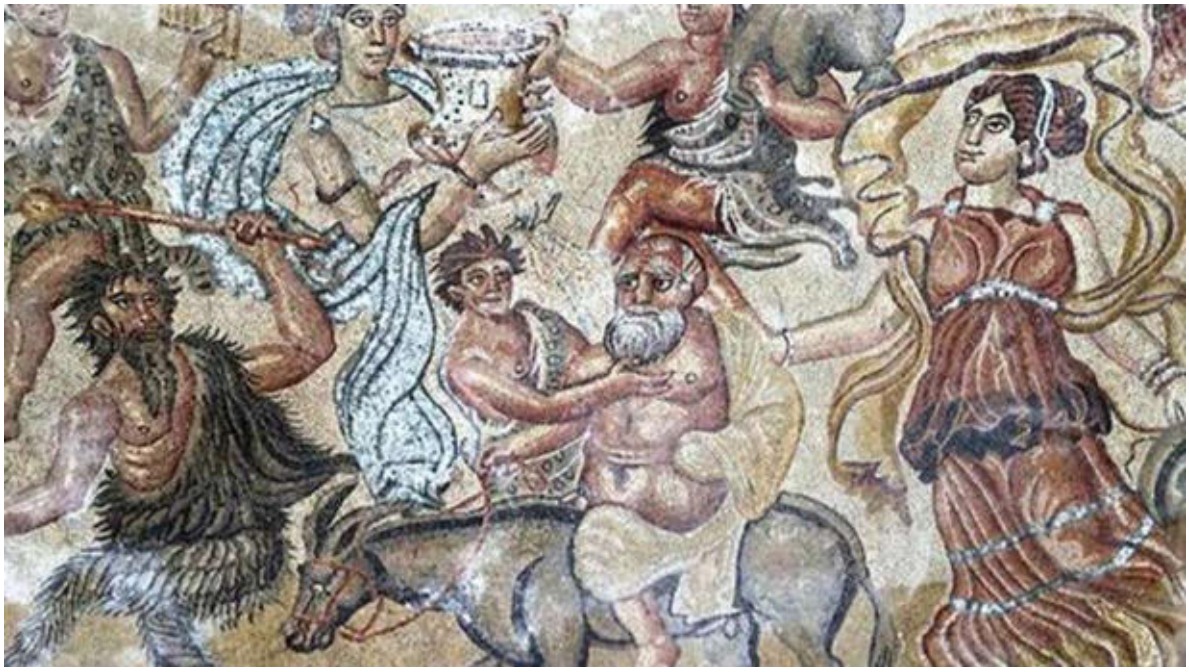


Рис. 148, 149. Мозаики: Дионисово шествие; ниже — Суд Париса, Похищение Елены Парисом; на других полях — представление мимов, свадебная церемония; История Пелопса и Гипподамии. Трехапсидный экус виллы в Ноэда (Испания), 2-я пол. IV в.–нач. V в.; in situ.

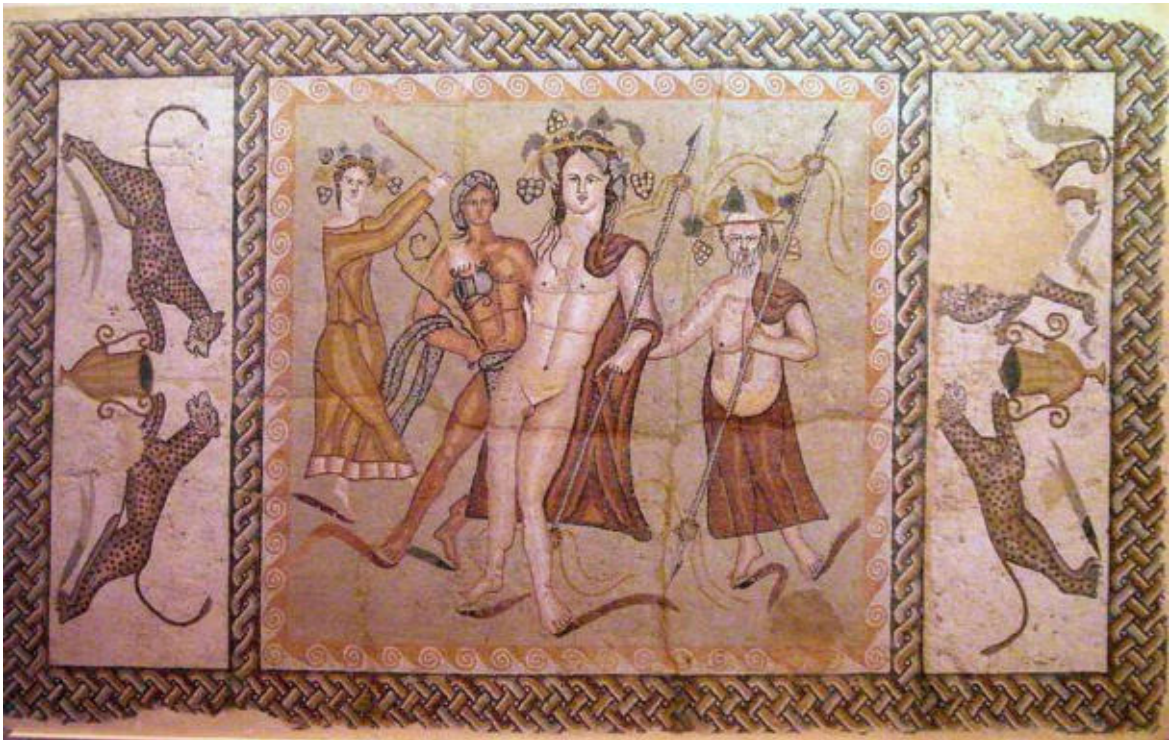


Рис. 150. Мозаика: нагой Дионис с кубком и тирсом, вакханка с факелом, Силен с тирсом; в боковых панелях — пантеры по сторонам от винных канфаров. Из Дома Вакха в Complutum (Алькала де Энарес), кон. IV–V вв.; Археологический музей общины Мадрида, Алькала де Энарес.

Рис.151. Персонификации Времен года (рядом с фиасом Диониса). Из Дома Вакха в Complutum (Алькала де Энарес), кон. IV–V вв.

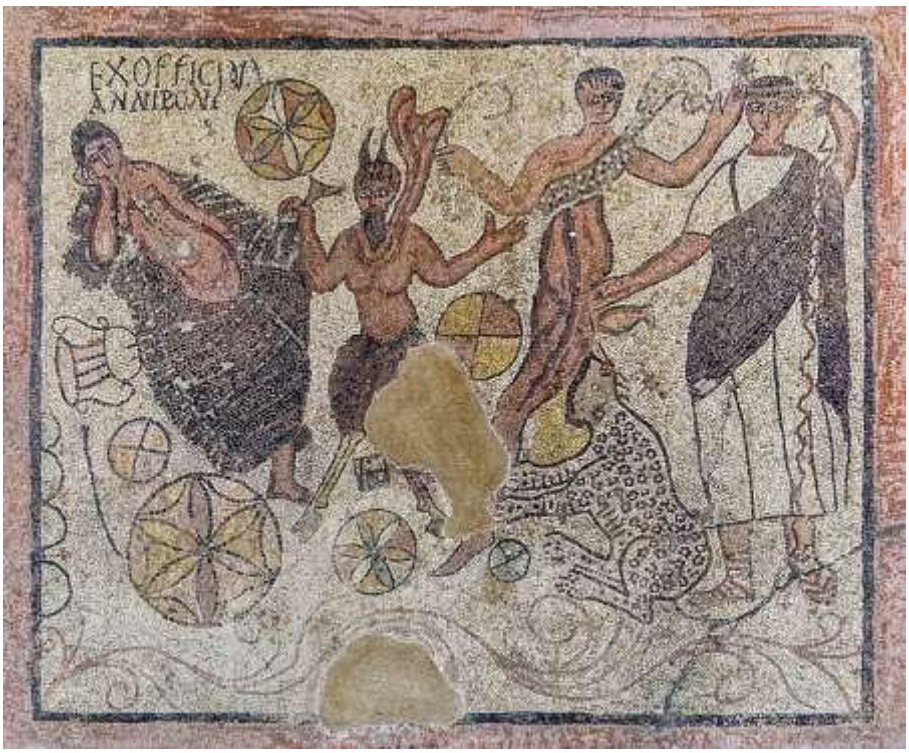
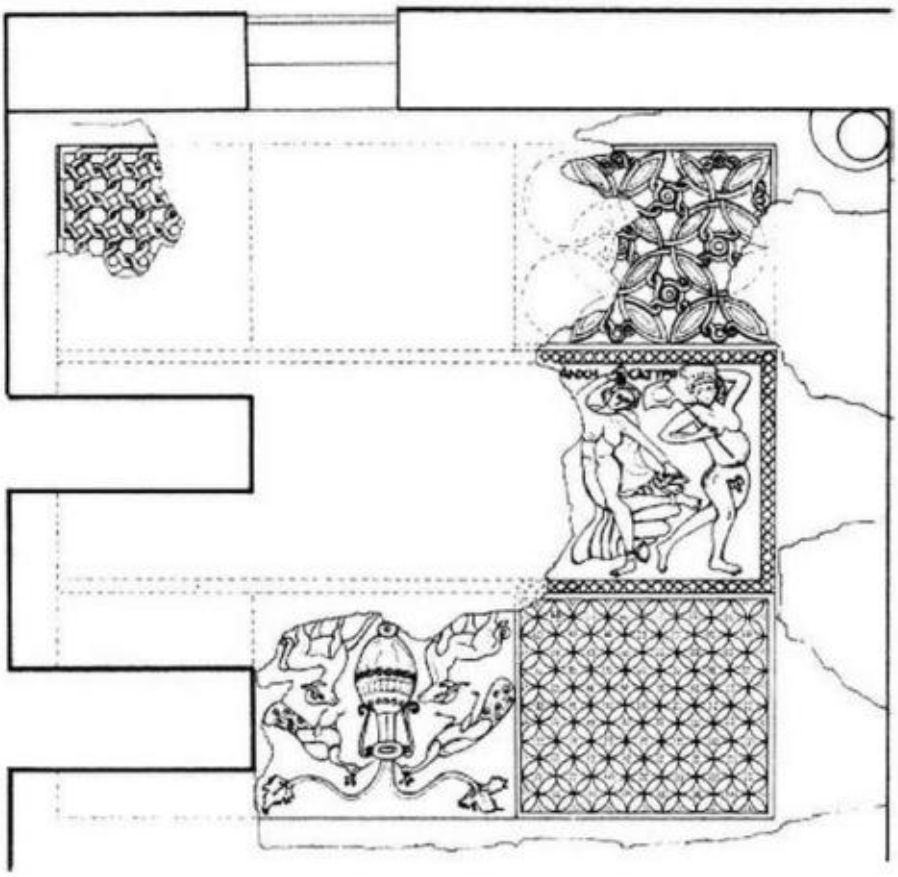


Рис. 152. Мозаика: Явление Диониса Ариадне. Из Emerita Augusta (Мерида), кон. IV–V вв.; in situ.

Рис. 153. Фрагменты мозаики: Пан, несущий на плечах сатириска — фрагмент Дионисова фиаса. Мозаичный перистиль Большого императорского дворца в Константинополе / Стамбуле, 1-я четв. VI в., in situ.

Рис. 154. Мозаика: Фиас Диониса, от которого сохранился фрагмент с мужчиной во фригийском костюме и шапке, ведущим тигра и тигрицу, за ними — фрагмент фигуры слона. Эрез (Израиль), ок. 450–500 гг.; in situ.

Рис. 155. Мозаика: Триумф Диониса на колеснице, с менадой, в сопровождении двух пантер. Римская вилла в Вале ду Моуро (Португалия), IV в. (?); in situ.



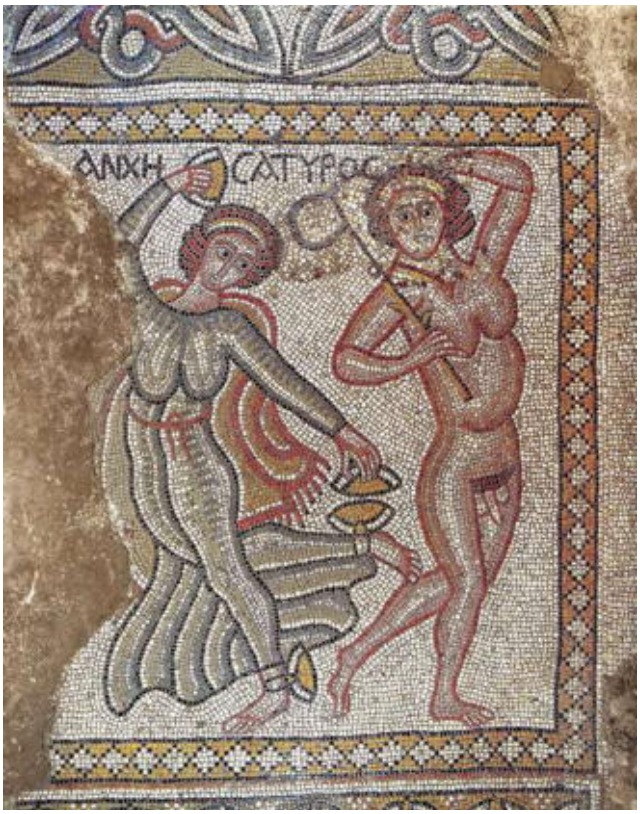


Рис. 156, 157. Мозаика: Сатир и менада в дионисийской процессии. Из Дома близ акрополя Мадабы (Иордания), V в. или, возможно, VI в., Археологический музей, Мадаба. Общая схема и фотография мозаики.

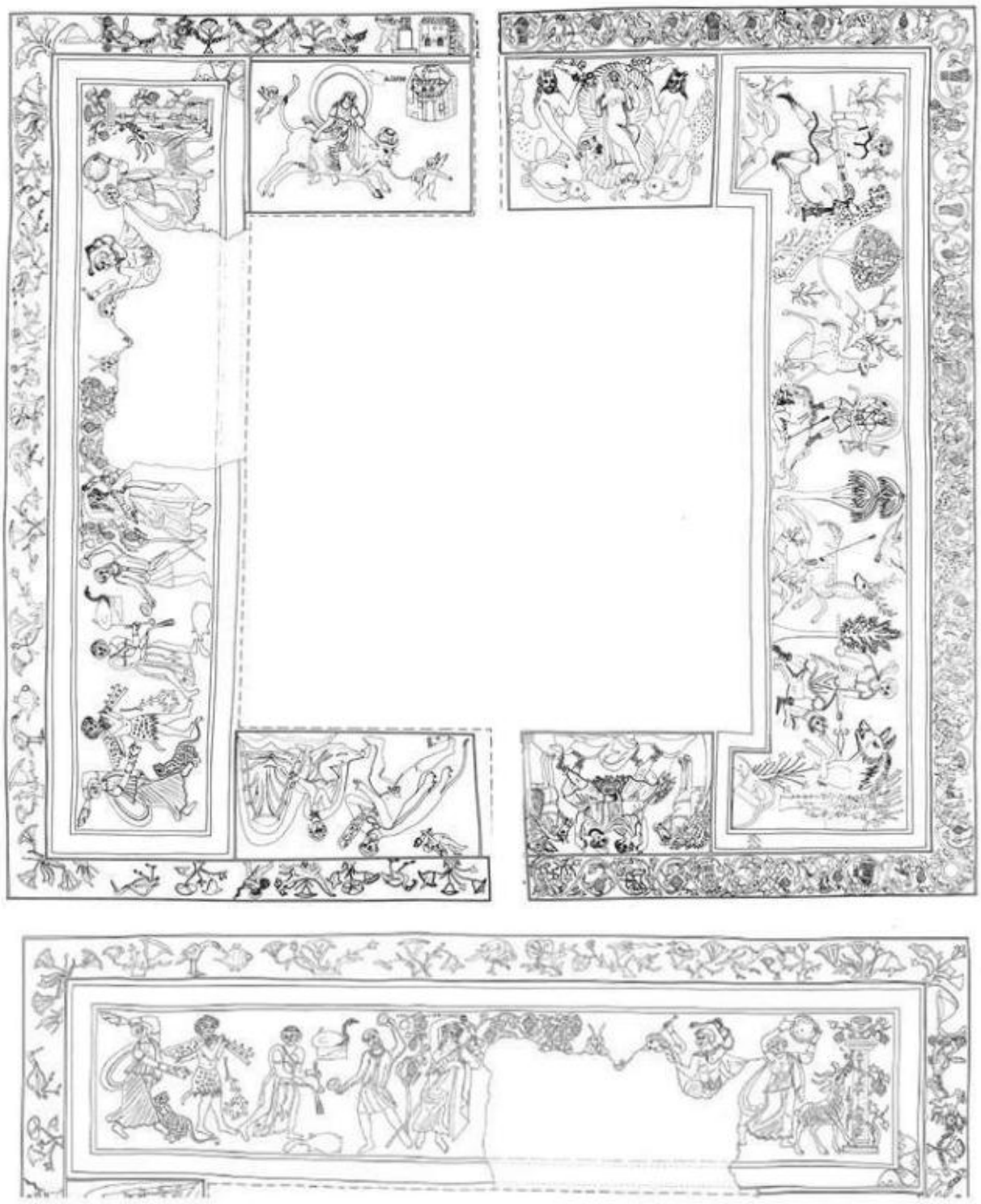


Рис. 158, 159. Мозаика: Фиас Диониса, встреча Геракла и Авги, Европа на быке, Триумф Афродиты, Артемида с охотниками, Мелеагр и Аталанта. Из дер. Саррин (Сирия, мухафаз Халеб / Алеппо), 1-я пол. VI в. до сер. VI в. Схема поля и фрагмент.

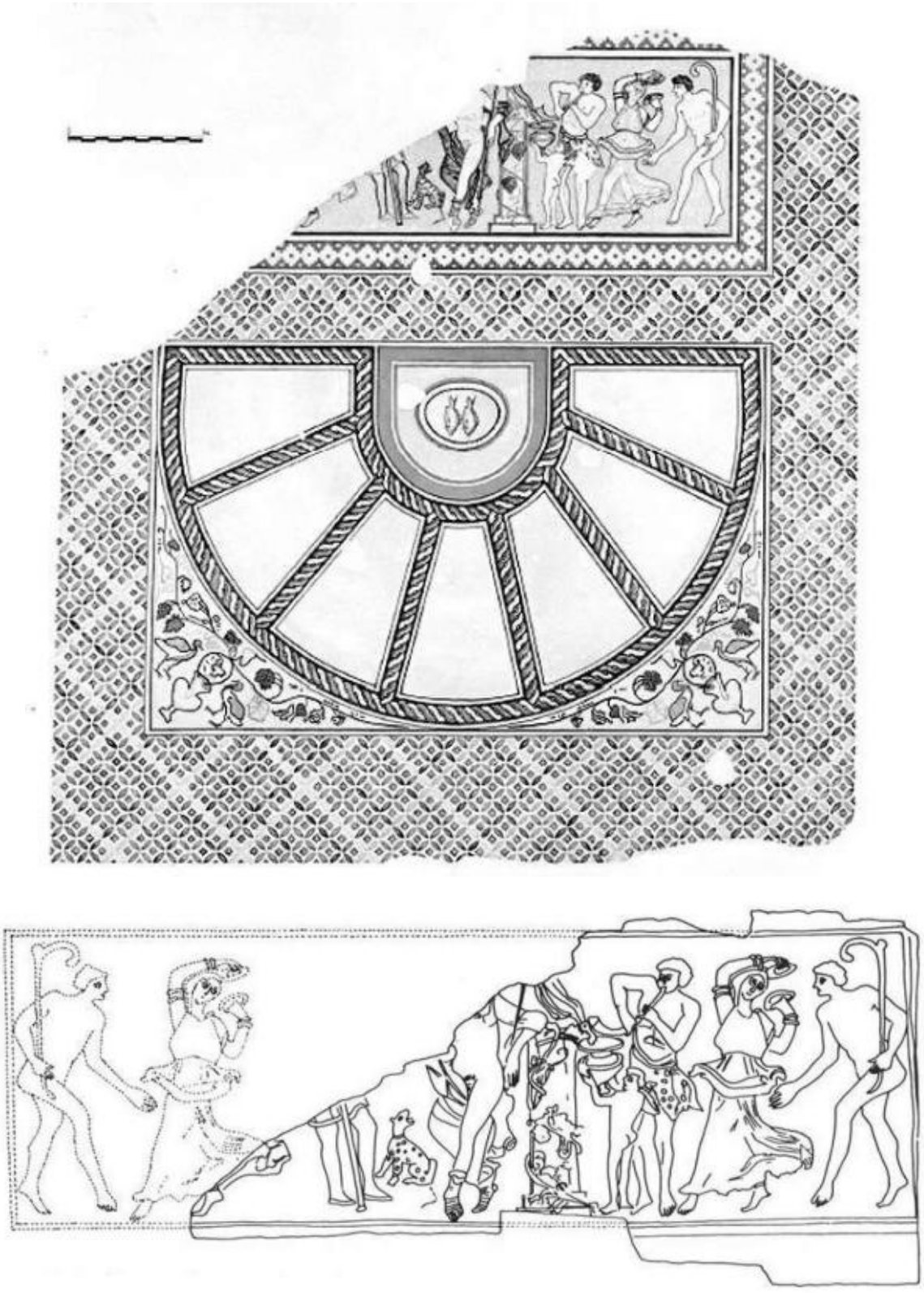


Рис. 160, 161. Мозаика: Дионис и его фиас. Триклиний с апсидой, с Виллы Соколиной охоты в Аргосе, 2-я пол. V в. или ок. 500 г.; Археологический музей, Аргос.

Рис. 162, 163. Мозаики: Триумфальное шествие Диониса на колеснице, с опьяневшим Гераклом, с Паном, с пляшущими сатирами и менадами. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ» («Таинство»). На верхней панели — фабула истории Ипполита и Федры. 1-я пол. VI в., Музей Измаилии (Египет).

Рис. 164–169. Фрески: (1) Явление Диониса Ариадне в аподитерии, фигура возлежащего героя (или женщины?) в «позе Ариадны» с летящим к нему Эротом, Халиф, представленный в облике Диониса, Купание младенца в тепидарии, Танцующая вакханка на склоне арки в «тронном» зале. Термы Кусайр-Амра (Иордания), кон. 2-й четв. VIII в.

Рис. 170. Двор с фонтаном, в котором совершалось чудо превращения воды в вино, в Герасе.
Рис. 171, 172. Театр и Фестивальный бассейн, где происходили празднества Диониса (?) в Бир-Катайн за Северными воротами Герасы.

Рис. 173. Саркофаг с нисхождением Селены-Луны к Эндимиону. III в. Галерея Дориа-Памфили, Рим.

Рис. 174. Саркофаг с нисхождением бога Марса к Рее Сильвии. Нач. III в. Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи.

Рис. 175. Саркофаг с Историей Ионы, Воскрешением Лазаря, Добрым пастырем, Иссечением воды Моисеем, пасторальными сценами. III в. Музео Пио Кристиано, Ватиканские музеи.

Рис. 176. Сон фараона. Рельеф слоновой кости трона епископа Максимиана. 540-е гг., Архиепископский музей, Равенна.

Рис. 177. Серебряное блюдо-поднос (lanx) с золочением: сидящая Ариадна с пантерой и рогом изобилия у ее ног, с идущими к ней сатиром слева и Дионисом с тирсом справа, в бордюре — с эротами, предлагающими плоды животным, в пейзаже. Из Augusta Raurica (близ села Кайзераугст, Швейцария), 2-я четв.–сер. IV в.; Римский музей, Кайзераугст (inv. 1962.252).

Рис. 178. Две парные серебряные тарелки с танцующими Паном и играющей на авлосе вакханкой и Сатиром и вакханкой с тамбурином. Из «Сокровищ Милденхолла», IV в.; Британский музей, Лондон.

Рис. 179. Серебряное блюдо с танцующими менадой и Силеном. 613–629/630 гг., Эрмитаж, СПб.

Рис. 180 a, b. Серебряный кувшин со следами позолоты: в трех регистрах снизу вверх: морские сцены, Дионис с фиасом, охоты. V–VI вв.; Музей искусств, Кливленд.

Рис. 181. Серебряная «Амфора Баратти», украшенная 132 овальными фигурными медальонами; на тулове представлены мифологические персонажи, связанные с культом Диониса и Кибелы. Возможно, из Антиохии, кон. IV в.; Археологический музей, Флоренция.

Рис. 182, 183. Пиксида слоновой кости: (1) Рождение Диониса (Семела на ложе, нимфа, берущая младенца на руки), (2) детство Диониса: Силен, подсаживающий младенца Диониса на козла, Дионис (?) на колеснице, запряженной пантерами, фиас (танцующий Пан, менады), (3) юный Дионис с распростертыми руками, покрытыми перьями, коленопреклоненная фигура женщины с зеркалом, по сторонам — танцующие и замахивающиеся мечами воины (куреты или корибанты) в сцене «убиения» Диониса. V в.; Городской Археологический музей, Болонья.

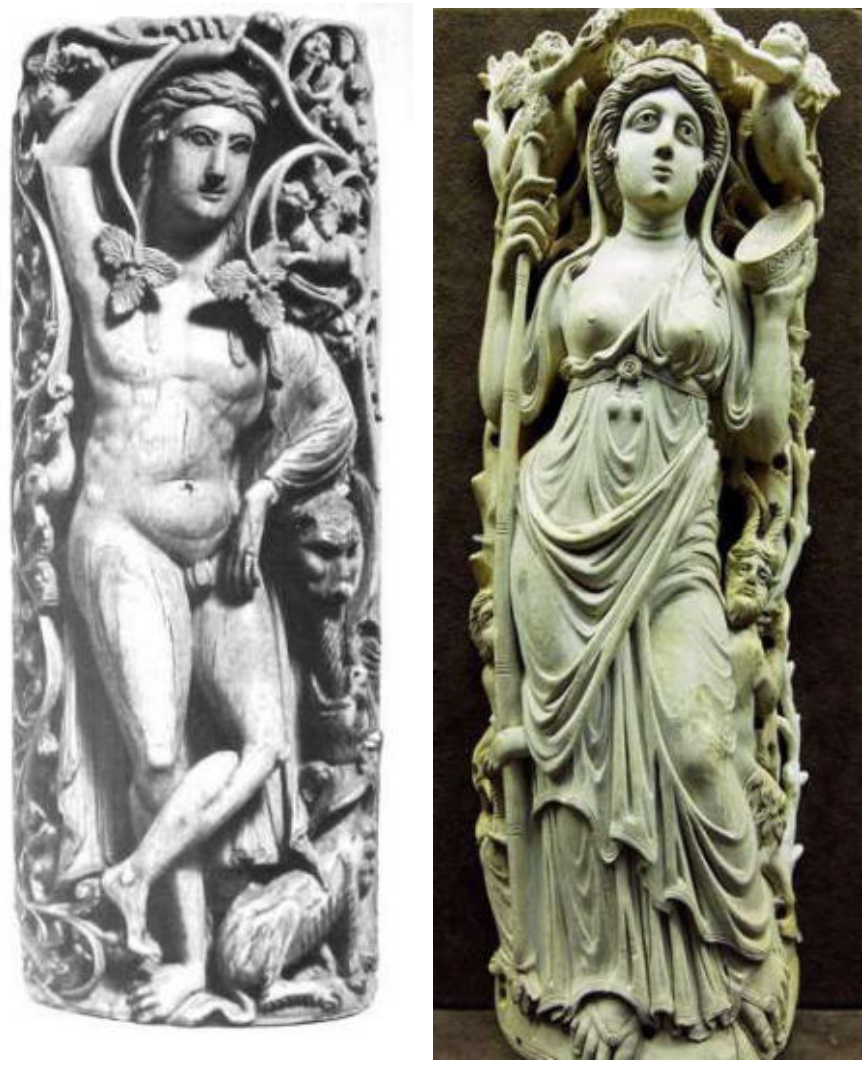


Рис. 184. Рельеф на слоновой кости: Стоящий нагой Дионис с запрокинутой за голову рукою, в виноградной лозе. V в. Ахенский собор, Ахен.

Рис. 185. Рельеф слоновой кости: Менада. Ок. 500 г. Музей Клюни, Париж.

Рис. 186. Фрагмент шкатулки слоновой кости: Дионис с рогом изобилия и виноградной гроздью. III–IV вв. Художественный музей Уолтерса, Балтимор.

Рис. 187. Пиксида слоновой кости: Индийский поход Диониса. V в.; Художественно-исторический музей, Вена.

Рис. 188. Прямоугольная вставка: Триумф Диониса на колеснице, запряженной пантерами, с танцующими менадами по сторонам, Паном и сатиром. В двух углах в основании — дельфины. Из Ахмима (?), Египет; IV в.; Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 189. Фрагмент ткани: Дионис (имя надписано), стоящий у колонны, с пантерой у ног, справа сохранилась надпись с именем Ариадны. VI–VII вв. Музей Бенаки, Афины (inv.: acc. 7244).

Рис. 190. Квадратная вставка с медальоном в ней: Сидящие Дионис и Ариадна, обращенные друг к другу, под ними — две женщины со связанными за спиной руками (пленные индианки?). IV в. (?); Музей Метрополитен, Нью-Йорк (inv. 26.9.8.).

Рис. 191. Дионис и купидон в лодке (среди нильского пейзажа). IV–V вв., Лувр, Париж.

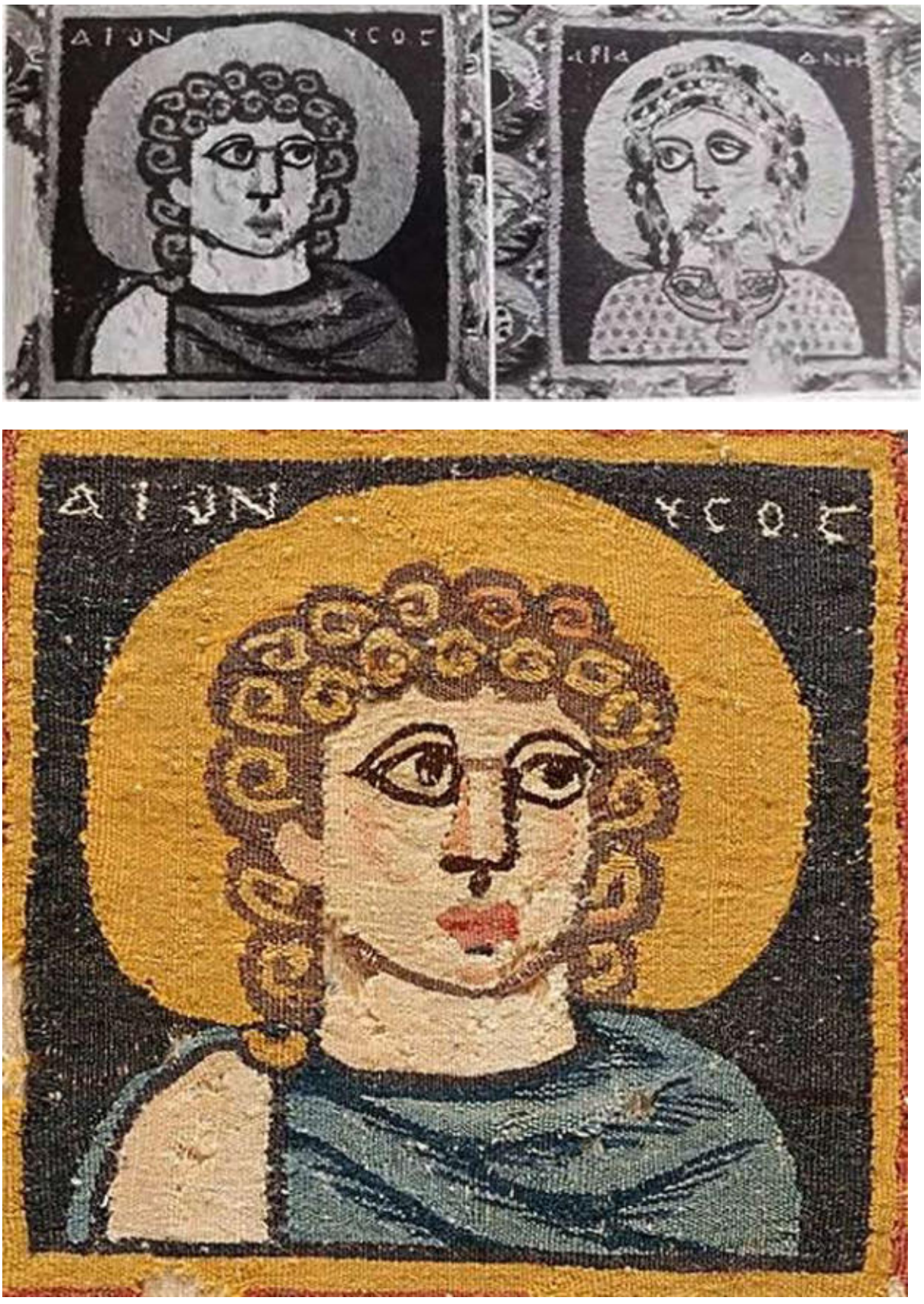


Рис. 192. Квадратные вставки с Дионисом и Ариадной. Из Ахмима, V в. Художественно-исторический музей, Вена.

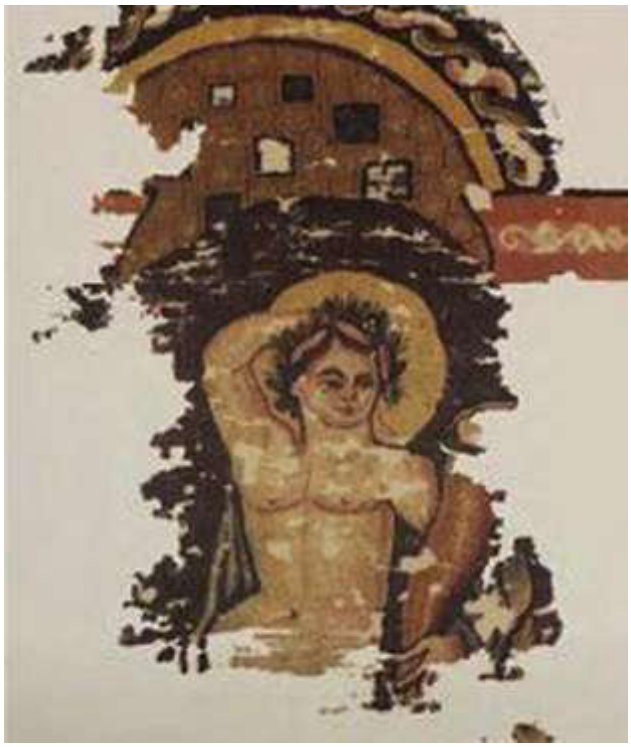


Рис. 193. Т.наз. Покров из Антинооополиса. IV в., Лувр, Париж.

Рис. 194, 195. Завеса из частного дома или храма, с нагим Дионисом в нимбе, вакханками и сатирами в арочных проемах, IV в.; Музей Абегга, Риггисберг (Швейцария).

Рис. 196. Нагой Дионис, в нимбе. IV в.; Музей изящных искусств, Бостон

Рис. 197. Золотая орфическая табличка. IV в. до н.э. Из Музея Гетти, Малибу.

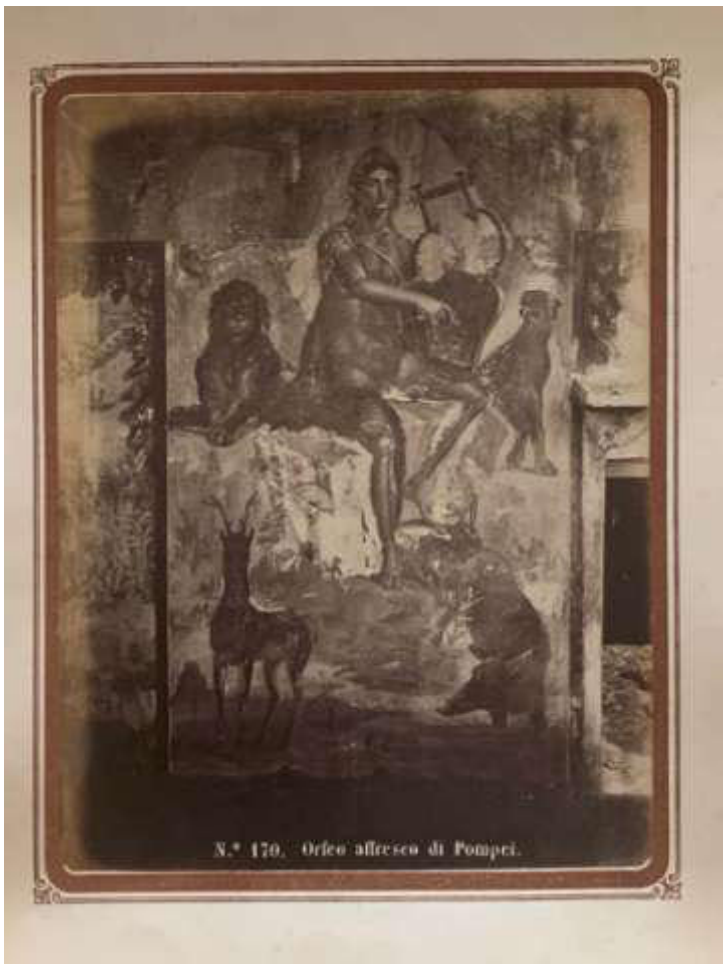


Рис. 198. Орфей среди животных. Фреска в Доме Орфея (VI.14.20) в Помпеях. 1-я пол. I в.

Рис. 199. Мозаика: Орфей среди животных, открыта под церковью монастыря Сант’ Ансельмо на Авентине в Риме, II–III вв.

Рис. 200. Керамическая скульптурная группа с Орфеем, окруженным Сиренами, из Великой Греции, которая изображает, как считается, умершего. III в. до н.э. Музей П. Гетти, Малибу.

Рис. 201. Играющий Орфей среди животных. Рельеф на саркофаге, 230–240 гг., Археологический музей, Салоники.

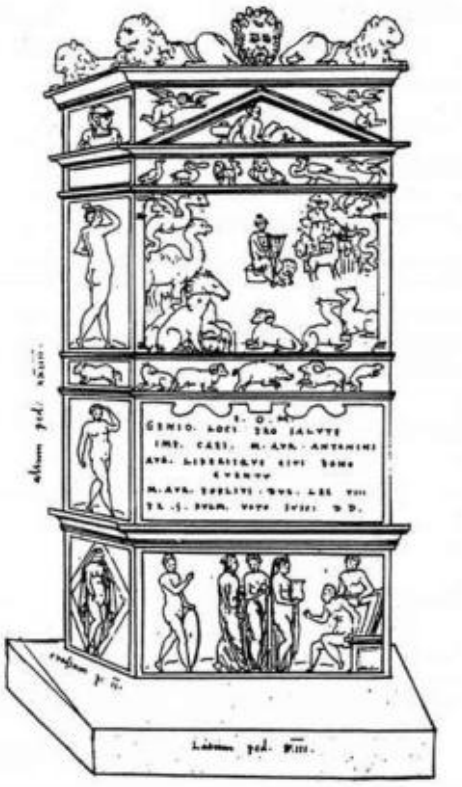


Рис. 202 a–b, 203. Надгробный памятник Марка Валерия Вера, дуумвира Петувиума (ныне Птуй, Словения) с играющим Орфеем, кон. II – 1-я четв. III в., in situ. Вид, Прорисовка, Фрагмент с Орфеем.

Рис. 204. Рельеф с тавроктонией Митры. III в. Термы Диоклетиана, Рим.

Рис. 205. Вотивный рельеф, посвященный Митре, с лирой (которая никак с ним не связана) из митреума в Инвереске (Шотландия). III в.

Рис. 206. Рельеф квадранта из Силистры с Орфеем в профиль и бюстами Сераписа и Исиды на колоннах по сторонам). III в.

Рис. **207.** Арион, поющий гимн Аполлону. Мозаика из Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина. 320-е–370-е гг.
Рис. 208. Ганимед с орлом. 160–170-е гг. Прадо, Мадрид.

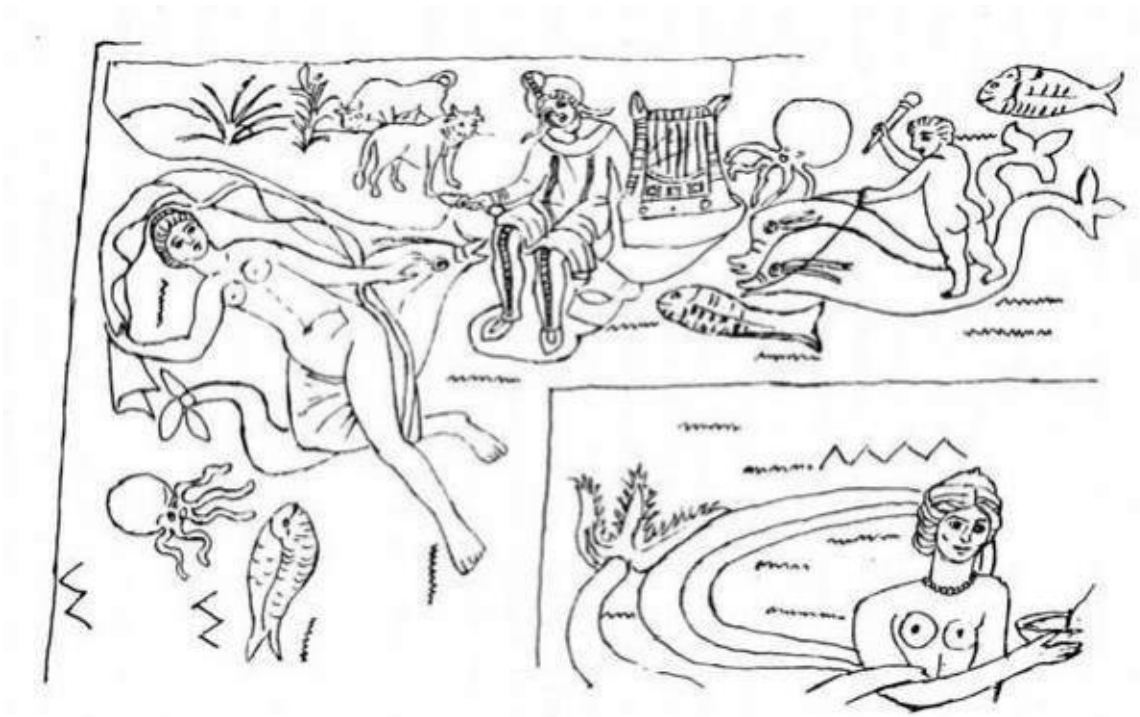


Рис. 209. Мозаика: Орфей и морские сцены: Триумф Венеры и Палемон на дельфине. Из Куикула (Джемиля, Алжир), 375–425 гг.

Рис. 210, 211. Мозаика: Играющий Орфей (сохр. фрагмент фигуры) среди животных. Апсидальная комната на Вилле дель Казале / Villa Romana del Casale близ Пьяцца Армерина, Сицилия, 320-е–370-е гг.; in situ.

Рис. 212. Мозаика: Орфей, играющий на кифаре, с животными вокруг. Из Филиппополиса (Шахба), кон. III–нач. IV в. или 1-я пол. IV в.; Музей Шахбы.

Рис. 213. Мозаика: Играющий Орфей в длинной хламиде с животными и птицами (сова, ворона, конь, бык, пантера, кабан, овца (?), антилопа, слон, лань, олень, цапля (?). Из Аданы, 250–315 гг., мозаика сильно руинирована. Археологический музей, Адана.

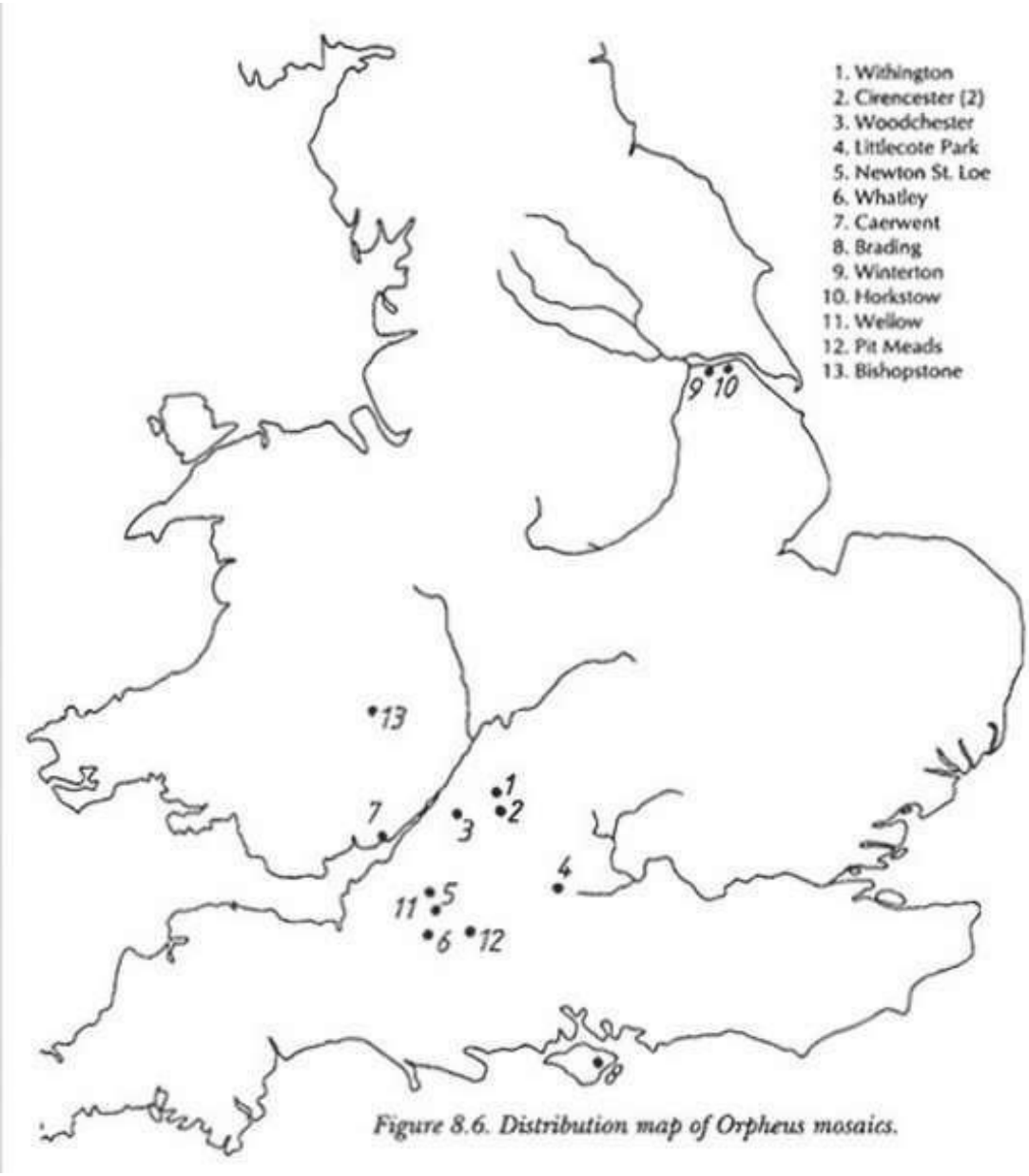


Figure 8.6. Distribution map of Orpheus mosaics.

Рис. 214. Карта римской Британнии с местами находок мозаик с Орфеем.
Рис. 215. Грифон. Фрагмент мозаики с виллы в Вудчестере, ок. 325 г.

Рис. 216, 217. Мозаика: Орфей в кругом медальоне и разделенными деревьями бегущими животными во внешнем круге (медведь, лань, леопард, конь, лев, волк ?, кабан). В соседней комнате — панель с Океаном, дельфинами, сценой охоты. Триклиний римской виллы в Уитингтоне, ок. 340–350 гг.

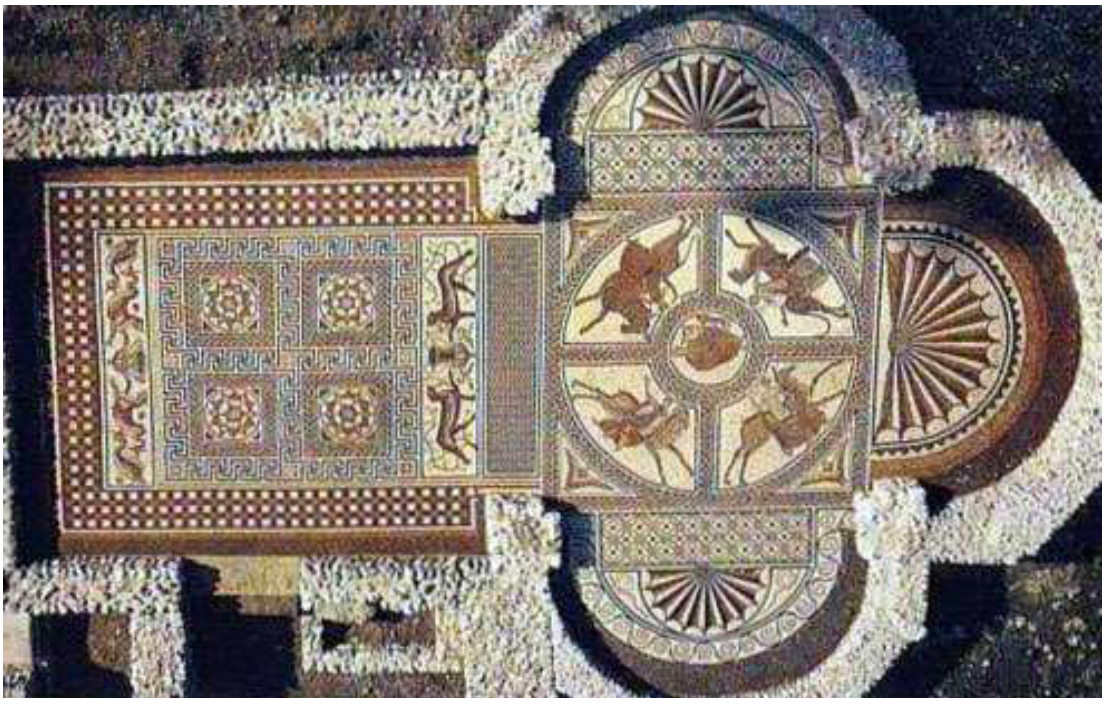


Рис. 218. Мозаика: Играющий Орфей в круглом медальоне с лисицей, с женскими персонификациями на животных по четырем сторонам. Римская вилла в Литтлкоте (Уилтшир), ок. 360–363 гг.; in situ.

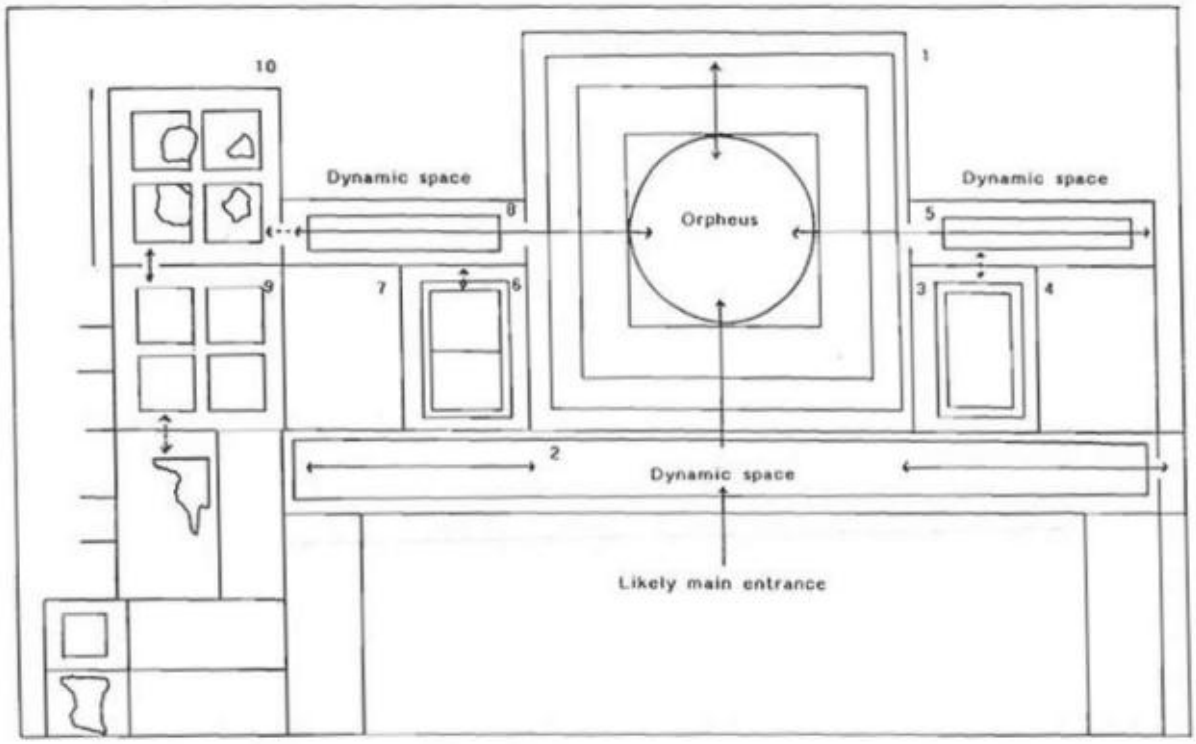


Рис. 219, 220. Мозаика: Орфей среди животных. Триклиний римской виллы в Вудчестере, ок. 325 г.; in situ; законсервирована, известна по акварели. Схема и акварель с мозаикой.

Рис. 221. Мозаика: Дионис и Ариадна (?), Орфей и сцена ристаний в цирке, Времена года, гиганты?, тритоны, нереиды, эроты. Из виллы в Хоркстоу (Линкольншир), 350-е гг., Музей Халла и Ист Райдинга, Кингстон-апон-Халл.

Рис. 222. Мозаика: Играющий и порывисто обернувшийся Орфеем в развевающейся красной хламиде, с лисицей у его ног, в круглом поле, в первом внешнем круге птицы — павлин, фазан, утка, и др.), во втором — лев, два тигра, леопард, грифон. Из римской виллы в Бартон Фарм за стенами Кориниума (Сайренсестер), IV в., Музей Кориниума, Сайренсестер.

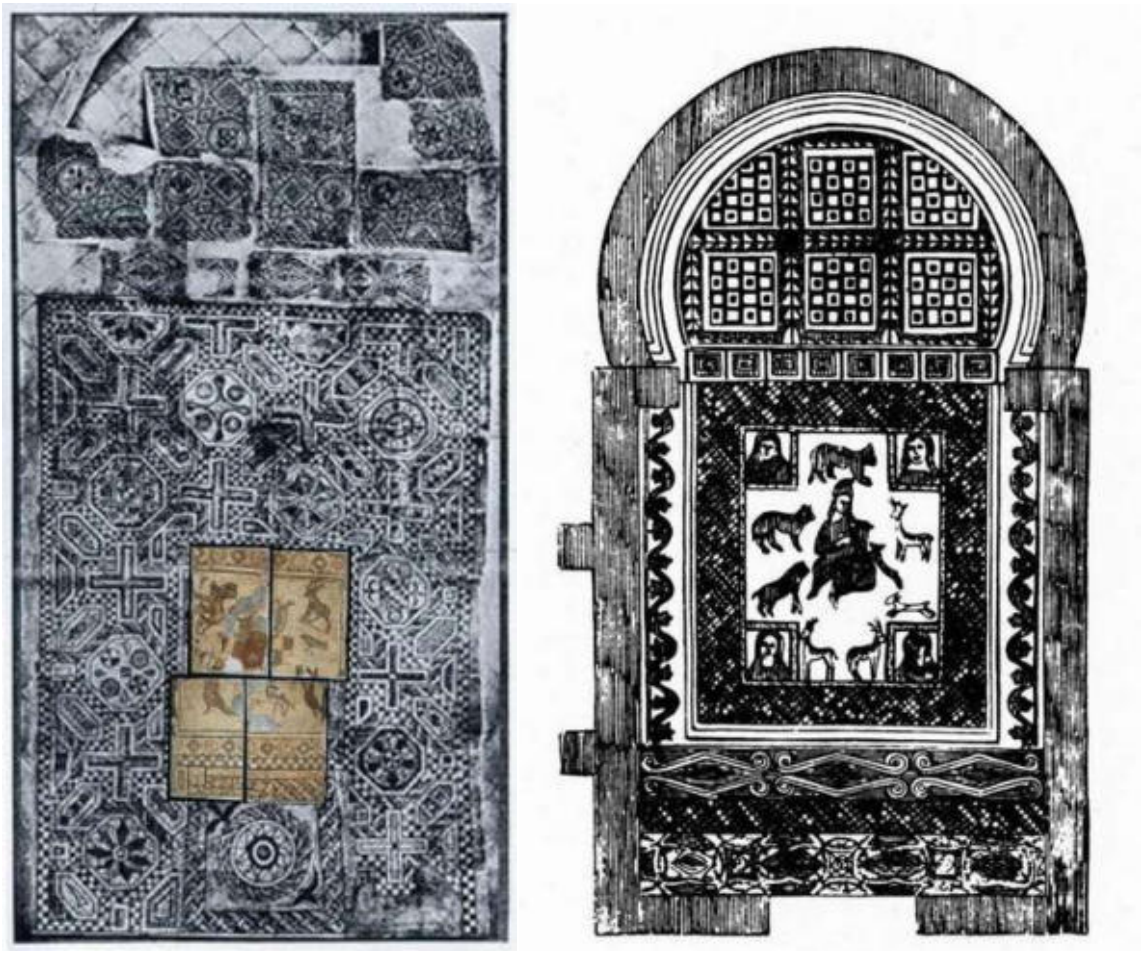
Рис. 223. Мозаика: Орфей с лисой у его ноги, в круглом поле; вокруг в концентрическом круге леопард, олень, лев, лань, медведь (?), бык, львица (?), изображенные в момент преследования или нападения (разделены деревьями). Триклиний римской виллы в Ньютон Сейнт Лоу (близ Бристоля), ок. 325–350 гг. Бристольский музей и Галерея искусств, Бристоль.

Рис. 224. Мозаика: Орфей в октагоне, в общем круглом поле — животные. Из римской виллы в Уинтертоне (Сев. Линкольншир), ок. 340-х–350-х гг.; утрачена, известна по акварели.

Рис. 225. Мозаика: Орфей у древа, на котором сидит птица, с животными в круговом поле вокруг, по углам крылатые виктории. На другой картине — пьяный Силен на осле и сатир, охота. Нильский пейзаж с пигмеями и журавлями. Из раскопок на calle Travesía de Pedro María Plano в Мериде, IV в., Museo de Alcazaba, Мерида.

Рис. 226. Мозаика: Играющий Орфей, сидящий на скале, у дерева, вокруг на поле, среди анемонов — птицы и животные. Из христианского монастыря близ Антиохии-на-Оронте, 397 г.; Музей Августа Кестнера, Ганновер.

Рис. 227. Мозаика: Играющий Орфей, окруженный животными. Центральная комната у перистиля виллы Эль Пескеро (регион Бадахос, Испания), после 350 г.; in situ.



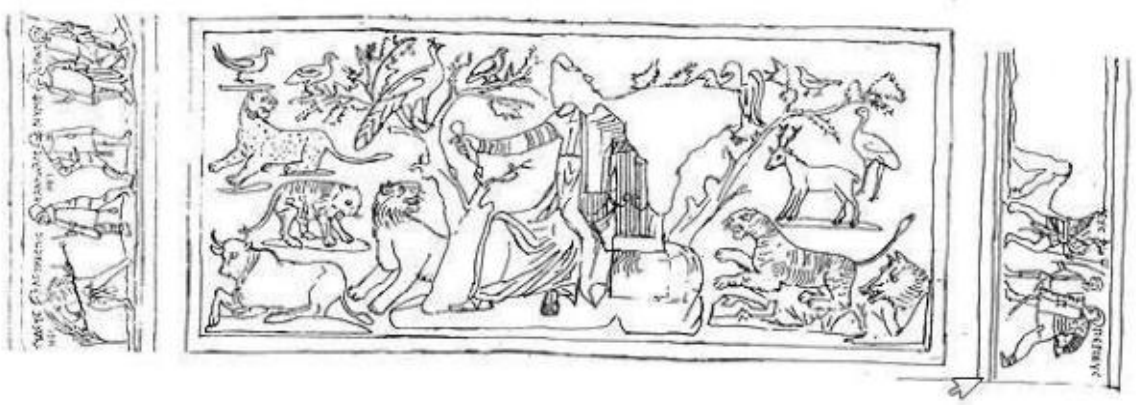


Рис. 228. Мозаика: Орфей среди животных (пантера, лев, шакал или лисица, олень, фазан или павлин, журавль, две птицы). Из апсидальной диэты виллы в Мартим Гиль, Португалия, ок. 350 г.; Национальный Археологический музей, Лиссабон.

Рис. 229. Мозаика: Играющий Орфей (среди животных — лев, медведь, пантера, антилопа, орел, попугай, и др.). Из погребальной пещеры в Iol Caesaria (Шершель, Алжир, ок. 342 г.; видимо, утрачена.

Рис. 230. Мозаика: Играющий Орфей. Из виллы близ порта острова Коса (сопровождающие сцены: гладиаторы с надписанными именами, в соседней комнате — морские сцены), IV в.; фрагменты в Археологическом музее, Стамбул.

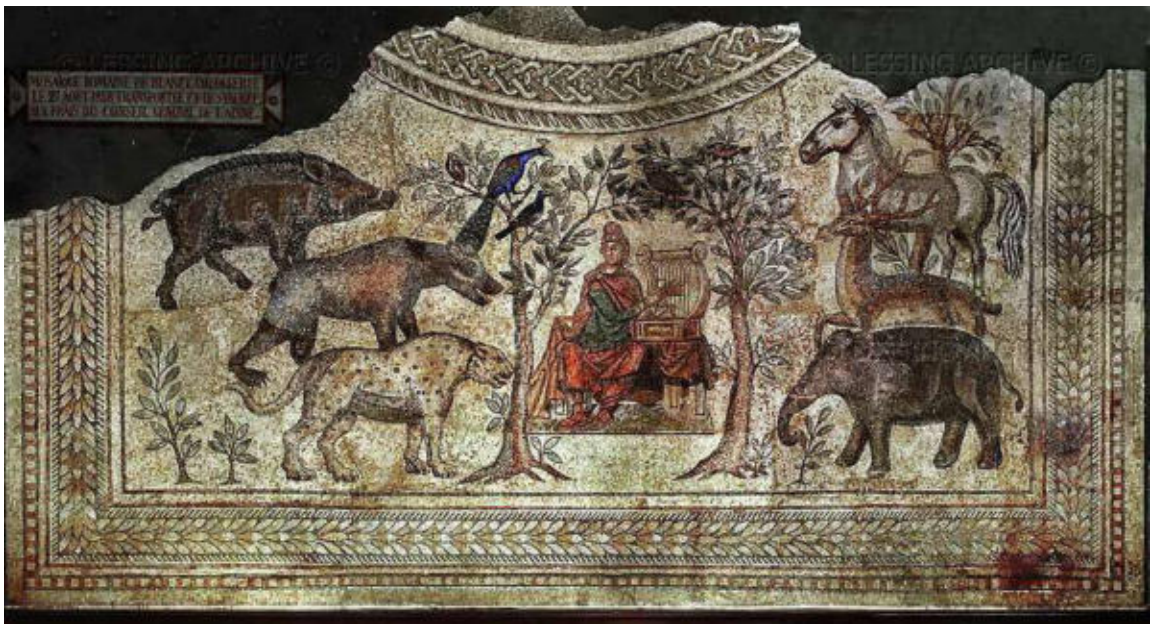


Рис. 231. Мозаика: Орфей среди животных (кабан, медведь, леопард, конь, олень, слон, птицы, в том числе на деревах павлин, сова, ворона); на другом участке — фрагмент с рыбами, часть композиции с Арионом. Из виллы в Бланзи-ле-Фим, нач.–сер. IV в.; Муниципальная библиотека, Лан.

Рис. 232. Мозаика: Играющий Орфей и животными вокруг него (лев, кабан, пантера, тигр, медведь, утки разных пород, павлин, заяц, под ногами две змеи, черепаха и ящерица); в соседней комнате — Похищение Европы. Из раскопок на участке дома Mourabas в Спарте, ок. 325 г.; Археологический музей, Спарта.

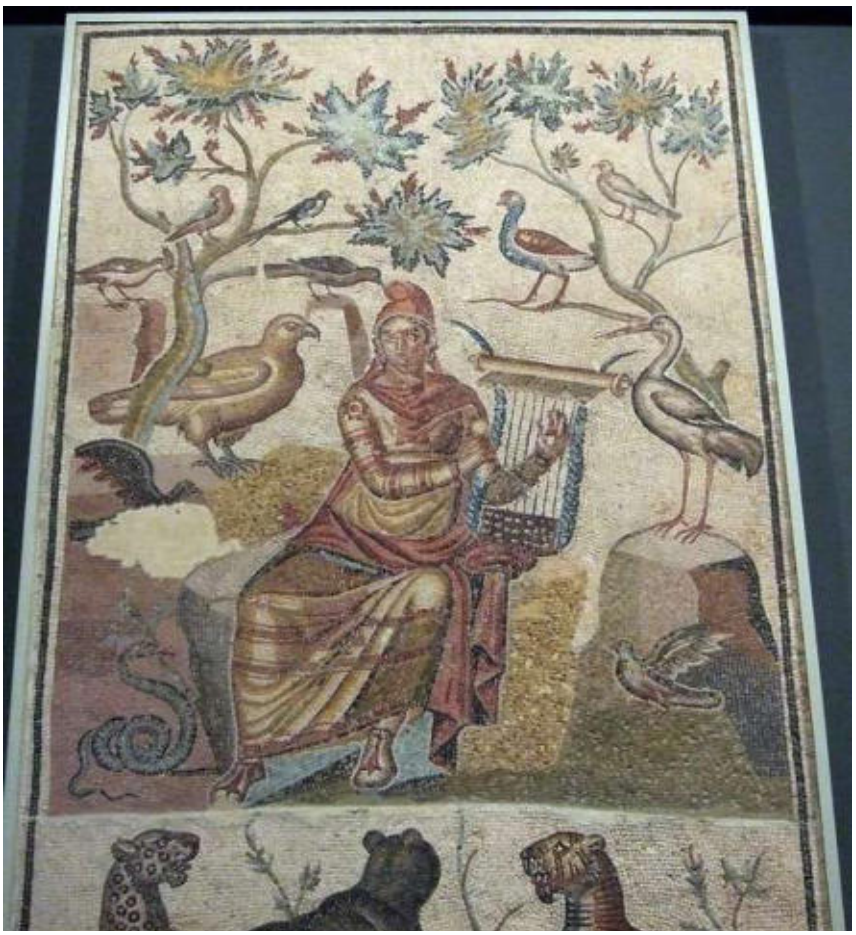


Рис. 233. Мозаика: Играющий Орфей, сидящий на скале, с животными и птицами вокруг. Из раскопок на calle de la Zuda в Цезареавгусте (Сарагоса), кон. IV или V в.; Музей Сарагосы, Сарагоса.

Рис. 234. Мозаика: Играющий Орфей (в круглом поле), слева от него — попугай, аист, павлин, куропатка, олень, под ногами Орфея — лев, справа — грач (?), лисица, еж, неизвестная птица, тигр (?), леопард, с головами четырех Времени года по углам). Из римской виллы в Прусиаде у Гиппия (Турция), нач. IV в.

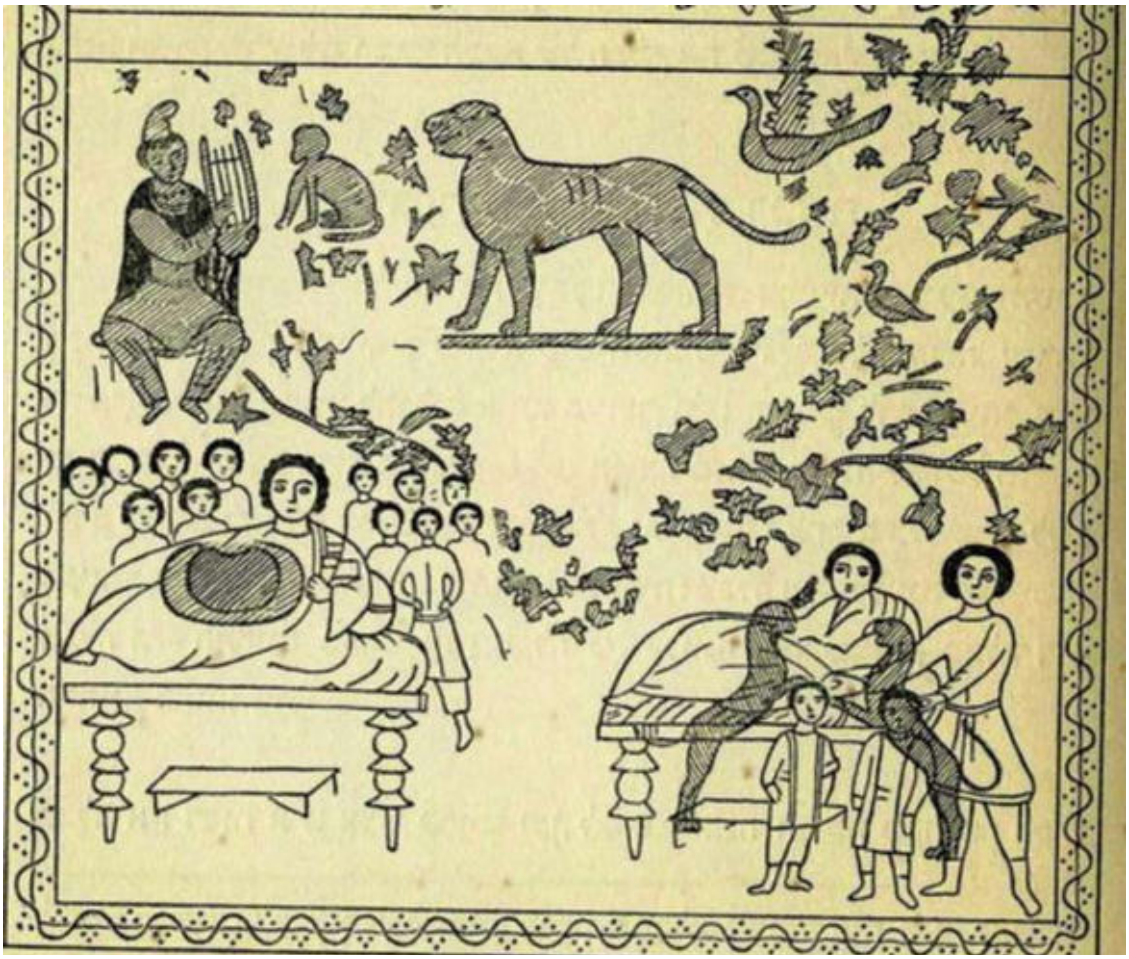


Рис. 235. Фреска: Играющий Орфей. Дом Сереноса (северная стена комнаты 1) в Trimithis (Амхейда, оазис Дахла, Египет), нач. IV в.; in situ.

Рис. 236. Фреска: Орфей с лирой, в анаксаридах, на троне, с орлом слева в ветвях райского Древа Жизни, в вершине которого представлен Мессия. III в. Синагога в Дура-Европос (Сирия). Прорисовка.

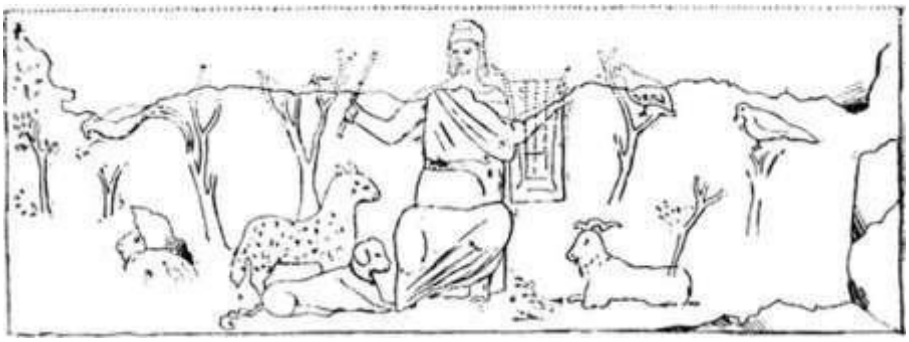
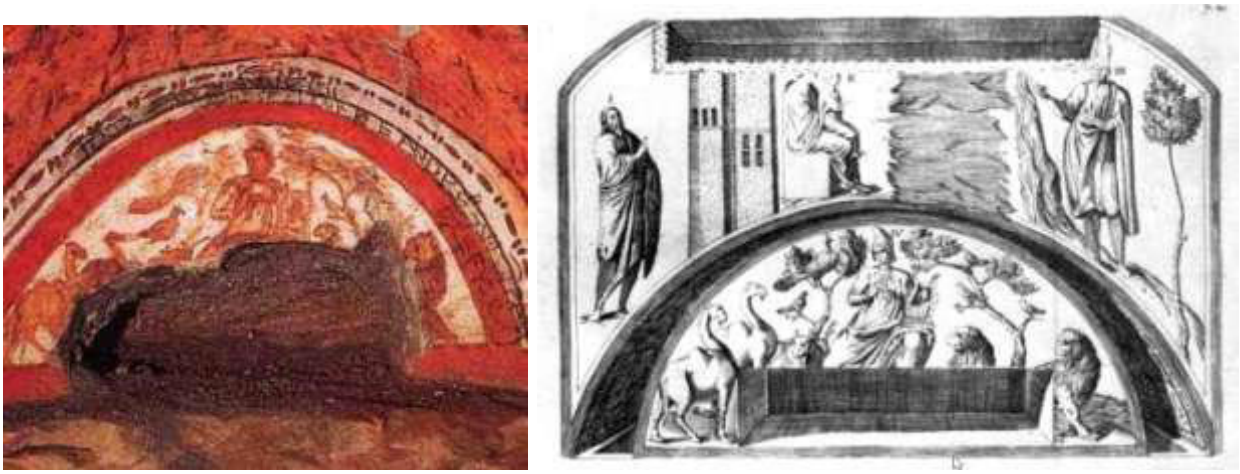


Рис. 237. Фреска: Орфей в катакомбах Св. Каллиста, 218–222 гг.

Рис. 238. Фреска: Играющий Орфей между двумя деревьями с голубем и орлом (?). Люнета аркосолия 79 (галерея I, 66) в катакомбах Свв. Петра и Марцеллина ad duos lauros, 2-я пол. IV в.

Рис. 239. Фреска: Играющий Орфей в окружении барана, овцы (?), собаки (?), мелких животных. Свод аркосолия в катакомбах Св. Присциллы (Орфей), сер.–2-я пол. IV в.



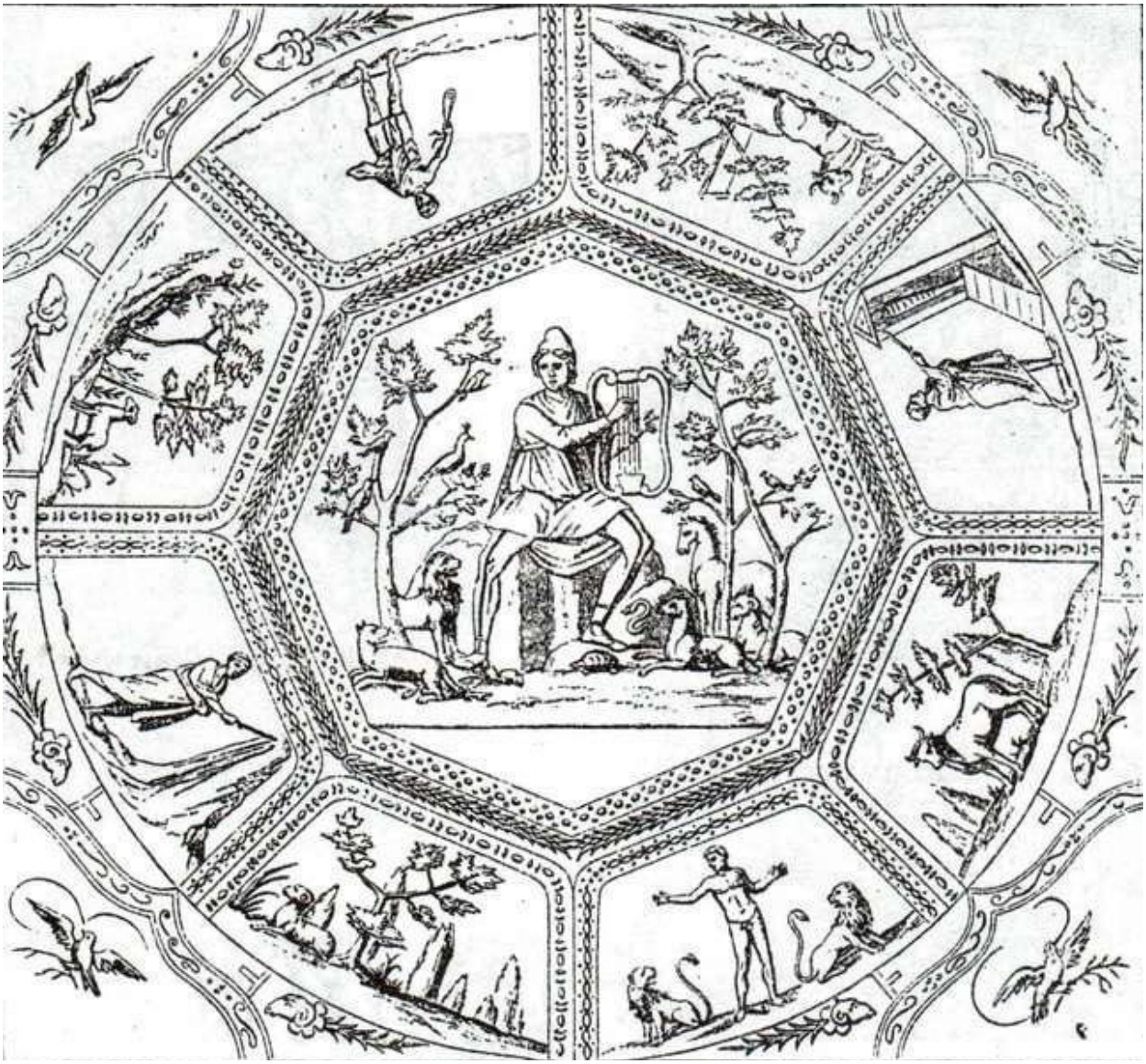


Рис. 240 a, b. Фреска: Играющий Орфей в окружении быка, двух львов, двух верблюдов в люнете аркосолия (над ним библейские сцены). Кубикул IV в катакомбах Св. Домитиллы, 320–330-е гг. Фотография и гравюра по фреске.

Рис. 241. Фреска: в центре свода — Играющий Орфей среди животных. Вокруг — Иссечение воды Моисеем, Даниил во рву львином, Воскрешение Лазаря, Добрый пастырь), чередующимися с пейзажами с быком, овцами. Кубикул III в катакомбах Св. Домитиллы, кон. III в.–350–360-е гг. (утрачена).

Рис. 242. Мозаика: Орфей с кифарой, окруженный птицами и овцами (сохр. следы одной). Покрытие могилы в подземном христианском некрополе (с мозаиками с портретами умерших, изображениями Доброго пастыря, христианскими символами) в Leptis Minus (Ламта, Тунис), кон. IV–V вв.

Рис. 243. Саркофаг супружеской пары с изображением пасторальной сцены. Сер. III в. музей древностей, Базель.

Рис. 244. Саркофаг с Добрым пастырем среди зарослей виноградной лозы с купидонами. IV в. Музео Пио Кристиано, Ватикан.

Рис. 245. Саркофаг с пастырями. III в. Термы Диоклетиана, Рим.

Рис. 246. Орфей как Добрый пастырь. III в. (?). Из Какрана, Частное собрание.

Рис. 247. Саркофаг с играющим Орфеем. Крипта церкви Сан Гавино в Порто Торрес (Сардиния, III в.

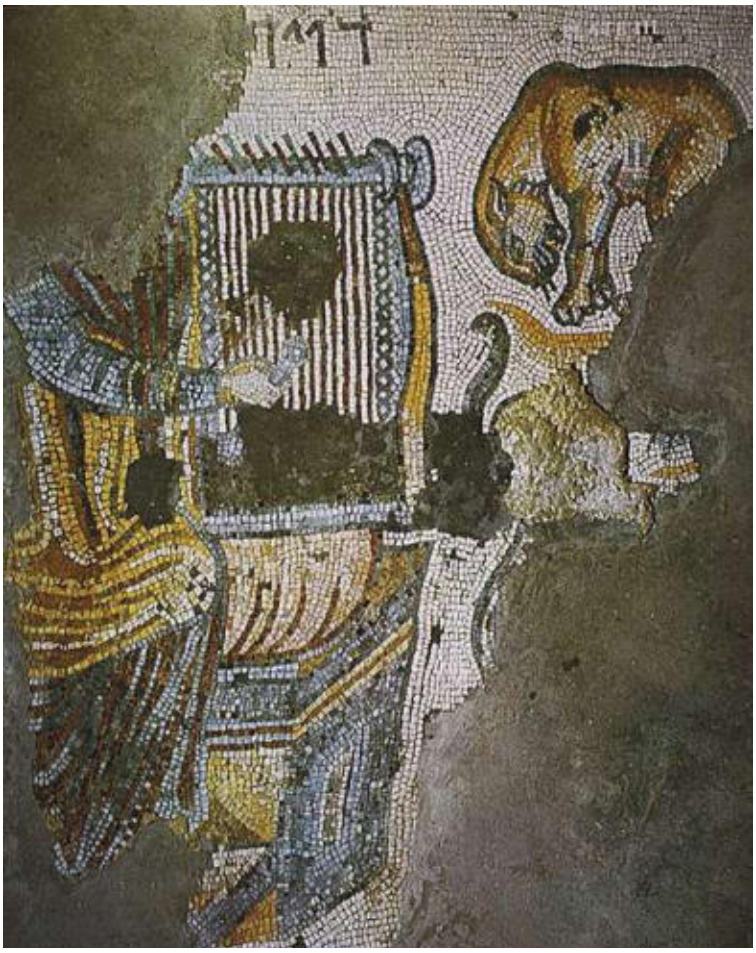


Рис. 248. Добрый пастырь. мавзолее Галлы Плакидии в Равенне, сер. V в.

Рис. 249. Мозаика: Орфей-Давид из синагоги в Газе, 508/509 гг. Музей Израиля, Иерусалим.

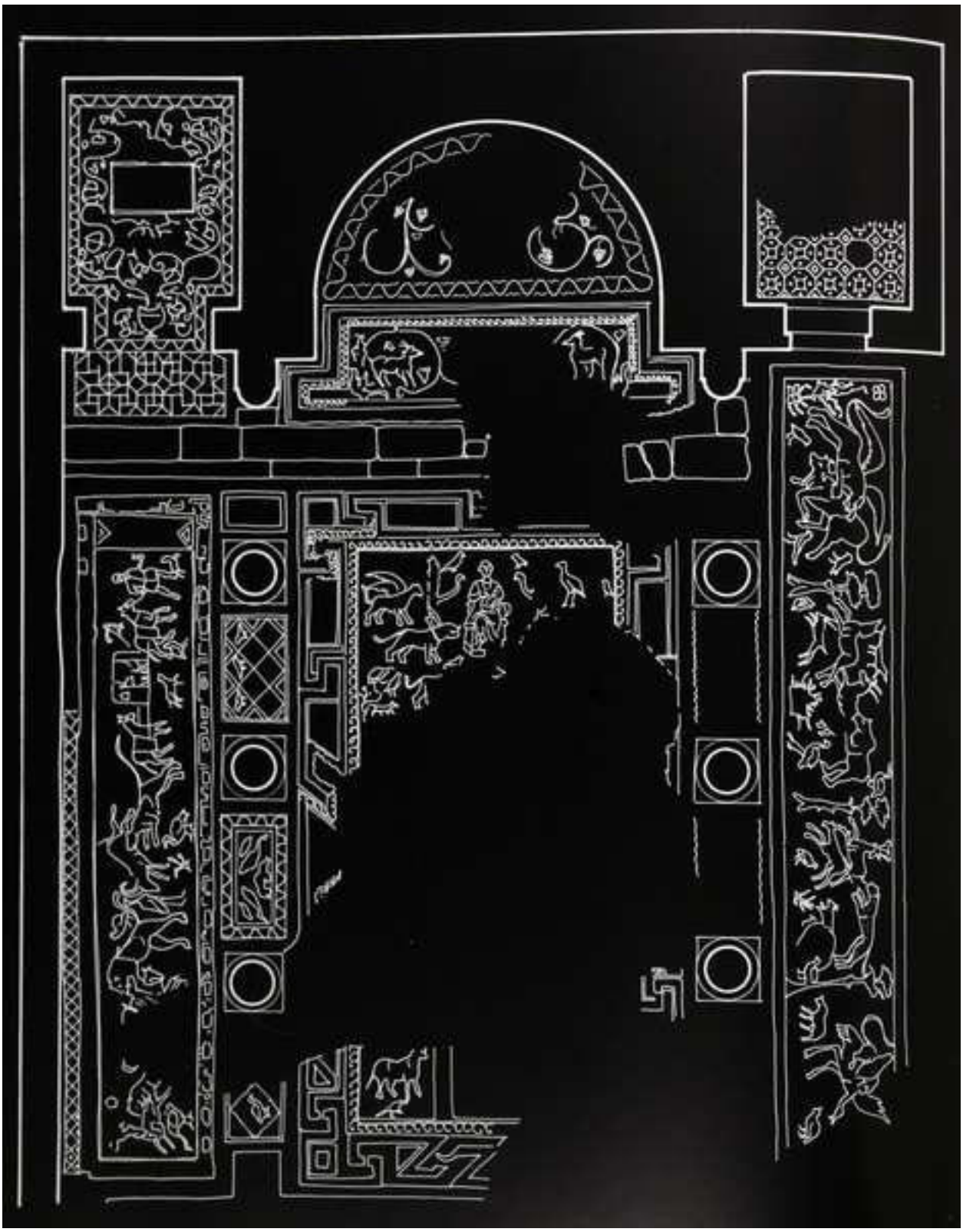


Рис. 250. Мозаика с Адамом-Орфеем среди животных, в церкви в Хуарте (Сирия), кон. V–нач. VI вв. Музей Апамеи. Схема-реконструкция.

Рис. 251, 252. Мозаика: Орфей с лирой в руках, среди животных, под ним — Пан и кентавр Хирон. Из погребальной капеллы с небольшой апсидой с изображением креста за Дамасскими воротами Иерусалима, сер.–2-я пол. VI в. или позднее. Археологический музей, Стамбул.

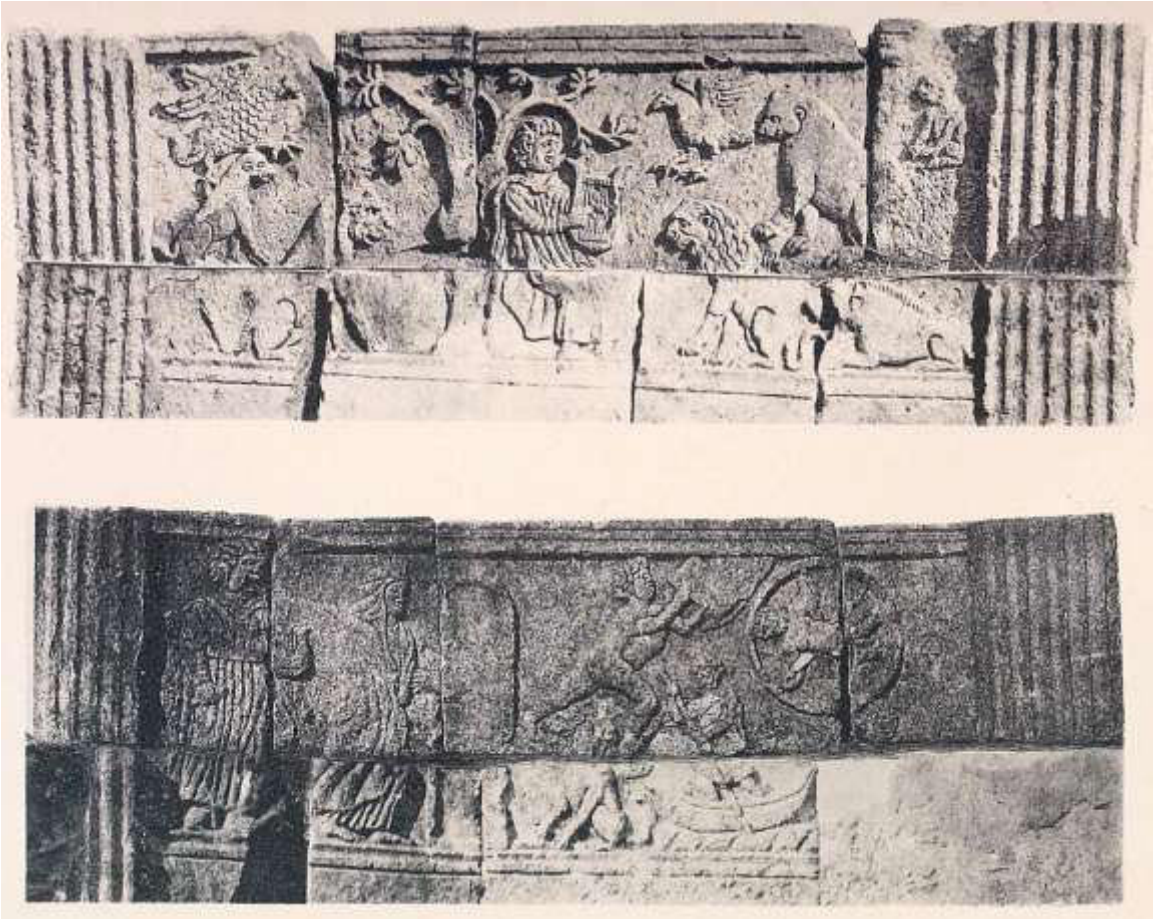


Рис. 253 a, b. Рельеф с с Орфеем среди зверей и Орфеем в Аиде. Мавзолей Квинта Апулея Максима в Эль Амруни (Тунис), I-II в.

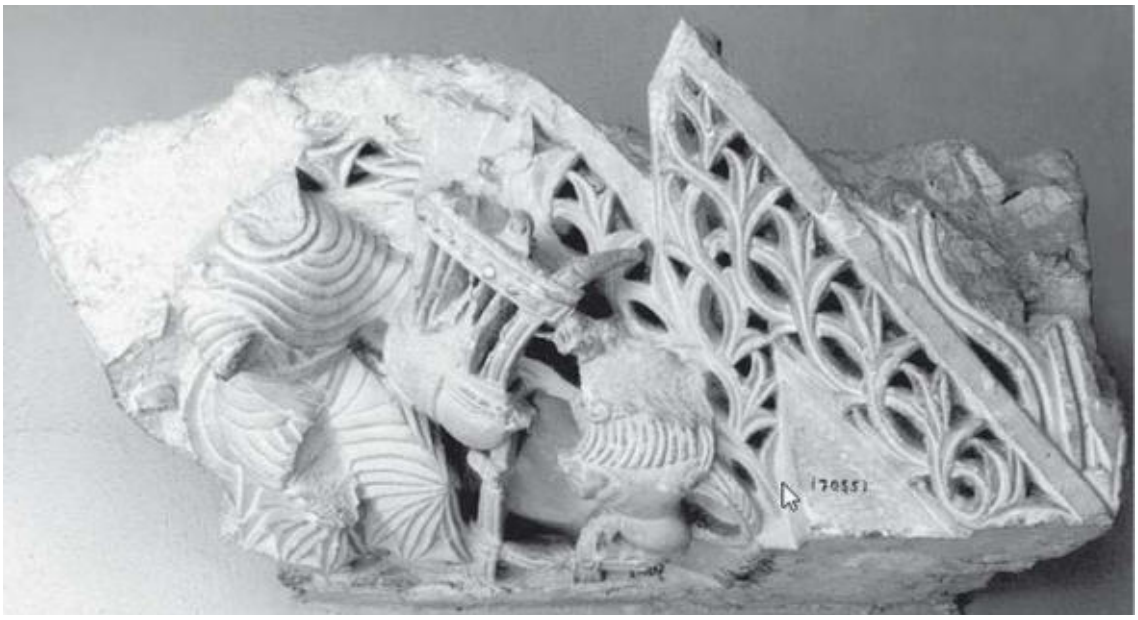


Рис. 254. Фрагмент декоративного известнякового фронтона: Орфей с лирой, и со львом рядом с ним. Из декорации гробницы, IV в., Коптский музей, Каир.

Рис. 255. Мраморный трапедзофор (или фонтан): Орфей среди животных. С острова Эгины, V в. Византийский музей, Афины

Рис. 256. Саркофаг Флавия Феопонпа Романа с изображением поединка мангуста и кобры под табулой в руках купидонов. III в. Национальный Римский музей, Рим.

Рис. 257. Бронзовая накладка шкатулки: Играющий Орфей, сцены Дионисова круга и Времена года. Из Intercisa (Паннония), 2-я пол. IV в.; Национальный Музей Венгрии, Будапешт.

Рис. 258 a, b, 259 a–c. Пиксида: Орфеем среди животных. V–VI вв.; Национальный музей Барджелло, Флоренция. Фотография и прорисовки сторон.

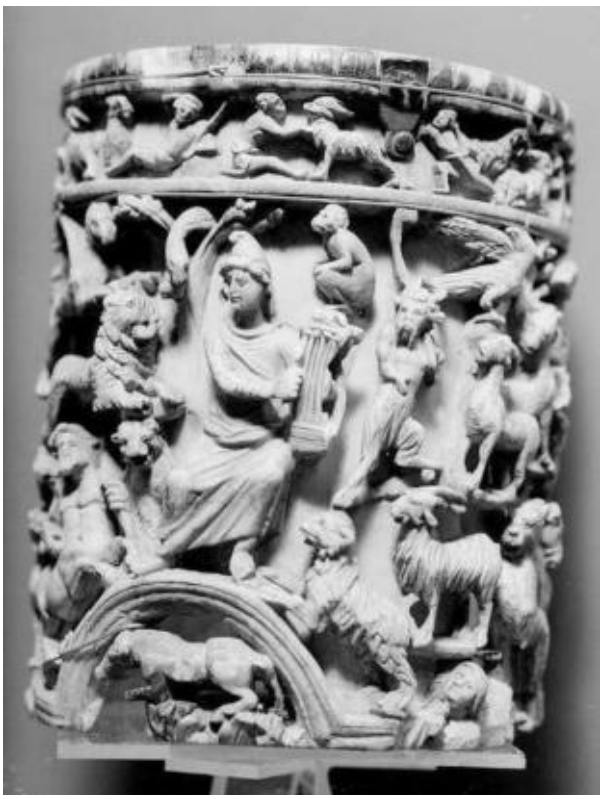


Рис. 260, 261 a–c. Пиксида: Играющий Орфей среди животных. Из монастыря Св. Колумбана в Боббио, Восточное Средиземноморье или Италия, V–VI вв.; Museo della Abbazia di San Colombano.

Рис. 262. Квадратная вставка с медальоном: Орфей, играющий на лире, окруженный 4 купидонами и животными. Из Ахмима, Египет, Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Рис. 263. Квадратная вставка с медальоном: Играющий Орфей (в высокой шапке, похожей на калаф) в окружении животных и кентавра. V–VI вв., Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.

Рис. 264. Вакханки, менады, купидоны и голова Орфея в отдельном медальоне, на ткани с аукциона продаж антикварной галереи «1stDibs». V–VI вв. (?)

Рис. 265. Лекиф: Играющий Орфей (без животных) и фиас Диониса под ним, с Марсом, Венерой и Викторией на другой стороне. Из мастерской Навигия, 275–320 гг., Музей Бардо (inv. 01-03-25-2561), Тунис; Римско-германский Центральный музей, Майнц.

Рим. 266. Светильник: Добрый Пастырь с овцами по сторонам. III–IV вв.; Государственные музеи, Берлин

Рис. 267. Оттиск бронзового кольца: Играющий Орфей среди животных, над которым изображена звезда. Кон. IV в.

Рис. 268, 269. Мозаика: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены, из Дома Диониса и Улисса в Дугге, 250–270 гг., Музей Бардо, Тунис..

Рис. 270. Мозаика: Одиссей и Сирены. Из фригидария Терм виллы в Санта Витория ду Амейшоал (Португалия), нач. IV в., Национальный Археологический музей, Лиссабон.

Рис. 271. Мозаика: Одиссей и Сирены; напротив — Нептун на морской колеснице, с нереидами по сторонам. Внутренняя стена фонтанного бассейна из Iol Caesaria (Шершель, Алжир), кон. III–нач. IV вв. Музей Шершеля.

Рис. 272, 273. Мозаика: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены (не сохр), на том же поле сражение со Скиллой и не определенная сцена с женской фигурой в лодке и двумя мужчинами, один из которых падает в море; вокруг этих сцен — охотящиеся купидоны, моряки в лодке, рыбаки, рыбы, растения, птицы. Из дома близ церкви в Хайдре, 1-я пол. или 2-я пол. IV в. Музей Хайдры (Тунис).

Рис. 274, 275. Фрески: Одиссей и поющие Сирены и Одиссей, замахнувшийся на атакующую его корабль Скиллу, с псом (часть ее тела), пожирающим одного из моряков. Надпись на свитке у одной из Сирен: «Приди сюда и слушай, Одиссей. Это громкий глас Сирен. Кто, услышав эту песнь, проплывал мимо этого луга?». Гробница Улисса и Сирен в Асгафа эль-Абьяр (Киренаика, Ливия), кон. IV–сер. V вв.; in situ

Рис. 276, 277. Фрагмент саркофага с Одиссеем и Сиренами. III в. Термы Диоклетиана, Рим.

Рис. 278. Саркофаг из крипты Сан Эусебио катакомб Сан Каллисто, III–нач. IV вв. Музео Пио Кристиано, Ватиканские музеи

Рис. 279. Саркофаг с состязанием Муз и Сирен, III в., в Музее Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 280–281. Боковая стенку крышки саркофага Марка Аврелия Романа, с погрудным портретом умершего и двумя сидящими философами по сторонам от него, с трагическими масками по углам, III в., Национальный Римский музей, Термы Диоклетиана.

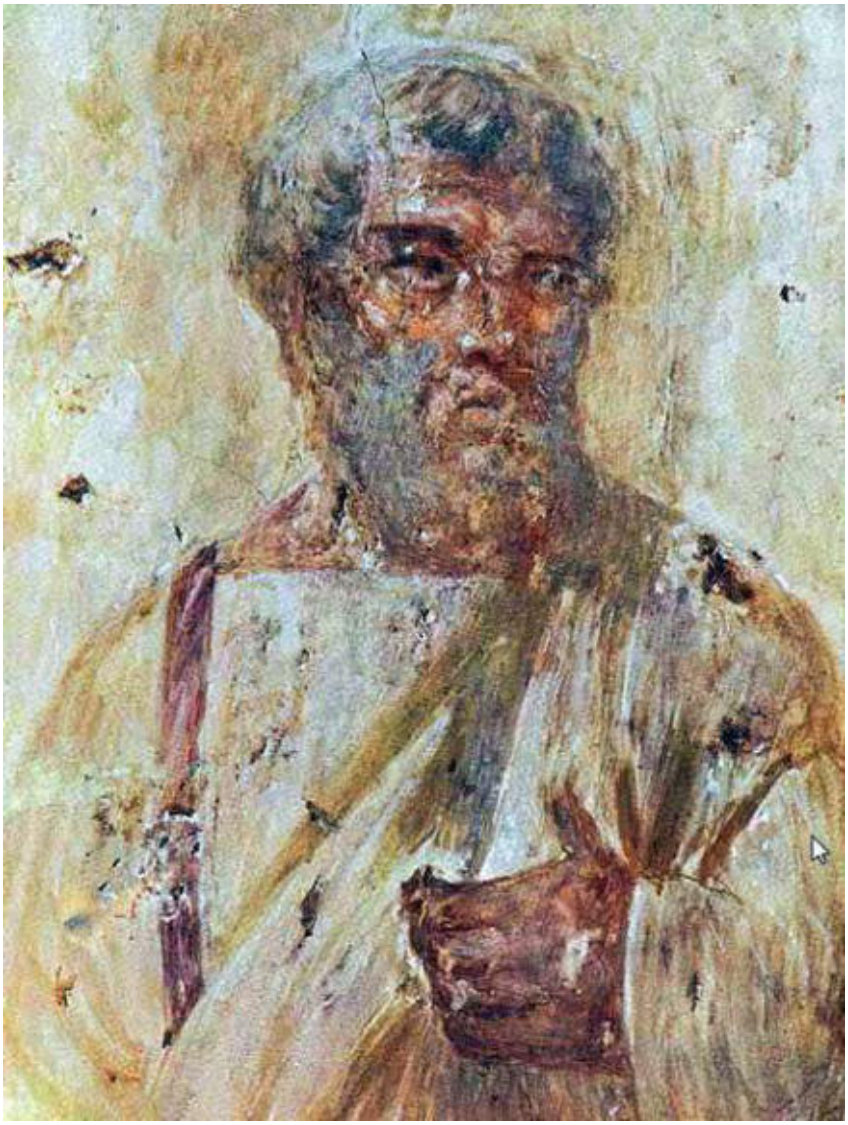


Рис. 282. Фреска с Одиссеем и Пенелопой в гипогее Аврелиев в Риме, ок. 220–230 г.
Рис. 283. Философ. Фреска в гипогее Аврелиев в Риме, ок. 220–230 г.

Рис. 284. Одиссей и Эвриклея. Рельеф из Фессалии, IV в. до н.э., Нац. Археологический музей, Афины

Рис. 285. Одиссей, Пенелопа и Эвриклея. Фреска в Доме Сереноса (северная стена комнаты 1) в Trimithis (Амхейда, оазис Дахла, Египет), нач. IV в.

Рис. 286. Мозаике на своде нимфея в Domus Aurea с Полифемом и Одиссеем, 64–68 гг.
Рис. 287. Мозаика: Одиссей, подносящий мех с вином Полифему. Вестибулум (комната 37) Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина, 320-е–370-е гг.; in situ.

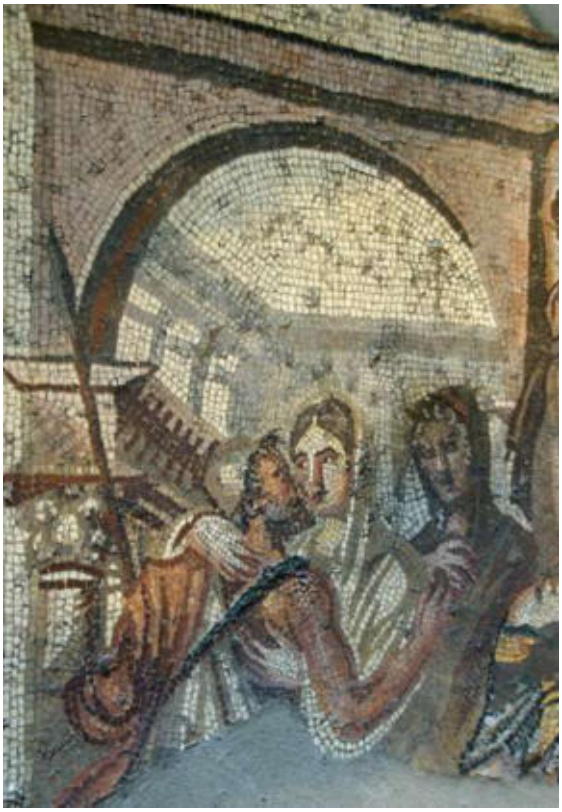


Рис. 288, 289, 290. Мозаика: Объятие Одиссея и Пенелопы в присутствии няньки Одиссея Эвриклеи, справа — шесть танцующих в хороводе служанок (надписание над всей сценой — ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕС / Служанки). Из раскопок т.наз. неоплатонической школы, раскрытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»), 3-я четверть IV в.; Археологический музей в комплексе Королевских музеев искусства и истории, Брюссель.

Рис. 291. Фреска с Одиссеем и Пенелопой перед ним и стоящей Эвриклеей, в мацеллуме Помпей (insula VII, 9, 4–12), ок. 65 г.

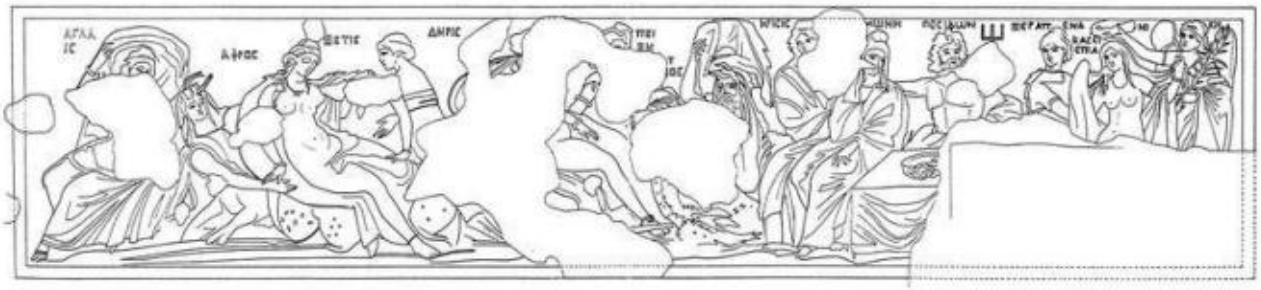


Рис. 292, 293. Сократ с философами. Из раскопок т.наз. неоплатонической школы, раскрытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»), 3-я четверть IV в.; Археологический музей в комплексе Королевских музеев искусства и истории, Брюссель.

Рис. 294. Состязание Кассиопеи с нереидами в красоте. Из раскопок т.наз. неоплатонической школы, раскрытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»), 3-я четверть IV в.; Археологический музей в комплексе Королевских музеев искусства и истории, Брюссель.

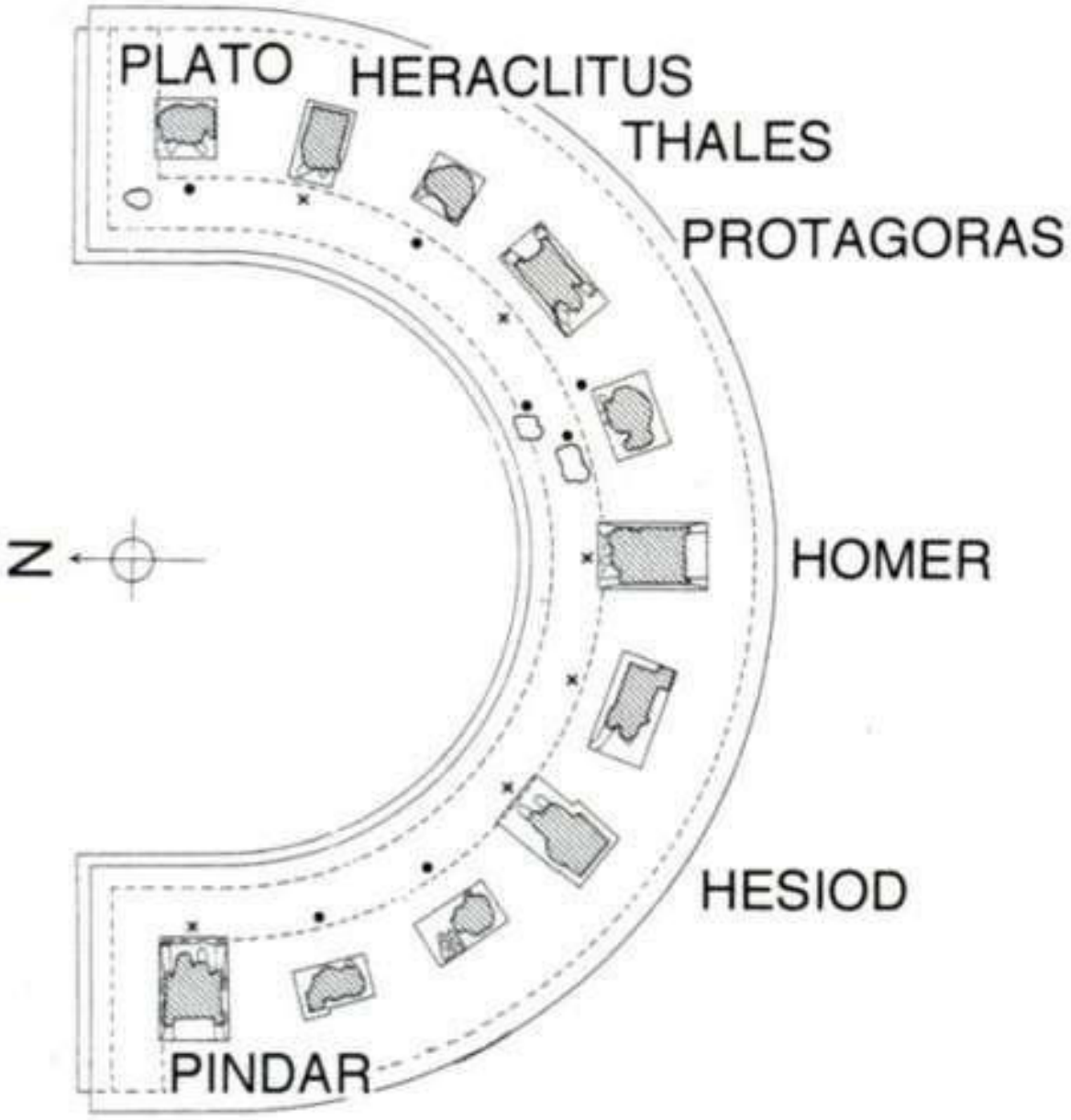


Рис. 295. Святилище Семи мудрецов близ Серапейона в Саккаре, ок. 250 г. до н.э. Схема.

Рис. 296. Фреска с т.наз. Аристотелем с учениками в кубикуле «I» гипогея на виа Дино Компаньи — напротив сцены со Христом и апостолами, т.е. как сопоставление двух учений, старого и нового, 2-я пол. IV в.

Рис. 297. Саркофаг с образом Христа среди апостолов. IV в. Ватиканские музеи, Рим.

Рис. 298. Мозаика: Христос среди апостолов, в капелле Сан Акуилино собора Сан Лоренцо Маджоре в Милане, 3-я четв. V в.

Рис. 299–301. Мозаика: Одиссей, Сирена, играющая на флейте, ихтиокентавр, лодка с моряком, над нею — нереида на ихтиокентавре. В нижней части мозаичного поля — Нил на крокодиле или гиппопотаме, опирающийся на кувшин с истекающей из него водою и протягивающий птицу (утка?) в направлении строения, над которым надписание «ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ» и ниломер с отметками уровней разлива его вод, под ним сцена схватки быка и некоего животного. В нижней части, на воде, которая истекает из сосуда,— корабль, к которому летит птица, вокруг — растения папируса как элемент нильского пейзажа. Дом Леонтиса Клубаса в Нисе Скифополе (Бейт-Шеан, Израиль), сер. V в. (или 1-я пол. VI в.), Израильский музей, Иерусалим.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ

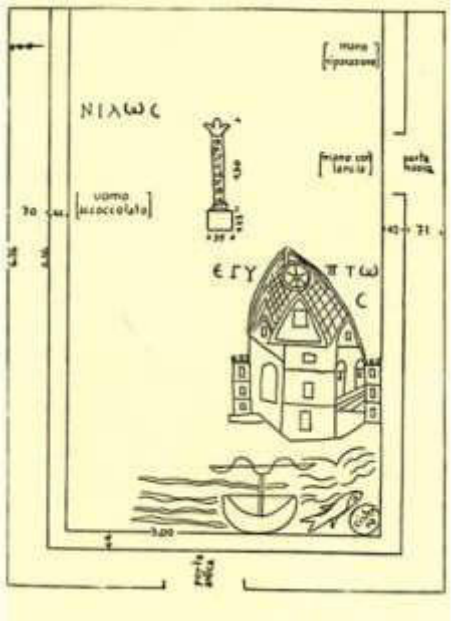


Рис. 302. Персонификации Нила и Египта, ниломер с детьми, отмечающими уровни воды, Маяк. Фрагмент мозаики в Доме Нильского праздника в Сепфориде (Ципори, Израиль), V в. (?).

Рис. 303. Мозаике в церкви в Умм эль-Манаби на вершине Аджлунского холма. V в. (?), не сохр.

Рис. 304. Мозаика: Виды городов Святой Земли, нильские пейзажи. Церковь св. Стефана в Умм-ар-Расасе, 757 г.

Рис. 305. Квадратная вставка: Пенелопа у ткацкого станка и стоящий перед нею юноша (Телемах или один из женихов). V в.; Эрмитаж, СПб.

Рис. 306. Бронзовое настольное украшение: Одиссей, привязанный к мачте. Кон. III-IV вв. (inv. 67.20); Музей изящных искусств Вирджинии, Ричмонд (Вирджиния).

Рис. 307. Чаша в технике terra sigillata: два корабля, на одном из которых Одиссей (узнается по эксомиде и шапке-пилеусу), привязанный к мачте; на том же поле купидон, оседлавший двух дельфинов, 350-430 гг.; Частная коллекция.

Рис. 308. «Большая камея Франции» с вознесением Германика на Пегасе, 23 г., Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж.

Рис. 309. Беллерофонт и Пегас. Рельеф из цикла героических сюжетов в Себастейоне, святилище, посвященном Афродите и роду Юлиев, в Афродисиаде, 2-я четв. I в. – 60-е гг., Музей Афродисиады.

Рис. 310. Рельеф саркофага с Беллерофонтом и Химерой. III в.(?), Археологический Музей, Козани.

Рис. 311. Мозаика: Беллерофонт, поражающий Химеру. 1-я пол. III в. Археологический музей, Ним.

Рис. 312. Мозаика: Беллерофонт, поражающий Химеру. 263 г. (до 273 г.). Пальмира, вид после раскопок.

Рис. 313. Мозаика: Беллерофонт, поражающий Химеру. 263 г. (до 273 г.), Археологический музей Пальмиры.

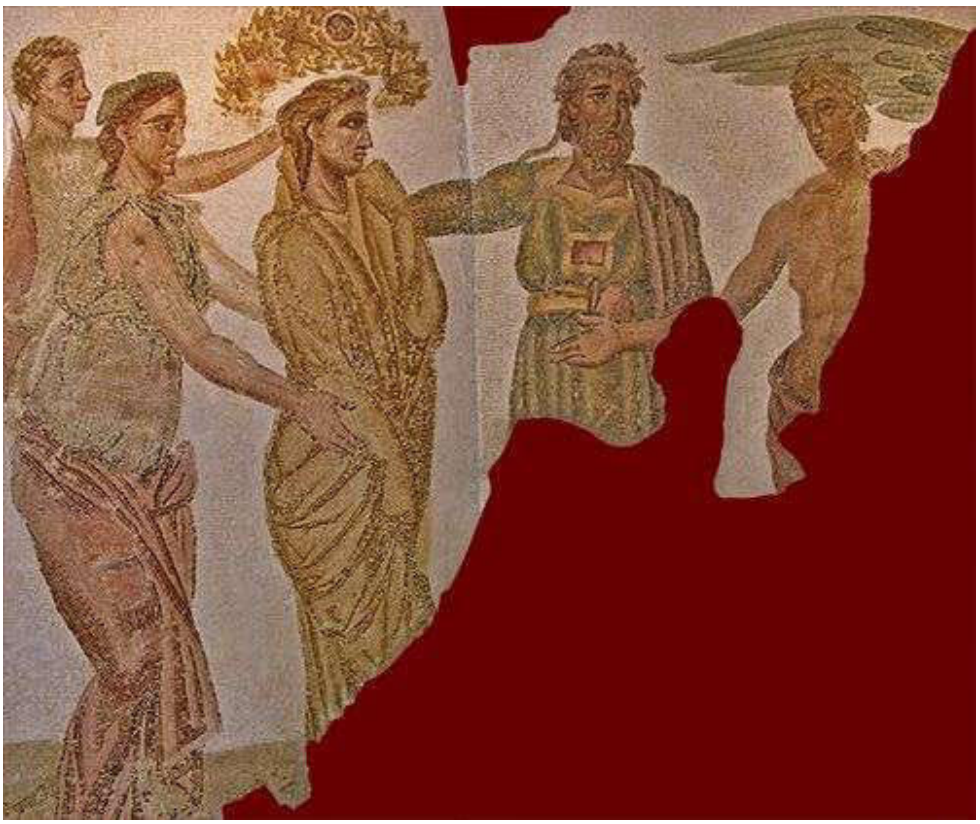


Рис. 314. Мозаика: Эврибат, отдающий свою дочь Филоною в супруги Беллерофонту (за Беллерофонтом сохр. фрагмент крыла Пегаса). Из Дома Нимф в Неаполисе (Набёль, Тунис), 310–340 гг.; Археологический музей, Набёль.

Рис. 315. Мозаика: Эномай в своем дворце, колесничное состязание Пелопса и Эномая, справа вверху — Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру; на том же поле — в бордюре — схватка Геракла с кентавром, сцена охота, по углам — теламоны. Вилла Кепиона и его жены Фортунаты в Мад Хоул в Боксфорде (Зап. Беркшир), ок. 380 г. (?), in situ.

Рис. 316. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. Из виллы императора Валентиниана I в Брукнойдорфе (Австрия), после сер. IV в. Государственный музей Бургенланда, Айзенштадт.

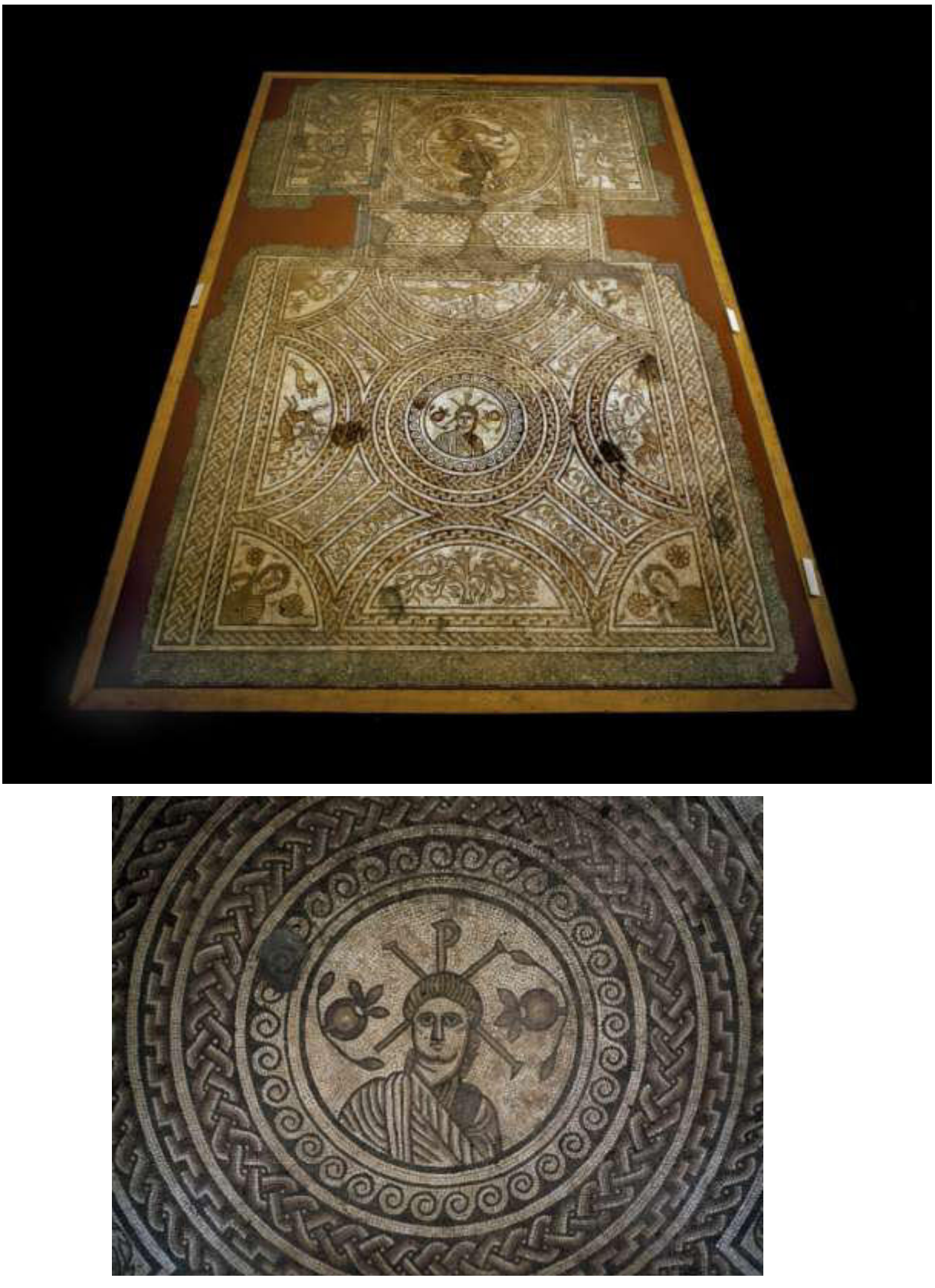


Рис. 317–321. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру, в медальоне, окруженном по углам поля канфарами, и охотами на двух панелях по сторонам. Комната с мозаикой примыкает к помещению с напольным образом Христа (или императора) с христограммой вокруг главы. Римская вилла в Хинтон Сейнт Мэри (Дорсет), ок. сер. IV в. Лондон, Британский музей.

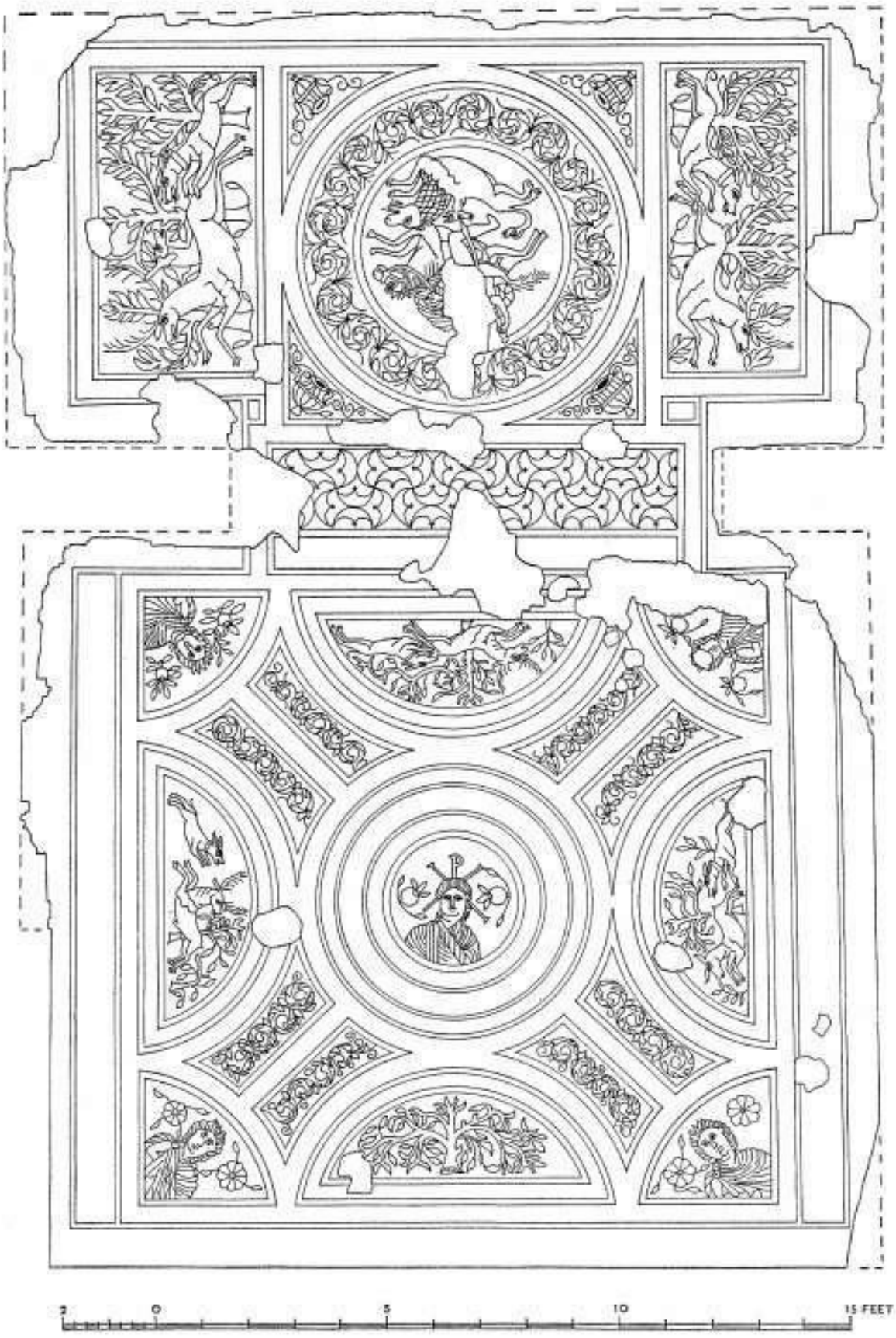
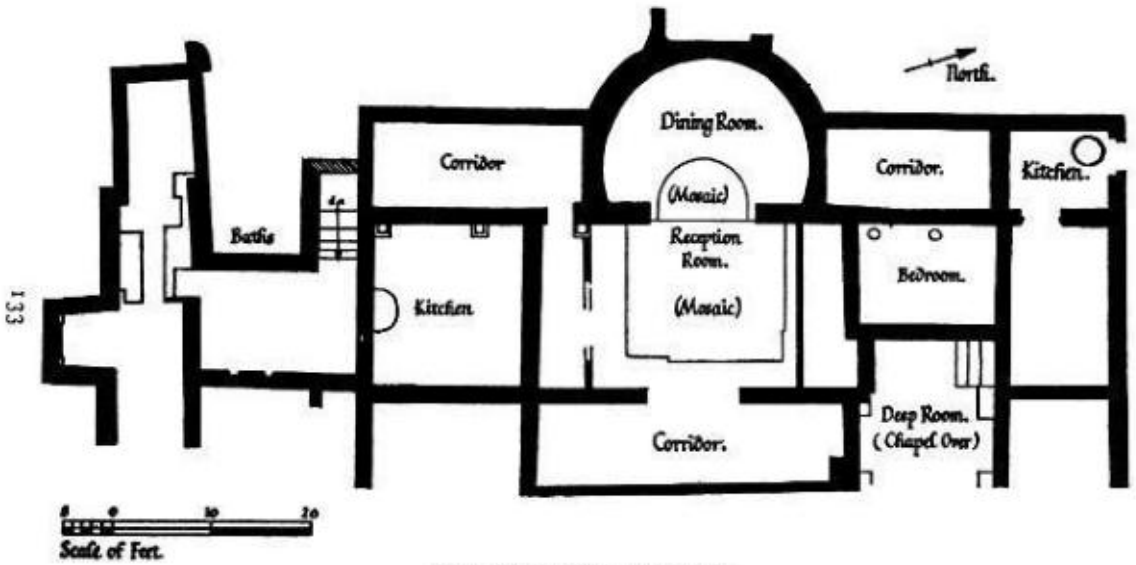


FIG. 1. HINTON ST. MARY, DORSET : SIMPLIFIED DIAGRAM OF DECORATIVE SCHEME OF PAVEMENT



133

FIG. 2. Plan of the villa, c. A.D. 330–380.

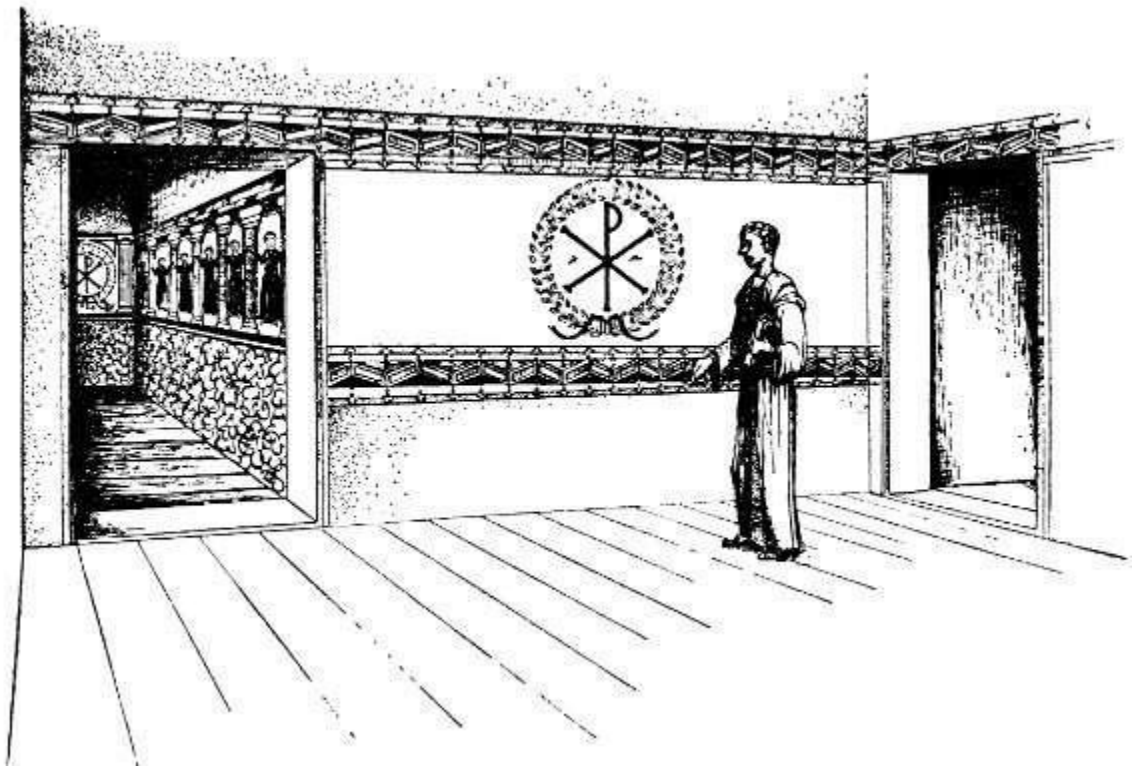


Рис. 322. План виллы в Лаллингстоуне. IV–V вв.

Рис. 223. Комната-капелла над термами, украшенная фреской: на торцевой стене фигуры 6 орантов, стоящих среди колонн, и фрагменты фигур с других стен, и большая христограмма в антикамере у входа в капеллу (все фрески в Лондоне, Британский музей).

Рис. 324, 325. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру; в окружении четырех дельфинов в одном поле с ним; по углам — персонификации четырех Времен года, Европа на быке в «апсиде». Апсидальный триклиний римской виллы в Лаллингстоуне (Кент), ок. 330-х гг. или сер. IV в. или 360-е гг., in situ.

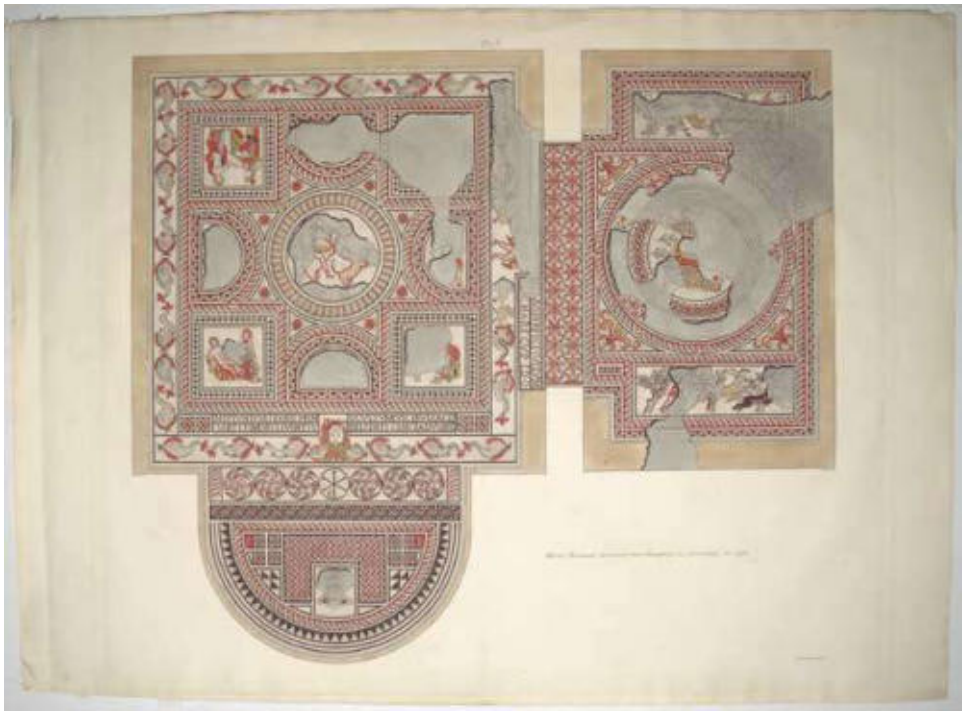


Рис. 326. Мозаика (т.наз. «Мозаика с Нептуном и Хризмой»): Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. Комната с апсидой римской виллы в Наннэри Мид близ Фрэмптона в Дорсете; видимо, разрушена в 1854–1855 гг.; сер. IV в.

Рис. 327. Мозаики в компасной композиции: по четырем сторонам, в квадратных вставках, — Аттис и нимфа Сагаритида, Венера и Адонис (?), в четырех люнетах — утраченные участки, возможно, со сценами охоты (?). В бордюре с дельфинами — Купидон (на одной стороне) и Нептун по центру ленты, примыкающей к апсиде, сопровождаемые текстами. Напротив главы Нептуна — в растительных завитках на границе апсиды и основного поля — христограмма. В примыкающей комнате — Дионис в медальоне, окруженный четырьмя канфарами по углам, с охотами по двум сторонам.

Комната с апсидой римской виллы в Наннэри Мид близ Фрэмптона в Дорсете; видимо, разрушена в 1854–1855 гг.; сер. IV в.

Рис. 328. Мозаика: Беллерофонт с Химерой у его ног (другие герои на том же поле — Менелай с поверженной львицей, Актеон с охотничьим псом, Тесей с медведем, Персей с двумя птицами по сторонам). Термальный комплекс в Хенхир Эррих близ Тамагуты в окрестностях Суффетулы (Сбейтла, Тунис), VI в.(?); in situ (?).

Рис. 329. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. справа — охотник. Из виллы в Пуэрта Оскура, IV в.; Археологический музей Малаги.

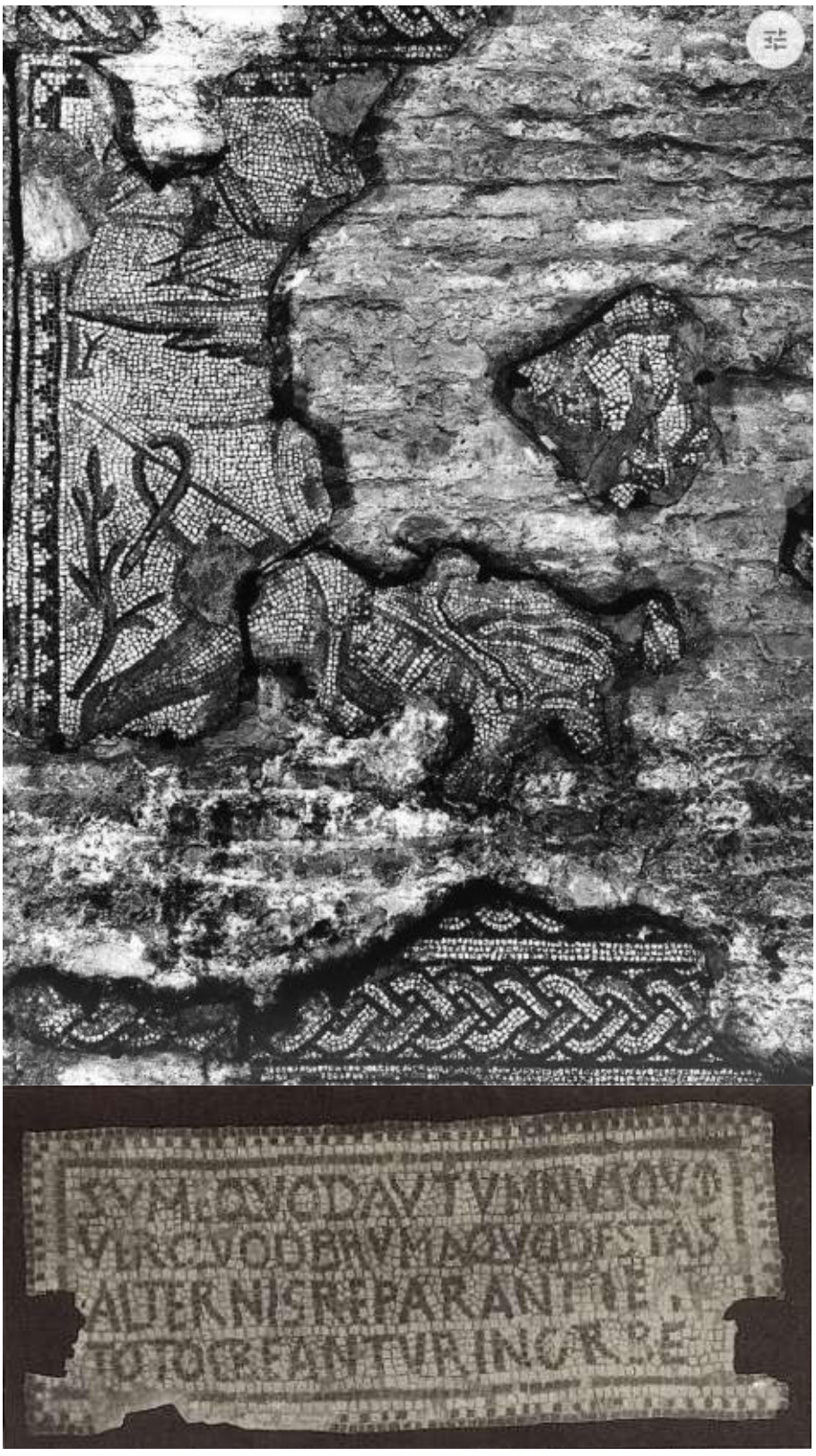


Рис. 330, 331. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (в центре поля), с Временами года в медальонах по углам. На прямоугольной вставке: купидоны с tabula ansata с текстом: «Я есть тот, через кого возрождаются осень, зима и лето по очереди, и все созидается в мире». Трехапсидный триклиний т.наз. Дворца Теодориха в Равенне (обнаружен при раскопках нартекса церкви Сан Сальваторе ад Кальки, разрушенной в XVI в., 1-я четв. VI в.

Рис. 332, 333. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. Термальный комплекс церкви, в который входит баптистерий, на акрополе Миртилиды (Мертола, Португалия),VI в.; in situ.

Рис. 334. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (сохр. Химера, задние ноги Пегаса, кончик копья Беллерофонта). Т.наз. Мозаичный перистиль Большого Императорского дворца в Константинополе, 1-я четв. VI в.; in situ

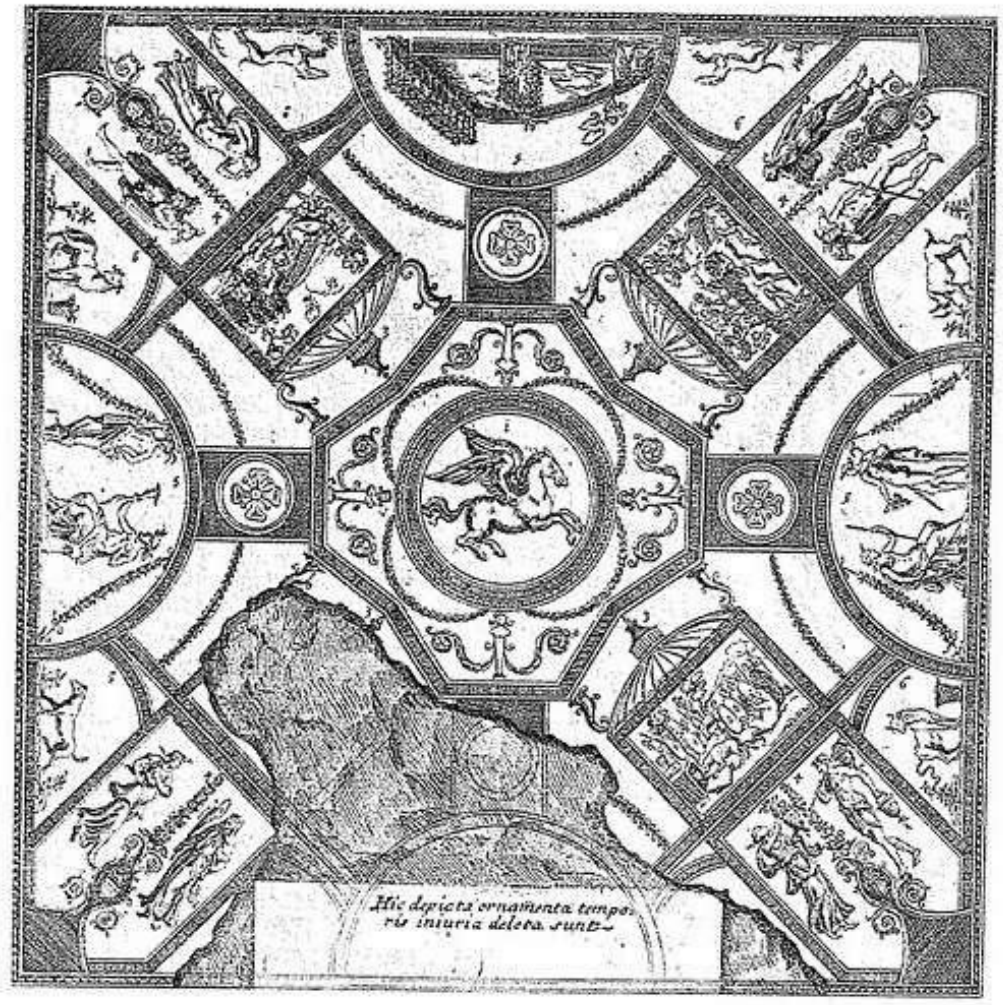


Рис. 335. Фреска с Пегасом в зените свода в гробнице Назониев в Риме, кон. II в.
Рис. 336. Нимфы, омывающие Пегаса. Сер. IV в. Вилла в центре Антиохии, in situ.

Рис. 337. Мозаика: Пегас и нимфы. Из Альменара де Адаха (Вальядолид), кон. III в., in situ.

Рис. 338. Серебряное блюдо: Стоящий Беллерофонт и Пегас, пьющий из источника под деревом (справа); на втором плане — стоящий старик-крестьянин в позе задумчивости. Из мастерской в Константинополе (?), VI–VII вв.; Музей истории и искусства, Женева.

Рис. 339. Прорезная плакетка слоновой кости с Беллерофонтом, поражающим Химеру. Мастерская в Константинополе (?), V в.; Британский музей, Лондон.

Рис. 340. Брошь: Беллерофонт, вознесшийся на Пегасе над Химерой. Из Паннонии, VI–VII вв.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.

Рис. 341. Стеклянная плоская чаша с резьбою по стеклу: Беллерофонт с Пегасом и две нимфы. Из Италии (?), IV в.; Британский музей, Лондон (inv. 1967,1122.1).

Рис. 342, 343. Т.наз. «Покров Сабины»: Беллерофонт и Химера в центральном медальоне; в квадратных вставках Артемида, Аполлон и Дафна, нильский пейзаж в венчающей рамке. Из погребения христианки Сабины в Антинооополисе (Египет), V в.; Лувр, Париж.

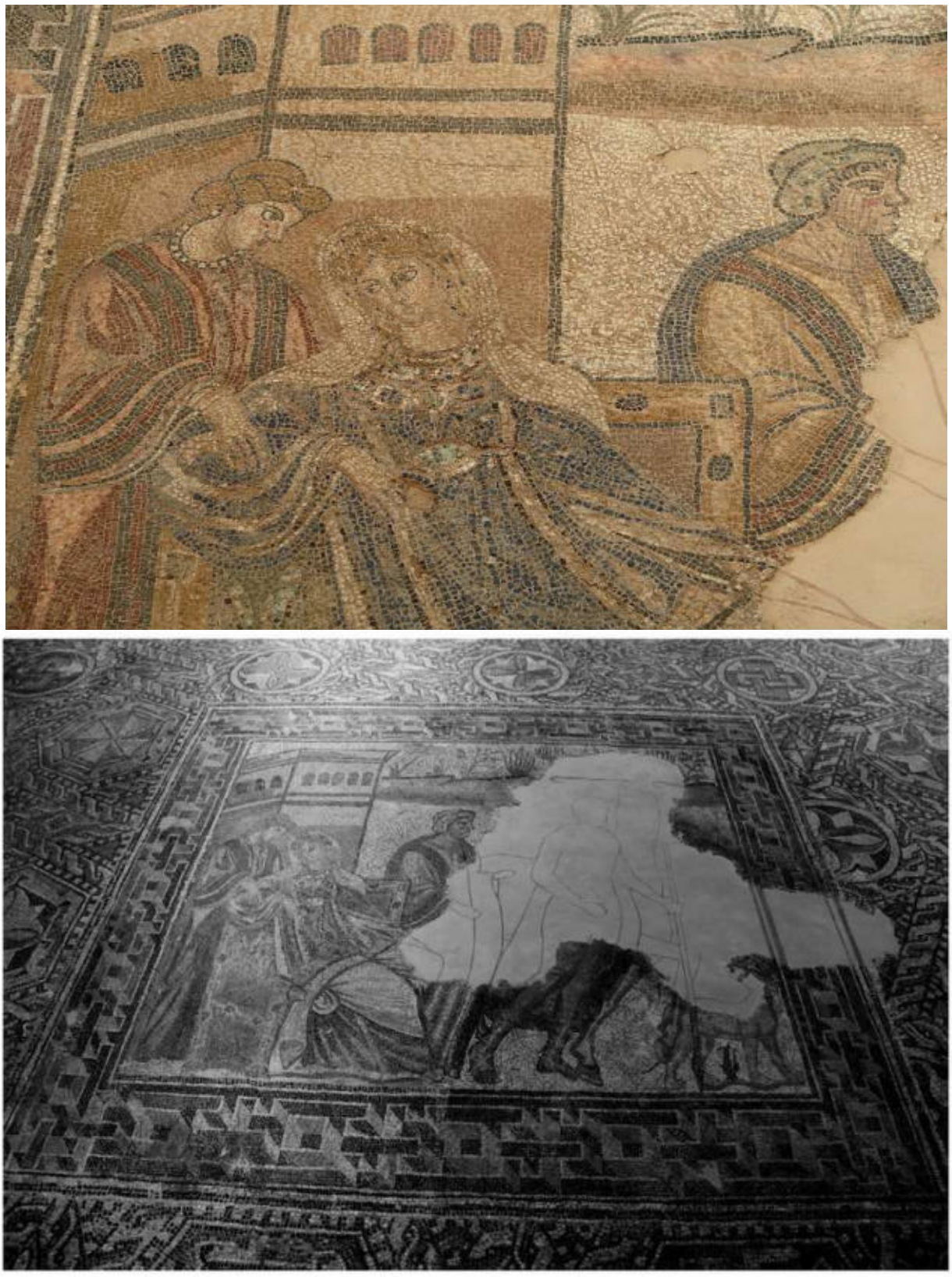


Рис. 344, 345. Мозаика: Федра со служанкой, кормилицей и удаляющимся Ипполитом (от фигуры сохр. только ноги и собака). Триклиний (или стибадий) виллы в Арельяно (Наварра, Испания), IV в.; in situ

Рис. 346. Саркофаг с Искушением Ипполита. Сер. III в. Эрмитаж, СПб.
Рис. 347. Саркофаг с Историей Ипполита. Ок. 300 г. Сплит, Археологический музей.
Рис. 348. Саркофаг с историей Ипполита. Ок. 250–260 гг. Музей античного Арля, Арль.

Рис. 349–351. Мозаика: охотящиеся герои Адонис, Ипполит, Тиресий, Нарцисс, Мелеагр, Актеон, вокруг медальона с персонификацией Мегалопсюхии-Великодушия (имена надписаны). С виллы Якто близ Дафны (окрестности Антиохии), 450–469 гг. Археологический музей провинции Хатай, Антакья.

Общий вид; Мегалопсюхия; Прорисовка.

ΜΕΓΑΛΟ
ΨΥΧΙΑ

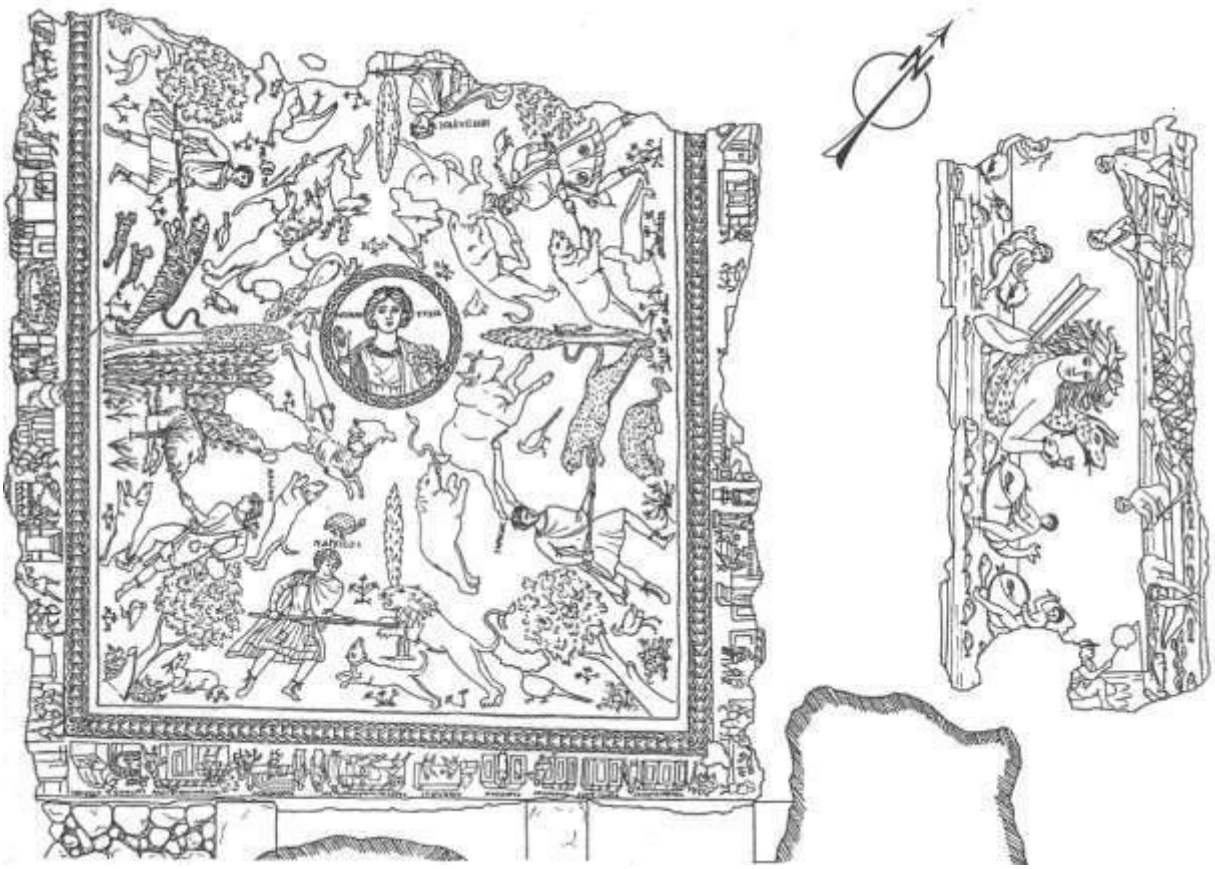


Рис. 352. Мозаика: Охота Адониса. Фрагмент мозаики с виллы Якто близ Дафны (окрестности Антиохии), 450–469 гг. Археологический музей провинции Хатай, Антакья.

Рис. 353. Мозаики: Т. наз. Ипполитова комната, открытая под церковью Богоматери, на уровне большого частного дома VI в., рядом с круглым языческим храмом и, видимо, частично на его фундаментах, 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания). Общий вид.

Рис. 354. Мозаики Ипполитовой комнаты., 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания). Общий вид.

Рис. 355. Мозаика: Федра со служанками, спутник-охотник Ипполита, старуха-нянька (сохр. надпись). 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 356. Мозаика: сцена с Афродитой и Адонисом в Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 357. Персонификации городов в т. наз. Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 358. Мозаика**:** Снятые сандалии в т. наз. Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания)..

Рис. 359. Мозаика: Персонификация Времени года в т. наз. Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 360, 361. Мозаика: Федра и Ипполит, получающий от нее через кормилицу письмо, летящий над сценой Эрот и справа — спутники Ипполита охотники с собаками. На нижнем поле — Триумф Диониса на колеснице с опьяневшим Гераклом. Из Шейх-Зувейды на севере Синая (Египет), 1-я пол. VI вв.; Музей Измаилии, Египет

Рис. 362. Ситула с рельефом с историей Ипполита. Из «Сокровищ Севса» (комплекс 14 разновременных предметов, в том числе блюдо, изготовленное к 30-летию правления Константина I в 336 г.; найдены на территории Ливана или в Венгрии, у оз. Балатона), V в.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.

Рис. 363. Серебряное блюдо: Федра и отвернувшийся от нее Ипполитом, читающий ее письмо. Из мастерской в Константинополе (?), 500–550 гг.; Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.

Рис. 364. Саркофаг с Венерой, удерживающей Адониса от охоты, и охотой Адониса. III в. Монастырь Кава деи Тиррени (Кампания).
Рис. 365. Саркофаг с охотой Адониса. Кон. II в. Палаццо Дукале, Мантуя.
Рис. 366. Стенка саркофага с Венерой и Адонисом и гибелью Адониса на охоте. 160–170 гг. Галерея Боргезе, Рим.

Рис. 367. Фрагмент саркофага с Прощанием Адониса и Венеры. Ок. 190 г. Палаццо Дукале, Мантуя.
Рис. 368. Фрагмент рельефа саркофага с восседающими Адонисом и Венерой, ок. 220 г., Музео Грегориано Профано (Ватиканские музеи).
Рис. 369. Фреска из мавзолея в Бу-сюр-Сюип (Франция), с Венерой, стоящей рядом с сидящим Адонисом и купидоном, залечивающим его рану на бедре. II в.

Рис. 370, 371. Мозаика: Адонис, охотящийся на вепря; слева — Венера (судя по диадеме на голове) и Марс (в шлеме и со щитом), наславший зверя на героя. В экусе: в конхе — голова Океана, в центре поля — Возвращение Брисеиды Ахиллесу. Триклиний Виллы Матерна в Карранке близ Толедо, кон. IV–нач. V вв.; in situ.

Рис. 372. Мозаика: Женская персонификация с нимбом в центре; по четырем сторонам в арочных сегментах — Похищение Гиласа озерными нимфами, Фисба, убегающая от пантеры, раздирающей ее плащ, и Пирам (но, скорее всего, персонификация места действия), Спасение Амимоны Нептуном, Купание Дианы, по углам — бюсты Дианы, Минервы и Геркулеса (четвертый не сохр.). Вилла Матерна в Карранке близ Толедо, кон. IV–нач. V вв.; in situ.

Рис. 373. Пиксида: Восседающие Афродита и Адонис (в блаженстве бессмертия?). V в. Национальный музей Швейцарии, Цюрих.

Рис. 374. Охота на вепря. Из Дома с митреумом, IV в. Мерида.

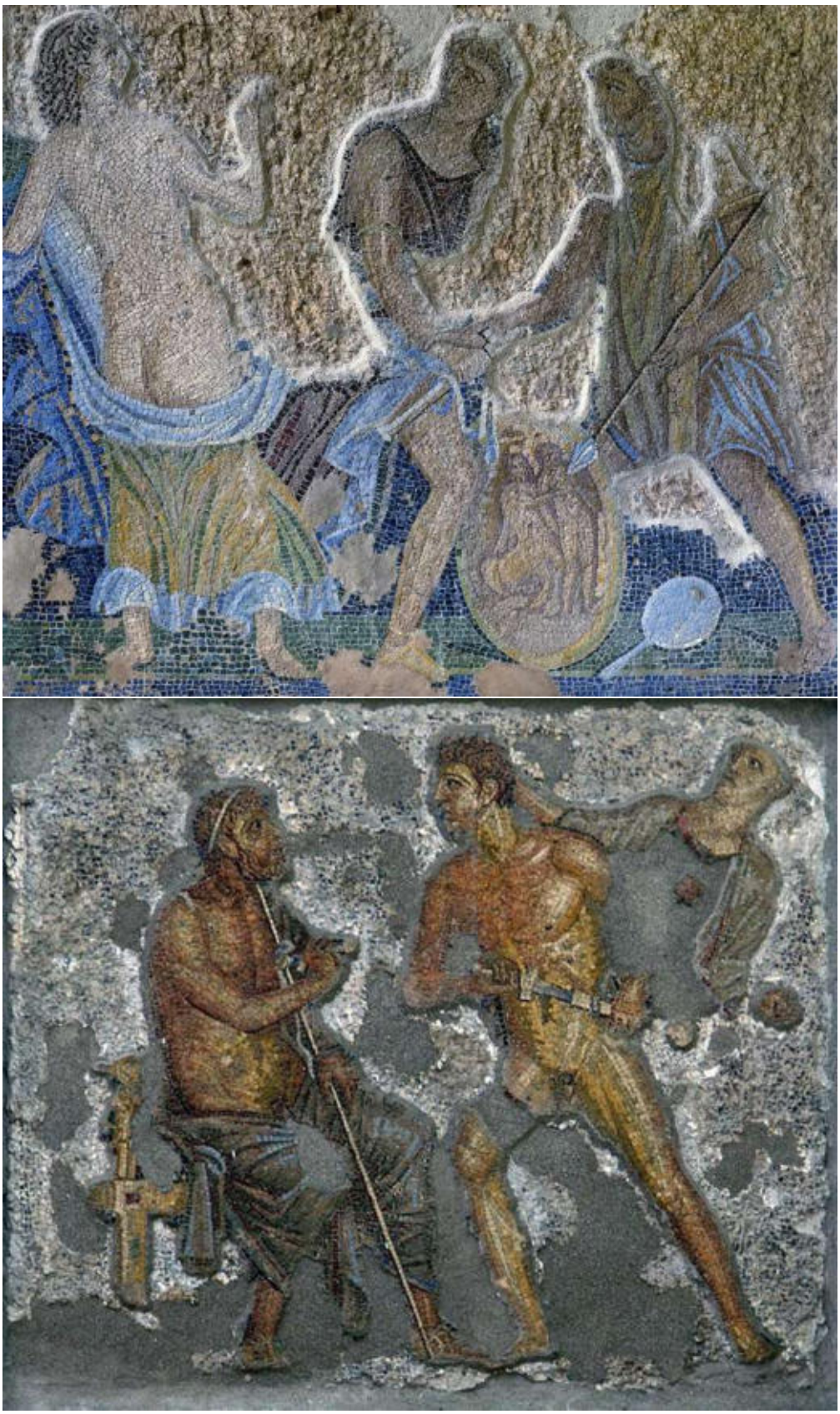
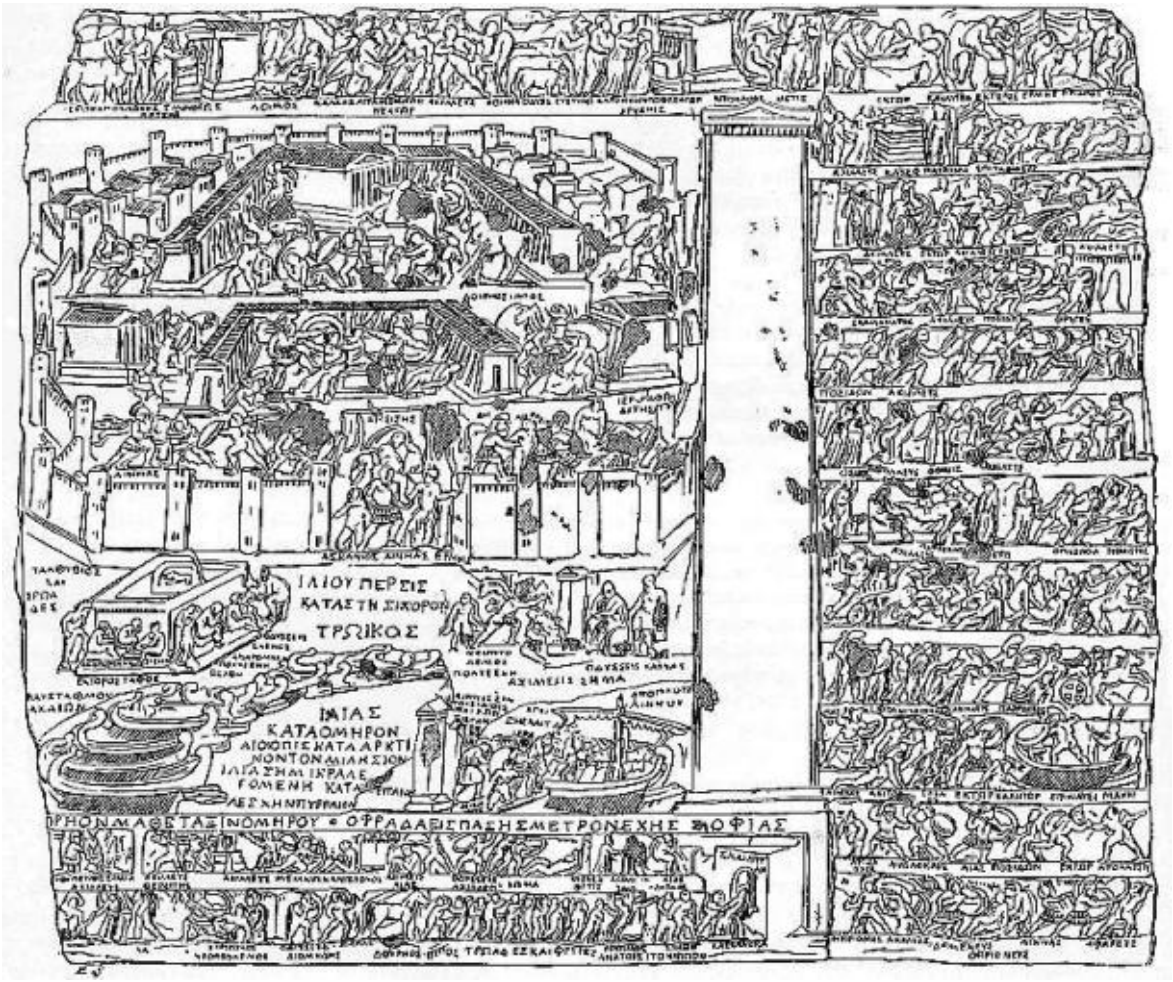


Рис. 375, 376. Разоблачение ахиллеса на Скиросе и Ссора Ахиллеса с Агамемноном. Из сада Дома Аполлона (VI.7.23), I в., Нац. Археологический музей, Неаполь.



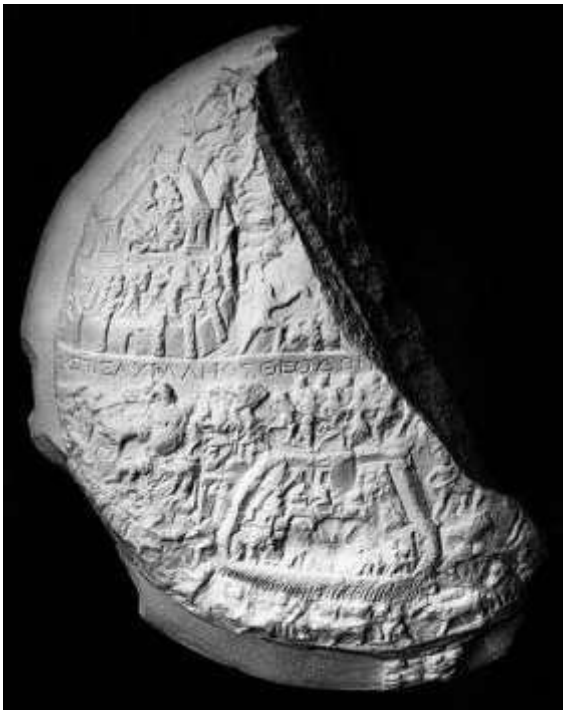


Рис. 377. Tabula Iliaca Capitolina. Ок. 15 г. до н.э. Капитолийские музеи, Рим.
Рис. 378. «Щит Ахиллеса». Кон. I в. до н.э. Капитолийские музеи, Рим.

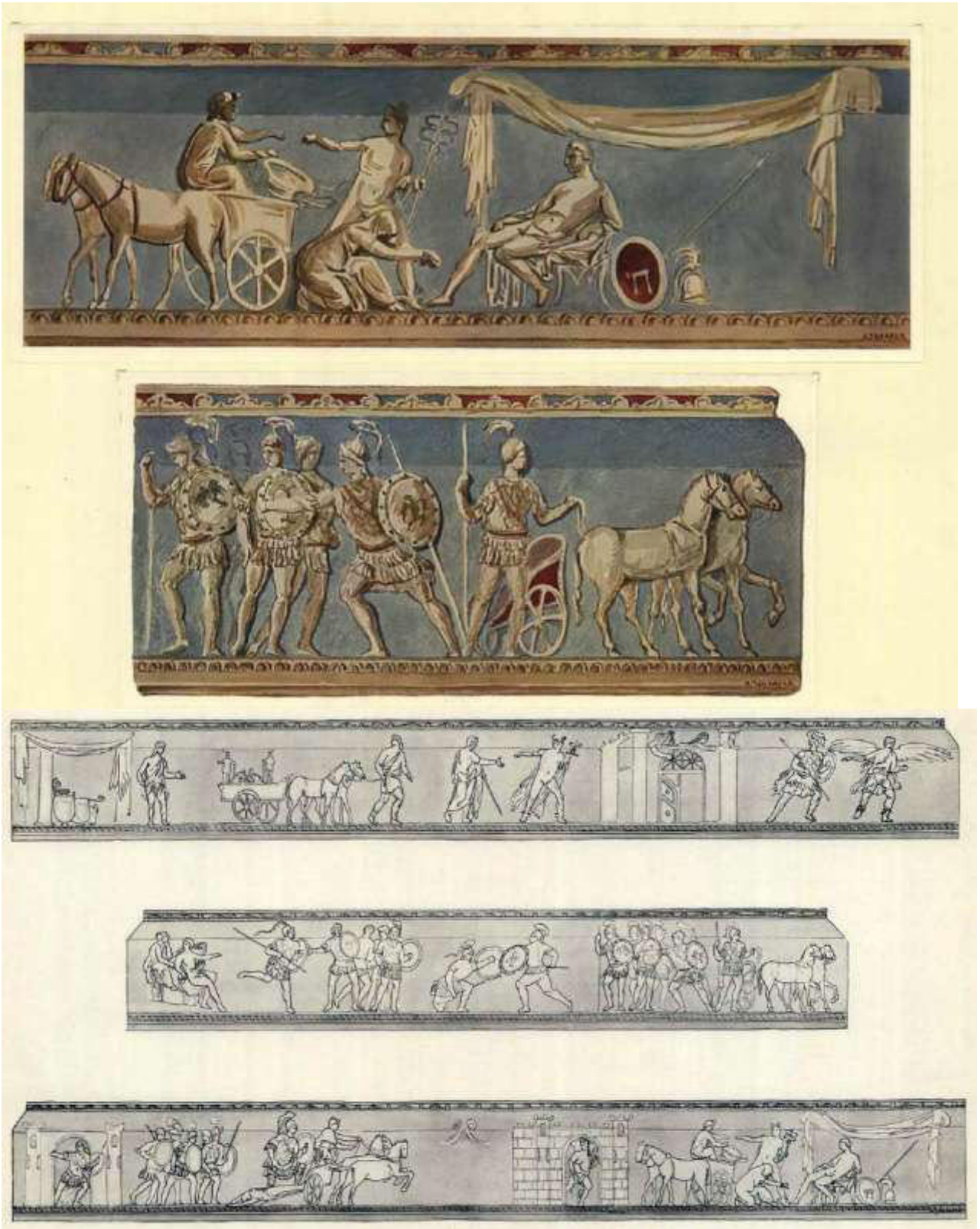


Рис. 379. Стукковые рельефы в Доме Троянского святилища, или Доме ларария Ахиллеса (I.6.4). I в., Помпеи, in situ.

Рис. 380 a, b. Серебряная ойнохоя из Бертувиля с сюжетами Истории Ахиллеса. Сер. I в., Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции.

Рис. 381. Остров Левка, где находилось святилище Ахиллеса (ныне о. Змеиный).

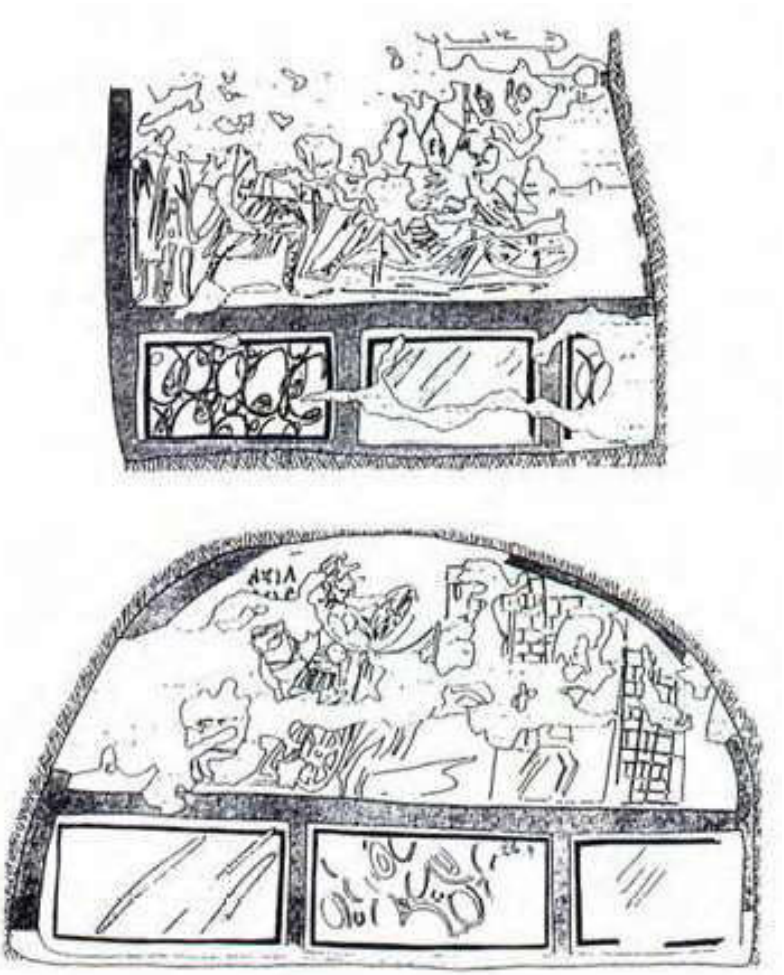


Рис. 382. Фреска с изображением Поединка Ахиллеса и Гектора и Влачением Гектора вокруг стен Трои в гробнице в Капитолиаде (Бейт-Рас, Иордания), II–III вв.

Рис. 383. Мозаика: Сидящие рядом Ахиллес и Деидамия. Из Casa dei Portici в Селевкии., нач. III в.

Рис. 384. «Мирмекийский саркофаг» со сценой Разоблачения Ахиллеса. 180–190 гг. Эрмитаж, СПб.
Рис. 385. Саркофаг с Разоблачением Ахиллеса. Ок. 240 г. Лувр, Париж.
Рис. 386. Саркофаг со сценами Влачения тела Гектора и Великодушия к Приаму. Ок. 240 г. Лувр, Париж.

Рис. 387. «Саркофаг Пьянабелла» со сценами Сборов Патрокла на битву (слева Фетида) и Оплакивания Патрокла Ахиллесом. Ок. 160 г. Музей Остии, Остия.
Рис. 388. Саркофаг Аврелии Агриппины и Публия Элия Мирона со сценами битвы с Амазонками и Ахиллесом с Пентесилеей на руках. III в., Ватиканские музеи, Рим.
Рис. 389. Саркофаг со сценой битвы с амазонками и убиением Ахиллесом Пентесилеи. III в., Археологический музей, Салоники.

Рис. 390, 391, 392. Мозаики: Сидящие Ахиллес с лирой и Патрокл, видимо, предваряющие сцену с Брисеидой; Брисеида со служанкой; Приам и Гекуба; Шествие Поликсены, предназначенной в жены Ахиллесу, к алтарю, на котором ее принесут в жертву его тени. 1-я пол. III в., из окрестностей Эдессы / Шанлыурфы. Музей Библейских земель, Иерусалим.

Рис. 393, 394. Мозаика: Бракосочетание Пелея и Фетиды; на панелях персонификации (1) сидящая Эвтекния (т.е. Благословенная детьми) со Справедливостью / Дикайосюнэ и Философией), (2) сцена пира. Из триклиния виллы в Филиппополисе (Шахба), 1-я четв. IV в. Археологический музей, Суэйда (Сирия) и Национальный музей, Дамаск.

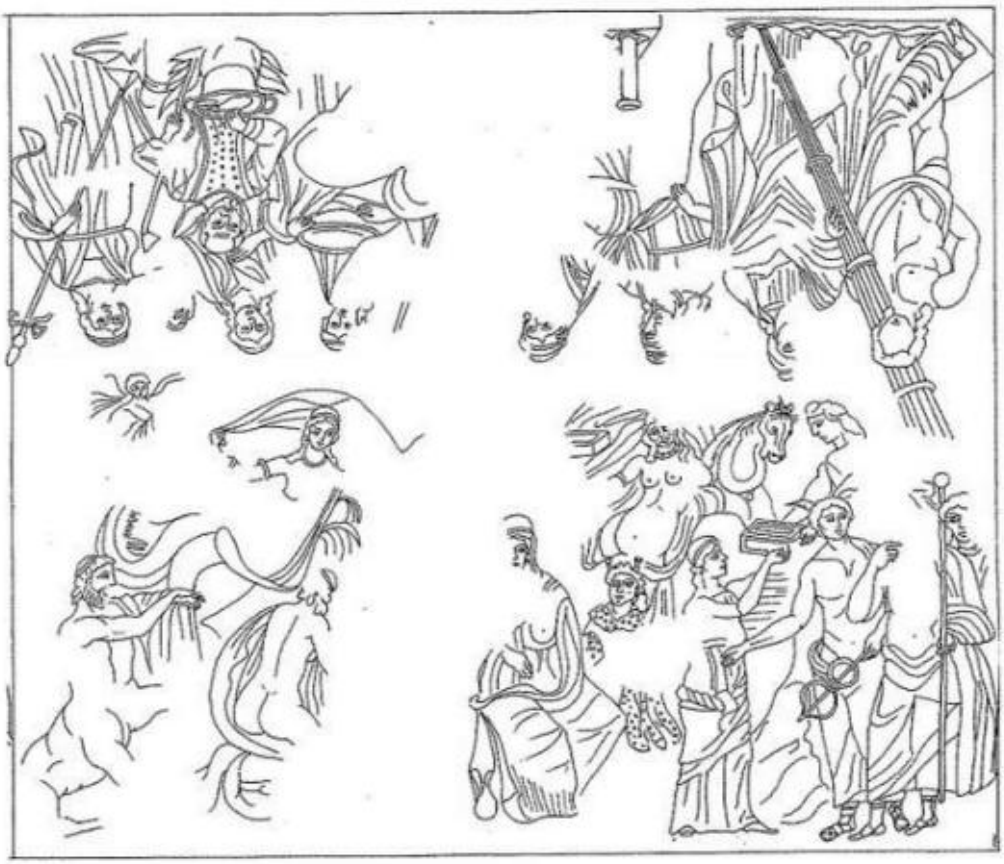


Рис. 395. Мозаика: Бракосочетание Пелея и Фетиды (Фетида на тритоне, несущем факел, под полотнищем, которое держит нереида; их сопровождают морской кентавр, Эрос и нереида на морском существе, Гименей). Из Беджайя, 1-я пол. IV в. Музей Зьяма-Мансурия (Алжир).

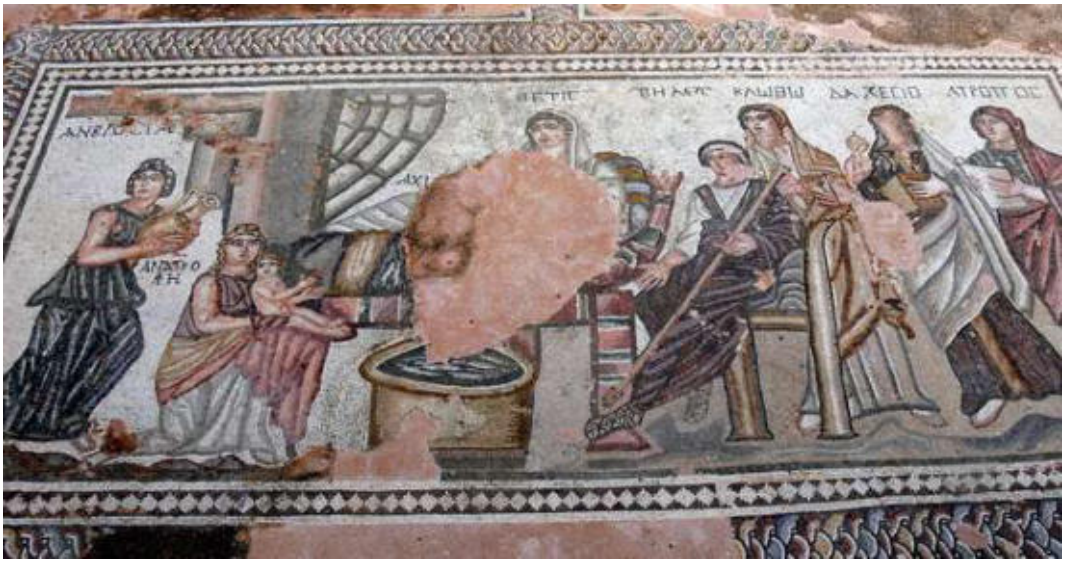
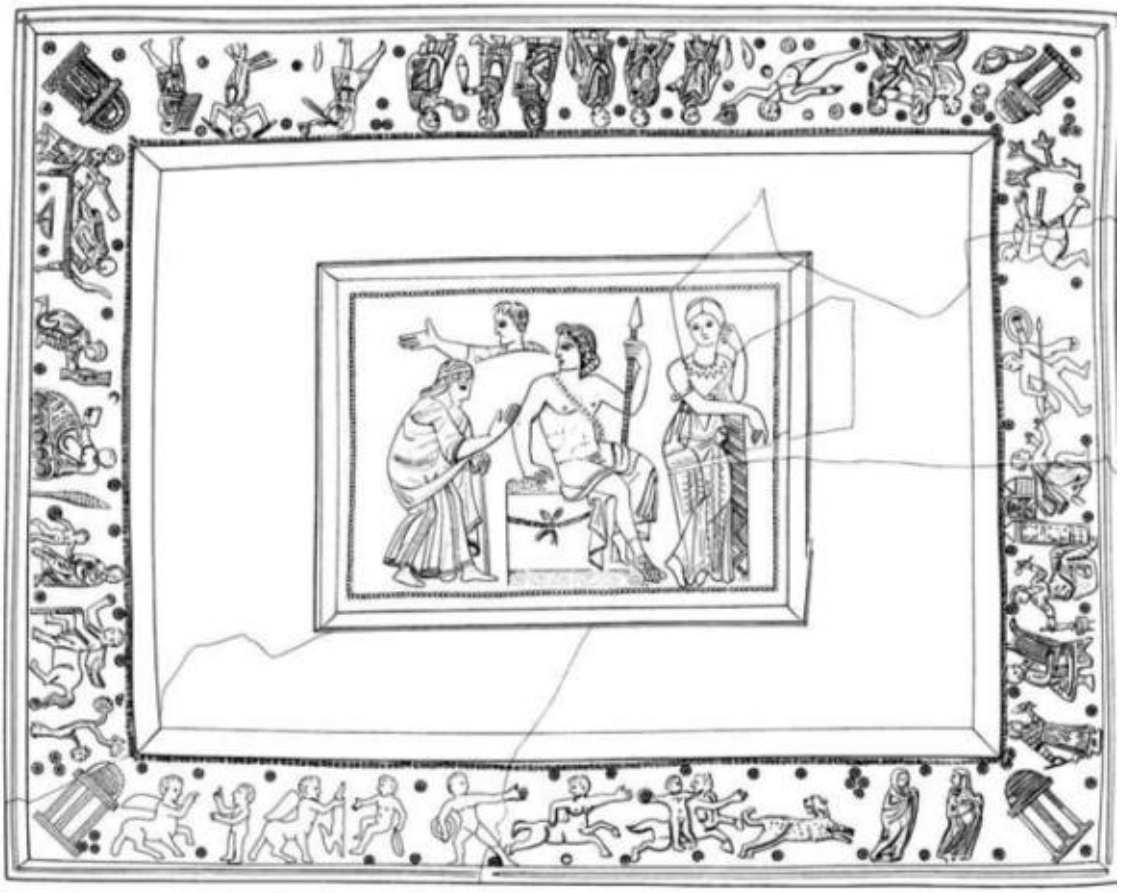


Рис. 396. Мозаика: Фетида на ложе с Ахиллесом, у изголовья ложа — сидящий Пелей, за ним три Мойры — «прядущая нить жизни» Клото с мотком пряжи, «дающая жребий» Лахесис с нитью и кодексом в руке, «неотвратимая, пресекающая жизнь» Атропос с развернутым свитком; у ложа — нимфа Анатрофэ / Воспитание, Кормилица / Воспитание подносит Ахиллеса к купели для омовения, за нею Амбросия / Бессмертие с кувшином. Вилла Тесея, возможно, принадлежавшая римскому проконсулу Кипра, нач. V в.; Археологическая зона Неа Пафоса, in situ.

Рис. 397–402. Рельефы бронзовой обкладки т. наз. Капитолийской колесницы (Tensa Capitolina) со сценами истории Ахиллеса: Погружение в Стикс, Принесение к Хирону, Фетида с ладьи передает младенца Хирону, Охота на медведя с Ахиллесом на спине Хирона, Обучение музыке, Прощание Хирона с Ахиллесом, Разоблачение на Скиросе, Патрокл, умоляющий Ахиллеса отпустить его на битву, Убийство Гектора, Влачение тела Гектора, Великодушие Ахиллеса к Приаму, Ахиллес в храме Аполлона и убийство Ахиллеса Парисом, Аякс с телом Ахиллеса. Между горизонтальными пластинами с историей Ахиллеса пластины с дионисийскими сценами. Из Фрозиноне, 1-я пол. IV в.; Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 403–406. Фрагменты прямоугольного блюда (lanx quadrata) с историей детства Ахиллеса: Приведение мальчика Ахиллеса к Хирону, Сцена с Мойрами. Из мастерской в Thysdrus (Эль Джем), IV–1-я четв. V в., до 440 г. Музей Рёмера и Пелицеуса, Хильдесхайм; Нац. музей, Цирта (Алжир); Арх. музей Карфагена, Музей Бардо, Тунис.



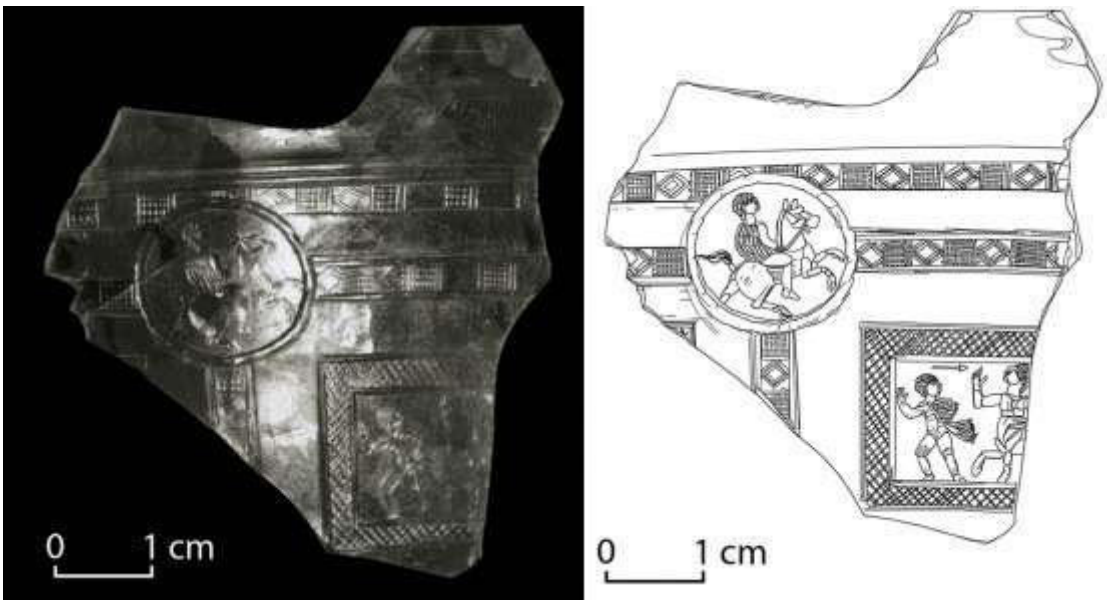


Рис. 407. Резьба по стеклянным пластинам лампы или шкатулки: (1) фрагмент Принесения к Хирону младенца, (2) Обучение охоте,— видимо, был представлен цикл Рождения и Воспитания; в круглых медальонах по верху и низу — изображения всадников. Из раскопок в Лукулловых садах (участок Виллы Медичи) в Риме, сер. IV–1-я четв. V вв.

Рис. 408. Рельефы на пиксиде слоновой кости: (1) Ахиллес, играющий на кифаре, с Деидамией и с Одиссеем с дарами, (2) Разоблачением Ахиллеса. Из Colonia Ulpia Traiana (Ксантен), V–нач. VI вв., Музей собора Св. Виктора, Ксантен.

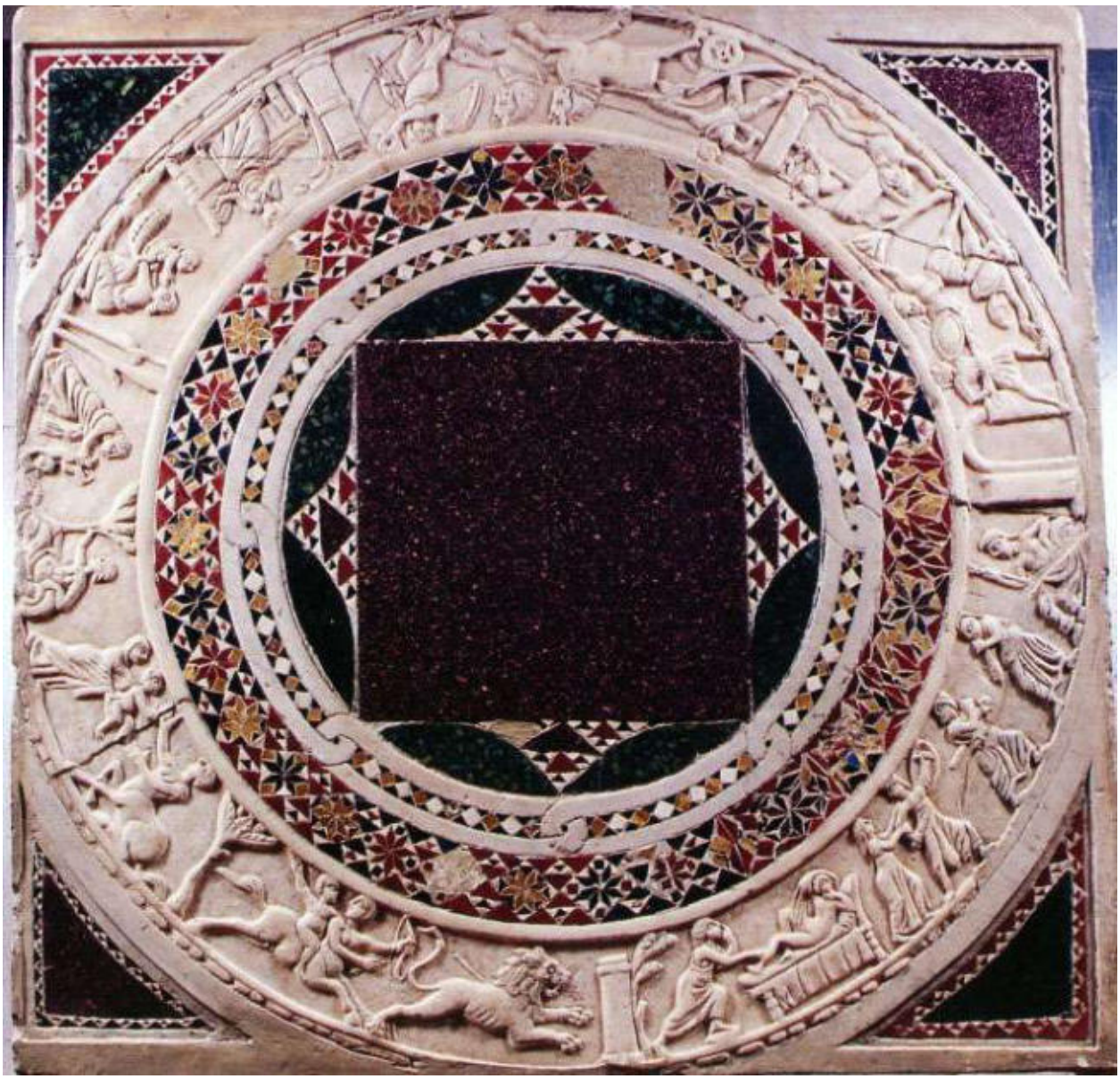


Рис. 409–415. Мраморный рельеф по круглой кромке стола т. наз. Капитолийского путеала (Mensa Capitolina) с историей Ахиллеса: (1) Фетида на ложе и нимфа, опускающая младенца в купель для омовения, (2) Погружение Ахиллеса в Стикс, представленной персонификацией, (3) Принесение Фетидой младенца Ахиллеса к Хирону, (4) Обучение Хироном Ахиллеса охоте на льва, (5) Ахиллес в женской одежде приходит к нагой Деидамии на ложе, (6) Разоблачение Ахиллеса со стоящим рядом Одиссеем и персонификацией острова Скироса, (7) Поединок Ахиллеса и Гектора, (8) Влачение тела Гектора, (9) Сцена ристания с воином на колеснице, ведомой викторией). Из Египта (?), 2-я четв. IV в.; вмонтирован в амвон церкви Санта Мария ин Арачели мастерами Лоренцо ди Тибальдо и его сыном Якопо в кон. XII–нач. XIII в.; Капитолийские музеи, Рим

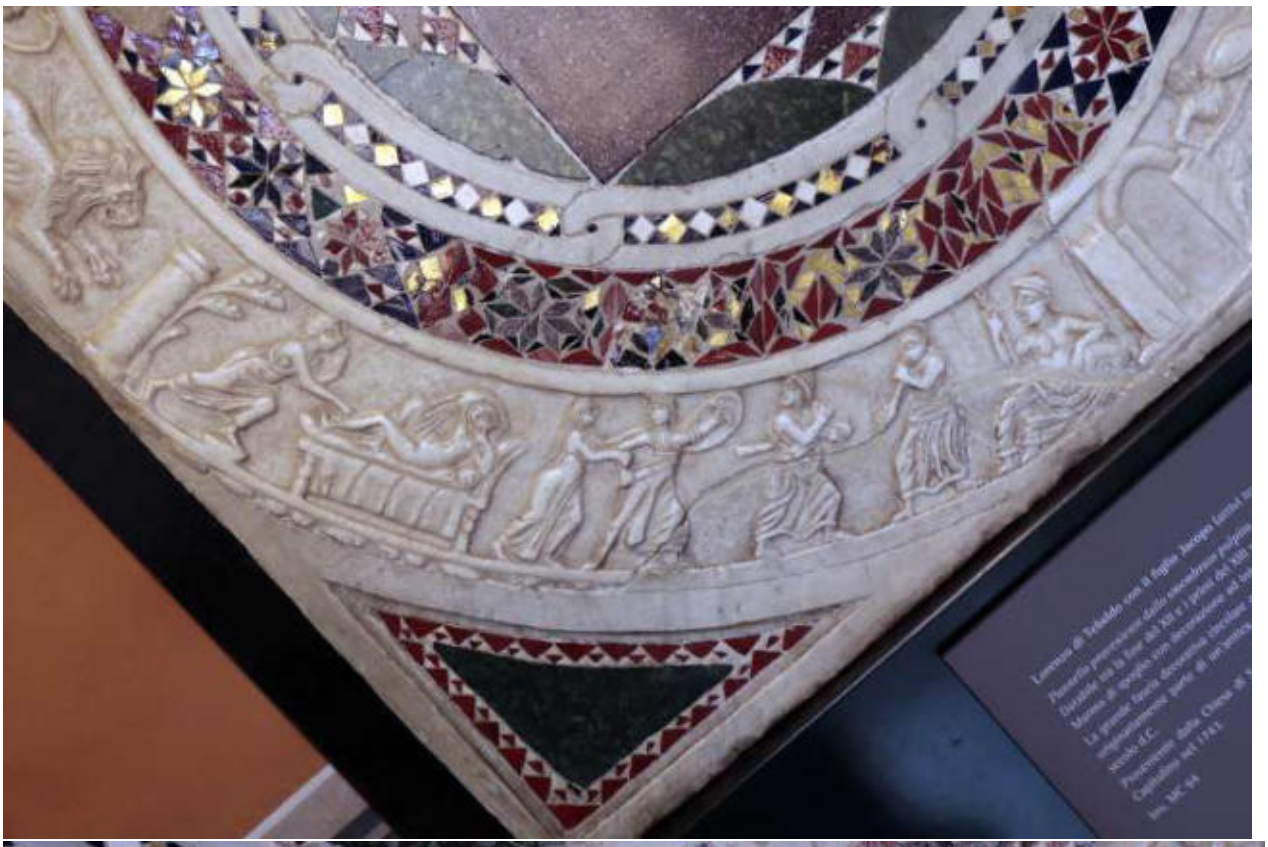


Рис. 416–417. Рельефы по кромке серебряного блюда: (1) Рождение Ахиллеса (Фетида на ложе, нимфа с питьем для нее, две нимфы у кровати, одна из которых держит ребенка и пробует теплоту воды, другая наполняет чашу для его омовения) в присутствии созерцающих сцену Геракла, Зевса, Аполлона, Гермеса, Посейдона, Гелиоса) и (3) Фиас Диониса (участки разделены театральными масками); в центре блюда — (2) Разоблачение Ахиллеса.

Надпись: Hec Seuso tibi durent per saecula multa Posteris ut prosint vascula digna tuis («Да будут они, Севс [высокопоставленный фракийский сановник, вилла которого стояла на берегу оз. Балатона, Паннония], твоими на долгие века. Эти сосуды будут достойно служить вашему потомству»). Из «Сокровищ Севса», кон. IV–нач. V вв.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.

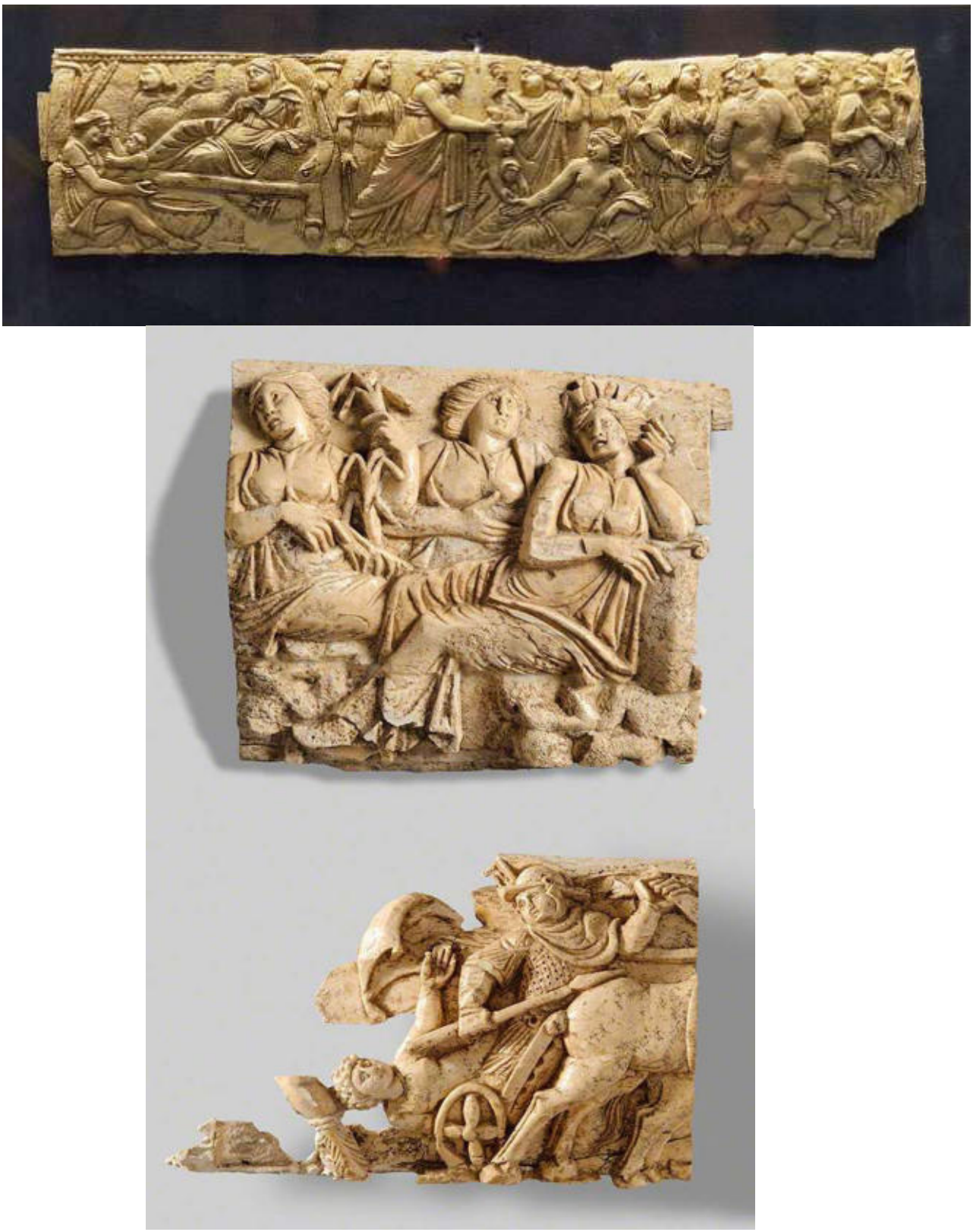


Рис. 418–420. Пластины слоновой кости: (1) Рождение Ахиллеса: Фетида на ложе, младенец на руках нимфы перед купелью; (2) Погружение в Стикс, (3) Фетида передает младенца Хирону, взявшему его на руки, (4) Влачение тела Ахиллеса в присутствии персонификаций реки Скамандра (?) и Трои (?). Из Элефтерны (Крит), мастерская Константинополя или Фессалоники, 300–350 гг.; Археологический музей древней Элефтерны (Ретимно, Крит)

Рис. 421–422. Фрагменты бронзового блюда: (1) Приведение Ахиллеса Фетидой к кентавру Хирона, (2) Обучения Ахиллеса (юноша, мечущий копье в мишень, которую держит Хирон, охота на львов), (3) Поединок Ахиллеса и Гектора под стенами Трои (сохр. только Ахиллес), (4) Влачение тела Гектора (сохр. верхняя часть тела и кони). По канту блюда виноградная лоза с чередующимися утками, орлами, желудями и листьями. VI–VII вв.; Коптский музей, Каир.

Рис. 423–425. Рельефы по бордюру серебряного блюда со сценами истории детства и воспитания Ахиллеса: (1) Рождение Ахиллеса с Фетидой на ложе, с нимфой, обращающейся к ней, и младенцем, сидящим у ложа, (2) Погружение младенца в Стикс, которая представлена с персонификацией сливающейся с ней рекой Коцит, и нимфой у купели, с покрывалом, готовой принять ребенка, (3) Принесение младенца к Хирону, (4) Хирон приносит младенцу, сидящему на скале, с головой вепря под нею, убитого барса, (5) охота Хирона и Ахиллеса, сидящего на его спине, на вепря и барса, (6) Обучение Ахиллеса чтению, между ним и Хироном женская персонификация, (7) Обучение бегу, (8) Фетида со служанкой, держащей чашу в дар Хирону, забирает юношу у воспитателя, (9) Фетида со служанкой, несущей дар, приводит младенца Ахиллеса, одетого в девичью одежду, к царю Скироса Ликомеду; (10) в центре блюда Разоблачение Ахиллеса).

Из «Сокровищ Кайзераугста», клада, найденного в Аугуста Раурика (близ села Кайзераугст, Швейцария), мастерская в Фессалонике (?), 2-я четв. IV в. Римский музей, Кайзераугст (Швейцария).

Рис. 426. Разоблачение Ахиллеса. Центральная часть блюда из «Сокровищ Кайзераугста». 1-я четв. IV в. Римский музей, Кайзераугст.

Рис. 427. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса в сегменте октагона. Комната W виллы Вилл на кладбище Кейншэма в Traiectus (Кейншэм, окрестности Бристоля), IV в.; Экспонируется в Городском Культурном центре, Кайншэм.

Рис. 428. Мозаика: Ахиллес, сидящий на спине Хирона, во время охоты на оленя, здесь же — огнедышащая своими головами Химера (не ясный мотив с чудовищем из истории Беллерофонта), в верхней части мозаики — снятые сандалии. Из Belalis Maior (Эль Фауар, регион Беджа, Тунис), кон. VI–нач. VII в.; Музей Бардо, Тунис (inv. 3618).

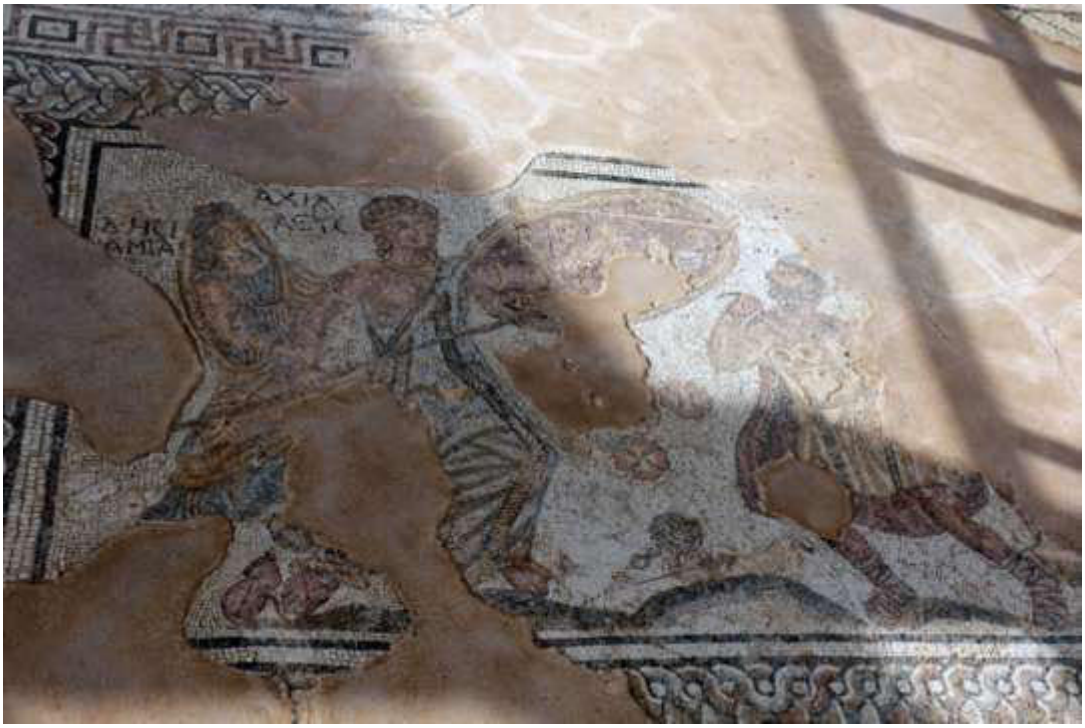


Рис. 429. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса. Дом Ахиллеса в Курионе (Кипр), до 365/370 гг.; in situ.

Рис. 430. Мозаика со сценами из истории Ахиллеса: (1) Хирон и возвращение Ахиллеса, уже одетого в женскую одежду, Фетиде, справа воин царя Ликомеда (?), ко двору которого отправится юноша, (2, среднее поле) Разоблачение Ахиллеса (с трубящим во вратах дворца Агиртесом и Одиссеем), (3, нижнее поле) фрагменты кораблей (или морская сцена, не связанная с сюжетом, или отправление Ахиллеса под Трою).

Из Типаса (Алжир), нач. IV в.; Национальный музей древностей и исламского искусства, Алжир.

Рис. 431. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса. Вилла Ла Ольмеда (Педроса де ла Вега, пров. Паленсия), кон. IV–нач. V в.; in situ.

Рис. 432. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (сохр. только нижние части фигур). Надпись на мозаике: «Пирра [т.е. Ахиллес], сын Фетиды, Кирка, Деидамия, Медея. Воистину, все эти девы, то есть женщины, являются дочерьми Солнца. Для [---] сына Приама»). Из Ilugo (Сантистебан дель Пуэрто), V–VI вв. Музей изящных искусств провинции Хаэн, Хаэн.

Рис. 433. Мозаика: Фетида, погружающая младенца Ахиллеса в воды Стикс. Из Дома Мелеагра с акрополя Ксанфа, нач. V в. Археологический музей Антальи, Анталья

Рис. 434. Мозаика: музицирующий Ахиллес, по сторонам от него Деидамия и персонификация Эвфемия / Благопристойность, далее — женская персонификация Потос / Любовное томление и Разоблачение Ахиллеса, с припадающей к его ногам Деидамией, и Одиссеем и трубящим Диомедом. Из Антиохии (?), V–VI вв. Музей искусств Далласа, Даллас.

Рис. 435. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса на Скиросе. Из раскопок на улице Брасида в Спарте (владение Foustanos), нач. IV в., Археологический музей, Спарта.

Рис. 436–437. Мозаики: сцены детства и юности Ахиллеса: Погружение Фетидой младенца Ахиллеса в воды Стикс. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

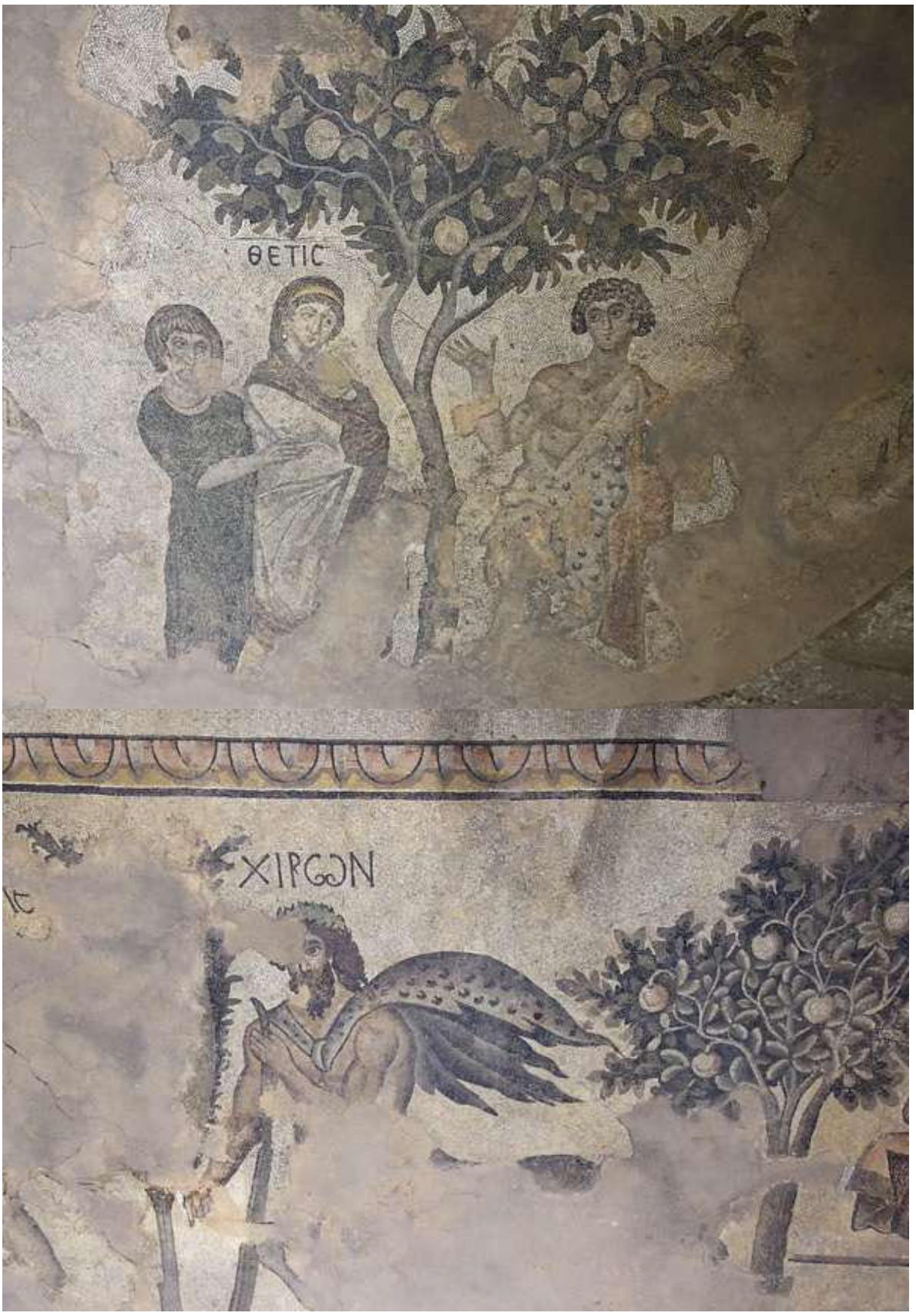


Рис. 438–439. Встреча Фетиды и Пелея (?), Хирон, натягивающий лук, из сцены Обучения Ахиллеса. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

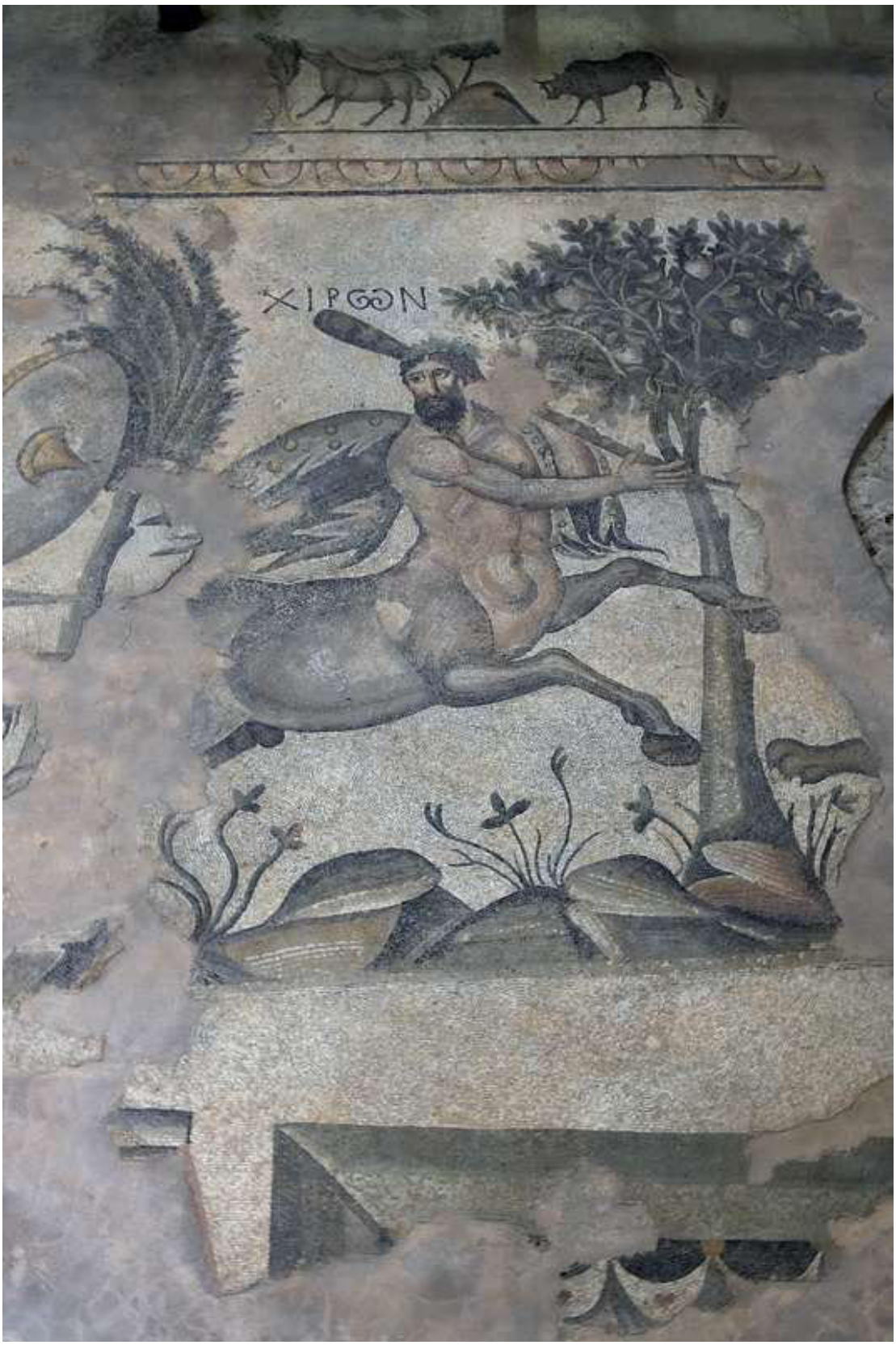


Рис. 440. Мозаика: Скачущий Хирон, из сцены Обучения Ахиллеса. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг.; Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 441. Мозаики: Хирон из сцен обучения Ахиллеса, Встреча Фетиды с двумя нимфами и Хирона (Возвращение Ахиллеса к Фетиде (?). Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг.; Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.
Рис. 442. Мозаика: Персонификация Ктисис (Основания). Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 443. Мозаика: Фигура Мойры. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг.; Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 444. Фрагмент мозаики с Мойрой с веретеном, вероятно, от сцены с Ахиллесом, VI в. (?), ныне в Национальном музее в Бейруте.

Рис. 445. Рельеф на серебряном миссориуме (т.наз. «Щит Сципиона»): Уведение Брисеиды (но, возможно, Возвращение).. Найден в р. Роне близ Авиньона, IV–нач. V вв.; Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж

Рис. 446. Мозаика: собеседующие Семь мудрецов (Хилон, Фалес, Биант, Периандр, Клеобул, Солон, Питтак) с их сентенциями на греческом, Агамемноном (или Ахиллес), Ахиллес (или Талфибий), Одиссей (или Эврибат) и Уведение Брисеиды. Из апсидального стибадия римского дома, открытого на calle Holguín в Emerita Augusta (Мерида, Испания), сер. IV в. Национальный музей римского искусства, Мерида.

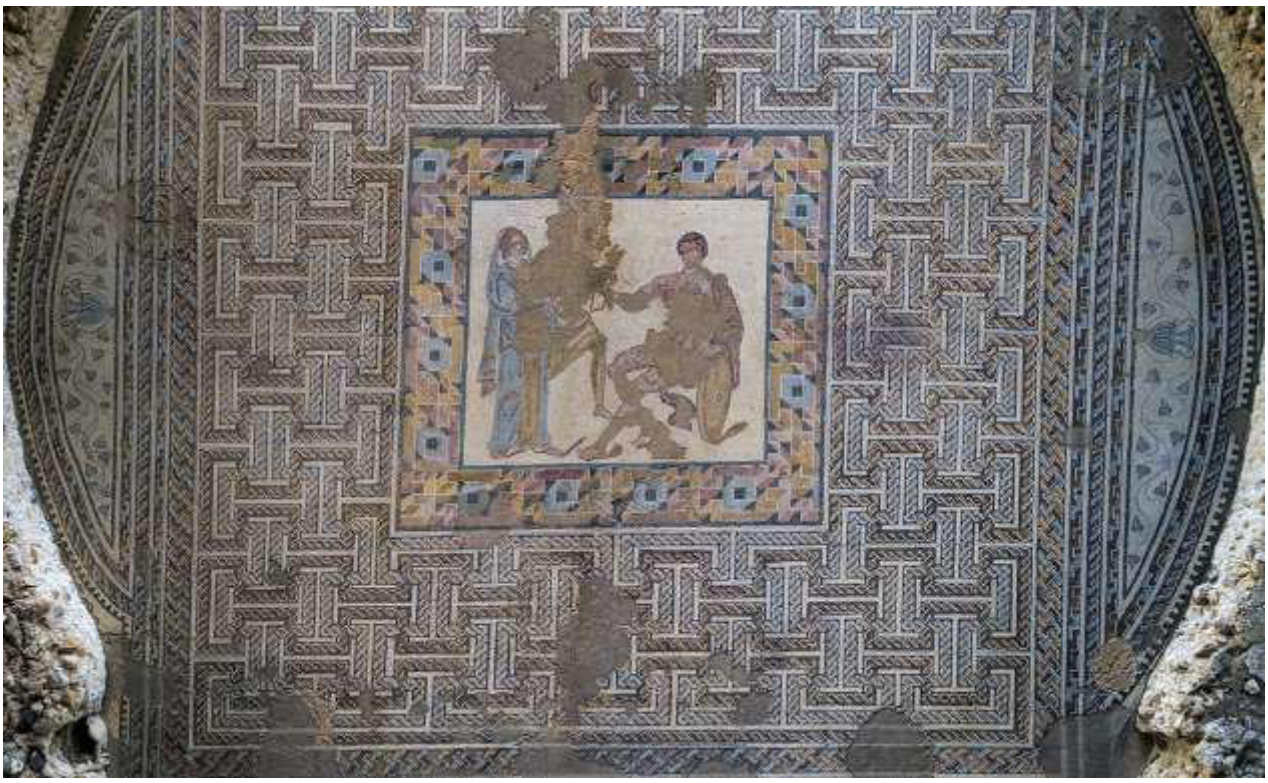


Рис. 447. Мозаика: Ахиллес, которому вестник от ахейцев возвращает Брисеиду (или уводит Брисеиду); на других полях — охота Адониса на вепря, метаморфозы. Триклиний Виллы Матерна в Карранке (близ Толедо), IV–нач. V вв., in situ.

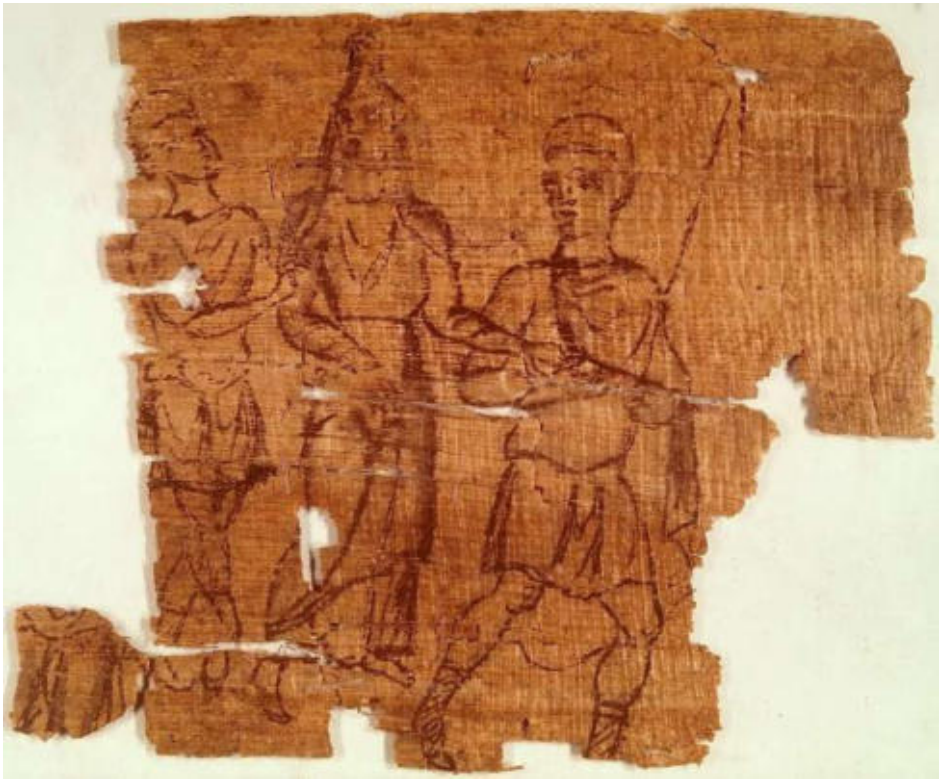


Рис. 448. Рисунок на фрагменте папируса: Уведение Брисеиды двумя ахейцами. IV в.; BSB pap. graec.mon. 128. Гос. библиотека Баварии, Мюнхен.

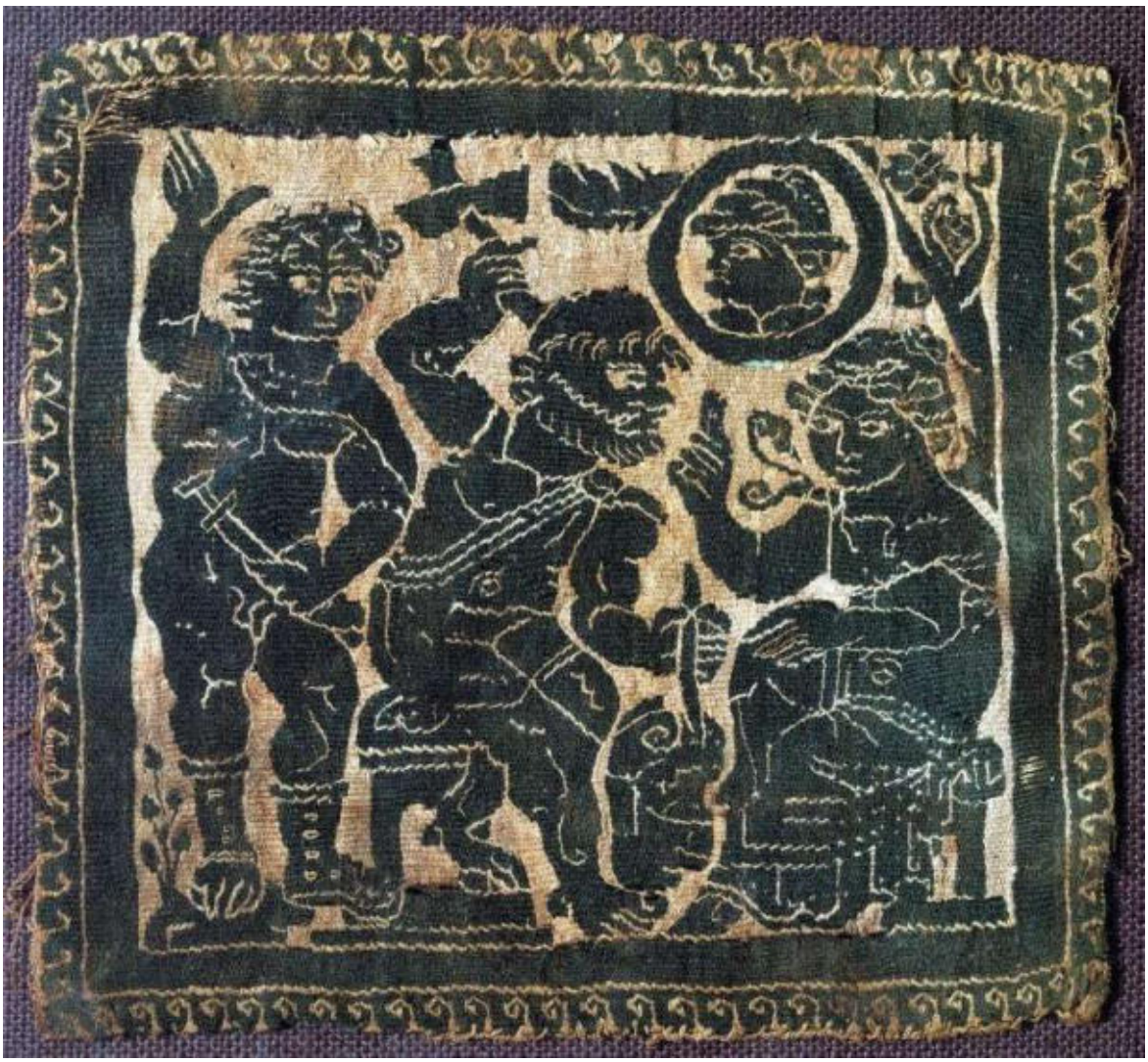


Рис. 449. Квадратная вставка: Гефест с молотом, работающий над наковальней, справа сидящая Фетида, слева фигура с мечом, возможно, Ахиллес. Из Египта, кон. VI–нач. VII вв. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

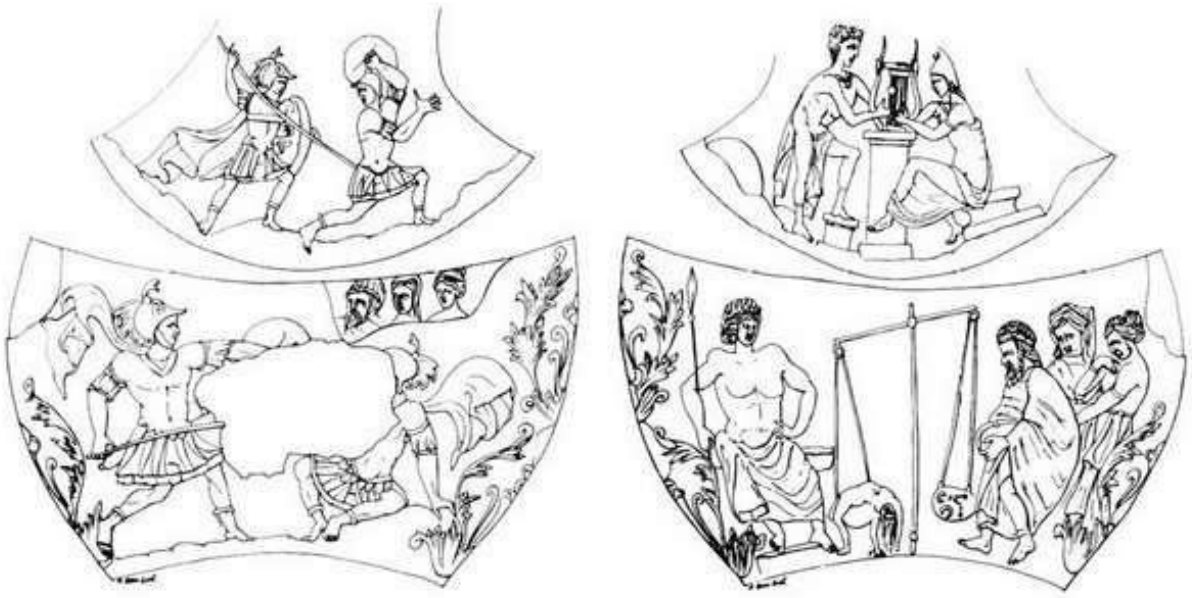


Рис. 450 a, b. Рельефы на серебряном кувшине: (1) Ахиллес с копьем, преследующий безоружного Гектора (на нижней части горловины), (2) добивающий павшего троянского царевича, и Приам, Гекуба и Поликсена, наблюдающие за этой сценой со стен Илиона (на тулове); на другой стороне — (3) стоящий Ахиллес и сидящая женская фигура во фригийской шапке (Брисеида?) по сторонам от возвышения с лирой, к которой они оба прикасаются руками, (4) Ахилл сидит возле весов, на которых взвешивают тело Гектора, справа — Приам, за которым Гекуба и Поликсена, передающие выкуп за тело). Ближневосточная мастерская по александрийскому образцу, 550–650 гг.; Музей Рокфеллера, Иерусалим.

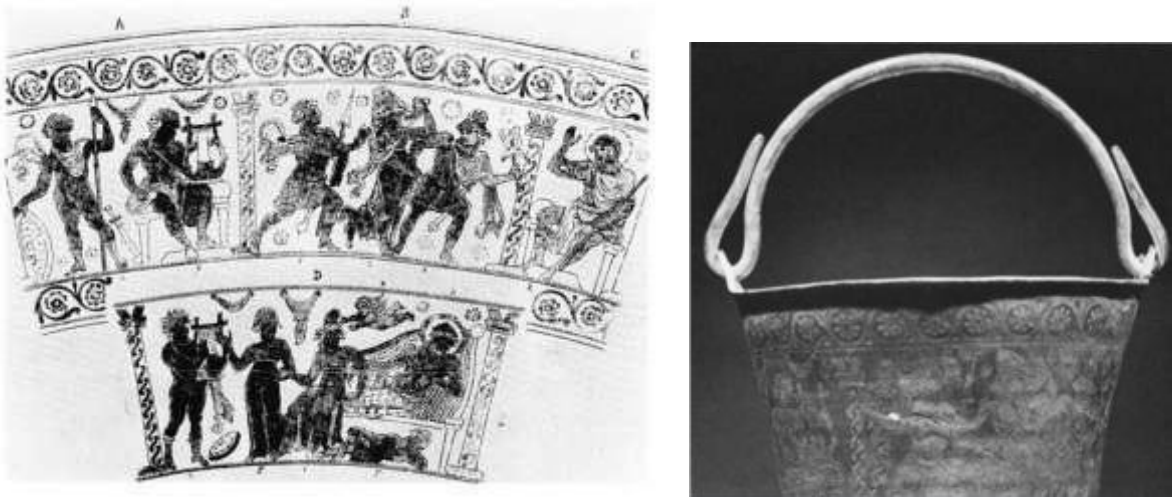


Рис. 451 a, b. Рельефы на серебряной ситуле («Ситула Дориа») со сценами из истории Ахиллеса и Брисеиды. Из Caesarea Marittima в Палестине. Александрийская мастерская (?), V в.; Палаццо Дориа-Памфили, Рим.

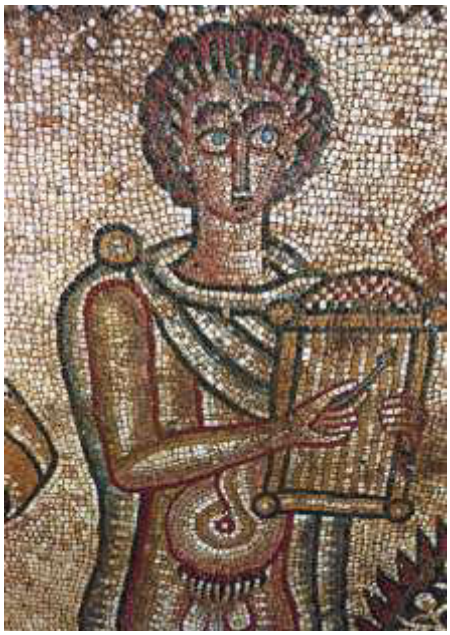


Рис. 452. Мозаика с нагим Ахиллесом в плаще, воинами по сторонам, доспехами у его ног и стоящим перед ним старцем во фригийской одежде (сцена интерпретируется как Великодушие к Приаму); по периметру в квадратных клеймах нереида, плакальщицы, воины. Из вестибулума виллы, открытой на Via Dogana 1 в Faventia (Фаэнца), V в.; Museo del TAMO (Complesso di San Nicolò) (?), Равенна.

Рис. 453 a, b. Патрокл, Ахиллес с кифарой и Брисеида, венчаемая эротами; над ними — фрагмент сцены с фиасом Диониса. Мадаба, 1-я пол. VI в., ныне в церкви Св. Апостолов, Мадаба.

Рис. 454. Мозаика: Сцена Взвешивания тела Гектора. На сохр. участке Ахиллес в шлеме с плюмажем из павлиньих перьев, держащий левый конец коромысла больших трехногих весов с чашей полной золотом, за ним Одиссей, справа — Троянцы, держащие другой конец коромысла с телом Гектора (сохр. фрагмент ноги) и Приам (сохр. только надписание), в раме с театральными масками во фригийских шапках, во внешнем бордюре — охотящиеся хищники в зарослях аканфа. Вилла дель Телларо, близ Ното, Сицилия, нач. V в.; in situ.

Рис. 455. Статуя Феодосия I в образе Ахиллеса и с его головным убором с павлиньими перьями, переделанная в статую Юстиниана I в Константинополе. Реконструкция

Рис. 456. Миниатюра XXXXVII (Ахиллес приносит жертву Зевсу в молитве за Патрокла) в рукописи «Амброзианской Илиады» (Ilias Picta) со сценами из «Илиады». Codex F 205 P. Inf, время правления императора Анастасия I (491–518 гг.); Библиотека Св. Амвросия, Милан

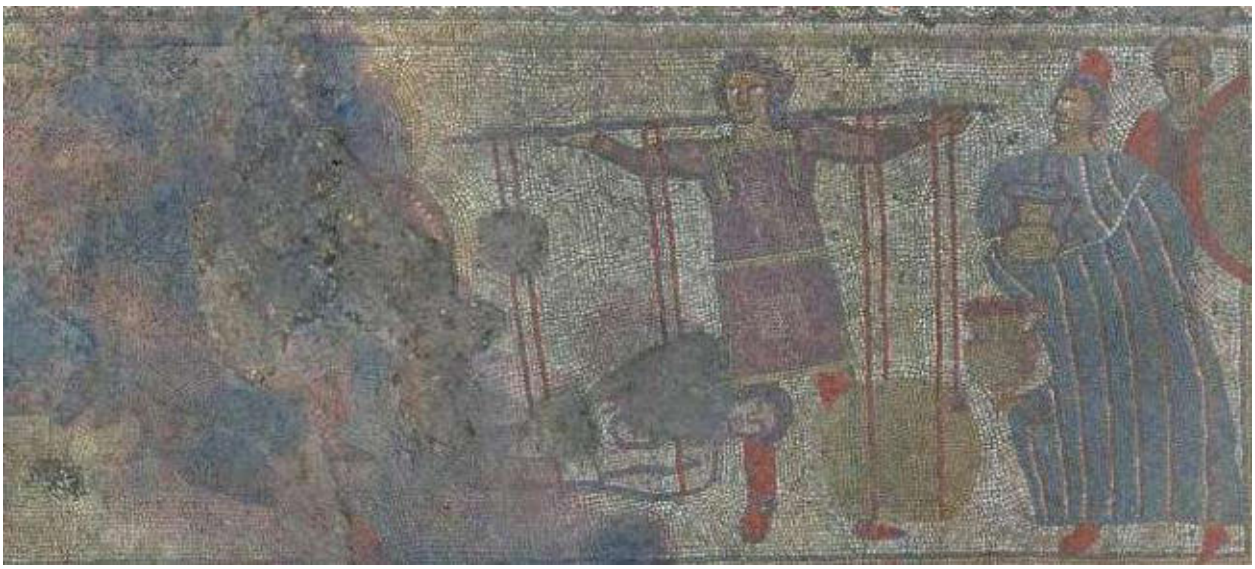


Рис. 457. Мозаика: Взвешивание тела Гектора. С виллы в Радстоне, IV в.

Рис. 458. Мозаика: Ахиллес с Пентесилеей на его руках; над мозаикой стояла статуя Ахиллеса с Пентесилеей; напротив в портике — статуя Аякса (или Менелая) с телом Патрокла. Портик перистиля Виллы Герода Аттика в Эва / Луку Кинуриаде (Аркадия), нач. V в.

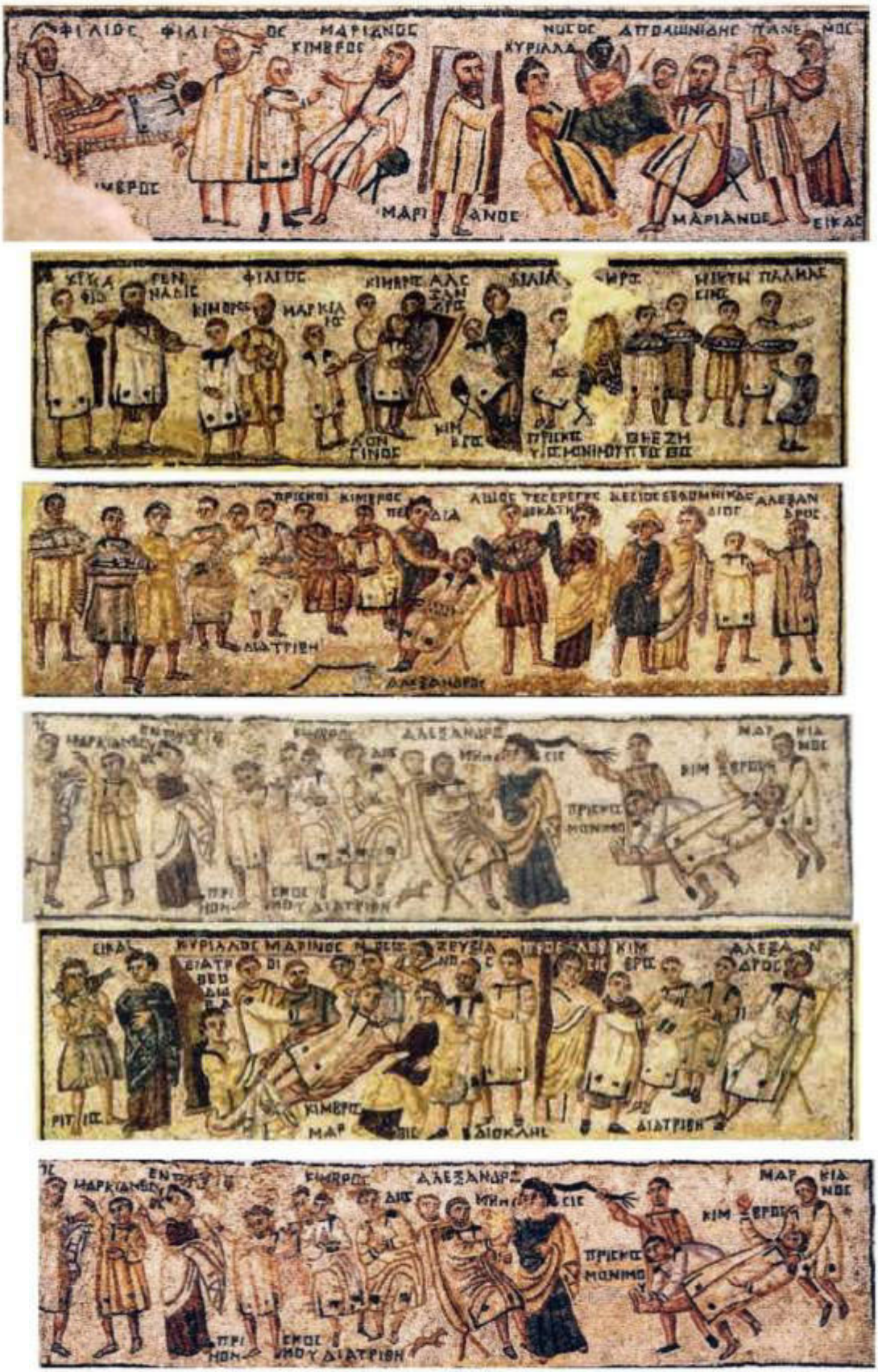


Рис. 459–460. Фрагменты мозаики со сценами воспитания некоего Кимброса и персонификациями Усовершенствования, Диалога, Воспитания, V в. Частная коллекция, Флорида.

Рис. 461. Мозаика: Дионис в окружении менад и сатиров, с четырьмя канфарами по углам. Вилла дель Телларо, близ Ното, Сицилия, нач. V в.; in situ.

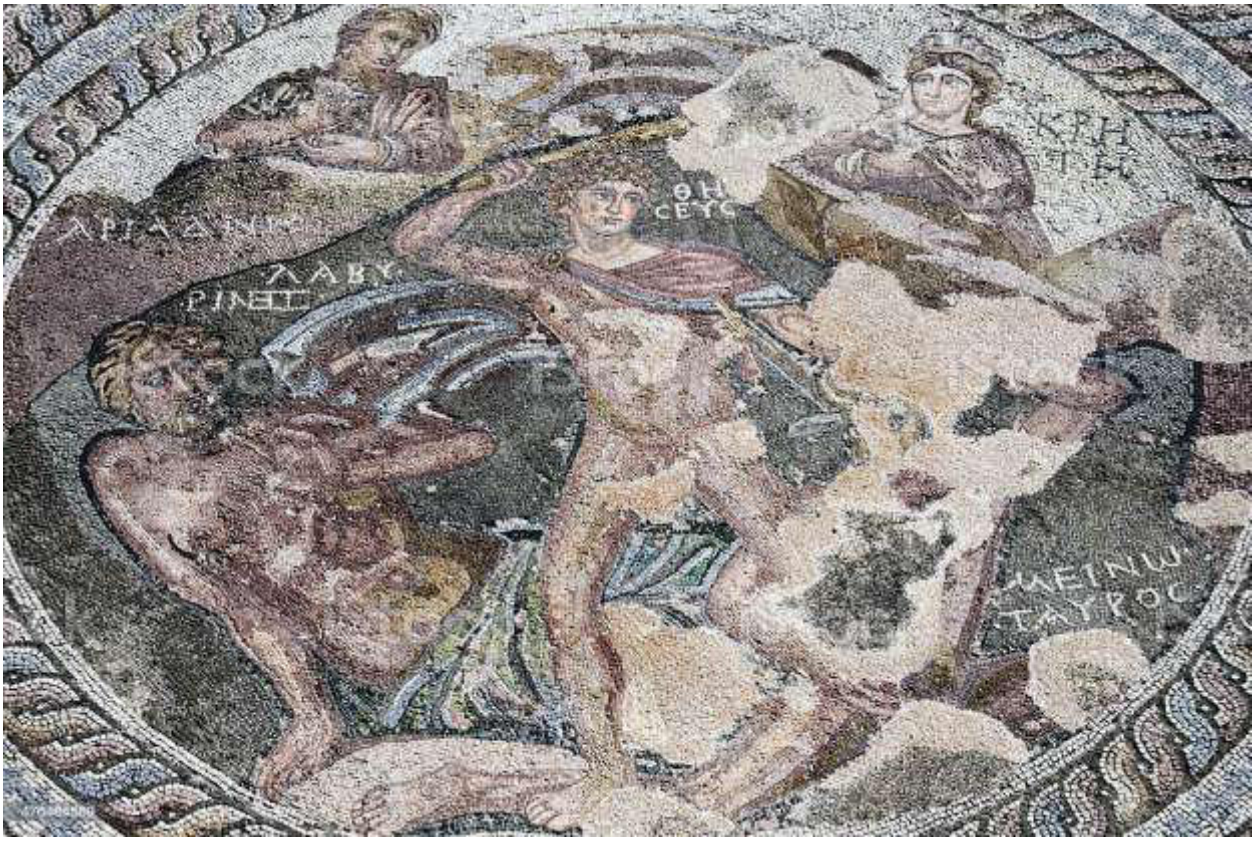


Рис. 462. Мозаика: Тесей, убивающий Минотавра. Вилла Тесея в Неа Пафосе. III в., лики Тесея и Крита — нач. V в.

Рис. 463. Мозаика: Мелеагр и Аталанта. Мозаика из Дома Харидема в Галикарнасе. Кон. IV-нач. V вв. Лондон, Британский музей

Рис. 464. Мозаика: Мелеагр и Аталанта. Мозаика из римского дома в Апамее. Кон. V в.?

Рис. 465. Мозаика: Мелеагр и Аталанта. Мозаика из Саррина. 1-я пол. VI в.

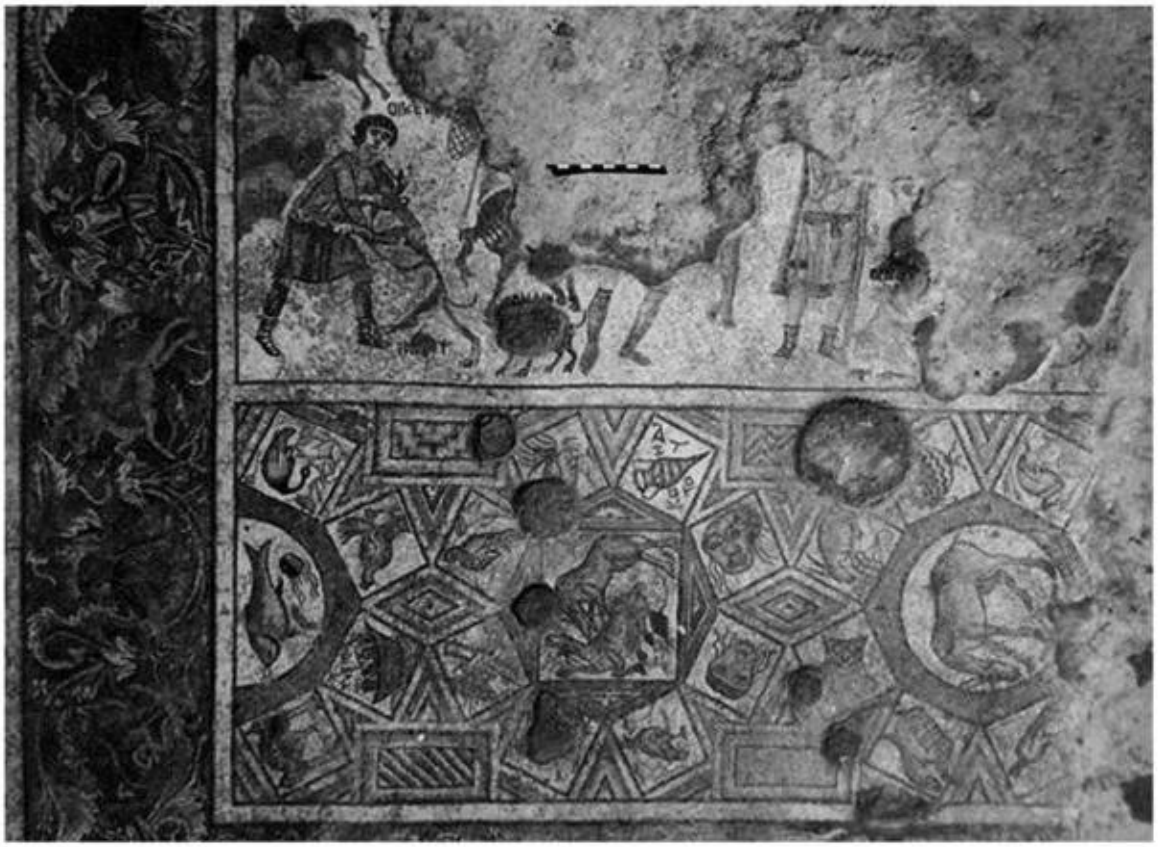


Рис. 466. Мозаика: Мелеагр и Аталанта в сцене встречи, с конями, слугами, один из которых обнимает пса по имени «ΠΕ[ΛΟ]Ψ» (другая по имени «ΔΡΑΚΩΝ» у его ног), с сетью для загона, кабаном, роющим землю (сохранились ноги), с сидящим около Мелеагра Эротом с факелом, направленным на головешку полена (?), кон. IV в. (?), из Карденьяхимено (Бургос),
Рис. 467. Мозаика: Встреча Мелеагра и Аталанты. Из Сорана (близ Хамы, Сирия), V в.

Рис. 468. Мозаика: Мелеагр, нападающий на вепря, со стоящим за ним слугой, в верхнем правом углу — нагая Аталанта, венчаемая Эротом. IV в., из Сан Педро де Арройо.

Рис. 469. Фрагмент завесы: Мелеагр и Аталанта с копьями в руках, стоящие в арках между колоннами. Из погребения в Египте, ок. 400 г.; Музей Абегг, Риггисберг

Рис. 470. Центральный медальон серебряного блюда: Мелеагр, сидящий на туше быка. Из «Сокровищ Севса», кон. IV–V вв.

Рис. 471. Мозаика: Эней, берущий с древа золотую ветвь. Сер IV в., с виллы в Наннэри Мид близ Фрэмптона в Дорсете (утрачена).
Рис. 472. Мозаика: Турн, молящий Энея о пощаде, из Abelterium (Alter do Chão) (Португалия), сер. IV в.

Рис. 473. Мозаика с историей Энея (прибытие троянских кораблей, Встреча Энея, Аскания и Дидоны в присутствии Венеры, Охота Дидоны, Энея и Аскания, Объятие Энея и Дидоны, в центре — Туалет Венеры), ок. сер. IV в. из фригидария терм Виллы в деревне Лоу Хэм, Музей Сомерсета, Таунтон.

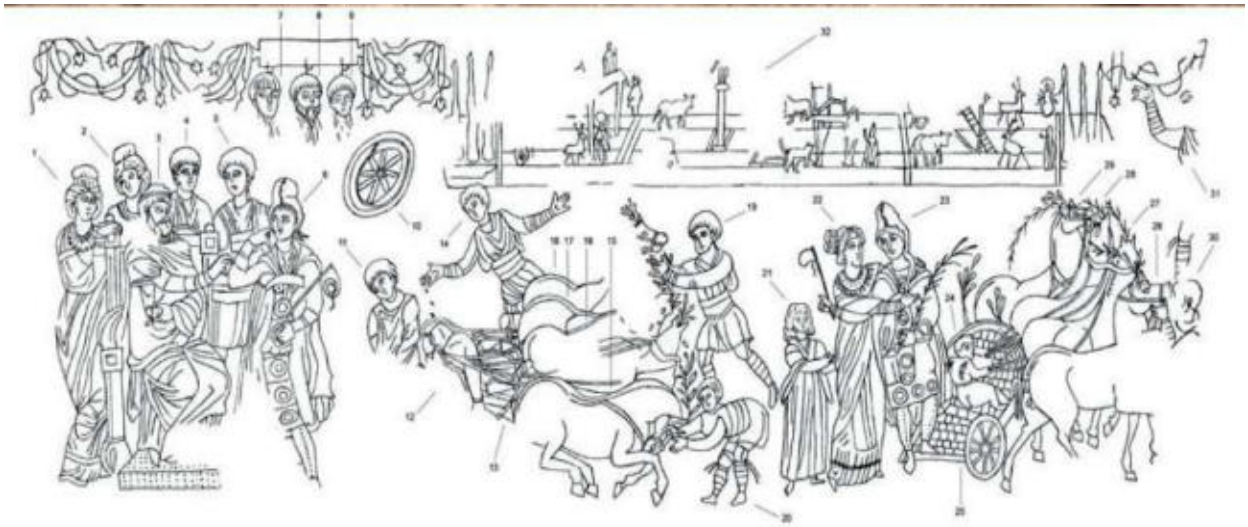


Рис. 474. Мозаика: История Пелопса и Гипподамии: Пелопс, испрашивающий у Эномая руки Гипподамии, с присутствующими Гипподамией, Стеропой, Миртилом и Левкиппом (?), колесничное состязание Эномая и Пелопса с присутствующими распорядителями игр и видом ипподрома на втором плане врезкой, брачный союз Пелопса и Гипподамии и эрот, подводящий им колесницу. Из триклиния виллы в Ноэда, 2-я пол. IV в. – нач. V в.
Рис. 475. Мозаика: Сотворение Прометеем людей и одушевление человека: испуганную вселением в материальное тело крылатую Психею Гермес Психопомп подталкивает к еще неживому телу Протопласта. Из Эдессы, III в., Частное собрание.

Рис. 476 a, b. Фреска с двумя изображениями Дианы по сторонам арочной ниши с водным источником и мозаика с апостолом Петром, стоящим у потока воды, в домашнем нимфейоне (который впоследствии, видимо, использовался как баптистерий) гипогея на Виа Ливенца, Рим, ок. 350 г.

Рис. 477. Саркофаг с Диоскурами и со сценой dextrarum iunctio, т. е. рукопожатия супругов, сценами Умножения Христом хлебов и рыб, с Петром со свитком, IV в. Музей античного Арля, Арль.

Список иллюстраций:

Рис. 1. Саркофаг с Похищением Персефоны. Нач. III в. Художественно-исторический музей, Вена.

Рис. 2. Саркофаг с Похищением Левкиппид Диоскурами. Ок. 170 г. Художественный музей Уолтерса, Балтимор.

Рис. 3. Стенка саркофага с Похищением Гиласа нимфами. До сер. III в. Палаццо Маттеи, Рим.

Рис. 4. Саркофаг с историей Алкестиды: Алкестида на смертном ложе, Спасение Алкестиды Гераклом, Возвращение Гераклом Алкестиды Адмету. Ок. 160 г. Ватиканские музеи.

Рис. 5. Рельеф стенки детского погребального локула с Историей Клеобиса и Битона. Ок. 160 г. Археологический музей, Венеция.

Рис. 6. Саркофаг с Явлением Лаодамии на празднике Диониса тени ее супруга Протесилая. Ок. 150 г. Санта Кьяра, Неаполь.

Рис. 7. Саркофаг с историей Ореста: Орест и Пилад в Тавриде, Орест, страдающий от преследования Эринний, Убийство Орестом Эгисфа и Клитемнестры. 140–150 гг. Глиптотека, Мюнхен.

Рис. 8. Саркофаг с историей Фаэтона: Фаэтон, испрашивающий у отца Гелиоса четверку солнечных лошадей, Гибель Фаэтона. Кон. II–нач. III в. Глиптотека Новый Карлсберг, Копенгаген.

Рис. 9. Саркофаг с Прославлением супруга и Гибелью Адониса. Ок. 200 г. Государственные музеи, Берлин.

Рис. 10. Саркофаг с Историей Адониса: Венера, удерживающая Адониса от охоты, Ранение Адониса на охоте на вепря. Ок. 190 г. Палаццо Дукале, Мантуя.

Рис. 11. Саркофаг с Гибелью ниобид. II в. Ватиканские музеи, Рим.

Рис. 12. Саркофаг со сценами Гибели Креусы и Унесением Медеей ее детей в Аид. Ок. 150 г. Палаццо Дукале, Мантуя.

Рис. 13. Саркофаг с историей Федры и Ипполита. Ок. 290 г., Лувр, Париж.

Рис. 14. Саркофаг с Подвигами Геракла. Палаццо Массимо алле Терме, Рим.

Рис. 15. Саркофаг с Охотой Мелеагра. 170–180 гг., Палаццо Дориа-Памфили, Рим.

Рис. 16. Саркофаг с историей Беллерофонта. Кон. III в. Национальный Археологический музей, Неаполь.

Рис. 17. Саркофаг со Схваткой Мелеагра с дядьями и его Оплакиванием. 190 г. Лувр, Париж.

Рис. 18. Саркофаг с Андромахой, которой амазонки сообщают о гибели Гектора. Ок. 160 г. Археологический музей Антонио Салинаса, Палермо.

Рис. 19. Саркофаг с Сотворением человека Прометеем и Минервой. Ок. 300 г. Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 20. Саркофаг с Геркулесом, выводящим Кербера из врат Аида. 2-я пол. II в. Капитолийские музеи, Электростанция Монтемартини, Рим.

Рис. 21. Саркофаг супругов. После сер. III в. Ватиканские музеи.

Рис. 22. Саркофаг с морским фиасом и imago clipeata. Ок. 240 г., Нац. Археологический музей, Неаполь.

Рис. 23. Саркофаг типа strigillata с imagines clipeati супругов и пасторальной сценой. Ок. 290 г. Нац. Римский музей, Рим.

Рис. 24. Саркофаг женщины со сценами в мастерской гирлянд. Кон. III в. Баптистерий собора Санта Мария дель фьоре, Флоренция.

Рис. 25. Саркофаг с Гениями Времен года и imago clipeata. После 250 г. Музей Остии.

Рис. 26. Саркофаг жанра Vita Romana со сценами из жизни полководца: почестями ему как победителю, которые оказывают ему варвары, сценой жертвоприношения в виду храма, dextrarum iunctio.170–180 гг. Палаццо Дукале, Мантуя.

Рис. 27. Саркофаг с оплакиванием умершего ребенка. Ок. 130 г. Археологический музей, Агридженто.

Рис. 28. Осирис-Антиной. 130–138 гг. Египетский музей, Ватиканские музеи.

Рис. 29. Антиной как Сильван. 130–138 гг. Палаццо Массимо алле Терме, Рим.

Рис. 30 a, b. Антиной как Дионис-Осирис. 130-е гг. Музео Пио-Климento, Ватиканские музеи. Реконструкция святилища Антиной в Тибуре.

Рис. 31. Серебряный денарий Траяна с Геркулесом в шкуре Немейского льва. 101–102 гг.

Рис. 32. Бронзовый квадранс Траяна с изображением Геркулеса в профиль. 101–102 гг.

Рис. 33. Бронзовая монета Коммода с Жертвоприношением Коммода-понтифика Геркулесу. 191–192 гг.

Рис. 34. Бронзовая монета Тетрархии с Геркулесом в Саду Гесперид. Кон. III в.

Рис. 35. Золотой солид Максимиана Геркулия с Геркулесом и Немейским львом. Нач. IV в.

Рис. 36. Император Коммод как Геркулес. До 192 г. Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 37. Саркофаг с подвигами Геракла. Из Докимейона, II в., Археологический музей, Анталья.

Рис. 38. Саркофаг с Подвигами Геркулеса. III в. Собрание герцога Астора, Кливден.

Рис. 39. Фрагмент саркофага с Подвигами Геркулеса (с портретом заказчика в чертах лица героя). III в. Палаццо Альтемпс, Рим.

Рис. 40. Саркофаг с дворцом Аида и Подвигами Геркулеса. Из Веллетри, ок. сер. II в., Городской музей, Веллетри.

Рис. 41. Рельеф погребального гипогея семьи жреца Рапсонеса из дер. Бабулин, Сирия, 2-я пол. III в.

Рис. 42. Саркофаг с Геркулесом и Хароном в ладье по сторонам от ложа с умершим. III в. Археологический музей Антонио Салинаса, Палермо.

Рис. 43. Мозаика: Подвиги Геракла. Сен-Поль-ле-Роман. 170–180 гг., Музей истории и археологии, Валанс.

Рис. 44, 45. Мозаика (известна по акварелям): Геракл, борющийся с Антеем, и Минерва или Теллус, по кругу — Времена года. На соседнем поле вокруг главы Медузы — божества семи дней недели (Солнце, Луна, Марс, Меркурий, Юпитер, Венера, Сатурн) и Гений года или Айон (утрачено). Из римской виллы в Брамдэне, III в.

Рис. 46 a–d. Рельефы надгробного памятника Секундиниев в Игеле близ Трира. Вознесение Геракла на колеснице, которого уносит на небеса Минерва, помещенное в зодиакальный круг. По углам представлены персонификации четырех Ветров, по сторонам — фигуры змееногих гигантов на пилястрах, на вершине — статуя Ганимеда, восхищаемого орлом Юпитера. На рельефах граней — восходящие Солнце и Луна, Ахиллес, сцены Похищения наядами Гиласа, История Персея, и др. Ок. 250 г., in situ.

Рис. 47 a–c. Мозаики: Явление Зевса в облике Амфитриона Алкмене в присутствии Неведения; Обнаружение Амфитрионом и Алкменой младенца Геракла, удушающего змей, и испуганного Ификла, в присутствии Служанок; Геракл перед змеем Ладоном на древе с золотыми яблоками в Саду Гесперид, с возлежащим Океаном; Встреча Геракла на Олимпе Зевсом в присутствии Бессмертия. Из Хомса, 1-й четв. III в. или нач. IV в., Археологический музей в Маарат ан-Нумане (Сирия).

Рис. 48. Мозаики: Геракл, поражающий кентавра Эвритиона; Перенесение Лето на Делос; Состязание Аполлона и Марсия, Детство Диониса и усмирение им в присутствии богов вакхантов, из триклиния дома в Portus Magnus в окрестностях Орана (Алжир), нач. IV вв.

Рис. 49. Геракл и Эвритион. Мозаика из триклиния дома в Portus Magnus в окрестностях Орана, кон. III–нач. IV вв.

Рис. 50, 51. Мраморные рельефы: Бой с Лернейской гидрой, Убиение Гериона. Из цикла рельефов из сенаторской виллы Ширагаи (Мартр Толозан, близ Тулузы), 2-я пол. IV в.–ок. 400 г. Музей Сен-Раймон, Тулуза.

Рис. 52. Мраморный рельеф: Геркулес, несущий на спине Эриманфского вепря, и скрывающийся в пифосе Эврисфей. V в.; западный фасад собора Сан Марко, Венеция.

Рис. 53. Мраморный рельеф: Геркулес, пленяющий Керинейскую лань, возможно, из так называемого Дворца Геркулеса времени Теодориха Равенны, V или сер. VI в. Национальный музей, Равенна.

Рис. 54. Трехапсидный триклиний Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина (Сицилия), 379–395 гг.; in situ. Прорисовка.

Рис. 55. Трехапсидный триклиний Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина (Сицилия), 379–395 гг. Общий вид.

Рис. 56. Мозаики: Наказание Марсия (в апсиде). По центру поля — убитые Геркулесом в его подвигах звери, чудища, люди и великаны, атрибуты подвигов. Схема центральной части.

Рис. 57. Всадники Диомеда. Фрагмент центрального поля с атрибутами подвигов Геркулеса. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е-е–390 гг.

Рис. 58, 59. Амбросия и Нападение Ликурга на Амбросию, Дионис, сатир и вакханки. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е-е–390 гг.

Рис. 60, 61. Умирающие гиганты. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е-е–390 гг.

Рис. 62. Сцена наказания Марсия. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е-е–390 гг.

Рис. 63. Сцена наказания Марсия. Мозаика Виллы дель Казале. 370-е-е–390 гг.

Рис. 64, 65. Фрески кубикула «N» в христианских катакомбах на виа Дино Компаньи, после сер. IV в. Общие виды кубикула.

Рис. 66. Геркулес, возвращающий спасенную им из Аида Алкестиду Адмету. Рисунок с фрески гробницы Назониев в Риме. Кон. II в.

Рис. 67. Фреска: Самсон, борющийся со львом. Из катакомб на Виа Дино Компаньи, после сер. IV в.

Рис. 68. Геркулес, сражающийся с Лернейской гидрой. Фрески кубикула N в катакомбах на виа Дино Компаньи, после сер. IV в.

Рис. 69, 70, 71. Фрески: Геркулес в Саду Гесперид перед древом, охраняемым змеем Ладоном, Геркулес, повергающий Какуса, Геркулес, возвращающий Алкестиду Адмету. Фрески кубикула «N» в катакомбах на виа Дино Компаньи, после сер. IV в.

Рис. 72. Рисунок с медальона с изображением народа, благодарящего Геркулеса за избавление от Какуса. 160-е гг.

Рис. 73. Саркофаг с фиасом Диониса и опьяневшим Геркулесом. Ок. 210 г. ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва.

Рис. 74. Мозаика: Опьяневший Геракл, лежащий у ног Диониса и Ариадны, за которыми стоят сатиры Марон и Эрот-Потос. Римская вилла в Philippopolis (Шахба, Сирия), 2-я четв. IV в.; Музей Шахбы.

Рис. 75. Геракл и коленопреклоненная Авга у источника. Фрагмент мозаики триклиния виллы в дер. Саррин (Сирия), 1-я или 2-я пол. VI в., Национальный музей Алеппо.

Рис. 76, 77. Мозаика: Подвиги Геракла (Похищение Керинейской лани, пленение Эриманфского вепря, фрагменты двух подвигов: убиение Лернейской гидры (?), Истребление Стимфалийских птиц (?) вокруг композиции, от которой сохранились фрагменты сцены в воде — ног быка и человеческих ног). Из Виллы в Парикии (Парос), раскопанной на территории у церкви Панагии Стовратной (Икатонтапилианис), ок. 400 г.; Археологический музей Пароса, Парикия.

Рис. 78. Мозаика: юный нагой Гераклом, борющийся с Немейским львом (видимо, часть цикла Двенадцати подвигов), 1-я пол. VI в., Археологический музей, Мадаба .

Рис. 79. Серебряное блюдо с Давидом, убивающим льва, из серии с Историей Давида. 629/630 гг., Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 80, 81. Мозаика: Триумф Диониса, с Силеном, с сатиром Скиртосом, опьяневшим Гераклом. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ» («Таинство»). Из Шейх-Зувейды (Сев. Синай, Египет), 1-я пол. VI в., Музей Измаилии (Египет).

Рис. 82. Мозаика: Триумф Диониса, с Силеном, с сатиром Скиртосом, опьяневшим Гераклом. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ» («Таинство»). На верхней панели — Федра и Ипполит. Из Шейх-Зувейды (Сев. Синай, Египет), 1-я пол. VI в., Музей Измаилии (Египет). Прорисовка.

Рис. 83. Мозаика: Триумф Диониса и История Федры и Ипполита. Из Шейх-Зувейды (Сев. Синай, Египет), 1-я пол. VI в., Музей Измаилии (Египет). Общий вид.

Рис. 84. Серебряная ситула из Кучурмаре с Гераклом среди богов. 613–629/630 гг. Художественно-исторический музей, Вена.

Рис. 85. Фрагмент серебряной чаши: голова Геракла в профиль. Из Трапрейн Ло (Шотландия),IV в.; Национальный музей Шотландии, Эдинбург.

Рис. 86. Серебряное блюдо: Геракл, борющийся с Немейским львом. IV или VI в.; Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж.

Рис. 87. Серебряное блюдо с позолотой: Геракл, несущий Эриманфского вепря, и испуганный Эврисфей. Сасанидский Иран (?), VII в. (?); Коллекция Дж. Ортица, Швейцария.

Рис. 88. Квадратная вставка: Геракл и амазонка Ипполита. Египет, V в. (?); ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва (инв. 342).

Рис. 89. Вставка-медальон: Геракл с палицей, в шкуре Немейского льва и две женские фигуры (возможно, нереиды). IV–V вв.; Музей Метрополитен, Нью Йорк.

Рис. 90. Квадратная вставка с круглым медальоном в центре: Геракл, повергающий с коня царицу амазонок Ипполиту, вокруг медальона 4 сцены из истории убиения Несса (дублированы по диагонали). Египет, VI в.; Музей Бенаки, Афины.

Рис. 91. Квадратная вставка: Геракл с палицей рядом с Дионисом и Ариадной на колеснице, ведомой эротом (в центре круглого медальона); по квадратному периметру вокруг — Двенадцать подвигов Геракла. Египет: V в.; Гос. Эрмитаж, СПб.

Рис. 92. Dexiosis Минервы и Геркулеса. Из некрополя в Риме, IV в.

Рис. 93. Круглая брошь: Геркулес и Омфала. Из некрополя в Кестхей-Фенекпуста (Horreum, погребение 5), Паннония,VI в.; Национальный музей Венгрии, Будапешт

Рис. 94–98. Чаши в технике terra sigillata, составлявшие цикл Додекатлона: Геркулес и Немейский лев, у Древа Гесперид, перед Минервой на троне, Увенчание Геркулеса Победителя. IV–V вв. Римско-германский Центр. музей, Майнц.

Рис. 99. Мозаика: Индийский триумф Диониса. Из Sitifis (Алжир), III в. Археологический музей, Сетиф.

Рис. 100. Триумф Диониса. Из Дома Вергилия в Гадруметуме (Сусс), III в. Музей Сусса, Сусс (Тунис).

Рис. 101. Силен в окружении вакхантов на поле виноградных лоз, растущих из сосудов по углам поля. III в. Музей Эль Джема (Тунис).

Рис. 102. Стукковый рельеф с Дионисом-Либером, персонификацией горы Нисы, Антиопой, Сатиром и корзиной-цистой с надписью MYSTERIA в гробнице Публия Элия Максима на Портовом некрополе в Isola Sacra (Остия), ок. 120–130 гг. Прорисовка.

Рис. 103. Битва Дионисова войска в Индии. Кон. III в. Палаццо Массимо алле Терме, Рим.

Рис. 104. Триумф Вакха. Из Дома охоты в Thysdrus (Эль Джем). 230–260 гг. Музей Бардо, Тунис.

Рис. 105–107. Мозаики: Состязание в питии Диониса и Геракла (в центре поля), с дароносцами в боковых полях и со сценами вакховых действ, надписанных Метэ-

Опьянение, Комос-Праздничное шествие, Помпэ-Торжественный выезд Диониса, Гименей. Из Сепфориды (Ципори), III в.

Рис. 108. Мозаика: Опьяневший Геркулес в шествии Диониса, поддерживаемый сатиром и менадой. Из Вьена, сер. III в. Музей изящных искусств, Лион.

Рис. 109. Мозаика: Силен и Дионис (?) с вакхантами на корабле. Из Дома Диониса и Улисса в Дугге, 250–270 гг. Музей Бардо, Тунис.

Рис. 110. Явление Диониса Ариадне. Кон. III в. Музей Михо, Япония.

Рис. 111. Явление Диониса Ариадне. Из Дома мозаики с Дионисом в Кирене. III в. Археологический музей, Кирена (Ливия).

Рис. 112. Мозаика: Явление Диониса Ариадне. Нач. IV в. Археологический музей, Салоники.

Рис. 113. Мозаика: Дионис в нимбе, в окружении Времен года. III в. Из святилища близ претория в Ламбезисе (Алжир).

Рис. 114. Дионис на колеснице и Праздничное шествие Дионисова фиаса Диониса. 160–170 гг. Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 115. Индийский триумф Диониса. Ок. 200 г. Ватиканские музеи, Рим.

Рис. 116. Саркофаг с Дионисом и Ариадной .Кон. II в., Глиптотека Новый Карлсберг, Копенгаген.

Рис. 117. Саркофаг с Явлением Диониса Ариадне. III в. Гос. Эрмитаж. СПб.

Рис. 118. Саркофаг с Явлением Диониса Ариадне. 230–240-е гг. Лувр, Париж.

Рис. 119. Спящая Ариадна. Кон. II–III вв. Нац. Археологический музей, Неаполь.

Рис. 120. Фрагмент саркофага с Триумфом Диониса. 220–235 гг. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 121. Саркофаг с Дионисом (которому приданы черты портрета умершего) с сатиром. III в. Из катакомб Претекстата, Рим.

Рис. 122. Мозаика: Дионис (с нимбом) на троне. Из Дворца Галерия в Felix Romuliana (Гамзиград, Сербия), нач. IV в. Музей Гамзиграда.

Рис. 123. Мозаика: Дионис (с нимбом) на колеснице в Индийском триумфе. Из Виллы в Казиньяна (Реджо ди Калабрия), нач. IV в.; in situ.

Рис. 124. Мозаика: Триумф Диониса. Из Шершеля, ок. 225–250 гг., Музей Шершеля (Алжир).

Рис. 125. Мозаика: Дионис и Ариадна на ложе в перголе виноградной лозы, возлежащий ниже Геракл, которому подносят чашу, ниже — Пан и другие участники фиаса Диониса, Из Дома Вакха и Ариадны. Из Thuburbo Maius, нач. V в., Музей Бардо, Тунис.

Рис. 126, 127. Мозаики: натюрморты, включающие в себя предметы Дионисовой атрибутики (на сводах); купидоны, работающие в винодавильнях и возящие виноград в виноградных лозах; в куполе: пантеры (известны по рисунку). Мавзолей дочери Константина I Константины (церковь Санта Костанца) в Риме, ок. сер. IV в.; in situ.

Рис. 128. Мозаики с пантерами у декоративных дерев в куполе Мавзолея Константины (церковь Санта Костанца) в Риме (рис. Ф. ди Оланда, XVI в.), ок. сер. IV в.

Рис. 129. Вид на галерею мавзолея Константины.

Рис. 130. Мозаика: Дионис с нимбом, с тирсом в руке, в другой — ящерица на привязи; у ног канфар с произрастающей из него виноградной лозой с гроздьями. Вокруг Диониса — сцены схваток медведей с быками и схваток быков и вепрей. Из Дома Диониса в Thysdrus (Эль Джем), кон. IV в. Музей Бардо, Тунис.

Рис. 131. Мозаика: Дионис и Ариадна в сегменте вокруг центрального разрушенного поля; в других сегментах — любовные пары сатиров и менад, персонификации Времен года. Из триклиния виллы, открытой близ Чедворта, IV в.

Рис. 132. Мозаика: нагой Дионис и пантера. Из Галикарнаса (?), IV в. Британский музей, Лондон.

Рис. 133. Мозаика: Триумф Диониса на колеснице, Силен на осле, Пан. Из виллы в Льедена / Liédena, IV в.; Музей Наварры, Памплона.

Рис. 134. Мозаика: Бюст Диониса с тирсом в окружении мифологических сцен, с Временами года по углам. Входной коридор виллы в Брэдинге, остров Уайт, IV в.; in situ.

Рис. 135, 136. Мозаики: Дионис на колеснице, запряженной пантерами и ведомой Эротом, с вакханкой, Силеном, Паном, на нижней панели — битва Диониса, менад и сатиров с индийцами. На входном тротуаре перед комнатой — (1) Пегас и нимфа, (2) три Грации, (3) менада, убегающая от сатира. Апсидальная комната виллы в Фуэнте Аламо (близ Кордовы), IV в.; in situ.

Рис. 137. Мозаика: Дионис и Ариадна и его спутники в фиасе и Триумф Диониса на колеснице; по бордюру — 6 сцен с псами, охотящимися на животных. Экус виллы де Санта Крус, в Баньос де Вальдеарадос, нач.–сер. V в., in situ.

Рис. 138. Мозаики: Шествие Диониса (в верхнем регистре) и Девять Муз с атрибутами (в нижнем); другие сцены — Тесей с Минотавром, Силен, Аргос и Ио, Геракл в безумии, Аполлон и Дафна. Из таблинума виллы в Торре де Пальма (Португалия), IV в. Музей этнологии Лейте де Васконселуш, Лиссабон.

Рис. 139. Мозаики: встреча купающейся Леды и Зевса в облике лебедя; Поклонение младенцу Дионису, сидящему на коленях Гермеса, Увенчание Никой венком Кассиопеи,

Триумф Диониса, Суд над Марсием. Из Дома Айона в Неа Пафосе (Кипр), 2-я четв IV в.–360-е гг. Прорисовка.

Рис. 140, 141. Мозаики Дома Айона в Неа Пафосе (Кипр), 2-я четв IV в.–360-е гг. Общий вид и фрагменты со сценами Поклонения младенцу Дионису и Состязания Кассиопеи с нереидами.

Рис. 142, 143. Мозаики: Поклонение младенцу Дионису, сидящему на коленях Гермеса, Триумф Диониса, Суд над Марсием. Из Дома Айона в Неа Пафосе (Кипр), 2-я четв IV в.–360-е гг.

Рис. 144. Мозаика: Гермес, несущий младенца Диониса в Нису. Из терм в Антиохии, IV в. Музей искусств, Вустер, Массачусетс.

Рис. 145. Мозаика: Диониса и Ариадна в поросли виноградной лозы. Экседра перистильного двора (SR 22/23), Террасный дом II, в Эфесе, ок. 400 г. in situ.

Рис. 146, 147. Мозаика: Дионис на колеснице, вокруг которого Силен на осле, танцующие и музицирующие менады и сатиры, сатириск (?) на козле. Из Дома Диониса в Константинополе (район ул. Samatya), посл. четв. V в. Археологический музей, Стамбул.

Рис. 148, 149. Мозаики: Дионисово шествие; ниже — Суд Париса, Похищение Елены Парисом; на других полях — представление мимов, свадебная церемония; История Пелопса и Гипподамии. Трехапсидный экус виллы в Ноэда (Испания), 2-я пол. IV в.–нач. V в.; in situ.

Рис. 150. Мозаика: нагой Дионис с кубком и тирсом, вакханка с факелом, Силен с тирсом; в боковых панелях — пантеры по сторонам от винных канфаров. Из Дома Вакха в Complutum (Алькала де Энарес), кон. IV–V вв. Археологический музей общины Мадрида, Алькала де Энарес.

Рис.151. Персонификации Времен года (рядом с фиасом Диониса). Из Дома Вакха в Complutum (Алькала де Энарес), кон. IV–V вв.

Рис. 152. Мозаика: Явление Диониса Ариадне. Из Emerita Augusta (Мерида), кон. IV–V вв.; in situ.

Рис. 153. Фрагменты мозаики: Пан, несущий на плечах сатириска — фрагмент Дионисова фиаса. Мозаичный перистиль Большого императорского дворца в Константинополе / Стамбуле, 1-я четв. VI в., in situ.

Рис. 154. Мозаика: Фиас Диониса, от которого сохранился фрагмент с мужчиной во фригийском костюме и шапке, ведущим тигра и тигрицу, за ними — фрагмент фигуры слона. Эрез (Израиль), ок. 450–500 гг.; in situ.

Рис. 155. Мозаика: Триумф Диониса на колеснице, с менадой, в сопровождении двух пантер. Римская вилла в Вале ду Моуро (Португалия), IV в. (?); in situ.

Рис. 156, 157. Мозаика: Сатир и менада в дионисийской процессии. Из Дома близ акрополя Мадабы (Иордания), V в. или, возможно, VI в. Археологический музей, Мадаба. Общая схема и фотография мозаики.

Рис. 158, 159. Мозаика: Фиас Диониса, встреча Геракла и Авги, Европа на быке, Триумф Афродиты, Артемида с охотниками, Мелеагр и Аталанта. Из дер. Саррин (Сирия, мухафаз Халеб / Алеппо), 1-я пол. VI в. до сер. VI в. Схема поля и фрагмент.

Рис. 160, 161. Мозаика: Дионис и его фиас. Триклиний с апсидой, с Виллы Соколиной охоты в Аргосе, 2-я пол. V в. или ок. 500 г. Археологический музей, Аргос.

Рис. 162, 163. Мозаики: Триумфальное шествие Диониса на колеснице, с опьяневшим Гераклом, с Паном, с пляшущими сатирами и менадами. Над колесницей Диониса надпись «ΤΕΛΕΤΗ» («Таинство»). На верхней панели — фабула истории Ипполита и Федры. 1-я пол. VI в., Музей Измаилии (Египет).

Рис. 164, 165, 166, 167, 168, 169. Фрески: (1) Явление Диониса Ариадне в аподитерии, фигура возлежащего героя (или женщины?) в «позе Ариадны» с летящим к нему Эротом, Халиф, представленный в облике Диониса, Купание младенца в тепидарии, Танцующая вакханка на склоне арки в «тронном» зале. Термы Кусайр-Амра (Иордания), кон. 2-й четв. VIII в.

Рис. 170. Двор с фонтаном, в котором совершалось чудо превращения воды в вино, в Герасе.

Рис. 171, 172. Театр и Фестивальный бассейн, где происходили празднества Диониса (?) в Бир-Катайн за Северными воротами Герасы.

Рис. 173. Саркофаг с нисхождением Селены-Луны к Эндимиону. III в. Галерея Дориа-Памфили, Рим.

Рис. 174. Саркофаг с нисхождением бога Марса к Рее Сильвии. Нач. III в. Музео Грегориано Профано, Ватиканские музеи.

Рис. 175. Саркофаг с Историей Ионы, Воскрешением Лазаря, Добрым пастырем, Иссечением воды Моисеем, пасторальными сценами. III в. Музео Пио Кристиано, Ватиканские музеи.

Рис. 176. Сон фараона. Рельеф слоновой кости трона епископа Максимиана. 540-е гг., Архиепископский музей, Равенна.

Рис. 177. Серебряное блюдо-lanx с золочением: сидящая Ариадна с пантерой и рогом изобилия у ее ног, с идущими к ней сатиром слева и Дионисом с тирсом справа, в бордюре — с эротами, предлагающими плоды животным, в пейзаже. Из Augusta Raurica (близ села Кайзераугст, Швейцария), 2-я четв.–сер. IV в. Римский музей, Кайзераугст.

Рис. 178. Две парные серебряные тарелки с танцующими Паном и играющей на авлосе вакханкой и Сатиром и вакханкой с тамбурином. Из «Сокровищ Милденхолла», IV в. Британский музей, Лондон.

Рис. 179. Серебряное блюдо с танцующими менадой и Силеном. 613–629/630 гг., Эрмитаж, СПб.

Рис. 180. Серебряный кувшин со следами позолоты: в трех регистрах снизу вверх: морские сцены, Дионис с фиасом, охоты. V–VI вв. Музей искусств, Кливленд.

Рис. 181. Серебряная «Амфора Баратти», украшенная 132 овальными фигурными медальонами; на тулове представлены мифологические персонажи, связанные с культом Диониса и Кибелы. Возможно, из Антиохии, кон. IV в. Археологический музей, Флоренция.

Рис. 182, 183. Пиксида слоновой кости: (1) Рождение Диониса (Семела на ложе, нимфа, берущая младенца на руки), (2) детство Диониса: Силен, подсаживающий младенца Диониса на козла, Дионис (?) на колеснице, запряженной пантерами, фиас (танцующий Пан, менады), (3) юный Дионис с распростертыми руками, покрытыми перьями, коленопреклоненная фигура женщины с зеркалом, по сторонам — танцующие и замахивающиеся мечами воины (куреты или корибанты) в сцене убиения Диониса. V в. Городской Археологический музей, Болонья.

Рис. 184. Рельеф на слоновой кости: Стоящий нагой Дионис с запрокинутой за голову рукою, в виноградной лозе. V в. Ахенский собор, Ахен.

Рис. 185. Рельеф слоновой кости: Менада. Ок. 500 г. Музей Клюни, Париж.

Рис. 186. Фрагмент шкатулки слоновой кости: Дионис с рогом изобилия и виноградной гроздью. III–IV вв. Художественный музей Уолтерса, Балтимор.

Рис. 187. Пиксида слоновой кости: Индийский поход Диониса. V в.; Художественно-исторический музей, Вена.

Рис. 188. Прямоугольная вставка: Триумф Диониса на колеснице, запряженной пантерами, с танцующими менадами по сторонам, Паном и сатиром. В двух углах в основании — дельфины. Из Ахмима (?), Египет; IV в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 189. Фрагмент ткани: Дионис (имя надписано), стоящий у колонны, с пантерой у ног, справа сохранилась надпись с именем Ариадны. VI–VII вв. Музей Бенаки, Афины.

Рис. 190. Квадратная вставка с медальоном в ней: Сидящие Дионис и Ариадна, обращенные друг к другу, под ними — две женщины со связанными за спиной руками (пленные индианки?). IV в. (?). Музей Метрополитен, Нью-Йорк (inv. 26.9.8.).

Рис. 191. Дионис и купидон в лодке (среди нильского пейзажа). IV–V вв., Лувр, Париж.

Рис. 192. Квадратные вставки с Дионисом и Ариадной. Из Ахмима, V в. Художественно-исторический музей, Вена.

Рис. 193. Т.наз. Покров из Антинооополиса. IV в., Лувр, Париж.

Рис. 194, 195. Завеса из частного дома или храма, с нагим Дионисом в нимбе, вакханками и сатирами в арочных проемах, IV в. Музей Абегга, Риггисберг (Швейцария).

Рис. 196. Нагой Дионис, в нимбе. IV в. Музей изящных искусств, Бостон

Рис. 197. Золотая орфическая табличка. IV в. до н.э. Музей Гетти, Малибу.

Рис. 198. Орфей среди животных. Фреска в Доме Орфея (VI.14.20) в Помпеях. 1-я пол. I в.

Рис. 199. Мозаика: Орфей среди животных, открыта под церковью монастыря Сант’ Ансельмо на Авентине в Риме, II–III вв.

Рис. 200. Керамическая скульптурная группа с Орфеем, окруженным Сиренами, из Великой Греции, которая изображает, как считается, умершего. III в. до н.э. Музей П. Гетти, Малибу.

Рис. 201. Играющий Орфей среди животных. Рельеф на саркофаге, 230–240 гг. Археологический музей, Салоники.

Рис. 202 a, b, 203. Надгробный памятник Марка Валерия Вера, дуумвира Петувиума (ныне Птуй, Словения) с играющим Орфеем, кон. II – 1-я четв. III в., in situ. Вид, Прорисовка, Фрагмент с Орфеем.

Рис. 203. Надгробный памятник Марка Валерия Вера, дуумвира Петувиума (ныне Птуй, Словения) с играющим Орфеем, кон. II – 1-я четв. III в., in situ.

Рис. 204. Рельеф с тавроктонией Митры. III в. Термы Диоклетиана, Рим.

Рис. 205. Вотивный рельеф, посвященный Митре, с лирой (которая никак с ним не связана) из митреума в Инвереске (Шотландия). III в.

Рис. 206. Рельеф квадранта из Силистры с Орфеем в профиль и бюстами Сераписа и Исиды на колоннах по сторонам). III в.

Рис. 207. Арион, поющий гимн Аполлону. Мозаика из Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина. 320-е–370-е гг.

Рис. 208. Ганимед с орлом. 160–170-е гг. Прадо, Мадрид.

Рис. 209. Мозаика: Орфей и морские сцены: Триумф Венеры и Палемон на дельфине. Из Куикула (Джемиля, Алжир), 375–425 гг.

Рис. 210, 211. Мозаика: Играющий Орфей (сохр. фрагмент фигуры) среди животных. Апсидальная комната на Вилле дель Казале близ Пьяцца Армерина, Сицилия, 320-е–370-е гг.; in situ.

Рис. 212. Мозаика: Орфей, играющий на кифаре, с животными вокруг. Из Филиппополиса (Шахба), кон. III–нач. IV в. или 1-я пол. IV в. Музей Шахбы.

Рис. 213. Мозаика: Играющий Орфей в длинной хламиде с животными и птицами (сова, ворона, конь, бык, пантера, кабан, овца (?), антилопа, слон, лань, олень, цапля (?). Из Аданы, 250–315 гг., мозаика сильно руинирована; Археологический музей, Адана.

Рис. 214. Карта римской Британнии с местами находок мозаик с Орфеем.

Рис. 215. Грифон. Фрагмент мозаики с виллы в Вудчестере, ок. 325 г.

Рис. 216, 217. Мозаика: Орфей в кругом медальоне и разделенными деревьями бегущими животными во внешнем круге (медведь, лань, леопард, конь, лев, волк ?, кабан). В соседней комнате — панель с Океаном, дельфинами, сценой охоты. Триклиний римской виллы в Уитингтоне, ок. 340–350 гг.

Рис. 218. Мозаика: Играющий Орфей в круглом медальоне с лисицей, с женскими персонификациями на животных по четырем сторонам. Римская вилла в Литлкоте (Уилтшир), ок. 360–363 гг.; in situ.

Рис. 219, 220. Мозаика: Орфей среди животных. Триклиний римской виллы в Вудчестере, ок. 325 г.; in situ; законсервирована, известна по акварели. Схема и акварель с мозаикой.

Рис. 221. Мозаика: Дионис и Ариадна (?), Орфей и сцена ристаний в цирке, Времена года, гиганты?, тритоны, нереиды, эроты. Из виллы в Хоркстоу (Линкольншир), 350-е гг., Музей Халла и Ист Райдинга, Кингстон-апон-Халл.

Рис. 222. Мозаика: Играющий и порывисто обернувшийся Орфеем в развевающейся красной хламиде, с лисицей у его ног, в круглом поле, в первом внешнем круге птицы — павлин, фазан, утка, и др.), во втором — лев, два тигра, леопард, грифон. Из римской виллы в Бартон Фарм за стенами Кориниума (Сайренсестер), IV в. Музей Кориниума, Сайренсестер.

Рис. 223. Мозаика: Орфей с лисой у его ноги, в круглом поле; вокруг в концентрическом круге леопард, олень, лев, лань, медведь (?), бык, львица (?), изображенные в момент преследования или нападения (разделены деревьями). Триклиний римской виллы в Ньютон Сейнт Лоу (близ Бристоля), ок. 325–350 гг. Бристольский музей и Галерея искусств, Бристоль.

Рис. 224. Мозаика: Орфей в октагоне, в общем круглом поле — животные. Из римской виллы в Уинтертоне (Сев. Линкольншир), ок. 340-х–350-х гг.; утрачена, известна по акварели.

Рис. 225. Мозаика: Орфей у древа, на котором сидит ворона, среди животных, по углам крылатые виктории. На другой картине — пьяный Силен на осле и сатир, охота.

Нильский пейзаж с пигмеями и журавлями. Из раскопок на calle Travesía de Pedro María Plano в Мериде, IV в. Museo de Alcazaba, Мерида.

Рис. 226. Мозаика: Играющий Орфей, сидящий на скале, у дерева, вокруг на поле, среди анемонов — птицы и животные. Из христианского монастыря близ Антиохии-на-Оронте, 397 г. Музей Августа Кестнера, Ганновер.

Рис. 227. Мозаика: Играющий Орфей, окруженный животными. Центральная комната у перистиля виллы Эль Пескеро (регион Бадахос, Испания), после 350 г.; in situ.

Рис. 228. Мозаика: Орфей среди животных (пантера, лев, шакал или лисица, олень, фазан или павлин, журавль, две птицы). Из апсидальной диэты виллы в Мартим Гиль, Португалия, ок. 350 г. Национальный Археологический музей, Лиссабон.

Рис. 229. Мозаика: Играющий Орфей (среди животных — лев, медведь, пантера, антилопа, орел, попугай, и др.). Из погребальной пещеры в Iol Caesaria (Шершель, Алжир, ок. 342 г.; видимо, утрачена.

Рис. 230. Мозаика: Играющий Орфей. Из виллы близ порта острова Коса (сопровождающие сцены: гладиаторы с надписанными именами, в соседней комнате — морские сцены), IV в.; фрагменты в Археологическом музее, Стамбул.

Рис. 231. Мозаика: Орфей среди животных (кабан, медведь, леопард, конь, олень, слон, птицы, в том числе на деревах павлин, сова, ворона); на другом участке — фрагмент с рыбами, часть композиции с Арионом. Из виллы в Бланзи-ле-Фим,нач.–сер. IV в. Муниципальная библиотека, Лан.

Рис. 232. Мозаика: Играющий Орфей и животными вокруг него (лев, кабан, пантера, тигр, медведь, утки разных пород, павлин, заяц, под ногами две змеи, черепаха и ящерица); в соседней комнате — Похищение Европы. Из раскопок на участке дома Мурабас в Спарте, ок. 325 г. Археологический музей, Спарта.

Рис. 233. Мозаика: Играющий Орфей, сидящий на скале, с животными и птицами вокруг. Из раскопок на calle de la Zuda в Цезареавгусте (Сарагоса), кон. IV или V в. Музей Сарагосы, Сарагоса.

Рис. 234. Мозаика: Играющий Орфей (в круглом поле), слева от него — попугай, аист, павлин, куропатка, олень, под ногами Орфея — лев, справа — грач (?), лисица, еж, неизвестная птица, тигр (?), леопард, с головами четырех Времени года по углам). Из римской виллы в Прусиаде у Гипия (Турция), нач. IV в.

Рис. 235. Фреска: Играющий Орфей. Дом Сереноса (северная стена комнаты 1) в Trimithis (Амхейда, оазис Дахла, Египет), нач. IV в.; in situ.

Рис. 236. Фреска: Орфей с лирой, в анаксаридах, на троне, с орлом слева в ветвях райского Древа Жизни, в вершине которого представлен Мессия. III в. Синагога в Дура-Европос (Сирия). Прорисовка.

Рис. 237. Фреска: Орфей в катакомбах Св. Каллиста, 218–222 гг.

Рис. 238. Фреска: Играющий Орфей между двумя деревьями с голубем и орлом (?). Люнета аркосолия 79 (галерея I, 66) в катакомбах Свв. Петра и Марцеллина ad duos lauros, 2-я пол. IV в.

Рис. 239. Фреска: Играющий Орфей в окружении барана, овцы (?), собаки (?), мелких животных. Свод аркосолия в катакомбах Св. Присциллы (Орфей), сер.–2-я пол. IV в.

Рис. 240. Фреска: Играющий Орфей в окружении быка, двух львов, двух верблюдов в люнете аркосолия (над ним библейские сцены). Кубикул IV в катакомбах Св. Домитиллы, 320–330-е гг. Фотография и гравюра по фреске.

Рис. 241. Фреска: в центре свода — Играющий Орфей среди животных. Вокруг — Иссечение воды Моисеем, Даниил во рву львином, Воскрешение Лазаря, Добрый пастырь), чередующимися с пейзажами с быком, овцами. Кубикул III в катакомбах Св. Домитиллы, кон. III в.–350–360-е гг. (утрачена).

Рис. 242. Мозаика: Орфей с кифарой, окруженный птицами и овцами (сохр. следы одной). Покрытие могилы в подземном христианском некрополе (с мозаиками с портретами умерших, изображениями Доброго пастыря, христианскими символами) в Leptis Minus (Ламта, Тунис), кон. IV–V вв.

Рис. 243. Саркофаг супружеской пары с изображением пасторальной сцены. Сер. III в. музей древностей, Базель.

Рис. 244. Саркофаг с Добрым пастырем среди зарослей виноградной лозы с купидонами. IV в. Музео Пио Кристиано, Ватикан.

Рис. 245. Саркофаг с пастырями. III в. Термы Диоклетиана, Рим.

Рис. 246. Орфей как Добрый пастырь. III в. (?). Из Какрана, Частное собрание.

Рис. 247. Саркофаг с играющим Орфеем. Крипта церкви Сан Гавино в Порто Торрес (Сардиния, III в.

Рис. 248. Добрый пастырь. мавзолее Галлы Плакидии в Равенне, сер. V в.

Рис. 249. Орфей-Давид из синагоги в Газе, 508/509 гг. Музей Израиля, Иерусалим.

Рис. 250. Мозаика с Адамом-Орфеем среди животных, в церкви в Хуарте (Сирия), кон. V–нач. VI вв. Музей Апамеи. Схема-реконструкция.

Рис. 251, 252. Мозаика: Орфей с лирой в руках, среди животных, под ним — Пан и кентавр Хирон. Из погребальной капеллы с небольшой апсидой с изображением креста за

Дамасскими воротами Иерусалима, сер.–2-я пол. VI в. или позднее. Археологический музей, Стамбул.

Рис. 253. Рельеф с с Орфеем среди зверей и Орфеем в Аиде. Мавзолей Квинта Апулея Максима в Эль Амруни (Тунис), I–II в.

Рис. 254. Фрагмент декоративного известнякового фронтона: Орфей с лирой, и со львом рядом с ним. Из декорации гробницы, IV в. Коптский музей, Каир.

Рис. 255. Мраморный трапедзофор (или фонтан): Орфей среди животных. С острова Эгины, V в.; Византийский музей, Афины

Рис. 256. Саркофаг Флавия Феопонпа Романа с изображением поединка мангуста и кобры под табулой в руках купидонов. III в. Национальный Римский музей, Рим.

Рис. 257. Бронзовая накладка шкатулки: Играющий Орфей, сцены Дионисова круга и Времена года. Из Intercisa (Паннония), 2-я пол. IV в. Национальный Музей Венгрии, Будапешт.

Рис. 258 a, b, 259 a–c. Пиксида: Орфеем среди животных. V–VI вв. Национальный музей Барджелло, Флоренция. Фотография и прорисовки сторон.

Рис. 260 a, b, 261 a–c. Пиксида: Играющий Орфей среди животных. Из монастыря Св. Колумбана в Боббио, Восточное Средиземноморье или Италия, V–VI вв. Museo della Abbazia di San Colombano.

Рис. 262. Квадратная вставка с медальоном: Орфей, играющий на лире, окруженный 4 купидонами и животными. Из Ахмима, Египет, Музей Виктории и Альберта, Лондон (inv. 1190/P 1054).

Рис. 263. Квадратная вставка с медальоном: Играющий Орфей (в высокой шапке, похожей на калаф) в окружении животных и кентавра. V–VI вв., Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.

Рис. 264. Вакханки, менады, купидоны и голова Орфея в отдельном медальоне, на ткани с аукциона продаж антикварной галереи «1stDibs». V–VI вв. (?)

Рис. 265. Лекифы: Играющий Орфей (без животных) и фиас Диониса под ним, с Марсом, Венерой и Викторией на другой стороне. Из мастерской Навигия, 275–320 гг., Музей Бардо, Тунис; Римско-германский Центральный музей, Майнц.

Рис. 267. Оттиск бронзового кольца: Играющий Орфей среди животных, над которым изображена звезда. Кон. IV в.

Рис. 268, 269. Мозаика: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены, из Дома Диониса и Улисса в Дугге, 250–270 гг., Музей Бардо, Тунис.

Рис. 270. Мозаика: Одиссей и Сирены. Из фригидария Терм виллы в Санта Витория ду Амейшоал (Португалия), нач. IV в. Национальный Археологический музей, Лиссабон.

Рис. 271. Мозаика: Одиссей и Сирены; напротив — Нептун на морской колеснице, с нереидами по сторонам. Внутренняя стена фонтанного бассейна из Iol Caesaria (Шершель, Алжир), кон. III–нач. IV вв. Музей Шершеля (Алжир).

Рис. 272, 273. Мозаика: Одиссей, привязанный к мачте, и Сирены (не сохр), на том же поле сражение со Скиллой и не определенная сцена с женской фигурой в лодке и двумя мужчинами, один из которых падает в море; вокруг этих сцен — охотящиеся купидоны, моряки в лодке, рыбаки, рыбы, растения, птицы. Из дома близ церкви в Хайдре, 1-я пол. или 2-я пол. IV в. Музей Хайдры (Тунис).

Рис. 274, 275. Фрески: Одиссей и поющие Сирены и Одиссей, замахнувшийся на атакующую его корабль Скиллу, с псом (часть ее тела), пожирающим одного из моряков. Надпись на свитке у одной из Сирен: «Приди сюда и слушай, Одиссей. Это громкий глас Сирен. Кто, услышав эту песнь, проплывал мимо этого луга?». Гробница Улисса и Сирен в Асгафа эль-Абьяр (Киренаика, Ливия), кон. IV–сер. V вв.; in situ

Рис. 276, 277. Фрагмент саркофага с Одиссеем и Сиренами. III в. Термы Диоклетиана, Рим.

Рис. 278. Саркофаг из крипты Сан Эусебио катакомб Сан Каллисто, III–нач. IV вв. Музео Пио Кристиано, Ватиканские музеи

Рис. 279. Саркофаг с состязанием Муз и Сирен, III в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Рис. 280, 281. Боковая стенку крышки саркофага Марка Аврелия Романа, с погрудным портретом умершего и двумя сидящими философами по сторонам от него, с трагическими масками по углам, III в. Нац. Римский музей, Термы Диоклетиана.

Рис. 282. Фреска с Одиссеем и Пенелопой в гипогее Аврелиев в Риме, ок. 220–230 г.

Рис. 283. Философ. Фреска в гипогее Аврелиев в Риме, ок. 220–230 г.

Рис. 284. Одиссей и Эвриклея. Рельеф из Фессалии, IV в. до н.э. Нац. Археологический музей, Афины

Рис. 285. Одиссей, Пенелопа и Эвриклея. Фреска в Доме Сереноса (северная стена комнаты 1) в Trimithis (Амхейда, оазис Дахла, Египет), нач. IV в.

Рис. 286. Мозаике на своде нимфея в Domus Aurea с Полифемом и Одиссеем. 64–68 гг.; in situ.

Рис. 287. Мозаика: Одиссей, подносящий мех с вином Полифему. Вестибулум (комната 37) Виллы дель Казале близ Пьяцца Армерина, 320-е–370-е гг.; in situ.

Рис. 288, 289, 290. Мозаика: Объятие Одиссея и Пенелопы в присутствии няньки Одиссея Эвриклеи, справа — шесть танцующих в хороводе служанок (надписание над всей сценой — ΘΕΡΑΠΕΝΙΔΕС / Служанки). Из раскопок т.наз. неоплатонической школы, раскрытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»), 3-я четверть IV в.; Археологический музей в комплексе Королевских музеев искусства и истории, Брюссель.

Рис. 291. Фреска с Одиссеем и Пенелопой перед ним и стоящей Эвриклеей, в мацеллуме Помпей (insula VII, 9, 4–12), ок. 65 г.

Рис. 292, 293. Сократ с философами. Из раскопок т.наз. неоплатонической школы, раскрытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»), 3-я четверть IV в.; Археологический музей в комплексе Королевских музеев искусства и истории, Брюссель.

Рис. 294. Состязание Кассиопеи с нереидами в красоте. Из раскопок т.наз. неоплатонической школы, раскрытой под кафедральным собором Апамеи (т.наз. «собор Востока»), 3-я четверть IV в. Археологический музей в комплексе Королевских музеев искусства и истории, Брюссель.

Рис. 295. Святилище Семи мудрецов близ Серапейона в Саккаре, ок. 250 г. до н.э. Схема.

Рис. 296. Фреска с т.наз. Аристотелем с учениками в кубикуле I гипогея на виа Дино Компаньи — напротив сцены со Христом и апостолами, т.е. как сопоставление двух учений, старого и нового, 2-я пол. IV в.

Рис. 297. Саркофаг с образом Христа среди апостолов. IV в. Ватиканские музеи, Рим.

Рис. 298.. Мозаика: Христос среди апостолов, в капелле Сан Аквилино собора Сан Лоренцо Маджоре в Милане, 3-я четв. V в.

Рис. 299, 300, 301. Мозаика: Одиссей, Сирена, играющая на флейте, ихтиокентавр, лодка с моряком, над нею — нереида на ихтиокентавре. В нижней части мозаичного поля — Нил на крокодиле или гиппопотаме, опирающийся на кувшин с истекающей из него водою и протягивающий птицу (утка?) в направлении строения, над которым надписание «ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ» и ниломер с отметками уровней разлива его вод, под ним сцена схватки быка и некоего животного. В нижней части, на воде, которая истекает из сосуда,— корабль, к которому летит птица, вокруг — растения папируса как элемент нильского

пейзажа. Дом Леонтиса Клубаса в Нисе Скифополе (Бейт-Шеан, Израиль), сер. V в. (или 1-я пол. VI в.). Музей Израиля, Иерусалим.

Рис. 302. Персонификации Нила и Египта, ниломер с детьми, отмечающими уровни воды, Маяк. Фрагмент мозаики в Доме Нильского праздника в Сепфориде (Ципори, Израиль), V в. (?).

Рис. 303. Мозаике в церкви в Умм эль-Манаби на вершине Аджлунского холма. V в. (?), не сохр.

Рис. 304. Мозаика: Виды городов Святой Земли, нильские пейзажи. Церковь св. Стефана в Умм-ар-Расасе, 757 г.

Рис. 305. Пенелопа у ткацкого станка и стоящий перед нею юноша (Телемах или один из женихов). V в. Эрмитаж, СПб.

Рис. 306. Бронзовое настольное украшение: Одиссей, привязанный к мачте. Кон. III-IV вв.. Музей изящных искусств Вирджинии, Ричмонд (Вирджиния) (inv. 67.20).

Рис. 307. Чаша в технике terra sigillata: два корабля, на одном из которых Одиссей (узнается по эксомиде и шапке-пилеусу), привязанный к мачте; на том же поле купидон, оседлавший двух дельфинов, 350-430 гг. Частная коллекция.

Рис. 308. «Большая камея Франции» с вознесением Германика на Пегасе, 23 г., Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж.

Рис. 309. Беллерофонт и Пегас. Рельеф из цикла героических сюжетов в Себастейоне, святилище, посвященном Афродите и роду Юлиев, в Афродисиаде, 2-я четв. I в. – 60-е гг. Музей Афродисиады.

Рис. 310. Рельеф саркофага с Беллерофонтом и Химерой. III в.(?), Археологический Музей, Козани.

Рис. 311. Мозаика: Беллерофонт, поражающий Химеру. 1-я пол. III в. Археологический музей, Ним.

Рис. 312. Мозаика: Беллерофонт, поражающий Химеру. 263 г. (до 273 г.). Вид после раскопок.

Рис. 313. Мозаика: Беллерофонт, поражающий Химеру. 263 г. (до 273 г.), Археологический музей Пальмиры.

Рис. 314. Мозаика: Эврибат, отдающий свою дочь Филоною в супруги Беллерофонту (за Беллерофонтом сохр. фрагмент крыла Пегаса). Из Дома Нимф в Неаполисе (Набёль, Тунис), 310–340 гг. Археологический музей, Набёль.

Рис. 315. Мозаика: Эномай в своем дворце, колесничное состязание Пелопса и Эномая, справа вверху — Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру; на том же поле — в бордюре — схватка Геракла с кентавром, сцена охота, по углам — теламоны. Вилла

Кепиона и его жены Фортунаты в Мад Хоул в Боксфорде (Зап. Беркшир), ок. 380 г. (?), in situ.

Рис. 316. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. Из виллы императора Валентиниана I в Брукнойдорфе (Австрия), после сер. IV в. Государственный музей Бургенланда, Айзенштадт.

Рис. 317–321. Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру, в медальоне, окруженном по углам поля канфарами, и охотами на двух панелях по сторонам. Комната с мозаикой примыкает к помещению с напольным образом Христа (или императора) с христограммой вокруг главы. Римская вилла в Хинтон Сейнт Мэри (Дорсет), ок. сер. IV в. Лондон, Британский музей.

Рис. 322. План виллы в Лаллингстоуне. IV–V вв.

Рис. 323. Комната-капелла над термами, украшенная фреской: на торцевой стене фигуры 6 орантов, стоящих среди колонн, и фрагменты фигур с других стен, и большая христограмма в антикамере у входа в капеллу (все фрески в Лондоне, Британский музей).

Рис. 324, 325. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру; в окружении четырех дельфинов в одном поле с ним; по углам — персонификации четырех Времен года в медальонах, Европа на быке в «апсиде». Апсидальный триклиний римской виллы в Лаллингстоуне (Кент) (открыта в 1949 г.), ок. 330-х гг. или сер. IV в. или 360-е гг., in situ.

Рис. 326. Мозаика (т.наз. «Мозаика с Нептуном и Хризмой»): Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. Комната с апсидой римской виллы в Наннэри Мид близ Фрэмптона в Дорсете; видимо, разрушена в 1854–1855 гг.; сер. IV в.

Рис. 327. Мозаики в компасной композиции: по четырем сторонам, в квадратных вставках, — Аттис и нимфа Сагаритида, Венера и Адонис (?), в четырех люнетах — утраченные участки, возможно, со сценами охоты (?). В бордюре с дельфинами — Купидон (на одной стороне) и Нептун по центру ленты, примыкающей к апсиде, сопровождаемые текстами. Напротив главы Нептуна — в растительных завитках на границе апсиды и основного поля — христограмма. В примыкающей комнате — Дионис в медальоне, окруженный четырьмя канфарами по углам, с охотами по двум сторонам. Комната с апсидой римской виллы в Наннэри Мид близ Фрэмптона в Дорсете; видимо, разрушена в 1854–1855 гг.; сер. IV в.

Рис. 328. Мозаика: Беллерофонт с Химерой у его ног (другие герои на том же поле — Менелай с поверженной львицей, Актеон с охотничьим псом, Тесей с медведем, Персей с двумя птицами по сторонам). Термальный комплекс в Хенхир Эррих близ Тамагуты в окрестностях Суффетулы (Сбейтла, Тунис), VI в.(?); in situ.

Рис. 329. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. справа — охотник. Из виллы в Пуэрта Оскура, IV в. Археологический музей Малаги.

Рис. 330, 331. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (в центре поля), с Временами года в медальонах по углам. На прямоугольной вставке: купидоны с tabula ansata с текстом: «Я есть тот, через кого возрождаются осень, зима и лето по очереди, и все созидается в мире». Трехапсидный триклиний т.наз. Дворца Теодориха в Равенне (обнаружен при раскопках нартекса церкви Сан Сальваторе ад Кальки, разрушенной в XVI в., 1-я четв. VI в.

Рис. 332, 333. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру. Термальный комплекс церкви, в который входит баптистерий, на акрополе Миртилиды (Мертола, Португалия),VI в.; in situ.

Рис. 334. Мозаика: Беллерофонт на Пегасе, поражающий Химеру (сохр. Химера, задние ноги Пегаса, кончик копья Беллерофонта). Т.наз. Мозаичный перистиль Большого Императорского дворца в Константинополе, 1-я четв. VI в.; in situ

Рис. 335. Фреска с Пегасом в зените свода в гробнице Назониев в Риме, кон. II в.

Рис. 336. Нимфы, омывающие Пегаса. Сер. IV в. Вилла в центре Антиохии, in situ.

Рис. 337. Мозаика: Пегас и нимфы. Из Альменара де Адаха (Вальядолид), кон. III в., in situ.

Рис. 338. Серебряное блюдо: Стоящий Беллерофонт и Пегас, пьющий из источника под деревом (справа); на втором плане — стоящий старик-крестьянин в позе задумчивости. Из мастерской в Константинополе (?), VI–VII вв. Музей истории и искусства, Женева.

Рис. 339. Прорезная плакетка слоновой кости с Беллерофонтом, поражающим Химеру. Мастерская в Константинополе (?), V в.; Британский музей, Лондон.

Рис. 340. Брошь: Беллерофонт, вознесшийся на Пегасе над Химерой. Из Паннонии, VI–VII вв. Национальный музей Венгрии, Будапешт.

Рис. 341. Стеклянная плоская чаша с резьбою по стеклу: Беллерофонт с Пегасом и две нимфы. Из Италии (?), IV в. Британский музей, Лондон (inv. 1967,1122.1).

Рис. 342, 343. Т.наз. «Покров Сабины»: Беллерофонт и Химера в центральном медальоне; в квадратных вставках Артемида, Аполлон и Дафна, нильский пейзаж в венчающей рамке. Из погребения христианки Сабины в Антинооополисе (Египет), V в.; Лувр, Париж.

Рис. 344, 345. Мозаика: Федра со служанкой, кормилицей и удаляющимся Ипполитом (от фигуры сохр. только ноги и собака). Триклиний (или стибадий) виллы в Арельяно (Наварра, Испания), IV в.; in situ.

Рис. 346. Саркофаг с Искушением Ипполита. Сер. III в. Эрмитаж, СПб.

Рис. 347. Саркофаг с Историей Ипполита. Ок. 300 г. Сплит, Археологический музей.

Рис. 348. Саркофаг с историей Ипполита. Ок. 250–260 гг. Музей античного Арля, Арль.

Рис. 349–351. Мозаика: охотящиеся герои Адонис, Ипполит, Тиресий, Нарцисс, Мелеагр, Актеон, вокруг медальона с персонификацией Мегалопсюхии-Великодушия (имена надписаны). С виллы Якто близ Дафны (окрестности Антиохии), 450–469 гг.; Археологический музей провинции Хатай, Антакья. Общий вид, Мегалопсюхия, Прорисовка.

Рис. 352. Мозаика: Охота Адониса. Фрагмент мозаики с виллы Якто близ Дафны (окрестности Антиохии), 450–469 гг. Археологический музей провинции Хатай, Антакья

Рис. 353. Мозаики: Т. наз. Ипполитова комната, открытая под церковью Богоматери, на уровне большого частного дома VI в., рядом с круглым языческим храмом и, видимо, частично на его фундаментах, 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания). Общий вид.

Рис. 354. Мозаики Ипполитовой комнаты., 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания). Общий вид.

Рис. 355. Мозаика: Федра со служанками, спутник-охотник Ипполита, старуха-нянька (сохр. надпись). 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 356. Мозаика: сцена с Афродитой и Адонисом в Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 357. Мозаика: персонификации городов в Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 358. Мозаика: Снятые сандалии в Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания)..

Рис. 359. Мозаика: Персонификация Времени года в т. наз. Ипполитовой комнате. 1-я пол. VI в.; in situ (Археологический комплекс Мадабы «Церковь Марии», Иордания).

Рис. 360, 361. Мозаика: Федра и Ипполит, получающий от нее через кормилицу письмо, летящий над сценой Эрот и справа — спутники Ипполита охотники с собаками. На нижнем поле — Триумф Диониса на колеснице с опьяневшим Гераклом. Из Шейх-Зувейды на севере Синая (Египет), 1-я пол. VI вв. Музей Измаилии, Египет

Рис. 362. Серебряная ситула с рельефом с историей Ипполита. Из «Сокровищ Севса» (комплекс 14 разновременных предметов, в том числе блюдо, изготовленное к 30-

летию правления Константина I в 336 г.; найдены на территории Ливана или в Венгрии, у оз. Балатона), V в.; Национальный музей Венгрии, Будапешт.

Рис. 363. Серебряное блюдо: Федра и отвернувшийся от нее Ипполитом, читающий письмо. Из мастерской в Константинополе (?), 500–550 гг. Собрание Дамбартон Оукс, Вашингтон.

Рис. 364. Саркофаг с Венерой, удерживающей Адониса от охоты, и охотой Адониса. III в. Монастырь Кава деи Тиррени (Кампания).

Рис. 365. Саркофаг с охотой Адониса. Кон. II в. Палаццо Дукале, Мантуя.

Рис. 366. Стенка саркофага с Венерой и Адонисом и гибелью Адониса на охоте. 160–170 гг. Галерея Боргезе, Рим.

Рис. 367. Фрагмент саркофага с Прощанием Адониса и Венеры. Ок. 190 г. Палаццо Дукале, Мантуя.

Рис. 368. Фрагмент рельефа саркофага с восседающими Адонисом и Венерой, ок. 220 г., Музео Грегориано Профано (Ватиканские музеи).

Рис. 369. Фреска из мавзолея в Бу-сюр-Сюип (Франция), с Венерой, стоящей рядом с сидящим Адонисом и купидоном, залечивающим его рану на бедре. II в.

Рис. 370, 371. Мозаика: Адонис, охотящийся на вепря; слева — Венера (судя по диадеме на голове) и Марс (в шлеме и со щитом), наславший зверя на героя. В экусе: в конхе — голова Океана, в центре поля — Возвращение Брисеиды Ахиллесу. Триклиний Виллы Матерна в Карранке близ Толедо, кон. IV–нач. V вв.; in situ.

Рис. 372. Мозаика: Женская персонификация с нимбом в центре; по четырем сторонам в арочных сегментах — Похищение Гиласа озерными нимфами, Фисба, убегающая от пантеры, раздирающей ее плащ, и Пирам (но, скорее всего, персонификация места действия), Спасение Амимоны Нептуном, Купание Дианы, по углам — бюсты Дианы, Минервы и Геркулеса (четвертый не сохр.). Вилла Матерна в Карранке близ Толедо, кон. IV–нач. V вв.; in situ.

Рис. 373. Пиксида: Восседающие Афродита и Адонис (в блаженстве бессмертия?). V в. Национальный музей Швейцарии, Цюрих.

Рис. 374. Охота на вепря. Из Дома с митреумом, IV в., Мерида.

Рис. 375, 376. Разоблачение ахиллеса на Скиросе и Ссора Ахиллеса с Агамемноном. Из сада Дома Аполлона (VI.7.23), I в. Нац. Археологический музей, Неаполь.

Рис. 377. Tabula Iliaca Capitolina. Ок. 15 г. до н.э. Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 378. «Щит Ахиллеса». Кон. I в. до н.э. Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 379. Стукковые рельефы в Доме Троянского святилища, или Доме ларария Ахиллеса (I.6.4). I в., Помпеи, in situ.

Рис. 380 a, b. Серебряная ойнохоя из Бертувиля с сюжетами Истории Ахиллеса. Сер. I в., Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции.

Рис. 381. Остров Левка, где находилось святилище Ахиллеса (ныне о. Змеиный).

Рис. 382. Фреска с изображением Поединка Ахиллеса и Гектора и Влачением Гектора вокруг стен Трои в гробнице в Капитолиаде (Бейт-Рас, Иордания), II–III вв.

Рис. 383. Мозаика: Сидящие рядом Ахиллес и Деидамия. Из Casa dei Portici в Селевкии., нач. III в.

Рис. 384. «Мирмекийский саркофаг» со сценой Разоблачения Ахиллеса. 180–190 гг. Эрмитаж, СПб.

Рис. 385. Саркофаг с Разоблачением Ахиллеса. Ок. 240 г. Лувр, Париж.

Рис. 386. Саркофаг со сценами Влачения тела Гектора и Великодушия к Приаму. Ок. 240 г., Лувр, Париж.

Рис. 387. «Саркофаг Пьянабелла» со сценами Сборов Патрокла на битву (слева Фетида) и Оплакивания Патрокла Ахиллесом. Ок. 160 г. Музей Остии, Остия.

Рис. 388. Саркофаг Аврелии Агриппины и Публия Элия Мирона со сценами битвы с Амазонками и Ахиллесом с Пентесилеей на руках. III в., Ватиканские музеи, Рим.

Рис. 389. Саркофаг со сценой битвы с амазонками и убиением Ахиллесом Пентесилеи. III в. Археологический музей, Салоники.

Рис. 390–392. Мозаики: Сидящие Ахиллес с лирой и Патрокл, видимо, предваряющие сцену с Брисеидой; Брисеида со служанкой; Приам и Гекуба; Шествие Поликсены, предназначенной в жены Ахиллесу, к алтарю, на котором ее принесут в жертву его тени. 1-я пол. III в., из окрестностей Эдессы / Шанлыурфы. Музей Библейских земель, Иерусалим

Рис. 393, 394. Мозаика: Бракосочетание Пелея и Фетиды; на панелях персонификации (1) сидящая Эвтекния (т.е. Благословенная детьми) со Справедливостью / Дикайосюнэ и Философией), (2) сцена пира. Из триклиния виллы в Филиппополисе (Шахба), 1-я четв. IV в. Археологический музей, Суэйда (Сирия); две другие панели — Национальный музей, Дамаск.

Рис. 395. Мозаика: Бракосочетание Пелея и Фетиды (Фетида на тритоне, несущем факел, под полотнищем, которое держит нереида; их сопровождают морской кентавр, Эрос и нереида на морском существе, Гименей). Из Беджайя, 1-я пол. IV в. Музей Зьяма-Мансурия (Алжир).

Рис. 396. Мозаика: Фетида на ложе с Ахиллесом, у изголовья ложа — сидящий Пелей, за ним три Мойры — «прядущая нить жизни» Клото с мотком пряжи, «дающая жребий» Лахесис с нитью и кодексом в руке, «неотвратимая, пресекающая жизнь» Атропос с развернутым свитком; у ложа — нимфа Анатрофэ / Воспитание, Кормилица / Воспитание подносит Ахиллеса к купели для омовения, за нею Амбросия / Бессмертие с кувшином. Вилла Тесея, возможно, принадлежавшая римскому проконсулу Кипра, нач. V в.; Археологическая зона Неа Пафоса, in situ.

Рис. 397–402. Рельефы бронзовой обкладки т. наз. Капитолийской колесницы (Tensa Capitolina) со сценами истории Ахиллеса: Погружение в Стикс, Принесение к Хирону, Фетида с ладьи передает младенца Хирону, Охота на медведя с Ахиллесом на спине Хирона, Обучение музыке, Прощание Хирона с Ахиллесом, Разоблачение на Скиросе, Патрокл, умоляющий Ахиллеса отпустить его на битву, Убийство Гектора, Влачение тела Гектора, Великодушие Ахиллеса к Приаму, Ахиллес в храме Аполлона и убийство Ахиллеса Парисом, Аякс с телом Ахиллеса. Между горизонтальными пластинами с историей Ахиллеса пластины с дионисийскими сценами. 1-я пол. IV в., Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 403–406. Фрагменты прямоугольного блюда (lanx quadrata) с историей детства Ахиллеса: Приведение мальчика Ахиллеса к Хирону, Сцена с Мойрами. Из мастерской в Thysdrus (Эль Джем), IV–1-я четв. V в., до 440 г. Музей Рёмера и Пелицеуса, Хильдесхайм; Нац. музей, Цирта (Алжир); Арх. музей Карфагена, Музей Бардо, Тунис.

Рис. 407. Резьба по стеклянным пластинам лампы или шкатулки: (1) фрагмент Принесения к Хирону младенца, (2) Обучение охоте,— видимо, был представлен цикл Рождения и Воспитания; в круглых медальонах по верху и низу — изображения всадников. Из раскопок в Лукулловых садах (участок Виллы Медичи) в Риме, сер. IV–1-я четв. V вв.

Рис. 408. Рельефы на пиксиде слоновой кости: (1) Ахиллес, играющий на кифаре, с Деидамией и с Одиссеем с дарами, (2) Разоблачение Ахиллеса. Из Colonia Ulpia Traiana (Ксантен), V–нач. VI вв. Музей собора Св. Виктора, Ксантен.

Рис. 409–415. Мраморный рельеф по круглой кромке стола т. наз. Капитолийского путеала (Mensa Capitolina) с историей Ахиллеса: (1) Фетида на ложе и нимфа, опускающая младенца в купель для омовения, (2) Погружение Ахиллеса в Стикс, представленной персонификацией, (3) Принесение Фетидой младенца Ахиллеса к Хирону, (4) Обучение Хироном Ахиллеса охоте на льва, (5) Ахиллес в женской одежде приходит к нагой Деидамии на ложе, (6) Разоблачение Ахиллеса со стоящим рядом Одиссеем и персонификацией острова Скироса, (7) Поединок Ахиллеса и Гектора, (8) Влачение тела

Гектора, (9) Сцена ристания с воином на колеснице, ведомой викторией). Из Египта (?), 2-я четв. IV в.; вмонтирован в амвон церкви Санта Мария ин Арачели мастерами Лоренцо ди Тибальдо и его сыном Якопо в кон. XII–нач. XIII в. Капитолийские музеи, Рим.

Рис. 416, 417. Рельефы по кромке серебряного блюда: (1) Рождение Ахиллеса (Фетида на ложе, нимфа с питьем для нее, две нимфы у кровати, одна из которых держит ребенка и пробует теплоту воды, другая наполняет чашу для его омовения) в присутствии созерцающих сцену Геракла, Зевса, Аполлона, Гермеса, Посейдона, Гелиоса) и (3) Фиас Диониса (участки разделены театральными масками); в центре блюда — (2) Разоблачение Ахиллеса. Из «Сокровищ Севса», кон. IV–нач. V вв. Национальный музей Венгрии, Будапешт.

Рис. 418– 420. Пластины слоновой кости: (1) Рождение Ахиллеса: Фетида на ложе, младенец на руках нимфы перед купелью; (2) Погружение в Стикс, (3) Фетида передает младенца Хирону, взявшему его на руки, (4) Влачение тела Ахиллеса в присутствии персонификаций реки Скамандра (?) и Трои (?). Из Элефтерны (Крит), мастерская Константинополя или Фессалоники, 300–350 гг. Археологический музей древней Элефтерны (Ретимно, Крит).

Рис. 421, 422. Фрагменты бронзового блюда: (1) Приведение Ахиллеса Фетидой к кентавру Хирона, (2) Обучения Ахиллеса (юноша, мечущий копье в мишень, которую держит Хирон, охота на львов), (3) Поединок Ахиллеса и Гектора под стенами Трои (сохр. только Ахиллес), (4) Влачение тела Гектора (сохр. верхняя часть тела и кони). По канту блюда виноградная лоза с чередующимися утками, орлами, желудями и листьями. VI–VII вв. Коптский музей, Каир.

Рис. 423– 425. Рельефы по бордюру серебряного блюда со сценами истории детства и воспитания Ахиллеса: (1) Рождение Ахиллеса с Фетидой на ложе, с нимфой, обращающейся к ней, и младенцем, сидящим у ложа, (2) Погружение младенца в Стикс, которая представлена с персонификацией сливающейся с ней рекой Коцит, и нимфой у купели, с покрывалом, готовой принять ребенка, (3) Принесение младенца к Хирону, (4) Хирон приносит младенцу, сидящему на скале, с головой вепря под нею, убитого барса, (5) охота Хирона и Ахиллеса, сидящего на его спине, на вепря и барса, (6) Обучение Ахиллеса чтению, между ним и Хироном женская персонификация, (7) Обучение бегу, (8) Фетида со служанкой, держащей чашу в дар Хирону, забирает юношу у воспитателя, (9) Фетида со служанкой, несущей дар, приводит младенца Ахиллеса, одетого в девичью одежду, к царю Скироса Ликомеду; (10) в центре блюда Разоблачение Ахиллеса). Из «Сокровищ Кайзераугста», клада, найденного в Аугуста Раурика (близ села Кайзераугст,

Швейцария), мастерская в Фессалонике (?), 2-я четв. IV в. Римский музей, Кайзераугст (Швейцария).

Рис. 426. Разоблачение Ахиллеса. Центральная часть блюда из «Сокровищ Кайзераугста». 1-я четв. IV в. Римский музей, Кайзераугст.

Рис. 427. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса в сегменте октагона. Комната W виллы Вилл на кладбище Кейншэма в Traiectus (Кейншэм, окрестности Бристоля), IV в. Экспонируется в Городском Культурном центре, Кайншэм.

Рис. 428. Мозаика: Ахиллес, сидящий на спине Хирона, во время охоты на оленя, здесь же — огнедышащая своими головами Химера (не ясный мотив с чудовищем из истории Беллерофонта), в верхней части мозаики — снятые сандалии. Из Belalis Maior (Эль Фауар, регион Беджа, Тунис), кон. VI–нач. VII в. Музей Бардо, Тунис (inv. 3618).

Рис. 429. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса. Дом Ахиллеса в Курионе (Кипр), до 365/370 гг.; in situ.

Рис. 430. Мозаика со сценами из истории Ахиллеса: (1) Хирон и возвращение Ахиллеса, уже одетого в женскую одежду, Фетиде, справа воин царя Ликомеда (?), ко двору которого отправится юноша, (2, среднее поле) Разоблачение Ахиллеса (с трубящим во вратах дворца Агиртесом и Одиссеем), (3, нижнее поле) фрагменты кораблей (или морская сцена, не связанная с сюжетом, или отправление Ахиллеса под Трою). Из Типаса (Алжир), нач. IV в. Национальный музей древностей и исламского искусства, Алжир

Рис. 431. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса. Вилла Ла Ольмеда (Педроса де ла Вега, пров. Паленсия), кон. IV–нач. V в.; in situ.

Рис. 432. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса на Скиросе (сохр. только нижние части фигур). Надпись на мозаике: «Пирра [т.е. Ахиллес], сын Фетиды, Кирка, Деидамия, Медея. Воистину, все эти девы, то есть женщины, являются дочерьми Солнца. Для [---] сына Приама»). Из Ilugo (Сантистебан дель Пуэрто), V–VI вв. Музей изящных искусств провинции Хаэн, Хаэн.

Рис. 433. Мозаика: Фетида, погружающая младенца Ахиллеса в воды Стикс. Из Дома Мелеагра с акрополя Ксанфа, нач. V в. Археологический музей Антальи, Анталья

Рис. 434. Мозаика: музицирующий Ахиллес, по сторонам от него Деидамия и персонификация Эвфемия / Благопристойность, далее — женская персонификация Потос / Любовное томление и Разоблачение Ахиллеса, с припадающей к его ногам Деидамией, и Одиссеем и трубящим Диомедом. Из Антиохии (?), V–VI вв. Музей искусств Далласа, Даллас.

Рис. 435. Мозаика: Разоблачение Ахиллеса на Скиросе. Из раскопок на улице Брасида в Спарте (владение Foustanos), нач. IV в. Археологический музей, Спарта.

Рис. 436, 437. Мозаики: сцены детства и юности Ахиллеса: Погружение Фетидой младенца Ахиллеса в воды Стикс. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 438, 439. Встреча Фетиды и Пелея (?), Хирон, натягивающий лук, из сцены Обучения Ахиллеса. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 440. Мозаика: Скачущий Хирон, из сцены Обучения Ахиллеса. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 441. Мозаики: Хирон из сцен обучения Ахиллеса, Встреча Фетиды с двумя нимфами и Хирона (Возвращение Ахиллеса к Фетиде (?). Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 442. Мозаика: Персонификация Ктисис (Основания). Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 443. Мозаика: Фигура Мойры. Вилла Амазонок в Халеплибахче, 560-е гг. Музей мозаики Халеплибахче, Шанлыурфа.

Рис. 444. Фрагмент мозаики с Мойрой с веретеном, вероятно, от сцены с Ахиллесом, VI в. (?), ныне в Национальном музее в Бейруте.

Рис. 445. Рельеф на серебряном миссориуме (т.наз. «Щит Сципиона»): Уведение Брисеиды (но, возможно, Возвращение).. Найден в р. Роне близ Авиньона, IV–нач. V вв. Кабинет медалей Национальной библиотеки Франции, Париж

Рис. 446. Мозаика: собеседующие Семь мудрецов (Хилон, Фалес, Биант, Периандр, Клеобул, Солон, Питтак) с их сентенциями на греческом, Агамемноном (или Ахиллес), Ахиллес (или Талфибий), Одиссей (или Эврибат) и Уведение Брисеиды. Из апсидального стибадия римского дома, открытого на calle Holguín в Emerita Augusta (Мерида, Испания), сер. IV в. Национальный музей римского искусства, Мерида.

Рис. 447. Мозаика: Ахиллес, которому вестник от ахейцев возвращает Брисеиду (или уводит Брисеиду); на других полях — охота Адониса на вепря, метаморфозы. Триклиний Виллы Матерна в Карранке (близ Толедо), IV–нач. V вв., in situ.

Рис. 448. Рисунок на фрагменте папируса: Уведение Брисеиды двумя ахейцами. IV в.; BSB pap. graec.mon. 128. Гос. библиотека Баварии, Мюнхен.

Рис. 449. Квадратная вставка: Гефест с молотом, работающий над наковальней, справа сидящая Фетида, слева фигура с мечом, возможно, Ахиллес. Из Египта, кон. VI–нач. VII вв. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Рис. 450. Рельефы на серебряном кувшине: (1) Ахиллес с копьем, преследующий безоружного Гектора (на нижней части горловины), (2) добивающий павшего троянского

царевича, и Приам, Гекуба и Поликсена, наблюдающие за этой сценой со стен Илиона (на тулове); на другой стороне — (3) стоящий Ахиллес и сидящая женская фигура во фригийской шапке (Брисеида?) по сторонам от возвышения с лирой, к которой они оба прикасаются руками, (4) Ахилл сидит возле весов, на которых взвешивают тело Гектора, справа — Приам, за которым Гекуба и Поликсена, передающие выкуп за тело). Ближневосточная мастерская по александрийскому образцу, 550–650 гг. Музей Рокфеллера, Иерусалим.

Рис. 451 a, b. Рельефы на серебряной ситуле («Ситула Дориа») со сценами из истории Ахиллеса и Брисеиды. Из Caesarea Marittima в Палестине. Александрийская мастерская (?), V в. Палаццо Дориа-Памфили, Рим.

Рис. 452. Мозаика с нагим Ахиллесом в плаще, воинами по сторонам, доспехами у его ног и стоящим перед ним старцем во фригийской одежде (сцена интерпретируется как Великодушие к Приаму); по периметру в квадратных клеймах нереида, плакальщицы, воины. Из вестибулума виллы, открытой на Via Dogana 1 в Faventia (Фаэнца), V в.; Museo del TAMO (Complesso di San Nicolò) (?), Равенна.

Рис. 453 a, b. Патрокл, Ахиллес с кифарой и Брисеида, венчаемая эротами; над ними — фрагмент сцены с фиасом Диониса. Мадаба, 1-я пол. VI в., ныне в церкви Св. Апостолов, Мадаба.

Рис. 454. Мозаика: Сцена Взвешивания тела Гектора. На сохр. участке Ахиллес в шлеме с плюмажем из павлиньих перьев, держащий левый конец коромысла больших трехногих весов с чашей полной золотом, за ним Одиссей, справа — Троянцы, держащие другой конец коромысла с телом Гектора (сохр. фрагмент ноги) и Приам (сохр. только надписание), в раме с театральными масками во фригийских шапках, во внешнем бордюре — охотящиеся хищники в зарослях аканфа. Вилла дель Телларо, близ Ното, Сицилия, нач. V в.; in situ.

Рис. 455. Статуя Феодосия I в образе Ахиллеса и с его головным убором с павлиньими перьями, переделанная в статую Юстиниана I в Константинополе. Реконструкция.

Рис. 456. Миниатюра XXXXVII (Ахиллес приносит жертву Зевсу в молитве за Патрокла) в рукописи «Амброзианской Илиады» (Ilias Picta) со сценами из «Илиады». Codex F 205 P. Inf. Время правления императора Анастасия I (491–518 гг.). Библиотека Св. Амвросия, Милан.

Рис. 457. Мозаика: Взвешивание тела Гектора. С виллы в Радстоне, IV в.

Рис. 458. Мозаика: Ахиллес с Пентесилеей на его руках; над мозаикой стояла статуя Ахиллеса с Пентесилеей; напротив в портике — статуя Аякса (или Менелая) с

телом Патрокла. Портик перистиля Виллы Герода Аттика в Эва / Луку Кинуриаде (Аркадия), нач. V в.

Рис. 459, 460. Фрагменты мозаики со сценами воспитания некоего Кимброса и персонификациями Усовершенствования, Диалога, Воспитания, V в. Частная коллекция, Флорида.

Рис. 461. Мозаика: Дионис в окружении менад и сатиров, с четырьмя канфарами по углам. Вилла дель Телларо, близ Ното, Сицилия, нач. V в.; in situ.

Рис. 462. Мозаика: Тесей, убивающий Минотавра. Вилла Тесея в Неа Пафосе. III в., лики Тесея и персонификации Крита — нач. V в.

Рис. 463. Мозаика: Мелеагр и Аталанта. Мозаика из Дома Харидема в Галикарнасе. Кон. IV–нач. V вв. Лондон, Британский музей.

Рис. 464. Мозаика: Мелеагр и Аталанта. Мозаика из римского дома в Апамее. Кон. V в. (?).

Рис. 465. Мозаика: Мелеагр и Аталанта. Мозаика из Саррина. 1-я пол. VI в.

Рис. 466. Мозаика: Мелеагр и Аталанта в сцене встречи, с конями, слугами, один из которых обнимает пса по имени «ΠΕ[ΛΟ]Ψ» (другая по имени «ΔΡΑΚΩΝ» у его ног), с сетью для загона, кабаном, роющим землю (сохранились ноги), с сидящим около Мелеагра Эротом с факелом, направленным на головешку полена (?), кон. IV в. (?), из Карденьяхимено (Бургос).

Рис. 467. Мозаика: Встреча Мелеагра и Аталанты. Из Сорана (близ Хамы, Сирия), V в.

Рис. 468. Мозаика: Мелеагр, нападающий на вепря, со стоящим за ним слугой, в верхнем правом углу — нагая Аталанта, венчаемая Эротом. IV в., из Сан Педро де Арройо.

Рис. 469. Фрагмент завесы: Мелеагр и Аталанта с копьями в руках, стоящие в арках между колоннами. Из погребения в Египте, ок. 400 г. Музей Абегг, Риггисберг

Рис. 470. Центральный медальон серебряного блюда: Мелеагр, сидящий на туше быка. Из «Сокровищ Севса», кон. IV–V вв.

Рис. 471. Мозаика: Эней, берущий с древа золотую ветвь. Сер IV в., с виллы в Наннэри Мид близ Фрэмптона в Дорсете (утрачена).

Рис. 472. Мозаика: Турн, молящий Энея о пощаде, из Abelterium (Португалия), сер. IV в.

Рис. 473. Мозаика с историей Энея (прибытие троянских кораблей, Встреча Энея, Аскания и Дидоны в присутствии Венеры, Охота Дидоны, Энея и Аскания, Объятие Энея

и Дидоны, в центре — Туалет Венеры), ок. сер. IV в. из фригидария терм Виллы в деревне Лоу Хэм, Музей Сомерсета, Таунтон.

Рис. 474. Мозаика: История Пелопса и Гипподамии: Пелопс, испрашивающий у Эномая руки Гипподамии, с присутствующими Гипподамией, Стеропой, Миртилом и Левкиппом (?), колесничное состязание Эномая и Пелопса с присутствующими распорядителями игр и видом ипподрома на втором плане врезкой, брачный союз Пелопса и Гипподамии и эрот, подводящий им колесницу. Из триклиния виллы в Ноэда, 2-я пол. IV в. – нач. V в.; in situ.

Рис. 475. Мозаика: Сотворение Прометеем людей и одушевление человека: испуганную вселением в материальное тело крылатую Психею Гермес Психопомп подталкивает к еще неживому телу Протопласта. Из Эдессы, III в., Частное собрание.

Рис. 476 a, b. Фреска с двумя изображениями Дианы по сторонам арочной ниши с водным источником и мозаика с апостолом Петром, стоящим у потока воды, в домашнем нимфейоне (который впоследствии, видимо, использовался как баптистерий) гипогея на Виа Ливенца, Рим, ок. 350 г.