Ю.В. Хабарова

ГРЕЧЕСКАЯ АКРОТЕРИАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА ВОТИВНОГО ЗНАЧЕНИЯ В АРХАИЧЕСКИЙ И КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОДЫ

В данной статье освещается проблема введения круглой скульптуры в архитектурный ансамбль греческого святилища. Пластические образы, завершавшие вотивную колонну, обладали собственной спецификой развития в контексте окружающего архитектурного пространства. На основании сравнительного и художественно-стилистического метода в статье проводится обзор и анализ самых распространенных акротериальных образов-завершений вотивных сооружений. Полученные выводы позволяют продемонстрировать развитие вотивной скульптуры на протяжении двух периодов — архаики и классики, а также проследить изменения, произошедшие за это время в типологии скульптурного образа, увенчивающего вотивную колонну.

This article focuses on the problem of introducing of three-dimensional sculpture into an architectural ensemble of sacred areas in ancient Greece. Sculptural images, crowning the votive columns, had its own specific ways of development in the context of the surrounding architectural space. Based on the comparative and stylistic method, the article reviews and analyzes the most common acroterial images that crown votive compositions. The findings allow us to demonstrate the development of votive sculpture from the Archaic to Classical period, to trace the changing that had occurred during that time.

Ключевые слова: греческое искусство, вотивная скульптура, архаика, классика.

Keywords: Greek art, votive sculpture, the Archaic period, the Classical period.

Вотивные памятники являются предметом изучения многих поколений ученых. С исследованием этого вида изобразительного искусства сопряжено множество важнейших вопросов, таких как техника создания вотивных скульптурных образов, покровительство частных лиц или населения полиса в их создании и т.д. [1], [2]. В данной статье внимание сосредоточено на художественных особенностях скульптуры, завершавшей вотивную колонну.

Следует отметить, что в связи со значением термина «акротерий», происходящего от греческого ἀκρωτήριον, т.е. «верх», «высочайший», «находящийся наверху», мы считаем обоснованным применение этого термина не только в отношении венчающих фронтон пластических образов, но и в отношении скульптурных завершений вотивных колонн.

В числе самых распространенных изображений, использующихся в этом виде пластического искусства, находится фигура сфинкса, бдительного стража, охраняющего покой божества. За этим образом и символика Древа, вечного возрождения, плодородия, и представления о божестве, которому служат охраняющие алтарь фигуры культовых животных [3, с. 98–99]. Кроме того, на протяжении архаики и классики часто в виде завершения вотивного памятника использовалось скульптурное изображение богини победы Ники, женские образы и культовые предметы, например, треножник, использовавшийся и в архитектуре (в храме Зевса в Олимпии жертвенные треножники являлись угловыми акротериями).

Как предполагается, посвятительные памятники начали воздвигаться примерно в одно время с распространением фигуративной скульптуры на фронтоне храмов, в последней четверти VII в. до н.э. [4, p. 214]. В этом отношении большое значение имел вопрос взаимодействия скульптурного образа с оформлением храмовой постройки, о чем еще будет сказано подробнее.

В связи с изучением такого рода произведений, важной задачей для исследователей является идентификация того или иного изображения

как акротериального или как вотивного, т.е. посвятительного. Отмечается, что одним из главных критериев для исследователей является то, в каком контексте был найден памятник [5, с. 197]. Другими словами, если, например, вместе с фигурой богини Ники найдена другая архитектурная скульптура в единой манере исполнения, с большой долей вероятности можно сказать, что это изображение Ники служило акротерием. Если же открытие произошло при других обстоятельствах, определить природу происхождения памятника намного сложнее. В этом случае может помочь только тщательный анализ и сопоставления.

К сожалению, небольшое количество памятников древности сохранились в достаточной степени, чтобы дать нам возможность представить скульптурную композицию, увенчивающую вотивную колонну, во всей полноте. Тем не менее, примеры, которыми мы располагаем, представляют собой исключительные по значению памятники.

Одним из самых распространенных образов, как среди архитектурных акротериев, так и в вотивных памятниках, была фигура сфинкса. Прекрасным скульптурным образцом, демонстрирующим высокое мастерство архаических мастеров середины VI в. до н.э., является мраморный сфинкс, который был установлен на десятиметровой колонне жителями острова Наксос (Археологический музей Дельф). Спорным для исследователей остается вопрос, находился ли он перед ранним храмом Аполлона или же был воздвигнут на более древнем участке, там, где располагался храм Афины Пронайи конца VII — начала VI века до н.э. Исследователи этого памятника полагают, что сфинкс находился около холма Сивиллы перед стеной храма Аполлона [6]. Фигура сфинкса была извлечена из земли археологами в 1893 году, через 32 года после нахождения колонны ионического ордера, на которой он предположительно был расположен. В общей сложности вотивная колонна со сфинксом составляла в высоту 12,50 метров.

Крылья этого мифического существа подняты и серповидно загнуты внутрь, Сфинкс восседает спокойно и величественно, глядя вперед. Вся композиция отличается мощным внутренним напряжением.

На широкой груди орнаментально проработано короткое оперенье, напоминающее панцирь. Абсолютное спокойствие, отрешенность и суровость отличает лик этого страшного и прекрасного мифического существа, трактовка которого в целом характерна для ионийских произведений первой половины VI в. до н.э.

Сфинкс (Сфинга) в мифологии Древней Греции — это существо, порожденное, по одной из легенд, хтоническими чудовищами Тифоном и Ехидной, по другой — Орфом и Химерой. В греческой традиции оно представлялось с лицом женщины, телом льва и крыльями большой хищной птицы. Это фантастическое создание появилось, согласно мифу, именно в окрестностях Фив и пожирало тех, кто не разгадывал его загадки. Это было наказание Фивам, посланное Герой за преступление фиванского царя Лая, который, отплатив черной неблагодарностью за радушие царя Пелопса, похитил его сына, юного Хрисиппа. Сохранившиеся скульптурные изображения архаического периода позволяют предположить, что изначально фигуру сфинкса покрывали яркие краски, не дошедшие, к сожалению, до нашего времени. Перья, возможно, как в вазописи, были белыми и пурпурными, волосы — черными.

В древности Наксосский сфинкс был поднят почти на высоту храма, перед которым находился. Он имел не только сакральное, но и мемориальное значение. Вотивные акротериальные скульптуры могли ставиться у храма божества и как дар, ему принесенный, и как память о каком-то важном событии, как вклад известной исторической личности или полиса в святилище.

Несомненно, вотивная акротериальная традиция в определенной степени оказала влияние на сложение разных типов архитектурных акротериев. Показательно, что тип акротериального сфинкса был распространен в архитектуре на территории Материковой Греции, притом, что первое появление его скульптурного изображения появилось, как отмечают специалисты, именно в качестве вотивного памятника, располагавшегося на ионической колонне и в кикладском островном стиле [5, с. 197].

Другой распространенный с периода архаики акротериальный образ — скульптурное изображение богини победы Ники. Показательным

примером является Ника с острова Делос (Национальный музей Афин). Фигура крылатой богини в положении «коленопреклоненного бега» относится ко второй четверти — середине VI века до н.э. и приписывается ионийскому мастеру Архерму, согласно найденной на постаменте сигнатуре. На данный момент вопрос авторства окончательно не решен, но идентификация персонажа, связь его с богиней Нике представляется исследователям бесспорной. Сомнения вызывает то, что шрифт надписи на постаменте не хиосский, да и датируется он более поздним временем. Так или иначе, очевидно, что статуя близка по стилю ионизированным произведениям с изображением аттических кор. Фигура богини была помещена на высокий постамент.

Статуя сильно повреждена, но по сохранившимся фрагментам композиция легко восстановима. Очевидно, Ника представляет собой одну из первых попыток мастеров архаики передать активное движение в круглой скульптуре. Динамика пространственного решения особенно эффектно должна была смотреться на высоте. Безусловно, трактуется движение предельно условно: верхняя часть тела изображена в фас, как и поднятые вверх серповидные крылья, а согнутые в беге ноги — в профиль, без органической связи с малоподвижным торсом. Подвижность в верхнюю часть фигуры вносят только руки: одна держит край одежд, другая поднята вверх и сжимает, как предполагается, победную ветвь или венок. Скульптура была раскрашена, но, к сожалению, полихромия утрачена. На данный момент мы лишь можем представлять, насколько декоративно и ярко она смотрелась.

Схема коленопреклоненного бега, согласно которой изображалась и Горгона Медуза (например, на фронтонном рельефе храма Артемиды на острове Корфу), крайне обобщенно передает движение, но фигура уже в целом более динамичная и главное — объемная. Ветвь или венок могли быть из вызолоченной бронзы, как было потом и в статуях аттических кор.

Обращаясь к сводной таблице Голдберг, можно сказать, что акротерии в виде фигуративных изображений Ник и Сфинксов наиболее часто встречаются и в архитектуре с 550 по 525 год н.э., т.е. в период зрелой архаики [5].

Вотивной акротериальной скульптуры V в. до н.э., к сожалению, сохранилось немного. Тем не менее, произведения, которыми мы располагаем, крайне показательно демонстрируют произошедшие изменения в художественной трактовке посвятительного монумента.

Одним из основных памятников начала и второй четверти этого века (примерно 460 г. до н.э.) является мраморный сфинкс из Археологического музея Эгины. Обнаруженный во время раскопок поселения Колонна в северной части острова сфинкс, вероятнее всего, был посвящен храму Аполлона и располагался изначально на колонне, найденной также напротив руин храма.

Голова мифического существа немного повернута в сторону, что придает движению особую выразительность и живость. Лицу сфинкса не просто приданы человеческие черты, что было всегда, теперь оно очень реалистично, поражает своим спокойствием и достоинством. В каждом мускуле этого существа заключена неземная сила мифического создания и особое динамическое напряжение, готовность к движению. Волосы также трактованы крайне реалистично, передана фактура и объем живых вьющихся локонов.

Архаическая статичность форм сменяется свободным взаимодействием с пространством, выраженным в легком повороте голове. Это совершенно уникальный памятник, демонстрирующий серьезное изменение символической составляющей зооморфной вотивной скульптуры в V веке до н.э. Скульптурное изображение сфинкса в классическое время становится более реалистичным, пространственное решение более смелым и выразительным. Приближенность выражения лица сфинкса к антропоморфным формам лишает образ прежней таинственности и отчужденности. Тем не менее, смысловое наполнение остается прежним, сфинкс понимается, прежде всего, как охранный символ, страж, оберегающий сакральное пространство, предваряющее вход в храм.

Стремление к реалистичному движению в скульптурных композициях демонстрируется и в образе летящей богини Ники. Известная фигура богини, исполненная мастером Пэонием (Paus., V. 26.1), датируется примерно 421 г. до н.э. (Археологический музей Олимпии). Статуя была посвящена Зевсу мессенцами и навпактцами

за их победу над спартанцами во время «Архидамовой войны», которая относится историками к первому периоду Пелопоннесских войн. Фигура Ники высотой более двух метров стояла на некотором расстоянии перед юго-восточной стороной храма Зевса в Олимпии и была поднята на треугольном постаменте высотой почти в девять метров.

Скульптурное изображение богини немного наклонено вперед, как если бы она спускалась с неба. Плащ позади фигуры развевался, будто на ветру, крылья были раскрыты. Правой ногой Ника касалась фигуры орла, поднимающегося из облаков, символа Зевса и стихии воздуха. Складки плаща крепились сзади к постаменту и служили надежной опорой для фигуры на большой высоте. Тончайшая, будто влажная, ткань хитона богини тесно прилегает к ее сильному телу, обнажая левую ногу и создавая впечатление живого, естественного сопротивления ветру. Одной рукой Ника придерживала одежды, другая была поднята вверх с пальмовой или оливковой ветвью. К сожалению, голова статуи утрачена, а крылья за спиной Ники зрительно представить себе трудно в том положении, в котором они были задуманы Пэонием.

Композиция этой вотивной скульптуры была глубоко продуманной и сложной. Ника Пэония является самым ранним скульптурным изображением богини Победы, переданным в «летящей» позе (затем подобная композиция будет не раз применяться, например, скульптором Тимофеем для создания центрального акротерия храма Асклепия в Эпидавре, в некоторой степени, и в статуе Ники Самофракийской) [7]. Воспринимать ее на большой высоте с земли было нелегко, но, благодаря такой постановке фигуры, успешно создавалось впечатление полета. Мастер предусмотрел и форму высокого основания, на котором помещалась фигура. Треугольный постамент выполнял двоякую роль. Во-первых, так как фронтально располагалось основание треугольника, а не угол, стремительное движение фигуры, таким образом, зрительно приостанавливалось. Это было необходимо, чтобы фигура не производила впечатление падающей. Во-вторых, острый угол постамента, параллельный развевающемуся плащу Ники, значительно облегчал сложную композицию и делал движение более свободным. Выразительность

образа усиливалась и с помощью полихромии. Следы темно-бордового цвета в складках плаща сохранились, а хитон, видимо, по традиции, был темно-розовым или палевым, как на белофонных лекифах того времени.

При воздвижении вотивной колонны на территории святилища или площади, примыкающей к храму, решался ряд ключевых вопросов и проблем. Одним из самых важных был вопрос масштабного соотношения поднятой на постаменте статуи и самого храма, их пространственного взаиморасположения и стилевого единства. Зачастую вотивная колонна конкурировала по высоте с самим храмом, рядом с которым воздвигалась. В случае со скульптурным изображением богини Победы мастера Пэония мы можем предположить, насколько тесная взаимосвязь существовала между вотивным образом и скульптурным декором храма, перед которым он помещался. Двенадцатиметровая композиция, увенчанная образом Ники, находилась примерно на уровне фронтона (высота колонн была около 10,5 м), чуть ниже позолоченной Ники — центрального акротерия храма. Зрительно создавалось впечатление, что Ника Пэония должна опуститься в высокий дверной проем на восточной стороне храма, будто возвещая о недавно одержанной победе.

Возможно, эффектность ансамблю придавало и то, что вотивная Ника тоже имела позолоченные детали: например, золотой шлем и золотую ветвь, перекликавшиеся с позолоченными акротериями фронтона. Свидетельств, подтверждающих этот факт, к сожалению, не сохранилось. Угловые акротерии в виде треножников с чашами тоже должны были быть золотыми, как и центральный акротерий.

В IV веке до н.э. в типологии вотивных памятников происходят существенные изменения, как и во всей греческой культуре.

Одним из самых известных памятников является колонна, декорированная стилизованными листьями аканфа и фигурами танцовщиц (Археологический музей Дельф, Греция). «Колонну танцовщиц» принесли в дар святилищу Аполлона афиняне. Рядом с колонной в музее представлен, так называемый, пуп земли — мраморный омфал (др. греч. ὀμφαλός — «пуп»), покрытый резным орнаментом. Согласно современным исследованиям, он располагался

над треножником, увенчивающим капитель с корами. По легенде, Зевс выпустил с противоположных концов земли двух орлов, которые встретились в Дельфах. Так был определен центр земли. Рельеф, покрывающий поверхность омфала, имитирует шерстяную нить, окутывающую символ Дельф, когда он находился в адитоне храма Аполлона возле статуи божества [6, с. 334–335]. По всей видимости, в своем первоначальном виде колонна достигала высоты храма Аполлона.

Капитель колонны из пентеллийского мрамора украшена листьями аканфа, изящно закручивающимися внутрь. На капители находятся скульптурные изображения трех дев в танце, обращенных спиной к стволу колонны. Коры находятся в одном положении: одна рука поднята вверх, во второй, опущенной, возможно, находился какой-то предмет. Мелкие складки хитона изображены очень натуралистично, в виде струящихся, как будто мокрых или развевающихся на ветру, одежд. Правильной формы овальное лицо коры, обрамленное волнистыми волосами, трактовано обобщенно, но выразительно.

Возникает впечатление, что фигуры выполняют функциональную роль и являются элементом несущей конструкции для верхней скульптуры, но это не совсем так. Изящная и динамичная скульптурная группа играет главным образом декоративную роль, маскируя и одновременно усиливая конструктивную функцию колонны. Благодаря тому, что все коры изображены в одной позе, у зрителя рождается чувство завораживающей безостановочности их движения, ритмичности танца. В данном контексте представляется вполне возможным предположить, что кариатиды демонстрируют здесь фрагмент мистерий, посвященных Аполлону.

Важнейшим мотивом в этом памятнике являются листья аканфа, издревле имеющие погребальное значение. Три широких закручивающихся листа аканфа, расположенные на капители колонны, подчеркивают ритмичность движения женских фигур. Изящные и пластически тщательно исполненные листья могли символизировать созидающую сущность Диониса, бога возрождающейся природы и растений.

В числе наиболее актуальных исследований этого памятника

находится предпринятая попытка реконструировать колонну. Жан-Люк Мартинез из музея Лувра инициировал эксперимент, в ходе которого была создана трехмерная модель вотивного памятника. По предположениям ученых, омфал мог находиться прямо на постаменте, который поддерживают кариатиды [8]. Колонна танцовщиц демонстрирует не только сложность пространственного решения и многообразие форм, но и многозначность вотивной скульптуры IV в. до н.э.

Не менее показательным для своего времени скульптурным произведением вотивного характера является памятник Лисикрата в Афинах 334 г. до н.э., относящийся к, так называемым, хорегическим монументам. Этот термин связан с тем, что основные расходы на подготовку пьесы, которую ставили в афинском театре Диониса, брал на себя χορηγός — «хороводник», «руководитель хора». Слово «хорег» (χορηγός) происходит от χορός и ἡγέομαι («идти впереди», «предшествовать», а также «предводительствовать», «командовать»). «Хорег», вероятно, отвечал за организацию и обучение хора [9]. По всей видимости, Лисикрат являлся одним их хорегов.

Обоснованием того, что этот памятник рассматривается в данной статье, является, на наш взгляд, тот факт, что вотивный монумент Лисикрата представляет собой монументальный постамент для увенчивающего его приза — треножника. По сути, мастер использовал вместо несущей колонны сложную многосоставную композицию. Памятник исполнен в виде небольшого цилиндрического посвятительного храма (псевдопериптериального толоса) высотой 11 м, помещенного на квадратный подиум из желтого мрамора [10]. Между шестью коринфскими колоннами находилось заполнение, представляющее собой каменную кладку, притесанную вплотную к опорам. Таким образом, полуколонны с ажурными коринфскими капителями одновременно играли и декоративную роль, и выполняли функцию несущей конструкции. Композиционное решение памятника производит впечатление лаконичности, ясности и легкости пропорций. Особое значение в данном случае имело колористическое решение, типичное для поздней классики: сочетание желтого, белого пентеллийского и голубого гиметийского мрамора в различных

конструктивных элементах смотрелось очень выразительно [11]. Благодаря канеллированным стволам колонн создается вытянутый, стройный силуэт.

Конусообразная черепичная кровля была увенчана сложным растительным акротерием, на котором и располагался бронзовый треножник — приз, не дошедший до нашего времени. Акротерий представлял собой оригинальную композицию из листьев аканфа и несохранившихся скульптурных изображений дельфинов, символов Диониса.

Скульптурное решение посвятительного памятника — гармоничное и, несмотря на обилие декоративных элементов, сдержанное и изящное.

В облике памятника Лисикрата сливается воедино посвящение культу Диониса (на рельефном фризе изображен мифологический сюжет о Дионисе и тирренских разбойниках) и внимание к личности заказчика, выраженное в посвятительной надписи. Эта многозначность приобретает первостепенное значение в вотивных произведениях IV в. до н.э., когда важно не только культовое значение памятника, но и вкус заказчика, цели воздвижения и идеи, заложенные в нем.

Как можно заключить, скульптурные вотивные образы-акротерии к IV в. до н.э. становятся более сложными в своем пространственном и конструктивном решении и многозначными. Для большей выразительности используется разнообразие монументальных форм и объемов, сочетание конструктивного и декоративного назначения архитектурно-пластических элементов. Прослеживается в акротериальной скульптуре вотивного значения ярко выразившееся в архитектуре этого времени внимание к изяществу формы.

Развитие типологии вотивного акротериального образа, происходя постепенно, демонстрирует изменение отношения к посвятительному дару как таковому. Образы стража, преграждающего путь к божеству, уступают место прославляющему изображению Ники в сложном и реалистичном пространственном решении, которые в свою очередь сменяются в период классики динамичными сценами и конструкциями, призванными не только почтить богов, но и увековечить память о мастерах и заказчиках вотивных монументов.

Библиография:

1. *Raubitschek A. E.* Early Attic Votive monuments // The Annual of the British School at Athens. — 1939/1940. — Vol. 40. — P. 17–37.

2. *Keesling C.M.* Patrons of Athenian Votive Monuments of the Archaic and Classical Periods: Three Studies // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. — 2005. — Vol. 74. — № 3. — P. 395–426.

3. *Никулина Н.М.* Архитектурная опора как функциональный и художественно-символический образ в культурах Древнего мира (IV–I тыс. до н.э.) // «Дом Бурганова». Пространство культуры. — 2011. — № 1. — С. 92–100.

4. *Marconi C.* The Imagery of the Archaic Greek temple // *RES:* Anthropology and Aesthetics. — 2004. — № 45. — P. 211–224.

5. *Goldberg M.Y.* Archaic Greek Akroteria //American Journal of Archaeology (86). — 1982. — P. 193–217.

6. *Colonia R.* The Archaeological museum of Delphi. — Athens, 2006. — P. 90.

7. *Hatzi G. E.* The Archaeological museum of Olympia. — Athens, 2008. — P. 296.

8. *Thibault G., Martinez J.-L.* La reconstitution de la colonne des danseuses de Delphes. Virtual retrospect 2007: actes du colloque. — Pessac, 2009. — P. 292.

9. *Кулишова О.В.* Маска и театр в зрелищной культуре античного мира // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского Университета. — 2015. — № 23. — С. 36–51.

10. Всеобщая история архитектуры. Том II, ч. 4.2. — М., 1973. — С. 295.

11. *Ridgway B.S.* Prayers in stone. Greek architectural sculpture (Ca. 600–100 B.C.E.). — London, 1999. — P. 121.