

УДК 7.032
ББК 63.3(0)32; 85.103
DOI 10.18688/aa2515-1-7

А. А. Трофимова

Страсть и пафос. Что означали сильные эмоции в древнегреческом искусстве?

Пафос — древнее слово, которое означает особое состояние человека: страсть, страдание, преодоление, воодушевление [5, с. 1216–1217]. Это понятие возникло в глубинах греческой религии; этимологию слова относят к до-греческой эпохе [17, с. 1142, 1156, 19]¹. С эпохи Гомера пафос был ключевым элементом эпической поэзии, затем — исторической прозы. Платон полагал, что пафос — экстатическое состояние, необходимое для общения человека с божеством и для поэтического вдохновения. Категория патетического в трагедии и риторике заняла центральное место в эстетике Аристотеля, ее разработка продолжалась в учениях стоиков [4]. В народном собрании или на суде патетические приемы использовались ораторами и политиками для убеждения слушателей и управления их эмоциями. Сферой чистого пафоса был древнегреческий театр, применивший все возможные формы патетики — построение сюжета, сильное впечатление от визуального ряда, трагические позы и маски, пение хора.

О важности пафоса в древнегреческой культуре свидетельствуют многие источники [32, р. 599]. В отличие от поэзии и театра, изобразительное искусство как сфера пафоса в античности осмыслялось значительно меньше. Эта ситуация сохраняется и в современных исследованиях. Различие в способах выражения эмоций в словесных и пространственных искусствах стало темой трактата немецкого поэта и драматурга XVIII века Г.-Э. Лессинга «Лаокоон или о Границах живописи и поэзии» [7]. В этом программном сочинении, посвященном сопоставлению античной драмы, живописи и скульптуры древних греков, пафос фигурировал в качестве ключевого критерия художественного творчества.

В современной историографии по античному изобразительному искусству пафос не рассматривался в качестве отдельной проблемы исследования. Проявления патетики обсуждались в рамках анализа художественной эволюции, в частности, в описании экспрессивных возможностей в искусстве архаической и классической эпох². Проблема-

¹ Этимологию слова πάθος, имеющего индоевропейское до-греческое происхождение, связывают с πάσχω (преодолевать, страдать) и ρεπθές (скорбь, печаль). Эти слова также применяются в античных текстах при описании религиозных обрядов почитания Диониса, мифах о гибели Пенфея, Загрея, Лина и других страстотерпцев. Следы этих представлений сохранились в хоровой лирике, фрагментах Гесиода и других источниках см.: [6, с. 63].

² Дж. Поллитт прослеживает влияние аттической драмы на эгинские скульптуры и фронтон храма Зевса в Олимпии [35, р. 27–34, 41–43], Э. Стюарт описывает приемы, вызывающие сильную реакцию у зрителя, анализируя стиль батальных сцен храма Аполлона в Бассах [40, р. 169–170], П. Болл [41, р. 272] изображения битв.

тика сильных эмоций затрагивалась также в ряде работ, посвященных влиянию театра на монументальную живопись и скульптуру³. В наибольшей степени тема пафоса разрабатывалась в связи с изучением творчества Скопаса и стилей высокого эллинизма [см. 26, р. 77–80; 36; 39; 40 с библ.; 41]. И все же пафос, как феномен, определяющий форму, идею и содержание искусства древних греков, никогда не подвергался специальному анализу.

В последние десятилетия патетическое затрагивается в работах, посвященных истории эмоций. Это новое направление исследований включает в себя труды по античной философии, литературе, историографии и материальной культуре [20; 21; 22; 27; 28; 30; 31].

Следует признать, что понимание патетики в античной скульптуре и живописи у современных историков искусства вызывает ряд вопросов. Хотя визуализация эмоций участников битв или экстатических шествий, казалось бы, открывает самый краткий путь к передаче человеческих чувств, по-прежнему сложно объяснить, почему до эпохи эллинизма в сценах жестокой смерти героя, в изображении кровавых поединков лица персонажей остаются бесстрастными. В искусстве архаики и классики гримасы боли и страха, как постоянная характеристика, присущи только низменным созданиям — сатирам, кентаврам или варварам. Подобные проявления свойственны необузданым натурам: выражение пафоса на лице означает дикость, жестокость, кровожадность, склонность к насилию, безумие.

Встречаются отдельные примеры физиognомические обозначения боли у «положительных» героев. В росписи килика Мастера Сосия изображается, как Ахилл перевязывает рану Патрокла.⁴ Патрокл приоткрывает рот, отчетливо виднеется ряд белых зубов. В данном случае мимика обозначает физическую боль — реакцию персонажа на действия других участников сцены.

Патетическое выражение становится мощной доминирующей эмоцией в произведениях Скопаса и мастеров его круга; это настроение достигает вершины в период высокого эллинизма. Однако и эту форму пафоса нелегко понять. Что означают эти чувства? Почему страдальческое выражение появляется на лицах всех мифологических персонажей — как победителей, так и побежденных: богов, героев, воинов, кентавров, персов, амazonок, гигантов.

Большинство современных исследований, затрагивающих тему сильных эмоций в изобразительном искусстве, сфокусировано на «формулах пафоса» — понятии, введенном выдающимся немецким искусствоведом Аби Варбургом [3]. Этот термин имел революционное значение для осмыслиения античной традиции в искусстве Возрождения и Нового времени. Однако воплощение пафоса в древнегреческой скульптуре или жи-

³ В частности, сопоставлению мифологических сюжетов произведений греческих драматургов и их воплощению в монументальном искусстве в отечественной историографии посвящена статья Н. А. Налимовой [8], Н. М. Никулиной [9].

⁴ Ахилл перевязывает руку Патрокла. Краснофигурный килик. Аттика. Мастер Сосия / Мастер Берлина. Глина. Ок. 500 г. до н. э. Берлин, Государственные музеи, Старый музей. Инв. № F 22. Есть и другие примеры: лапиф на фронтонах храма Зевса в Олимпии морчится от боли; в амазономахии на щите Афины Парфенос закусывает губу один из греков, пораженный стрелой.

вописи невозможно ограничить этими шаблонами. Жесты и позы героев показывают не столько их внутреннее состояние, сколько взаимоотношения друг с другом, реакцию на действия других персонажей. Одни и те же жесты фигурируют в разных сюжетах: смысл формулы полностью зависит от ее контекста. Протянутые руки героя могут означать мольбу о пощаде⁵, преследование⁶, воздетые руки — скорбь и погребальный плач⁷, но также и молитву.⁸ В некоторых сценах поднятые руки выражают ужас, как, например, у Еврисфея, спрятавшегося в пифосе при виде Геракла на росписи чернофигурного кратера из собрания Эрмитажа.⁹ Разнонаправленные движения рук Елены, увидевшей Менелая, трактуют как противоречивые эмоции: стыд, смущение и страх.¹⁰

В античном искусстве известно немало примеров, когда героические или трагические позы использовались в комических ситуациях. На скифосе из собрания Эрмитажа изображается драка пьяных силенов (Илл. 11). Два растрепанных курносых сиlena, обладающих мускулистыми стройными телами и длинными конскими хвостами, представлены в резком героическом выпаде навстречу друг другу. Композиция сцены «перефразирует» известную скульптурную группу тираноубийц Гармодия и Аристогитона, воздвигнутую на Афинском Акрополе. Есть и другие случаи, когда одна и та же поза в различных сюжетах приобретает противоположный смысл. Запрокинув голову назад, менады и сатиры в вакхическом экстазе танцуют на празднике Диониса (Илл. 12). Близкое положение тела мы видим в изображении гибнущих Ниобид, пронзенных невидимой стрелой Аполлона (Илл. 16).

Как показывают рассмотренные выше произведения, сама по себе эмоция — и пафос как ее крайнее проявление — греческого художника не интересует. Гораздо важнее представление действия, о нем рассказывают все элементы изображения: одежда, атрибуты, движения и позы героев, а также их эмоции. Действие, в свою очередь, вызывает страх и сострадание зрителя, приводит к осознанию причин происходящего и его неизбежных последствий. На чернофигурном кратере изображается, как Ахилл привязывает бездыханное тело Гектора к колеснице для совершения возмездия — надругательства над мертвым врагом (Илл. 13). Лица и фигуры не выражают никаких эмоций, но зрителю, знакомому с «Илиадой», известно, что происходящее — кульминация трагической фабулы поэмы. О таком подходе в трагедии пишет Аристотель: «Трагедия есть воспроизведение действия, совершающее очищение посредством сострадания и страха» (Arist. Poet.VI.145, 452a; пер. В. Аппельрота, Н. Платоновой).

⁵ Приам умоляет Ахилла отдать тело Гектора. 510 г. до н. э. Ольтос. Краснофигурная чаша. Государственные античные собрания, Мюнхен. Приам умоляет Ахилла отдать тело Гектора. Сер. VI в. до н. э. Чернофигурная амфора. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 4395а.

⁶ Юноша преследует женщину. Краснофигурная пелика. 450 г. до н. э. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 4589.

⁷ Жертвоприношение Поликсены на могиле Ахилла. Стенка саркофага. 620–600 г. до н. э. Мрамор. Археологический музей Чанаккале.

⁸ Статуя молящегося мальчика. Бронза. 300 г. до н. э. Старый музей, Берлин, инв. SK 2.

⁹ Геракл несет Эриманфского вепря Еврисфею. Чернофигурный кратер. VI в. до н. э. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 4449.

¹⁰ Менелай и Елена. Краснофигурный кратер Ок. 450 г. до н. э. Лувр. Менелай и Елена. Краснофигурный лекиф. Ок. сер. V до н. э. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 10489.

Мы не можем прямо проецировать современное понимание мимики, жестов и поз на античную вазопись или скульптуру. Жесты и позы отображают реакции героев и действия в определенных ситуациях, понятных в античности, но далеко не всегда очевидных для нас. Поэтому зачастую мотивы имеют другие значения, чем те, которое мы им приписываем. Однако, сопоставляя изображение и античный текст, мы можем воссоздать античное видение чувств и страстей, понять, о чем рассказывает зрителю греческий художник, а также проанализировать, за счет каких эффектов и приемов формируется внутренняя эмоция образа.

Античная концепция пафоса была сформулирована Аристотелем в трех трактатах: «Риторика», «Поэтика» и «О душе» (Arist. Reth. II, 1-11; Arist. Poet. 144 a, 145a-b; Arist. De anima. 403a25–b2). Впервые в истории европейской мысли был составлен список основных эмоций, которые философ именует «πάθει». Согласно Аристотелю, многие эмоции человека сопровождает «πάθος» (боль, страсть, страдание) (Arist. Reth. II, 1-11).

Первая и главная эмоция в списке Аристотеля — это гнев: желание мести, сопровождающееся болью. Античный гнев отличается от современного понимания слова, так как гнев возникает исключительно в ситуациях нарушения статуса (Arist. Reth. II, 2). Гнев, пишет философ — реакция на наглое пренебрежение или высокомерное оскорбление, и он всегда требует возмездия для восстановления баланса. Это состояние отличается от ненависти: гнев лечит время, ненависть не излечима. В качестве примера Аристотель приводит состояние Ахилла: «Прах бесчувственный в злобе своей Ахиллес оскверняет».

Следующая эмоция — страх, боязнь того, что принесет человеку гибель и боль (Arist. Reth. II, 5). Страх, как и гнев, вызван взаимоотношениями с другими людьми. Третье по значимости чувство человека — это стыд (Arist. Reth. II, 6). Особенность античного стыда заключается в том, что он существует в разных временных измерениях. Человек может испытывать стыд за события прошлого, настоящего и будущего. Стыд близок к вине, при этом вину можно чувствовать и за то, что находится вне возможности контроля, например, за святотатства предков.

Есть и другие эмоции в списке Аристотеля — жалость, зависть, благодарность, но, по его мнению, в жизни человека они менее значимы. Корневые состояния — гнев, страх и стыд, и их оппозиции — любовь, милость, уверенность, сострадание. Ключевая идея Аристотеля заключается в том, что эмоции, среди которых пафос занимает главное место — это реакции на поведение или намерения других людей. Иными словами, согласно воззрениям философа, чувства не даны человеку от природы, это реакции, обусловленные ситуацией: религией и общественной моралью [27, р. 238].

Теории эмоций Аристотель посвящает вторую главу трактата «О риторике». Это знаменитое сочинение учит искусству произнесения речей — в частности, тому, как можно вызвать сильные эмоции образами и речами, как оратор или драматург может добиться сопереживания. Если первая часть античной теории пафоса касается определения места этой категории в системе эмоций, в жизни человека, то вторая посвящена тому, как вызывать это состояние у слушателя или зрителя. Рассуждая о пафосе, Аристотель изобразительное искусство не упоминает. Возможно, это объясняется тем, что трактат имел практическое назначение — это был учебник по ораторскому мастерству. Но, вероятнее

всего, причина коренится в более низком статусе изобразительных искусств по сравнению со словесными. Так или иначе, философ приводит примеры из античной литературы, а также из театрального искусства.

Вполне очевидно, тем не менее, что скульптура и живопись не могли быть исключены из сферы патетического. Страдания героев мифов были включены в изобразительный рассказ точно так же, как в рассказ поэта или драматурга. О том, что художник умел изобразить состояние скорби или боли, которое передавалось зрителю, упоминают античные авторы, в частности, об этом пишет Плиний Старший: «А что касается Тиманта, то у него было очень много изобретательности. Это ведь ему принадлежит Ифигения, прославленная восхвалениями ораторов, — он написал ее стоящей у алтаря в ожидании смерти, а всех написав скорбными. В особенности дядю, и исчерпал все возможности выражения горести, лицо самого отца скрыл под покрывалом, потому что не мог показать его соответственно» (Plin. NH, 35, 78; пер. Г. А. Тароняна).

Ксенофонт передает воображаемый диалог Сократа и художника Паррасия, в котором философ говорит о возможности изображения не только внешности, но и души героя, т. е. его характера и эмоций (Xen. Mem. III. X. 1–5). Тему передачи ἥθος (характера) и πάθει (эмоций) развивает Плиний Старший, характеризуя творчество Аристида Фиванского (Plin. NH, XXXV, 98) [35, р. 41–43] ¹¹.

Есть множество свидетельств тому, что произведения искусства являлись источником сильных эмоций, в неменьшей степени, чем речи в суде или драматические представления. О чувствах, возникающих при созерцании произведений, в античности рассказывали многие историки, поэты и риторы [34, р. 118–120, 143, 165, 172, 173]. Описание статуй и картин, реальных и воображаемых, и, в особенности, их воздействия на зрителя, в эпоху эллинизма оформилось в отдельный литературный жанр — экфрасис [24].

Смысл и формы патетического в греческом искусстве изменялись на разных исторических этапах. Пафос — человеческое измерение, поэтому оно отсутствует в искусстве геометрики. Патетическое возникает в период архаики, когда художник начинает изображать человека, а в произведении появляется рассказ. Пафос заключается в наглядном представлении кульминации мифа: Беллерофонт атакует Химеру¹², Персей убивает Горгому Медузу,¹³ Ахилл вонзает меч в грудь Пентесилеи¹⁴. На лицах персонажей нет эмоций, в движениях — напряжения. Сюжетная линия мифа представлена одномоментно: художник выбирает один, но наиболее значимый эпизод, из которого становятся понятными предыдущие и последующие эпизоды. Зритель заранее знает причины и последствия действия, поэтому испытывает сострадание. В трагедии, пишет Аристотель, надо выражать экстремальные эмоции, жестами, движениями, речами

¹¹ Дж. Поллitt сопоставляет понятия *ethos* и *pathos* с их визуальными эквивалентами, которые он выявляет в особенностях стиля искусства ранне-классической эпохи [35, р. 41–45].

¹² Беллерофонт, Пегас и Химера. Чернофигурная чаша. Ок. 570–565 г. до н. э. Музей Дж. Поля Гетти, инв. № 85.АЕ.121.

¹³ Персей и Медуза Горгона. Метопа храма С в Селинунте. 540–510 г. до н. э. Палермо, Региональный археологический музей.

¹⁴ Ахилл и Пентесилея. Краснофигурная чаша мастера Пентесилеи. Ок. 460 г. до н. э. Глиптотека, Мюнхен. Инв.№ 2688 / J 370.

(Arist. Poetica, XIII, 1453a, XIV, 1454a). В росписи мюнхенского килика «Ахилл и Пентесилея» определяющую роль играют не только позы и движения, но и взгляды. Безмолвный диалог героев в минуту гибели — одна из самых патетичных сцен в истории античного искусства. Пафос достигает кульминации за счет соединения противоположных эмоций-оппозиций: гнева и любви. Согласно мифу, Ахилл влюбляется в Пентесилею в момент ее убийства (Ps.-Apollod, V, 1).

В эпоху поздней архаики в греческом искусстве появляется прием контраста между внешностью победителя и его врага. Спокойное лицо Персея противопоставлено оскалу Медузы, благородное лицо Геракла — дикой внешности Антея: великана со спутанной бородой, мохнатыми бровями и оскалом зубов¹⁵. Физиognомически эмоции начинают изображаться в искусстве ранней классики на лицах кентавров и гигантов. Представление об их разнозданном поведении и яркое описание выражения гнева дошло до нашего времени в трактате Сенеки [Seneca. De Ira. 2–5]: «Присмотрись, как ведут себя люди, одержимые гневом, и ты убедишься, что они не в своем уме. Есть несколько верных признаков, позволяющих отличить буйнопомешанных: выражение лица беспстрашное и угрожающее; чело нахмурено; взор дик и мрачен; походка тороплива, руки в беспрестанном движении; цвет лица необычный; дыхание прерывистое и учащенное. Таковы же отличительные признаки разгневанных: глаза горят и сверкают; все лицо чрезвычайно красное, ибо кипящая кровь поднимается из самой глубины сердца; губы трясутся, зубы стиснуты, волосы шевелятся и встают дыбом; дыхание вырывается со свистом и шипением; суставы трещат, выворачиваясь; он стонет, рычит, речь его прерывается и полна малопонятных слов; он то и дело хлопает в ладоши, топает ногами; все тело его дрожит от возбуждения, грозя великим гневом; страшное и отталкивающее лицо — исказенное, распухшее; не знаешь, чего больше в этом пороке — дурного или безобразного. Другие пороки можно скрыть, предаваясь им без свидетелей; гнев не спрячешь — он весь отражается на лице, и чем он сильнее, тем заметнее» (пер. Т.Ю. Бородай).

Страстное лицо в искусстве архаики и ранней классики выражает гнев, дикость и животное начало [29, S. 10–11]. Высоко поднятые брови, выпущенные круглые глаза, выступающие надбровные дуги, полуоткрытый рот с дрожащими губами, веки нависают, усиливая пылающий взгляд; оскаленные зубы — четкий сигнал, что ярость подавила разум.

Было бы, однако, упрощением трактовать выражение боли и гнева на лицах персонажей лишь знаком низменной природы человека или мифического существа. В древнегреческом мировоззрении пафос не ограничивался сферой эмоций, понятие было более всеобъемлющим. Практически, каждый комментатор «Илиады», которую Аристотель называл поэмой «патетической», задается вопросом, почему рассказ начинается со слов «Гнев воспой Ахиллеса, Палева сына»? Обида и страдание героя — главный мотив Гомеровского эпоса. Гнев — не просто эмоция, это универсальная сила, угрожающая миру — сила, которая может принести разрушение и гибель или сохранить миропорядок, скрутив врага.

¹⁵ Геракл и Антей. Евфроний. Краснофигурный кратер. 515 г. до н.э. Лувр, инв. G 103.

Победа богов над силами тьмы, победа разума над дикостью — известный топос архаической и классической эпох. В монументальном искусстве он воплощается, главным образом, в изображениях мифологических битв. Это история о нападении кентавров на лапифов и похищении их жен, миф о восстании гигантов против богов, взятие Трои и битва греков с амазонками. Еще Аристотель утверждал, что для трагедии, как сферы патетического, подходят лишь определенные сюжеты (Arist. Poet. XII). В изобразительном искусстве боль и пафос бытия олицетворяют темы наказания дерзости.

В сцене сражения фронтонной группы храма Зевса в Олимпии гнев охватывает всех участников событий, но его проявления различны. Лица кентавров искажены эмоцией (Илл. 14), лица лапифов бесстрастны, их движения и жесты показывают превосходство над захватчиком. Композиция группы построена так, что в самом центре катастрофы находится фигура Аполлона, бог сохраняет спокойствие и возвышается над происходящим. Сильный пластический акцент на этом эпизоде создает эффект стоп-кадра — еще один способ достижения пафоса, когда картина апокалипсиса открывается зрителю в один момент.

Тема наказания дерзости сохраняла актуальность в искусстве высокой классики. На метопах Парфенона были представлены главные мифологические битвы. На этот раз, наряду с традиционными гротескными кентаврами,¹⁶ появляются изображения другого типа. На лицах противника нет враждебности, в движениях — ярости и страсти (Илл. 15). Как замечает Эндрю Стюарт, описывая метопу 27, о том, что происходит сражение, говорит лишь поворот головы лапифа в сторону копья, в то время как «вертикали и горизontали драпировок останавливают фигуры во времени и пространстве» [33, р. 154–155]. Прекрасные тела и спокойные лица, гармония движений и поз показывают, что персонажи относятся к миру богов, где праздничное шествие сменяет смертельная битва. В сцене амazonомахии, представленной на щите Афины Парфенос, и гибели Ниобид, изображенной на ручках трона Зевса Олимпийского (Илл. 16), несмотря на жестокость сюжета, позы амазонок и гибнущих детей безупречно красивы, возвышенны. Так проявляется божественная сила, наказующая дерзость. Застывший пафос скульптуры высокой классики перемещает зрителя в сферу идеального.

В IV в. до н. э. на смену суровому спокойствию высокой классики приходит новая эстетика, а вместе с ней иное видение пафоса. Яркий пример — кентавромахия на фризе храма Аполлона в Бассах [40, р. 169–170]. В изображении нарастает театрализация: резкие выпады противников, поединки в разгаре и оставляют зрителя в ожидании связки. Кентавры кусают, нападают, пинаются и бьют, их мышцы вздуты и вены набухли, на лицах гримасы ярости. Летящие драпировки, покрывающие фон, усиливают турбулентность битвы. В кентавромахию включен новый эпизод, представляющий, как женщины ищут спасения у статуй. В амazonомахию — драматичная сцена с упавшей амазонкой.

Свою завершенную форму новый стиль обретает в рельефах фриза с амazonомахией Галикарнасского мавзолея (Илл. 17). Фриз с амазонками располагался в верхней части сооружения, в нижнем ярусе помещались еще несколько фризов, один из ко-

¹⁶ Метопы №№ 9, 2, 7, 31. О новом типе кентавров на метопах Пафенона см. также [18, S. 154–170].

торых представлял сражение греков и персов. Сооружение служило храмом, мавзолеем и пьедесталом для памятника карийского династа. Патетический стиль батальных сцен ансамбля достиг небывалых высот. Фигуры греков и амазонок изображаются в спиральном движении. В композиции используется «героическая диагональ» и сильные перспективные сокращения, соответствующие драматизму сюжета. На лицах амазонок и греков появляется специфическое выражение — смесь страсти и тоски.

Патетическое выражение лица, которое называют «скопасовским», имеет характерную физиognомику: глубоко посаженные глаза, полуоткрытый рот, голова наклонена и обращена наверх. В греческом искусстве такие лица появляются с конца IV в. до н.э. В скульптуре и живописи эпохи эллинизма сильная страстная эмоция охватывает всех участников битв и других трагических сюжетов, а также в изображениях отдельных персонажей. Заметим, что выражение страдания далеко не всегда мотивировано действием, но может быть понято, исходя из биографии героев, таких, например, например, как Геракл¹⁷ и Мелеагр¹⁸. Героическое в этом случае понимается как череда страданий.

Еще одна новация искусства поздней классики — пластическое воплощение экстремальной эмоции за счет спирального движения тела. Именно так Скопас изобразил Менаду, охваченную дионисийском безумием (Илл. 18). Ее голова запрокинута, голова и тело движутся в разных направлениях. Как мы знаем из описания статуи Каллистрата, Менада закидывает козленка на плечо, погружаясь в вихрь танца, приглашая всех пережить оргиастический катарсис. Каллистрат рассказывает также и о том, какое большое впечатление скульптура производила в древности на зрителя: «Созерцая это лицо, безмолвно стояли мы, как будто лишившись дара речи, — так ярко во всякой детали написано было проявление чувства, там, где, казалось, не было места для чувства. Так ясно выражен был на лице вакханки безумный экстаз, хотя ведь камню не свойственно проявление экстаза; и всё то, что охватывает душу, уязвленную жалом безумия, все эти признаки тяжких душевных страданий были ясно представлены здесь творческим даром художника» (Call. Stat. Descr. II, 2–4; пер. С. П. Кондратьева). Не следует забывать, что позы танцующих менад нужно понимать не только как стихийное выражение восторга, но и как кровавый обряд жертвоприношения во время исполнения ритуалов почитания Диониса.

В конце IV в. до н.э. патетическое проявляется в греческом портрете [14, с. 43–44]. В статуе Демосфена суровое сосредоточенное выражение лица, так же, как и крепко сомкнутые руки оратора, демонстрируют его скорбь и боль за судьбу афинского народа (Илл. 19). Новый, героический образ правителя создает Лисипп в портретах Александра Македонского. Как выразился Тонио Хельшер, «пафос искусства эллинизма был, до известной степени, пафосом македонского царя» [25, S. 23]. Лицо Александра стало самым влиятельным в истории ... его портреты превратились в серию клише, которые легко адаптировались к любому изображению в зависимости от необходимости и контекста. В эллинистическом искусстве Греции, Италии, стран Азии и Востока «черты Алек-

¹⁷ Один из примеров трагического образа героя см.: статуя отдыхающего Геракла. Римская работа II в. по греческому оригиналу конца IV в. до н.э. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 3553.

¹⁸ Лучшая версия скульптуры Мелеагра работы Скопаса см: Статуя Мелеагра. Римская копия с оригинала конца о IV в. до н.э. Музей Гарвардского университета, инв.1926.48.

сандра» можно встретить повсюду — в портретах правителей, в статуях героев и богов [12, с. 7].

Историческая роль Александра была осознана в картине «Битва Александра и Дария». До нашего времени она дошла в мозаичной копии, оригинал был создан выдающимся греческим художником, вероятно, по заказу царя Македонии Кассандра в 311 г. до н.э. [33, р. 217]. Среди исследователей нет единодушия в том, какая из битв изображена на картине: битва при Иссе, при Гавгамелах или это собирательный образ сражений. В этой, одной из первых в истории европейского искусства массовой сцене битвы всемирный катаклизм трактуется как поединок Александра и Дария. Воплощая неумолимые разрушительные силы, завоеватель нарушает извечный ход вещей. Величие и трагизм происходящего более всего выражается в ужасе, который поселял Александр, и в страдании Дария. Взгляд и протянутые руки Дария, пустынный ландшафт с безлистным деревом вызывают у зрителя чувство сострадания. В этом произведения воплощается одна из главных идей эллинизма — идея о равном величии поражения и победы.

Главным творением древнегреческой патетики стал фриз «Гигантомахии» Пергамского алтаря (Илл. 20). Пергамский алтарь был воздвигнут в 180–159 гг. до н.э. в честь побед царя Евмена II над галатами. Сюжет сражения богов и гигантов был востребован в общественно значимых сооружениях, поскольку он давал возможность транслировать извечные ценности и злободневные патриотические лозунги.

В рельефах Пергамского фриза все вызывает сильные эмоции: энергия сплетенных тел и наполняющая их непреодолимая сила, множество фактур и стихий — «метал, кожа, вода и даже огонь» [40, р. 211–213]. Но более всего фантазию зрителя захватывают гиганты. Это воины, миксантропические чудовища, звероподобные варвары и другие экстравагантные типы: быкоголовые, львинообразные, с крыльями, птичьими лапами, с хвостами и рыбьей чешуей. Новации касаются не только «барочной» фантастики образов, но и трактовки классических типов: так, в лице молодого гиганта Ота, который изображен как греческий воин, видят черты Александра [12, с. 243].

Полагают, что в основе иконографической программы был придворный эпос или сочинение о гигантах философа Кратета, приглашенного Евменом II [38, S. 57]. Кратет был основателем пергамской стоической школы и учеником Панеция — влиятельного стоика ранней республики. Стоическая интерпретация греческой мифологии базировалась на принципе роковой неизбежности, который действовал в космосе и в жизни человека. Стоический Зевс — божество, которое управляет Вселенной и нравственным миром людей. Гигантомахия трактуется как битва Зевса-Логоса с безумием гигантов [12, с. 243–258].

Уместно вспомнить, что пафос был важной категорией стоического направления философии и риторики, получившего развитие в эпоху эллинизма и римской республики; суть этих взглядов была изложена Цицероном в трактате «Оратор»: «При этом есть два средства, которые, будучи хорошо разработаны оратором, делают его красноречие восхитительным. Одно из них, называемое у греков ἡθικόν, служит для изображения характеров, нравов и всякого жизненного состояния; другое, называемое у них παθητικόν, — для того, чтобы волновать и возмущать души — ведь именно в этом состоит царственное могущество речи. Первое — мягкое, приятное — предназначено возбудить сочувствие

слушателей; второе — мощное, пламенное, стремительное —призвано вырвать победу: когда оно несётся со всей силой, невозможно устоять перед ним» (Cic. Orator, 128–133; пер. Ф. А. Петровского).

В изобразительном искусстве высокого эллинизма больше нет «моментального пафоса», который был присущ высокой классике, но многократно возрастает интенсивность чувств и сила иллюзии — продолжительное, максимально мощное воздействие на эмоции. Широко раскрытые рты, запрокинутые головы и сплетенные тела Пергамского фриза воплощают апогей древнегреческого пафоса.

Этот пафос не имеет ничего общего со страстями человека: патетическое означает возвышенное. К такому пониманию пафоса приходит автор трактата «О возвышенном», оригинал которого датируют I в. н.э.: «В свою очередь берусь смело утверждать, что самым возвышенным следует признать уместный и благородный пафос; тот самый пафос, в котором чувствуется подлинное вдохновение, наполняющее речь неистовством» (De subl. VIII, 4; пер. Н. Я. Чистяковой). В сочинении также высказывается важная мысль о значении для возбуждения сильных эмоций техники визуализации: «Пышности, величественности и выразительности речи чрезвычайно способствуют, мой юный друг, те представления, которые иначе еще называются иногда зрительными образами» (De subl., XV, 1). На то, что и в трагедии действие должно быть «словно перед глазами», указывал Аристотель.

Прием визуализации — т. е. театрализации, вовлечения зрителя в происходящее активно используется в искусстве эллинизма. Один из ярких примеров — группа посвящений Аттала, воздвигнутых в честь победы над галлами, «Большие» — в Пергаме в 220 г. до н.э., Малые — около 200 г. до н.э. на Акрополе Афин. Статуи галла, убивающего себя и свою жену, умирающий галл, и другие реплики — части скульптурных композиций, изображавших битвы с гигантами, амазонками, персами и галатами (Илл. 21). «Малое посвящение» в Афинах располагалось на платформе у стены над театром Диониса. Общая длина платформы достигала 124 м, на ней стояли более ста двадцати фигур, примерно по одной скульптуре на каждый метр постамента.

Афинская группа стала подлинным шедевром нового стиля. Она являла собой поразительное зрелище: большое количество бронзовых скульптур, множество мертвых и раненых, мрачноватые отблески на темных тела, сверкающие глаза и ярко-красная кровь, которая хлещет из открытых ран. Зритель словно слышал крики тех, кто мучился от боли, и видел их последнюю агонию. В скульптурных образах воплощались разные стадии страдания и смерти — раненые, умирающие, убивающие себя и близких, и уже погибшие. Цель посвящений состояла в том, чтобы представить победу Аттала частью греческой истории. Пергам, наследник Афин, представлял защитником цивилизации от варварской агрессии [см. 13].

До нашего времени сохранилось более пятидесяти реплик римского времени, ключевые из них — четыре скульптуры из Национального археологического музея Неаполя (Илл. 22). Первое впечатление — контраст мускулистых тел и беспомощных поз. Сложные очертания фигур, извилистые линии и игра светотени оживляют формы, создается ощущение, что жизнь покидает тела на наших глазах. Поверхность тел покрыта ранами — отверстия изображаются пластически, кровь передавалась еще и красной

краской. Одна из фигур — амазонка, на груди которой изначально был изображен ребенок [23, р. 123].

Главное отличие посвящений Аттала — внимание к поверженным врагам, к их смерти и страданиям. Хотя наказание и гибель были традиционными темами, прежде никогда человек не представлялся столь беспомощным. В эпоху архаики или классики нет примеров, когда физические муки явились бы единственным сюжетом произведения искусства. Страдание становится лейтмотивом в эпоху эллинизма (Илл. 23, 24).

В то время как патетику принято считать особенностью стиля поздних этапов искусства Древней Греции, предложенные сопоставления показывают, что пафос присутствовал в греческом изобразительном искусстве на протяжении всей его истории, от архаики до конца эпохи эллинизма. С одной стороны, пафос был внутренней эмоцией образа, присущей изображению действий и характеров, с другой — относился к внешнему миру, был состоянием сострадания, возникающим у зрителя. В пластических искусствах применялись многие приемы, характерные для риторики и драмы. В скульптуре и живописи был также выработан собственный репертуар художественных средств, направленных на возбуждение сильных зрительских реакций — страха, гнева сочувствия, воодушевления, сострадания. Эффекты визуального и тактильного, применяемые в произведениях искусства, варьировались, в зависимости от времени создания и назначения памятника.

Как и в трагедии, для патетики в живописи и скульптуре подходили лишь определенные — величественные — сюжеты. Еще Г.Э. Лессинг замечал, что при создании картины для иллюстрации трагического необходимо было выбрать один, но наиболее значимый эпизод. Согласно Аристотелю, в драме экстремальные эмоции передавались жестами, позами, движениями, в которых выражались характеры персонажей; в ответ они вызывали эмоции зрителя. Этот тезис полностью применим и к визуальным искусствам. Помимо часто обсуждаемых в современной литературе «формул пафоса» (тесных формул гибели, страдания, скорби), в скульптуре и росписях применялся целый арсенал изобразительных средств. Это эффект стоп-кадра — пластический акцент на кульминации рассказа, застывшее «движение в покое», бурлящая динамическая композиция, спиральное вращение тел, резкие контрасты светотени, интенсивное тактильное воздействие, визуализация и театрализация, физиognомические признаки страдания на лицах, изображение противоположных «душераздирающих» эмоций, символические знаки угрозы.

Древние греки имели очень развитые представления о влиянии на человека, хорошо понимали и умело использовали методы воздействия на тело и воображение. Не случайно Аристотель, говоря о пафосе, начинает с обсуждения психологии и физиологии человека (Arist. Reth. II, 1–11; Arist. De anima. 403a25–b2). Хотя смысл и формы этой категории с течением времени менялись, греческое искусство всегда оставалось сферой патетики¹⁹. С завершением эпохи эллинизма во всех направлениях и жанрах античного

¹⁹ Сильная экспрессия была не только следствием художественной эволюции, не только результатом взаимодействия изобразительного искусства и театра — возбуждение пафоса изначально было целью произведения искусства.

искусства начался процесс «снижения пафоса». Сильная страдальческая эмоция, воодушевление и экстаз постепенно полностью исчезла из образного строя.

Для того, чтобы понять сущность этого эмоционального настроя необходимо задать себе вопрос: почему в древнегреческом искусстве пафос был так важен? Вячеслав Иванов полагал, что «героический мир по природе своей никогда и не мог быть иным». [6, с. 197]. Патетический характер эллинских богов был неистребим. «Чтобы психологически понять религию страстей и ее расцвет в трагедии, необходимо почувствовать общий «патетический» (по выражению Аристотеля) строй эллинской души, повышенная впечатлительность которой была источником болезненных реакций на воспринимаемое, меланхолической сосредоточенности как основного тона душевой жизни, несмотря на всю жизненную энергию, которой они (эллинские боги) проникнуты, тон жалобы, патетическая сила которой никогда не была превзойдена у народов новой истории». «Плач сотворите, но благо да верх одержит», — декламирует хор в трагедии Эсхила, вспоминая жертвоприношение Ифигении. «Глубокая идея греческой религии — идея тождества смерти и жизни, ухода и возврата — была с величайшей символической силой выявлена в трагедии». [6, с. 251]. Пафос и катарсис — главные принципы эллинской религиозной жизни. Трагедия была обрядом, сохранившим древнейшие формы проживания человеком божественных «страстей», храмы, статуи, картины служили посвящением божеству. Пластические образы являли *μίμησις πάθους*, «подражательное воспроизведение» этих идей, вызывая страх и сострадание.

Литература

1. Аристотель. О душе / Пер. и примеч. П. С. Попова. — М.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1937. — 159 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. В. Аппельрота, Н. Платоновой. — СПб.: Азбука, 2000. — 320 с.
3. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / Сост. и пер. с немецк. Е. Козиной. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 384 с.
4. Власов В. Пафос // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Том VII. — СПб: Азбука-классика, 2007. — С. 225–227.
5. Древнегреческо-русский словарь / Сост. И. Х. Дворецкий. Т. 2. — М.: ГИС, 1958. — 1907 с.
6. Иванов В. Дионис и прадионисийство. — СПб: Алетейя, 1994. — 342 с.
7. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эдельсона (под ред. Н. Н. Кузнецовой) // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М.: Художественная литература, 1953. — С. 385–516.
8. Налимова Н. А. Фигалийский фриз и троянские драмы Еврипида // Аристей: Классическая филология и история. — 2010. — № 1. — С. 134–142.
9. Никулина Н. М. Греческая монументальная живопись. Мифология. Театр. // Аристей: Классическая филология и античная история. — 2010. — № 1. — С. 118–130.
10. О возвышенном / Пер., ст. и прим. Н. Я. Чистяковой. — М.; Л.: Наука, 1966. — 149 с.
11. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве /. Пер. с лат., примеч. и комм. Г. А. Тароняна. — М.: Ладо мир, 1994. — 941 с.
12. Псевдо-Аполлодор. Мифологическая библиотека / Пер., ст. и прим. В. Г. Боруховича. Отв. ред. Я. М. Боровский. — Л.: Наука, 1972. — 216 с.
13. Луций Анней Сенека. Философские трактаты / Пер. и комм. Т. Ю. Бородай. — СПб: Алетейя, 2001. — 400 с.

14. Трофимова А. А. *Imitatio Alexandri*. Портреты Александра Македонского и мифологические образы в искусстве эпохи эллинизма. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. — 320 с.
15. Трофимова А. А. Поверженные. Умирающий галл и Малые посвящения Аттала. Выставка одного шедевра из Национального Археологического музея Неаполя. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. — 32 с.
16. Трофимова А. А. Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник материалов VII международной конференции. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. — С. 39–50. — DOI 10.18688/aa177-1-4.
17. Филострат (*Старий и Младий*). Картины. Каллистрат. Статуи / Прим., пер. С. П. Кондратьева. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. — 191 с.
18. Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Пер. Ф. А. Петровского, комм. М. Л. Гаспарова, под ред. М. Л. Гаспарова. — М.: Наука, 1972. — 333 с.
19. Beekes R. Etymological Dictionary of Greek / Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series / Ed. A. Lubotsky, with the assistance of L. van Beek. — Vol. 1. — Liden; Boston: Brill, 2010. — 930 p.
20. Boll P. (hrsg.). Die Geschichte der Antiken Bildhauerkunst. Band II. Klassische Plastik. Text. — Mainz am Rhein. Philipp von Zabern Verlag, 2004. — 589 S., 471 Abb.
21. Boreham L. The semantic development of *paskho* // Glotta. — 1971. — Bd 49.— H. 3/4. — P. 231–244.
22. Cairns D. Look both ways: Studying Emotion in Ancient Greek // Critical Quarterly. — 2008. — Vol. 50. — No. 4. — P. 44–62.
23. Cairns D. and Nelis D. Introduction // Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions / Eds D. Cairns, D. Nelis. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017. — P. 7–30.
24. Chaniotis A. Empathy, Emotional Display, Theatricality, and Illusion in Hellenistic Historiography // Unveiling emotions. Emotions in Greece and Rome. Text, images, material culture. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013. — P. 53–83.
25. Coarelli F. Pergamo e il re: forma e funzioni di una capitale ellenistica. Studi Ellenistici Supplementi 3. Pisa. — Roma: Fabrizio Serra Editore, 2016. — 283 p.
26. Elsner J. Philostratus Visualizes the Tragic: Some Ecphrastic and Pictorial Receptions of Greek Tragedy in the Roman Era // Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin. — Oxford, 2007. — P. 309–337.
27. Hölscher T. Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. — Heidelberg: Abh. der Heidelberger Akad. der Wiss., Philosophisch-hist. Kl. — 1971. — No. 2. — 59 S.
28. Katsonopoulou D. Expressing Pathos in Greek Sculpture: The Leading Role of Paros // Paros through the Ages from Prehistoric Times to the 16th Century AD. Proceedings of the Fifth International Conference on the Archaeology of Paros and Cyclades. Paroikia, Paros, 21–24 June 2019 / Ed. D. Katsonopoulou. — Athens: The Institute for Archaeology of Paros and the Cyclades, 2021. — P. 43–55.
29. Konstan D. The Emotions of the Ancient Greeks: A Cross-Cultural Perspective // Psychologia. — 2005. — Vol. 48. — P. 225–240.
30. Konstan D. The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature. — Toronto: University of Toronto Press, 2006. — 422 p.
31. Maderna C. Von der Ordnung der Mimik. Bedrohliche Leidenschaften in der Antiken Kunst // Stadel Jahrbuch. — Bd 20. — 2009. — S. 7–54.
32. Masseglia J. Feeling Low. Social Status and Display in Hellenistic Art // Unveiling Emotions. Emotions in Greece and Rome. Text, Images, Material Culture. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013. — P. 313–330.
33. Milonopoulos I. Emotions in Ancient Greek Art // A World of Emotions: Ancient Greece, 700 BC–200 AD, held at the Onassis Cultural Center, New York, March 9 — June 24, 2017 / Eds. A. Chaniotis., N. Kaltsas, I. Mylonopoulos. — New York: Onassis Foundation USA Publ., 2017. — P. 74–85.
34. New Pauly. Brill's Encyclopaedia of the Ancient World / Eds. H. Cancick, H. Schneider. — Vol. 10. — Leiden; Boston: Brill, 2007. — 484 p.
35. Plantzos D. The Art of Painting in Ancient Greece. — Athens: Kapon Editions, 2018. — 359 p.
36. Pollitt J. J. The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology. — New Heaven: Yale University Press, 1974. — 282 p.
37. Pollitt J. J. Art and Experience in Classical Greece. — Cambridge: Cambridge University Press, 1972. — 205 p.
38. Ridgway B. S. Hellenistic Sculpture I: Styles of Ca. 331–200 B.C. — Madison: University of Wisconsin Press, 2001. — 405 p.

39. Räuchle V. Pathos in Disguise: Conveying Emotions in the Visual Arts // Pathos und Polis Einsatz und Wirkung von Emotionen im klassischen Griechenland / Herausg. V. Räuchle, S. Page, V. Goldbeck. — Tübingen: Mohr Siebeck, 2022. — P.63–102.
40. Simon E. Pergamon und Gesiod. — Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1975. — 63 S.
41. Smith R. R. Hellenistic Sculpture A Handbook. London: Thames and Hudson, 1991. — 287 p.
42. Stewart A. F. Greek Sculpture: An Exploration. Vols I–II. — New Haven and London: Yale University Press, 1990. — Vol. I. — 380 p. — Vol. II. — 881 p.
43. Stewart A. F. Skopas of Paros. — Park Ridge: Noyes Press, 1977. — 183 p.

Название статьи. Страсть и пафос. Что означали сильные эмоции в древнегреческом искусстве?

Сведения об авторе. Трофимова, Анна Алексеевна — кандидат искусствоведения, заведующая отделом Амтичного мира. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199000; aa-trofimova@yandex.ru; SPIN-код: 9632-2786; ORCID: 0000-0003-1614-9224; Scopus ID: 56533816700

Аннотация. Статья рассматривает проявления пафоса в древнегреческом изобразительном искусстве. Платон, Аристотель, Псевдо-Лонгин, Сенека не относили живопись и скульптуру к сфере патетического. Современные исследования сфокусированы на «формулах пафоса», понятии, введенном Аби Варбургом для исследования художественных образов эпохи Возрождения. Однако воплощение пафоса в древнегреческом искусстве невозможно ограничить этими шаблонами. Жест воздетых рук может означать не только скорбь, но также страх или молитву: смысл знака зависит от его контекста. Эмоция — и пафос как ее крайнее проявление — греческого художника не интересовала. Гораздо важнее было представление действия, вызывающего страх и сострадание, а также осознание причин и последствий. В статье анализируется репертуар приемов, передающих сильные эмоции персонажей, а также визуальных эффектов, направленных на возбуждение сильных зрительских реакций. Помимо телесных «формул пафоса» применялся целый арсенал изобразительных средств. Это эффект стоп-кадра — пластический акцент на кульминации рассказа, застывшее «движение в покое», бурлящая динамическая композиция, спиральное вращение тел, резкие контрасты светотени, интенсивное тактильное воздействие, визуализация и театрализация, физиognомические признаки страдания, изображение противоположных «душераздирающих» эмоций, символические знаки угрозы. Хотя патетику принято считать особенностью стиля поздних этапов искусства Древней Греции, приведенные примеры показывают, что пафос присутствовал в греческом искусстве от архаики до конца эллинизма. Смысл и формы патетического менялись на разных исторических этапах. С завершением эпохи эллинизма начался процесс «снижения пафоса». Сильная страдальческая эмоция и экстаз постепенно полностью исчезли из образного строя. Ее семантика коренится в эллинской религии «страстей». Пафос и катарсис — главные принципы эллинской религиозной жизни — с величайшей силой воплотились в трагедии и изобразительном искусстве.

Ключевые слова: пафос, формулы пафоса, Аби Варбург, эмоции в древнегреческом искусстве, теория пафоса, теория эмоций Аристотеля, физиогномика гнева, приемы возбуждения аффекта, греческая трагедия и изобразительное искусство, патетические приемы, воздействие на зрителя, Пергамский алтарь, Мозаика Александра, Умирающий галл, искусство эпохи эллинизма

Title. Passion and Pathos in Ancient Greek Arts: On Semantics of Strong Emotions

Author. Trofimova, Anna A. — Ph. D., the head of the Department of Classical Antiquities. The State Hermitage Museum, Dvortsovaya nab., 34, 199000 St. Petersburg, Russian Federation; aa-trofimova@yandex.ru; SPIN-code: 9632-2786; ORCID: 0000-0003-1614-9224; Scopus ID: 56533816700

Abstract. The article examines the manifestations of pathos in ancient Greek art. Plato, Aristotle, Pseudo-Longinus, and Seneca did not attribute painting and sculpture to this sphere. Modern research focuses on the “formulas of pathos”, a concept introduced by Aby Warburg to study Renaissance images. However, the embodiment of pathos in ancient Greek art cannot be limited to these patterns. The gesture of raised hands can mean not only grief, but also fear or prayer: the meaning of the sign depends on its context. Emotion — and pathos as its extreme manifestation — was not of interest to the Greek artist. Much more important was the presentation of an action that evokes fear and compassion, as well as awareness of causes and consequences. The article analyses the repertoire of techniques that convey strong emotions of characters, as well as visual effects aimed at exciting strong audience reactions. In addition to the “pathos formulas” (corporeal formulas), a whole arsenal of pictorial means was used in Greek sculpture and painting. This is a plastic emphasis on the

culmination of the story, frozen “motion at rest”, a seething dynamic composition, a spiral rotation of bodies, sharp contrasts of light and shadow, intense tactile impact, theatricalization, physiognomic signs of suffering, and the depiction of opposite “heart-rending” emotions. Although pathos is usually considered a feature of the style of the late stages of the art of Ancient Greece, the examples given show that pathos was present in Greek art from the archaic to the end of Hellenism. With the end of the Hellenistic era, the process of “decreasing pathos” began. Strong suffering emotion and ecstasy gradually completely disappeared from the figurative system. Its semantics is rooted in the Hellenic religion of “passions”. Pathos and catharsis, the main principles of Hellenic religious life, were embodied with the greatest force in tragedy and fine art.

Keywords: Pathos, Pathosformeln, Aby Warburg, emotions in ancient Greek art, ancient theory of pathos, ancient anger, Aristotle's theory of emotions, Greek tragedy and fine art, pathetic techniques, impact on the viewer, Gigantomachy of the Pergamon Altar, Alexander Mosaic, Dying Gaul, Hellenistic art

References

- Aristotle. *Peri Psyche*. Popova P.S. (trans.). Moscow, The State Publ. for Social — Economics Sciences, 1937. 159 p. (in Russian).
- Aristotle. *Poetics. Rhetoric*. Apelrot V.; Platonova N. (trans.). St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 320 p. (in Russian).
- Beekes R. *Etymological Dictionary of Greek*, vol. 1. Lubotsky A.; van Beek L. (eds). Leiden, Boston, Brill Publ., 2010. 930 p.
- Boll P. (ed.). *Die Geschichte der Antiken Bildhauer kunst, vol. II: Klassische Plastik*. Text. Mainz am Rhein. Philipp von Zabern Publ., 2004. 589 p. (in German).
- Boreham L. The semantic development of paskho. *Glotta*. 1971, vol. 49, part 3/4, pp. 231–244.
- Cairns D. Look Both Ways: Studying Emotion in Ancient Greek. *Critical Quarterly*, 2008, vol. 50, no. 4, pp. 44–62.
- Cairns D.; Nelis D. Introduction. *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*. Cairns D., Nelis D. (eds). Stuttgart, Franz Steiner Verlag Publ., 2017, pp. 7–30.
- Cancick H.; Schneider H. (eds). *New Pauly. Brills Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 10. Leiden, Boston, Brill Publ., 2007. 954 p.
- Chaniotis A. Empathy, Emotional Display, Theatricality, and Illusion in Hellenistic Historiography. *Unveiling Emotions. Emotions in Greece and Rome. Text, Images, Material Culture*. Stuttgart, Franz Steiner Publ., 2013, pp. 53–83.
- Chistiakova N.J. (ed. and trans.). *About the sublime*. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966. 149 p. (in Russian).
- Coarelli F. *Pergamo e il re: forma e funzioni di una capitale ellenistica*. Studi Ellenistici Supplementi 3. Pisa; Roma, Fabrizio Serra Publ., 2016. 283 p. (in Italian).
- Dvoretskii I.Kh. (ed.). *Ancient Greek-Russian Dictionary*, vol. 2. Moscow, The State Publ. of International and National Dictionary, 1958. 1907 p. (in Russian).
- Elsner J. Philostratus Visualizes the Tragic: Some Ecphrastic and Pictorial Receptions of Greek Tragedy in the Roman Era. *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2017, pp. 309–337.
- Hölscher T. *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*. Heidelberg (Abh. der Heidelberg Akad. der Wiss., Philosophischhist. Kl.) Jahrg., 1971, no. 2. 59 p. (in German).
- Ivanov V. *Dionys I Pradionisiistvo (Dionysos and Pra-Dionysian)*. Saint Petersburg, Aletea Publ., 1994. 342 p. (in Russian).
- Katsonopoulou D. Expressing Pathos in Greek Sculpture: The Leading Role of Paros. Katsonopoulou D. (ed.). *Paros through the ages from prehistoric times to the 16th century AD. Proceedings of the fifth international conference on the archaeology of Paros and Cyclades. Paroikia, Paros, 21–24 June 2019*. Athens, 2021, pp. 43–55.
- Konstan D. The emotions of the ancient Greeks a cross-cultural perspective. *Psychologia*, 2005, no. 48, pp. 225–240.
- Konstan D. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto, University of Toronto Press Publ., 2006. 422 p.

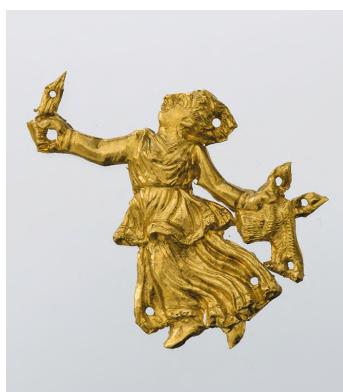
- Lessing G. E. Laocoön, or on the Boundaries of Painting and Poetry. *Lessing G. E. Izbrannye proizvedenia (Selected works)*. Edelson E. (trans.), Kuznetsova N. N. (ed.). Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1953, pp. 385–516 (in Russian).
- Maderna C. Von der Ordnung der Mimik. Bedrohliche Leidenschaften in der Antiken Kunst. *Stadel Jahrbuch*, vol. 20, 2009, pp. 7–54 (in German).
- Marcus Tullius Cicero. *Three Treatises on Oratory*. Petrovsky F. A.; Gasparov M. L. (trans. and eds). Moscow, Nauka Publ., 1972. 333 p. (in Russian).
- Masseglia J. Feeling Low. Social Status and Display in Hellenistic Art. *Unveiling Emotions. Emotions in Greece and Rome. Text, Images, Material Culture*. Stuttgart, Franz Steiner Publ., 2013, pp. 313–330.
- Milonopoulos I. Emotions in Ancient Greek Art. Chaniotis A.; Kaltsas N.; Mylonopoulos I (eds). *A World of Emotions: Ancient Greece, 700 BC–200 AD*, held at the Onassis Cultural Center, New York, March 9 — June 24, 2017. New York, Onassis Foundation USA Publ., 2017, pp. 74–85.
- Nalimova N. H. The Phigalian Frieze and the Trojan Dramas of Euripides. *Aristeas: Classical Philology and History*, 2010, no. I, pp. 134–142 (in Russian).
- Nikulina N. M. Greek Monumental Painting. Mythology. Theatre. *Aristeas: Classical Philology and History*, 2010, no. I, pp. 118–130 (in Russian).
- Philostratus the Elder and the Younger. *Paintings. Callistratus. Statues*. Kondratev S. P. (trans.). Moscow, OOGIZ-IZOGIZ Publ., 1936. 191 p. (in Russian).
- Plantzos D. *The Art of Painting in Ancient Greece*. Athens, Kapon Publ., 2018. 359 p.
- Pliny the Elder. *Natural Science. On Art*. Taronyan G. A. (trans., comm.). Moscow, Ladomir Publ., 1994. 941 p. (in Russian).
- Pollitt J. J. *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1972. 205 p.
- Pollitt J. J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven, Yale University Press Publ., 1974. 282 p.
- Pseudo-Apollodorus. *Mythological Library*. Borukhovich V. G. (trans.), Borovsky Ya. M. (ed.). Leningrad, Nauka Publ., 1972. 216 p. (in Russian).
- Räuchle V. Pathos in Disguise: Conveying Emotions in the Visual Arts. Räuchle V., Page S., Goldbeck V. (eds). *Pathos und Polis Einsatz und Wirkung von Emotionen im klassischen Griechenland*. Tübingen, Mohr Siebeck Publ., 2022, pp. 63–102.
- Ridgway B. S. *Hellenistic Sculpture. Vol. I: Styles of Ca. 331–200 B. C.* Madison, University of Wisconsin Press Publ., 2001. 405 p.
- Seneca. *Philosophical Treatises*. Borodai T. (trans.). Saint Petersburg, Aletea Publ., 2001. 400 p. (in Russian).
- Simon E. *Pergamon und Gesiod*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern Publ., 1975. 63 p. (in German).
- Smith R. R. R. *Hellenistic Sculpture. A Handbook*. London, Thames and Hudson Publ., 1991. 287 p.
- Stewart A. F. *Skopas of Paros*. Park Ridge, Noyes Press Publ., 1977. 183 p.
- Stewart A. F. *Greek Sculpture: An Exploration*, vols 1–2. New Haven and London, Yale University Press Publ., 1990.
- Trofimova A. A. *Imitatio Alexandri. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images in the Hellenistic Art*. Saint Petersburg, State Hermitage Publishing House, 2012. 320 p. (in Russian).
- Trofimova A. A. Did Portraiture as a Genre Exist in the Ancient World? About One Problem of Art Theory. Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu.; Zakharova A. V. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, vol. 7. Saint Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2017, pp. 39–50 (in Russian). DOI 10.18688/aa177-1-4
- Trofimova A. A. *The Fallen. The Dying Gaul and the Small Dedications of Attalos. Exhibition of a Masterpiece from the National Archaeological Museum of Naples*. Saint Petersburg, State Hermitage Publishing House, 2017. 32 p. (in Russian).
- Vlasov V. Pafos. *Novyi enziklopedicheskii slovar izobrazitel'nogo iskusstva (New Encyclopedia Dictionary of Fine Art)*, vol. 7. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007, pp. 225–227 (in Russian).
- Warburg A. *Migration of Images. Research on the History and Psychology of the Renaissance*. Kozina E. (trans.). Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 384 p. (in Russian).



Илл. 11. Драка сатиров. Краснофигурный скифос.
Ок. 490 г. до н. э. В. 35 см. Глина. Государственный
Эрмитаж, инв. ГР 7030. Фотограф Демидов П. С.
Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 13. Ахилл с телом Гектора. Чернофигурная
амфора. Мастер Антиопы. Ок. 510 г. до н. э. В. 49 см.
Глина. Государственный Эрмитаж, инв. ГР2003.
Фотограф Лаврентьев А. Я. Фото: © Государственный
Эрмитаж



Илл. 12. Пляшущая менада. Бляшка из кургана Большая Близница. IV в. до н. э. 3, 2×3,4 см. Золото.
Государственный Эрмитаж, инв. ББ-111. Рельеф из группы Ниобид: бегущий юноша. Боспор, Пантикапей. I-II вв.
н. э. В. 31 см. Глина. Государственный Эрмитаж, инв. ГР-19333. Фотограф Кокшаров А. М. Фото: © Государственный
Эрмитаж





36

Илл. 14. Лапиф в борьбе с кентавром. Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Музей Олимпии. 460-е гг. до н. э. Фото, конец XIX века. Государственный Эрмитаж, инв. АФвс 168. Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 15. Битва лапифа с кентавром. Метопа южного фриза. Парфенон. 447–438 г. до н. э. В. 122 см, ш. 132 см. Мрамор. Британский музей, инв. 1816,0610.14. © The Trustees of the British Museum. Воспроизведено по: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/703506001>



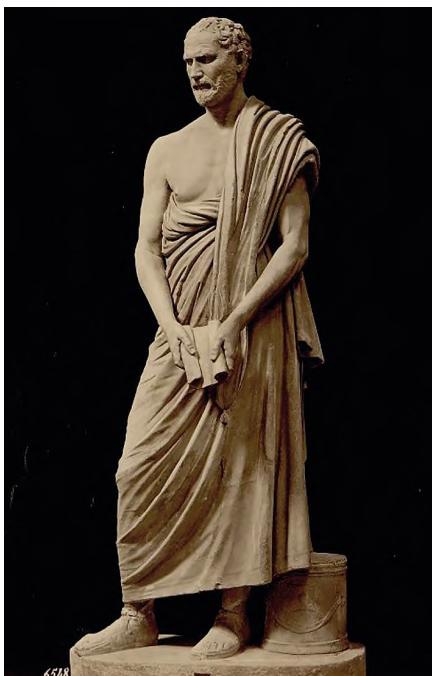
Илл. 16. Гибель Ниобид. Римская работа I в. по греческому оригиналу Фидия второй четверти V в. до н. э. В. 48 см, дл. 194 см. Мрамор. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 4223. Фотограф Лаврентьев А. Я. Фото: © Государственный Эрмитаж



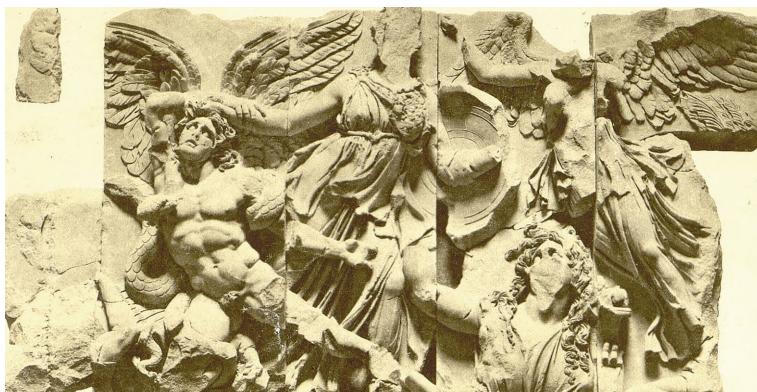
Илл. 17. Битва греков с амазонками. Фриз. Галикарнасский мавзолей. 355–350 г. до н. э. Британский музей. Ок. 350 г. до н. э. Д. 215 см. Мрамор. Британский музей, инв. № 1865,0723.1. Воспроизведено по: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613329177>



Илл. 18. Статуя Менады. Римская копия с оригинала Скопаса ок. 350 г. до н.э. В. 45 см. Мрамор. Дрезден. Художественные собрания. Негатив, сер. XX в. Государственный Эрмитаж, АНвс6894. Фотограф Боброва Д. А. Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 19. Статуя Демосфена. Римская копия с оригинала Полиевкта. 280 г. до н. э. В. 202 см. Мрамор. Глиптотека Ни-Карлсберг, Копенгаген, инв. 2782. Фото, кон. XIX в. Государственный Эрмитаж, АФвс6894. Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 20. Афина, Гея и гигант Алкионей. Битва богов и гигантов. Большой фриз Пергамского алтаря. 180–159 гг. до н. э. Общая дл. 113 м., в. 9 м. Мрамор. Берлин, Пергамский музей. Фото, сер. XIX в. Государственный Эрмитаж, инв. АФвс 938. Фотограф Боброва Д. А. Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 21. Самоубийство галла и его жены. Скульптурная группа. Римская копия с греческого оригинала ок. 230–220 гг. до н. э. Высота 211 см. Мрамор. Национальный музей Рима, инв. 8608. Фото, кон. XIX в. Государственный Эрмитаж, инв. 4012. Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 23. Голова статуи гиганта. Римская копия с греческого оригинала ок. 200 г. до н. э. В. 34, 6 см. Мрамор. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 1701. Фотограф Лаврентьев А. Я. Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 22. Статуя умирающего галла. Римская копия с греческого оригинала ок. 230–220 гг. до н. э. В. 93 см. Мрамор. Рим, Капитолийский музей, инв. S 747. Фото, кон. XIX в. Государственный Эрмитаж, инв. АФвс 4016. Фото: © Государственный Эрмитаж



Илл. 24. Голова статуи сына Лаокоона. Римская копия с греческого оригинала ок. 200 г. до н. э. В. 31, 5 см. Мрамор. Государственный Эрмитаж, инв. ГР 1724. Фотограф Лаврентьев А. Я. Фото: © Государственный Эрмитаж