А.Е. ХОЗИКОВА
Аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: ann_hozikova@mail.ru

A.E. KHOZIKOVA
PhD student of the Lomonosov Moscow State University
e-mail: ann_hozikova@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_261_276

МЕТОПА С КОНЕМ И ВСАДНИКОМ В ДЕКОРАЦИИ ДЕЛЬФИЙСКОГО ТОЛОСА: СЮЖЕТ И ИКОНОГРАФИЯ

THE METOPE REPRESENTING A HORSE AND RIDER FROM THE DELPHI THOLOS' DECOR: THE PLOT AND ICONOGRAPHY

Статья посвящена анализу одного памятника и одного пластического мотива, который, тем не менее, позволяет затронуть широкий круг вопросов, касающихся иконографии и сюжетного репертуара классической греческой архитектурной скульптуры. Речь идет о метопе с композицией, представляющей коня и всадника, которая происходит из фриза толоса в святилище Афины Пронайи в Дельфах (380–370 гг. до н. э.). Метопа была исследована и восстановлена в 1979 г. Жаном Маркаде. Ее оригинал хранится в археологическом музее Дельф. До сих пор никто ясно не высказался о том, какой сюжет на ней представлен и как она соотносилась с другими частями фриза. Возможны как минимум две интерпретации сцены — падение всадника или укрощение коня. Мы рассмотрим оба варианта, но сосредоточимся на втором, поскольку он кажется наиболее подходящим в контексте возможной сюжетной программы толоса. В статье прослеживается иконография укрощения в ее связи с некоторыми сюжетами и контекстами; анализируются формальные особенности метопы, ее неординарная композиция, в которой развиваются и усложняются более ранние схемы. Особое внимание уделяется визуальной интерпре-

тации мифа о Геракле и конях Диомеда и возможности сопоставления дельфийской метопы именно с этим сюжетом.

The article is devoted to the metope representing a horse and rider from the frieze of Athena Pronaia's tholos at Delphi (380–370 BC). The metope was researched in 1979 by J. Marcade, but so far no one has clearly stated what kind of scene is represented on it. At least two interpretations are possible — the falling of the rider or the taming of the horse. The article traces the iconography of both motifs in its connection with some contexts. The formal features of the metope and the possibility of correlating it with one of the motifs are analyzed. Special attention is paid to the visual interpretation of the myth of Hercules and Diomede's horses — the possibility of comparing the metope with this particular plot.

Ключевые слова: толос, Дельфы, скульптурная программа, метопа, иконография, интерпретация сюжета, мотив укрощения.
Keywords: tholos, Delphi, sculptural program, metope, iconography, interpretation of the plot, motif of taming.

Введение

Толос — круглое мраморное сооружение, выстроенное в святилище Афины Пронайи в Дельфах между 380–370 гг. до н. э. [8, с. 73]. Судя по всему, он был разрушен землетрясением в первые века нашей эры. Павсаний, оставивший нам подробное описание толоса в Эпидавре, во II в. побывал в святилище Афины Пронайи, перечислил ряд разрушенных построек, но о толосе умолчал [Pausan. 10.8.4]. Видимо к этому времени сооружение и лежало в руинах и было трудно различимо [12, с. 402].

Благодаря Витрувию, мы знаем, что архитектор толоса, Теодор из Фокеи, написал о своем творении трактат [Vitr. 7.preface.12]. С точки зрения архитектуры, здание, определенно, было новаторским и, подобно Парфенону или Галикарнасскому мавзолею, удостоилось теоретического и технического текстового сопровождения.

Экспозиция, посвященная толосу в археологическом музее Дельф, позволяет представить, насколько богатой была его скульптурная декорация. Толос имел два фриза: внутренний, непрерывный, и внешний, метопно-триглифный. Их сюжетная программа включала в себя



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

Рис. 1. Метопа до реконструкции [7, с. 155. Fig. 1]

Рис. 2. Реконструкция Ж. Маркаде. [7, с. 167. Fig. 16]

Рис. 3. Терракотовый килик. Приписывается вазописцу Пси-аксу. Ок. 515 г. до н. э. Музей Метрополитен (фото музея)

Рис. 4. Метопа из толоса в Дельфах [7, с. 155. Fig. 2.]

Рис. 5. Угловой блок l южного фриза храма Афины Ники. Рельеф с изображением падающего всадника. 426–421 гг. до н. э. Музей Акрополя в Афинах (фото музея)

амазономахию, возможно, сцены троянского цикла, кентавромахию, деяния Геракла и Тесея [8, с. 71]. Однако фрагментарная сохранность обоих фризов и самого памятника не позволяет полностью реконструировать скульптурную программу и понять принцип выбора сюжетов. В музее восстановлена часть дорического фриза с двумя сохранившимся скульптурными метопами, которые поддаются реконструкции, однако представленный порядок следования плит фактически произвольный.

Состояние вопроса

Метопа с изображением всадника и вставшего на дыбы коня была исследована и восстановлена Жаном Маркаде в 1979 г. Однако ни Марка-

де, ни кто-либо еще до сих пор ясно не высказался о том, какой именно сюжет на ней представлен. Найдена она была в состоянии, показанном на иллюстрации (рис. 1), — без всадника, лишь с неким силуэтом, похожим на ствол сухого дерева, на втором плане. Фигура всадника была обнаружена чуть раньше, и Маркаде соединил два фрагмента в единую композицию (рис. 2): скошенный излом левого бедра мужской фигуры, как утверждал исследователь, точно совпал со сколом на крупе животного [7, с. 166].

Маркаде в своей статье, к сожалению, не дал никакой графической реконструкции метопы, но предположил, что всадник мог упираться левой ногой в бок лошади, в левой руке держать щит с накинутой драпировкой, а правой натягивать узду [7, с. 166]. Однако можно не согласиться с такой трактовкой положения несохранившихся частей фигуры — обеих рук и правой ноги. Правая нога могла и не упираться в бок лошади — в этом случае скол был бы направлен сильнее во внутрь, и на фигуре животного должны были остаться следы. Нога всадника могла располагаться параллельно туловищу коня и зависать в воздухе, в состоянии либо согнутом, либо почти вытянутом, подобно тому, как мы это видим в росписи терракотового килика из Музея Метрополитен (рис. 3). К слову, Маркаде при реконструкции положения всадника не привел ни одной иконографической аналогии.

В публикации Маркаде смущает и отсутствие убедительных разъяснений относительно фрагмента, изначально принятого за ствол дерева. Исследователь лишь бегло заключил, что это часть фигуры всадника, видимо, рука, возможно, с оружием, драпировкой или другим атрибутом [7, с. 166]. Однако на снимках видно, что мужская фигура достаточно далеко отстоит от фона, и, судя по положению предплечья, левая рука могла быть чуть отведена назад, согнута в локте, как бы напрягаясь что-то натягивать, но при этом устремляться к холке лошади. Правая же рука, действительно, тянулась к морде коня. Так или иначе, по сохранившимся фрагментам видно, что и всадник, и конь находились в сильном натяжении относительно друг друга, и, как справедливо отметил Маркаде, метопа представляла обновленный вариант хиастической композиции, впервые разработанной в метопе храма Зевса в Олимпии, где Геракл усмиряет Критского быка.

Мы не ставим перед собой задачи пересматривать реконструкцию Ж. Маркаде, но на основе известных и, как нам кажется, близких иконографических аналогий, мы постараемся уточнить отдельные детали, поместить метопу в контекст традиции изображения коней и всадников

и очертить круг сюжетов, с которыми можно было бы соотнести представленное на ней действо.

На наш взгляд, возможны как минимум две интерпретации сцены — падение всадника и укрощение коня. Мы рассмотрим оба этих мотива, степень их разработанности в греческом искусстве и возможность соотнесения каждого из них с анализируемым памятником. Также мы уделим внимание интерпретации загадочного силуэта позади фигуры всадника, который, как мы полагаем, можно считать стволом дерева.

Падение всадника

Мотив падения всадника — не очень распространенное явление в греческом изобразительном искусстве, и встречается оно, в основном, в контексте батальных сцен. На южном фризе храма Афины Ники на афинском Акрополе (426–421 гг. до н. э.) сохранилась фигура воина, падающего со вздыбленного коня, — сцена, выделяющаяся из общей канвы сражения (рис. 5). Конь, трактованный очень сходно с дельфийской метопой, выступает своей передней частью из фона, создавая впечатляющий эффект динамики и глубины пространства. Всадник, фигура которого сохранилась хуже, по всей видимости, был развернут лицом к зрителю. Его падение передано экспрессивно, в момент, когда он уже летит на землю, но одной ногой все еще удерживается за коня, оставаясь в сложной изломанной позе. Американский исследователь Э.-Б. Харрисон полагала, что в этой части фриза мог быть представлен один из решающих моментов битвы греков с персами при Марафоне [14, с. 76]. Намного раньше высказывалась другая точка зрения: А. Фуртвенглер считал, что сюжетом для фриза послужила другая битва — при Платеях. Падающий всадник идентифицировался им как Масистий — персидский военачальник, которого сбросил вставший на дыбы конь, раненый греческим лучником в бок. Этот важный для греков эпизод, записанный Геродотом [Hdt. 9. 22], действительно, мог быть запечатлен в камне в случае, если южный фриз храма Ники посвящен платейской битве. Однако, как справедливо отметила Харрисон, лучники во фризе храма не представлены и, скорее всего, сам сюжет и эпизод с падением всадника-варвара лучше соотносится с Марафонской битвой, где афиняне столкнулись с персидской кавалерией.

Есть и другие примеры изображения падений всадников в батальных рельефах. Это амазонки фриза храма Аполлона в Бассах, которых греки на ходу срывают с коней (рис. 6), амазонка из фриза Галикарнасско-



Рис. 6



Рис.7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

Рис. 6. Фриз храма Аполлона в Бассах. 420–400 гг. до н. э. Британский музей (фото музея)
Рис. 7. Фриз Монумента Нереид. 390–380 гг. до н. э. Британ-ский музей (фото музея)
Рис. 8. Гемма (скарабеоид) с изображением обнаженного юноши и лошади Ок. 500 г. до н. э. Музей изящных искусств в Бостоне (фото музея)
Рис. 9. Эритрейская драхма с всадником рядом с резвящейся лошадью. Греция, 470–450 гг. до н. э.
Рис. 10. Мраморный рельеф: юноша и лошадь. Возможно, Кас-тор. 117–150 гг. до н. э. Найден на Вилле Адриана в Тиволи

го мавзолея. Можно также вспомнить падающего всадника из Большого фриза подиума монумента Нереид в Ксанфе (рис. 7).

Однако, сопоставляя композиции в приведенных примерах, мы нигде не встречаем сравнимого с дельфийской метопой положения всадника. На дельфийской метопе его фигура помещена на передний план, справа от коня. Он изображен в развороте, со спины, одна нога стоит на земле, вторая поднята вверх. Дельфийский всадник, скорее, удерживался, чтобы не упасть. Известные же нам сцены с падением, как правило, трактованы иначе: фигуры соскальзывают с коней, одна нога при этом перекинута через спину животного. Падающие наездники пассивны, они

теряют живое взаимодействие со своими лошадьми, которыми уже не управляют. В дельфийской же метопе фигуры коня и всадника находятся в напряжении, во взаимном разнонаправленном натяжении, они словно преодолевают тягу к центру композиции. Это убеждает нас в том, что дельфийский наездник не падает, а именно совершает некий маневр.

Добавим, что падающие всадники в греческих батальных рельефах, будь то амазонки или персы, — это, как правило, «ориентализирующие» наездники — варвары, поверженные враги греков. В дельфийской же метопе, напротив, представлена обнаженная мужская фигура, которая, скорее, является изображением грека — нагота здесь воспринимается как атрибут героя, возможно, героя мифа или эпоса. Возникает вопрос: в какой мифологический нарратив может быть вписана сцена падения с коня?

Падение и даже гибель наездника — сюжет, довольно распространенный в греческой мифологии. Так, разбиваются на своих колесницах Эномай, Орест и Ипполит. Своими лошадьми на состязаниях был растерзан Главк [Paus. 6.20.19]. Можно вспомнить падение с колесницы Фаэтона. Ристания на колесницах, как и вообще конные агоны, в греческой традиции всегда имели сложные коннотации: будучи элитарным спортом аристократии, они также сохраняли память об изначальной связи с погребальной сферой [1, с. 186–251; 3, с. 166]. Однако иллюстраций этих сюжетов в том ключе, в каком представлен всадник на дельфийской метопе, мы не встречаем. Более того, мотив падения именно с коня в контексте агональных сюжетов нам не известен.

Мы знаем, что в реальных битвах трагическая гибель воинов, в том числе всадников, могла героизироваться. Так, например, Павсаний, описывая Марафонскую долину, где мистическим образом «каждую ночь можно слышать ржание коней и заметить сражающихся воинов», упоминается, что павших в этой битве сограждан афиняне почитали как героев [Paus. 1.32.4]. Джон Бордмэн даже полагал, что кавалькада всадников, изображенных во фризе Парфенона, — это героизированная репрезентация афинян, павших при Марафоне [6, с. 173]. Однако интерпретировать сцену на дельфийской метопе как гибель героя-всадника сложно: здесь не хватает третей фигуры — противника, или другой видимой причины падения/гибели дельфийского наездника. Возможно, это вопрос сохранности. Однако приведенных размышлений может быть достаточно, чтобы усомниться в интерпретации дельфийской сцены как падения с коня и сосредоточиться на втором варианте ее прочтения — как укрощения.

Укрощение коня

Известные иконографические схемы укротителей коней, о которых пойдет речь ниже, гораздо лучше, нежели изображения падающих всадников, соотносятся с дельфийской метопой. Они могут помочь прояснить позу всадника, понять, что стоит за его движением, определить сюжет и иконографические истоки такой замысловатой и фактически уникальной, с точки зрения расположения фигур, композиции.

Мотив укрощения занимает особое место в греческой литературной и изобразительной традиции. В «Илиаде» ук-ротителями коней (греч. ἱππόδαμος) Гомер называет Атрея [Hom. Il. 2.23], Тидея [Hom. Il. 4.370], Диомеда [Hom. Il. 5.415], Гектора [Hom. Il. 7.38], Ахиллеса [Hom. Il. 10.400], фракийцев и троянцев [Hom.Il. 7.360]. За счет многократного повторения этого эпитета, дополняющего имена героев, укрощение мыслится важной частью гомеровского ἀρετή и представляется метафорой неустрашимости и ловкости. Однако в изобразительном искусстве напрямую роль перечисленных выше героев как укротителей не артикулируется. Исключением являются Диоскуры. Но в античном искусстве вплоть до римского времени Диоскуры изображались не в момент укрощения, а либо верхом, либо спокойно стоящими рядом со своими лошадьми.

С точки зрения композиции и самого пластического мотива, аналогии дельфийской метопе, хотя и несколько отдаленные, можно найти уже в ранних произведения малых форм — в вазописи и глиптике архаической эпохи. Все это изображения, не связанные с конкретным нарративом, но, скорее, отражающие некие реальные практики взаимодействия всадника с лошадью, в том числе, в античном конном спорте. Так, на упомянутом в самом начале килике из Музея Метрополитен лучник или амазонка (точной идентификации нет) приподнимает ногу и пытается сдержать животное (рис. 3). Положение фигуры своей неустойчивостью напоминает позу дельфийского всадника и, как отмечалось выше, может дать повод для альтернативного варианта реконструкции метопы. Вторая аналогия — гемма из Бостонского музея изящных искусств с изображением юноши, натягивающего поводья и показанного тоже в довольно сложном развороте (рис. 8). Как и дельфийский всадник, он изображен со спины сопротивляющимся движению лошади. Одна его нога вытянута, упирается в землю, вторая, тоже опорная, полусогнута. Подобная схема с некоторыми отступлениями, по всей видимости, получила распространение в V в. до н. э. Она повторена на эритрейской драхме (рис. 9) и на



Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13



Рис.14



Рис. 15



Рис. 16

Рис. 11. Всадники западных и северных блоков фриза Парфе-нона. Ок. 447–432 гг. до н. э. Британский музей (фото музея)

Рис. 12. Блок западного фриза Парфенона (единственный из всех, который посвящен только коню и всаднику). Ок. 447–432 гг. до н. э.

Рис. 13. Живописный фриз «Гробницы Филиппа» в Вергине. Деталь. 330-е гг. до н. э. (Andronicos M. The Royal Tombs and the Ancient City. Athens, 2004. Fig. 58)

Рис. 14. Мозаика Александра из Дома Фавна в Помпеях. II в. до н. э. Национальный археологический музей Неаполя

Рис. 15. Мавзолей в Глануме. 40–20 гг. до н. э. Рельеф, предпо-ложительно, со сценой Калидонской охоты

Рис. 16. Скарабей с Гераклом, ведущим коня Диомеда. 550–500 гг. до н. э. Музей изящных искусств, Бостон (фото музея)

римском рельефе времен Адриана, воспроизводящем работу греческого мастера V в. до н. э. (рис. 10). Идентифицировать всадников-укротителей в приведенных аналогиях почти невозможно. Акцент сделан скорее на самом мотиве укрощения.

Изображения подобных «безымянных» всадников в большом количестве и в разных вариациях мы находим и в зофорном фризе Парфенона. Среди них есть те, что сдерживают, осаживают или укрощают коней

(рис. 11). Одному из укротителей западного фриза выделена отдельная плита, подобно тому, как в дельфийском толосе этому мотиву отведена отдельная метопа. Всадника из фриза Парфенона определяют как гиппарха — командующего кавалерией или гиппеей (рис. 12). Так же, как и в дельфийской метопе, он изображен по левую сторону от коня, вставшего на дыбы. Одной рукой он сдерживает лошадь в районе холки, а другую отводит назад. Правая нога его не стоит на земле, но сгибается в колене и чуть-чуть приподнимается. Очевидно, он прижимает колено к крупу лошади. Таким образом, мы имеем здесь движение, сходное с тем, что показано на метопе дельфийского толоса, с той только разницей, что во фризе Парфенона сцена представлена в более умеренной фазе, и в целом композиция лишена того выразительного эффекта натяжения, который лежит в основе дельфийской метопы. В остальном же — и вздыбленный конь, и динамично развивающиеся драпировки всадников (в метопе они сохранились лишь фрагментарно), и вынос сцены на отдельную плиту — все это сближает метопу с блоком западного фриза Парфенона. Обе композиции воспринимаются как смысловые и визуальные акценты в скульптурной программе сооружений.

Стоит отметить один значимый технический аспект. Во фризе Парфенона у холок лошадей, а также на их головах и мордах, сохранились отверстия — свидетельства того, что конские уздечки были выполнены в другом материале и крепились к мраморным плитам с помощью этих отверстий. М. Аллен, исследовавший фриз, предположил, что уздечки были бронзовыми, вероятно золочеными, благодаря чему хорошо «считывались» зрителем даже на большом расстоянии [4, с. 165]. Эта идея хорошо соотносится с нашим представлением о культе Афине Халинитиды (Ἀθηνά Χαλινῖτις) — Афины Уздательницы, святилище которой находилось в Коринфе [Paus. 2.4.1; Pind. O.13]. Она помогла Беллерофонту укротить Пегаса, вручив ему уздечку или удило (χαλινός). Эта сцена была воспета в Тринадцатой олимпийской оде Пиндара [Pind. O.13.60-85], посвященной победе Ксенофонта Коринфского в 464 г. до н. э. в спортивных состязаниях. Как отмечает М. Датьен в своем исследовании, посвященном культу Афины и ее связи с конным делом, общее значение оды заключалось в восхвалении мудрости и хитрости (μῆτις) коринфян, а также их воинской доблести [11, с. 165]. Датьен проанализировал ряд мифов, связанных с укрощением коней, а также упоминания об этом явлении в античных источниках, и справедливо отметил, что большинство из них

сводится к тому, что конь в своей сущности представлялся опасным, непредсказуемым животным, связанным с хтоническими/демоническими силами. Исследователь привел в пример миф о конях Диомеда, пожиравших людскую плоть. О разбившихся на своих колесницах Эномае, Оресте и Ипполите и о растерзанном лошадьми Главке говорилось нами выше. Обратившись к Ксенофонту, Датьен отметил также, что для нервных и порывистых скакунов автор сочинения «О коннице» использовал эпитет γοργός («тревожный/устрашающий»), что соотносится с Горгоной, породившей Пегаса, и что именно в δαιμόνιον (демонической силе) крылся риск занятий конным искусством [11, с. 168]. Относительно уздечек тоже было сделано важное наблюдение. Датьен обратил внимание, что Еврипид, излагая миф о конях Диомеда, подчеркнул, что они «не знали удил» и отождествлялись с дикой необузданной силой. Исследователь отметил, что целый ряд терминов, имевших отношение к дарованной Афиной уздечке в Оде Пиндара — φίλτρον (талисман; Pind. O.13.68), φάρμακον (магический; Pind. O.13.85), τέρας (чудо, знак; Pind. O.13.73), δαμασίφρονα (усмиряющий; Pind. O.13.78) — указывает на то, что существовала некая таинственная сила и сверхъестественная действенность, сосредоточенная в удиле — важнейшем техническом изобретении из металла. В этой связи можно вспомнить о святилище Афины Халкиойки в Спарте, где был сделан особый акцент именно на материале, — храм и статуя богини были выполнены с широким применением меди или бронзы. Как отмечает Датьен, Афина покровительствовала ремеслам, гончарному и кузнечному делу как сферам, где также осуществлялась борьба со стихией природы и непокорностью материала. Уздечки коней Парфенона, таким образом, могли акцентировать этот мифологический аспект и культовую ипостась Афины «Конной» [4, с. 165], даровавшей человеку способ подчинения диких, иррациональных сил. В метопном фризе дельфийского толоса, выстроенного на участке, также по-священном Афине, акцент на аспекте укрощения также кажется уместным. Правда, отверстия на метопе сохранились лишь в районе холки лошади, куда, вероятно, могла крепиться кисть левой руки мужской фигуры (как у всадников на афинском фризе). Следов крепления конской сбруи, подобных тем, что обнаруживаются во фризе Парфенона, в дельфийской метопе нет. Кроме того, при всей богатой вариативности изображений наездников в афинском фризе мы не находим ни одной пары с конем и всадником, которую можно было бы буквально сопоставить с метопой. Несмотря на обособленность



Рис. 17

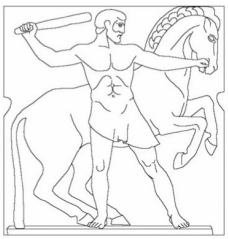


Рис. 18



Рис. 19

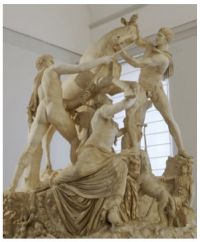


Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22



Рис. 23

Рис. 17. Чернофигурный килик: Геракл с конем Диомеда. Ат-тика 520-е гг. до н. э. ГЭ (фото музея)

Рис. 18. Метопа из храма Зевса в Олимпии. Геракл, укрощаю-щий коней Диомеда. 460–470 гг. до н. э. Прорисовка. Оригинал: Археологический музей Олимпии

Рис. 19. Метопа из храма Зевса в Олимпии. Геракл с Критским быком. 460–470 гг. до н. э. Археологический музей Олимпии (Younger J., Rehak P. Technical Observations on the Sculptures from the Temple of Zeus at Olympia // Hesperia 78 (1), 2009. Fig. 30)

Рис. 20. Скульптурная группа «Фарнезский бык» или «Наказа-ние Дирки». Римская копия с эллинистического оригинала. На-циональный Археологический музей Неаполя

Рис. 21. «Саркофаг Александра» из царского некрополя в Си-доне. Деталь. Кон. IV в. до н. э. Археологический музей Стамбула (фото Е. Михайловой)

Рис. 22. Гийом Кусту Старший. «Кони Марли». 1739–1745 гг. Одна из парных скульптур. Лувр

Рис. 23. Петр Клодт. Скульптурные группы Аничкова моста. Санкт-Петербург. 1840–50-е гг.

рассмотренного выше блока с предполагаемым изображением гиппарха, в целом в Парфеноне мы имеем дело с фризовой композицией, с процессией, частью которой являлись фигуры укротителей. Дельфийская же метопа представляет собой замкнутую композиционную форму, в которой, помимо коня и всадника, по-видимому, существовала еще одна примечательная деталь — элемент пейзажа.

Ж. Маркаде остановился на том, что силуэт на втором плане композиции метопы можно считать частью фигуры всадника, отказавшись от изначальной интерпретации фрагмента как ствола дерева. Однако, как нам кажется, первоначальная трактовка также заслуживает внимания, тем более что среди рельефов дельфийского толоса есть те, что включали элементы ландшафта (рис. 4).

Изображения деревьев на фоне активно разворачивающихся сцен, будь то битва или сцена охоты, — явление, хорошо известное в памятниках поздней классики и эллинизма. Деревья появляются во фризе «Гробницы Филиппа» в Вергине (Гробницы II), в Мозаике Александра из Дома Фавна в Помпеях, а также в более поздних римских рельефах (рис. 13–15). Их стволы могут не иметь листьев и ветвей или же, наоборот, нести пышную крону. В дельфийской метопе, вероятно, был представлен вариант именно сухого дерева. Хотя, учитывая, что архитектурные рельефы расписывались, можно допустить, что крона была выполнена в живописи. Подтвердить или опровергнуть это невозможно, потому что никаких следов росписей на метопе не сохранилось.

Деревья могли выступать маркерами особых пространств — священных рощ и участков или же, например, парков для царской и аристократической охоты (παράδεισος) [13, с. 80–83]. Сухие же деревья, по мнению, Х.М. Фрэнкса, вводились как маркеры древнего или мифологического ландшафта. Они могли подчеркивать, что охота, битва или иное действие разворачивались именно в дикой, неконтролируемой человеком местности, полной опасностей и символизирующей хаос. Подобная «декорация», берущая начало еще в устной традиции, когда герои представлялись совершающими свои подвиги именно в отдаленных от цивилизованного мира местах, наделяла всю сцену большей выразительностью, усиливая героические интонации и возвышая действующих лиц [13, с. 99].

Учитывая другие скульптурные фрагменты, происхо-дящие из толоса и указывающие на наличие здесь мифологического нарратива (часть фигуры лернейской гидры и фрагмент мужской фигуры с «геракловым узлом» на груди), всадник, действительно, мог принадлежать миру героев. На это указывает и его нагота, и сам фокус на столь напряженной борьбе героя с конем.

Мифологическая и эпическая традиции знают не так много сюжетов об укрощении коней. Один из них — это известный миф о Геракле

и конях-людоедах фракийского царя Диомеда [Diod. 4.15]. Иконография этого сюжета разрабатывалась уже с эпохи архаики. Мы находим его изображение в скарабее из Музея изящных искусств в Бостоне (рис. 16), а также на чернофигурном килике из Эрмитажа (рис. 17). В архитектурной же скульптуре самый ранний сохранившийся пример — метопа храма Зевса в Олимпии (рис. 18).

На скарабее из Бостона Геракл показан как победитель: на лошадь накинута узда, а сама сцена трактована в более спокойном ключе. На эрмитажном килике конь еще не обуздан, а из его пасти виднеется фигура поедаемого им человека. Повидимому, здесь представлен решающий момент схватки, и сцена дана более динамично. Сходная с дельфийской метопой перекрестная схема построения фигур впервые встречается в метопе храма Зевса Олимпийского, которая была выполнена за столетие до дельфийской. Однако из-за свей умеренной динамики и отсутствия внутреннего напряжения эта композиция все еще остается в одном ряду с ранними примерами, которые мы видели в искусстве малых форм.

Примечательно, тем не менее, что здесь же, в метопах храма Зевса, все же обнаруживается близкий композиционный аналог дельфийской плите. Речь идет о метопе, представляющей схватку Геракла с критским быком (рис. 19). Ж. Маркаде также отмечал их композиционное сходство, заключающееся в эффекте разнонаправленного движения и натяжения. Мастер дельфийской метопы заострил и динамизировал разработанную в Олимпии перекрестную схему — усилил звучание борьбы, используя, возможно, и наблюдения за натурой.

Визуальное сходство в изображении укрощения коня и быка на метопах из Олимпии и Дельф может быть не просто совпадением. Во всяком случае с раннеэллинистической эпохи прослеживаются очевидные параллели между этими двумя сюжетами. С конца IV в. до н. э. пользовалась популярностью новая иконография с укротителем, движущимся навстречу вставшему на дыбы коню. Этот пластический мотив мы находим, например, в знаменитом «Саркофаге Алек-сандра» из некрополя Сидона (рис. 21), где он интегрирован в батальную композицию. В скульптурной группе, известной как «Фарнезский бык», та же схема использована для изображения укрощения быка. Здесь она сочетается с развитием хиастической композиции с разнонаправленным движением и эффектом натяжения, о которой мы говорили в связи с дельфийской метопой. В группе кульминируется тема укрощения гордыни Дирки (рис. 20). Вероятно,

способы репрезентации обоих мотивов — укрощения коня и быка — испытали взаимное влияние, что нашло отражение во многих более поздних рельефах и конных группах и было заново открыто уже в искусстве Нового времени. В монументальной круглой скульптуре эпохи барокко и классицизма разрабатывались композиции, по сложности решения темы борьбы человека и животной стихии очень схожие с тем, что представлено на дельфийской метопе (рис. 22–23).

Заключение

Если на дельфийской метопе действительно изображена сцена укрощения Гераклом коней Диомеда, то вторая реконструированная метопа фриза с изображением поединка может относится к амазономахии — мифе о походе Геракла за поясом Ипполиты. В таком случае часть наружных метоп толоса должна была представлять биографический цикл Геракла, протеже Афины. Пластическое решение дельфийской метопы, насколько мы смогли проследить, остается уникальным. Возможно, это вопрос сохранности. С композиционной точки зрения метопа являет обновленный вариант схемы укрощения, появившейся еще в эпоху архаики, а с точки зрения изобразительного нарратива — продолжение разработки значимого в искусстве древней Греции сюжета о деяниях Геракла.

Отметим, что в эпоху эллинизма мотив укрощения начал сплетаться с биографией Александра Македонского. У Плутарха сохранилось яркое описание того, как юный царевич укрощал Букефала, ставшего впоследствии его любимым конем [Plut. Alex. 6.1–5]. Согласно Диодору Сицилийскому, Букефал (греч. Βουκεφάλας, букв. «бычьеголовый») был потомком коней Диомеда [Diod. 4.15.3]. Возможно, эпизод с укрощением возник в биографии Александра неслучайно, но как один из ключевых моментов, утверждающих династиче-скую связь Аргеадов с Гераклом.

Список литературы:

1. *Гвоздева Т.Б.* Олимпийские игры в памятниках античной литературы. — Москва: Литературный институт им. А.М. Горького, 2012.

2. *Налимова Н.А.* Агональные мотивы в греческих архитектурных рельефах со сценами сражений // Традиции античного олимпизма в мировой культуре (от древности до наших дней). — Москва: Литературный институт им. А.М. Горького, 2015. — С. 66–84.

3. *Налимова Н.А.* Сцены состязания колесниц в погре-бальном искусстве 4 в. до н. э.: галикарнасский и вергинский фризы // Древний Восток и античный мир. Москва: МИИ, 2018. — С. 159–179.

4. *Allen M.* Bridled in bronze: the prominence of the horse on the parthenon frieze // The annual Meeting of The Archaeo-logical Institute of America. — San Diego: CA, 2007.

5. *Allen M. Borg B. (Ed.).* Technique and Message in Roman Art // Blackwell Companions to the Ancient World. — Oxford: Wiley-Blackwell, 2015. — P. 153–171.

6. *Boardman J.* Greek sculpture: The Classiacal Period. — London: Thames & Hudson, 1995.— P. 173.

7. *Marcadé J.* Les métopes mutilées de la Tholos de Marma-ria à Delphes // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 123e année. — 1979. — № 2. — P. 151–170.

8. *Bommelaer J.-F.* Marmaria. Le Sanctuaire d'Athéna à Delphes. École Française d'Athènes. — Paris: De Boccard édi-tion-Diffusion, 1997.

9. *Bommelaer J.-F.* Recherches récentes à Delphes // Revue Archéologique, Nouvelle Série. — 2008. — Fasc. 1. — P. 199–206.

10. *Bourguet E.* Les ruines de Delphes. Fontemoing et C-ie, Éditeurs. Libraires des Écoles françaises d'Athènes et de Rome. — Paris, 1914.

11. *Detienne M., Werth A. B.* Athena and the Mastery of the Horse // History of Religions. — 1971. — Vol. 11. — № 2. — P. 161–184.

12. *Fingarette A.* The Marmaria Puzzles // American Journal of Archaeology. — 1970. — Vol. 74. — № 4. — P. 401–404.

13. *Franks H.M.* Hunters, Heroes, Kings. The Frieze of Tomb II at Vergina. — Princeton: The American School of Clas-sical Studies at Athens, 2012.

14. *Harrison E.B.* The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting // The Painted Stoa. American Journal of Archaeology. — 1972. — V. 76. — № 4. — P. 353–378.