

УДК 7.032, 7.04, 730
ББК 85.13
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-2-94-115

Дмитрий Янчогло

Образы варваров в римской визуальной культуре эпохи Антонинов: проблема иконографиче- ского анализа

Дискуссия об основных характеристиках визуальной презентации варвара в эпоху Антонинов является крайне актуальной среди историков античности, однако она часто ограничена сопоставлением изображений с текстами античных авторов и поверхностным иконографическим анализом. Варвар — «другой», негативная модель, с помощью которой римлянин описывал самого себя и формулировал свои ценности. В статье мы пытаемся не только суммировать ряд последних трактовок образа «другого», но и предложить семиотический подход к каждому уровню его конструирования в римском искусстве II века. Варвар, его среда обитания, портретные характеристики — знаки, работающие на нескольких семиотических регистрах. Последовательная интерпретация знаков на каждом регистре позволит уточнить специфику презентации варвара в эпоху Антонинов.

Ключевые слова:

семиотика образа, римское искусство,
рельефы саркофагов, «другой» в искусстве,
Колонна Траяна, Колонна Марка Аврелия.

«Другой», варвар — концептуальная проекция, контрмодель римского самовосприятия¹, ставшая особенно актуальной в эпоху максимальной территориальной экспансии Рима при династии Антонинов (96–192). Вековое царствование Антонинов оставило обширный корпус изображений варваров на связанных с императорским заказом триумфальных монументах и на вдохновленных ими образцах элитного заказа — рельефах саркофагов.

Нас будут интересовать образы варвара как сложные высказывания, требующее выработки особенного методологического подхода для их анализа. На первый взгляд, понимание закономерностей римской презентации варвара является задачей иконографии. Ее методология, сформулированная Эрвином Панофским, предполагает три последовательные операции: описание, анализ и интерпретацию, на каждой из которых постигается определенное значение образа, дополняемое на следующем уровне [23, pp. 470–471]. Однако, как нам кажется, триада Панофского не может дать исчерпывающее и убедительное осмысление образов в крайне риторичном римском искусстве. Рим оперирует клише, шаблонами, использует вариативные образы как повторяемые иконографические мотивы, часто не превращая их в устойчивую иконографическую схему.

Все эти признаки мы находим в характеристиках риторики, описанные Умберто Эко: повторение стилистических приемов; синтагмы с устойчивыми иконографическими значениями; устойчивые коннотации; доказательства со стороны — т. е. структуры внутри высказывания, содержание которых взято из сторонних источников [4, с. 131–132].

Эклектизм римского искусства обуславливает использование разных типов построения повествования. Колонна Траяна, к которой мы

¹ Наследуемая от афинской классической риторики, которая изобрела варвара как способ негативного самоопределения [17, p. 166].

обратимся, работает с иконическим, изобразительным (описательным) и анналистским подходом к повествованию о войне [7, p. 115]. Это замечание ведет к пониманию римского искусства как многопланового дискурса, состоящего из неоднозначных, полисематичных высказываний, связанных внутренней логикой программы, устраняющей противоречия элементов².

Исследуя характеристики презентации варвара, мы ставим перед собой цель показать, как развитие семиотического подхода в рамках иконографического метода может быть продуктивным направлением интерпретации, или критикой, обнаруживающей слабые места иконографического анализа. Рассматриваемый корпус произведений включает триумфальные монументы и вдохновленные ими рельефы римских саркофагов. Для раскрытия нашего подхода была выбрана структура, последовательно переходящая от описания визуализации топосов варварства и цивилизации к проблеме иконографических мотивов и схем и затем к *Pathosformel* (визуальной формуле передачи эмоции, аффекта).

РИМСКАЯ И ВАРВАРСКАЯ АРХИТЕКТУРА НА МОНУМЕНТАХ ЭПОХИ ТРАЯНА — ЗНАКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТОПОСОВ CIVITAS И FERITAS

Колонна Марка Ульпия Траяна, возведенная в 113 году Аполлодором Дамасским на новом форуме является первым примером монумента, сочетавшего традиционный тип триумфальной колонны и непрерывный скульптурный фриз. Повествовательная функция фриза еще в 1984 году была рассмотрена Ричардом Бриллиантом как семиотическая проблема [7, pp. 90–124]. Описывая фриз Колонны как иконограмму — иллюстративную презентацию рассказа, исследователь указал на ряд сближений с *De Bellum Gallicum* Цезаря (адресант обоих произведений — носитель высшей власти), более интенсивных чем с поздними письменными источниками о двух дакийских войнах [7, pp. 101–102].

Император — в большей степени автор, чем резчики и архитектор Колонны Траяна. Форум, на котором она возведена, можно осмыс-

2 У. Эко таким образом характеризует искусство как текст, мы лишь применяет это определение к римскому искусству [13, p. 271].

лить как *lieu de mémoire* [22, p. 8]³. Колонна должна показать событие таким, каким оно могло бы быть усвоенным коллективной памятью адресатов — римлян. Колонна и Форум Траяна находились в крайне тесном диалоге с другими императорскими высказываниями в Риме, прежде всего с августовскими градостроительными проектами, позволяя видеть в Октавиане *exemplum* для Марка Ульпия⁴. Стандартизация форума как «жанра» римской архитектуры к правлению Траяна давно произошла, и его проект обязан был затмить форумы Флавиев и другие постройки предшествующей династии [1, с. 114]. При Домициане, а затем и в связи с Траяном, мы встречаем два панегирика⁵. В последнем, дошедшем до нас, недвусмысленно сформулирована установка о том, что император должен быть строителем и военачальником (Plin. Jun. Pan. 16–18; 51). Ансамбль форума с колонной представляют обе функции высшей власти на уровне знака-монумента и знака-икнограммы фриза, на котором эти топосы противостоят варварству.

Э. В. Фрилл в работах, посвященных архитектурным изображениям на Колонне Траяна [32; 33], смогла убедительно показать, как образная программа сталкивает друг с другом две архитектуры: римскую, показанную как торжество цивилизации, и более простую вернакулярную архитектуру даков. Т. Лёринц вслед за Фрилл предлагает осмыслить рельефы как изображение противостояния двух цивилизаций [19, p. 191].

Мы можем дополнить эти мысли наблюдением о настойчивом сопоставлении ордерной архитектуры как иконы цивилизации, и архитектуры более примитивной, своего рода продукта *feritas*, — т. е. колонна повествует и о колонизации, покорении дикости и хаоса. Но можно ли в таком случае принять идею о презентации борьбы цивилизаций? Для поиска возможных вариантов осмысления дакийской архитектуры на Колонне Траяна мы сравним презентацию архитектуры даков на Большом фризе Траяна с архитектурой маркоманов на Колонне Марка Аврелия и римской архитектурой на Колонне Марка Ульпия.

3 Оговариваясь, что концепция Пьера Нора создана для описания общества модерна и проблемы национальной идентичности, которой нет в Риме.

4 Р. Бриллиант [3, p. 95] увидит параллели с ансамблем Марсового Поля, П. Дж. Э. Дэвис [7, p. 59] кратко упоминает библиотеки как части Форума Траяна, но сама идея двух библиотек — греческой и латинской — восходит к комплексу, построенному Октавианом на Палатине.

5 Сайм предполагает, что Стаций написал панегирик Домициану, реконструируемый по эпиграмме Ювенала [25, p. 753].



1. Большой фриз Траяна. 102–105
Мрамор. Арка Константина, Рим



2. Нильская мозаика
Фрагмент
с изображением
поселения на Ниле
I в. до н. э.
Национальный
археологический
музей, Палестрина

Датировка Большого фриза Траяна остается дискуссионной, хотя мы придерживаемся гипотезы о его создании в период между двумя дакийскими кампаниями (102–105) [33, pp. 132–133]. Батальная сцена в варварском поселении (ил. 1), показанном серией хижин с плетеной крышей между деревьев, является самым ранним изображением архитектуры даков. Ее протографами служат эллинистические образы экзотической архитектуры, известные по Нильской мозаике из Палестрины (Национальный археологический музей, Палестрина; ил. 2) и кампанским рельефам с изображением селения пигмеев на Ниле ([27, Taf. CXL, XXVI]; ил. 3). Их приводит Т. Лёринц как протографы для похожей презентации варварской архитектуры на Колонне Марка Аврелия (сцены XX, CI–CII, ил. 4; [19, pp. 195–197]). Фриз Траяна и Колонна Марка Аврелия оперируют близкими знаками, однозначно считываемыми как экзотические, как синонимы дикости. Варвар и пигмей существуют на границе ойкумены. Нильская идиллия Палестрины в обоих монументах исчезает, сменяясь сценами войны, которые заимствуются из репертуара Саркофага Александра (Археологический музей, Стамбул) и «Битвы Александра и Дария» (Национальный археологический музей, Неаполь). Мы нахо-



3. Кампанский рельеф с нильской
сценой. I в. до н.э. – I в. н.э.
Терракота
Лувр, Париж, inv. № Cp 4204



4. Колонна Марка Аврелия
176–192. Сцены CI–CII
Мрамор. Рим

дим круглые варварские жилища с тростниковой крышей и у Витрувия в описании фригийских домов, как образца примитивности, характерной для полудикой древности (*De architectura* I.1.5).

Другой семиотический полюс — римская архитектура на фризе Колонны Траяна. Первые сцены рельефа изображают скромные постройки провинциальных, романизированных жителей. Усложнение архитектуры может представлять постепенность колонизации территории, где создается гражданская и военная инфраструктура (ил. 5). Затем возникает чудо инженерии и дисциплины — понтонный мост через Дунай, и гигантское войско, которое после перехода, строит укрепления, чья архитектура мало отлична на последующих сценах от римской городской. У двух дунайских мостов — понтонного (сцена IV) и построенного Аполлодором (сцена IC) — есть литературный прототип: рейнский мост Цезаря, инженерии которого посвящен подробный пассаж «Записок» (4.17). Существующие трактовки выпадающего своей детальностью текста, не противоречат друг другу: это и покорение лимита ойкумены (а значит, *Imitatio Alexandri*), и самой природы [8, pp. 41–42]. Дунайские мосты — такое же технологическое чудо, покоряющее реку. И если



5. Колонна Траяна. 113
Сцены II–III: римская колония
и персонификация Дуная
Мрамор. Рим

Цезарь на уровне подбора слов уподобляет реку врагу, варвару и Германии [8, р. 49], то Дунай на Колонне представлен персонификацией.

Ключевая разница дунайских и рейнского мостов в том, что первые предстают как данность, а рейнский описывается в процессе возведения, как метафора битвы с дикостью природы [8, р. 45]. Недостающие смыслы Колонна Траяна компенсирует в следующих сценах, демонстрирующих строительство в Дакии. Два дунайских моста также разделяют знаковые функции рейнского: лимита между колонизируемыми мирными границами и завоевываемой дакийской местностью и триумфа инженерии и воли военачальника.

Дакийская архитектура Колонны Траяна гораздо менее примитивна, чем маркоманская, однако археологические исследования в Дакии не смогли показать, насколько этнографически точно она изображена [33, р. 105]. Тем не менее среди 88 дакийских структур на фризе не встречаются условные плетеные хижины, но доминируют простые деревянные постройки, а также военные сооружения с каменной *turus dacicus* (как у дакийского форта на сцене LXXXIV) [33, р. 125].

Остановимся на нескольких, наиболее репрезентативных сценах. Первая дакийская постройка на фризе (сцена XXV, ил. 6) — лагерь с дере-



6. Колонна Траяна. 113
Сцена XXV: дакийский лагерь
Мрамор. Рим

вянными постройками, грубой, вероятно, землебитной стеной, снабженный для устрашения кольями с черепами врагов. Далее римляне, входя в дакийскую деревню с такими же деревянными и землебитными постройками среди деревьев, будут насаживать уже дакийские головы на колья (сцена XL). Если каменные дакийские крепости предстают упрощенным и экзотизированным каструмом, то деревянная крепость в сцене CXXXIII показана как сооружение со сложной инженерией. Сочетание нескольких ракурсов одновременно позволяет подробно представить условную и нефункциональную крепость — антитезу ясному ортогональному каструму. Наконец, самый подробный образ дакийского поселения встречается в сцене последней битвы войны (сцены CL–CLIV), где простые деревянные и землебитные дома перемежаются с деревьями.

Римская архитектура на рельефе всегда каменная и вечная, исключая присутствие природы; дакийская — из временных материалов, сочетающихся вне ясной строительной логики [32, pp. 35–37]. Римское пространство исключает любой акт трансгрессии: все битвы происходят в дакийских поселениях, дипломатия — в каструмах и городах. Две архитектуры: логичная, вечная, мирная римская и полудикая, временная, хаотичная дакийская — противостоят друг другу как знаки двух топосов.

Характеристики, которыми наделен варварский мир, не были изобретением эпохи Траяна. Так, у Страбона в описании колонизации Галлии и Британии встречаются те же мотивы: строительство марсельскими греками фортов против кельтов (IV. 1.5); примитивность деревянной архитектуры бельгов (IV. 4.3) и их обычай ставить колы с головами врагов (IV. 4.5); города кельтов в лесах, окруженные частоколом (IV. 5.2). Этнографическая убедительность и одновременная условность варварского мира у Страбона и на Колонне Траяна — литературный, риторический прием: варварский мир разнообразен, но он всегда иной, в нем подмечается то, что противостоит римскому миру, эссенцией которого является идея *civitas*, иконически отображенная в *urbanitas* — образе города.

Плиний Младший, рассказывая в одном из своих писем о дакийских войнах (VIII.4.5), обращает внимание на два феномена: величие Рима не в битвах, но в военном строительстве и доблесть Децебала, совершившего самоубийство [30, р. 752]. И то и другое ценно лишь в глазах Рима. Вслед за Т. Лёринцем [19, р. 191] сошлемся на описание современником Траяна Тацитом посольства фризов при Нероне, которым показали город, театр Помпея, чтобы продемонстрировать величие Рима (Тас. Ann. XIII.54). Связь *civitas* и *urbanitas*, понимаемая римлянами, не была считана фризами и привела к дипломатическому курьезу: коммуникация провалилась, поскольку архитектура — знак не универсальный, но исключительно римский.

Авторы монументов Траяна и Марка Аврелия его понимают и используют. Их рассказы показывают битву *civitas* и *feritas*. *Civitas* — одновременно предмет изображения фриза и ценность, утверждаемая в строительной программе Траяна. Величие Траяна — и в обузданном Дунае, и в выстроенном форуме. При этом римская архитектура на Колонне близка описанной у Цезаря — и сам образ Траяна риторичен, каким он предстает в панегирике Плиния: героем *res gestae*.

В показе варварской архитектуры мы видим флуктуацию между очевидной *feritas*, мифологическим экзотизмом и этнографизмом. Первому принадлежат презентации варварской архитектуры на Большом фризе Траяна и на Колонне Марка Аврелия, они маркируют варваров как не принадлежащих цивилизации. Архитектура даков, представленная на Колонне Траяна, более сложная, но все же вне римского понятия организации жизни представляет врагов похожими на германцев Тацита [16, pp. 153–178; 28, pp. 60–67] — достойными соперниками Рима, пусть и существующих вне категории *civitas*.

ВАРВАРКА С РЕБЕНКОМ — РИТОРИЧЕСКАЯ ФИГУРА БЕЗ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ СХЕМЫ

Одной из констант изображения варвара является фигура женщины с ребенком: сцены CI–CII (ил. 4); CIV (ил. 7) Колонны марка Аврелия; вдохновленная рельефами Колонны крышка саркофага из Портоначчо (ил. 8). Мы видели, как знаки-иконы⁶, образы варварской и римской архитектуры, отражают две устойчивые антитезы: *feritas* и *urbanitas*, поэтому в варварке мы ожидаем контрмодель идеальной римской женщины, связанную с темой семейственности как таковой. Попробуем предложить пути интерпретации трех упомянутых изображений, избрав отправной точкой несколько общих замечаний о культурной конструкции семьи в Риме.

Начиная с Августа императорская политика придает особое значение идее брака и семейственности как эмблеме высокой морали и *mos maiorum* [14, pp. 128–140]. При Антонинах эта установка отчасти объясняет то, что Плотина сопровождала Траяна в походах и была похоронена Адрианом вместе с мужем в камере Колонны Марка Ульпия в рамках беспрецедентной мемориальной акции [9, pp. 6–7]. При Марке Аврелии обожествленной чете Пия и Фаустины посвящается храм на форуме, а их совместный апофеоз изображается на Колонне Антонина. Здесь мы встречаем важный топос идеальной четы, связанный с императорским культом, *mos maiorum*, с добродетелью согласия, *concordia*, влиявший и на культуру, и на искусство элиты. Так, в программах оформления мифологических саркофагов предлагаются не только эмблематические образы *concordia* в виде сцен бракосочетания — *dextrarum iunctio*, но и ее мифологические контрмодели.

Например, сюжет мифа о Медее, представленный на рельефах саркофагов сценой с Креусой-невестой, принимающей свадебные дары⁷. Анализируя презентацию мифа о Медее, Женевьева Гессерт показала, как греческий сюжет обретает новый смысл в Риме, когда текст Еврипида станет в основе трагедии Сенеки с целым рядом иных культурных мотивов, насыщающих образ колхидской царевны. Исследовательница не только показывает, что Медее Сенеки принадлежит миру мертвых,

⁶ Здесь и далее термин «икона» приводится в понимании Ч. Пирса [24, pp. 4–11].

⁷ Национальный археологический музей, Рим, inv. № 75248, 222; Базельский музей древностей, inv. № 203.

но и что во многом реплики и монологи царевны демонстрируют сходство с римским жанром *consaltio* — «утешения», надгробной речи, обращенной к родственникам [15, pp. 237–244]. Согласно Ж. Гессерт, зритель сочувствует Медее, а не исключительно убиваемой ей Креусе [15, pp. 244–249].

Мы видим дихотомию Креусы и Медеи, гибнущей невесты и покинутой жены, уже принадлежащей загробному миру. Характеристики их образов связаны с конкретными литературными текстами, целыми жанрами и риторическими приемами, одним из которых был синкрисис — отождествление человека и мифологического героя, биографии и мифа. Погребальные речи становились в Риме апологией покойному [3, с. 206], благодаря риторическим клише, в том числе синкрисису. Развивая гипотезу Ж. Гессерт, мы можем предположить, что Медея и Креуса — неоднозначные контрмодели идеальному браку, которому противостоит смерть.

Другой сюжет, прошедший *interpretatio romano*, который активно обращается к теме семьи, воплотившейся в рельефах саркофагов — миф о Ниобе. (Ил. 9.) Барбара Борг предлагает рассматривать популярные греческие мифы в контексте филэллинистских пристрастий римской элиты, получившей греческое образование — *paideia* [5, p. 239]. Мы, в свою очередь, можем вспомнить *Consaltio* Стация, «Утешении «Абасканту» в смерти Присциллы», где сопоставляется скорбь Ниобы и Абасканта, горящего о жене [Stat. Silv. V.1: 33–34]. Ниоба, таким образом, теряет образ отрицательного персонажа, совершающего гюбрис, какой она была в греческой культуре, как и Медея, она вызывает сочувствие римлянина.

Если Медея и Креуса обращаются к топосу семьи и на уровне сюжета, и иконографических мотивов (невеста-пудиция), то Ниоба становится универсальным знаком скорби как таковой. Мифологические контрмодели реализуются в тесной связи с жанрами надгробной литературы, как формы синкрисиса. При этом этос греческих персонажей претерпевает изменение: их семантика в крайне риторичном римском искусстве иная. Помогут ли эти замечания проинтерпретировать образы варварок с детьми?

Все три изображения (в сценах CI–CII и CIV Колонны марки Аврелия и на крышке саркофага из Портоначчо) варварок не обладают идентичной иконографической схемой, мы можем говорить, скорее, о мотиве или риторической фигуре, тем более, что образы возникают в крайне «риторических» памятниках. Только женщина на переднем



7. Колонна Марка Аврелия. 176–192
Сцена CIV. Мрамор. Рим



8. Саркофаг из Портоначчо. II в.
Фрагмент рельефа крышки
Мрамор
Национальный археологический
музей, Рим, inv. № 112327

плane сцены CIV (на заднем показаны несколько других матерей с детьми) Колонны Марка Аврелия явно восходит к изображению Ниобы, встречающемуся на краю рельефов саркофагов на соответствующий сюжет [26, fig. 10; 11].

Протограф схемы для Ниобы известен нам по скульптуре из Уффици (№ 1914 по. 294). Вполне возможно, что вариант статуи мог находиться в Садах Саллюстия, откуда происходят несколько ниобид (из другой скульптурной группы), украшавших сад, как и галл Людовизи и траяновские Даки-теламоны [31, pp. 113–171]. Уже в Садах Саллюстия видна контаминация ниобид-варваров, но что не менее важно — присутствие в увеселительных садах многочисленных изображений, связанных темой жестокости. Следует отдавать отчет в очень специфическом римском восприятии жестокости, образы которой уместны в частном (включая богатые резиденции [21, pp. 369–373]) и публичном пространстве.

В случае женщины на сценах CI–CII можно говорить о вариации узнаваемой иконографии Ниобы. Но на рельефе крышки саркофага

из Портоначчо ассоциации с Ниобой и Медеей кажутся более сложно-организованными. Мы узнаем в варварке пленницу, сидящую под трофеем, знаком-подобием реальной детали триумфальной процессии⁸. На иконографическом уровне возможно объяснить присутствие мотива трофея как знака, маркирующего главного героя рельефа, как победителя, участника *bellum iustum*. Однако сама композиционная структура рельефа позволяет предположить и параллели с мифологическими саркофагами: варварка с ребенком показана у крайнего правого края, где показывается Ниоба или возносящаяся Медея. В предшествующей сцене *clementia* мы можем увидеть в фигуре приклоненного варвара вариацию центральной фигуры Креонта (показываемого традиционно в центре) или воспитателя детей Ниобы (обычно изображается крайним левым). Более того, крайняя левая сцена рельефа крышки снова дает нам сцену с Пудиицией, готовящейся к вступлению в брак, в том месте, где помещается Креуза.

Композиция биографических саркофагов, последовательность сцен в них имеет свой канон, тесно связанный с литературными жанрами: *exitus illustrium virorum*, *res gestae* и *laudation funebris*, *consaltio* [6, p. 49]. В текстах и изображениях демонстрация *mos maiorum* (варвары — традиционные участники сцены *clementia*) отходит на второй план в угоду цельности повествовательной структуры и решается с помощью шаблонных клише, узнаваемых эмблем. Именно эмблемами являются сцены симультанной композиции крышки памятника из Портоначчо.

Проделанный нами анализ памятника из Портоначчо в действительности ложится в методологическую триаду Панофского, варварка-трофей вписывается в традиционные устоявшиеся шаблоны биографических и батальных саркофагов, но на уровне иконологической интерпретации мы сопоставляем ее с мифологическими матерями, Ниобой и Медеей, и основываем наше сравнение на структурных связях с современными композициями мифологических саркофагов.

Однако выход на иконологическую интерпретацию на основе сопоставления с образными решениями литературы, связанной с похоронными ритуалами, оставляет вопросы. Может ли варварка-трофей вызывать у римского зрителя сочувствие, как Медея и Ниоба? Если

8 Аналогичные изображения пленников с трофеями встречаются на триумфальных арках I в. в Оранже и Глануме.



9. Гибель Ниобид. Рельеф стенки саркофага. II в. Фрагмент
Мрамор
Национальный археологический музей,
Венеция, inv. № 24.

переинтерпретация Медеи возможна на основе пьесы Сенеки (использующего сюжет Еврипида), то мы можем ожидать того же с образами пленниц (но не варварок), ведь «Троянки» римского трагика также переосмыслили текст Еврипида?

Оставляя гипотетическую возможность такого прочтения, обратимся к героиням принципиально иного памятника и одного из иконографических источников саркофага Портоначчо — Колонне Марка Аврелия. Если в сценах CI–CII, изображающих войну с сарматами, варварка-Ниоба бежит в сторону ворот римского города, то в нескольких сценах «прослеживается связь между варварками и римской архитектурой. <...>. В сцене LXXXV женщина и девочка сидят в повозке, которую ведут римские солдаты, а на заднем плане видна арка с мерлонами. В сцене CIV группу женщин и маленьких детей ведут, а в одном случае тащат, из варварской хижины слева к каменному римскому укреплению справа. Если женщины и дети представляют будущее варварского племени, то это будущее противопоставляется римской архитектуре, символу римской культуры...» [33, pp. 185–186].

На первичном, фактическом, уровне изображения мы видим насилие римского войска по отношению к варваркам и их детям в строгой связи с образом римского города. Подобные сцены не имели места на Колонне Траяна, где римская городская среда принципиально мирная,

в ней не существует сцен насилия и депортации, которые мы видим на Колонне Марка Аврелия [33, р. 185–186]. *Civitas* и *urbanitas* времен Траяна — мирные, жестокость римлян оказывается вне римского пространства, на территории, которой во всех смыслах соответствует *feritas*; два топоса разводятся на уровне иконографической программы, и каждому соответствуют свои образы, т. е. свои наборы знаков.

В сценах войны с сарматами мы видим напротив семантическую размытость римского города как знака, и крайнюю опасность представляет потенциальная нормативная оценка сцены, которая должна прежде всего учитывать, что мы имеем дело с официальным, имперским искусством, исключаящим любую неоднозначность оценки адресатом и любую ненормативную презентацию действий римлян. Уходящие с солдатами женщины охраняются или конвоируются, всегда ли они — пленницы и трофеи? Город не может потерять свою функции знака *civitas*, но в нем уже оказывается возможность насильственного взаимодействия с «другим» — и это зрелище настойчиво предлагается зрителю. Повторимся, что римское восприятие жестокости специфично, и жестокость солдата на *bellum iustum* — оправдана. Что же в действительности изображают рельефы Колонны Марка Аврелия? Меняются ли характеристики «другого»?

Письменные источники о Маркоманской войне рисуют ее как сложное политическое событие. Евторпий (VIII.12.2) сравнивает ее с Пунической войной, ставшей первым крупным столкновением Рима с «другим», кровавым и родившим образ врага-предателя, который мы знаем по выражению *fides punica* [16, pp. 115–137]. И действительно источники создают картину крайнего вероломства варваров, способных на нарушение клятвы, дипломатических договоренностей, выходу из-под лояльности Рима в коалиции с целью бунта и грабежа (Dio Cass. LXXI.11.1–5).

Марк Аврелий (SHA Marcus, XXIV. 5) изначально планировал создать провинции Маркомания и Сарматия. В них, как в Дакии и Германии, где племена активно враждовали не только друг с другом, но и с Римом, колониальная политика предполагала бы интеграцию и романизацию (не всегда насильственную). Дион (LXXI.11.4–5) сообщает, что сдавшиеся племена были или интегрированы в римское войско с частичным наделением земель на римских территориях, или переселены в города. Известны случаи (Dio Cass. LXXI.12.1), когда племена по собственной инициативе планировали заключать союз с Римом в обмен на земли

и оставляли под защитой римского войска своих жен и детей. Женщины и дети служат залогом лояльности⁹.

Вопрос о том, кем являются женщины на Колонне Марка Аврелия, остается открытым, так как любая интерпретация разбивается о вариативность римской политики, включавшей не только уничтожение, но и защиту, романизацию, в том числе добровольную. Эта политика не была инвенцией Антонинов, еще республиканская колонизация Цизальпинской Галлии предполагала разнообразный спектр взаимоотношений с кельтским населением, при этом ключевая роль в процессе романизации отводилась городу — пространственному выражению римского ощущения политичности как упорядоченной системы, *bene morata ac bene constituta civitas* [20, pp. 127–128].

Варварка с ребенком возникает в памятниках, принадлежащих разным контекстам: в триумфальном монументе и произведении погребального искусства. Мы можем говорить об иконографическом мотиве, о знаке без фиксированной семантики, которая обычно присуща устойчивым иконографическим схемам; эта фигура скорее риторическая, используемая как визуальная антитеза *per se*. В триумфальном монументе она противопоставлена городу и войску — архетипическим, идеальным мужчинам; в биографических саркофагах — их идеальным спутницам. Те визуальные структуры, в которые варварки включаются, предполагают закрепление за ними определенных топосов, которые возникают в ситуации противопоставления их как «других» чему-то римскому.

ФИЗИОГНОМИКА ВАРВАРА И *PATNOSFORMEL*

«...Едва возмужав, они начинают отращивать волосы и отпускать бороду и дают обет не снимать этого обязывающего их к доблести покрывала на голове и лице ранее, чем убьют врага», — так описывает главные внешние характеристики варвара Тацит (Tac. Ger. 31.1) [2, с. 366]. Римский экзотизм и этнографизм наделили варвара подробными описаниями внешности, одежды и атрибутов. Они поддаются исчерпывающему иконографическому исследованию, на основе сопоставления изображений с письменными и археологическими источниками.

9 И источником опасности: германцы использовали их для вторжения в Италию (Dio Cass. LXXI. 3.2).

Однако портретная характеристика как таковая представляется гораздо более проблематичной, чем может изначально показаться. Обратим внимание на три особенности портрета варвара: бороду, неправильные черты лица, встречаемые у траяновских даков на Арке Константина, и выражение лица, которым наделяется варвар, испытывающий насилие со стороны римлянина на «Саркофаге пленных варваров». (Ил. 10.)

Борода — наиболее очевидный знак, отличающий варвара. Однако во II веке мы встречаем ее как модный атрибут римлянина, не столь частый на Колонне Траяна, но крайне популярный у солдат на Колонне Марка Аврелия. Вхождение в моду бороды принято связывать с императором Адрианом и объяснять эллинофилией философствующего императора. Однако традиционная греческая иконография философа, частью которой была нарочно растрепанная борода, отличная от носимой военачальниками и политиками, совсем не соответствует известному нам образу императора. Аккуратная борода Адриана вызывает в памяти, скорее, портреты Перикла, изображения Марса, Юпитера и Геркулеса [35, p. 56].

Растрепанная, неаккуратная борода и неуложенные, косматые волосы варвара отличают его от греков и римлян. Эта внешняя характеристика наследует греческим образцам: в пергамских памятниках мы видим галлов с всклокоченными волосами. То же выражение лица — на пергамских, родосских и карийских произведениях: у Лаокоона, Галла Людовизи, Ота на Алтаре Зевса и Афины, на лице Одиссея и его спутников из грота виллы Тиберия на Сперлонге, Старого Кентавра Фуриетти, мучимого Эротом. (Ил. 11.) Все скульптуры презентуют общие «барочные» стилистические черты, которые есть и в римских батальных саркофагах, с их *horror vacui*, напряженными композициями без цезур, глубокой резьбой. Этот стиль пришел из Колонны Марка Аврелия вместе с ее сюжетным репертуаром. Через нее наследуются и *Pathosformel*, которые реализуются в новых римских сюжетах и где появляется римский варвар.

Однако протографы варвара — пергамские галлы, наполненные драматизмом, «театральной ментальностью» [25, pp. 86, 95], возникшие в эпоху эллинизма, когда в портрете происходит поиск новых форматов, типов, попытка дать индивидуальную психологическую характеристику изображенному [25, pp. 59–79]. Трансгрессивный сюжет в эллинистическом искусстве предлагает универсальную внешнюю



10. Саркофаг пленных варваров. II в.
Фрагмент. Мрамор
Музей Пио-Клементино, Рим, inv. № 942



11. Кентавр Боргезе
Копия Старого
Кентавра Фуриетти
II в. Фрагмент
Мрамор
Лувр, inv. № MR 122;
N 305; Ma 562

характеристику (выражение лица) героя, которую мы могли бы назвать *Pathosformel*. При этом во всех сюжетах присутствует *πάθος* в его античном, стоическом понимании, как душевной страсти, одной из форм которого является страх (Cic. Fin. III.35).

Кентавров, титанов, варваров объединяет также принадлежность к миру дикости, жизнь по ту сторону цивилизации и культуры: хтоническая дикость в случае титана; кентавр — спутник дионисийских тиазов наряду с сатирами и нимфами [34, p. 377]; варвар, галл — представляет собой отсутствие греческого социального порядка, дикость социальную. Они иллюстрируют один из ключевых топосов античной, греческой культуры, оперирующей бинарной оппозицией порядка и его отсутствия.

Безусловно, Одиссей, находящийся в борьбе с дикостью, как и наказываемый Лаокоон, — герои с другим этосом. Поэтому *Pathosformel* не маркирует героя как «дикого», но обозначает ситуацию, в которой он находится, как предельную, связанную с насилием. Однако с «дикими» кентаврами и сатирами варвара объединяет другое — неправильные черты лица: «Дакийцы внесли существенный вклад в формирование нового образа варвара в римском искусстве, когда они стали реальной

угрозой для самого Рима. Во втором веке нашей эры негативный образ варвара был доведен до крайности, став контрмоделью в большинстве памятников имперской иконографии; его физиогномика, психология, неполноценность и жестокость, с которой варвар расправлялся с людьми, представляются крайне резкими» [29, р. 23].

Это замечание сводится к демонизации врага, которая противоречит тому, что жестокости римлян показаны в Колонне Траяна так же, как и жестокость варваров. Варвары: даки или галлы, внешность которых Диодор Сицилийский непосредственно сравнивает с сатирами и панами (V.28.5), — полноценны, но «другие», их роль — быть контрмоделью. Если Рим — это *civitas* и *urbanitas*, городское гражданское сообщество, то варвар принадлежит дикости. Не только его дома предстают как подчеркнуто вернакулярные, аналогичные тем, которые мы видим на изображениях поселений пигмеев, но и его внешние черты родственны кентраврам и сатирам. Дакийские пленники, с Форума Траяна перемещенные на Арку Константина, обладают нарочно неклассическими чертами лица. Римское войско на Колонне Траяна деперсонализировано, тогда как лицо варвара заимствовано у «диких» героев мифологии, что позволяет зрителю почти сразу считать их как не принадлежащих цивилизации. Варвар словно не имеет права на портрет, его лицо — маска, узнаваемая, считываемая как символический знак, за которым стоит топоним «дикости» — антитеза *civitas* и *urbanitas*.

ВАРВАРЫ В РИМСКОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ — СЕМИОТИКА ОБРАЗОВ

Римское искусство риторично. Оперируя клише, оно способно создавать нюансированные амбивалентные высказывания, точные расшифровки которых требуют исследования механики их построения, а значит — развития иконографического метода в сторону семиотики. Мы попытались суммировать некоторые толкования образа «другого» и показать возможности развития семиотического подхода на разных уровнях: городского монумента, топонимов, устойчивой иконографической схемы и *Pathosformel*.

В существующей крайне политизированной дискуссии о римском империализме «другому» отведена ключевая роль¹⁰, многие исследователи визуальных образов как должное проводят аналогии с ориентализмом и колониализмом XIX века [18, pp. 98–99; 10, р. 407]. Варвар,

в действительности, лишь один из «других» наряду с греками, персами, египтянами, и всем им Рим давал уникальные характеристики.

Изобразительное искусство, особенно имперское, предлагало меньшую вариативность, чем литература, где было большее разнообразие самих типов коммуникативных ситуаций. Но и в нем оказываются возможны неоднозначные конструкции вроде варварок на Колонне Марка Аврелия. Абсорбция визуальных клише имперского искусства произведениями иного типа меняет значение образа, как это возможно при их кочевании между текстами разных жанров. При этом каждый элемент изобразительного высказывания семантически отягощен. Парадоксальность римской литературы и искусства — в их зависимости от традиции, риторики и использования всех знаковых регистров с возможностью к разнообразию трактовок.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Поплавский В. Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. М.: Наука, Слава, 2000.
2. Тацит П. Корн. Сочинения в двух томах. Т. 1 / Пер. с лат. А. С. Бовича; ред. М. Е. Сергеев. Л.: Наука, 1970.
3. Сергеев М. Жизнь Древнего Рима. Очерки быта. М.; Л.: Наука, 1964.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В. Г. Резник, А. Г. Погоняло. СПб.: Симпозиум, 2006.
5. Borg B. E. Rhetoric and Art in Third-Century AD Rome // *Art and Rhetoric in Roman Culture* / Ed. by J. Elsner, M. Meyer. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 235–255.
6. Boymel Kampen N. Biographical Narration and Roman Funerary Art // *American Journal of Archaeology*. 1981. Vol. 85. No. 1. Pp. 47–58.
7. Brilliant R. Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
8. Brown R. D. Caesar's Description of Bridging the Rhine (*Bellum Gallicum* 4.16–19): A Literary Analysis // *Classical Philology*. 2013. Vol. 108. No. 1. Pp. 41–53.

10 Актуальные проблемы политизации истории римского колониализма суммированы С. Дмитриевым в историографическом обзоре: [8, pp. 123–164].

9. *Claridge A.* Hadrian's Succession and the Monuments of Trajan // *Hadrian: Art, Politics and Economy*/Ed. by T. Oppen. London: The British Museum, 2013. Pp. 5–18.
10. *Coulston J. C. N.* Overcoming the Barbarian. Depictions of Rome's Enemies in Trajanic Monumental Art // *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*/Ed. by L. De Blois. Leiden: Brill, 2003. Pp. 389–424.
11. *Davies P. J. E.* The Politics of Perpetuation: Trajan's Column and the Art of Commemoration // *American Journal of Archaeology*. 1997. Vol. 101. No. 1. Pp. 41–65.
12. *Dmitriev S.* (Re-)constructing the Roman Empire: From "Imperialism" to "Post-colonialism". An Historical Approach to History and Historiography // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*. 2009. Serie 5, Vol. 1. No. 1: Lo spazio e la cultura. Pp. 123–164.
13. *Eco U.* A Theory of Semiotics. Bloomington, London: Indiana University Press, 1976.
14. *Galinsky K.* Augustan Culture: An Interpretive Introduction. Princeton: Princeton University Press, 1996.
15. *Gessert G.* Myth as Consolatio: Medea on Roman Sarcophagi // *Greece & Rome*. 2004. Vol. 51. No. 2. Pp. 217–249.
16. *Gruen E. S.* Rethinking the Other in Antiquity. Princeton: Princeton University Press, 2011.
17. *Hall E.* Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy. Oxford: Clarendon Press, 1989.
18. *Latimer D.* Gallic Identity in Caesar's *Bellum Gallicum* // *New England Classical Journal*. 2012. Vol. 44. Iss. 2. Pp. 98–113.
19. *Lőrinc T.* Barbarico more testudinata. The Roman Image of Barbarian Houses // *Dissertationes Archaeologicae*. 2015. No. 3 (3). Pp. 191–202.
20. *Mansuelli G. A.* I Cisalpini. III sec. a. C. — III d. C. Firenze: Sansoni, 1962.
21. *Newby Z.* The Aesthetics of Violence: Myth and Danger in Roman Domestic Landscapes // *Classical Antiquity*. 2012. Vol. 31. No. 2. Pp. 349–389.
22. *Nora P.* Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // *Representations*. 1989. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory. Pp. 7–24.
23. *Panofsky E.* On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts / Trans. by J. Elsner, K. Lorenz // *Critical Inquiry*. 2012. Vol. 38. No. 3. Pp. 467–482.

24. *Pierce C.* What is a Sign? // *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 2. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1998. Pp. 4–11.
25. *Pollitt J. J.* Art in the Hellenistic Age. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
26. *Renger M. O.* The Providence Niobid Sarcophagus // *American Journal of Archaeology*. 1969. Vol. 73. No. 2. Pp. 179–184.
27. *Rohden H. von, Winnefeld H.* Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Berlin; Stuttgart: W. Spemann, 1911.
28. *Schmidt T.* Plutarch's Timeless Barbarians and the Age of Trajan // *Sage and Emperor: Plutarch, Greek Intellectuals, and Imperial Power in the Age of Trajan* / Ed. by P. Stadter, L. Van der Stockt. Leuven: Leuven University Press, 2002. Pp. 57–71.
29. *Schneider R. M.* The Barbarian in Roman Art: A Countermodel of Roman Identity // *The Colloquia of the XIII International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences. The Roman Period (in the Provinces and the Barbaric World)*. Forlì, 1996. Pp. 19–30.
30. *Syme R.* Pliny and the Dacian Wars // *Latomus*. 1964. T. 23. Fasc. 4 (Oct.–Dec.). Pp. 750–759.
31. *Talamo E.* Gli Horti di Sallustio a Porta Collina // *Horti romani: ideologia e autorappresentazione. Atti del Convegno internazionale (Roma, 4–6 maggio 1995)* / A cura di M. Cima, E. La Rocca. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1998. Pp. 113–171.
32. *Thill E. W.* Civilization under Construction: Depictions of Architecture on the Column of Trajan // *American Journal of Archaeology*. 2010. Vol. 114. No. 1. Pp. 27–43.
33. *Thill E. W.* Cultural constructions: Depictions of architecture in Roman state reliefs. PhD thesis. The University of North Carolina at Chapel Hill, 2012.
34. *Van de Grift J.* Tears and Revel: The Allegory of the Berthouville Centaur Scyphi // *American Journal of Archaeology*. 1984. Vol. 88. No. 3. Pp. 377–388.
35. *Vout C.* Hadrian, Hellenism, and the Social History of Art // *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*. 2010. Vol. 18. No. 1. Pp. 55–78.