

Марина РУСЯЄВА

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ІФІГЕНІЇ У ВАЗОВОМУ Й МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСУ ДАВНЬОЇ ЕЛЛАДИ ТА РИМУ

Серед численних еллінських міфологічних персонажів, образи яких знайшли яскраве втілення в античній літературній традиції та образотворчому мистецтві й були пов'язані з Північним Причорномор'ям, варта особливої уваги Іфігенія, дочка Агамемнона, верховна жриця святилища Артеміди у Тавриді. Міфи про Іфігенію, що збереглися у творах давньоеллінських авторів, зокрема Гесіода [Hesiod. Theog. 411–452], Геродота [Herod. IV. 103] та двох трагедіях Евріпіда, впродовж тривалого часу є предметом дослідження багатьох антикознавців. Слід зазначити, що художній образ Іфігенії також був втілений в усіх видах античного образотворчого мистецтва: аттичний і південноіталійський вазопис, мозаїки, монументальний живопис Давньої Еллади й Риму, скульптурні рельєфи мармурових етрусських і римських саркофагів, твори торевтики і гліптики. Усі ці мистецькі надбання вчені, здебільшого, використовують як історичні джерела, намагаючись розв'язати деякі дискусійні питання щодо культу Партенос у Херсонесі Таврійському, культури таврів та локалізації у Тавриді величного храму з вітарем, де, нібито, виконували жорстокий ритуал з людськими жертвоприношеннями [1].

У поодиноких випадках образ Іфігенії потрапляв і в поле зору мистецтвознавців, які розглядали її іконографію з точки зору відповідності літературному прототипу [2], або ж окремих сюжетів Троянського циклу [3]. Стислий опис деяких творів із зображенням Іфігенії також можна віднайти і в монографіях, що стосуються історії розвитку окремих видів мистецтва або музейних колекцій [4]. Проте у мистецтвознавстві до сьогодні немає узагальнюючої праці, де було б проаналізовано втілення образу Іфігенії в усій його множинності та багатозначності. Пропонована стаття має на меті дослідити деякі аспекти зазначеної теми.

Інтерес давньоеллінських художників до Іфігенії пов'язаний із постановкою в Афінах трагедій Евріпіда «Іфігенія в Тавриді» й «Іфігенія в Авліді» в останні два десятиріччя V ст. до н. е. Саме від цього часу еллінський світ за-

хоплюється театром і творами визначних давньогрецьких драматургів. Наприкінці V й у IV ст. до н. е. існував своєрідний взаємовплив живопису й театру. Чимало композицій, що дійшли до нас на розписному посуді Великої Греції, митці, поза сумнівом, створювали під враженням не тільки того або іншого твору монументального живопису і оповідей, але й театральних вистав. Південноіталійське керамічне виробництво IV ст. до н. е. — яскравий приклад втілення окремих театральних сцен у рисунках на багатьох вазах [5].

Для нас особливо цікаві сюжети, де змальовано жертвопринесення Іфігенії та впізнавання Іфігенією Ореста в Тавриді.

Задовго до написання Евріпідом трагедій, що спричинили таку пильну увагу до Іфігенії в образотворчому й прикладному мистецтві, образ цієї легендарної дівчини з'явився в аттичному вазопису архаїчного часу (саме аттичних рисувальників по праву вважають попередниками різних шкіл вазопису, що сформувалися у Великій Греції до 20-х рр. V ст. до н. е.), однак не отримав подальшого розвитку. У цій надто нечисленній групі пам'ятників майстри розробляли тему її жертвопринесення. Як правило, центральну частину композиції займали два воїни, які ведуть Іфігенію до вівтаря [6]. Зазначимо, що сцена офірування дочки аргоського царя Агамемнона збереглася усього лише на одному червонофігурному апулійському кратері з Британського музею [7]. Багатофігурна композиція розпису об'єднана спільним сюжетом. У центрі — вівтар кубічної форми, біля якого відбувається чудо перетворення Іфігенії на лань. Дівчина зображена у профіль з похиленою головою, за нею — фігура лані. Біля вівтаря із занесеним над Іфігенією жертвним ножем стоїть жрець, ліворуч від вівтаря — юнак, який поставив одну ногу на невисокий горбик землі, позначений тонким пунктиром. У руці він тримає фіалу з двома гілками. Праворуч — за спиною Іфігенії — Артеміда, яка спрямувала погляд на дівчину. У її руках — два списи і лук. Ліворуч, упівоберта до основних персонажів, сидить Аполлон з лавровою гілкою.

Кратер, розписаний в 370–355 рр. до н. е. майстром із кола Іліуперсіса (майстра Руйнування Трої), сформував в апулійському вазопису так званий нарядний стиль, для якого характерним є вільне розміщення фігур на різних рівнях навколо однієї центральної дії, що дозволяло створити ілюзію просторової побудови композиції. Грунт під ногами персонажів позначений пунктирами, часто присутні різноманітні архітектурні деталі (в цьому випадку — ступінчастий вівтар). Особливу соковитість колористичній гамі й виразність образам додає використання білої та жовтої накладних фарб.

Значно більшою популярністю користувалися у північноіталійських вазописців події, пов'язані з перебуванням Іфігенії у Тавриді, описані Евріпідом в однойменній трагедії. Це пояснюється як інтересом еллінів до театральних вистав, так і побутованням на території Великої Греції міфу про те, що саме сюди

Орест привіз ксоанон Артеміди з Тавриди. Досліджуючи єдину відому в наш час аттичну червонофігурну вазу з Лувра (перша чверть IV ст. до н. е.) зі складною багатофігурною композицією, де зображено два портики храму Артеміди Таврійської з різними персонажами навколо нього, ми можемо прослідкувати практично всі особливості, властиві іконографії Іфігенії на апулійських посудинах упродовж IV ст. до н. е. [8]. Відмінність полягала в тому, що на останніх зображено один портик або храм; відсутній цар Тоант, натомість, з'явилося багато інших персонажів, показаних у більш живописній манері й складних ракурсах.

У творах апулійських вазописців сюжет з Іфігенією відомий за кількома червонофігурними посудинами. Більш ранній дзвоноподібний кратер із колекції ДМОМ ім. О. Пушкіна, приписують так званому майстру Лікурга і датують 340–330 рр. або близько 350 р. до н. е. [9]. На лицьовому боці — легкий, відкритий чотириколонний портик іонійського ордера на двоступінчастому стереобаті, в центрі якого, спираючись ліктем на ксоанон Артеміди, стоїть Іфігенія. Лівою рукою вона притискає до себе головний атрибут жриці й хранительки — довгий ключ від храму; у піднятій правиці тримає послання до брата. Ліворуч від Іфігенії — Орест, ще не упізнаний сестрою, в одязі мандрівника — короткій, накинутій на плечі хламиді, з капелюхом за спиною. У руках — палиця і меч. На вівтарі прямокутної форми праворуч від портика сидить Артеміда в короткому хітоні й чоботях з багатою орнаментикою. Вона озирається на свого брата-близнюка Аполлона, тримаючи в правій руці два списи, а лівою спираючись на вівтар. Бог дивиться на Артеміду, поклавши одну руку на її плече, а іншою тримаючись за тонкий стовбур лаврового дерева. Аполлон зображений напівголим, у витончених чобітках, з накинутим через руку й плече плащем. Під портиком і ногами фігур тонкими пунктирами позначена земля, де розміщений своєрідний «натюрморт» з храмового начиння і невеликих рослинних паростків. Гло вгорі, з боків від портика, прикрашене двома букраніями.

Зворотній бік кратера займає трифігурна група, що її дослідники пов'язували з діонісійським культом [10]. Ретельний аналіз образів, порівняння їхньої іконографії з вазовим живописом Аттики і Південної Італії V–IV ст. до н. е. дають підстави вважати, що постать у центрі композиції — Аполлон. Він сидить з фіалою і лавровою гілкою в руках, ліворуч від нього стоїть Артеміда у довгому хітоні, однією рукою спираючись на лаврове дерево, а іншою тримаючи факел. Праворуч оголений юнак приносить у дар в їх святилище вінок і гілку. Між Артемідою та Аполлоном — невеликий вівтар, поруч з яким лежить гілка оливи й перекинута чаша для узливань. Земля позначена пунктиром, що підкреслює глибину композиції. Традиція зображення Аполлона, який сидить з фіалою під час узливання, і Артеміди з одним або двома факелами в руках, була поширена в еллінському вазовому живопису й нумізматичі [11].



Жертвопринесення Іфігенії. Фрагмент розпису червонофігурного апулійського кратера.

Майстер кола Лігуверсія (майстра Руйнування Трої). Британський музей, Лондон

Фігури на лицьовому боці кратера розміщені в один ряд, що певною мірою нагадує розписи вільного стилю. Однак підкреслений об'ємний характер предметів і композиція на зворотному боці свідчать, що перед нами — ще один зразок нарядного стилю апулійського вазопису, тільки у більш розвиненій формі.

Відмітними рисами почерку майстра Лікурга є динамічні, вишукані, але при цьому трохи манірні пози персонажів, немовби вихоплені із театральної дії. Іноді їхні фігури частково закривають одна одну, створюючи невеликі групи, які, проте, не руйнують загальної побудови композиції. Головну увагу художник зосередив на психологічній характеристиці образів, особливо Іфігенії, зображеної в три чверті. Її овальне, довгасте обличчя з великими очима і трохи припухлою нижньою губою сповнене смутку. Довге в'юнке волосся спадає на плечі. На голові — вінок із білих квітів. З такою ж ретельністю художник підійшов і до суворой продуманості поз і жестів своїх героїв, трактування драпування, багатства складної орнаментики на костюмах, підкреслених тонким розписом і рясним застосуванням білої й жовтої накладних фарб.

У сценах на кратері відчувається сильний вплив монументального живопису IV ст. до н. е., що, передусім, позначається в зображенні легких архітек-

турних споруд, показаних у перспективному скороченні, з кута, і спробі показати перед постатями передній план композиції, підкреслюючи нерівності ґрунту великими білими точками й розкиданими серед кущиків трави предметами храмового начиння [12].

Подібну, але більш розбояжену композицію бачимо й на апулійському червонофігурному кратері, розписаному майстром Балтімори в 330–320 рр. до н. е., з колекції Державного Ермітажу [13]. На лицьовому боці посудини в центрі розташований уже знайомий нам відкритий чотириколонний портик іонійського ордера на одноступінчастому стереобаті. В середині — вітвар, на якому стоїть ксоанон Артеміди, що спирається однією рукою на списи, а в іншій тримає палаючий факел. Вона вбрана у короткий, до колін, хітон, підпезаний під грудьми, і високі чобітки. Манера виконання ксоанона різоче відрізняється від простих, багато в чому схематизованих і примітивних архаїчних дерев'яних прототипів. Ймовірно, це копія статуї Артеміди, яку безпосередньо бачив художник, що розписав цей кратер. Ліворуч від вітваря стоїть Іфігенія у довгому ошатному хітоні з позовжньою орнаментальною смугою; її плечі та стегна задратовані плащем. У піднятій правій руці вона тримає послання до брата, ліву з ключем від храму опустила вниз. Голова Іфігенії, прикрашена вінком, схилена до плеча, довге хвилясте волосся кучерями спускається на плечі. Майстер ретельно виписав усі деталі миловидного округлого обличчя. Погляд її великих сумних очей звернений ліворуч від портика — до Пілада, одягненого в костюм мандрівника (плащ, високі чоботи і капелюх, що висить за спиною), з палицею в руці. Нижче, з цього ж боку, спираючись ліктем на жертовну чашу і готовий до офірування, стоїть напівоголений смутний Орест.

Навколо на різних рівнях — інші персонажі, згруповані здебільшого парами. Вгорі сидять боги, спостерігаючи за тим, що відбувається в царстві Тоанта: ліворуч — Іріда з Афіною, праворуч — Артеміда та Гермес. Під ними — живописні сценки, серед яких виділяються гречанки у багатому одязі. Одна з них сидить біля перекинутої амфори з парасолькою в руках, розмовляючи з озброєним високим списом охоронцем Ореста у варварському вбранні і простягаючи йому скриньку. Інша подає вінок такому ж варвару, але з чашею в руці. Вся сцена свідчить про те, що помічниці Іфігенії — грецькі дівчата, колись викрадені з Браврона, відволікають таврських воїнів, щоб запобігти жертвоприношенню.

Незважаючи на деякі відмінності в побудові проаналізованих вище композицій, що належать різним майстрам і віддалені у часі на кілька десятиріч, можна виділити основну незмінну іконографічну схему. Іфігенію зображали в багатому орнаментованому одязі з пишними драпіровками, зі спадаючим на плечі хвилястим волоссям. В її руках — ключ від храму і табличка — послання до Ореста. Постаць дівчини завжди стоїть у затінку чотириколонного портика

іонійського ордера поруч із ксоаноном Артеміді. Ліворуч від неї — повернута ліворуч у профіль фігура Ореста, який спирається на палицю. У цій сцені яскраво виражений предкульмінаційний момент: Іфігенія ось-ось дізнається, що перед нею — рідний брат, який прибув у Таврію, щоб відвезти статую богині та її жрицю додому.

Можливо, така сталість композиційної схеми розгляданого сюжету пояснюється впливом не тільки театральних вистав, але й втрачених монументальних живописних творів, знайомих вазописцям.

У колекції Державного Ермітажу зберігається поліхромна амфора з Кампанії 330–320 рр. до н. е. з унікальним зображенням втечі Іфігенії, Ореста і Пілада з храму Артеміді Таврійської [14]. Посудина розписана одним із найвидатніших кампанських вазописців

IV ст. до н. е., який своїм прізвиськом завдячує амфорі (Берлінський музей) із зображенням царя лапівів Іксіона [15]. Ця ваза, як і багато інших творів, що приписують цьому художнику, створена під впливом монументального живопису. Крім чорного лаку, що є загальним тлом композиції, майстер Іксіона використав широкий спектр накладних фарб, досягнувши незвичайного ефекту поліхромії. Білою, золотисто-жовтою, рожевою й коричневою він покрив оголені частини тіла персонажів; одяг підкреслив білою, блакитною або ж бузковою. З особливою увагою він підійшов до потрактування архітектури храму, підкреслюючи кольором не тільки його скульптурне оздоблення, але й багатоплановість споруди, на відміну від простих храмових портиків на апулійських вазах. Зокрема, колона храму на першому плані покрита білою фарбою, а на другому — жовтою, що створює видимість тіні. Білі тригліфи чергуються з чорними метопами, на фоні яких контрастно виділяються пурпурні скульптурні фігурки людей у динамічних позах.



Іфігенія у таврійському храмі Артеміді з ксоаноном богині. Фрагмент розпису червоно-фігурного апулійського кратера. Майстер Лікурга. Державний музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, Москва

Дія розгортається на фоні ретельно написаного храму з портиком іонійського ордера, дорійським антаблементом, скульптурним фризом і метопами. Композиція має багатопланову побудову. На першому плані — Іфігенія, яка біжить у супроводі Ореста і Пілада. На другому розташований фасад храму з від-

чиненими всередину дверима, що створюють враження глибини простору, одночасно підкреслюючи експресію руху фігур, котрі біжать повз глядача. Попереду з оголеним мечем зображений Пілад. Ліворуч за його спиною — Іфігенія у довгому білому хітоні, застібнутому на плечах фібулами. Несучи в лівій руці маленький дерев'яний ксоанон Артеміди (на зразок примітивного антропоморфа), вона правого спирається на руку Ореста, що замикає хід. У його правиці — кинджал. Як і брат, Іфігенія озирається, побоюючись можливого переслідування.

Можна припустити, що ця ваза була створена під впливом монументально-го живопису IV ст. до н. е., на користь чого свідчать пропорційне співвідношення фігур людей і храму, що відповідають реальним масштабам, та поліхромність розпису, близька за колористичною гамою до живопису Полігнота [16].

Тема жертвопринесення Іфігенії була вперше розроблена в живопису класичного періоду. Відомо, що наприкінці V — на початку IV ст. до н. е. один із храмів Гери або Посейдона острова Самос оголосив конкурс на створення картини «Жертвопринесення Іфігенії». Троє живописців вступили у змагання: прославлений Парасій з Ефеса, друг і колега Фідія, молодий, але не менш знаний згодом Тіманф з Сіфноса і Колот із Теоса, твори якого нам невідомі. За свідченням Плінія Старшого [НН, XXXV, 72], перемогу на Теосі отримала картина Тіманфа, де ідеальна краса людських пристрастей була виражена у реалістичній формі. Його картини відповідали пануючому класичному стилю і відрізнялися особливим напруженням драматичних почуттів [17].

Картина Тіманфа «Жертвопринесення Іфігенії» збереглася у невдалій римській копії 50–79 рр. н. е. на одній з фресок перистиля «Будинку трагічного актора» в Помпеях [18]. У творі невідомого художника, який погано володів малюнком і не дотримувався масштабів фігур, чудово переданий драматизм події, що відбувається. У центрі багатофігурної композиції — Менелай і Одісей, котрі несуть дівчину до вітваря. Їхні обличчя сповнені суперечливих почуттів: у Менелая — це смуток і страждання, в Одісея — спокій і впевненість у своїх вчинках. Поза Іфігенії з розведеними в сторони руками сповнена благання про пощаду. Характерною особливістю сцени є зображення матері Іфігенії. Її скорботна постать вміщена у лівій частині композиції на тлі вітваря зі статуєю Артеміди — Клітемнестра стоїть, поставивши ногу на невеликий куб, відвернувшись і закривши голову плащем, щоб не бачити офірування дочки. Деякі дослідники вважають, що це — Агамемнон, ігноруючи при цьому суто жіночий силует фігури з витонченою довгою кистю руки, що закриває в скорботі обличчя [19]. Варто також нагадати, що в аналогічних сценах на рельєфі «Вітваря Клеомена» або інших римських вітварях I ст. до н. е. можна бачити закутану в плащ фігуру Клітемнестри (очевидно, існували певні естетичні канони, які забороняли зображувати спотворене стражданнями облич-

чя). У верхній частині розпису серед легкої туманної брижі блакитних хмар проступають профільна напівфігура Артеміди з луком в руках і лань, що мчить їй назустріч, за роги і шию якої тримається Іфігенія. Саме у цих фігурах міститься таїнство заміни дівчини на лань і перенесення її до Тавриди.

Фреска з будинку Трагічного актора в Помпеях відрізняється прекрасним соковитим поліхромним розписом у пастельних тонах. Колористична гама поступається просторовій побудові композиції, глибина якої підкреслена каменями, розкиданими під ногами персонажів.

Цим же періодом (50–79 рр. н. е.) датують фреску «Жертвопринесення Іфігенії» у кімнаті з амурами з будинку Веттієв у Помпеях [20]. Сцена написана чистими яскравими золотистими фарбами на чорному матовому фоні. За своєю композицією й стилем виконання вона різко відрізняється від описаної вище.

На витягнутому по горизонталі прямокутному просторі фрески, з умовно позначеною лінією землі, все поле зайняте чотирифігурною групою. В її центрі — вівтар, навколо якого розгортається дія. Ліва частина композиції зайнята зображенням профільної праворуч жіночої фігури, що стоїть позаду лані. За її спиною — невеликий п'єдестал у вигляді профільованої колони, увінчаний ксоаном Артеміди з луком і стрілою в руках. До нього підвішені великий лук і сагайдак зі стрілами, прикрашений стрічками. Праворуч від жертвовного вівтаря, повернувшись обличчям до дівчини з ланню, стоїть жрець в експресивній позі. Його права рука з мечем витягнута вперед, ліва зігнута в лікті й торкається піхв меча, що висять на поясі. Праву частину композиції замикає напівголена дівчина, написана впівоберта до основних дійових осіб. Вона закутана у довгий плащ зі складними драпіровками, що підкреслюють її витончений силует. Обидві дівчини тримають у руках фіали.



Іфігенія у таврійському храмі Артеміди з ксоаном богині. Фрагмент розпису червонофігурного апулійського кратера. Майстер Балтімоїри.

Державний Ермітаж, Санкт-Петербург

Цю композицію в літературі трактують як «Агамемнон перед вівтарем» [21]. Але загальне розташування фігур, серед яких особливу увагу привертають дівчина з ланню, жрець біля вівтаря і ксоанон Артеміди, дозволяють вважати,

що перед нами сцена офірування Іфігенії в момент заміни дочки аргоського царя на священну тварину Артеміди.

Серед монументальних живописних творів Помпей і Геркуланума можна виділити декілька чудових декоративних композицій, присвячених одному з найпоширеніших в IV ст. до н. е. сюжетів, що пов'язують з перебуванням Іфігенії в Тавриді. Створені невідомими майстрами в різних художніх стилях протягом I ст. н. е., вони зберігають майже однакову іконографічну схему, безсумнівно, висхідну до якогось класичного оригіналу. Відомо, що живописці, які отримували замовлення на копію певної картини, були вимушені рахуватися не тільки з розмірами стіни, яку розписували, але й пануючими в той час художніми смаками, що, часом, диктували жорсткі естетичні норми. Багато художників вносили в композицію також власні декоративні мотиви, часто додаючи або усуваючи щось від первинного оригіналу [22].

Найбільш ранні твори написані в першій половині I ст. у так званому третьому декоративному стилі, що характеризується соковитою барвистою гамою і площинними, трохи фантастичними архітектурними спорудами. Прикладом може служити розпис будинку Цицилія Юкунда в Помпеях, одна зі стін якого зайнята фрескою «Іфігенія, Орест і Пілад в Тавриді» [23]. У центрі композиції — традиційна фігура Іфігенії в оточенні двох молодих еллінок, служительниць культу Артеміди Таврійської. Вони стоять на сходинках храму, виглядаючи з-за спини Іфігенії, здивовані й заінтриговані двома мандрівниками, що стоять внизу. Це — Орест і Пілад, які прибули в Тавриду. Праворуч від них розташовані цар Тоант, який сидить на каменях і дивиться на Іфігенію, та його слуга, що стоїть позаду господаря зі списом і щитом.

До першої половини I ст. н. е. відноситься ще одна помпейська фреска із зображенням Іфігенії на сходинках портика храму Артеміди Таврійської в оточенні декількох дівчат [24]. Вона одягнута в білосніжний, пишно драпований костюм. На голові — вінок з квітів і дорогоцінні прикраси. Поза Іфігенії з піднятою вгору рукою, трохи переляканим виразом обличчя дуже динамічна. Задумливий погляд її великих очей звернений до юнака, що стоїть перед нею. Фігура останнього майже не збереглася, але можна припустити, виходячи з аналогічних композицій на помпейських фресках, що перед нами сцена впізнання Іфігенією Ореста.

Якщо для розписів, виконаних у третьому декоративному стилі, характерні життєвість й жвавість композицій з дещо фантастичними архітектурними спорудами, позбавленими будь-якої декоративної витонченості, то у другій половині I ст. їм на зміну приходять помпезні фрески, що поєднують у собі складну, насичену орнаментальними деталями архітектуру, безпосередньо пов'язану з декораціями театральної сцени. Яскравим прикладом нового на-

пряму є грандіозний, вражаючий хи- мерністю декору розпис, виконаний у четвертому декоративному стилі у будинку Пінарія Цереала на вулиці Достатку в Помпеях [25]. Перед нами вже знайомий сюжет Іфігенії в Тавриді із традиційним групуванням персона- жів. Невеликі людські фігурки ніби губляться на фоні величного фасаду храму, розчленованого на три части- ни. У центрі — портик на чотиристу- пінчастому стереобаті з квадратними колонами. Його фронтон увінчаний невеликими акротеріями у вигляді си- дячих жіночих фігурок з розпростер- тими руками. Бічні частини храму оформлені як своєрідні балкони й де- коровані живописними гірляндами.

На верхній сходи́нці портика сто- їть Іфігенія — горда і неприступна жриця в розкішному одязі з ідолом Артеміді в руках. Поруч із нею дві дівчини-служниці, за спинами яких можна бачити контур ще одного ксоанона Артеміді Таврійської. Ліва і права частини композиції ніби фланковані двома групами. Ліворуч на стільці сидить цар Тоант, за спиною якого стоїть воїн зі щитом. Праворуч — Орест і Пілад, що мирно розмовляють один з одним. На відміну від попередніх розписів, у цій сце- ні більш усього позначився вплив театру. Він простежується і в співвідношенні пропорцій людей до архітектури, і в позах дійових осіб. Живопис розриває пло- щину стіни, посилюючи враження просторовості — здається, що в будь-яку мить постаті оживуть і продовжаться театральна дія.

Багато сюжетів відомих грецьких картин із міфологічним змістом повто- рювалися на фресках і мозаїках не тільки Помпеї і Геркуланума, але й віддале- них римських провінцій. Серед них офірування Іфігенії на фресці, що фрагмен- тарно збереглася в Магдаленсберзі (сучасна Австрія) середини I ст. н. е. [26]. Невідомий грецький художник створив незабутній за своєю трагічністю образ. Можна припустити, що цей розпис є пізньою копією твору, виконаного на за- мовлення або ж на конкурсі в класичний час, відомості про який не збереглися в свідцтвах древніх авторів. Кінцем I ст. н. е. датують ще одну копію картини



*Сцена викрадення Іфігенії з кумиром Артеміді.
Фрагмент розпису червонофігурної кампанської
амфори Державний Ермітаж, Санкт-Петербург*

Тіманфа «Жертвопринесення Іфігенії» з Емпура (Іспанія), яка служила центром мозаїчної картини-емблеми з орнаментальним обрамуванням. Подібні декоративні прикраси підлоги будинків набули особливої популярності на території сучасної Іспанії. Їх виготовляли у Греції або Римі та вивозили до віддалених міст античної ойкумени [27].

Як бачимо, відмінні за складністю й майстерністю виконання багатофігурні композиції в монументальному і вазовому живопису античного світу присвячувалися здебільшого двом подіям: порятунку Іфігенії богинею Артемідою з жертвеного вівтаря; зустрічі Іфігенії у Тавриді з Орестом і Піладом та їхній втечі до Еллади разом із кумиром Артеміди. Саме ці сюжети, описані або тільки намічені в трагедіях Евріпіда, знайшли самотутнє й унікальне втілення у творах художників, багато в чому визначили розвиток міфу про Іфігенію в давньоеллінському мистецтві й зумовили його довге життя. У подальші сторіччя в образотворчих і літературних пам'ятниках різних країн образ Іфігенії не втрачає своєї популярності, втілюючи вічно живі людські догмати, що набули чинності й в християнстві, — ідеї патріотизму і цнотливості, жертвності й мучеництва.

1. Див.: *Мещеряков В. Ф.* О культе богини Девы в Херсонесе Таврическом // Актуальные проблемы изучения истории религии и атеизма. — Л., 1979; *Скржинская М. В.* Реальные и вымышленные черты Северного Причерноморья в трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде» // Древнейшие государства на территории СССР. 1986. — М., 1988; *Скржинская М. В.* Древнегреческий фольклор и литература о Северном Причерноморье. — К., 1991; *Скржинська М. В.* Парфенон у Херсонесі Таврійському // Україна в Центрально-Східній Європі. — К., 2006. — № 6; *Русяєва А. С., Русяєва М. В.* Верховная богиня античной Таврики. — К., 1999; *Русяєва А. С.* Проблемні питання інтерпретації культу Партенос — Верховної богині Херсонеської держави // Боспорские исследования. — Симферополь–Керчь, 2007. — Вып. XVI; *Иванчик А. И.* Накануне колонизации. Северное Причерноморье и степные кочевники VIII–VII вв. до н. э. в античной литературной традиции: фольклор, литература и история. — Москва–Берлин, 2005.

2. *Philippart H.* Iconographie de l'Iphigenie en Tauride de'Euripide // Revue Belge de Philologie et Historie. — 1925. — Vol. 4. — P. 5–33.

3. *Ананьич Е. Б.* Сюжеты Троянского цикла в вазовой живописи Южной Италии // Шлиман — Петербург — Троя. Научный каталог выставки. — СПб., 1998. — С. 173–174.

4. *Блаватский В. Д.* История античной расписной керамики. — М., 1953. — С. 227–229; *Trendall A. D., Cambitoglou A.* The Red-figured Vases of Apulia. — Oxford, 1982. — Vol. II. — № 18, 104; *Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С.* Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. — М., 1985. — № 58; *Лосева Н. М., Сидорова Н. А.* Искусство Этрурии и древней Италии. Очерки. — М., 1988. — С. 198; *Scheibler I.* Griechische Malerei der Antike.

- М nchen, 1994. — С. 67–68. — Abb. 25–26; *Кантерева Т.* Испания. История искусства. — М., 2003. — С. 62, 65.
5. *Ананьич Е. Б.* Указ. соч. — С. 156.
6. *Там же.* — С. 173.
7. *Trendall A. D., Cambitoglou A.* The Red-figured Vases of Apulia... — Vol. II. — P. 204. — № 104.
8. *Варнеке Б. В.* История античного театра. — М., 1940. — С. 115; *Скржинская М. В.* Скифия глазами эллинов. — СПб., 1998. — С. 207; *Ананьич Е. Б.* Указ. соч. — С. 173.
9. *Мальмберг В. В.* Апулийская ваза из собрания кабинета изящных искусств при Московском университете // Памятники Музея изящных искусств. — М., 1913. — Вып. IV. — С. 139–148; *Блаватский В. Д.* Указ. соч. — С. 227–229; *Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С.* Указ. соч. — № 58.
10. *Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С.* Указ. соч. — № 58; *Лосева Н. М., Сидорова Н. А.* Указ. соч. — С. 198.
11. *Передольская А. А.* Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Каталог. — Л., 1967. — № 215; *Анохин В. А.* Монетное дело Херсонеса. — К., 1977. — № 35–56.
12. *Блаватский В. Д.* Указ. соч. — С. 229.
13. *Trendall A. D., Cambitoglou A.* The Red-figured Vases of Apulia... — Vol. II. — P. 863. — № 18; *Скржинская М. В.* Скифия глазами эллинов... — С. 206.
14. *Блаватский В. Д.* Указ. соч. — С. 233–234; *Шлиман — Петербург — Троя.* Научный каталог выставки. — СПб., 1998. — Кат. 44; *Скржинская М. В.* Скифия глазами эллинов... — С. 206.
15. *Шлиман — Петербург — Троя...* — С. 211.
16. *Блаватский В. Д.* Указ. соч. — С. 233–234.
17. *Чубова А. П., Конькова Г. И., Давыдова Л. И.* Античные мастера. Скульпторы и живописцы. — Л., 1986. — С. 50–51.
18. *Scheibler I.* Op. cit. — S. 67–68. — Abb. 26.
19. *Rumpf A.* Malerei und Zeichnung der klassischen Antike // Handbuch der Archeologie. — 1953. — 4. — 120 f; *Charbonneau J., Martin R., Villard F.* Das klassische Griechenland. Universum der Kunst. — 1971. — S. 329. — Abb. 383; *Scheibler I.* Op. cit. — S. 67–68.
20. *Древнеримская живопись* / Альбом. Сост. А. Чубова. — М.-Л., 1966. — № 56.
21. *Там же.* — № 56.
22. *Чубова А. П., Конькова Г. И., Давыдова Л. И.* Указ. соч. — С. 42.
23. *Чубова А. П., Иванова А. П.* Античная живопись... — С. 111. — № 57.
24. *Мифы народов мира.* — Т. 1. — Рис. С. 592.
25. *Древнеримская живопись...* — № 50.
26. *Колпинский Ю. Д., Бритова Н. Н.* Искусство этрусков и Древнего Рима. — М., 1982. — № 160 г.
27. *Кантерева Т.* Испания. История искусства. — М., 2003. — С. 65.



Жертвопринесення Іфігенії.
Римська копія з картини
Тіманфа. Фреска перистиля
«Будинку трагічного актора»
в Помпеях



Жертвопринесення Іфігенії.
Римська копія з картини
Тіманфа. Фрагмент мозаїки
з Емпу'сса