

DOI: 10.31857/S032103910008629-4

ФРИЗ ЭСКВИЛИНСКОГО КОЛУМБАРИЯ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИСТОЧНИК

А. В. Мосолкин

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

E-mail: mosolkin@mail.ru

На живописном фризе (55–35 гг. до н.э.), найденном в Риме на Эсквилине близ Porta Maggiore, изображены сцены из легендарной истории Рима: от прибытия Энея до Ромула и Рема. Вопреки ожиданию картина лишена каких бы то ни было сказочных следов — знамения с белой свиньей при основании Альбы Лонги, фигуры бога Марса в сцене насилия над Реей Сильвией, волчицы, которая вскармливает близнецов. Современные исследователи полагают, что художник шел в русле так называемых «рациональных» историков — Валерия Анциата и Г. Лициния Макра. В статье делается предположение, что фриз является своего рода иллюстрацией не к историческому, а к художественному сочинению. Таковым может быть текст «Анналов» Энния.

Ключевые слова: эсквилинский фриз, иллюстрация, Энний, римская мифология, римская живопись

Данные об авторе. Алексей Владиславович Мосолкин — кандидат исторических наук, доцент исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Во время работы мне давали ценные советы и дружеские замечания Н.А. Налимова (Москва) и А.А. Сеницын (Санкт-Петербург). На важное обстоятельство, связанное с датировкой фриза, обратил мое внимание анонимный рецензент, и большую работу по усовершенствованию статьи провели редакторы ВДИ. Добрым словом хочу вспомнить моих студентов исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, которые были вынуждены читать со мной сочинения латинских авторов, которые упоминаются в статье. В.Е. Хомутовская (Москва) сделала для меня копии двух важных статей. Мария Даниела Доннинелли, сотрудница музея Палаццо Массимо в Риме, и Лаура Форте, сотрудница археологического музея в Неаполе, предоставили возможность работать с копиями фресок и опубликовать их. Всем им большое спасибо. Наконец, главной помощницей в написании статьи была моя жена Юлия Краснобаева, которая не только внимательно вычитала все сочинение и сделала немало тонких замечаний, но и проявила немалое терпение, неустанно исследуя вместе со мной как сам фриз, расположенный в музее Палаццо Массимо (Рим), так и потайные места вокруг Альбанского озера. Разумеется, все допущенные ошибки и неточности являются моими собственными.

THE FRIEZE OF THE ESQUILINE COLUMBARIUM
AND ITS LITERARY SOURCE

Alexey V. Mosolkin

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia**E-mail: mosolkin@mail.ru*

The painted frieze (55–35 BC) found in Rome on the Esquiline near Porta Maggiore depicts some scenes from the legendary history of Rome, from the arrival of Aeneas to Romulus and Remus. Contrary to expectations, the picture is devoid of any traces of the fabulous – the vision of a white sow at the founding of Alba Longa, the figure of the god Mars in the scene of violence against Rhea Sylvia, a she-wolf who feeds the twins. Modern scholars assume that the artist followed the so-called “rational” historians – Valerius Antias and C. Licinius Macer. The article argues that the frieze is a kind of an illustration not to a historical, but rather to a poetical composition, possibly the *Annales* of Ennius.

Keywords: Esquiline columbarium, illustration, Ennius, Roman mythology, Roman painting

В 1875 г. в Риме на Эсквилинском холме близ Порты Маджоре в ходе археологических раскопок был обнаружен колумбарий размером 2.90 × 1.95 м, кладка которого была выполнена в стиле *opus reticulatum*, что позволило датировать его примерно 55–35 гг. до н.э.¹ Внутренняя часть была украшена по всем четырем сторонам живописным фризом длиной около 10 м, а высотой – 38 см. Неподалеку был обнаружен колумбарий рода Статилиев (*gens Statilia*), поэтому первый склеп часто связывают с вольноотпущенниками Статилиев, что, однако, неверно. В настоящее время фриз хранится в музее Палаццо Массимо алле Терме в Риме (инв. № 1286, 1287, 1288, 1289).

Сразу же после находки в 1876 г. археолог Эдоардо Брицио издал книгу «Картины и гробницы, обнаруженные на Эсквилине» с великолепными литографиями, а еще через два года, в 1878 г., Карл Роберт опубликовал подробную статью «Живописный фриз, относящийся к мифам об Энее и Ромуле, обнаруженный на Эсквилине». Две эти работы определили рамки дальнейшего научного поиска, все высказанные позднее гипотезы восходят к идеям Брицио и Роберта.

Приведу краткое описание фриза (рис. 1)². Вход в склеп располагался в углу северной стены, где она примыкает к западной. Северная и южная стены – длинные. Ближайшая ко входу часть западной стены не сохранилась (утеряна, вероятно, только одна сцена фриза), как и примыкающая ко входу часть северной стены

¹ Холлидей датирует колумбарий не только на основании кладки и самой постройке в целом, но также на основании стиля картины (в частности, по изображению шиньона на затылке одной из женщин): Holliday 2005, 90.

² Самое подробное описание памятника оставил Роберт (Robert 1878, 234–274). Кроме него: Brizio 1876, 7–24; Borda 1958, 172–175; Dulière 1979, 92–96; Bonanome 1996, 162–166; Cappelli 1998, 51–58; 2000b, 216–217; Feraudi-Gruenais 2001, 81–83; Holliday 2005, 90–103; Baldassarre *et al.* 2006, 173–177; Dardenay 2010, 156–160; Albertson 2012, 40–45; Bonanome 2013, 376–378; Neel 2015, 127–131.



Рис. 1. Эсквилинский фриз. Реконструкция автора

(также, вероятно, одна сцена). Роспись на восточной стене и прилегающие к ней части на северной и восточной стенах сильно испорчены. В III в.н.э. фриз пытались, вероятно, сбить, чтобы нанести новую фреску.

На западной и южной стенах последовательно представлены сцены мифов, связанные с Энеем, после его прибытия в Италию. Художник дважды изобразил основание городов: в самом начале западной стены и в самом конце южной — основания Лавиния и Альбы Лонги (?), а между ними — ряд сражений. На восточной и северной стенах находятся картины, посвященные мифу о рождении Ромула и Рема. Вот последовательное описание двух росписей, о которых речь пойдет ниже. Справа налево: 1) Рею Сильвию в присутствии Амулия (и Нумитора?) отдают в весталки; 2) Рея Сильвия стремится навстречу воину (Марсу?); 3) суд над весталкой в присутствии Амулия и Нумитора; 4) скорбь Нумитора? (изображение

сильно испорчено); 5) двое слуг несут лохань с младенцами Ромулом и Ремом; б) два пастуха пасут стадо.

Ниже речь пойдет о том, на что опирался художник при изображении столь длинного сюжета с большим количеством действующих лиц. Был ли мастер самостоятелен, или он использовал литературное сочинение, либо изобразительный источник, не сохранившийся до нашего времени?

ГИПОТЕЗА БРИЦИО

Относительно того, какой литературный источник мог находиться в основе изображения, Брицио выдвинул гипотезу, которая кажется весьма правдоподобной и актуальной. Приведу его слова: «В последние годы при изучении изобразительного искусства проявилась тенденция, которая, на мой взгляд, является очень опасной. Она вынуждает находить в каждом изображении то или иное поэтическое сочинение или, по крайней мере, литературный труд. Древним художникам отказывают в какой бы то ни было изобретательности, а их искусству — в какой-либо свободе и индивидуальности, как если бы они занимались ремеслом иллюстрирования к более или менее поэтическим описаниям филологов и мифологов, сведя тем самым свое умение к педантичному служению чужой эрудиции. Мы не будем следовать этому методу, а лишь ограничимся указанием, что у художника были разнообразные источники, которыми он пользовался для своей композиции»³. Такими источниками могли быть различные предания, которые позднее нашли окончательное воплощение в текстах Вергилия, Овидия, Дионисия Галикарнасского.

Однако при всей правдоподобности это предположение ставит нас перед двумя существенными трудностями.

1. Подозрительно, что на фризе отсутствуют некоторые сюжеты, характерные для всех рассказов об основании Рима: 1) предсказание о «съеденных столах», которое было дано Энею и исполнилось при высадке на итальянской земле; 2) знамение о белой свинье, родившей тридцать поросят, что предсказывало основание Альбы Лонги через тридцать лет; 3) наконец, чудо с волчицей, спасшей Ромула и Рема и ставшей символом Рима.

Сделаем пояснения к этим пунктам.

1. Насколько я знаю, изображений, связанных с предсказанием о столах, нет. Можно предположить, что сам этот сюжет не слишком эффектен, поэтому художники и скульпторы обошли его вниманием. Однако нельзя исключить, что подобное изображение, которое могло быть частью композиции, до нашего времени просто не дошло.

2. Изображения свиньи, сыгравшей важную роль в истории Альбы Лонги и Рима, сохранились. Замечу, что несколько раз свинья была представлена на фризах⁴.

³ Brizio 1876, 23. Здесь и далее переводы мои за исключением специально обозначенных.

⁴ Dardenay 2012, 55–75 (с указанием литературы). Полный список изображений: *ibid.*, 238–245.

3. Изображения волчицы в античности и в последующие века были столь многочисленны, что нет резона специально говорить об их присутствии как в общественных местах, так и в частных. Сесиль Дюльер предположила, что в Эскивлинском фризе сцена с волчицей и двумя детьми должна была присутствовать. Но где? По мнению исследовательницы, единственное возможное место на фризе, столь переполненном событиями и людьми, — небольшое пространство на северной стене между двумя скорбящими персонажами — сидящей слева женщиной и стоящим справа мужчиной. Так как фреска на этом месте не сохранилась, то это и позволяет исследовательнице сделать заключение, что здесь могла быть представлена волчица с близнецами. Впрочем, сама исследовательница понимает, что в подобном допущении есть серьезная неувязка — нарушается сюжетная последовательность: сначала взрослые Ромул и Рим пасут стада, затем слуги Амулия несут их еще маленькими детьми к реке, а только потом их спасает волчица⁵. Однако даже если мы примем трактовку Дюльер, то сталкиваемся с непреодолимой трудностью — пространство здесь слишком ограничено, и волчице с близнецами места явно недостаточно. Брицио полагал, что здесь представлен сюжет о наказании Реи Сильвии, суд над которой был изображен в предыдущей сцене. Поэтому в центре разрушенной композиции, вероятно, находился воин (от фигуры сохранилась нижняя часть ног и левая рука, держащая копье), исполняющий наказание⁶. Дж. Нил полагает, что волчица с близнецами должна была находиться в несохранившейся левой части северной стены⁷.

Удивительно, что ни одно из чудесных и популярных знамений не отмечено на фризе. Случайно ли это?

II. Вторая трудность, которая мешает нам видеть во фризе иллюстрацию к римскому мифу, ставшему своего рода «вульгатой», заключается в том, что в центральной сцене персонаж, который изображен рядом с Реей Сильвией, должен интерпретироваться как Марс, но иконографически с ним не сходен (рис. 2, 3)⁸. Вероятно, этот персонаж вооружен: через правое плечо к левому бедру проходит перевязь, а около выступающего колена то ли правой, то ли левой ноги видно острие меча. Перевязь с мечом была вполне типична для римского воина. Подобная перевязь (*balteus*) хорошо видна на рельефах мавзолея Юлиев в Сен-Реми, относящегося примерно к тому же времени, что и римский колумбарий (30–20 гг. до н.э.)⁹. Перевязь с мечом — это все, что выдает в персонаже воина. К сожалению, роспись столь плохо сохранилась, что нельзя сказать точно, во что одет этот герой, по-видимому, в тунику (*tunica militaris*) и плащ (*sagum*)¹⁰. Учитывая военную экипировку, на голове этого персонажа должен быть шлем. Но то, что мы

⁵ Dulière 1979, 93.

⁶ Brizio 1876, 21. Роберт вовсе отказался от какой-либо трактовки этой сцены: Robert 1878, 266.

⁷ Нил (Neel 2015, 129) ссылается на статью Каппелли, которая мне, к сожалению, оказалась недоступна.

⁸ Cappelli 1998, 55.

⁹ D'Amato 2012, 38–39.

¹⁰ Д'Амато реконструирует одежду центуриона 40–30-х годов до н.э., а цвета восстанавливает как раз на основании эскивлинских фресок: D'Amato 2012, 46–47.



Рис. 2. Эсквилинский фриз, восточная сторона. *Foto автора. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Museo Nazionale Romano*



Рис. 3. Прорисовка восточной стены. Рисунок Дж. Массуэро. По: Brizio 1876

видим, больше похоже не на шлем, а на какой-то колпак. Можно было бы предположить, что виной тому плохая сохранность этой части фризa, однако именно в этом месте роспись сохранилась хорошо.

Как бы то ни было, перед нами воин¹¹. Но Марс ли это? Большинство исследователей видят здесь Марса, исходя из того, что сам мифологический сюжет предполагает встречу Реи Сильвии с богом войны. Авторы, которые обращают

¹¹ Альбертсон без каких-либо пояснений утверждает, что это просто путешественник: Albertson 2012, 42.



Рис. 4. Сцена из фрески дома М. Фабия Секунда. По: Cappelli, R. 2000b, 166

внимание на иконографию, приходят к выводу, что это не Марс¹². Дело в том, что нет больше ни одного изображения, где эта встреча была бы представлена именно так, как на эсквилинском фризе¹³. Начиная с I в. до н.э. и вплоть до самого конца античности Рея изображается лежащей, а Марс в военной экипировке — спускающимся к ней с небес. В качестве примера можно привести знаменитую фреску из дома М. Фабия Секунда в Помпеях (рис. 4)¹⁴. Можно возразить, что сошествие божества с неба к лежащей женщине предполагает вертикальную композицию и невозможно в горизонтально расположенном фризе. Тем самым парящий в небесах Марс нарушил бы единый ритм фриза,

уходя за границы заданных размеров. Однако это возражение неубедительно, так как мы знаем достаточное количество горизонтальных композиций с этой сценой, в которых художники, придерживаясь канона, вполне справлялись со своей задачей. В качестве примера можно привести фрагмент саркофага из римского палаццо Маттеи, где сцена с Марсом и Реей также вписана в длинный горизонтальный фриз, однако иконографическая традиция здесь не нарушена (рис. 5). Кажется¹⁵, бог всегда отправлялся на эту встречу со щитом, шлемом и копьем, но нет ни одного случая, когда у Марса была бы перевязь с мечом. Следовательно, основываясь на иконографии знаменитой встречи, можно утверждать, что персонаж на эсквилинском фризе не Марс.

Учитывая приведенные замечания, мы приходим к выводу, что Брицио неправ и что на фреске представлена вовсе не каноническая история основания Рима, а совершенно другая, весьма странная версия, где нет рассказов о съеденных столах, о чудесном знамении с белой свиньей, и наконец, о Марсе и волчице — нет сюжетов и персонажей, без которых сюжет об основании Рима просто немыслим.

¹² Марс: Brizio 1876, 19; Robert 1878, 262–264; Borda 1958, 173; Dulière 1979, 92; Bonanome 1996, 164; Cappelli 2000 b, 217; Feraudi-Gruenais 2001, 83; Дарденэ называет сцену «совершенно понятной», хотя и признает, что она выполнена вопреки иконографическому «стандарту» (Dardenay 2010, 159; ср. Bonanome 2013, 377). От Марса решительно отказывается Альбертсон (Albertson 2012, 42). Холлидей высказывает сомнение и уходит от ответа (Holliday 2005, 99–100).

¹³ Dawson 1944, 169–170, n. 200.

¹⁴ Dawson 1944, 103–104, 166–171.

¹⁵ Плохая сохранность отдельных примеров не позволяет говорить более уверенно.



Рис. 5. Саркофаг из палатцо Маттеи в Риме. По: Albertson 2012, pl. XVI

Принимая в расчет эту странность, Фред Альбертсон предложил гипотезу, согласно которой изображение на фризе представляет собой своего рода рационализированный пересказ легенды¹⁶.

ГИПОТЕЗА АЛЬБЕРТСОНА

По мысли исследователя, художник, создавший эсквилинский фриз, осознал сказочность многих преданий об основании Рима, наполненных рассказами о всякого рода знамениях и чудесах. Поэтому сюжеты, которые нельзя было осмыслить рационально — к ним относятся истории со свиньей и столами, — он просто выбросил. Сюжеты же, без которых было невозможно обойтись, — к ним относятся истории с Марсом и волчицей, — переосмыслил в рационалистическом ключе. В этом он мог основываться на сочинениях двух римских историков, живших в I в. до н.э. — Валерия Анциата и Г. Лициния Макра, — с именами которых связывают первые попытки рационального переосмысления истории¹⁷. Вкратце остановимся на этих сюжетах.

1. Согласно сохранившимся источникам, Лициний Макр (*Origo gentis Romanae*. 19.5 = *FRH* II. 27. F1; далее — *OGR*) в сюжете о насилии над Реей Сильвией заменил Марса на Амулия¹⁸:

¹⁶ Albertson 2012, 40–45. Справедливости ради следует отметить, что эта идея была выражена уже у Роберта. Но все же он не доходил до того, чтобы считать, будто художник иллюстрировал историческое сочинение: «Я полагаю, что он (автор росписи. — А.М.), скорее, следовал популярной идее своего времени, которая возникла вследствие исторической систематизации» (Robert 1878, 268–271).

¹⁷ Сочинение Валерия Анциата относится приблизительно к 80–60-х годам до н.э. (*FRH* I, 294–296); Лициний Макр написал свой труд примерно тогда же.

¹⁸ Хотя я полагаю, что в ранних вариантах мифа Марс не фигурировал, для настоящего исследования это не важно.

At vero Marcus Octavius et Licinius Macer tradunt Amulium, patrum Rheae sacerdotis, amore eius captum, nubilo caelo obscuroque aere, cum primum illucescere coepisset, in usum sacrorum aquam petenti insidiatum in luco Martis compressisse eam. Tum exactis mensibus geminos editos.

Однако Марк Октавий и Лициний Макр сообщают, что Амулий, дядя Реи Сильвии, пленился к ней любовью. На рассвете, когда небо было еще сумрачным, а воздух темен, он подкараулил девушку, собиравшую в роще Марса воду для ритуальных целей, и учинил над ней насилие. Через должное число месяцев родилась двойня.

Личность Марка Октавия, от сочинения которого остались лишь два фрагмента, представляет собой старую и пока совершенно неразрешимую загадку. Чаше всего в этом авторе видят либо Октавия Герсенния, либо М. Октавия Геренна, которых упоминает Макробий¹⁹. Так как автор *OGR* называет Октавия раньше Лициния, то можно подумать, что Октавий и жил раньше. Однако проблема двойного цитирования в *OGR* столь сложна, что невозможно уверенно говорить, пользовался ли автор сочинениями Октавия и Лициния или только трудом одного из них, а имя другого дописал для солидности. Принимая во внимание полное отсутствие данных об Октавии, можно передать пальму первенства Лицинию.

2. Исследователи в целом предполагают, что Валерий Анциат (*OGR* 21.1–22.1 = *FRH* 25. F 2; Gell. VII. 7. 5–8 = *FRH* 25. F 3), а вслед за ним Г. Лициний Макр (Macr. I. 10. 17 = *FRH* 27. F 2), перенесли значение слова lupa с «волчицы» на «блудницу» Акку Ларенцию.

FRH II. 25. F 2: At vero Valerius tradit pueros ex Rhea Silvia natos Amulium regem Faustulo servo necandos dedisse, sed eum a Numitore exoratum ne pueri necarentur, Accae Larentiae amicae suae dedisse nutriendos, quam mulierem, eo quod pretio corpus sit volgare solita, lupam dictam. Notum quippe ita appellari mulieres quaestum corpore facientes. Unde et eiusmodi loci in quibus hae consistant lupanaria dicta.

Валерий же [Анциат] сообщает, что царь Амулий передал детей, рожденных от Реи Сильвии, рабу Фаустулу, чтобы тот их убил. Однако Нумитор уговорил раба не убивать детей, и тот передал их своей подруге Ларенции на воспитание. Эту женщину называли «волчицей», так как она частенько торговала своим телом. Известно ведь, что «волчицами» называют женщин, промышляющих телом. Поэтому всякого рода места, где они пребывают, называются «лупанариями».

FRH II. 25. F 3: Sed Acca Larentia corpus in volgus dabat pecuniamque emeruerat ex eo quaestu uberem. Ea testamento, ut in Antiatis historia scriptum est, Romulum regem, ut quidam autem alii tradiderunt, populum Romanum bonis suis heredem fecit²⁰.

Акка же Ларенция была блудницей и благодаря своему занятию нажила значительное состояние. Она, как пишет в «Истории» [Валерий] Анциат, сделала по завещанию наследником всего своего имущества царя Ромула, или же, как передают другие, римский народ. (Пер. А.П. Бехтер)

К сожалению, нет уверенности, что именно Валерий Анциат изобрел подобное объяснение. Наши источники — *OGR* и «Аттические ночи» Геллия — слишком ненадежны для подобного утверждения. Цитирование в *OGR* — давняя проблема,

¹⁹ Richard 1983, 170–171; D’Anna 1997, 120; *FRH* III, 418–420.

²⁰ Издатели *FRH* относят к Анциату только ту часть текста, что выделена курсивом.

и в глазах исследователей анонимный автор давно себя дискредитировал. Что же касается Геллия, то его не столько интересует объяснение слова «волчица», сколько то, что Акка Ларенция заработала своим ремеслом большое состояние и завещала его царю Ромулу. Именно это сообщение Геллий взял из сочинения Анциата²¹.

К сожалению, во фрагментах сочинений Валерия Анциата и Лициния Макра нет рассказа о высадке троянцев на берег Италии, поэтому нельзя сказать точно, упоминали ли эти римские историки эпизоды со столами и со свиньей. Можно только предположить, что не упоминали.

Таким образом, гипотеза Альбертсона достаточно убедительно, на первый взгляд, объясняет отсутствие среди сюжетов фриза чудесных знамений, волчицы, замену Марса на иного персонажа.

Однако против этой гипотезы есть одно существенное возражение, которое если и не опровергает ее, то по крайней мере делает маловероятной. Если в основе фриза лежит исторический текст, то мы вынуждены признать, что это уникальный случай, так как других примеров картин, созданных на основе исторических трудов, у нас, насколько мне известно, нет²².

Чтобы лучше представить смысл и культурный контекст последнего утверждения, нужно хотя бы кратко остановиться на четырех вопросах: 1) существуют ли примеры изображений, отражающих реальные события из истории Рима; 2) действительно ли за картинами эсквилинского фриза нужно искать литературный источник; 3) был ли у фриза иконографический прототип; и, наконец, 4) существовал ли в Риме жанр иллюстрации литературных произведений в широком смысле этого слова?

I. «Историческая живопись»

В Риме была довольно устойчивая традиция изображать исторические события. Подобные образы помещались не только на стенах склепов, но и на стенах

²¹ Утверждению, что именно Анциат был автором рационального подхода и первым ввел в рассказ Акку Ларенцию, противоречит знаменитый отрывок из «Начал» Катона (*FRH* II. 5. F 16). Здесь говорится, что некая Акка Ларенция скопила богатство, занимаясь проституцией (*Cato ait Larentiam meretricio quaestu locupletatam*). Однако из этого фрагмента неясно, о какой Акке Ларенции идет речь: той, что была женой Фаустула, или той, что жила при царе Анке Марции (см. *FRH* III, 73–75 с подробным разбором имеющихся точек зрения). Скуч со ссылкой на *OGR* 20. 3 не исключает, что Акка Ларенция упоминалась уже у Энния (*Skutsch* 1985, 218), что мне представляется сомнительным, опять-таки принимая во внимание ненадежность этого источника.

²² Упомяну лишь один известный мне случай, когда речь может идти об иллюстрировании исторического текста. Я имею в виду большое количество этруских погребальных урн (конец III – начало II в. до н.э.) из Кьюзи с изображением героя с сохой, убивающего своего соперника. Среди гипотез, объясняющих, кто это может быть: Ромул и Рем, Этеокл и Полиник, – была высказана и та, что это герой Эхетлей, который во время Марафонского сражения, убив при помощи плуга многих персов, исчез (*Paus.* I. 32. 5). Впрочем, сам я полагаю, что в основе сюжета на урне лежит несохранившаяся этрусская история. См., например, *Robert* 1895, 32–34; *Körte* 1916, 5–15; *Jameson* 1951, 49–61; *Torelli* 1985, 244; *Massa-Pairault* 1985, 229–238; *Bianchi Bandinelli*, *Torelli* 2008, ill. 182; *Jameson* 2014, 9–21 (обновленная статья 1951 г.); *Sclafani* 2015, 11.

общественных зданий, на арках. Вероятно, существовали и росписи на предметах из нестойких материалов — дерева, папируса. Как считает Эрик Моорман, ««исторические рельефы» являлись специфическим аспектом римского искусства, который соответствовал римскому духу»²³. Нас не должно смущать, что в исторических сценах изображались мифологические персонажи: знатные римские роды вели происхождение от вымышленных героев, которыми была столь богата римская легендарная древность. Политика Августа пробудила новый интерес к туманной старине. Трудно сказать, унаследовали ли римляне пристрастие изображать картины прошлого на стенах надгробий от этрусков, луканов или других народов, включая македонян (достаточно вспомнить знаменитые фрески из этрусского погребения, так называемая «гробница Франсуа», 2-я пол. IV в. до н.э.; росписи луканских погребений в Пестуме, IV—III вв. до н.э., или даже надгробия из древней Фельсины, конец V в. до н.э.²⁴).

Не стану говорить обо всех «исторических» картинах Рима эпохи республики, — это слишком далеко уведет нас в сторону, — назову лишь те, которые были найдены на стенах склепов. Здесь нет места для полного исследования; моя цель — обрисовать художественный контекст эскивилинского фриза. Впрочем, подобных расписных склепов очень мало — всего четыре: две могилы на Аппиевой дороге — захоронения Сципионов (фасад уже существовавшего погребения был расписан около 150 г. до н.э.) и Корнелиев (комплекс строился в 400—300-х годах до н.э.), могила Фабиев на Эскивiline в Риме (начало—середина III в. до н.э.) и, наконец, так называемая могила Ариети (130—120 гг. до н.э.), названная в честь археолога Антонио Ариети.

Главными персонажами этих погребальных «исторических» картин были, вероятно, представители тех родов, которым принадлежал склеп: Корнелии, Фабии, Сципионы.

Есть два предположения об исторической природе погребальной живописи. Согласно одним авторам, за «историческими» картинами стоят конкретные исторические события; в их основе находилась *pictura triumphalis*, прославляющая те или иные деяния усопшего. Создателем этого вида живописи называют Фабия Пиктора, который расписал храм Спасения в 304 г. до н.э., что было связано с Самнитской войной²⁵. Плиний Старший упоминает, что в 304/303 г. до н.э. патриций Фабий расписал храм Спасения (*aedes Salutis*), за что и получил прозвище «Художник» — Пиктор. Как поясняет Плиний, Фабий взялся за эту работу именно потому, что у римлян искусство живописца находилось в почете уже очень

²³ Moormann 2001, 99. См. также обстоятельную главу в Maj 1977, 143—158.

²⁴ Обо всех упомянутых расписных надгробиях сложилась объемная литература. Упомяну лишь новые издания, где читатель сможет найти необходимый список основных исследований. О «гробнице Франсуа» см. Massa-Pairault 1992, 117—125; Coarelli 2011, 163—170; о луканских надгробиях: Baldassarre *et al.* 2006, 39—46, а также монография Понтрадольфо (Pontrandolfo s.a.). Соглашусь с Моорманом — у нас нет доказательств, что римляне у кого бы то ни было заимствовали искусство погребальной росписи (Moormann 2001, 103). См. также Bianchi Bandinelli, Torelli 2008, 76—77.

²⁵ Например, Borda 1958, 148; Coarelli 2011, 148—156.



Рис. 6. Фреска из дома Акция Аницета (I.3.23). Фото автора. Su concessione del Ministero per I Beni e le Attività Culturali — Museo Archeologico Nazionale di Napoli

давно — *apud Romanos quoque honos mature huic arti contigit* (35.19)²⁶. Согласно другим авторам, древние художники представляли не реальное событие, а идеальную битву, своего рода иллюстрацию к *virtus*, а не к конкретным *gesta*²⁷.

Кажется разумным обратить внимание на заказчиков — вероятно, родственников умершего — и исполнителя, т.е. художника. Вряд ли заказчик и тем более художник были прямыми свидетелями событий, в которых принимал участие усопший и которые составили славу его имени. Скорее всего родственники имели некоторое идеализированное представление об историческом событии. Если, допустим, могилу Фабиев пожелали украсить изображением события Самнитской войны, где отличился один из Фабиев, то едва ли члены семьи дали живописцу детальное описание этого давнего и славного *gestum*. Художник должен был увековечить славное деяние, свидетелем которого не был ни он сам, ни заказчики. Поэтому, на мой взгляд, в погребальной живописи не нужно искать ни точных

²⁶ О Фабии Пикторе и его работе: Borda 1958, 148–149; Coarelli 2011, 148–151. О других более ранних образцах, сохранившихся лишь в поздних литературных упоминаниях, см. Coarelli 1992, 86–87, 164–175. Дюльер, а вслед за ней и Бонаноме говорят о влиянии на мастера эсквилинского фриза, но не уточняют природу этого влияния (Dulière 1979, 94; Bonanome 1996, 168).

²⁷ Например, Moormann 2001, 103.

деталей, ни отображения абстрактных добродетелей, а идеальное представление о конкретном событии.

Тем не менее римские художники владели искусством точного отражения исторических деталей. Или, во всяком случае, могли к этому стремиться. В качестве примера приведу хорошо известную помпейскую фреску из дома Акция Аницета (I. 3. 23, рис. 6)²⁸. На ней изображено событие, случившееся во время гладиаторских игр в Помпеях в 59 г. н.э. Вот что об этом пишет Тацит (*Ann.* XIV. 17. 1, пер. А.С. Бобовича): «Приблизительно тогда же, начавшись с безделицы, во время представления гладиаторов, даваемого Ливинеем Регулом [...] вспыхнуло жестокое побоище между жителями Нуцерии и Помпей. Задирая сначала друг друга по свойственной городским низам распушенности насмешками и поношениями, они схватились затем за камни и наконец за оружие, причем взяла верх помпейская чернь, в городе которой давались игры. В Рим были доставлены многие нуцерийцы с телесными увечьями, и еще большее их число оплакивало гибель детей или родителей».

Даже если предположить, что на фреске был изображен другой беспорядок, а не беспорядок именно 59 г. н.э., то все же художник, живший в Помпеях, изобразил то, что произошло в его городе либо на его глазах, либо на глазах многих его знакомых, которые могли ему привести нужные подробности²⁹.

II. Была ли у эсквилинского фриза литературная основа?

Исследователи склоняются к тому, что такая основа была.

Проблема заключается в том, что фриз был написан раньше создания дошедших до нашего времени литературных источников, где речь идет о легендарной истории Рима. Автор фрески не мог знать ни трудов Вергилия, ни Ливия, ни Дионисия Галикарнасского, ни Овидия. Поэтому если мастер и опирался на некий текст, то этот текст до нашего времени либо не сохранился вовсе, либо сохранился фрагментарно.

Исследование фриза позволяет уверенно говорить, что изображенные на нем сюжеты *в целом* являются продуктом литературной фантазии, а не римского народного творчества. Художник передал литературную версию мифа, который мы условно называем «мифом об основании Рима», включив сюда также более древние, следуя хронологии мифа, события: основания Лавиния и Альбы Лонги.

Следует скорее задаться вопросом, какие детали не говорят о литературном прототипе, так как на фризе нет ничего или почти ничего, что свидетельствовало бы о местном народном предании, как бы плохо и схематично мы себе его ни представляли. Вероятно, единственное, что имеет сходство с народным преданием, — это изображение двух людей, несущих корзину с младенцами. Все остальные сюжеты имеют явно литературное происхождение, зачастую будучи

²⁸ Baldassarre *et al.* 2006, 253.

²⁹ В подтверждение того, что страсти вокруг гладиаторских боев в Помпеях были нешуточные, см. надписи, приведенные в Wallace 2005, 55 (надписи 54 и 55), 57 (надпись 61); Уоллес относит их к событиям 59 г. н.э. Впрочем, Берри полагает, что эти надписи никакого отношения к упомянутым беспорядкам не имеют (Berry 2015, 142).

заимствованы у греков: это прибытие троянского героя Энея в Лаций, что в основе имеет греческое осмысление прошлого; это все его деяния до гибели на реке Нумик; это история о царе Альбы Лонги Амулии, оскверненной весталке Рее Сильвии и брошенных близнецах. Все это говорит не только о том, как прочно укоренились на римской почве греческие сказания о герое, спасшемся после гибели Трои, но и о том, что они подверглись литературной обработке. Добавим, что, как было установлено более ста лет назад, даже рассказ о близнецах имеет явные черты греческой трагедии³⁰. Даже если отдельные детали в изображении близнецов на эсквилинском фризе имеют неканоничные черты, то сама эта неканоничность свидетельствует о литературной адаптации греческого материала к местным условиям: от канонов можно отходить только тогда, когда они прочно установлены.

III. *Были ли у эсквилинского фриза изобразительные прототипы?*

Исследователи полагают, что художник создал свое живописное произведение на основании некоего монументального памятника, до нашего времени не сохранившегося³¹. Это суждение связано с тем, что сюжеты из лавинийских и римских мифов представлены очень связно и подробно, но в то же время в высшей степени неравномерно. Так, на восточной стене живописец детально изобразил некие — скучные для зрителя — статические группы, но совершенно, по-видимому, упустил эффектный сюжет об основании Рима, который, вероятно, должен был замыкать всю композицию. Брицио высказал предположение, что художник был юным или неопытным³².

Как бы то ни было, высказанная гипотеза позволяет заключить, что сам сюжет, расположенный на несохранившемся здании, был создан еще раньше, чем эсквилинский фриз.

Следует оговориться: художник фриза мог черпать вдохновение и в монументальных картинах, которые относятся самое раннее к началу IV в. до н.э. Работы предшественников дали не иконографические образцы, а умение работать масштабно, размещать действующие фигуры. У предшественников художник учился тому, как расписывать фриз, но не тому, что на нем должно быть изображено. Нельзя исключить, что прототип подсказал мастеру эсквилинского фриза способ разделить сюжетные линии стоящими отдельно друг от друга столбами.

Если в греческом и римском искусстве у изображения близнецов есть несколько аналогий, то энеевская часть фриза совершенно уникальна. Не известно ни одного более раннего изображения Энея как основателя города или воителя на италийской земле. Эней всегда представляется одинаково — как герой, спасающий своего отца. Таких примеров десятки, и они хорошо известны³³. Кроме это-

³⁰ Trieber 1888, 577–582.

³¹ Например, Dulière 1979, 93–94.

³² Brizio 1876, 23.

³³ Список работ об изображениях Энея, бегущего из горящей Трои, внушителен. Из последних специальных работ назову две иллюстрированные монографии французской исследовательницы Дардене: Dardenay 2010; 2012.

го, только на эсквилинском фризе изображаются племена, с которыми столкнулся троянский герой, — рутулы и латины; здесь также представлены редкие изображения Лавиния и Альбы Лонги³⁴.

IV. Существовали ли в Риме иллюстрации художественных произведений? Позволял ли себе художник отклоняться от текста?

Подробный ответ на первый вопрос потребовал бы не одного десятка страниц. В качестве примера можно было бы привести десятки изображений, начиная с эпохи архаики: сосуды, фризы, скульптуры. Сама постановка проблемы требует значительного отступления и ответа на все новые и новые вопросы: что такое «иллюстрация», существовала ли она в древнем мире, когда она появилась, что стало причиной ее появления и т.д. Поэтому, чтобы не утомлять читателя, я приведу в качестве примеров лишь самые ранние иллюстрации древних текстов, где художники по неясной нам причине позволяют себе отступления от литературного текста³⁵.

Итак, вероятно, первые иллюстрации художественных произведений в античности появились в эпоху эллинизма, точнее — в последней трети III в. до н.э. Характерная черта иллюстрации — это включенные в изображение цитаты из литературных сочинений или их название³⁶. В более раннее время художники иллюстрировали не конкретные литературные произведения, а общий сюжет, который был известен по устным преданиям.

Чтобы не быть голословным, сделав большое отступление, приведу примеры древнейших иллюстраций.

1. Рельефные чаши, иллюстрирующие «Ифигению в Авлиде» Еврипида³⁷. Существует две группы чаш, по три в каждой, с подобными изображениями, относящимися к первой половине II в. до н.э. На чашах первой группы есть подписи, удостоверяющие, что мастер взял за основу рельефного фриза именно пьесу Еврипида: ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ. Заметим, что это самый ранний пример, когда художник указывает имя автора и название произведения, хотя, строго говоря, непонятно, какая из двух пьес имеется в виду: «Ифигения в Авлиде» или «Ифигения в Тавриде»³⁸. Больше всего вопросов вызывает вторая группа чаш. Художник обозначает подписью каждое действующее лицо, но не указывает, какое литературное произведение лежит в основе рельефа. Изображение представляет пять сцен, которые в целом идут справа налево (рис. 7). Первая — Агамемнон вручает старику послание для Клитемнестры, в котором сообщает, что намерен

³⁴ Об иконографии альбанских мифов см. уже упоминавшуюся статью Бонанаме, где также представлены иллюстрации (Bonanante 1996, 161–200).

³⁵ Вопрос о том, насколько точно древние мастера иллюстрировали художественные произведения, подробно рассматривала Дж. Смолл в книге «Параллельные миры: изобразительное искусство и литературный текст» (Small 2008).

³⁶ Small 2008, 79.

³⁷ Weitzmann 1959, 64–67; Sinn 1979, 109–113.

³⁸ Small 2008, 82. Вайтцман пишет, что все сцены на чаше столь близки к тексту Еврипида, что к каждой можно привести соответствующие строки из «Ифигении в Авлиде» (Weitzmann 1959, 65).



Рис. 7. Рельефные чаши, иллюстрирующие «Ифигению в Авлиде» Еврипида.
По: Sinn 1979, Taf. 22.1

принести Ифигению в жертву; надпись в четыре строки: ΕΠΙΣΤΟΛΟ | ΦΟΡΟΣ | ΠΡΟΣ | ΚΛΥΤΑΙ | ΜΝΗΣΤΡΑΝ³⁹ (Eur. *Aulid.* 107 sqq.). Вторая сцена: Менелай за-
владевает тайным письмом, а старик, под чьей фигурой нет подписи, пытается
его отнять (v. 303–316). Третья сцена нарушает порядок, нужно либо вернуться
на две сцены назад, либо перескочить на две вперед — Менелай спорит с Агаем-
ноном (v. 317–413). Четвертая — вестник возвещает о прибытии Клитемнестры,
Ифигении и Ореста, о чем говорит надпись: ΑΓΓΕΛΟΣ ΠΕ | ΡΙ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙ |
ΑΣ ΤΗΣ ΙΦΗΙ | ΓΕΝΕΙΑΣ (v. 414 sqq.). Наконец, пятая сцена — возникший приво-
зит трех детей — Ифигению, Ореста и Электру; сама Клитемнестра не изображена
(v. 415–424, 590–630). Джоселин Смолл полагает, что именно в этой сцене мастер
дважды отходит от текста Еврипида. Во-первых, по сюжету пьесы к Агамемнону
приезжают Клитемнестра, Ифигения и Орест (v. 415–418). Подписи же на чаше
не оставляют сомнений, что перед нами Ифигения, Орест и *Электра*. Трудно
сказать, чем объясняется отсутствие царицы, благо подпись к предыдущей сцене
разъясняет, что жена царя в пути. У Еврипида не упоминается возникший, но оче-
видно, что кто-то должен был править лошадьми. Во-вторых, Смолл утверждает,
что на чаше изображена повозка, хотя у Еврипида неоднократно называется ко-
лесница (v. 599, 613, 616, 623).

Если первое замечание исследовательницы мне представляется верным, то
второе выглядит не столь бесспорным, хотя все же, вероятно, справедливым. На
древних изображениях не всегда легко понять, повозка перед нами или колесни-
ца. Главным их отличием является колесо. У повозки массивное колесо, его пере-
секает по центру широкая плоская доска, а перпендикулярно ей — часто две более
узкие доски; повозка достаточно высокая. У колесницы же спицы соединяются
в центре колеса; основание колесницы более низкое, чтобы воину во время боя
было удобнее спрыгивать. Помочь с определением могли бы впряженные живот-
ные. Мул указывал бы на повозку, хотя лошадь, вероятно, также могла использо-
ваться как тягловое животное. Как мне представляется, изображенный транспорт
имеет черты как повозки, так и колесницы. От колесницы — спицы в колесах, от

³⁹ Надписи с чаши приводятся по Sinn 1979, 110.

повозки — высота⁴⁰. Скорее всего мастер изобразил повозку — колесницы предназначались для двух человек, которые должны были стоять, что невозможно для пятерых — возничего, Клитемнестры и трех ее детей. Возможно, в этом и причина, по которой художник поменял колесницу Еврипида на повозку: драматург, упоминая колесницу, хотел подчеркнуть, что приехала царица, жена могущественного предводителя всех греков; мастер же столкнулся с неожиданной трудностью: он не смог изобразить пятерых человек в двухместном боевом экипаже. Именно наглядность и заставила его совершить подмену. Таким образом, вряд ли можно здесь видеть случайное искажение текста трагедии.

Если замена колесницы на повозку понятна, то объяснить присутствие в этой сцене Электры, которую Еврипид даже не упоминает, художественными приемами нельзя. Здесь нет места для возможных объяснений⁴¹, важно лишь констатировать — художник изобразил то, чего не было в пьесе, без каких-либо причин.

2. 22 так называемые «Илионские таблицы» были изготовлены из известняка в конце I в. до н.э. — начало I в. н.э., пять из них были сделаны мастером Феодором, как свидетельствует подпись⁴². Самая известная и лучше сохранившаяся таблица — *Tabula Iliaca Capitolina* — находится в Капитолийском музее в Риме. На ней изображены сцены из различных литературных произведений, посвященных Троянской войне, о чем свидетельствуют пояснительные надписи: «Разрушение Трои» Стесихора, «Илиада» Гомера, «Эфиопида» Арктина Милетского, «Малая Илиада» Лесха.

Перед нами образец античной иллюстрации к текстам, когда художник явно опирался на художественные произведения и изображал отдельные, наиболее выразительные, на его взгляд, сцены из указанных поэм. В этом нет никаких сомнений, ведь на «Илионских таблицах» помещены прозаические пересказы этих сочинений.

Tabula Iliaca Capitolina не всегда точно иллюстрирует произведения. Художник позволял себе незначительные отклонения от выбранных им текстов. Так, Феодор называет троянцев «фригийцами», употребляет слово «Гесперия», которое вряд ли было знакомо Стесихору в значении I в. до н.э.⁴³ Вероятно, художнику был присущ некий волюнтаризм не только в трактовке текста, но даже в его словесной передаче. Тем не менее «Илионские таблицы» — это уже тот случай, когда художник опирается на текст, а не на устные сказания.

3. Одна из самых знаменитых фресок, которая была обнаружена в Риме на Эсквилине, — это так называемый пейзаж со сценами из «Одиссеи» (*paesaggi con scene dell'Odissea*), состоящий из 11 панелей, которые относят к 50–40-м годам до н.э., а хранятся они сейчас в библиотеке Ватикана⁴⁴. Обратимся к панели,

⁴⁰ См. Lorimer 1903, 135–136; Fraser 1936, 446; Littauer, Crouwel 2002, 211.

⁴¹ Small 2008, 88–90. Не оставляет мысль, что художник просто ошибся — уж если показывать детей Агамемнона, то всех. Кстати, говоря об этой чаше, ошибается и сама Смолл, которая утверждает, что сюжет на сосуде развивается слева направо (Small 2008, 87), хотя на самом деле наоборот. Ср. Weitzmann 1959, 148–149, п. 9.

⁴² См. Mosolkin 2015, 26–39 (с указанием литературы).

⁴³ Mosolkin 2015, 36–38.

⁴⁴ Mazzoleni, Pappalardo 2004, 174.

которая иллюстрирует стихи «Одиссеи» X. 100–110⁴⁵. В них говорится, что, прибыв в неизвестное место, — как выяснилось впоследствии, в страну лестригонов, — Одиссей отправляет трех безымянных товарищей выяснить, кто тут живет. Близ Артакийского ключа они встречают деву, дочь лестригона Антифата, которая шла с кувшином за водой. Изображение полностью следует за текстом «Одиссеи», кроме одного, — ни одна подпись на нем не совпадает с гомеровскими именами. На фреске названы поименно все товарищи Одиссея — Антилох, Анхиад и Еврибат (ΑΝΤΙΛΟΧΟΣ, ΑΝΧΙΑΛΟΣ, ΕΥΡΥΒΑΤΗΣ), хотя в «Одиссее» посланные товарищи по имени не называются; ключ назван просто «ключ» (ΚΡΗΝΗ), хотя в поэме он имеет название — Артакийский; а девушка изображена без подписи, — ее имени мы, конечно, не знаем, но в поэме сказано, что она дочь Антифата⁴⁶. Причины, по которым художник внес эти изменения, совершенно непонятны.

Итак, в начале II в. до н.э. появляются изображения с подписями, удостоверяющими, что перед нами — иллюстрации к художественному тексту. Вероятно, именно с этого времени можно говорить о становлении нового жанра — жанра иллюстрации литературных произведений. Нельзя исключить, что литературная иллюстрация появляется и раньше, но отсутствие подписей не позволяет точно идентифицировать изображенных персонажей. Мы располагаем крайне небольшим количеством иллюстраций, которые относились бы ко времени раньше I в. н.э. Они позволяют сказать, что древние художники, по-видимому, были достаточно свободны, изображая литературные сюжеты. Причина и проявления свободы могли быть различны. В случае с «Илионскими таблицами» и с фреской, где представлен пейзаж из «Одиссеи», мастер мог специально поменять имена или просто их выдумать. В случае же с рельефной чашей мастер, вероятно, ошибся, изобразив Электру, которой не было в пьесе Еврипида, и переставив местами сцены трагедии. Это могло произойти из-за того, что у мастера не было перед глазами текста трагедии. В случае с той же рельефной чашей художник мог внести изменение, если было невозможно буквально отобразить описанное (замена колесницы на повозку). Более того, мастер мог скомпоновать собственную сюжетную линию, представив в одном пространстве несколько художественных произведений («Илионская таблица» со сценами из «Илиады», «Разрушения Трои» Стесихора, «Эфиопиды» Арктина и «Малой Илиады» Лесха), сжать большой текст до одного изображения («Илионская таблица») или растянуть несколько строк до масштабного полотна (пейзаж со сценами из Одиссеи). Художник был богом избранного им пространства — он как угодно и кого угодно изображал, называл, менял направления сюжетов. Он имел право быть неточным. Разумеется, мы не должны делать вывод, что если перед нами картина с искажениями, то в основе ее лежит литературный текст. Мы лишь можем говорить, что несоответствие между текстом и изображением не может отрицать того, что в основу было положено литературное произведение.

⁴⁵ Первая публикация: Nogara 1907, 39, 41–42. Великолепные иллюстрации фрески см. в Mazzoleni, Pappalardo 2004, 176–184. См. также Borda 1958, 184–186; Pollitt 1986, 185–188; Baldassarre *et al.* 2006, 113–114; Small 2008, 98–100.

⁴⁶ Lowenstam 1995, 193–226.

Конечно, наша источниковая база невелика, но все говорит о том, что художники были свободны при изображении сюжета, а в сложных сюжетных линиях с большим количеством действующих лиц всегда ошибались. В конце концов, не нужно забывать, что мы имеем дело с эпохой еще не знакомой с жесткими рамками авторского права⁴⁷.

В Риме к концу I в. до н.э., т.е. ко времени, когда был написан эсквилинский фриз, сложился жанр исторической живописи, который, вероятно, восходит к живописи триумфальной; однако нам неизвестны случаи, когда художники помещали бы в основу своего произведения исторический труд. Фриз, вероятно, представляет собой иллюстрацию одного или нескольких литературных произведений об основании Рима, написанных до Вергилия. Художник в силу ряда причин мог следовать за текстом не буквально, а позволять себе вольности. Скажем еще более сжато: в основе сюжета на фризе лежит литературное произведение (или их было несколько), написанное ранее I в. до н.э., которое могло быть представлено с искажениями.

О каком литературном произведении может идти речь? Отсекая литературные сочинения, написанные примерно после 50-х годов до н.э., мы отсекаем *все* сохранившиеся образцы римской литературы, в том числе решительно вычеркиваем произведения Вергилия и Овидия.

Остается только один автор — Энний. Энний был чрезвычайно известен. Он подробно описывал легендарную историю. В конце концов, его тексты заучивали наизусть, что немаловажно для того, кто собирается иллюстрировать «Анналы» и не имеет собственной книжечки. Поэтому отсутствие собственного экземпляра «Анналов» не могло помешать художнику их проиллюстрировать, опираясь на собственную память.

ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ ТЕКСТОМ ЭННИЯ И ИЗОБРАЖЕНИЯМИ НА ЭСКВИЛИНСКОМ ФРИЗЕ

Самые яркие параллели

I. На фризе чуть левее центра восточной стены — там, где представлена Рея Сильвия и бегущий навстречу ей воин, — изображен расположившийся на земле необычный персонаж (рис. 2, 3). Правым локтем он опирается на камень, в левой руке держит растение, вероятно, камыш. Ноги укрыты накидкой зеленого цвета. Он бородат, на голове у него венок, который свит не из камыша.

Нужно сказать, что точной интерпретации этой фигуры нет, хотя перед нами, очевидно, персонификация реки. У него нет атрибутов, которые могли бы указать, кто он. Исследователи понимали, что не все детали изображения согласуются с их толкованием. Персонаж интерпретировался не столько на основании характерных черт, сколько исходя из обстоятельств: «кто это может быть, как не такой-то, поскольку вокруг происходят такие-то события и участвуют такие-то

⁴⁷ Гёте в беседах с Эккерманом говорил, что «Вальтер Скотт заимствовал одну сцену из моего “Эгмонта”, на что имел *полное право* (выделено мной. — А.М.), а так как обошелся он с ней очень умно, то заслуживает только похвалы» (Eckermann 1981, 146).

герои». Роберт высказал предположение, что это бог ручья⁴⁸. Логика исследователя, хотя он и не высказывает ее явно, очевидна: Рея Сильвия встретила Марса, когда шла за водой к источнику в роще этого бога. Следовательно, этот лежащий мужчина является персонификацией источника. Уязвимым местом такого предположения, — и Роберт, конечно же, это понимал, — является то, что олицетворением источника никогда не бывает старик.

Принимая в расчет проблему, с которой столкнулись Брицио и Карл Роберт, Маурицио Борда в 1958 г. предположил, что загадочный персонаж — персонификация Тибра⁴⁹. Его логика тоже понятна: Тибр — это единственная река, которая присутствует в мифе о Рее Сильвии, а представленный мужчина может быть персонификацией только реки. Хотя с точки зрения географии это предположение нелепо (Тибр находится от места предполагаемой встречи весталки и бога примерно в 20 км), оно подкрепляется свидетельствами из других изобразительных источников, в частности, так называемым саркофагом «Маттеи А» (225–230 гг. н.э.). Точка зрения Борды стала общепринятой⁵⁰.

Полагаю, однако, что Борда ошибался, и вовсе не из-за географии. Дело в том, что на северной стороне фриза есть другое изображение персонификация Тибра — это бородатый мужчина с веслом в руках, что должно говорить о судоходности реки. Из этого мы можем сделать два вывода: 1) наш персонаж не Тибр; 2) эта река не была судоходной. Что же касается персонификации Тибра на саркофаге «Маттеи А», то она обусловлена скорее всего тем, что у художника было слишком мало места для изображения основных действующих лиц. Поэтому Тибр здесь означает не место встречи между Марсом и Реей, а то место, где будет основан Рим.

Замечу, что вокруг Альбанского озера нет сейчас и, по-видимому, не было в историческое время никаких рек⁵¹. Трудно сказать, был ли достаточен сам факт того, что рек не было в районе Альбы Лонги, для того чтобы художник не стал представлять на картине персонификацию реки. Насколько география района Альбанского озера повлияла на сообщения древних авторов и стоит ли искать сопоставления реальных мест с теми, о которых говорится в мифе, — эти вопросы я оставляю за рамками исследования⁵². Но как бы то ни было, в краю вокруг Альбанского озера, богатом источниками и великолепными вулканическими озерами, нет ничего, что могло бы называться рекой.

⁴⁸ Robert 1878, 263. Впрочем, Роберт не исключает и того, что это может быть персонификация реки.

⁴⁹ Borda 1958, 173.

⁵⁰ См., например, Bonanome 1996, 164; Cappelli 1998, 55; 2000a, 161; Holliday 2005, 101; Dardenay 2012, 133; Scioli 2015, 203.

⁵¹ См. обширную главу о водах в Grandazzi 2008, 55–123. Кьяруччи приводит карту, где обозначены все места известных нам древних источников (около 1000–580 гг. до н.э.; Chiarucci 2000, 220).

⁵² Д'Алессии, опираясь на археологические данные, делает попытку связать реальную географию с географией мифа (D'Alessio 2006, 266). В целом это, вероятно, любопытные замечания, однако археологи, на которых ссылается исследовательница, так далеко в своих выводах не заходят (см. Coarelli 1987, 16–18; Chiarucci 2000, 220).

Ситуация патовая: перед нами персонификация реки, но не Тибра и не Нумика (реки, где погиб Эней, что не имеет само по себе никакой хоть маломальской сюжетной связи с изображенной сценой), а через Альбу Лонгу реки не протекают. Поэтому не удивительно, что Брицио, а вслед за ним Дюльер и Александра Дарденэ вовсе отказываются идентифицировать этого персонажа⁵³.

Наконец, Альбертсон, в попытке разрубить этот гордиев узел, предлагает самое экстравагантное решение: он предполагает, что здесь изображена персонификация, но не источника или реки, а леса. А именно *lucus Martis*, т.е. той священной рощи бога Марса, где произошло насилие над девушкой⁵⁴. Исследователь, впрочем, никак не поясняет свое толкование. Однако вряд ли такой отчаянный ход можно одобрить: божество выглядит точно так же, как персонификация Нумика — голову опоясывает венок из водорослей, а в руках держит камыш, что вряд ли может быть связано с лесом⁵⁵.

Разумнее всего будет обратиться к письменным источникам, раз выше мы пришли к выводу, что в основе композиции фриза должен быть литературный текст. Нам стоит задаться простым вопросом, в каком письменном источнике встреча между Марсом и Реей Сильвией происходит на берегу реки.

Вопреки большому количеству текстов, как греческих, так и римских авторов, ответить на этот вопрос не так просто. Напрямую о реке не говорит никто. Это совершенно понятно, так как рек в районе Альбы Лонги не было, о чем древние авторы, по крайней мере римские, знали и что должны были принимать в расчет. О том, что весталка пошла набрать воды для сакральных целей, говорят⁵⁶ источники *OGR* 20.1 (Кв. Фабий Пиктор и Венноний), 19.5 (Марк Октавий и Лициний Макр); аноним у Дионисия Галикарнасского (*RA* I. 77. 1); Аппиан (*Basil.* Ia. 6); Сервий (*Aen.* I. 273).

Обратим внимание на одну деталь в сообщении автора *OGR* или, вернее, его информаторов — Кв. Фабия Пиктора и Веннония. Девушка пошла за водой из *того* источника, который находился в роще Марса: *aquam... ex eo fonte qui erat in luco Martis* (*OGR.* 20.1). А вот вода, в которую Амулий приказал бросить близнецов, обозначается как проточная: *ad aquam profluentem* (*OGR.* 20.2). Это, разумеется, не значит, что в роще Марса был некий удивительный родник с непроточной водой. Сочинитель *OGR* хотел подчеркнуть, что насилие над весталкой произошло именно у ручья.

Три писателя сообщают, что встреча между Реей Сильвией и Марсом произошла не у родника, а на некоем берегу. Это Энний (fr. 29 Skutsch), Овидий

⁵³ Brizio 1876, 13; Dulière 1979, 92 (называет его «божеством, растянувшимся на земле»). Дарденэ же, которая достаточно подробно описывает эту сцену, его даже не упоминает (Dardenay 2010, 159).

⁵⁴ Albertson 2012, 42.

⁵⁵ Суждения Альбертсона зачастую весьма оригинальны, но, на мой взгляд, не всегда убедительны. Так, исследователь отказывается видеть в нашем персонаже божество Нумика (с чем я согласен) лишь на том основании, что оно на южной стене изображено сидящим на перевернутом сосуде, а наше божество расположилось на камне (Albertson 2012, 42). С такой логикой никак не могу согласиться.

⁵⁶ Привожу их в том порядке, как в Carandini 2006–2014.

(*Fast.* III. 11–13) и Стаций (*Sily.* I. 2. 242–243). Однако у этих поэтов речь идет о разных берегах: у Энния это «берега и неизвестные места» (et ripas... locosque novos); у Овидия, напротив, это вполне известный берег, очевидно, Альбанского озера (единственное место, куда весталка могла спуститься за водой); наконец, у Стация — это «берег реки» (fluminea ripa). В итоге существуют три фактически противоположных варианта места действия: неизвестный берег, известный берег (Альбанского озера)⁵⁷ и речной берег. Не стану останавливаться на вопросе заимствований у этих авторов (в частности, и Энний, и Овидий упоминают иву; но трудно сказать, является ли это заимствованием или обычным выражением). Объясню лишь почему «неизвестный берег» Энния — это именно берег реки.

Хорошо известно, что Энний считал себя своего рода наследником Гомера; его сцена с насилием над весталкой во многом сходна со сценой из «Одиссеи» (XI. 235–259)⁵⁸. Исследователи придерживаются мнения, с которым я согласен, что Энний заимствует у Гомера и место действия — реку, хотя у Гомера это Енипей, а римский поэт название реки не приводит⁵⁹. Однако в римском мифе действие происходит в районе Альбанского озера, где рек нет, поэтому все три поэта вводят в повествование мотив сна. Рея Сильвия засыпает на берегу Альбанского озера и во сне видит себя на берегу реки. Именно так, как кажется, обстояло дело у Энния и Стация⁶⁰. Вряд ли случайно, что берег реки упоминается только у поэтов, а источник — только у историков.

Если создатель фриза действительно следовал за Эннием, то «Анналы» помогают предложить новые интерпретации речного божества, изображенного на эсквилинском фризе.

1. Этот персонаж может быть персонификацией «неизвестной реки» Энния из сна Реи Сильвии. Энний говорил про неизвестную реку, художник правильно понял текст поэмы — изобразил божество неизвестной реки.

2. Согласно Эннию, следующему за Гомером (Тиро полюбила реку Енипей, и соединение Тиро и Посейдона произошло в водах этой реки), Рея Сильвия была обещана в жены богу реки Аниен. Поэтому художник мог изобразить в этой сцене персонификацию Аниена.

3. Возможно, «неизвестная река» у Энния — это Тибр, ведь Рея Сильвия там не была, и берег был ей неизвестен, однако в таком случае художник не понял

⁵⁷ Русский переводчик, по-видимому, допустил ошибку: «И подошла по тропе к отлогому берегу *речки*» (пер. Ф.А. Петровского).

⁵⁸ Mosolkin 2018, 9–10.

⁵⁹ Отмечу, что древние мифы часто рассказывают о зачатии героя у источника воды. Примеры см. D'Alessio 2006, 267.

⁶⁰ Непонятно, почему только Овидий называет берег Альбанского озера. Удовлетворимся констатацией этого факта, ведь Овидий *не был* источником для эсквилинского фриза, поскольку его «Фасты» были написаны позднее. Равно не буду касаться вопроса, зачем Эннию по сюжету была так нужна река, что он придумал погрузить Рею Сильвию в сон. Дело здесь, вероятно, не только в подражании Гомеру. Д'Алесслио полагает, что Овидий и Стаций описывали не Альбу Лонгу, а современный им Рим, — именно на том основании, что в Риме есть река, а в Альбе Лонге нет, Луперкал же, по мнению исследовательницы, похож на lucus Martis (D'Alessio 2006, 266–267). Замечу, что Д'Алесслио совершенно игнорирует Энния.

сложную аллюзию поэта на будущее основание Рима и изобразил речное божество без узнаваемых атрибутов — как неизвестную реку.

Мы не располагаем данными, которые позволили бы выбрать один из названных вариантов. Полагаю, впрочем, этого достаточно, чтобы констатировать связь между «Анналами» и фризом.

II. Если действительно в сцене соблазнения Реи Сильвии изображен не Марс, то это поразительно подтверждает вывод, сделанный мною раньше, что в знаменитом сне девушки у Энния (Enn. Fr. 29 Skutsch) под homo pulcer следует понимать не бога войны, а кого-то другого⁶¹.

Параллели второго порядка

Кроме этих двух важных замечаний, где необычные детали фриза объясняются только текстом Энния, есть еще несколько менее ярких параллелей.

I. В самом конце восточной стены изображен суд над Реей Сильвией. Брицио явно ошибочно утверждает, что суд, который проводит Амулий, во всей античной литературе описан только у Энния⁶². Действительно, у Порфирия мы встречаем: *Ilia auctore Ennio in amnem Tiberim iussu Amulii regis Albanorum praecipitata Antemnis Anieni matrimonio iuncta est* (fr. 39 Skutsch: «Илия, как свидетельствует Энний, по приказу Амулия, царя альбанцев, была отдана в жены Аниену, а [затем] брошена в реку Тибр у [города] Антемны»). Художник мог положить в основу изображения свое представление о *senatus consultum* древней Альбы. Вряд ли мы можем сказать, предшествовало ли приказу Амулия какое-либо коллегиальное решение, вынесенное родственниками Амулия или знатными людьми города. Именно оно, вероятно, изображено на фризе. Однако явно или косвенно о суде кроме Энния говорят и другие источники: Аппиан (*Basil.* I. 6), Дионисий Галикарнасский (*RA* I. 78); Овидий (*Fasti.* II. 385), Цицерон (*De re p.* II. 4), источники *OGR* (19.6; 20.2).

II. Сцена, где лохань с близнецами несут двое слуг. Это согласуется с фрагментом «Анналов»: *haec ecfatus, ibique latrones dicta facessunt* («это он⁶³ произнес, а затем слуги выполнили его приказ» — fr. 35 Skutsch). Варрон полагал (*LL.* VII. 52), что *latro* — это либо тот, кто находится рядом с царем, либо тот, кто носит меч сбоку (*latrones dicti ab latere qui circum latera erant regi atque ad latera habebant ferrum*). Варроновское представление находит подтверждение на восточной части фриза, где за царем стоит слуга-телохранитель с щитом и копьем. Вероятно, младенцев несут слуги царя, оставившие за ненадобностью свое оружие. О двух слугах говорится в большинстве наших источников: писатели, на которых опирались Дионисий (*RA* I. 79. 4) и автор *OGR* (20.3), Ливий (I. 4. 5), Овидий (*Fast.* II. 387–388), Аппиан (*Basil.* Ia.6). Об одном слуге говорится у Плутарха (*Rom.* 3.5; *De fort. Rom.* 8), Конона (48. 3), Зонара (VII. 1). Можно предположить, что сюжет с одним

⁶¹ Mosolkin 2018, 5–12.

⁶² Brizio 1876, 20.

⁶³ Большинство издателей полагают, что здесь имеется в виду Амулий. Хотя есть мнение, что под словом *latrones* нужно понимать не слуг Амулия, которые несли корзину с близнецами, а пастухов, которыми предводительствовали Ромул и Рем. См. Ronconi 1978, 253–254; Skutsch 1985, 206–207.

слугой со временем вытеснил более ранний сюжет с двумя слугами. Не исключено, что римские авторы представляли себе расстояние между Альбой Лонгой и Тибром и понимали, что один слуга не смог бы выполнить приказание.

III. На южной стене изображена сцена заключения мира. Вален полагает, что в «Анналах» Энния был эпизод с заключением мира между Энеем и царем Альбы Лонги: *accipe daque fidem foedusque feri bene firmum* («получи и дай обещание и заключи прочный договор») ⁶⁴. Описание договора между Энеем и Латинком мы также встречаем у Дионисия (*RA I. 58. 5–59. 2*) ⁶⁵.

IV. На фризе отсутствуют сюжеты с «буферными» царями. Считается, что историю царей, правивших между Энеем и Амулием, придумал, вероятно, Кв. Фабий Пиктор. Трудно сказать, почему художник не изобразил ни одного из этих правителей, вероятно, эти бесцветные цари не могли стоять в одном ряду с Энеем, Амулием, Реей Сильвией и пр. Однако заметим, что по не вполне ясной причине у Энния эти цари также не упоминались (подробнее речь об этом пойдет ниже).

V. Если Энний не описывал основание Альбы Лонги (об этом ниже), то тем самым мы получаем простое объяснение, почему на фризе нет знамения со свиньей: оно оказывается ненужным. Ведь белая свинья с тридцатью поросятами имеет смысл только в том мифе, где речь идет о грядущем основании Альбы Лонги.

Разумеется, та очевидная мысль, что «Анналы» Энния легли в основу эсквилинского фриза, и раньше приходила в голову исследователям ⁶⁶. Такое предположение высказал еще первый исследователь эсквилинского фриза — Брицио. Но позднее ученые решительно отказывались от этой идеи по двум чрезвычайно простым и веским причинам: 1) авторитет Отто Скуча вычеркнул Нумитора из «Анналов» Энния; таким образом, на фризе не мог быть изображен Нумитор; 2) у Энния, вероятно, Альбу Лонгу основали *раньше* прибытия Энея; таким образом, художник, следующий за текстом Энния, не мог изобразить строительство Альбы Лонги после строительства Лавиния, построенного Энеем. Рассмотрим эти причины более подробно.

1. Исследователи отрицают, что у Энния упоминался Нумитор на основании знаменитого фрагмента из комментария Сервия к «Энеиде» (*Serv. Aen. VI. 777*): *dicat (sc. Ennius) namque Iliam fuisse filiam Aeneae. Quod si est, Aeneas avus est Romuli* («[Энний] говорит, что Илия была дочерью Энея. Если это так, то Эней был дедом Ромула»). Если по сюжету поэмы Ромул был внуком Энея, то, следовательно, Нумитор не мог быть ни отцом Илии, ни дедом Ромула ⁶⁷. Амулий, по мнению Скуча, фигурировал в ранней версии мифа; он был сыном альбанского

⁶⁴ Fr. 27. Vahlen 1903, CLII, его поддерживает Скуч (Skutsch 1985, 191), а также авторы новейшего издания «Анналов» Голдберг и Манувальд (Goldberg, Manuwald 2018, 136–137, fr. 26). В издании Вормингтона, вероятно, допущена ошибка: нужно понимать примирение Ромула не с Нумитором, а с Титом Тацием (Warmington 2006, 29).

⁶⁵ Сцена заключения мирного договора отчеканена на одной из древнейших римских монет — золотом статере 218–216 гг. до н.э. Скуч, следуя за Альфельди, утверждает, что изображены Эней и Латин (Skutsch 1985, 191). На мой взгляд, такое предположение слишком оптимистично.

⁶⁶ Дукати писал совершенно определенно, что вся обстановка на фризе энниевская (Ducati 1938, 95).

⁶⁷ Об этом говорил еще Роберт: Robert 1878, 268–269.

царя Латина и родным братом Лавинии, на которой женился Эней; вероятно, он захватил трон, удалив Аскания, сына Энея, и отдав Илию, дочь Энея, в весталки, тем самым оставив Энея без законных наследников. Следовательно, Нумитору в «Анналах» нет места⁶⁸. Но тогда возникает ряд непреодолимых трудностей, которые признает сам исследователь⁶⁹. Кто и как узнал повзрослевших Ромула и Рема? Кому они передали власть в Альбе Лонге? Наконец, зачем они ее покинули? Добавлю еще, что столь странная сюжетная конструкция не оставила никаких следов в римской литературе. Учитывая, что Энния знали хорошо, это довольно странно.

Алессандро Ронкони, яростный оппонент Скуча, обращает внимание на самые слабые места его гипотезы и утверждает, что сюжетные линии Нумитора и Амулия не могли существовать порознь, а Ромула и Рема мог узнать только Нумитор⁷⁰. Однако остается не очень понятным утверждение Сервия, что Эней был дедом Ромула: не могли же у Ромула и Рема по материнской линии быть сразу два деда. Пайс и Де Санктис пытались справиться с этим противоречием, утверждая, что оно было у Невия и его последователя Энния. По мысли Де Санктиса, Невий пытался связать воедино два варианта мифа — местный и троянский — и не сумел их сшить «идеально» (*la perfetta fusione*)⁷¹.

Принятие одной из двух позиций — либо Скуча, либо Ронкони — в любом случае оставляет нас с одной из двух неразрешимых проблем: либо, принимая точку зрения Скуча, мы выбираем свидетельство Сервия, отказываясь от внятной концовки мифа, либо, принимая точку зрения Ронкони, выбираем привычную концовку, а о родственных связях Илии, Амулия, Нумитора и Энея говорим, что это — *imperfetta fusione*. В том и в другом случае, на мой взгляд, выбор обуславливается не научными критериями, а личными вкусами.

Однако если признать, что в основе эскивинского фриза лежат «Анналы» Энния, то это оказывается веским доводом в пользу Ронкони. Ведь на восточной стене колумбария Нумитор, вероятно, изображен дважды: в самом начале, когда

⁶⁸ Skutsch 1985, 212–213. Согласно Перре, Амулий был дядей Реи Сильвии, но не по своему брату, а по сестре: Perret 1942, 482–483. Большую главу в монографии Нил посвятила противостоянию Нумитора и Амулия. Главная мысль исследовательницы заключается в том, что Нумитор как мифический пресонаж появляется примерно в сулланское время; причина, по которой близнецы были выброшены, непонятна, возможно, Амулий был напуган неблагоприятным предсказанием (Neel 2015, 181–190). На мой взгляд, интересные замечания исследовательницы сильно дискредитируются крайне низким уровнем работы с источниками, а также полным пренебрежением к старой историографии. Критику см. Richardson 2015, LXXXV–LXXXVIII.

⁶⁹ Skutsch 1985, 212.

⁷⁰ Ronconi 1978, 254–256. Пайс хотя и признает, что Амулий мог фигурировать в древнейшем рассказе один, однако никаких следов от этого рассказа не сохранилось (Pais 1913, 283). Огилви пишет, что Нумитор и Амулий изначально были независимы от списка альбанских царей (Ogilvie 1965, 44, 47).

⁷¹ De Sanctis 1979, 209; Pais 1913, 272, а также п. 3.

он просит Амулия о смягчении участи Реи Сильвии⁷², и в самом конце, в сцене суда над беременной весталкой⁷³.

2. Однако чаще всего называют другую причину, почему текст Энния не мог быть литературной основой для фриза. Все тот же комментарий Сервия, что в «Аналах» Энния Ромул был внуком Энея (а также *Serv. Aen.* VI. 777), позволил исследователям сделать обоснованный вывод, что в поэме не было сюжета о строительстве Альбы Лонги сыном Энея, она была построена до появления Энея в Италии⁷⁴. Если же на фризе строительство этого города изображено *после* основания Лавиния, следовательно, в этом художник не мог следовать за трудом Энния.

Это очень убедительный довод, но только в том случае, если на фризе второй основываемый город — это действительно Альба Лонга.

А. Роберт сообщает, что под изображением второго основания Мау сумел разглядеть надпись ALBA. Однако ни первый издатель Брицио, ни вообще кто-либо другой больше эту надпись не видел. Да и сам Роберт не пишет, что лично наблюдал эту подпись⁷⁵.

Б. Роберт «прочитывает» фриз, начиная от входа, справа налево (рис. 8)⁷⁶. Порядок сцен оказывается таким: высадка Энея (эта часть утрачена), основание Лавиния, война с рутулами, смерть Энея при реке Нумик, основание Альбы Лонги. Однако Брицио предложил другой вариант. Исследователь полагал, что фриз — это сокращенная версия того, что было изображено на фризе некоего общественного здания. Вероятно, художник не слишком удачно справился со своей задачей, так как одни сюжеты он изобразил слишком подробно, а другие просто пропустил. Как бы то ни было, копируя фриз здания, художник должен был воспроизвести фриз здания-прототипа (стена напротив входа), а затем следовать в двух направлениях: те сюжеты, что на здании находились справа от фасада, на внутренних стенах склепа шли слева направо, а сюжеты слева от фасада в росписи шли справа налево. Вот почему римская

⁷² Robert 1878, 261.

⁷³ Brizio 1876, 20; Robert 1878, 265. Брицио разглядел Нумитора еще и на северной стене (Brizio 1876, 21).

⁷⁴ Об этом писал еще Вален: *Alba apud Ennium multo ante Aeneae adventum exstructa* (Vahlen 1903, CLII). См. две блестящие статьи Д'Анны, специально посвященные вопросу об Альбе Лонге в ранней римской литературе: D'Anna 1976, 43–139; 1996, 101–125. Особая позиция у Перре, который считает, что ни у Невия, ни у Энния Лавиний не упоминался: Perret 1942, 324, 521 («у Энния, как и у Невия, Эней не основывает города, а всего лишь берет в жены дочь альбанского царя»). В основе этого суждения — толкование Валеном строки *olli respondit rex Albai Longai* («ему отвечает царь Альбы Лонги»), которую он относит к эпизоду встречи Энея и царя Альбы тотчас же после высадки, тем самым Лавиний исчезает из сюжета Энния (Vahlen 1903, CLII). Критика: D'Anna 1976, 65–69.

⁷⁵ Robert 1878, 251. Однако немного выше он пишет, что сохранилась подпись *LATINI CO ALBA* (ibid., 249). По его тексту совершенно непонятно, это одна и та же подпись или две разные. О противоречивом чтении дидаскалий у Брицио и Роберта: Carrelli 2000b, 216; Dardenay 2010, 158. Бонаноме же, напротив, не сомневается в существовании подписи (Bonanome 1996, 163; 2013, 376). При ознакомлении с фризом воочию мне не удалось разглядеть указанных древних пояснений.

⁷⁶ Robert 1878, 239. Его интерпретацию поддерживает большинство исследователей, например Holliday 2005, 94, 96.

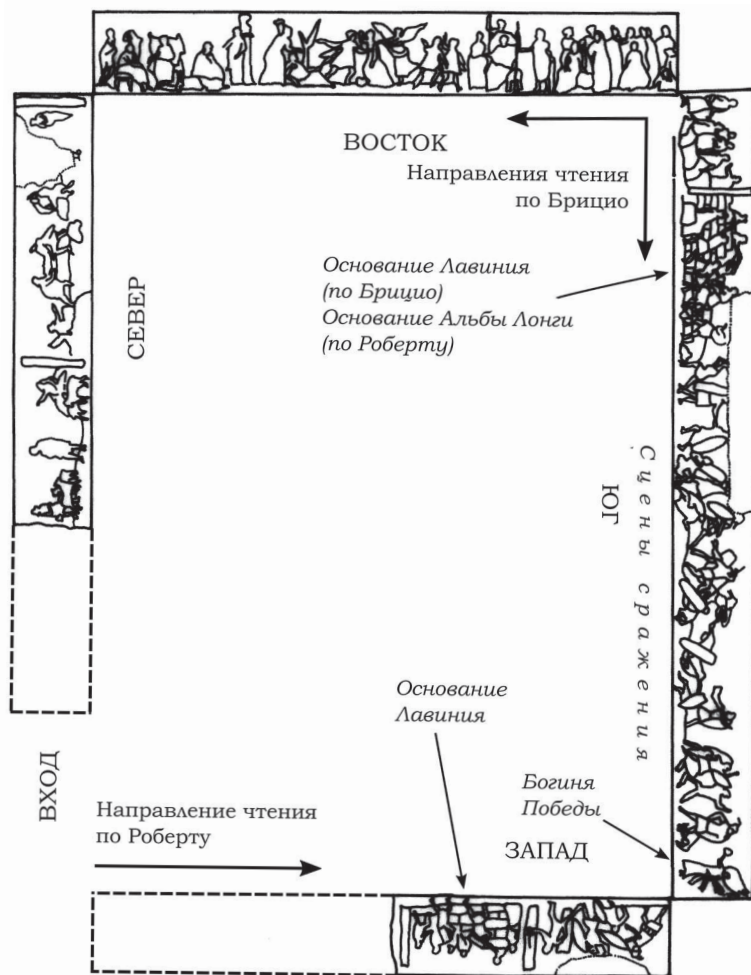


Рис. 8. Эсквилинский фриз. Реконструкция автора

и лавинийская части, как на здании, так и на фризе склепа, «читались» в разных направлениях, расходясь из одной точки — сцены соблазнения Реи Сильвии⁷⁷. Конечно, художник мог бы расположить сцены в одном направлении, но тогда он столкнулся бы с достаточно трудоемкой технической задачей: каждую фигуру правой части здания-прототипа ему нужно было бы повернуть на 180 градусов. Как бы то ни было, итоговая центробежная композиция не представляла для зрителей проблемы, ведь сцены имели подписи. Если это так, то фриз имеет следующую последовательность сюжетов: начало строительства Лавиния, война с Латинцом и заключение мира, продолжение

⁷⁷ Brizio, 1876, 22–23. Поддерживают: Borda 1958, 172–173; Dulière 1979, 92. Очень сдержанно говорят об атрибуции городов: Baldassarre *et al.* 2006, 174. Замечу, что автор стендов в музее Палаццо Массимо также принимает логику Брицио.

строительства Лавиния. Именно такое двухэтапное основание города зафиксировано у Дионисия. Если Брицио прав, то главное противоречие с Эннием снимается.

Следует сказать, что «прочтение» Брицио снимает и противоречие, с которым столкнулся Роберт. Дело в том, что на южной стене при «прочтении» справа налево мы получаем следующий парадокс: Виктория венчает победителя *до* начала битвы⁷⁸. Если же мы принимаем чтение Брицио, то Виктория, как и положено, венчает победителя после битвы⁷⁹.

В. Однако даже если Брицио не прав, а прав Роберт, то это все равно не является веским контраргументом против теории об Эннии. Достаточно вспомнить *Tabula Iliaca Capitolina*, которая иллюстрирует несколько сочинений древних авторов. Если бы подписи на ней не сохранились, то мы наверняка нашли бы в изображениях на ней значительное число внутренних несогласованностей. Более того, как я уже писал, древние художники могли как ошибиться, так и достаточно вольно интерпретировать поэтический или исторический текст, с которым они работали. Поэтому художник эсквилинского фриза мог взять за основу для своего сюжета несколько литературных произведений разных авторов, включая Энния, Невия и др.

Почти за полтора столетия исследования фриза было предложено достаточно гипотез, чтобы, выбрав некоторые маргинальные, можно было составить очередную гипотезу, противоречащую здравому смыслу. Надеюсь, что высказанные соображения как раз находятся в границах простоты и логики. Гораздо более сложными и бездоказательными оказываются теории, согласно которым художник следовал за современными ему историческими текстами или вообще был лишен какого бы то ни было литературного источника. Эти суждения, как было показано выше, учитывая несущественные частности, упускают из вида главное.

Если представленная выше логика верна, то фриз эсквилинского колумбария, или, как минимум, его часть, является иллюстрацией к первой книге «Анналов» Энния. Не исключено, хотя и менее вероятно, что весь комплекс картин представляет собой иллюстрации к сочинениям других писателей. Прискорбно малая сохранность ранней римской литературы не позволяет говорить о других соответствиях между текстами и изображением. Время создания фриза вполне соотносится с появлением в древнем Риме первых иллюстраций — середина I в. до н.э. Однако это не значит, что на основании фриза можно восстановить точное содержание «Анналов» Энния. Учитывая вероятные ошибки, которые мог допустить художник, такой вывод мне представляется чрезмерно оптимистичным. Тем не менее картины эсквилинского фриза могут стать драгоценным ключом к расположению фрагментов «Анналов» и к их общему содержанию.

⁷⁸ Объяснение Роберта мне не кажется слишком удачным (см. Robert 1878, 253–254).

⁷⁹ Brizio 1876, 15–16. Вообще тема направления в античном изобразительном искусстве требует серьезного исследования. У древних мастеров вполне могли быть свои расчеты в композиционном направлении, смысл которого нам не всегда может быть ясен и очевиден. В качестве примера можно назвать лесху книдян в Дельфах. Не было ли хитроумное расположение сцен на упомянутой выше рельефной чаше специальным умыслом творца?

Литература/ References

- Albertson, F.C. 2012: *Mars and Rhea Silvia in Roman Art*. Bruxelles.
- Baldassarre, I., Pontrandolfo, A., Rouveret, A., Salvadori, M. 2006: *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*. Milano.
- Berry, J. 2015: *The Complete Pompeii*. London.
- Bianchi Bandinelli, R., Torelli, M. 2008: *L'arte dell'antichità classica. Etruria–Romana*. Milano.
- Bonanome, D. 1996: Iconografia dei miti alban. In: A. Pasqualini (ed.), *Alba Longa. Mito, storia, archeologia*. Roma, 161–200.
- Bonanome, D. 2013: Fregio pittorico dal colombario dall'Esquilino. In: C. Gasparri, R. Paris (eds.), *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*. Roma, 376–378.
- Borda, M. 1958: *La pittura romana*. Milano.
- Brizio, E. 1876: *Pitture e sepolcri scoperti sull'Esquilino dalla Compagnia Fondiaria Italiana*. Roma.
- Cappelli, R. 1998: Il fregio dipinto dell'Esquilino e la propaganda augustea del mito delle origini. In: A. La Regina (ed.), *Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme*. Roma, 51–58.
- Cappelli, R. 2000a: I boschi di Marte e l'episodio della seduzione di Silvia. In: A. Carandini, R. Cappelli (eds.), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*. Milano, 161–165.
- Cappelli, R. 2000b: Questioni di iconografia. In: A. Carandini, R. Cappelli (eds.), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*. Milano, 151–183.
- Carandini, A. (ed.) 2006–2014: *La leggenda di Roma*. Vol. I–IV. Milano.
- Chiarucci, P. 2000: Alba Longa. In: A. Carandini, R. Cappelli (eds.), *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*. Milano, 219–221.
- Coarelli, F. 1987: *I santuari del Lazio in età repubblicana*. Roma.
- Coarelli, F. 1992: *Il Foro Boario. Dalle origini alla fine della repubblica*. Roma.
- Coarelli, F. 2011: Storia dell'arte romana. Vol. I. *Le origini di Roma. La cultura artistica dalle origini al III sec. a.C.* Milano.
- D'Alessio, M.T. 2006: Commento. In: A. Carandini (ed.), *La leggenda di Roma*. Vol. I. *Dalla nascita dei gemelli alla fondazione della città*. Milano, 247–339.
- D'Amato, R. 2012: *Voin Rima [Arms and Armour of the Imperial Roman Soldier]*. Moscow.
- Д'Амато, Р. *Воин Рима*. М.
- D'Anna, G. 1976: *Problemi di letteratura latina arcaica*. Roma.
- D'Anna, G. 1996: Alba Longa in Nevio, Ennio e nei primi annalisti. In: A. Pasqualini (ed.), *Alba Longa. Mito, storia, archeologia*. Roma, 101–126.
- D'Anna, G. 1997: *Anonimo. Origine del popolo romano*. Milano.
- Dardenay, A. 2010: *Les mythes fondateurs de Rome: images et politique dans l'Occident romain*. Paris.
- Dardenay, A. 2012: *Images des fondateurs. D'Énée à Romulus*. Paris.
- Dawson, C.M. 1944: *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*. New Haven.
- De Sanctis, G. 1979: *Storia dei romani*. Vol. I. *La Conquista del Primato in Italia*. Firenze.
- Ducati, P. 1938: *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII*. Bologna.
- Dulière, C. 1979: *Lupa Romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation*. Bruxelles–Rome.
- Eckermann, J.P. 1981: *Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni, 1823–32 [Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823–32]*. Moscow.
- Эккерман, И.П. *Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823–32*. Пер. с нем. Н. Ман. М.
- Feraudi-Gruëna, F. 2001: *“Ubi diutius nobis habitandum est”. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms*. Wiesbaden.
- Fraser, A.D. 1936: The Greek cart-horse. *Classical Journal* 31/7, 445–447.
- Goldberg, S.M., Manuwald, G. 2018: *Fragmentary Republican Latin. Ennius. Testimonia. Epic Fragments*. London–Cambridge (MA).
- Grandazzi, A. 2008: *Alba Longa, histoire d'une légende*. Vol. I–II. Rome.
- Holliday, P.J. 2005: The rhetoric of “Romanitas”: the “tomb of the Statilii” frescoes reconsidered. *Memoirs of the American Academy in Rome* 50, 89–129.
- Jameson, M.H. 1951: The hero Echetaeus. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 82, 49–61.
- Jameson, M.H. 2014: *Cults and Rites in Ancient Greece. Essays on Religion and Society*. Cambridge.
- Körte, G. 1916: *I rilievi delle urne etrusche*. Berlino.

- Littauer, M.A., Crouwel, J.H. 2002: *Selected Writings on Chariots and Other Early Vehicles, Riding and Harness*. Leiden–Boston.
- Lorimer, H.L. 1903: The country cart of ancient Greece. *Journal of Hellenic Studies* 23, 132–151.
- Lowenstam, S. 1995: The sources of the Odyssey landscapes. *Echos du monde classique: Classical views* 39, 193–226.
- Maj, B.M.F. 1977: *La tradizione italica nell'arte romana*. Roma.
- Massa-Pairault, F.-H. 1985: *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*. Rome.
- Massa-Pairault, F.-H. 1992: *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.* Milano.
- Mazzoleni, D., Pappalardo, U. 2004: *Fresques des villas romaines*. Paris.
- Mosolkina, A.V. 2015: ["Tabula Iliaca Capitolina": could have Stesichorus known about the Aeneas journey to Italy?] *Numizmatika i epigrafika [Numismatics and Epigraphy]* 19, 26–39.
- Мосолкин, А.В. «Tabula Iliaca Capitolina»: мог ли Стесихор знать о путешествии Энея к берегам Италии? *НЭ* 19, 26–39.
- Mosolkina, A.V. 2018: [Mars genitor? The commentary to Ennius. Fr. 29 Skutsch] *Vestnik drevney istorii [Journal of Ancient History]* 1, 5–12.
- Мосолкин, А.В. Mars genitor? Комментарий к Ennius. Fr. 29 Skutsch. *ВДИ* 1, 5–12.
- Moormann, E.M. 2001: Scene storiche come decorazioni di tombe romane. In: A. Barbet (ed.), *La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle ap. J.-C.* Vienne–Paris, 99–107.
- Neel, J. 2015: *Legendary Rivals: Collegiality and Ambition in the Tales of Early Rome*. (Mnemosyne Supplements, 372). Leiden–Boston.
- Nogara, B. 1907: *Le nozze Aldobrandine. I paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca vaticana e nei musei pontifici*. Milano.
- Ogilvie, R.M. 1965: *A Commentary on Livy*. Books 1–5. Oxford.
- Pais, E. 1913: *Storia critica di Roma*. Vol. I. *Parte Seconda. L'età regia*. Roma.
- Perret, J. 1942: *Les origines de la légende troyenne de Rome (281–31)*. Paris.
- Pollitt, J.J. 1986: *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge.
- Pontrandolfo, A. (sine anno et loco): *Le tombe dipinti di Paestum*.
- Richard, J.-C. 1983: *Pseudo-Aurélius. Les origines du peuple romain. Texte établi, traduit et commenté*. Paris.
- Richardson, J.H. 2015: Review-discussion. Tales of rivalry in Rome. *Histos* 9, LXX–XC.
- Robert, C. 1878: Fregio di pitture riferibili ai miti di Enea e di Romolo scoperte sull'Esquilino. *Annali dell'istituto di corrispondenza archeologica* 15, 234–274.
- Robert, C. 1895: *Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot*. Halle.
- Ronconi, A. 1978: Postilla enniana. *Studi italiani di filologia classica* 50, 253–259.
- Scioli, E. 2015: *Dream, Fantasy, and Visual Art in Roman Elegy*. Madison (WI).
- Sclafani, M. 2015: Urna di terracotta con coperchio. In: G. Paolucci (a cura di), *La collezione comunale del museo civico archeologico di Chianciano Terme*. Vol. I. Roma, 11.
- Sinn, U. 1979: *Die Homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien*. Berlin.
- Skutsch, O. 1985: *The Annals of Quintus Ennius*. Oxford.
- Small, J.P. 2008: *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*. Cambridge.
- Torelli, M. 1985: *L'arte degli Etruschi*. Roma–Bari.
- Trieber, C. 1888: Die Romulussage. *Rheinisches Museum für Philologie* 43, 569–582.
- Vahlen, I. 1903: *Ennianae poesis reliquiae*. Lipsiae.
- Wallace, R.E. 2005: *An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum*. Wauconda.
- Warmington, E.H. 2006: *Remains of Old Latin*. Vol. I. *Ennius. Caecilius*. Cambridge (MA).
- Weitzmann, K. 1959: *Ancient Book Illumination*. Cambridge (MA).