УДК 7.046
EDN: KHVLSZ
https://elibrary.ru/khvlsz
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-457-474

Иконография движения: тектонические аспекты визуализации героического мифа в античном и ренессансном искусстве

Марина Г. Пивень
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, piven06@yandex.ru

Аннотация
В статье анализируются особенности иконографии героического поединка в изображениях сюжетов античных мифов о победе над хтоническими существами и иллюстрировании гомеровского эпоса. Найденная в искусстве Древней Греции формула пластико-тектонической выразительности позы сражающегося и обозначенного этой позой движения использовалась в дальнейшем мастерами искусства Востока и Запада для визуализации ветхозаветных и христианских сюжетов. Устойчивые формы иконографической схемы, основанной на восприятии тектонической характеристики фигур, отражены и в ряде произведений художников эпохи Ренессанса. В тексте уделено внимание истокам указанной иконографической традиции и характеру ее интерпретации в литературных текстах и произведениях различных видов изобразительного искусства.

Ключевые слова: иконография, мифология, античность, Ренессанс, героический поединк, Геракл, Геркулес, тектоника, экспрессия

Для цитирования: Пивень М.Г. Иконография движения: тектонические аспекты визуализации героического мифа в античном и ренессансном искусстве // Academia. 2026. №3. С. 457—474. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-457-474

Iconography of Movement: Tectonic Aspects of Heroic Myth Visualizations in Ancient and Renaissance Art

Marina G. Piven
Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, piven06@yandex.ru

Abstract
This article analyzes the iconography of heroic combat in depictions of ancient myths about victories over chthonic creatures and in the illustrations of Homeric epics. The formula for the plastic-tectonic expressiveness of the combatant's pose and the movement indicated by it, discovered in the art of Ancient Greece, was subsequently used by masters of Eastern and Western art to visualize Old Testament and Christian themes. Stable forms of this iconographic scheme, based on the perception of the tectonic characteristics of figures, are also reflected in a number of works by Renaissance artists. The paper focuses on the origins of this iconographic tradition and the nature of its interpretation in literary texts and works of various forms of fine art.

Keywords: iconography, mythology, Ancient, Renaissance Art, heroic duel, Heracles, Hercules, tectonic, expression

For citations: Piven, M.G. (2026), "Iconography of Movement: Tectonic Aspects of Heroic Myth Visualizations in Ancient and Renaissance Art", Academia, 2026, no 3, pp. 457—474. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-457-474

Введение

Визуальные образы мифа в искусстве определяются, прежде всего, точностью отражения смыслового содержания предания. Изобразительный нарратив прочитывается как текст — зримый образ убедительно доносит суть события, даже если вербальное повествование утрачено. В художественной культуре Античности сформировалась система иконографических средств, служащих для репрезентации ключевых топосов и сущностных характеристик мифологических образов. Помимо наделения персонажей узнаваемой атрибутикой, мастера использовали композиционный арсенал, интенсифицирующий семантику жестов и характер пространственного взаимодействия фигур. Для визуализации некоторых мифов особенно важной оказывалась пластическая формула, максимально соответствующая изображаемому действию. Так, специфика вакхического ритуала нашла отражение в пластической фиксации экспрессивных движений — в частности, характерного запрокидывания головы участников дионисийских мистерий, охваченных священным неистовством. Специфической иконографии движения требует и репрезентация судьбоносного поединка, исход которого определяет не только жизнь героя, но и судьбу его полиса, а подчас и стабильность космологического порядка.

Ипостаси героического в классической традиции многообразны. Они связаны как с физическим противоборством и проявлением мужества, так и с интеллектуальной гибкостью, позволяющей избегать заведомо проигрышной схватки, и, наконец, с актом жертвенного самоотречения, доступным в том числе и женщинам-героиням[1]. Герои-полубоги, смертные по природе, но обладающие частью сверхъестественной силы, в мифах помогают божествам, побеждая чуждую гармонии мира разрушительную силу в образах хтонических существ, становятся основателями городов и значимых культовых празднеств, почитаются в качестве защитников. В мифологических циклах и гомеровском эпосе героический сюжетный комплекс выстраивается вокруг активного преодоления внешних угроз и нацелен на достижение прагматического и сакрального результата — одержать победу над противником, создать, завоевать значимые для социума и богов культурные блага.

Изображения перипетий героических мифов составляют основную часть образно-тематического репертуара античного искусства. Отобранные традицией иконографические элементы служат средством визуализировать связь героев с божественными фигурами, акцентировать значимые детали повествования об их достижениях. В предлагаемом тексте внимание сосредоточено на особой стороне изображений решающих эпизодов героических мифов — качествах тектонической экспрессии фигур, служащей важным средством отражения семантики повествования.

История героического поединка может быть представлена в образе торжествующего победителя с характерным трофеем (таковы, например, изображения Персея, высоко поднимающего голову Медузы-горгоны), либо через изображение битвы как таковой в процессе ее развития. При этом мастеру необходимо передать пафос борьбы и торжества победы в момент, когда поединок еще продолжается, найти изобразительную формулу, благодаря которой финал не допускает двусмысленности, остается открытым, и в то же время предсказанным. Пластико-тектоническая выразительность телесных характеристик и динамики героя приобретает в этом контексте первостепенное значение. Тектонические закономерности традиционно ассоциируются со статуарной пластикой, но их принципы переносятся на любые изображения кульминационного момента

[1] Общие подходы к построению типологии топосов героического мифа и производных от них фольклорных мотивов см., например: Lord Raglan. The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama by Lord Raglan. Dover Publications, 1936; Campbell J. The Hero With a Thousand Faces. Princeton University Press, 1949; О героях и героинях, жертвующих собой во имя спасения города см. [Kron 1999].



Ил. 1. Цилиндрическая печать. VIII век до н. э. Сердолик, резьба. Британский музей, Лондон. Муз. № 1868,0616.1.

битвы — от монументальных рельефов и живописи до малой пластики и чеканки монет.

Борьба как основа изменений в мировом порядке, как космогонический закон и принцип существования героического мира является одним из основных мифологических мотивов. В эпосе народов Месопотамии «О все видавшем» правитель города Урука Гильгамеш не обладает достаточной силой, чтобы расправиться с хтонической угрозой самостоятельно, его помощником выступает равный герою по силе побратим Энкиду, который затем примет на себя и гнев богов за совершенные деяния[2]. В ранних изображениях схватки с демоническим хранителем кедрового леса Хумбабой возможные движения грозного противника соратники пресекают, атакуя чудовище с двух сторон. Сцену такого рода можно видеть на цилиндрических печатях и каменных рельефах[3] **(ил. 1)**.

Визуальным выражением предрешенного исхода битвы здесь служит отсутствие у противника героев пространства для отступления или боевого маневра. Как неоднократно указывалось исследователями, эта схема послужила прототипом для изображения победы Персея над Медузой-горгоной в греческом искусстве [McKenzie 1998]. В чернофигурной росписи ольпы мастера Амасиса из собрания Британского музея (ок. 550–530 до н.э.) место соратника Гильгамеша Энкиду занимает божественный помощник Гермес **(ил. 2)**. В композиции аттической чернофигурной чаши, подписанной именами Архикла и Главкита (Государственное античное собрание, Мюнхен) фигура Минотавра, опускающегося на колено под натиском атакующего, расположена между удерживающим его Тесеем, готовым нанести удар мечом, и фигурой юноши справа. В других версиях персонажем, противостоящим Тесею, оказывается Ариадна, известная не физическим участием в борьбе с получеловеком-полубыком, но решающей помощью, позволившей герою одолеть чудовище и благополучно возвратиться из запутанных коридоров лабиринта[4]. Ее появление фокусирует внимание не на поединке как отдельном эпизоде, но на всей истории, и может восприниматься здесь символически. Тесей в единоборстве с Минотавром использует меч или дубинку, в то время как изображение упоминаемого в текстах удара кулаком, по-видимому, не было распространено [Бутягин 2024, с. 254].

[2] Шумерский эпос о Гильгамеше («О все видавшем»), сформировавшийся примерно в 2000–1600 гг. до н. э., известен в ассирийских и вавилонских копиях, датируемых временем до 200 г. до н. э.

[3] См. рельеф «Гильгамеш и Энкиду убивают Хумбабу в кедровом лесу» (XIX — XVII вв. до н. э.), Музей культур Передней Азии, Берлин; а также найденный в Телль-Халафе рельеф с двумя героями (X — IX вв. до н. э.), Художественный музей, Балтимор.

[4] Примером может служить амфора (ок. 500 г. до н. э., приписывается Мастеру Эдинбурга) из собрания музея Метрополитен, Нью-Йорк.



Ил. 2. Мастер Амасис. Ок. 550–530 гг. до н. э. Британский музей, Лондон. Муз. № 1849,0620.5.

Хотя в других вариантах ранних изображений героических сюжетов божественный помощник может появиться рядом с героем, не принимая участия в действии[5], в общих чертах эта схема будет актуальной вплоть до периода классики: в краснофигурной росписи гидрии Мастера Пана (V в. до н.э., Британский музей) убегающий Персей, обернувшись, бросает взгляд на обезглавленное тело горгоны, оседающее в пространстве между ним и покровительницей Афиной.

Истоки иконографии, которая примет устойчивые черты в греческом искусстве, можно наблюдать уже в ранних вариантах композиций геометрического стиля. В верхней секции керамического трипода VIII века до н.э. (Археологический музей Керамейкос, Афины) изображена процессия тяжеловооруженных воинов, а на каждой из опор — динамичные сцены схватки человека с крупным хищником, скорее всего, львом. Хотя точный сюжет этого рисунка неизвестен, в нем угадываются черты нового стиля: изображение борьбы один на один потребовало от художника поиска иных форм выразительности. Истоком этого изобразительного мотива, вероятно, послужили древневосточные образцы, однако своего пика он достигнет в формотворчестве классической эпохи.

Еще Фриц Заксль обратил внимание на мотив единоборства героя с могучим зверем в греческом искусстве. В этой сцене победитель опирается коленом на круп быка или оленя, а руками удерживает его за голову. По словам исследователя, именно в такой композиции «взаимодействие противоборствующих сил обрело логическое выражение. На изображении показано, как животное сломлено нажимом колена, то есть очевидны и действие, и его результат» [Заксль 2018, с. 69].

[5] Так, на метопе храма Артемиды в Селинунте, в сцене обезглавливания горгоны, Афина стоит рядом с Персеем.

Этот тип иконографии отражен и в древних текстах. В стихотворении неизвестного греческого поэта «Тесей и бык Марафона» запечатленное художником действие описано с акцентом на мощном движении, осуществленном в напряжении сил:

Группа быка и героя — искусства чудесное дело:
Сильно могучей рукой сильного зверя свалил,
Мышцы напрягши, Тесей; ему жилы на шее
согнул он,
Правой рукою за рог, левой за морду схватив.
В спину упершись ногой, он суставы хребта выгибает.
Зверь побежденный упал, ноги в коленках согнув[6].

Эволюция героического образа максимально ярко проявилась в мифах о Геракле (в римской традиции Геркулес), в деяниях которого находит представление об автаркии[7] героя, его самостоятельности и самодостаточности при совершении подвигов, наградой за которые стало бессмертие. Значительная их часть повествует об освобождении земель островной и материковой Греции от тератоморфных чудовищ. Эти сверхъестественные существа не только угрожали мирной жизни людей, но и посягали на всеобщую власть олимпийских богов. Во всех сказаниях подчеркиваются неординарные физические качества сына Зевса — высокий рост, могучая сила. Самые ранние изображения битвы Геракла с хтоническими существами датируются последней четвертью VII века, и во внешнем облике героя физическая сила также традиционно подчеркивалась через атлетическое сложение широкоплечей фигуры и развитую мускулатуру. Хотя в отдельных текстах упоминается защитное облачение, подаренное богами (см., например, поэму «Щит Геракла», тексты Псевдо-Аполлодора), в изобразительном искусстве его предпочитали представлять с обнаженным торсом: так зритель мог оценить напряжение мышц как в момент схватки, так и в покое. Качества, отраженные в многочисленных изображениях, подчеркиваются и в экфрасисах: «Если Геракл когда-либо боролся, то конечно он ‹…› был тогда таков, каким он нарисован, а нарисован он крепким и полным ловкости; тело его замечательно складно, пусть он огромный и превышает обычный человеческий рост»[8].

Сражаясь с опасными противниками, Геракл часто сначала использует лук, завершая схватку врукопашную. Псевдо-Аполлодор так описывает охоту на неуязвимого для стрел немейского льва: «ухватив его рукою за горло, он задушил его»[9]. О неуязвимости льва для железа, меди и камня упоминает и Диодор Сицилийский. Свирепого хищника, которого можно было одолеть только силой собственных рук, Геракл задушил, «стиснув ему шею руками»[10]. Подобным же образом богатырь расправляется с Лернейской гидрой («метая в нее горящие стрелы, Геракл заставил ее выйти и после упорной борьбы схватил ее»)[11], и ловит Киренейскую лань («когда лань уже была готова переправиться через реку, захватил ее, ранив выстрелом из лука»)[12].

Хотя утраты не позволяют точно определить сюжет, связанный со статуей «Сражающегося Геркулеса» из Капитолийских музеев (копия римской эпохи с оригинала конца IV в. до н.э.), главная иконографическая черта памятника

[6] Цит. по: Античные поэты об искусстве. СПб.: Алетейя, 1996. С. 83.

[7] От др. — греч. αὐτάρκεια — самодостаточность, самообеспеченность, независимость. Первоначальное имя героя Алкид образовано от др.-греч. Ἀλκή (мужество, храбрость, отвага; сила, могущество, мощь).

[8] Филострат (старший и младший), Каллистрат. Картины. Статуи. Л.: Огиз — Изогиз, 1936. С. 89.

[9] Цит. по: Аполлодор. Мифологическая библиотека. М.: Наука, 1993. С. 33.

[10] Диодор Сицилийский. IV. 11.4. Цит. по: Диодор Сицилийский. Греческая мифология (Историческая библиотека), М.: Лабиринт, 2000. С. 26.

[11] Аполлодор. Ук. соч. С. 34.

[12] Там же.



Ил. 3. Аттическая чернофигурная амфора. Ок. 550–530 г. до н. э. Британский музей, Лондон. Муз. № 1861,0425.50.

очевидна. В пластике скульптуры сохранено мощное движение героя, готового нанести противнику сокрушительный удар.

Диодор Сицилийский описывает эпизод, когда Геракл, чья мощь была способна сокрушить целые города, в разгар битвы столкнулся с трудной задачей — удержать равновесие. Мать кентавров Нефела обрушила ливень, «который не мешал четвероногим кентаврам, тогда как Гераклу было трудно стоять»[13]. Этот пассаж мифографического текста указывает, насколько устойчивость и архитектоника тела важны для исхода боя. Л.И. Таруашвили определял «статуарность позы греческих героев, присущую им тектоническую экспрессию (способность крепко и прочно стоять на ногах, сохранять вертикальное положение и готовность перейти к активному движению) как ключевую эстетическую сущность героического образа» [Таруашвили 1998, с. 51]. Героя отличает способность в полной мере управлять своим телом, тогда как побежденные им противники имеют качества неустойчивости и пассивной подвижности, то есть тяготеют к отрицательной тектонике.

В росписи чернофигурной аттической амфоры центральное место занимает сцена поединка: Геракл в львиной шкуре и коротком хитоне, с колчаном за спиной, стремительно надвигается на вооруженного Кикна, который отступает, приседая и оглядываясь. Между фигурами этой пары изображен Зевс, жестом воздетых рук останавливающий бой. Движение убегающего выражает отсутствие крепости в конечностях и контрастирует с уверенностью широкого шага героя **(ил. 3)**.

Почувствовать прочность занятого в пространстве положения позволяет постановка фигуры с выставленной вперед опорной ногой. Экспрессия фигуры героя контрастирует с отрицательной телесной тектоникой его упавшего противника. В известных греческих, а затем и римских изображениях повторяются иконографические черты, не оставляющие у зрителя сомнений в исходе поединка — захват, крепкая фиксация противника с опорой на его тело, широта размаха руки с орудием. И это не финал битвы, но вечно длящийся момент перед решающим действием[14].

[13] Диодор. IV. 12.6. Ук. соч. С. 27.

[14] В отличие от описания битв в эпических поэмах, где можно встретить впечатляющие жестокостью подробности, греческие художники предпочитали показывать орудие занесенным, а не опустившимся на голову врага, избегая демонстрации кровавых последствий удара. Этот принцип отмечался еще античными поэтами. В коротком стихотворении неизвестного автора «Геракл и Тиадамант» читаем: «Тащит быка



Ил. 4. Сражение Менелая с Гектором над телом Эвфорба. Блюдо с чернофигурной росписью. Ок. 630–610 гг. до н. э. Лондон, Британский музей. Муз. № 1860,0404.1.

В изображениях эпических сцен битв за Трою потенциальное равенство героев передается композиционно — визуальные мотивы доминирования здесь отсутствуют **(ил. 4)**. Примером может служить сцена сражения Менелая и Гектора за тело Евфорба, изображенная на знаменитом керамическом блюде. Фигуры ратников одного роста и с одинаково занесенными копьями расположены симметрично друг против друга.

Тектонические аспекты восприятия образов в поединке отражают характерные для культуры Древнего мира аксиологические установки. Неотъемлемой частью представления о героическом стало утверждение исключительности героя, его превосходства над окружающим миром благодаря личным качествами и доблести[15]. Оно включало в себя не только владение оружием, храбрость и готовность к поединку с превосходящим противником, но и тектоническую сбалансированность движений, а также уверенную прочность постановки фигуры. Телесная стабильность, позволяющая одерживать победу, выступает символом стабильности моральной.

Показательно, что в героическом мире персонажи различаются качествами телесной тектоники. Пластико-тектонические описания используются в трактовке поведения персонажей уже в гомеровском эпосе. Как показывают исследования Л.И. Таруашвили, Гомер в «Илиаде» противопоставляет ахейцев троянцам, подчеркивая, что последние уступают первым как в воинской доблести, так и в нравственном отношении. Помощь богов по-разному проявляется в отношении к противоборствующим племенам: в случае с ахейцами

подъяремного, поднял дубину, — / убийства ж / Сцену ужасную нам он не хотел показать». Цит. по: Античные поэты об искусстве. СПб.: Алетейя, 1996. С. 66.

[15] В данном случае мы имеем в виду корпус наиболее широко распространенных примеров героических образов победителей, как максимально репрезентативный. Хотя отмечают и случаи, когда моральное совершенство не было обязательным условием: помимо героев, проявлявших разные стороны доблести, есть и те, что известны только чрезвычайными обстоятельствами гибели, или даже прославленные исключительно благодаря физической красоте. Иногда героем-хранителем становился убитый враг-чужеземец, почитания которого требовали оракулы. См.: [Visser 1982, Bravo 2021].



Ил. 6. Бронзовая статуя бога с мыса Артемисиона. V в. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.

покровители увеличивают плотские силы героя, укрепляют его боевой дух или заслоняют от удара. Троянцы же могут испытывать состояние, в котором «отказывают ноги», нуждаются в опоре, прислоняясь щитом к башне; для них характерно пассивное перемещение в пространстве — божественные помощники выносят или даже перебрасывают их с поля боя, ставят упавших на ноги, укрывают от неприятеля маскировочным облаком, и т.д. Показательны и архитектурные сравнения и метафоры — ахейцы сравниваются с возвышающейся башней, прочной стеной и т.д., тогда как троянцы — с башней падающей [Таруашвили 2016, с. 24]. «Устойчивое равновесие в сочетании с прочностью служит Гомеру знаком благого и сохраняющего, тогда как отсутствие равновесия выступает у него как примета деструктивной силы» [Там же, с. 9]. Нравственная несостоятельность ассоциировалась со склонностью к пассивному движению, с чем-то легким, текучим, нестабильным и падающим.

Сражение сильнейших на поле брани описывается в гомеровских поэмах с помощью более экспрессивных образов и сравнений. Так, в описании поединка Ахиллеса с Энеем атака воина уподобляется нападению грозного зверя: «Против него Ахиллес устремился, как лев-истребитель»[16].

Акцентируя этическую сторону героического превосходства, Л.И. Таруашвили отмечал, что «в античную эпоху нравственный идеал мудреца или героя обычно получает выражение в образе, тектонически близком образам олимпийских богов [Таруашвили 1998, с. 143]. В полной мере это наблюдение подтверждается при сопоставлении образов героического поединка с видом повергающего своих противников божества. Типичны поза в изображениях

[16] Илиада (XX; 164). Цит. в перев. Н.И. Гнедича.



Ил. 5. Мраморная метопа южного фриза Парфенона. 447–438 гг. до н. э. Британский музей, Лондон. Муз. № 1816,0610.1.

Зевса-громометателя и Афины Промахос, постановка найденной у мыса Артемисион греческой статуи V в. до н.э.: бог готов, размахнувшись, метнуть орудие правой рукой, в то время как левая может быть вытянута вперед для точности прицела **(ил. 6)**.

Развитие указанного иконографического типа многообразно представлено в классическом искусстве, в том числе в метопах Парфенона (447–446 гг. до н.э., или не позднее 438 года до н.э.) и Гефестейона (ок. 460–449 до н.э.) **(ил. 5)**. На метопах восточного фасада храма, посвященного Гефесту и Афине, изображены были подвиги Геракла, а на метопах северной и южной стороны — героя Тесея, которого афиняне архаического и классического периодов считали общим для народа предком [Shapiro 1991, p. 130]. Из этого же иконографического типа исходят авторы реконструкции рельефов, украшавших здание сокровищницы афинян в Дельфах.

Композиционный прием «героической диагонали» [Трофимова 2023, с. 77] проявляется в характерном наклоне фигур противоборствующих сторон, что хорошо прослеживается на примерах сражений Геракла с гидрой и Герионом, а также убийства Персеем горгоны Медузы, в сцене усмирения Пегаса Беллерофонтом, в сюжетах гигантомахии, кентавромахии и амазономахии, и, как подчеркивал Заксль, «даже при изображении обычной охоты» [Заксль 2018, с. 69] от расцвета классики до позднего эллинизма.

Сражения составляли ключевой репертуар изображений в Пестрой Стое, в посвященных героям святилищах и монументах, где вотивные приношения совершали, в первую очередь, действующие воины[17]. Образ мифологического поединка проецировался в социальное пространство полиса. Трансляция знака

[17] В Древней Греции были широко распространены герооны — святилища, посвященные героям. Этот феномен специальной культовой практики отличает представление о героях в Древней Греции [Bravo 2021, p. 11].

зафиксированной в зримых формах героической победы помогала в реализации важных функций: скульптурные изображения представляли образцы героического поведения для афинских граждан, особенно молодых людей, которые проводили большую часть жизни в центре города [Barringer 2008, p. 112]. Из визуальных версий древнего мифа изобразительная схема переносится на образы местных героев-воинов. Ассоциации с мифологическими событиями предполагались в обрядах инициации [Jameson 2014] и чествовании погибших, в том числе в поселениях на колонизованных землях. Традиционным стало метафорическое уподобление погибших воинов персонажам эпоса: среди археологических находок погребальных комплексов обнаруживают вазы с изображением сцен отъезда на битву, решающего вооруженного поединка и возвращения тел, павших в бою [Marconi 2004].

В свою очередь, богатырь Геракл в культуре классической Греции мыслился образцом для олимпийских атлетов. Так, победитель состязаний 408 г. до н.э. Пулидамант из Скотуссы без оружия одолел могучего льва, следуя примеру Геракла, и на пьедестале его статуи был изображен сюжет единоборства со зверем[18].

Греческие историки не раз упоминают о случаях эпифании героев не только в чьих-то снах, но и наяву — в разгар судьбоносных битв при Саламине, Марафоне, Левктрах. Они являются по призыву, или неожиданно для всех вступают в ряды сражающихся, иногда поднимаясь прямо из земли и неизменно привлекая внимание высоким ростом, физической мощью, а иногда — экспрессией движения в атаке на врага. Геродот упоминает о необычном случае Эпизела, который лишился зрения, «не будучи поражен ни мечом, ни стрелой», лишь увидев вступившего в бой гоплита огромного роста, «борода которого закрывала весь щит»[19]. Плутарх свидетельствовал, что «многим воинам, сражавшимся с персами при Марафоне, явился Тесей в полном вооружении, несущийся на варваров впереди греческих рядов»[20]. Во время битвы с персами при Марафоне в 490 г. до н.э. одним из нескольких героев, явившихся на помощь грекам, был Эхетлей. Этот герой появился в образе земледельца и сражался с помощью земледельческого орудия — рукояти плуга[21]. Полисный культ героя-спасителя Эхемоса долгое время существовал в Тегее. Известен рельеф с изображением вооруженного воина (Археологический музей, Тегея), сопровожденный надписью ΕΧΕΜΟΣ. Часть изображения утрачена; на сохранившемся фрагменте высечена фигура энергично шагающего воина, со щитом в левой руке и занесенным для удара мечом в правой. Хотя памятник относят к позднеэллинистическому или римскому периоду, изображение повторяет классический тип постановки фигуры [Kron, p. 74].

Незаурядные физические данные человека сами по себе могли стать поводом для почитания его как героя. Так, Геродот рассказывает о принесении в Аканфе жертв Артахею из рода Ахеменидов, который ростом превосходил всех персов и отличался самым зычным голосом[22].

Показательно, что иконографический тип единоборства с четко выраженным превосходством победителя оставался востребованным от античности до Ренессанса, найдя различные воплощения в искусстве как Запада, так и Востока.

Развитие иконографической традиции продолжилось в Древнем Риме **(ил. 7)**. Специфическим типом памятников с точки зрения пространственной и ритмической организации стали украшенные рельефами саркофаги, получившие широкое распространение со II века. На некоторых можно видеть собрание

[18] «Побудило его на такой смелый поступок честолюбивое соревнование с подвигами Геракла, потому что сохранилось предание, что таким образом Геракл одолел немейского льва». Paus. (VI; V; 5–6).

[19] Hdt. (VI; 117).

[20] Plut. (Thes. 35. 5).

[21] См. Paus. (I; XV; 3) имя героя этимологически связано со словом echetle (рукоятка плуга).

[22] Hdt. (VII; 116–117).



Ил. 7. Терракотовый рельеф с изображением Геркулеса, сражающегося с Лернейской гидрой. Рим. Ок. 50 до н. э. 74,5×57,5 см. Музей Торвальдсена, Копенгаген.

историй Геркулеса, представленных в виде фриза изображений его борьбы с различными противниками, близко соседствующих друг с другом, и без каких-либо визуально разделяющих эпизоды элементов (например, 150–160 гг., Галерея Уффици, Флоренция).

Позднее эта формула движения и постановки фигуры закрепилась в христианском искусстве. Пример тому — рельеф на византийском блюде VII века с изображением ветхозаветного Давида, сражающегося со львом **(ил. 8)**. Похожий ракурс в дальнейшем можно видеть в изображениях святых, в том числе в русских иконах с образом св. Никиты, побивающего беса. Однако в христианской традиции пластико-тектоническая выразительность фигуры, основанная на напряжении мышц, акцентируется далеко не всегда. Поза и движение становятся символическими, когда победа над злом определяется не физической крепостью, а духовной силой и божественной помощью. Тем не менее, важный семантический аспект морально-нравственного превосходства правого в этой борьбе, вероятно, способствовал сохранению иконографии.

В средневековой культуре широкое распространение получила аллегорическая трактовка античных мифологических сюжетов. Эта тенденция отчетливо прослеживается во всех трех книгах «Мифологий» Фульгенция (конец V — первая треть VI века). В этом труде, как и в созданных позднее на его основе трех Ватиканских мифографиях, любые проявления необычного и сверхъестественного подвергались рационализации. Позднее эта тенденция проявилась как в многочисленных версиях «Морализованного Овидия», так и в «Генеалогии языческих



Ил. 8. Блюдо с изображением Давида, убивающего льва. Византия. 629–630. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Муз. №17.190.394.

богов» Джованни Боккаччо. В новых трактовках место действия героических подвигов зачастую переносится из реального мира в духовную сферу, превращаясь в арену психомахии — борьбы добродетелей с пороками. Деятели ренессансной культуры также нередко воспринимали хтонических противников Персея, Одиссея и Геркулеса как аллегорические воплощения пороков.

Христианская традиция унаследовала как сформулированную в античной этике идею победы человека над собственными страстями во имя долга, так и саму связь героического начала с моральным идеалом. С античных времен образ Геракла (Геркулеса) трактовался как пример осознанного морального выбора. Его мифологический путь понимался как сознательное предпочтение нелегкой стези добродетели *(virtus)*, ведущей к истинной славе, торной дороге наслаждений *(voluptas)*[23].

Со времени позднего средневековья этот персонаж ассоциировался с воплощением добродетели — *heroica virtus*[24]. Именно его именем Франческо Петрарка открывает сборник жизнеописаний выдающихся личностей «О знаменитых мужах» (*De viris illustribus*), достойных подражания. Позднее образ героя оказывается в центре внимания гуманиста Колуччо Салютати в трактате «О подвигах Геркулеса» (*De laboribus Herculis*, 1380-е — 1405), где побежденные чудовища окончательно превращаются в аллегории человеческих пороков и соблазнов.

[23] Возведение Гераклом столпов у края обитаемой земли в одах Пиндара репрезентирует сознание морального предела, и с точки зрения антично-классической — высшую мудрость [Таруашвили 1998, с. 176].

[24] Аллегорический сюжет «Геракл на распутье» восходит к «Воспоминаниям о Сократе» Ксенофонта, где фигурирует как «Рассказ Продика». Ксенофонт вкладывает в уста Продика поучительное повествование об уединенных размышлениях Геракла в том возрасте, «когда молодые люди уже становятся самостоятельными и видно бывает, по какому пути пойдут они в жизни, — по пути ли добродетели или порока». Во время таких размышлений в пустынном месте герою были явлены две женщины, оказавшиеся Порочностью и Добродетелью. Одна сулила ему «пути к самому приятному и легкому», радости жизни и отсутствие тягостей бытия, другая же призвала юношу на поприще благородных, высоких подвигов. *Ксенофонт Афинский.* Воспоминания о Сократе. Кн. 2. Гл. 1 (21–34). Подробно о теме морального выбора Геркулеса в искусстве см.: [Panofsky 1930].



Ил. 9. Антонио дель Поллайоло. Геркулес и Гидра. Ок. 1478. Галерея Уффици, Флоренция.

С развитием интереса к античности иконография героических деяний в творениях мастеров Возрождения более последовательно соединяется с известным пластическим мотивом. Можно вспомнить ряд изображений, построенных по единой схеме. Так, Антонио дель Поллайоло создал для дома Медичи цикл картин[25], с которым, вероятно, перекликались его же более поздние камерные версии «Геркулеса и Гидры» и «Геркулеса и Антея» (Галереи Уффици), а также гравюра «Геркулес и гидра» Кристофано ди Микеле Мартини (*Il Robetta*)[26]. В миниатюрах Поллайоло динамика подчеркивается важной деталью, усиливающей впечатление мощного движения: львиная шкура — единственное одеяние и защита героя — раздувается встречным потоком воздуха, подобно парусу. В отличие от других сцен, единоборство Геркулеса с гидрой в трактовке Поллайоло восходит к античным образцам, вероятно, известным мастеру по рельефам саркофагов [Ettlinger 1972, p. 132] **(ил. 9)**.

[25] Упомянутые Джорджо Вазари масштабные картины на сюжеты подвигов Геркулеса для дома Медичи не сохранились.

[26] См., например: Кристофано ди Микеле Мартини (Il Robetta). Геркулес и гидра. Ок. 1500–1520, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, муз. №27.20.2.



Ил. 10. Антонио дель Поллайоло. Геркулес и Антей. Ок. 1478. Галерея Уффици, Флоренция.

Изобразительные версии «героической» постановки мастер использует в украшении панциря в бюстовом портрете молодого человека (ок. 1460, Национальный музей Барджелло), варьирует в рисунке «Битвы десяти обнаженных» (ок. 1465). Аналогично построено изображение Тесея, убивающего Минотавра на декоративной картине Чимы да Конельяно (ок. 1505, Музей Польди-Пеццоли, Милан).

Среди популярных и часто воспроизводившихся в эпоху Возрождения сюжетов есть один, на который стоит обратить особое внимание. Это история Антея, включенная во все наиболее известные средневековые мифографические сборники. Сын Посейдона Антей, обитавший в землях Ливии[27], заставлял чужестранцев вступать с ним в единоборство и убивал соперников, черпая силы от самой породившей его Земли. Образ Антея так же, как и других врагов Геркулеса, в средние века трактовался аллегорически. У Фульгенция он олицетворяет вожделение: рожден от земли, как похоть порождается плотью, и становится лишь сильнее и проворнее, сохраняя связь с ней, — подобно тому как греховное влечение укрепляется в физической близости. Геракл побеждает его, ибо «когда добродетель возвышает разум и лишает его видимости плоти, она одерживает победу». Геркулес долго и упорно боролся, потому что, когда речь идет о похоти и пороках, борьба тяжела. Фульгенций также приводит слова, приписанные философу Платону: «Мудрые люди ведут большую войну

[27] Аполлодор. Ук. соч. С. 38, 39.



Ил. 11. Геркулес и Антей. 1470-е годы. Бронза. Выс. 45 см. Национальный музей Барджелло, Флоренция.

с пороками, чем с врагами-людьми»[28]. Поединок Геркулеса с этим персонажем представляет любопытное исключение из общего правила. Обычные тектонически экспрессивные принципы реализации победы в поединке здесь изменяются: противника нужно лишить устойчивости, не повергая на землю, а отрывая от нее **(ил. 10)**.

Иногда в позднейших мифографических сборниках или экфрасисах появляются детали, которых нет в ранних текстах. Так, Филострат Старший, описывая картину со сражением Геркулеса и Антея, вместо привычного упоминания о силе великана, черпаемой от матери-Земли, утверждает: «Земля помогала Антею в борьбе, как рычаг выгибаясь, и поднимая его, всякий раз, как он падал на землю»[29]. В этой текстовой версии помощью Земли оказывается не магическое наполнение силой мышц Антея при соприкосновении, а совершению ею самой физического действия, позволяющего восстановить вертикальное положение борющегося. В тексте «Первого Ватиканского мифографа»[30] сказано, что Геракл,

[28] Цит. по: Fulgentius the Mythographer / Transl. from the Latin, with Introductions, by L. G. Whitbread. Ohio State University Press, 1971. P. 69.

[29] Филострат (старший и младший), Каллистрат. Картины. Статуи. Л.: Огиз — Изогиз, 1936. С. 89.

[30] Первый Ватиканский мифограф был создан на рубеже IX и X, или на рубеже X и XI вв.

начав бороться с Антеем, «не мог одолеть, ибо тот притворялся, что падает, черпал силы от матери-земли и вставал еще более сильным»[31]. Исходя из рассмотренных выше примеров визуализации поединка, падение в ходе борьбы воспринимается как знак, указывающий на близкое поражение. В случае с Антеем в ватиканском тексте мы сталкиваемся с примером сознательной имитации сражающимся отрицательной тектоники с целью ввести соперника в заблуждение относительно степени сохраняемой им силы. В эпоху Возрождения сюжет борьбы Геракла с Антеем был популярен и воспроизводился в разных видах искусства. В картине и статуарной группе Поллайоло герой и его противник сплетаются в тесном объятии, этот иконографический мотив выражает идею о цепкости плотского желания, охватывающего человека **(ил. 11)**. Усилие Геркулеса преодолеть отчаянное сопротивление Антея передано через его позу и анатомически убедительное напряжение мышц. Вазари, характеризуя утраченную картину, черты которой, возможно, повторяет малая версия, писал, что Геркулес Поллайоло «фигура прекраснейшая, в коей явно видно, с какой силой он сжимает Антея и как напряжены все его мускулы и жилы ‹…› как он стиснул зубы в соответствии с остальными частями тела, которые вплоть до пальцев ног вздуваются от напряжения. Не меньшую наблюдательность проявил он и в Антее, который, стиснутый руками Геркулеса, слабеет и теряет всякую силу и, открыв рот, испускает дух»[32].

Заключение

При всех различиях в стадиальных чертах развития героический мифологии и в специфических коллизиях приключений героев, очевидно, что приемы, позволяющие подчеркнуть физическую силу и тектонические характеристики фигур повлияли на формирование иконографии сцен поединка в изобразительном искусстве. Как видно из рассмотренных примеров, в создании визуального нарратива иконография мифологического героя предполагает определенные пространственные и динамические отношения между фигурами в изображении, фиксирует характер движения и устойчивые жесты как пластическое выражение идеи победы. В искусстве Древней Греции сложились основные иконографические принципы воплощения героических образов, оказавшиеся чрезвычайно влиятельными как в италийских землях, в том числе в Древнем Риме, так и в постантичных культурах.

С достижением максимальной иконографической выразительности схема становится узнаваемым универсальным знаком, легко заимствуется и воспроизводится в христианском искусстве. Приведенные примеры экфрасисов показывают, что тектонические характеристики в представлении о поединке героя-победителя в визуальной традиции настолько закрепились, что подразумевались во всей полноте даже в позднейших иносказательных трактовках борьбы как духовного противостояния. Визуально выраженная положительная тектоника подсознательно воспринималась зрителем как эмблематический знак потенциальной победы.

Литература

1. Бутягин 2024 — «…Посмотри в глаза чудовищ…» Мифические олицетворения ужаса в Античности и их победители: кат. выст. / науч. ред. Бутягин М. А. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2024.

2. Заксль 2018 — Заксль Ф. Константы и вариации в значении образов // Искусствознание. 2018. Вып. 1. С. 52– 85.

3. Таруашвили 1998 — Таруашвили Л. И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу

[31] Цит. по: Первый Ватиканский мифограф. СПб.: Алетейя, 2000. С. 95.

[32] Цит. по: Вазари Дж. Избранные жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1993. Т. 2. С. 647.

о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М., 1998.
4. Таруашвили 2016 — Мораль и тектоника: визуально-пластический образ оппозиции *троянцы-ахейцы* в «Илиаде» // Таруашвили Л.И. Статуарность и тектоника в образах литературы и искусства. М.: Статут, 2016.
5. Трофимова 2023 — Трофимова А.А. Амазономахия «мавзолея» в Херсонесе. Об историческом и мифологическом в искусстве раннего эллинизма // Актуальные проблемы теории истории искусства. М.; СПб., 2023. Вып. 13. С. 76–87.
6. Barringer 2008 — Barringer J. Art, Myth, and Ritual in Classical Greece. Cambridge University Press, 2008.
7. Bravo 2004 — Bravo J. Heroic Epiphanies: Narrative, Visual, and Cultic Contexts // Illinois Classical Studies. Chicago, 2004. V. 29: Divine Epiphanies in the Ancient World. P. 72.
8. Bravo 2009 — Bravo J. Recovering the Past: The Origins of Greek Heroes and Hero Cult // Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece / ed. by S. Albersmeier. Baltimore, 2009. P. 10–29.
9. Ettlinger 1972 — Ettlinger L.D. Hercules Florentinus // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1972. Bd. 16. H. 2. P. 119–142.
10. Jameson 2014 — Jameson M.H. Perseus, the Hero of Mycenae // Cults and Rites in Ancient Greece: Essays on Religion and Society. Cambridge University Press, 2014. P. 22–40.
11. Kron 1999 — Kron U. Ancient Patriotic Heroes // Greek Hero Cult. Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History. Göteborg University, 21–23 April 1995 / ed. by R. Hägg. Stockholm, 1999. P. 61–83.
12. Marconi 2004 — Marconi C. Images for a Warrior. On a Group of Athenian Vases and Their Public // Greek Vases: Images, Contexts and Controversies: Proceedings of the Conference sponsored by the Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23–24 March 2002 / Ed. by C. Marconi. Leiden, Boston: Brill, 2004. P. 27–40.
13. McKenzie 1998 — McKenzie J.S.; Reyes A.T.; Schmidt-Colinet A. Faces in the Rock at Petra and Medain Saleh // Palestine Exploration Quarterly. 1998. No 130 (1), Informa, UK. P. 35–50.
14. Panofsky 1930 — Panofsky E. Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig; Berlin, 1930.
15. Shapiro 1991 — Shapiro H.A. Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece // New Perspectives in Early Greek Art. Ser.: Studies in the History of Art. 1991. V. 32. P. 122–139.
16. Visser 1982 — Visser M. Worship Your Enemy: Aspects of the Cult of Heroes in Ancient Greece // Harvard Theological Review, 1982. V. 75. P. 403–428.

References

1. Butyagin, M.A. (2024), *"…Posmotri v glaza chudovishch…" Mificheskie olitsetvoreniya uzhasa v Antichnosti i ikh pobediteli* [Look into the eyes of the monsters… Mythical personifications of horror in Antiquity and their victors]: Exhibition catalogue, M.A. Butyagin (Ed.), State Hermitage Museum, St Petersburg, Russia.
2. Saxl, F. (1957), "Continuity and variation in the meaning of images", *Lectures*, London, UK, V. 1, pp. 1–12.
3. Taruashvili, L.I., (1998), *Tektonika vizualnogo obraza v poezii antichnosti i khristianskoi Evropy: K voprosu o kulturno-istoricheskikh predposylkakh ordernogo zodchestva* [Tectonics of Visual Image in the Poetry of Classical Antiquity and Christian Europe: Apropos of the Question of Culturally-Historical Premises of Order Architecture], Moscow, Russia.
4. Taruashvili, L.I. (2016), "Moral i tektonika: vizualno-plasticheskiy obraz oppozitsii troyantsy-akheitsy v *Iliade*" [Morality and Tectonics: The Visual and Plastic Image of the Trojan-Achaean Opposition in the *Iliad*], Taruashvili L.I. *Statuarnost i tektonika v obrazakh literatury i iskusstva*, Statut, Moscow, Russia.
5. Trofimova, A.A. (2023), "Amazonomakhiya mavzoleya v Khersonese. Ob istoricheskom i mifologicheskom v iskusstve rannego ellinizma" [Amazonomachy in the Mausoleum of Chersonesos Taurica], *Aktualnye problemy teorii istorii iskusstva*, V. 13, pp. 76–87.
6. Barringer, J. (2008), *Art, Myth, and Ritual in Classical Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, UK.
7. Bravo, J. (2004), "Heroic Epiphanies: Narrative, Visual, and Cultic Contexts", *Illinois Classical Studies*, Chicago, USA, V. 29: Divine Epiphanies in the Ancient World.
8. Bravo, J. (2009), *Recovering the Past: The Origins of Greek Heroes and Hero Cult, Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece*, S. Albersmeier (Ed.), Baltimore, USA, pp. 10–29.
9. Ettlinger, L.D. (1972), "Hercules Florentinus", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 16, H. 2, pp. 119–142.

10. Jameson, M.H., (2014), *Perseus, the Hero of Mycenae, Cults and Rites in Ancient Greece: Essays on Religion and Society*, Cambridge University Press, p. 22–40.
11. Kron, U. (1999), "Ancient. Patriotic Heroes, Greek Hero Cult", *Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History*, Göteborg University, 21–23 April 1995, R. Hägg (Ed.), Stockholm, Sweden, pp. 61–83.
12. Marconi, C. (2004), "Images for a Warrior. On a Group of Athenian Vases and Their Public", *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies. Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University*, 23–24 March 2002, C. Marconi (Ed.), Brill, Leiden, Boston, pp. 27–40.
13. McKenzie, J.S.; Reyes, A.T.; Schmidt-Colinet, A. (1998), "Faces in the Rock at Petra and Medain Saleh", *Palestine Exploration Quarterly*, Informa, UK, Issue 130 (1), pp. 35–50.
14. Panofsky, E. (1930), *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig, Berlin.
15. Shapiro, H. A. (1991), "Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece", *New Perspectives in Early Greek Art*, Ser.: Studies in the History of Art, V. 32, pp. 122–139.
16. Visser, M. (1982), "Worship Your Enemy: Aspects of the Cult of Heroes in Ancient Greece", *Harvard Theological Review*, Harvard, USA, V. 75, pp. 403–428.

Информация об авторе
Марина Г. Пивень, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; piveno6@yandex.ru

Author Info
Marina G. Piven, Cand. Sci. (Art History),Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; piveno6@yandex.ru