

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный академический
художественный институт имени В.И. Сурикова
при Российской академии художеств»
Кафедра теории и истории искусств

**СБОРНИК СТАТЕЙ ПО МАТЕРИАЛАМ
ЕЖЕГОДНОЙ МЕЖВУЗОВСКОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ СТУДЕНТОВ, АСПИРАНТОВ
И МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ**

«ФЕНОМЕН КАНОНА В ИСКУССТВЕ».

**ПАМЯТИ НАТАЛИИ АЛЕКСЕЕВНЫ
ПОМЕРАНЦЕВОЙ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Москва
ИНФРА-М
2025

УДК 7.04+93/94+082.2
ББК 85.1:63.3:94.3
С23

Печатается по решению Ученого совета МГАХИ им. В.И. Сурикова

Редакционная коллегия:

Арустамова И.Л., Павлинов П.С., Прошкина О.А., Малова Т.В. (ответственный редактор)

Научный редактор:

Левчук Е.В.

Рецензенты:

Кузьмина М.В., кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института всеобщей истории Российской академии наук;

Коротчикова П.В., кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусств Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств

Сборник статей по материалам ежегодной межвузовской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Феномен канона в искусстве». Памяти Наталии Алексеевны Померанцевой : сборник научных трудов / отв. ред. Т.В. Малова ; науч. ред. Е.В. Левчук. — Москва : ИНФРА-М, 2025. — 166 с.

ISBN 978-5-16-020956-2

Сборник подготовлен по материалам ежегодной межвузовской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Феномен канона в искусстве», посвященной памяти Наталии Алексеевны Померанцевой.

Подготовлено к печати на кафедре теории и истории искусств.

Издание представляет интерес для искусствоведов и историков, студентов, аспирантов и преподавателей высших учебных заведений.

УДК 7.04+93/94+082.2
ББК 85.1:63.3:94.3

ISBN 978-5-16-020956-2

© МГАХИ им. В.И. Сурикова, 2025

© Малова Т.В., 2025



Наталья Алексеевна Померанцева (1933–2014) —
российский египтолог, доктор искусствоведения,
профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова

Несколько слов о себе...

Начну с того, что автобиография не анкета, и потому мне бы хотелось написать не только от себя, но и о себе. Я родилась в Москве, помню себя очень рано, детство мое прошло в Москве довоенной. Главная заслуга моя состояла в том, что я оказалась осматрительной в выборе родителей! Мой отец — профессор Московского Университета, физик по специальности, уделял мне много внимания. Он прекрасно рисовал, играл на рояле и с детских лет приобщил меня к искусству. С пяти лет я начала заниматься музыкой, которую избрала своей первой специальностью. Моя мать — переводчик с иностранных языков — привила мне любовь к литературе. Со стороны матери у меня в роду немецкие и французские предки. Мой дед по отцовской линии А.С. Померанцев, которого я знаю только по рассказам, был знаком с Львом Толстым, учился в университете на одном курсе с А.П. Чеховым, под влиянием которого начал заниматься писательской деятельностью, хотя стал профессиональным медиком. Будучи главным санитарным врачом Замоскворечья, он водил Чехова и Гиляровского по трущобам Москвы. А.С. Померанцев безвозмездно лечил художника Саврасова, и тот в благодарность подарил ему две свои картины. Мое детство было прервано войной.

В ночь на Покров 14 октября 1941 года мы всей семьей отправились вместе с Московским Университетом в эвакуацию. Это было первое далекое путешествие в моей жизни, положившее начало путешествиям по планете «Земля». Средняя Азия — реки Сыр-Дарья и Аму-Дарья, пески Кара-Кума привили мне в эвакуации благоговейную любовь к пустыне. Не ведала я тогда, что за долгую жизнь мне доведется побывать в семи пустынях мира!

В Ашхабаде, где мы жили на краю города, я убегала из дома, чтобы любоваться всхолмленным пейзажем, переходящим в пустыню, над которой царили снежные вершины Копет-Дага, бродила по живописным районам старого города — там зародилась моя любовь к Востоку.

По возвращении в Москву из эвакуации в 1943 году я поступила в музыкальную школу им. Гнесиных по классу фортепиано и в общеобразовательную, где меня особенно увлекали история Древнего Египта и география. С одиннадцати лет я уже решила, что второй моей специальностью будет Древний Египет. В 1946 году я впервые увидела своего дядю Н.Н. Померанцева, известного специалиста в области древнерусского искусства, вернувшегося после ареста и ссылки в Москву. С тех пор мы с ним были неразлучны,

я много почерпнула от него и через всю свою жизнь пронесла любовь к искусству Древней Руси.

Окончив музыкальное училище им. Гнесиных, я поступила в Гнесинский музыкальный институт (1953), а двумя годами позже в Московский Университет (Искусствоведческое отделение Исторического факультета). По окончании двух вузов я продолжала заниматься музыкально-теоретическими предметами и композицией и стала думать об аспирантуре. К тому времени в Институте искусствознания открылась аспирантура, куда я выдержала конкурсные экзамены на отлично. Но перед зачислением мне позвонил профессор В.В. Павлов и уведомил, что моя единица нужна для дочери известного киноактера, которая не набрала проходных баллов. «Вам же, — сказал В.В. Павлов, — министерство выделит персональное место». «Не было случая, чтобы люди с такими отличными результатами не прошли», — добавил он. «Будет такой случай», — ответила я, но спорить с ним не стала и оказалась права.

Не поступив в аспирантуру, я начала работать музыкантом в концертмейстерском и оперном классах Музыкального училища им. М.М. Ипполитова-Иванова. Это явилось хорошей школой, и я благодарна Богу, что так сложилась жизнь.

В 1971 году я защитила кандидатскую диссертацию по теме «Скульптурные модели древнеегипетского мастера». После защиты читала лекционный курс в Московском Университете по искусству Древнего Востока и двухгодичный курс по всеобщей истории искусств и истории эстетических учений в Музыкальном училище им. М.М. Ипполитова-Иванова, продолжая также музыкальную карьеру.

В 1978 году после доклада на Международной конференции в Кембридже по исследованию культуры Древней Нубии меня избрали членом Международного общества по изучению Древней Нубии (Society for Nubian Studies). С тех пор я стала постоянным участником международных конференций и была избрана членом Международной египтологической ассоциации. В 1976 году в серии «Малая история искусства» вышла моя книга по искусству Древнего Египта, и я начала активно публиковаться в России и за рубежом. В 1985 году издательство «Искусство» опубликовало мою монографию «Эстетические основы искусства Древнего Египта», а в 1994 году на ее основе я защитила докторскую диссертацию «Канон пропорций в методе работы древнеегипетского скульптора».

С 1987 года я начала читать лекции в МГАХИ им. В.И. Сурикова для искусствоведов по истории, истории искусства и мифо-

логии Древнего Востока (Египет, Передняя Азия) и античности (Греция и Рим). Последние годы параллельно преподавала в РГГУ в качестве профессора Международного египтологического центра им. В.С. Голенищева. В 2006 году в издательстве «Белый город» вышла моя монография «Первобытное искусство (От древнейших культур к ранним цивилизациям)», а в 2012 году — монография «Картины и образы Древнего Египта».

В заключение хочу сказать, что я счастлива как может быть счастлив человек, занимающийся всю жизнь любимым делом. Жизнь человека определяется встречами, и Господь послал мне на моем жизненном пути замечательных людей. Слава Богу за всё.

Наталья Алексеевна Померанцева
2013 год

Наталья Алексеевна Померанцева
Доктор искусствоведения,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Natalia A. Pomerantseva
Doctor of Art History,
Moscow State Academic Art Institute
named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

Поэтика лотоса в Древнем Египте

Lotus poetics in Ancient Egypt

Аннотация. Статья посвящена одному из наиболее ярких символических образов древнеегипетской культуры — лотосу. В верованиях древних египтян он выступал цветком вечной жизни, олицетворением добра, света и любви, ибо параллельно сосуществовали различные толкования и версии религиозной концепции.

Abstract. The article is devoted to one of the most striking symbolic images of ancient Egyptian culture — the lotus. In the beliefs of the ancient Egyptians, he acted as the flower of eternal life, the personification of goodness, light and love, because different interpretations and versions of the religious concept coexisted in parallel.

Ключевые слова: искусство Древнего Египта, древнеегипетская религия, лотос, символика цветов, религиозные концепции, повседневная жизнь.

Keywords: art of Ancient Egypt, ancient Egyptian religion, lotus, symbolism of flowers, religious concepts, everyday life.

Исследование культурного пространства в повседневности человека непременно окажется неполным без выявления в нем роли и места цветов. В разных культурах разных эпох в жизни человека присутствовали цветы: и в качестве украшений интерьера или костюма, и в качестве атрибута свадебной, погребальной и прочей обрядовости. В Древнем Египте цветы широко использовались

для украшения дворцов и храмов, а во время ритуальных праздников — статуй богов, для которых создавались целые цветочные композиции. Изучение примеров отображения цветов в египетском искусстве позволяет заключить, что заметное место в композициях с ними занимали лотосы.

Не найдется, пожалуй, ни одного исследования в рамках указанной тематики, не содержащей хотя бы беглого упоминания о лотосе, но при этом авторы обычно не выходят за пределы констатации его основного символического значения. Между тем, другим растениям, имевшим наряду с лотосом характер священных, — например, папирусу или пальме — уделяется гораздо больше внимания. Лишь в начале XX в. появилось исследование М.А. Морэ [7], посвященное лотосу и основанное на мифологической концепции со ссылками на египетские тексты. Исследование, безусловно, представляло большую ценность и открывало возможности дальнейшего изучения этой сложной и интересной темы. Публикации М.А. Морэ предшествовала работа В. Лорэ [5], изданная еще в конце XIX в. и связанная с описанием растений, почитавшихся священными в Египте. В этой работе поднята тема лотоса, в частности рассматривается этимология личных имен, включавших слово «лотос».

Естественно, возникает вопрос, что же послужило причиной того, что лотос, при всей его многогранной значимости, остался вне сферы специального научного исследования. Вероятной причиной стало то, что символика лотоса не была четко дифференцирована, ибо параллельно сосуществовали различные толкования и версии религиозной концепции, связанные с космогонической теорией и целым рядом культов. Естественно, что и настоящая работа не может претендовать на всеобъемлющее раскрытие темы. Говоря о поэтике лотоса применительно к его символике, следует прежде всего выяснить те исходные составные элементы, в рамках которых будет вестись рассмотрение вопроса. Это материал изобразительный, языковой, мифологический, ритуальный, определяющий понятие поэтических символов. Принимая за основу изобразительную природу лотоса, можно разделить памятники на три группы, характеризуя их со стороны сюжетной, символической и композиционной.

Три разновидности лотоса подробно описаны античными авторами, хорошо знакомыми с этим растением. Среди ботанических видов лотоса в Египте известны розовый (*Nelumbium speciosum*), белый (*Nymphaea lotus*) и голубой (*Nymphaea caerulea*), отличающиеся формой цветка, символическим осмыслением и использо-

ванием в ритуальных целях. Наиболее распространены в древности были белый и голубой лотос. Розовый, считавшийся лечебным, в повседневной жизни не употреблялся, и плоды его не употребляли в пищу. Зато его название нередко упоминалось в медицинских текстах, поскольку он обладал целебными свойствами. Надписи эпохи Рамсеса III свидетельствуют, что фараон приносил фиванским жрецам в качестве жертвенных даров плоды розового лотоса.

Природные формы каждого вида лотоса служили лишь отправным пунктом художественного воплощения образа — исходным типом, который претерпевал значительные изменения в творческой фантазии мастера. Это особенно заметно в стилизованных изображениях розового лотоса, расходящихся с природными формами. Сухие гирлянды белого и голубого лотосов встречаются на мумиях, однако розового обнаружено не было. Геродот называет розовый лотос «розовой лилией Нила». Цветок розового лотоса имел чашеобразную форму, венчик состоял из округлых, с острыми концами лепестков, а листья без выемки лежали прямо на воде. Сам цветок уже нес в себе почти готовую форму сосуда, которому мастер придавал соответствующий вид в зависимости от его назначения. По свидетельству Страбона, розовый лотос не изображался вплоть до греко-римской эпохи. Немногочисленные их образцы найдены в некрополе Хавара. Египтяне называли розовый лотос *nḥb* или *nḥbt*. Это название встречается в большинстве религиозных текстов. Одно из наиболее ранних упоминаний розового лотоса содержится в текстах пирамиды Пепи I [8, I: 367, 400]. В настоящее время розовый лотос в естественных условиях не встречается в Египте, и, как отмечает Г. Швайнфурт, причина его исчезновения заключается в изменении климата.

Изображения белого и голубого лотоса встречаются значительно раньше. Рельефы Мемфисского некрополя времени первых династий воссоздают картину сражения на Ниле, где лодки плывут среди белых лотосов, среди которых затаились рыбы, лягушки, улитки. Если розовый лотос фигурирует исключительно в культовых сценах, то белый можно видеть в сценах повседневной жизни, служивших канвой ритуальных композиций. В отличие от стилизованных изображений розового лотоса, изображения белого довольно точно воспроизводят природные формы: три чашелистика, продолговатые листья с разрезом и плоды конусообразной формы с закруглением к вершине. Хорошо сохранившиеся гирлянды белого лотоса найдены в некрополе Эль-Лакхун эпохи XII династии. Гирлянда из белых лотосов была возложена и на мумию Рам-

сеса II. Белый лотос неоднократно изображался в ритуальных праздничных церемониях, им декорировали залы, дамы держали в руках цветок либо букет, вплетали лотосы в орнаментальный узор диадем и лент: стебли спиралью перевивали золотой ободок, а резные чашечки ниспадали на лоб, узорчатыми лепестками доходя почти до самых глаз. В египетских текстах белый лотос назывался *šṣṣ*. В измененном виде это название сохранилось в ряде женских имен, близких ему по созвучию, но утративших первоначальный смысл: *Sušin* (египет.), *Šošan* (евр.), *Šošen* (копт.), *Susan* (араб.). Эти имена стали попросту олицетворять белую лилию, поскольку евреи вообще не имели лотосов в своей стране, а арабы поэтично именовали лотос «невестой Нила», распространяя это наименование и на другие растения. Со времени XII династии слово «лотос» входило в мужские имена; фараоны также начали использовать его в числе других своих имен, намекая тем самым на поэтичность эпитета «взледеянный».

И, наконец, третья разновидность лотоса — голубая. Гирлянды его были найдены Фл. Питри и Г. Швайнфуртом во многих гробницах — цветы переплетались с нераскрывшимися остроконечными почками, которые с двух сторон поддерживали пышные чашечки резных лепестков. Этот мотив встречается со времени Древнего Царства. Изображение голубого лотоса неизменно присутствует в сценах заупокойного культа, сопровождая жертвенные дары, которым он благодаря своей красочности и декоративности придает вид своеобразного натюрморта. Египтяне называли голубой лотос *srpt*, обозначая его иероглифом, встречающимся в египетских текстах сравнительно редко. Со времени Нового Царства изображения лотоса приобретают все более декоративно-стилизированные черты, отличаясь многоцветностью и пышностью, что отнюдь не имело прямого отношения к естественной расцветке и природным формам растения, а отвечало условному решению общей цветовой гаммы всей композиции. Однако ни один элемент, созданный фантазией художника, не являлся плодом его собственного воображения и не диктовался произвольным осмыслением.

Изображения лотоса благодаря его сакральному значению связывались со сложным миром религиозной символики и служили неотъемлемой стороной культа. Освящение лотоса относится к древнейшей истории Египта, но по сравнению с другими растениями его символика не однозначна. Основа символики лотоса восходит к космогонической теории и связана с одной из сторон солярного культа. Концепция происхождения мира у египтян обладала исключительной сложностью: существовало несколько

версий, получивших мифологическую форму выражения. Миф, ставя извечный вопрос происхождения мира и причастности богов к его сотворению, исходит не из некоего временного начала, а из абсолютного, положив в основу мироздания условную субстанцию.

Многие версии сходятся в том, что принимают за это абсолютное начало первозданную водную стихию Нун, из которой рождается солнце. По Гермопольскому учению, из первозданного хаоса поднялся цветок лотоса. Когда его цветущие лепестки раскрылись, в чашечке цветка оказался божественный младенец, олицетворявший бога-солнце Ра. Солнечный младенец появился из лотоса и осветил землю, пребывавшую во мраке первобытного хаоса. Из его вод поднялся священный холм, на котором распустился цветок. В надписях в храме богини Хатор в Дендера [6, I, 55 b. — цит. по 1, 16] говорится о происхождении солнечного младенца из «лотоса, возникшего в начале времен <...>, священного лотоса над великим озером». Египетские тексты точно определяют место рождения солнечного божества из лотоса, ассоциируя его с городом Шмуном (Ἡρμούπολις μεγάλη/Hermopolis Magna = Гермополь) — столицей XVI верхнеегипетского нома. Это было связано с тем, что лотос издавна являлся символом Верхнего Египта. Восемь богов города Шмун (егип. «Восьмерка»), согласно мифологической концепции, присутствовали при чудесном появлении солнечного божества из лотоса. Отсюда и сам лотос, давший жизнь богу солнца Ра, стал считаться символом жизни.

Цветок лотоса как нельзя лучше олицетворял движение солнца по небосводу, ассоциировавшемуся для египтян с водами священного Нила, по которому Ра совершал суточный путь в своей ладье по небесной и подземной реке. Подобно ему и лотос раскрывался с восходом солнца, поднимаясь из священного озера, и снова погружаясь в его воды на закате. Египтяне считали лотос колыбелью солнечного бога Хора, символом его восхода. Изображение божественного младенца Хора с пальцем у рта, сидящего на лепестках лотоса, получает широкое распространение в египетской иконографии вплоть до римской эпохи, что указывает на официальное принятие космогонической теории рождения солнца из лотоса.

Восемь богов города Шмун считались ответственными за течение Нила и ежедневное движение солнца по его водам и небосводу. В этой связи существенное место отводилось и лотосу, причастному к Нилу, являвшемуся источником плодородия. Эти функции переносились на лотос, который связывался с богом Нефертумом, входившим в Мемфисскую триаду как сын Птаха и Сохмет. Нефертум олицетворял собой первообраз лотоса; имя его

означало «лотос», и сам он был причастен к акту творения мира. Цветок лотоса служил эмблемой бога. Сложная корона, венчавшая его голову, состояла из чашечки цветка и выходящих из нее двух высоких перьев. Розовый лотос короны Нефертума символизировал солнце, лучи которого, подобно лепесткам, устремляются к небу. По бокам короны спускались два украшения «*менат*», являющиеся знаками плодородия и обновления. Как говорится в египетских текстах, лотос служил символом рождения («Сказание о рождении солнца из лотоса») [3, 508–510], воскресения и благоденствия («Книга мертвых») [8, 264; 81 а, 174, 15]. Бог Нефертум персонифицировал цикличность смены дня и ночи.

Благодаря иносказательному языку, в легендах и сказаниях всегда за внешней формой изложения кроется подтекст. Отсюда возникает та поразительная поэтичность, которая свойственна древним преданиям. Мифология подходит к раскрытию явлений в ином измерении, и, не объясняя казуальной зависимости, передает смысл в образно-художественной форме. Благодаря этому возникают устойчивые параллели между иконографией изображений и данными письменных источников. Поэтика мировосприятия породила уже в глубокой древности способность понимать язык символов. Раскрывая метко и образно самую сущность явления, они становились особой формой выражения, закрепленной системой канонических правил, возводящих это соответствие в рамки закона. При всей кажущейся таинственности и непроницаемости символики, ее знаки обладали особой «прозрачностью», сквозь которую просвечивала истинная суть явления.

Эта символика легла в основу стройной концепции, придававшей упорядоченную структуру египетской религиозной системе. Так, рождение солнечного младенца ассоциировалось и с Хором, и с Нефертумом, не противореча одно другому, ибо оба являлись предстоящими перед великим Ра. Нефертуму в образе божественного младенца приписывалась созидательная роль Атума или Ра, когда он, согласно космогонической теории, произошел из лотоса, поднявшегося из священного озера. Встающий над ним утренний туман представлялся растекающимся теплом. Из слез младенца появились люди, благодаря чему человечество отмечено знаком божественной благодати. Таким образом, Нефертум сочетал в себе два начала — жизнетворное и соляное, через посредство которого и люди в известной мере приобщались к божеству. В своей созидательной роли Нефертум ассоциировался с Атумом, который являлся демиургом всего сущего, всех вещей,

происходивших из Нуна. Первый акт творения связан с рождением Ра, предшествующим возникновению вселенной. Появление огненного солнца из вод было окутано загадочностью, поскольку трудно вообразить, как могло пламенеющее солнце столь неопределенное время пребывать в воде, не проявляя себя и не испаряя озеро. Толкование этого чудесного явления находили в священном пламени жизни, которое исходило из вод [2].

Согласно религиозной доктрине первобытный лотос существовал с начала времен. Благодаря соприкосновению с водой, в лепестках лотоса зарождалось солнце, пока земля пребывала во мраке. Об этом говорится в надписях храма Хатхор в Дендера [6, I, 55 b, цит. по 1, 16]: «Возьми себе лотос *nḥb*, который существовал с начала времен, лотос *sḥn* священный, который царил над большим озером — лотос, который выходит для тебя из Унит, он освещает лепестками землю, которая до того была во мраке». Каждое утро Нефертум — солнечный бог — встает из лотоса и каждый вечер опускается в воду священного озера, дающего приют оку Ра. Ра, Нефертум и Хор представлялись иконографически на цветке лотоса или с цветком лотоса на коленях. Рождение бога и вечное возобновление жизни роднит солярный культ с осирическим. Умершие, возрождаясь подобно Осирису к вечной жизни, воскресают на востоке с восходом Ра и, достигая священного озера, совершают там омовение, символизирующее духовное очищение. Поэтому в ряде композиций с лотосом боги Осирис и Хор объединены посредством общей символики, где лотос выступает носителем доброго начала и действенной силы каждодневного возрождения солнца. Такая параллельная символика не является общепринятой, хотя существование ее следует отметить. Рождение и возрождение через лотос — основная тема египетской литургии. Смерть приобщает человека к богам, ибо умершие представлялись обожествленными «Осирисами». Люди, рожденные в человеческой сущности, после смерти, благодаря священному ритуалу, могли возродиться из лотоса подобными богам. Погребальная литургия указывает, что покойный первоначально не был сотворен смертным.

В текстах пирамиды Тети I [8, I, 358] сказано: «Ты не имел матери среди людей, чтобы сделаться ребенком, не имел отца, чтобы сделаться ребенком, твоя мать — богиня». Тексты пирамиды Пепи I утверждают, что покойный должен возродиться на востоке, подобно тому, как Ра встает на восточном небосклоне. Прибыв туда, покойный достигает священного озера, которое Дж.Х. Брэстед [4, 105] называет озером листьев лотоса. В момент, когда восток окрашивается «красным божественным вином» утренней зари, небо

оплодотворяется, и богиня Нут зачинает солнечного ребенка, а покойный совершает омовение в водах, отражающих красный цвет зари. Тогда умерший обращается к лотосу с просьбой взять его в свой путь, после чего садится в венчик цветка. Об этом повествует текст пирамиды Унаса [8, I, 389], где подробно описано, как Унас, зачатый подобно Нефертуму богиней Сохмет, уподобляется ему через цветок лотоса, являющийся в образе Нефертума «ноздрями великого Ра», что символизирует возрождение.

В лотосе с умершим совершается трансформация приобщения его к божественному сонму. Этот ритуал позволяет понять ту огромную роль, которая отводилась лотосу в заупокойном культе. Так, через лотос мыслилось воскрешение мертвых, в ознаменование чего совершались обильные жертвоприношения жертвенных животных. Среди них непосредственно с лотосом был связан культ жертвенного быка Мневиса — священного животного Гелиополя. Являясь провозвестником солнца, Мневис символизировал обновление жизненных сил и, в частности, был причастен к возрождению молодости, ибо, по верованиям египтян, старый бог умирает, чтобы возродиться молодым. Представление о возрождении жизненных сил сближает культ Мневиса с символическим осмыслением лотоса, входящего в композицию заклания или поклонения священному быку — отсюда в числе приношений ему подносят букеты лотосов, а нередко и хвост быка на изображениях заканчивается распутившимся цветком.

Символика лотоса получила самое широкое распространение в заупокойном культе, ибо в основе ее заложен концепт вечной жизни. По египетскому ритуалу, новое рождение для вечной жизни происходит путем символического «прохождения» покойного через шкуру жертвенного животного, уподобленную стеблю лотоса, который несет цветок, часто помещавшийся на хвосте. Лотос в образе Нефертума непосредственно предстоял перед лицом великого бога, именуясь «ноздрями Ра», что по понятиям египтян означало вдыхание жизненной силы и служило символом защиты. На многих изображениях Ра представлен с цветком около носа. Эта символика получила самое широкое распространение в росписях гробниц, где вдыхание покойным аромата лотоса символизирует возрождение к жизни. Лотос здесь фигурирует в виде раскрытого цветка и бутонов, обвивающих ритуальные сосуды. Это символ будущей новой жизни. В подобных религиозных сценах обычно изображались белый и голубой лотосы, которые претерпевали подчас значительные изменения не только со стороны формы, но и цвета. Мастер придавал декоративно-условное осмысление любой сцене,

строю композицию согласно ритуальным и художественным принципам.

Естественная окраска лотоса осмыслялась в соответствии с принятой символикой цветов. Голубой обычно связывался с представлениями о воздушных сферах, о небе, а потому в погребальном ритуале он символизировал вознесение души, молитвы, жертвы небу. Белый олицетворял чистоту, празднество, веселье; с его ароматом покойный вдыхал силу обновленной жизни. Розовый ассоциировался с зарождением жизни в лучах алого восхода, разлившегося в водах озера. Однако следует заметить, что символика цветов подчас не имела строгой дифференциации, и значения одних распространялись на другие. Так, с торжествующим весельем связывалось представление о багряном вине, которое было разлито перед богиней Хатор-Тэфнут, и которое также служило знаком счастливого брачного союза.

В искусстве Египта лотос воспет в самых многогранных формах и образах. Поэзия создала тонкие лирические произведения, в которых лотос несет в себе большую эмоциональную окраску, символизируя красоту, любовь и воссоединение. Символика лотоса пронизывает буквально все виды изобразительного искусства Египта — в монументализированных формах образ лотоса запечатлен в капителях колонн, причем принцип декоративности в равной мере присущ и памятникам зодчества, и предметам художественного ремесла. В то же время ритуальные сосуды в форме лотоса и ювелирные украшения не менее монументальны, чем произведения крупных форм. Подобный синтез во многом определяется и символикой лотоса (как один из частных случаев), так как символ концентрирует многозначность образа путем отбора предельно выразительных и емких свойств. На основе изобразительного первообраза египтяне создали лаконичные и условные иероглифические знаки и стилизованные мотивы орнамента, причем и в том, и в другом виде предельно обнажена ритмическая структура.

Для понимания мировоззрения египтян и их искусства стоит задуматься о восприятии ими цвета через религиозное осмысление. Не случайно египтяне видели в лотосе идеограмму основного принципа своей веры. Отсюда повсеместное распространение изображений лотоса не только в гробницах, но и в быту. Орнамент дает самую абстрагированную форму его осмысления в виде непрерывно идущей нити жизни, сочетающей в себе все фазы ее развития — зарождение (почка), цветок (расцвет), стебель (знак связи, стержень) и даже капли (принадлежность к водной стихии). Од-

нако в этом виде лотос наименее архитектурен, так как его символика слишком многозначна.

Лотос в той или иной форме сопровождал подавляющее большинство композиций заупокойного культа, являясь неотъемлемой частью одних и декоративным дополнением других, где его ритуальное осмысление служило поводом к изображению. Таковы росписи из гробницы Мены и туалетные ложечки с букетами лотосов. Цветы лотоса несут не только люди, но и богини, оказывая тем самым знак божественного покровительства. Вдыхание аромата способствовало пробуждению жизни, потому на ритуальных сосудах столь часто изображались женские фигурки, несущие в руках цветы лотосов. Памятники этого вида отличаются повествовательной манерой раскрытия символа, что сближает их художественный язык с лирической поэзией. Наряду с этим мастера использовали скупые приемы геральдических композиций. Таковы изображения лотоса и папируса в Зале анналов Тутмоса III в Карнаке, где оба вида растений символизируют единение Египта.

Вполне конкретно символика лотоса преломляется в портрете Тутанхамона, где юный фараон уподоблен солнечному божеству. Поднявшаяся из цветка лотоса голова Тутанхамона иконографически примыкает к группе детских портретов царя, но в то же время портретные черты здесь в значительной степени обобщены, как такого требовали ритуальные изображения с их вневременным раскрытием образа. Эта композиция несет в себе идею воскресения фараона через лотос, когда он обретает второе рождение и причастность к богам. Семантическое толкование лотоса в виде бутона или раскрытого цветка имело также вполне определенное значение. С помощью языка символов раскрывается его осмысление во времени. Солнечный диск, помещенный то внутри связки бутонов, то поверх распускающегося цветка, представляет как бы два этапа жизни божества — ее зарождение и расцвет, что соответствовало представлению о непрерывной жизни.

Таким образом, не будет преувеличением назвать лотос цветком вечной жизни, олицетворением добра, света и любви. Египтяне сумели облечь эти символы в поэтичную форму искусства, обесмертив тем самым лотос для всех поколений живущих людей.

Список литературы

1. *Матье М.Э.* Древнеегипетские мифы. М.-Л., 1956.
2. Ahnas el-Medineh. The Tomb of Paheri of El-Kab / Tylor J., Griffith F., Naville E. (Ed.). London, 1894.
3. *Bonnet H.* Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte. Berlin, 1952.

4. *Breasted J.H.* Development of Religion and Thought in Ancient Egypt. New York, 1912.
5. *Loret V.* La flore pharaonique. Paris, 1892.
6. *Mariette A.* Denderah. Paris, 1870.
7. *Moret M.A.* Le lotus et la naissance des dieux en Égypte // Journal asiatique. T. 9, 1917.
8. *Sethe K.* Die altägyptische Pyramidentexte. Leipzig, 1908.

Светлана Викторовна Архипова
Главный библиотекарь,
Государственная публичная
историческая библиотека России

Svetlana V. Arkhipova
Chief Librarian, State Historical
Public Library of Russia

Имхотеп: к эволюции восприятия образа в Древности и Средневековье

Imhotep: On the Evolution of Image Perception in Antiquity and the Middle Ages

Аннотация. На основе культа Имхотепа складывается образ идеального мудреца, носителя высших знаний, нашедший отражение в различных древних и средневековых источниках. На стыке поздеегипетской, позднеантичной и раннеарабской культур этот образ вобрал в себя черты разных богов и мифических персонажей, органично наслаивавшихся на образ Имхотепа, который на протяжении многих веков почитался величайшим авторитетом в области медицины, дидактической литературы и архитектуры в Египте.

Abstract. Based on the cult of Imhotep, the image of an ideal sage, a bearer of higher knowledge, is formed, which is reflected in various ancient and medieval sources. At the junction of the late Egyptian, Late Antique and early Arab cultures, this image absorbed the features of various gods and mythical characters, organically layered on the image of Imhotep, who for many centuries was revered as the greatest authority in the field of medicine, didactic literature and architecture in Egypt.

Ключевые слова: Древний Египет, образ ученого, античность, арабская философия, культурная преемственность, культурные традиции, история идей, дидактика, философия, герметизм.

Keywords: ancient Egypt, the image of a scientist, antiquity, Arabic philosophy, cultural continuity, cultural traditions, history of ideas, didactics, philosophy, hermeticism.

От эпохи древности известно немного людей, которые благодаря своим личным качествам были сопричислены к богам. Как правило, их культ сохранялся на протяжении нескольких веков. Совсем единичны случаи, когда этот культ распространялся на несколько эпох, почти утрачивая связь с реальным прообразом и превращаясь скорее в символ беспредельных возможностей. В Египте такой исключительной популярностью был окружен культ Имхотепа, который при жизни был верховным жрецом бога Ра в Гелиополе, а также архитектором, астрономом и врачом фараонов II–III династий (XXVIII в. до н.э.) Хасехемуи, Небка, Джосера и Сехемхета, позднее удостоился обожествления в эпоху Нового царства (XVI–XI вв. до н.э.) и почитался в Египте по крайней мере до IV в.

Культ Имхотепа, как не родственного царской семье частного лица, не имеет аналогий в Египте по своей продолжительности и популярности. Фараонов, божественных по своей природе, окружали почестями и после смерти, однако лишь немногим поклонялись на протяжении ряда веков — как, например, Снофру, Аменхотепу I, Тутмосу III или Рамсесу II. При том, что строгая иерархия регламентировала все стороны жизни общества, препятствуя обожествлению частных лиц, чтобы не приравнивать их к царям, а тем более к богам, лишь исключительный талант и выдающийся успех могли способствовать созданию легендарного ореола вокруг «ординарной» личности, которую после смерти наделяли мистическими свойствами и почитали как идеального посредника между людьми и богами. Однако в официальный пантеон ее все же не включали [27, с. 31]. Единицы смогли преодолеть этот барьер, и Имхотеп был первым, по крайней мере, из тех, о ком что-либо известно.

Единственным прижизненным памятником Имхотепу, гробница которого не найдена, является пьедестал царской статуи (Джосера?), хранящийся в Каирском музее (СМ JE 49889). На передней панели пьедестала, слева, сохранилась надпись, которая гласит: «Казначей царя Нижнего Египта, первый после царя, правитель Великого Дома, родовитый князь, верховный жрец Гелиополя — Имхотеп, глава скульпторов, каменщиков и изготовителей каменных сосудов» [18, pl. 35]. Эти титулы свидетельствуют, что их носитель выполнял важнейшие функции в царской администрации и в культе солнечного бога Ра, а *nomina* после имени указывает, что он также возглавлял все работы по строительству царского заупокойного комплекса.

С эпохи Нового царства египетская традиция связывала Имхотепа с причастностью к дидактической литературе, т.е. к поучениям

[14, с. 81]. Ему приписывали первое, не сохранившееся, поучение, однако древние тексты свидетельствуют, что оно было «у всех на устах», то есть хорошо известно [25, с. 306]. О.Д. Берлев считал, что «Пучение Имхотепа» могло быть создано в Древнем царстве, около 2767 г. до н.э., положив начало всей египетской литературе [1, с. 61–62]. В папирусе «Честер-Бити IV» конца XIX династии Имхотеп фигурирует в перечне знаменитых писцов, наряду с Хор-дедефом, Неферти, Хети, Птах-эм-Джхути, Хахаперра-сенебом, Птахотепом и Каирсу [12, pl. 19]. Однако именно литературное наследие Имхотепа оценивалось настолько высоко, что ему поклонялись как покровителю писцов, т.е. ученых [6, с. 21].

В эпоху персидского завоевания Имхотеп был объявлен сыном Птаха, у него появились свои храмы и жрецы [28, pl. 6–8]. Наиболее известными центрами его культа стали небольшая часовня в Дейр эль-Бахри, примыкавшая к заупокойному храму царицы Хатшепсут и возведенная около середины III в. до н.э., а также храмы в Дейр эль-Медине и Кяср эль-Агузе. На рельефах в Дейр эль-Медине Имхотеп представлен в составе триады, которую составляют его мать в облике богини Хатхор, «прекрасная кормилица Хереду-анх», и жена Ренпет-нофрет [27, с. 62–63]. Окруженный богинями, он между ними тоже бог. Имхотепа почитали в Эдфу, Филе, Калабше, Мемфисе и Фивах: там ему поклонялись в храме Птаха, где эпитет божества *ntr mnḥ* (Εὐεργέτης) применяется именно к Имхотепу, а не к Птаху [17, с. 110].

С XXVI династии распространяются вотивные статуэтки Имхотепа, главным образом из бронзы, изображавшие его сидящим на кубообразном троне или стуле с низкой спинкой, в переднике до колен, с развернутым свитком в руках. На свитке помещалась краткая посвяtitельная надпись, содержащая имя Имхотепа с добавлением эпитета «сын Птаха». В эпоху XXX династии он оказывается уже среди важнейших богов Мемфиса, в составе триады Птах — Апис — Имхотеп, и становится «вестником у врат», т.е. посредником между миром мирского и миром божественного. Внедряется Имхотеп и в заупокойный культ, появляясь в сцене взвешивания сердца у весов, на месте Тота [4, с. 275, fig. 90], он становится защитником священных ибисов, птиц бога мудрости Тота, после их смерти [10, с. 115]. Имхотеп считался строителем всех храмов [5, с. 1], первооткрывателем магических формул [7, с. 38], древнейшим алхимиком [13, с. 267], покровителем «тех, кто в море» [9, с. 299], но чаще всего — защитником попавших в беду. К нему обращались с эпитетом «благый бог, который приходит к тем, кто вызывает к нему, дающий жизнь (т.е. здоровье) каждому» [23, 150

(231)]. Ведь для древнего человека не было худшей беды, чем болезнь, когда для возвращения здоровья приходилось надеяться только на божественное вмешательство. Поэтому причины исключительного почитания, питавшие культ Имхотепа на протяжении почти тридцати пяти веков, следует искать именно в том, что за ним закрепились слава «величайшего врача Египта», спасителя, высочайшего медицинского авторитета [1, с. 45]. Приписывая Имхотепу огромную целительную силу, народная память опиралась на несомненный факт: реальный Имхотеп был лечащим врачом фараона Джосера и даже, как полагают, первым профессиональным медиком в истории [8, с. 3; 12, с. 14]. Есть мнение, что автором так называемого медицинского папируса Эдвина Смита, переписанного в XVI в. до н.э. с оригинала начала Древнего царства, был именно Имхотеп [8, с. 75].

Но как чудо-целителя его начинают почитать только в поздний период. Целительство хорошо согласовывалось с остальными функциями обожествленного Имхотепа. Считалось, что он прекрасно знает, о чем его просят, поэтому тексты на votivных статуэтках не называли недуг адоранта. Например, посвятельная надпись на статуе донатора из Музеев Ватикана обращается к Имхотепу как к «Сыну Птаха, приходящему к каждому вызывающему к нему, который излечивает болезни и врачует члены» [27, с. 44]. В одной из надписей Дейр эль-Бахри Имхотеп назван «великим богом, величайшим из врачей, с умелыми пальцами для всякого, кто обращается к нему» [27, с. 63]. Птолемей VI запечатлен в храме Эдфу совершающим в честь Имхотепа жертвоприношения, именуя его «благим отцом», «великим богом, по чьей воле жив каждый», «врачуящим всякую болезнь в Египте», в ответной надписи бог-целитель обещает царю обильные разливы Нила и богатства Пунта и Библа [27, с. 66]. Имхотепу адресовали также просьбы о деторождении и благодарственные славословия после рождения ребенка. Просили его и об исцелении больных детей.

В эпоху Лагидов Имхотепа ассоциировался с Асклепием (Asclepios) или Эскулапом (Aesculapios), ему посвящали целительные храмы, куда совершались терапевтические паломничества с целью удостоиться явления божества, задать ему вопрос и получить ответ [7, с. 365]. Только в одном храме Дейр эль-Бахри сохранилось 189 надписей с именами терапевтических паломников, их молитвы об излечении и благодарственные славословия [7, с. 366]. Вот как об этом говорится во вступлении к одному медицинскому трактату [3, с. 68–71], хотя его автора, врача Фессала (I в.), интересовало не лечение, а скорее профессиональная консультация.

Фессал приехал в Александрию для пополнения знаний. Там, заинтересовавшись «диалектической медициной», он посещал лекции и библиотеки, где обнаружил произведение «фараона Нехепсо» о двадцати четырех способах лечения минералами и растениями с учетом зодиакальной принадлежности больного. Однако он не смог добиться положительных результатов. Страдая от насмешек коллег, Фессал отправился в Египетские Фивы, чтобы «говорить с богом» и узнать, в чем заключалась его ошибка. Пропостившись по обычаю три дня, он явился в храм и был введен в залу с пустым тронем, на котором предстояло появиться богу. Жрец силой заклинаний (гипноз?) вызвал Асклепия, занявшего трон, после чего вышел, заперев за собой двери. Фессал остался один-на-один с богом, «почти уничтоженный душой и телом».

Вот как он описывает дальнейшее: «Никакими человеческими словами нельзя описать черты лица и сияние бога. Асклепий поднял правую руку, приветствуя меня, и сказал: «Счастливый Фессал! Сейчас бог оказывает тебе милость, а вскоре, узнав о твоей победе, люди будут почитать тебя как бога. Спрашивай, что тебе нужно. Я на все отвечу от чистого сердца». Я почти не мог говорить, ибо не владел собой, ослепленный красотой бога. Наконец я спросил: «Почему меня постигла неудача, когда я применял рецепты царя Нехепсо?» Асклепий ответил: «Нехепсо был мудрецом. Он владел всеми тайнами магии. Но он не слышал из уст бога ни одного из тех секретов, которые я тебе открою. Благодаря прирожденной проницательности Нехепсо постиг родство камней и растений со звездами, но он не мог определить ни времени, ни мест, в которых следует собирать травы. А ведь рост и движение всех плодов зависят от влияния звезд» [Цит. по: 3, с. 70–71].

Завершая обзор, очень краткий, египетской традиции о божестве-целителе, стоит остановиться на его именах и «родственных связях». Его древнее имя Имхотеп (егип. «Пришедший в мир») употреблялось вплоть до начала христианской эры. Грецизированное имя Imuthes появляется в герметических текстах, где оно встречается параллельно с именем Asclepios. В рамках *interpretatio Graeca* Имхотеп предстает как Иа/Тот Трисмегист («Трижды величайший») — древнейший бог египетского пантеона, глава восьмерки богов первобытного хаоса, «Иа младший», Ἰα-χιμ/χην — Асклепий [1, с. 51–54]. Связь с культом Тота для понимания образа Имхотепа очень важна. Богу мудрости, счета и письма Тоту приписывалось создание всей интеллектуальной жизни в Египте, его почитали как покровителя писцов, архивов и библиотек, «владыку слов бога, сердце Ра и язык Атума» [5, особ. с. 152, 158 и сл.]. Показательны функция

психопомпа и тот факт, что роль изобретателя медицины, приписанная Тоту, сближает его с Имхотепом [5, с. 177 и сл., 272, прим. 1]. В текстах *Corpus Hermeticum* отцом Асклепия назван Гермес — например, в трактате «Здоровье души. Гермес Триждывеличайший к Асклепию» [2, с. 78] фигурирует «древний египетский мудрец, чьи научные и философские познания принес в мир его сын» [21, с. 190]. В средневековой Европе на основе древних традиций Асклепий-Гермес трансформируется в символ мудрости — в этом качестве его изобразил Пинтуриккьо в знаменитой мозаике кафедрального собора в Сиене «Асклепий на Горе Мудрости» (1505 г.): для спешащих в Гору — это дорога познания, а кишасшие кругом них змеи и черепахи символизируют препятствия на пути обретения истинного знания, воплощенного в фигуре Асклепия, восседающего на троне на вершине Горы с книгой в руках.

Гермес в древнегреческой мифологии близок Асклепию и Имхотепу: он вестник богов, покровитель путников и проводник душ умерших. Имя бога — производное от греческого слова *ἑρμα*, означавшего груды камней или каменный столб, которыми маркировались в древности места погребений. Гермы служили путеводными знаками и магическими охранителями дорог, границ и ворот — отсюда Гермес «Привратный» [4, II, 38, 7]. В разное время с ним отождествлялись египетский Тот, римский Меркурий, бывший также покровителем магии и астрологии, персидский герой Хушанг, арабский врач и астроном Идрис [19, с. 103–104].

Сохранение культа Имхотепа в Египте до начала христианской эры, а также его близость позднеантичному культу Тота-Гермеса с его развитыми формами народной медицины, астрологии, магии, алхимии и философии, где Гермес выступал не как бог, а как древний пророк — эти предпосылки позднее облегчили включение Имхотепа в арабскую традицию, богатую своими формами народной медицины и оккультизма. Арабы, прежде весьма далекие от культурных центров Александрии, Антиохи и Селевкии, к VII в. завоевали крупнейшие города Ближнего Востока и оказались вовлечены в процесс осмысления культурных ценностей Византии и империи Сасанидов. Греческая, персидская и индийская наука и философия, этические и политические учения, медицина и математика — все это быстро стало частью их интеллектуальных поисков. Вместе с другим громадным культурным наследием арабы восприняли и позднее увлечение греков оккультизмом, наравне с объектом этого увлечения — неизвестным объемом герметической литературы [21, с. 188]. В этом необъятном горниле знаний и верований переплавлялись идеи, культы и образы, среди которых

оказался и Имхотеп-Асклепий, воплотившийся в мудреца на троне, с книгой или скрижалю в руках, значение которой подчеркивается указанием на то, что материалом для нее послужил изумруд. Как тут не вспомнить Изумрудную Скрижаль, найденную, по преданию, на могиле Гермеса Аполлоном Тианским [1, с. 514–515]. Представления о мудреце на троне могут восходить и к зрительным образам из египетской практики терапевтических паломничеств, и к иконографии Имхотепа в вотивной пластике малых форм.

Самые известные и, пожалуй, самые удачные исследования этого мотива в арабских источниках принадлежат Б.Х. Стрикеру [26, с. 100–137] и А. Фодору [11, с. 155–181]. Б.Х. Стрикер анализирует преамбулу алхимического трактата X в. Мухаммеда ибн-Умайли ат-Тамими *Kitab al-ma' al-waraqī*, где автор описывает, как во время пребывания в египетском городе *Busir* он и его спутник посетили древний храм под названием «Темница Иосифа». Там они увидели статую сидящего мужчины с изумрудной скрижалю в руках. Стены храма покрывали изображения людей, простиравших руки к этой статуе. Скрижаль содержала несколько магических знаков, толкованию которых посвящен один из разделов трактата. По мнению А. Фодора, статуя, «вне всяких сомнений», изображала Имхотепа, который «впоследствии почитался как бог мудрости и высший авторитет в астрономии, магии и медицине и которого греки отождествляли с Асклепием» [11, с. 156]. Б.Х. Стрикер приходит к выводу, что изображение в храме города *Busir* могло представлять Гермеса-Асклепия или Имхотепа-Гермеса [26, с. 112]. О близости этих образов в арабской традиции свидетельствует, в частности, высказывание Ибн ал-Кифти, который сообщает, что Асклепий установил в своем храме статую сидящего Гермеса, а греки приняли ее за изображение самого Асклепия [11, с. 156, прим. 8].

Арабская традиция сближала Гермеса также с Адамом и Енохом, приписывая им одни и те же функции: Адам считался царем, жрецом и пророком; а по утверждению Хаджи Калифа, Гермес являлся пророком, царем и мудрецом (*nabi, malik, hakim*). Имхотепа почитали как мудреца и бога, а при жизни он был жрецом. В анонимном алхимическом трактате XIII в. *Qabas al-qabis fi tatbir Hermes al'Haramis* [24, с. 287–306] Адам и Гермес вообще предстают как одно и то же лицо, несмотря на разницу имен. Отождествление достигается за счет включения Гермеса в круг представлений о Прачеловеке (*anthropos*), слишком сложных, чтобы касаться их в одной статье. Стоит лишь сослаться на мнение египетского алхимика Зосимы из Ахмима, что *anthropos* в древних египетских текстах упомина-

ется под именем Тота. А. Фодор считает, что сближение Имхотепа и Тота не противоречит выдвинутой им гипотезе о родстве образов Адама и Имхотепа [11, с. 167 и сл.].

Начав с рассуждения о скрытом значении имен мудрецов, автор трактата *Qabas al-qabis fi tatbir Hermes al'Haramis* затем переходит к описанию изображения на стене храма, которое сходно с приведенным выше: «Гермес — это Akhnukh (Енох) и Идрис — мир с ним. Гермес — сирийское слово, означающее “мудрый”. Поэтому *Hermes al'Haramis* означает “мудрейший из мудрых”... Что до его настоящего имени, то это Akhnukh (Енох). Akhnukh [пустился в путь и] достиг *magharat al-kunuz* (пещеры сокровищ). Он назвал ее так поистине из-за хранившихся в ней сокровищ и драгоценных камней знаний. Когда Akhnukh достиг этого места и вошел туда, он нашел скрижали с перлами науки, и он стал отбирать лучшие, наикратчайшие и наиважнейшие для каждой из наук. Там он наткнулся на скрижаль Благородного Искусства. Когда он увидел ее и прочел, то преклонился перед всемогуществом творца. Затем он покинул пещеру, направившись в *birba* (храм). Он стал искать вход и рядом с ним на стене обнаружил изображение сидящего мужа, смотрящего в книгу. Это привлекло его внимание, и он захотел повнимательнее все рассмотреть. Оказалось, что это портрет отца его Адама, мир ему, вырубившего эту пещеру» [Цит. по: 11, с. 157–158].

Органично включенный в этот рассказ мотив пещеры, объединяющий не связанные между собой части, восходит к сирийскому христианскому источнику VI в. «Пещера сокровищ» [11, с. 169–170]. Согласно этому тексту Адам и Ева после изгнания поселились в пещере на священной горе. Адам сложил там золото, мирру и разные благовония, доставленные от границ рая, и пещера долгое время служила им жилищем и храмом. После смерти Адама она стала и его гробницей. О перенесении действия на египетскую почву свидетельствует коптский термин *birba*. Адам, воплотившись в мудреца, сидящего со скрижалю в руках, принял характерные черты Имхотепа.

Схожую традицию приводит Шадр эд-Дин Ширази: «Мудрость (*hikmah*) произошла от Адама и его потомков Сета и Гермеса, т.е. Идриса и Ноя... Именно величайший Гермес распространил ее (*hikmah*) по областям мира и разным странам и сделал ее достоянием людей. Он отец философии (*Abu'l-hukama*) и повелитель изучающих науки» [Цит. по: 19, с. 106]. Сближение Гермеса (хотя, собственно, арабская традиция знала трех Гермесов [16, с. 105], так же как во времена Манефона знали трех Тотов [5, с. 270–271]) с древним пророком Идрисом или Енохом подтверждается и дру-

гими источниками [2, с. 562]. Вслед за Филоном Александрийским арабы считали пророчества истоком философии, что находит отражение в высказывании: «Философия — последствие сбывшегося пророчества». Здесь уместно вспомнить, что al-Nakim («Мудрец») — одно из имен творца в исламе.

На ранней стадии научные интересы в арабском мире были сосредоточены на «герметических науках», которые включали алхимию, астрологию и тесно связанную с ними медицину [15, с. 927]. Вот почему знаком Гермеса Александрийского стал кадуцей, а сам Гермес в арабской религиозно-философской мысли почитался соединительным звеном между миром мирского и миром духовного и толкователем высшей мудрости для смертных [19, с. 104]. В нем воплотилась исходная точка мудрости (*sophia*), которая через Асклепия, Пифагора и Платона передавалась грекам, а через Гайомарта, Фаридуна и Кей-Хосрова — персам, чтобы потом, в эпоху распространения ислама, слиться в арабской науке [20, с. 502–503]. Таким образом, именно благодаря Гермесу-Идрису эллинистическая традиция заявила о своем праве на существование в арабском мире, когда силлогистика и метафизика Аристотеля еще не получили там распространения. Полемика, коснувшаяся герметической теодицеи, в которой можно усмотреть попытку согласования идеи Благого Бога с наличием мирового зла, доказывает, что в ту эпоху герметизм пронизывал все стороны интеллектуальной жизни, хотя и не исповедовался как общепринятое учение. Распространенность клятвы Гиппократова, заимствованной в Испании лекарем Ибн Зухром (Ibn Zuhr), только доказывает, что проникновение античных техник обеспечивалось через организации посвященных, и помимо них не существовало возможностей приобщения к античной науке. Кроме того, арабские ученые осознавали некоторую доктринальную однородность, объединяющую различные тексты (алхимию, астрологию, медицину, пр.), переведенные под именем Гермеса [2, с. 536 и сл.].

К X–XI вв. складывается образ идеального мудреца, носителя высших знаний. Этот образ на стыке поздеегипетской, позднеантичной и раннеарабской культур воплотил в себе черты разных богов и мифических персонажей, органично наслаивавшихся на образ Имхотепа, который на протяжении многих веков почитался величайшим авторитетом в области медицины, дидактической литературы и архитектуры. В источниках разных эпох этот идеальный мудрец упоминается под разными именами, часто в его лице объединялись два персонажа, включая богов, прачеловека и святых: Имхотеп-Тот, Имхотеп-Гермес, Гермес-Асклепий, Адам-

Имхотеп, Akhnukh-Идрис. Воплощенный в египетской скульптуре, Имхотеп, наряду с эволюцией его образа в позднеантичной традиции, оказал влияние на формирование представлений об идеальном мудреце, философе и враче в арабском средневековье, где он был известен, в основном, под именем Гермеса. В арабской традиции Гермес считался основателем философии, астрономии, астрологии, алхимии и медицины. Ему приписывали 365 лет земной жизни, что роднит его с образом солярного героя. Считалось также, что он не умер обычной смертью, но был взят живым на небо. Этот сложный образ, в свою очередь, повлиял на формирование европейских представлений об истинном ученом, которые складывались на основе древних традиций, в рамках которых Асклепий-Гермес, наделенный иконографическими чертами Имхотепа, эволюционировал в символ высшей универсальной мудрости.

Список литературы

1. Берлев О.Д. Два периода Сотиса между Годом 18 царя Сену, или Тосортроса, и Годом 2 фараона Антонина Пия // Древний Египет. Язык — культура — сознание. М., 1999.
2. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / пер. К. Богущкого. Киев: Ирис, 2001.
3. Кравчук А. Закат Птолемея. М.: Наука, 1973.
4. Павсаний. Описание Эллады: в 2 т. СПб.: Алетей, 1996.
5. Тураев Б.А. Бог Тот. СПб.: Журнал «Нева», 2002.
6. Barucq A., et. al. Ecrits de l'Orient ancien et sources bibliques. Paris, 1986.
7. Bernand A. Lecon de civilization. Fayard, 1994.
8. Breasted J.H. The Edwin Smith surgical papyrus: in 2 Vols. Chicago, 1930.
9. Capart J. Thèbes. Bruxelles, 1925.
10. Chassinat E. Un nouvelle mention du pseudo-architecte du temple d'Horus à Edfu // BIFAO 28. 1929.
11. Fodor A. The metamorphosis of Imhotep. A study of Islamic syncretism // Akten des VII Kongresses für Arabistik und Islamwissenschaft. Göttingen, 1976.
12. Gardiner A.H. Hieratic papyri in the British museum: in 2 Vols. London, 1935.
13. Griffith F.L., Thompson H. The Demotic magical papyrus of London and Leiden. London, 1904.
14. Grimal N. Histoire de l'Egypte Ancienne. Paris, 1988.
15. History of Islamic Philosophy / ed. by S.H. Nasr and O. Leaman. London, 2003.
16. Hunt A.S. The Oxyrhynchus papyri. London, 1915.
17. Kàkosy L. Imhotep and Amenhotep son of Hapu // Acta Orientalia Academiae scientiarum hungaricae. T. XXI. Budapest. 1968.

18. *Lauer J.-Ph.* Histoire monumentale des pyramides: in 2 Vols. Paris, 1962.
19. *Nasr S.H.* Islamic life and thought. London, 1981.
20. *Opera Metaphysica and mystica. Prodégomènes.* Vol. I: Yaḥyā Ibn-Ḥabaš as-Suhrawardī. Majmū‘ah fi al-ḥikmah al-ilāhīyah. Tehran, 1976.
21. *Peters F.E.* Hermes and Harran: The roots of Arabic-Islamic occultism // Intellectual studies of Islam. Essays written in honor of Martin Dickson. Salt Lake City, 1990.
22. *Reitzenstein R.* Poimandres. Leipzig, 1904.
23. *Sethe K.* Thebanische Tempelinschriften aus der griechisch-römischen Zeit. Berlin, 1957.
24. *Siggel A.* Das Licht über das Verfahren des Hermes der Hermesse dem, der es begehrt // Der Islam. 1937. Bd. 24. S. 287–306.
25. *Simpson W.K.* The literature of Ancient Egypt, 1973.
26. *Stricker B.H.* La prison de Joseph // Acta Orientalia. 19. 1942.
27. *Wildung D.* Egyptian saints. Deification in pharaonic Egypt. New York, 1977.
28. *Wildung D.* Die Rolle ägyptischer Könige im Bewusstsein ihrer Nachwelt. Berlin, 1969.

Валерия Сергеевна Ленская
Кандидат исторических наук,
старший научный сотрудник,
Институт всеобщей истории РАН

Valeria S. Lenskaya
Candidate of Historical Sciences,
Senior Researcher, Institute of General
History of the Russian Academy of Sciences

Религиозная жизнь Древней Греции: краткий систематический каталог

Religious life of Ancient Greece: A brief systematic catalog

Аннотация. В данной статье автор предлагает свою систематизацию картины религиозной жизни Древней Греции и выделяет следующие подразделы: публичная религия, частная религия, функциональность святилищ, гендерные различия, профессионализм в религии, регионализм, нетрадиционная религия.

Abstract. In this article, the author offers his systematization of the picture of the religious life of ancient Greece and identifies the following subsections: public religion, private religion, functionality of sanctuaries, gender differences, professionalism in religion, regionalism, non-traditional religion.

Ключевые слова: Древняя Греция, религия, афинские культы, домашние культы, культовые объединения, полисная жизнь, финансирование культов, храмы, жречество.

Keywords: Ancient Greece, religion, Athenian cults, domestic cults, cult associations, political life, financing of cults, temples, priesthood.

Исследователи, пишущие о религиозной жизни Древней Греции, структурируют свои труды в соответствии с самыми разными принципами, в зависимости от того, какую проблему они хотели

бы осветить и на что обратить внимание. Общие работы по истории древнегреческой религии также спланированы авторами по разным схемам, большинство которых довольно традиционны и сосредоточены, в основном, на категориях внешних — описание святилищ, обрядов, праздников, культового персонала. В данной статье мы бы хотели предложить свою систематизацию картины религиозной жизни Древней Греции в соответствии с намеченными нами подразделами, которые мы условно назовем «карточками», по ассоциации с библиотечным каталогом. Это достаточно общая систематизация, не претендующая на полноту и подробность, которая может в дальнейшем расширяться и пополняться; само название «карточки» выбрано нами просто для удобства, но, по нашему мнению, такая классификация может быть применима в подобном сочинении, предназначенном для культурологического сборника. Основой работы являются наши исследования различных проблем религии Древней Греции, зафиксированные в ряде статей.

Первой «карточкой» в нашем «систематическом каталоге» является карточка **публичная религия**: она включает культы, в отправлении которых участвовали все граждане полиса или его большие группы (роды, фратрии, крупные культовые объединения). Публичные культы подразумевали наличие общественных жертвоприношений, праздников, шествий, спортивных и театральных агонов. Для каждой названной нами группы был характерен свой тип культа [7]. В разных вариантах такие типы существовали в любом полисе; в нашей статье мы покажем эту типологию на примере афинских культов, поскольку Афины в этом смысле дают наиболее обильный и представительный материал.

«Гентильные» культы — культы, отправление которых традиционно было закреплено за тем или иным родом (γένος). Гентильное жречество было древнейшим в Афинах, «гентильные» жрецы выбирались жребием из членов знатного рода и выполняли свои обязанности пожизненно [36, с. 2–4; 23, с. 128; 21, с. 77]. Примером «гентильных» жрецов могут быть жрецы Элевсинских мистерий, принадлежавшие к родам Евмолпидов и Кериков [5, с. 25–42]. Финансирование «гентильных» культов, как правило, осуществлялось самим родом, за исключением некоторых случаев, когда культ имел государственное значение; таковыми были, например, Элевсинские мистерии или культ Афины Полиады, где, наряду с финансированием из родовой казны, существовало и государственное финансирование. Аналогичным примером рода, получавшим финансирование как от государства, так и из родовой казны, являются Саламинии. Кроме того, существовали чисто родовые, «закрытые»

культы, каковые, к примеру, практиковали Гефиреи, воздвигшие в Афинах «святилища, к которым остальные афиняне не имеют никакого отношения» (Hdt. V. 61). Естественно, что такие культы финансировались самим родом.

С середины V в. до н.э. в Афинах появляется новый вид культов — так называемые «полисные» культы, обслуживавшиеся жрецами, которые выбирались из числа всех афинян и афинянок. Первыми «полисными» жрецами были жрецы Афины Ники (IG I³ 35, 36), Асклепия и фракийской богини Бендиды. Существует несколько точек зрения на то, что считать полисным культом. По мнению одних исследователей, главным критерием является государственное финансирование, и это означало, что культ был включен в городской «календарь жертвоприношений», установленный еще Солоном (Plut. Sol. 25. 2:) и в конце V в. до н.э. частично преобразованный Никомахом (Lys. XXX. 17–25). Другие полагают, что главными являются «административные и финансовые критерии», когда те или иные аспекты культа регулируются полисными структурами — Советом, Собранием, магистратами, а указателями «полисного» типа культа можно считать полисные декреты и законы, финансовые счета, инвентари. Третьи предлагают считать культ «полисным», если вопросы, касавшиеся культа, решались Советом и собранием, если религиозные церемонии были организованы и проводились государственными магистратами и культ имел важное значение для всего афинского народа [29, с. 145; 33, с. 17; 31, с. 14]. Исследователи выделяют следующие критерии, по которым можно определить «полисный» тип культа [29, с. 146–147; 13, с. 15]: ответственность, которую полис брал на себя за некую священную собственность — сокровищницу Афины, сокровищницу «других богов»; сдача полисом в аренду священной собственности; получение жрецами денежного вознаграждения из государственной казны или частей от государственного жертвоприношения; жертвоприношения, совершаемые полисными магистратами; использование священных мест для народных собраний (например, собрание в святилище Аполлона Ликийского); полисные декреты, регулировавшие культ; полисные декреты, содержащие упоминания об общественно финансируемых общественных жертвоприношениях; надписи о продаже шкур животных, принесенных в жертву; декреты Совета и народного собрания в честь жрецов; отчетность жрецов в конце исполнения своих обязанностей перед Советом и народом. Кроме того, полис мог назначить других официальных лиц, эпимелетов и иеропеев, для контроля над тем или иным культом; более того, возможно, что в V в. до н.э. именно эти лица,

а не жрецы, были ответственными за финансовые дела больших святилищ, поскольку такие святилища рассматривались полисом в качестве финансового резерва во время военных и чрезвычайных операций (см., напр., Thuc. I. 121; VI. 6, 20, 46).

Финансирование государственных культов осуществлялось полисом: полис выделял деньги из священной казны (в Афинах основными священными сокровищницами являлись сокровищница Афины и сокровищница других богов), а в случае необходимости из государственной казны, сдавал в аренду священную собственность, организовывал продажу шкур жертвенных животных. Сдача полисом в аренду полисных священных земель была одним из главных источников дохода для культового финансирования. Многие культы финансировались полисом за счет налогов, собираемых с некоторых категорий граждан, и платы за участие в том или ином священнодействии. Перикл обязал всех афинян и членов афинского морского союза уплачивать *ἀπαρχαί*, т.е. начатки урожая, в пользу элевсинских богов (LSCG. 4). *Ἀπαρχαί* также выплачивались союзниками в казну Афины во время существования 1 Афинского морского союза, начиная с 453 г. до н.э. (см., напр., IG I³. 259). Значительную часть доходов святилищ составляли налоги, взимаемые в пользу богов со штрафов, налагавшихся на виновных в различных преступлениях: так, Афина получала десятую часть от штрафов, остальные боги — пятидесятую часть (Dem. XXIV. 120, XLIII. 71).

Регулирование культа полисом еще не означало полного контроля государства; существовали так называемые «смешанные» типы культов, примером которого может являться культ Афины Полиады: полис регулировал ее главный праздник, Панафинеи, однако выбор жрецов и многие детали культа оставались под контролем *γένος* (Этеобутады), традиционно имевшим попечение над этим культом [13, с. 11]. То же можно сказать и об Элевсинских мистериях, празднике, на протяжении всей истории остававшемся привилегией Евмолпидов и Кериков, но в котором участвовали государственные магистраты, частично регулировавшие это священнодействие [3, с. 128–131]. Контроль государства существовал над культом Тесея, традиционно бывшим привилегией рода Фиталидов [37, с. 237–238].

Кроме полисных культов, в Афинах существовали культы демонов. Демы, помимо того, что участвовали в полисных праздниках (а иногда даже поддерживали их материально, то есть отпращивали животных для жертвоприношений), имели собственные культы и собственные календари праздников; это были местные,

локальные праздники, справлявшиеся только жителями того или иного дема.

Оргеоны — религиозные сообщества, первоначально существовавшие на равных правах с другими гентильными и административными подразделениями, постепенно превратились в общества частного характера [12, с. 213], кооперировавшиеся, в основном, вокруг героев или иноземных божеств. В. Фергюсон делит оргеонов на две группы: тех, которые жили в городе или в ближайшем предместье и объединялись вокруг культа героев, и тех, которые были в своей массе негражданами, поклонялись иноземным божествам и были сосредоточены в Пирее и его окрестностях [24, с. 73–121]. Например, согласно постановлению сер. IV в. до н.э. (установленному в Пирее), китийцы, жители Кипра, получили возможность построить в Афинах святилище Афродиты, а египтяне — святилище Исиды (IG II². 337, 39–45). Фракийцы также первыми из иностранцев получили участок земли в Пирее для постройки святилища Бендиды (IG II². 1283. 4–6). Оргеоны имели право на владение имуществом и на отправление своего культа независимо от государства и других сообществ. В нашем распоряжении имеются многие надписи, согласно которым оргеоны-почитатели культа того или иного героя сдавали в аренду свое святилище с прилежащими ему зданиями и садом; арендаторы выплачивали им в год определенную сумму и предоставляли право справлять главный праздник героя (IG II². 2499; IG II². 2501 и др.).

У оргеонов могли быть свои благодетели и «спонсоры», что также засвидетельствовано в надписях (IG II². 1327; IG II². 1324; IG II². 1325–1326).

Рассмотренные типы, как мы уже отмечали, относятся к религии публичной. Следующая «карточка» в нашей систематизации — **религия частная**. К этому типу мы относим религию домашнюю, т.е. культы, отправлявшиеся в каждом греческом доме без посредничества жреца, и религию личную, т.е. частные жертвоприношения, которые могли совершать все греки в храмах, на алтарях и в любом священном месте, в одиночестве или с небольшой группой спутников (родственников или друзей). Здесь мы переходим с уровня гражданского коллектива и его больших групп на уровень семьи и узкого круга друзей. В каждом греческом доме существовали домашние боги-покровители, которые, как правило, у всех греков были одними и теми же: так, в каждом доме поклонялись Гестии (богине очага), Гермесу, Гекате. Историк IV в. до н.э. Теопомп рассказывает о некоем Клеархе из Метидрия в Аркадии, который удостоился похвалы от Аполлона Дельфийского: этот благочестивый

Клеарх приносил жертвы в положенные сроки, каждый месяц в новолуние увенчивал и чистил своих Гермеса и Гекату и другие святыни, которые ему оставили предки, и почитал возлияниями, жертвенными пирогами и кексами (Theopomp. FGrH. 2b115F. 344. 12–27). Афинский оратор IV в. до н.э. Ликург, обвиняя Леократа в бегстве из Афин во время опасности, говорит, что тот увез с собой и «отечественные святыни, которые передали ему предки» (Лус. In Leocr. 25). В Афинах особое значение в домашней религии имели Аполлон Отчий и Зевс Оградный: наличие Аполлона Отчего и Зевса Оградного считалось безусловным аргументом при доказательстве наличия афинского гражданства (Arist. Athen. Pol. 55. 3; Dem. LVII. 67), хотя, строго говоря, Аполлон Отчий относился к родовым святыням и имелся, возможно, не у всех, а только у генетов, каковыми к IV в. до н.э. были только аристократы. Зевс Оградный охранял территорию дома; в память о прежнем простом образе жизни ему приносили в жертву горшки со стручковыми (Suda. s.v. *χύτρας ἰδρυτέον*). Зевс Ктесий был стражем домашнего имущества (Menandr. Fr. 519 K — хранитель кладовки, *Ναρροσρ. s.v. Κτησίον Διός*); его символы иногда держали в кладовке (*Ναρροσρ. s.v. Κτησίον Διός*), иногда в кувшине (Athen. XI. 46), иногда бога изображали в форме змеи [22, с. 217]. Ктесию молились о здоровье и благосостоянии домочадцев (Isaios. VIII. 16). Гермес *Πυλαῖος, Θυραῖος, Στροφαῖος* (охраняющий дверные запоры) был хранителем дома от воров; его изображение или алтарь располагался около входной двери (Pollux. VIII. 72; Suda. s.v. *Στροφαῖος*). Богиней очага была Гестия, в культ которой вводился каждый новый член ойкоса — женщины и рабы. У греков бытовала поговорка «Начинай с Гестии», и первая часть любого жертвоприношения была посвящена Гестии. Иногда перед домом ставили изображение или символ Гекаты; по Аристофану, выходя из дома, женщина вопрошала Гекату (Aristoph. Lys. 64).

Другим способом почтить бога частным, так сказать, образом, без участия в торжественных полисных праздниках, процессах и церемониях, были жертвоприношения, совершавшиеся частными лицами в святилищах самостоятельно или при помощи жреца. У Аристофана читаем сетования жреца, оставшегося не у дел после всеобщего обогащения: «Хоть бедны были, жертву приносили в храм / Спасенный путешественник иль следствия / Удачно избежавший. Если кто хотел / Счастливое услышать прорицание, / То и меня, жреца, он звал» (Aristoph. Plutus. 1179 sq., пер. В. Холмского). У Менандра мать героя приносила жертвы разным богам ежедневно, обходя все святилища в деме (Men.

Dyskol. 260–264). Иногда частные лица могли приносить жертвы на общественных алтарях самостоятельно, без присутствия жреца: так, согласно надписи с Хиоса, в случаях, когда жрец отсутствовал, жертвователю мог сам принести жертву в храме, совершив ритуал троекратного призывания жреца (Chios 3, 7–12). Однако очевидно, что такие случаи были редки и нехарактерны, поскольку тут же оговаривается, что больше самостоятельные жертвы не разрешаются никому.

Помимо того, греки почитали местных божков и героев в священных местах — в священных рощах, пещерах, гротах, у рек и источников, у крохотных часовен-герм, стоявших на перекрестках, и такое почитание в виде молитвы или маленького приношения могло происходить мимоходом и мимолетно, в ходе путешествия или похода по какому-либо делу. По замечанию М. Нильссона, низшие духи народных верований смогли удержаться даже после победы христианства, и вера в духов природы сохраняется в некоторых местах Греции доныне [11, с. 12–30].

Далее, мы можем систематизировать греческую религию по критериям **функциональности ее святилищ**: существовали храмы, где совершались обычные, традиционные обряды, посвященные тому или иному богу; храмы и священные места, где происходили мистериальные действия; храмы, предназначенные для целительства; оракулы и отдельные гадатели, очень распространенные в Греции. Литература, посвященная данному вопросу, огромна, поэтому ограничимся лишь кратким перечислением таких святилищ по их функциям. Говоря о мистериях, в качестве важнейших следует упомянуть Элевсинское святилище в Аттике, где происходили мистерии в честь Деметры и Коры, Самофракийское святилище на острове Самофракия, где отправлялся мистический культ кабиров, Зевсову пещеру на Крите, где проводились мистерии Зевса и куретов. Важнейшими целительными центрами в Греции являлись святилища Асклепия в Эпидавре, на Косе и в Трикке и святилище Амфиарая в Оропе; целительство здесь переплеталось с прорицательством, поскольку первой ступенью к исцелению являлось получение больными откровения от бога во сне; после священного сна в святилище больной поступал в распоряжение жрецов, дававших ему целительные рецепты и предписания. Оракулы подразделялись на несколько видов: оракулы экстатические, или Аполлоновские, где ответ давался прорицателем, находившимся в состоянии экстаза, и затем истолковывался жрецами, — важнейшим из таких оракулов был Дельфийский оракул; популярностью также пользовались Дидимский оракул (около Милета), оракул Апол-

лона Исменийского в Фивах и некоторые другие; оракулы, где ответы давались при помощи знаков — Додонский (гадание по шелесту листьев священного дуба, по журчанию ручья около этого дуба, по звону меди), Олимпийский (гадание по внутренностям животных), Зевса-Аммона в Ливии (гадание по колебаниям кумира божества); оракулы, вопрошавшие души мертвых, — например, известный оракул при гробнице Тиресия в Беотии. Индивидуальная мантика была представлена в Греции прорицателями, обычно получавшими свое ремесло наследственным путем: существовали известные роды прорицателей, практиковавшие дивинацию на протяжении многих поколений и зарекомендовавшие себя среди греков [25, с. 187–206; 26].

Следующая «карточка» в нашем «систематическом каталоге» — **гендерные различия** в религии. Деление по гендерным признакам получило свое воплощение в том, что 1) богиням обычно прислуживали жрицы [18; 20, с. 73–106], а богам — жрецы, хотя это правило не всегда строго соблюдалось. На культовых изображениях жрицы обычно представлены с ключом от храма, тогда как жрецы изображаются с ножом для совершения жертвоприношений [15, с. 23]. В культе Деметры и Коры в качестве священнослужителей часто были задействованы мужчины, а в культе Диониса — женщины. 2) Существовали специфически мужские или женские праздники: например, Павсаний сообщает, что между Сикионом и Флиунтом существовал храм Деметры Простасии и Коры, где справляли свой праздник только мужчины, а в расположенной рядом Нимфоне — только женщины (Paus. II. 11. 3), что в Лаконии был храм Ареса, где праздновали только мужчины (Paus. III. 22.5), и храм Диониса, где одни женщины втайне совершали жертвоприношения (Paus. III. 20. 4) [17, с. 335–336]. В Фесмофориях, известном афинском празднике осеннего сева, проводившемся в честь Деметры и Коры, принимали участие только женщины, и только женщины могли принимать участие в определенных ритуалах праздника Таврополии в честь Артемиды (Menandr. Epitrep. Passim) [20, с. 127; 19, с. 208–209]; афинский праздник Алои, приуроченный ко времени сбора винограда и пробы нового вина, также включал чисто женские ритуалы (Schol. Luc. 80,7. 4) [20, с. 121; 11, с. 45; 19, с. 60F]. Некоторые исследователи полагают, что Алои были женским праздником, однако, согласно данным надписей, праздник включал в себя общее жертвоприношение и агон (IG II² 1299), так что только часть праздника справлялась одними женщинами [20, с. 121]. 3) В некоторых местах существовали храмы, куда был воспрещен вход либо женщинам, либо мужчинам — например, Плутарх пишет, что в Танагре

существовал храм и священная роща героя Евноста, куда был воспрещен вход женщинам (Plut. Aetia Rom. et Graec. 300e-f); в местечке Брисеи в Лаконике был храм Диониса, о котором мы уже упоминали, и в нем статуя, видеть которую запрещалось мужчинам (Paus. III. 20 4). Все эти деления по гендерным признакам являлись пережитками глубоко архаичных форм религии, восходя ко времени существования мужских тайных союзов и чисто мужских обрядов (которые со временем обрели параллельные женские). И все же нужно отметить, что различие по гендерным признакам в религиозной жизни Греции было выражено довольно слабо и что в большинстве греческих праздников принимали участие как женщины, так и мужчины.

Перейдем к «карточке» **профессионализм в религии**. Здесь можно говорить о жрецах-«профессионалах», обычно членах того или иного рода, где жречество передавалось из поколения в поколение, и жрецах, избравшихся на один год и не обладавших профессиональными познаниями. Удобнее всего продемонстрировать это на примере Афин, хотя подобная ситуация наблюдалась во многих полисах. Наиболее яркий пример такого наследственного контроля над культом — Евмолпиды и Керики. Евмолпиды получили эту почетную миссию еще в гомеровское время (Horn. Numn. in Cerer. 475 sq.); после того как культ стал государственным, жрецы продолжали кооптироваться из этого же рода: иерофанты, иерофантиды, элевсинские экзегеты были Евмолпидами. Дадухи, дадухусы, иерокерики, алтарные жрецы избирались из древнего афинского рода Кериков, жрицы Деметры и Кору — из не менее древнего рода Филлидов. Должности жрицы Деметры и Кору продолжали замещаться представительницами рода Филлидов до конца существования мистерий [16, с. 10 ff., 56, 89–93, 116; 36, с. 87, 90, 96; 23, с. 125].

Вот лишь несколько примеров других знатных афинских родов, заведовавших различными культами: Бузиги контролировали культ Зевса Палладия, Ликомиды — культ Аполлона Дафнефора, Гефиреи — культ Деметры Ахайи, Эвпатриды — культы Зевса Оградного и Аполлона Отчего, Праксиергиды — ритуалы культа Афины на празднике Омовения, Фиталиды — культ Тесея и Посейдона Фитальмия, Гесихиды — культы *σεμναὶ θεαί*, Саламинии — культ Афины Скиры, Эврисака, Аглавры, Пандросы, Куротрофы и Геракла Портмесского. Этеобутады контролировали культы Посейдона Эрехтея и Афины Полиады [36, с. 133–136, 170, 208–225, 254, 287ff, 296ff; 32, с. 1164–1165; 38, с. 1176–1177; 27, с. 78, 94; 34, с. 56–66, 284–342; 8, с. 27–40].

Все гентильные жрецы исполняли свои обязанности пожизненно. Предпосылки для появления «демократического» жречества, т.е. жрецов, избираемых из всех членов общины (как правило, на год), появились лишь после реформ Клисфена; первый случай такого жречества засвидетельствован для 448/447 г. до н.э., когда жребием из всех афинских гражданок была избрана жрица Афины Ники (IG I³ 35, 36); древние и наиболее почитаемые культы традиционно оставались под покровительством известных родов. Очевидно, что гентильные жрецы, получившие свои должности и знания наследственным путем и имевшие возможность до получения жреческих должностей наблюдать за своими старшими сородичами, являлись гораздо более опытными и сведущими в исполнении жреческих обязанностей, чем их «коллеги», избиравшиеся на год из среды всех граждан. Это замечание относится также к жрецам, не имевшим знатного происхождения, но исполнявшим свои обязанности пожизненно, которые появились в Аттике в более позднюю эпоху (IG II² 2452, 125/4 г. до н.э., IG II² 2472, 140–143 гг., IG II² 2361, сер. III в., IG II² 3120, 190–200 гг. etc.), а в некоторых полисах существовали всегда (Paus. II. XXXII. 1). Нередко состоятельные граждане вкладывали в отправление культа немалые деньги и за свою щедрость удостоивались почестей от гражданского коллектива, занимая одну и ту же жреческую должность многие годы. В таких случаях знание деталей ритуала неизбежно приходило с годами.

Особенно специальные познания требовались в мистических культах и магических ритуалах, в обрядах дивинации и пурификации [15, с. 19], в целительных культах; эти жрецы никогда не бывали случайными людьми и, как правило, занимались своим делом в течение всей жизни. Для остальных существовали культовые предписания [15, с. 18–19] и помощь более опытных помощников (экзегетов, закоров, неокоров [6, с. 322–336] и т.п.).

Говоря об Афинах, особо следует отметить таких профессионалов в сакральной сфере, знатоков божественного права и священных ритуалов, каковыми являлись экзегеты, к которым можно было обратиться за консультацией как частным лицам, так и жреческому персоналу. Экзегеты появились в эпоху Солона, избирались пожизненно, по всей видимости, из среды эвпатридов; в услугах экзегетов нуждалось как государство, которое консультировалось у них, главным образом, по вопросам необходимых ритуалов и жертвоприношений, так и частные лица, обращавшиеся к экзегетам во всех случаях, связанных с соблюдением отеческих обычаев в бытовых ситуациях [9].

Соблюдение отеческих обычаев и действия *κατὰ τὰ πάτρια* были чрезвычайно важны для греков во всех областях деятельности, а в религии особенно, поскольку традиции в сакральной сфере сохранялись и оберегались чрезвычайно ревностно. В «Эвменидах» Эсхила Афина приказывает афинянам не вводить новшества в законы, сравнивая нововведения с грязным притоком в чистую воду (Aeschyl. Eum. 693–695). В одной из речей Демосфена приведена клятва афинских старей, совершавших определенные священные обряды, в том, что они справляли празднества «в соответствии с обычаями предков (*κατὰ τὰ πάτρια*) и в надлежащее время» (Dem LIX. 78). Проведение ритуалов по всем правилам и в согласии с отеческими обычаями, а также восстановление старинных обрядов часто ставилось в заслугу жрецам, о чем свидетельствуют сохранившиеся почетные надписи в честь жрецов в различных греческих полисах [15, с. 23–26].

Наконец, существовало огромное количество особых местных ритуалов в разных уголках греческого мира; для их совершения требовались специальные познания. В таких случаях, даже если должность жреца приобреталась путем покупки, ему всегда был необходим помощник, другой жрец — знаток ритуала [15, с. 26–29].

В связи с темой местных ритуалов мы бы хотели завести еще одну «карточку» в нашем «каталоге» — **регионализм**, подразумевающий необычайную пестроту ритуальной жизни греческого мира. Здесь можно говорить и о существовании, наряду с общепринятыми греческими богами, большого количества местных божеств и героев, которым поклонялись только в определенном районе, и о разнообразии местных ритуалов, которые могли отличаться от обычных и традиционных форм почитания богов (таких, например, как жертвоприношение, почитание статуи бога или праздничной процессии в честь бога), и о множестве разновидностей жреческого персонала [30; 35]. Примеры можно почерпнуть, скажем, из путеводителей по греческому миру Павсания и Страбона, материал которых особенно обилен, и, далее, почти из каждого литературного греческого источника, а также из данных эпиграфики.

Особняком в нашем «систематическом каталоге», посвященном религии в Древней Греции, стоит «карточка» **нетрадиционная религия**, т.е. религия отдельных религиозных сообществ, разработавших собственную философию и обрядность; эти сообщества отвергали традиционные верования и культы, и особую роль придавали духовным исканиям. Мы не касаемся здесь поисков бога и элементов критики традиционной религии в трудах философов и имеем в виду лишь реальные сообщества, исповедовавшие свою

собственную религию. Из этих сообществ наиболее известными и получившими широкое распространение по всей Греции являлись общества орфиков и пифагорейцев. Орфики учили, что человеческой душе изначально свойственна греховность по причине смешения в ней божественной и «титановой», враждебной богам природы, и что эта греховность должна быть искуплена путем перехода души через разные тела и серию перерождений. Душа объявлялась орфиками высшим началом, тогда как телу отводилась подчиненная роль. Для того, чтобы кратчайшими путями прекратить цикл реинкарнаций, орфики предлагали практику уединенной «орфической жизни»; очистившиеся подобным образом и посвященные в орфические мистерии получали в загробном мире блаженство, неочистившиеся — наказание [1, с. 134–140; 10, с. 8–19].

Учение орфиков повлияло на учение Пифагора. Несмотря на то, что идеи Пифагора были обращены только к посвященным, а именно, так называемому «пифагорейскому братству», они, тем не менее, проникали за пределы его кружка и повлияли на многих философов и ученых [4, с. 332–341]. Пифагор также проповедовал идею реинкарнации и обращался к человеческой душе, стержнем же его религиозного учения являлась проповедь идеи закономерности, правящей миром и человеческим духом, той идеи, которую не знала традиционная греческая религия. Пифагорейцы обоготворяли «высшую гармонию» и «высший порядок», символом которого для них был бог искусства и света Аполлон. К высшей гармонии можно было приобщиться путем «божественного знания», высшей формой которого являлась математика, а также музыка. Пифагорейцы культивировали особый уклад жизни, требовавший соблюдения меры и гармонии в мыслях и поступках (литература о Пифагоре и пифагорейцах огромна; из последних отечественных работ выделим книгу [2], содержащую подробную библиографию вопроса).

Итак, мы провели краткую систематизацию и рассмотрели некоторые черты древнегреческой религии, условно распределенные нами по «карточкам»; систематизация была проведена в соответствии с теми ключевыми проблемами, с которыми мы сталкивались в ходе изучения отдельных сторон религиозной жизни Древней Греции. Возможно, в ходе дальнейшей работы нами будут созданы новые «карточки» и разработаны новые типологии, которые позволят более полно представить обобщенную картину древнегреческой религии и подчеркнуть ее отличия от других религиозных систем древнего мира.

Список литературы

1. Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб., 1994.
2. Жмудь Л.Я. Пифагор и ранние пифагорейцы. М., 2012.
3. Ленская В.С. Архонт-басилевс в Афинах // Вестник древней истории. 2001. № 4. С. 126–141.
4. Ленская В.С. Платон — афинский аристократ // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. 2002. № 8. С. 326–341.
5. Ленская В.С. Элевсинские жреческие роды // Вестник древней истории. 2011. № 2. С. 25–42.
6. Ленская В.С. Младший культовый персонал в древней Греции // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 4. С. 322–336.
7. Ленская В.С. Типы культов в Афинах // Восток, Европа, Америка в древности. Вып. 2. Сборник научных трудов XVII Сергеевских чтений. М., 2012. С. 80–90.
8. Ленская В.С. Афинский род Саламиниев и его культы // *Studia historica*. 2013. XIII. С. 27–40.
9. Ленская В.С. Экзегеты в Афинах как знатоки законов божеских и человеческих // Древнее право: научно-практический журнал. 2016. № 2 (34). С. 8–22.
10. Макаров И.А. Орфизм и греческое общество в VI–IV вв. до н.э. // Вестник древней истории. 1999. № 1. С. 8–19.
11. Нильссон М. Греческая народная религия. СПб., 1998.
12. Фролов Э.Д., Никитюк Е.В., Петров А.В., Шарнина А.Б. Альтернативные социальные сообщества в античном мире. СПб., 2002.
13. Aleshire S.B. Towards a Definition of «State Cult» for Ancient Athens // *Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence* / R. Hägg (ed.). Stockholm, 1994. P. 9–16.
14. Blok J.H., Lambert S.D. The Appointment of Priests in Attic Gene // *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 2009. Band 169. S. 95–121.
15. Chaniotis A. Priests as Ritual Experts in the Greek World // *Practitioners of the Divine. Greek Priests and Religious Officials from Homer to Heliodorus* / B. Dignas and K. Trampedach (eds.). Cambr. (Mass.) London, 2008. P. 17–34.
16. Clinton K. The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries. Philadelphia, 1974.
17. Cole S.G. Finding Dionysus // *A Companion to Greek Religion* / D. Odgen (ed.). Malden (MA), Oxf., 2007.
18. Connelly J.B. Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece. Princeton, 2007.
19. Deubner L. Attische Feste. Berlin, 1932.
20. Dillon M. Girls and Women in Classical Greek Religion. L., N.Y., 2002.
21. Faraone Ch.A. Household Religion in ancient Greece // *Household and Family Religion in antiquity* / J. Bodel, Saul M. Olyan (eds.). Malden/MA, Oxf., 2008. P. 210–228.

22. *Feaver D.* Historical Development in the Priesthoods at Athens // Yale Classical Studies. 1957. № 15. P. 123–158.
23. *Ferguson W.S.* The Attic Orgeones and the Cult of Heroes // The Harvard Theological Review. 1944. 37. 2. P. 61–174.
24. *Flower M.* The Iamidae: A Mantic Family and Its Public Image // Practitioners of the Divine. Greek Priests and Religious Officials from Homer to Heliodorus / B. Dignas and K. Trampedach (eds.). Cambr. (Mass.), London, 2008. P. 187–206.
25. *Flower M.* The Seer in Ancient Greece. Berkeley, 2008.
26. *Garland R.* Religious Authority in Archaic and Classical Athens // Annual of the British School at Athens. 1984. 79. P. 75–123.
27. *Garland R.* Priests and Power in Classical Athens // Pagan Priests. Religion and Power in the Ancient World / M. Beard, J. North (eds.). Duckworth, 1990. P. 73–91.
28. *Lambert S.D.* A Polis and its Priests: Athenian Priesthoods before and after Pericles' Citizenship Law // Historia. 2010. 59. P. 143–175.
29. Les cultes locaux. Les cultes locaux dans les mondes grec et romain: actes du colloque de Lyon 7–8 juin 2001. Lyon, 2004.
30. *Linders T.* The Treasurers of the Other Gods in Athens and their Functions. Meisenheim am Glan, 1975.
31. *Oehler J.* Eupatridai // RE. Hlbd. 1907. 11. P. 1164–1165.
32. *Papazarkadas N.* Sacred and Public Lands in ancient Athens. Oxf., 2011.
33. *Parker R.* Athenian Religion: A History. Oxf., 1996.
34. *Polinskaya I.* A Local History of Greek polytheism: Gods, People and the Land of Aigina. 800–400 BC. Leiden, Boston, 2013.
35. *Schlaifer R.* Notes on Athenian Public Cults // HSCP. 1940. 51. P. 233–260.
36. *Töpffer J.* Attische Genealogie. Berlin, 1889.
37. *Ziegler K.* Phytalos // RE. Hlbd. 1941. 39. P. 1176–1177.

Елена Анатольевна Савостина
Доктор искусствоведения, профессор,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Elena A. Savostina
Doctor of Art History, Professor,
Moscow State Academic Art Institute named
after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts

**Художественные принципы
и эстетические предпочтения
группы пантикапейских статуй
позднеэллинистической эпохи:
правило или выбор?**

**Artistic principles and aesthetic preferences
of the group of Panticapaeum statues
of the Late Hellenistic period: rule or choice?**

Аннотация. В данной работе речь идет о головах трех греческих статуй, в разные годы XIX века найденных в г. Керчь (древний Пантикапей). Они были обнаружены вне контекста и рассматривались исследователями как разновременные фрагменты. Сейчас можно говорить об их родстве как группы, и даже в двух случаях как о произведениях одного мастера. Время создания статуй связано как со временем, так и с именем царя Митридата Евпатора. Их стилистические особенности говорят о производстве в неизвестном центре Малой Азии и в общем плане доказывают стилистическое многообразие такого художественного явления, как эллинистический классицизм.

Abstract. This work deals with the heads of three Greek statues found in different years during the 19th century in the city of Kerch (ancient Panticapaeum). They were found out of context and were considered by researchers as fragments of different periods. Now we can talk about their relationship as a group, and even in two cases as works of the same master. The time of creation of the statues is

associated with both the time and the name of King Mithridates Eupator. Their stylistic features indicate as production of an unknown center of Asia Minor and, in general, prove the stylistic diversity of such an artistic phenomenon as Hellenistic classicism.

Ключевые слова: древнегреческая скульптура, эллинистический классицизм, Митридат Евпатор, искусство Северного Причерноморья, Пантикапей.

Keywords: ancient Greek sculpture, Hellenistic classicism, Mithridates Eupator, art of the Northern Black Sea region, Panticapaeum.

Долгое время в антиковедении существовала модель развития скульптуры, предполагающая одну или даже множество линий непрерывного процесса. Так, в частности, говорили о родосской или пергамской школах периода эллинизма. Однако в последнее время высказывается мнение, что подобная схема неадекватна для объяснения исторических, культурных и эстетических сложностей греческого скульптурного производства. «Это миф», — откровенно пишет Шейла Диллон [12, р. 232]. При знакомстве с малоазийской скульптурной продукцией, попадающей в Северное Причерноморье, на Боспор Киммерийский, с этим можно вполне согласиться.

В данной работе речь пойдет о фрагментах — головах нескольких крупных акролитных статуй, найденных на территории античного Пантикапея (Керчь). Только одна из них, определяемая как голова богини Афины (ГМИИ. М-1526, выс. 44,5 см), обнаружена при раскопках ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1989 году. Еще три представляют собой случайные находки, сделанные в XIX и начале XX века и ныне хранящиеся в Эрмитаже. А.А. Трофимова в своей недавней работе привела пример перспективной попытки картографирования мест обнаружения находок подобного рода, но наших там, к сожалению, пока нет [9, ил. 9].

Еще несколько лет назад эта скульптура не воспринималась как родственная группа, и каждая из голов рассматривалась вне связи с другими — в контексте того времени и стиля, что были на то время установлены для нее исследователями. Как относящийся к эллинистической эпохе был определен только портретный бюст Митридата (ГЭ. П.1909–144, выс. 38 см), по обширной базе аналогий названный авторами исследования «Пергамским» [3, с. 235]. Он действительно воплощает все черты малоазийского стиля первых веков до н.э., полного экспрессии, драматизма, героического пафоса. Как и многие произведения того направления, портрет основан на ико-

нографии знаменитых лисипповских изображений Александра Македонского, ставшей эталоном не только для портрета эллинистического правителя — новой темы монументальной скульптуры эллинизма, но и для других персонажей: от родосского образа бога Гелиоса III в. до н.э. и страдающих гигантов фриза Пергамского алтаря II в. до н.э., до изображений друидов и гениев рек. Мир после Александра не просто «стал более игровым», как писал Дж. Поллитт [17, р. 164], он перевернулся основательно, и не только в географическом плане: образ Александра в искусстве, лик человека, вошел как часть иконографии и правителей, и божеств, и героев. Персонаж пантикапейского портрета, Митридат VI Евпатор — великий царь Понта, потомок Ахеменидов и македонской династии, борец с Римом за свободу Греции — отождествлял себя с Александром, победителем персов, а также с Гераклом, освободителем Прометея. Наиболее вероятно, что в этом портрете Митридат был представлен именно как Геракл, и затылочная часть его скульптуры дополнялась изображенной в камне львиной шкурой (маской), которую носил мифологический герой [5, с. 204 сл.].

История атрибуции двух других голов статуй не настолько очевидна и прямолинейна.

Первоначально голова боспорского царя (ГЭ. П.1860–20) была вообще определена как женская, и только М.И. Ростовцев [4, с. 20, табл. III, 1–2] предложил видеть в ней изображение длинноволового мужчины. По его мнению, такая прическа была свойственна царям на боспорских монетах, начиная от Рескупорида до Савромата I, то есть уже римского времени, I–II вв. [4, С. 21].

В нашем исследовании, посвященном этому бюсту, мы предложили его более раннюю дату — I в. до н.э., и иную атрибуцию: это так же царь Митридат VI Евпатор, но представленный в ином образе [5, с. 189 сл.]. Несмотря на различные концепции типа статуи и акценты в построении облика правителя, в этих изваяниях отмечены близкие художественные приемы и общие эстетические предпочтения [6]. Особенности иконографии и художественного решения скульптуры, — а здесь есть и черты Александра, и стилистические признаки строгого стиля ранней классики, что наблюдается и в пантикапейском Митридате Пергамском, — позволяют думать о варианте классицистической тенденции — не безусловно «пергамском» или «родосском» [10, р. 156], но некоем «малоазиатском классицизме» еще не встречавшейся разновидности. Судя по подготовке оборотной части головы под металлический головной убор типа восточного колпака, ахеменидской шапки-кирбасии, царь был представлен здесь как Митридат Евпатор Дионис (на Боспоре

найден постамент с таким посвящением) в уникальной восточной ипостаси, до сих пор в иконографии царя не отмеченной.

Статуи правителей в античное время, как известно, возводились по многочисленным поводам. История почетных статуй восходит к архаической эпохе, что хорошо засвидетельствовано многочисленными письменными и эпиграфическими источниками. В Малой Азии почетные статуи греческих и эллинизованных сообществ стояли рядом со скульптурами Ахеменидов, члены персидской этнической элиты возводили статуи сами себе — как мавзолеи сатрапа Мавзола в Галикарнассе, а также в Ликии, Лимире со статуей местного династа [13, р. 169]. Без сомнения, существовал и другой контекст — греческие города Малой Азии почитали статуями эллинских полководцев в монументах победы и других случаях. Безусловно, Митридат был взращен в этой традиции, огромное число его изваяний, в том числе, золотых и серебряных, отмечено в триумфах Лукулла и Помпея (Plut. *Luc.*, 37; App. *Mithr.*, 116; Plin. *NH*, 33, 151). В классификации Смита выделены две группы портретов Митридата [15, р. 99, 122], но нужно думать, что фантазия скульпторов на этом на останавливалась и существование еще одного «восточного» типа, где он мог быть изображен в шапке-кирбасии царственных предков, как бы в уборе бога Митры-Мена, не должно вызывать особых противоречий.

Проблема атрибуции статуи все еще находится в дискуссионном поле, она обсуждается и другими коллегами: С.Ю. Сапрыкин предполагает, что это все же Аспург [7, с. 322], то есть правитель более позднего времени, А.А. Трофимова, соглашаясь с отождествлением скульптуры с Митридатом и общей датой I в. до н.э., считает ее портретом царя в образе Митридата-Александра и датирует ок. 30 г. до н.э. [8, с. 71].

Однако наиболее интересно стала выстраиваться вся группа в связи с изучением головы от большой женской статуи, также случайной находки из Пантикапея (ГЭ. ПАН.740). Впервые она была опубликована еще А.Б. Ашиком [1, рис. CVI] и с тех пор не привлекала специального внимания исследователей. В документации музея скульптура значится как произведение строгого стиля, в каталоге недавней выставки (ГМИИ 2017), напротив, обозначена как римская копия греческого оригинала конца V — первой половины IV в. до н.э. [2, с. 276, Кат. 142]. Однако ее своеобразные стилистические черты и многочисленные совпадения с иными произведениями греческой пластики, обнаруженными в Пантикапее, позволили усомниться в окончательности такого определения.

После выставки в ГМИИ 2017 года на нее было обращено особое внимание из-за явного сходства художественных особенностей и отдельных элементов с изображением Митридата Восточного. Результат исследования превзошел все ожидания: сейчас уже можно говорить о том, что эти памятники не только принадлежат одному кругу, но два из них — сделаны одним мастером. Так объединились в одну группу разрозненные находки XIX века...

Голова статуи (выс. 44 см) с высоким широким лицом опирается на прямую монументальную шею. Судя по правой стороне изваяния, обрамлявшие лицо волосы, не зачесываясь наверх, собирались низко на затылке. В их широких волнистых прядях, частично сохранившихся на левой стороне, просверлены цилиндрические углубления для металлических вставок, как в декоре мраморных голов статуй богини, в том числе Афины (ГМИИ. М-1526, выс. 44,5 см) и боспорского царя, найденных в Пантикапее (ГЭ. П.1860–20, выс. 42 см) [2, с. 277].

Совершенно очевидно, что и другие характерные элементы этого женского изваяния уже встречались в портрете боспорского царя [5, с. 189 сл.]. Поверхность глазных яблок, обрамленных верхним и нижним веками, слегка выпуклая и имеет наклон, обусловленный точкой обзора скульптуры. В статуе женщины сохранились следы росписи глаза [ср.: 11, s. 177, Abb. 6]. Несомненна общность схемы построения голов статуй, их монументальность, техника обработки мрамора наряду с характером декоративных элементов. Однородность системного подхода к созданию скульптурного образа и трактовке деталей была понятна уже при первом впечатлении. Однако более подробно удалось рассмотреть эти памятники, зрительно сопоставить и сделать уточняющие заключения только в следующем выставочном проекте — «В поисках античного Боспора» (ГЭ, 2022), где эти три головы были показаны вместе.

Оборотные стороны голов статуй царя и женщины также построены по единому принципу: они не завершены пластически и подготовлены под накладку. Несмотря на сильные утраты, сколы и следы воздействия огня [2, с. 276], оборот головы женской статуи сохранил признаки первоначальной обработки, по которым определяется орудие типа зубила [16, р. 251]. Особенно хорошо они заметны на макушке и шее. По границе волос отмечены редкие углубления, сделанные буравом (вероятно, для крепления головного убора). Более частые углубления просверлены на полоске волос — нередко это делалось для крепления металлических, обычно бронзовых, но иногда свинцовых прядей. Как считается, благодаря пластичности металла так было легче изобразить что-то

в более реалистичной манере, включая волосы, украшения, детали вооружения [18, р. 679]. По оставшемуся фрагменту можно понять, что в целом схема расположения углублений похожа на ту, что мы видим на голове статуи боспорского царя. Так же, как у него, поверхность головы женской статуи подготовлена под накладку, но, судя по усеченной форме затылка, она имела иной характер, о котором трудно сейчас судить.

Подчеркнем еще раз: впечатляющее сходство двух рассмотренных статуй — как общей структуры построения, так материала и характерных элементов — не оставляет сомнения в их родстве и принадлежности одному мастеру.

В ходе исследования были рассмотрены различные варианты предназначения статуй и их сочетаемости в группе — типа диптиха, в котором эллинистический правитель и его супруга были представлены в образах различных божеств, не обязательно парных [14, р. 207–209]. Однако визуальное сопоставление памятников показало разновеликость их масштабов: голова женской статуи оказалась крупнее. Более выраженная моделировка оживляет и одухотворяет ее лицо, что особенно заметно по контрасту с изваянием царя. В случае, если эти статуи стояли рядом, статуя женщины, в соответствии с ее масштабом, бесспорно представляла богиню. Но и без обстоятельства места ничто не препятствует такому предположению. Кто она, эта богиня, остается вопросом.

Еще одну идеологически значимую скульптурную пару богини и Митридата Пергамского могла составлять статуя Афины, голова которой была переработана примерно в то же время и такими же штрихами, как и статуя Митридата в образе Геракла.

Завершая обзор пантикапейских находок, можно предполагать, что эти произведения позднеэллинистического искусства связаны со временем и личностью Митридата VI Евпатора, а их иконография, стиль и декор есть не правило, существовавшее в искусстве того времени, а выбор, обусловленный не только художественными и эстетическими предпочтениями, но определившийся историческими условиями.

Напомним, что Митридат VI Евпатор, из династии Ахеменидов, перс и эллин по происхождению (App. *Mithr.*, 112–118), родился ок. 136 г. до н.э., вел три войны с Римом за свободу эллинского мира с такими великими полководцами, как Сулла и Помпей. Царь Понта (120–63 гг. до н.э.), он стал и правителем Боспора (108 г. до н.э.) и дважды был здесь. Последний раз он вернулся сюда в 66 г., но в 63 г. до н.э. его сын Фарнак вместе с римскими войсками составил заговор, восстали Херсонес, Феодосия и Нимфей. Римские

перебежчики и матросы провозгласили Фарнака царем. На глазах Митридата солдаты вынесли из храма стемпель и увенчали им Фарнака вместо диадемы. Митридат, увидев это, покончил с собой.

Возвращаясь к утверждению Ш. Диллон, с которого мы начали наши заметки, можно сказать, что ряд эллинистических произведений действительно не находит точного места ни в пергамской, ни в родосской линиях развития. Их сходство определяет иную совокупность — группу, серию, обладающую несколькими общими признаками, связанными художественными принципами и историческими условиями. Довольно сложно и не сразу выявляется следующий памятник, каждое новое ее звено. Однако нельзя не согласиться с Ш. Диллоном в том, что именно из-за таких сложностей изучение греческой скульптуры «продолжает оставаться бесконечно увлекательной и продуктивной областью исследований в классической археологии» [12, р. 232].

Список литературы

1. Ашик А.Б. Веспорское царство с его палеографическими и надгробными памятниками, расписными вазами, планами, картами и видами. Ч. 1–3. Одесса: тип. Т. Неймана и К^о, 1848–1849.
2. Жижина Н., Захляпин Б. Фрагментированная голова от большой женской статуи. Кат.142 // Пантикапей и Фанагория. Две столицы Боспорского царства (Каталог выставки 27 июня — 17 сентября 2017 г.). М., 2017. С. 276–277.
3. Неверов О.Я. Митридат Евпатор и перстни-печати из Пантикапея // СА. 1968. № 1. С. 235–238.
4. Ростовцев М.И. Представления о монархической власти в Скифии и на Боспоре // ИАК 49. 1913. С. 14–15.
5. Савостина Е. А. Эллада и Боспор. Греческая скульптура на Северном Понте. Симферополь — Керчь: АДФУ-Украина, 2012.
6. Савостина Е.А. Голова женской статуи из собрания Эрмитажа: мастера и традиции эллинистического классицизма в Пантикапее / Памятники культуры. Новые открытия. М.: РАН, 2024. С. 174–186.
7. Сапрыкин С.Ю. Митридат Евпатор или Аспург? К идентификации портрета царя из Пантикапея // Древности Боспора. Т. 18. М., 2014. С. 308–324.
8. Трофимова А.А. Царский портрет на Боспоре: хронология, типология, специфика // Элита Боспора и боспорская элитарная культура. Материалы международного Круглого стола 22–25 ноября 2016 года. СПб., 2016. С. 68–74.
9. Трофимова А.А. Боспорский портрет — феномен, функция, контекст // «В поисках античного Боспора. К 150-летию М.И. Ростовцева». Каталог выставки Государственного Эрмитажа (февраль–май 2021): в 2 т. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2024. С. 168–187.

10. *Bairami K.* Rhodes and Pergamon: Affinities in large-scale sculpture // Pergamon als zentrum der hellenistischen kunst. Bedeutung, eigenheiten & ausstrahlung. Internationales Kolloquium Berlin, 26–28 September 2012. Berlin: Michael Imhof verlag, 2015. S. 156–164.
11. *Blume C.* Zur Polychromie pergamenischer Plastik. Vom Attalos-Porträt zur «Athena mit der Kreuzbandägis» // Pergamon als zentrum der hellenistischen kunst. Bedeutung, eigenheiten & ausstrahlung. Internationales Kolloquium Berlin, 26–28 September 2012. Berlin: Michael Imhof verlag, 2015. S. 135–143.
12. *Dillon S.* Approaches to the Study of Greek Sculpture // The Diversity of Classical Archaeology / ed. by A. Lichtenbergend and R. Raja. Vol. 1. 2017. P. 223–234.
13. *Ma J.* The History of Hellenistic Honorific Statues // Epigraphical Approaches to the Post-Classical Polis. 2012. P. 165–180.
14. *Queyrel F.* The Portraits of the Ptolemies // Handbook of Greek Sculpture / ed. by O. Palagia. Vol. 1. Berlin / Boston, 2019. P. 194–224.
15. *Smith R.R.R.* Hellenistic Sculpture. London: Thames&Hudson, 1991.
16. *Palagia O.* Marble Carving Techniques // Greek Sculpture: Function, Materials and Techniques in the Archaic and Classical Periods / ed. by O. Palagia. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 243–279.
17. *Pollitt J.J.J.* Art in the Hellenistic Age. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
18. *Jacob R.* Piecing, Attachments, Repairs // Handbook of Greek Sculpture / ed. by O. Palagia. Vol. 1. Berlin / Boston, 2019. P. 657–689.

Евгений Владимирович Левчук

Старший преподаватель,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Наталья Алексеевна Померанцева

Доктор искусствоведения,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Evgeniy V. Levchuk

Senior Lecturer, Moscow State
Academic Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

Natalia A. Pomerantseva

Doctor of Art History, Moscow State
Academic Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

Пальмира Сирийская на перекрестке путей

Palmyra Syriac at the crossroads

Аннотация. Статья посвящена истории и искусству Пальмиры Сирийской — одного из наиболее самобытных и процветающих художественных центров древнего мира. Здесь сложилась уникальная, поражающая своим богатством и блеском культура, которая, не будучи ни восточной, ни западной, принадлежала, в сущности, им обеим.

Abstract. The article is devoted to the history and art of Palmyra Syriac — one of the most distinctive and flourishing art centers of the ancient world. A unique culture has developed here, striking in its richness and brilliance, which, being neither eastern nor western, belonged, in fact, to both of them.

Ключевые слова: Пальмира, античное искусство, храмовая архитектура, письменные источники, римское влияние, Парфия, Зиновия, Византийская империя, гробницы-башни, гипогей, сохранение культурного наследия.

Keywords: Palmyra, ancient art, temple architecture, written sources, Roman influence, Parthia, Zinovia, Byzantine Empire, tower tombs, hypogeia, preservation of cultural heritage.

Древняя Пальмира была расположена на перекресте караванных путей, между Персидским заливом и Средиземным морем, на краю Сирийской пустыни. Торговля и источники, богатые питьевой водой, были главными богатствами Пальмиры и залогом ее быстрого развития, что позволило в римскую эпоху основать здесь город, выросший среди каменной пустыни. Пальмовые рощи, питаемые грунтовыми водами, дали название городу. На арабском языке Пальмира называется «Тадмор» (или «Фадмор»). Это название, по всей вероятности, досемитского происхождения, отождествляется с семитским словом «тамар», означающим финиковую пальму [1, с. 6].

Первое сохранившееся упоминание о Тадморе встречается в клинописных ассирийских текстах начала II тыс. до н.э. В XVIII в. до н.э. Тадмор упоминается в надписях двух табличек, найденных в Мари — местности, расположенной на правом берегу Евфрата. В XII в. до н.э. в надписях царя-воителя Тиглата-Паласара I говорится о его походе на амореев. Тогда войска ассирийцев достигли Тадмора, населенного семитскими племенами. В библейской «Книге царств» речь идет о восстановительных работах царя Соломона в Тадморе после разрушения его ассирийцами, хотя учеными этот факт оспаривается. Сведения о времени, когда город входил в состав империи Александра Македонского, весьма скупы.

Обычно историю Пальмиры принято связывать с Древним Римом и Парфией, которые соперничали друг с другом с начала I в. до н.э. В сфере интересов обеих держав Пальмира находилась вместе с областями Северной Месопотамии — царством Коммагена и городом Урфа (Эдесса). В результате военного столкновения с парфянами в 53 г. до н.э. продвижение римских армий на Восток было приостановлено. Произошло размежевание территорий: Средиземноморье и Понт отошли к Риму, а земли за Евфратом остались у парфян. Так на историческом горизонте сформировались две противостоящие силы — две великие державы, поделившие между собой страны эллинистического мира. В I в. до н.э. Пальмира становится самостоятельным городом. Рим не включал его в число провинций, предпочитая иметь в качестве заслона от персидской Парфии.

Пальмира — город, расположенный на пересечении торговых путей Востока и Запада, занимал, по свидетельству Плиния Стар-

шего, обособленное положение. Оно было весьма выгодным как для купцов, так и для проводников, ведущих караваны, которые через Пальмиру сокращали свой путь. Вместо того чтобы проходить караванным путем от моря до моря, они продавали свои товары в пустынном оазисе и возвращались с приобретенными здесь же товарами на свои исходные земли у Средиземного моря и Персидского залива. Эта торговля, надо сказать, приносила значительные прибыли, прежде всего жителям Пальмиры и ее властям. Сведения о Пальмире встречаются у римского историка Аппиана, описавшего поход Марка Антония. Пальмира в его описании предстает как важный посредник в торговле со странами не только Ближнего, но и Дальнего Востока.

В середине II в. город значительно расширяется и украшается новыми великолепными постройками. В 212 г., в период правления династии Северов, Пальмира официально становится римской провинцией и остается ею вплоть до 260 г. После победы над персами под Эдессой в 260 г. римский полководец Оденат становится наместником Римской империи на Востоке и по Восточной традиции именуется «царем царей». Но возвышение Одената было недолгим. В 267 г. он вместе с сыном-наследником пал жертвой заговора. Ходили слухи, что его честолюбивая жена Зиновия была к этому причастна. После убийства мужа она взяла правление в свои руки, завладев престолом и приняв царский титул. Зиновия происходила из знатного пальмирского рода и отличалась красотой. На пальмирских монетах сохранились ее изображения. Став правительницей, Зиновия вступила в конфликт с Римом, где правил император Аврелиан. Она решила воспользоваться внутренними затруднениями Империи для того, чтобы официально добиться независимости, и пыталась распространить свою власть на некоторые другие подчиненные Риму провинции, прежде всего — на Египет.

Вооруженное выступление войск Зиновии в начале 271 г. первоначально развивалось весьма успешно [1, с. 8]. В результате Пальмира сделалась столицей большого царства, включавшего в свой состав Малую Азию и Египет, а энергичная Зиновия провозгласила себя царицей Востока. Осенью 272 г., спустя почти два года после вооруженного восстания Зиновии против Рима, Пальмира пала под ударами войск Аврелиана, который лично руководил осадой города. Зиновия для расширения и укрепления фортификаций приказала разобрать некоторые гробницы и использовала блоки для укрепления стен города; часть гробниц, расположенных в непосредственной близости от Пальмиры, была разрушена солдатами Аврелиана, стоящими под стенами города. Осада Пальмиры,

а затем вторичный захват города после восстания 273 г. привели к серьезным разрушениям, положив конец могуществу города. После этого поражения Пальмира уже не смогла оправиться; ее звезда на историческом горизонте закатилась.

Дальнейшие сведения о Зиновии разноречивы. Римские историки сообщают, что будто бы она оказалась в плену и была доставлена в Рим вместе с трофеями, вывезенными из Пальмиры. Согласно другим данным она, как некогда Клеопатра, покончила жизнь самоубийством или погибла при загадочных обстоятельствах после захвата Пальмиры римлянами.

Генеральная реконструкция некоторых кварталов и отдельных зданий Пальмиры была начата на рубеже III и IV вв. при императоре Диоклетиане. В византийское время Пальмира, как и вся Восточная Империя, переживает попеременно периоды расцвета и упадка. В период правления Аркадия, около 400 г., она вновь приобретает некоторые значение, как место пребывания римского легиона, а спустя 150 лет, при Юстиниане, производится частичная реставрация крепостных стен, построенных при Зиновии. В это же время в городе строится одна из христианских базилик. Товарообмен с Востоком прекращается, что приводит к полному экономическому упадку Пальмиры и ее постепенному запустению.

Европейцам Пальмира известна с XVI в. Ее руины были открыты итальянским путешественником Пьетро делла Валле. В конце XVII в. английский пастор Галифакс, прибывший в Пальмиру вместе с английскими купцами, первым скопировал три пальмирских надписи, однако прочесть их ему не удалось. Это было сделано лишь в 1753 г. знаменитым французским ученым Ж.-Ж. Бартеlemi и англичанином Дж. Свинтоном [1, с. 9]. Пальмирское письмо схоже с арамейским, происходящим от финикийского, которое сложилось примерно в X в. до н.э. Оно имело две разновидности: так называемый курсив и классическое письмо. В Пальмире можно было встретить также надписи на греческом и изредка на латинском языках. Пальмирцы были семитами, а их язык принадлежал к семитской группе; в нем много слов, употребляемых и поныне в арабском языке. Однако уже в XIX в. о Пальмире почти забыли. Ее романтические руины оказались в запустении, многие скульптурные надгробия были выломаны и увезены в европейские музеи.

Систематические научные археологические исследования Пальмиры начинаются лишь в XX в. Эти исследования проводились Русским археологическим институтом в Константинополе, который в 1900 г. направил в Пальмиру специальную экспедицию.

С 1902 по 1917 г. в районе Пальмиры работала немецкая археологическая экспедиция, которая произвела различные обследования: сняла общие очертания плана города и примыкающих к нему некрополей, сделала измерения и снимки, имеющие и по сей день важное значение для археологов. Ее архитектура и искусство являются художественным феноменом в культуре Римской империи, а открытые в результате археологических раскопок памятники и надписи — бесценными историческими документами. Именно здесь сложилась новая, поражающая своим богатством и блеском культура, которая, не будучи ни восточной, ни западной, принадлежит, в сущности, к обеим.

Пальмира расположена на расстоянии 230 км от Дамаска, в середине караванного пути между нынешним Хомсом и местностью Абу-Кемаль над Евфратом. Сегодня из Хомса в Пальмиру ведет асфальтированное шоссе, и до военных действий расстояние между ними можно проехать на автомобиле примерно за два часа. Сначала мы въезжаем в «город мертвых», поскольку с юга Пальмиру окружают наиболее древние некрополи с характерными башнеобразными гробницами.

Некрополь с захоронениями в виде многоярусных башен, достигавших в высоту 20 м, был сооружен на фоне живописных холмов. Такие уникальные башнеобразные мавзолеи возводились вплоть до середины II в., пока их не сменили подземные гробницы-гипогеи. Одна из хорошо сохранившихся башен-гробниц представляет собой пятиярусное сооружение. С внешней стороны имеется небольшой, обрамленный аркой балкончик, под которым стоял саркофаг, украшенный рельефами. Само же захоронение помещалось в нишах нижнего яруса внутри башни. Снаружи оно закрывалось плитой с портретом умершего, исполненным в горельефе. Каждая башня являлась семейной усыпальницей и содержала несколько захоронений. На горельефах представлены поясные фигуры, как правило, в греческих одеждах, которые облегали фигуру и оставляли открытыми кисти рук, обычно правую, а иногда и обе [2, с. 471]. У женских изображений над лбом имелось орнаментальное украшение в виде диадемы, имитирующее чеканную металлическую повязку. Атрибуты в руках имели ритуальный смысл. Мужчины обычно держали свиток папируса, женщины — веретено с клубком нитей, как символ времени, перетекающего в жизнь вечную. В ярусах, расположенных над захоронениями, находились помещения для совершения поминальных обрядов. Там можно видеть изображения возлежащих фигур, символизировавших сцены погребального пиршества. Таких скульптур в самих гробницах

сохранилось мало, большинство оказались в фондах европейских музеев.

Другой вид захоронений составляли гипогеи (склепы), помимо скульптуры, украшавшиеся росписью. К числу самых известных памятников этого вида можно отнести гипогей «Трех братьев», датируемый 140 г. Роспись его западной камеры была исполнена в начале III в. Тематика взята из греческой мифологии и непосредственно с погребальным культом не связана. В результате археологических раскопок в Долине гробниц было установлено, что подземные помещения гипогеев не могли вырубаться близко друг к другу из-за рыхлости грунта, но соединялись ходами. Местный погребальный культ господствовал в Пальмире на протяжении всего римского времени.

Пальмирцы поклонялись своим богам, главный из которых — Бел — ассоциировался с греческим Зевсом и римским Юпитером. В триаду с ним входили солнечный бог Ярибол и лунный Аглибол. Древнее святилище Пальмиры было посвящено Белу. Это был огромный храм, стоявший в центре большого квадратного двора, обнесенного высокой колоннадой. Благодаря археологическим раскопкам под фундаментом храма Бела были обнаружены фрагменты расписной керамики, что позволило датировать основание самого города концом III тыс. до н.э.

Храм Бела принадлежал к типу псевдопериптеров. Интерьер был разделен на три части, соответственно посвящению трем верховным божествам. Обширное пространство целлы занимала северная ниша, где помещались культовые статуи Бела, Ярибола и Аглибола. С противоположной стороны в южной нише стояла статуя Бела, которую обносили вокруг храма во время религиозных церемоний. В нише северной стороны находилась монолитная известняковая плита с изображением семи планет, окруженных двенадцатью зодиакальными созвездиями. Архитектурные детали были пышно украшены растительным орнаментом. Со стен храма открывалась великолепная панорама греко-римской Пальмиры, строительство которой началось во второй половине I в. и продолжилось в последующие века. Имена сирийских зодчих были известны за пределами Сирии. Достаточно вспомнить Аполлодора Дамасского, строителя форума императора Траяна в Риме. Как и большинство римских городов, Пальмира была распланирована подобно римскому военному лагерю с его основными магистралями восток — запад (декуманум) и север — юг (кардо).

Главную ось римской Пальмиры составляла Большая колоннада протяженностью около 1100 метров с востока на запад. Сохраняя

в целом заданное направление, она дважды немного отклонялась: первый излом начинался сразу за аркой. Вероятно, это было обусловлено тем, что магистраль проложена с учетом ранее существовавшей планировки греческого времени. Колоннада возводилась на протяжении II–III вв., и завершение строительства относится ко времени посещения города императором Адрианом в 129 г. Римские императоры любили Пальмиру и посещали этот город. Ровно через сто лет ее посетил Септимий Север. Цена искусство Пальмиры, римляне хотели заполучить ее памятники, поэтому многие блоки были вывезены в Рим в эпоху Империи. Коринфские капители колоннад и храмов были позолочены, что придавало постройкам поистине царственную роскошь.

Поворот главной магистрали Пальмиры определяет Большая арка. Арки, исконно римское сооружение, на сирийской земле выглядят иначе. Пальмирская арка отличается от римских прототипов легкостью и изяществом, украшения не утяжеляют ее конструкций. В качестве декора использован традиционный мотив дубовых и акантовых листьев, пальмовые ветви на арочных дугах и виноградная лоза на пилястрах. Арка в Пальмире была возведена на рубеже II–III вв. Участок улицы от храма Бела до Большой арки носил парадный характер, дальше начиналась общественная часть города.

Из общественных сооружений следует отметить огромный амфитеатр, построенный согласно традициям римских амфитеатров. Места для зрителей разделялись на ярусы и секторы. По акустическим свойствам театр принадлежит к числу лучших сооружений этого типа. На пересечении главной магистрали с боковыми стоит величественное сооружение — четырехпролетный портик — тетрапилон. С каждой стороны его — по четыре массивные колонны с коринфскими капителями. Между ними были помещены статуи, вероятно, разрушенные землетрясением. Тетрапилон расположен так, чтобы скрыть еще один излом главной оси улицы. За ним она практически кончается, продолжаясь всего 500 м.

К западу от тетрапилона располагался так называемый лагерь Диоклетиана, сооруженный на рубеже III–IV вв. для размещения военного гарнизона. К северу от главной части города находился другой ансамбль — храм, посвященный богу Баал-Шамину. Его имя означает «Повелитель небес». Его почитали как бога дождя, откликавшегося на мольбы людей о ниспослании влаги в пустыню. В иерархии сирийских богов он стоял ближе к людям, а потому его храм не столь грандиозен, как у Бела. Этот храм был сооружен в 131 г., во времена императора Адриана, на месте древнего свя-

тилища. Он отличается совершенством пропорций, стройностью форм. Входной портик из шести коринфских колонн имеет пышно декорированный портал, с боковых сторон целла разделена пилястрами, тыльная же сторона совсем лишена декора.

Яркую страницу искусства Пальмиры составляет скульптура. В основном она представлена памятниками, связанными с погребальным культом, — это стелы с изображением усопших. Иногда стелы представляли парные портреты супружеской четы. Особую композицию составляли сцены жертвенного пира, где был изображен покойный, возлежащий на пиршественном ложе в окружении семьи. Фигуры располагались на крышке саркофагов. Такова композиция из склепа Иарая II в. В нижнем ярусе саркофага помещались поясные портреты умерших. Степень портретности была различной. Некоторые из стел, где обычно давалось поясное изображение, ориентированное строго в фас, передают индивидуальный облик умершего. В таких памятниках, датированных II в., ощущается влияние римского скульптурного портрета, однако в пальмирских изображениях в силу их ритуального назначения индивидуальные черты значительно сглажены и лишены жизненной достоверности, свойственной римским портретам.

К большому сожалению, террористическая группировка «ад-Дауляту ль-Исламийя» (ИГ) в середине мая 2015 г. установила контроль над древней Пальмирой. Ее члены целенаправленно уничтожают древние архитектурные памятники, представляющие историческую ценность. В июле 2015 г. стало известно, что исламисты уничтожили трехметровую статую льва Аллат из Пальмиры, возраст которой составлял две тысячи лет. В середине августа боевики жестоко расправились с археологом, главным смотрителем архитектурного комплекса в Пальмире Халидом аль-Асадом. В августе этого же года экстремисты взорвали Храм Баал-Шамина, в сентябре разрушили храм Бела, спустя несколько дней стерли с лица земли три наиболее хорошо сохранившиеся гробницы. В начале октября была уничтожена Большая арка. Прецеденты целенаправленного уничтожения объектов всемирного культурного наследия случались и раньше, так что уже давно возникла идея создать базу данных цифровых изображений памятников архитектуры, чтобы иметь возможность воссоздать их в случае безвозвратной утраты. Одной из организаций, призванных воплотить эту идею в жизнь, является британский Институт цифровой археологии (Institute for Digital Archaeology), созданный совместными усилиями специалистов из Гарвардского и Оксфордского университетов. С 2012 г. его сотрудникам удалось собрать более 1 млн трехмерных изобра-

жений памятников архитектуры. Хочется верить, что в будущем с помощью новейших технологий удастся воссоздать разрушенные памятники Пальмиры.

Список литературы

1. Михайловский К. Пальмира. Варшава, 1968.
2. Померанцева Н.А. Картины и образы Древнего Египта. М.: Галарт, 2012.
3. Юнусов М.М. Из истории дешифровки западносемитского письма: события и люди. IV. В поисках пальмирских текстов: первые английские путешественники в Тадморе // Письменные памятники Востока. Том 13. 2016. № 1 (вып. 24). С. 78–96.
4. Юнусов М.М. Из истории дешифровки западносемитского письма: события и люди. V. Дешифровка пальмирского алфавита: Дж. Свинтон и Ж.-Ж. Бартелеми. Часть I // Письменные памятники Востока. Том 16. 2019. № 1 (вып. 36). С. 90–113.
5. Юнусов М.М. Из истории дешифровки западносемитского письма: события и люди. V. Дешифровка пальмирского алфавита: Дж. Свинтон и Ж.-Ж. Бартелеми. Часть II // Письменные памятники Востока. Том 16. 2019. № 2 (вып. 37). С. 85–105.
6. Янковская Н.Б. «Оазис Тадмор». К разработке истории письменности // ВДИ. 2000. № 2. С. 284–289.

Евгений Владимирович Левчук

Старший преподаватель,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Evgeniy V. Levchuk

Senior Lecturer, Moscow State
Academic Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

Ритуальные портреты греко-римского Тебтюниса

Ritual portraits of the Greco-Roman Tebtynis

Аннотация. Один из древнейших центров Фаюмского оазиса — город Тебтюнис, переживавший свой расцвет в греко-римский период, был обнаружен археологами сравнительно недавно, чуть более 100 лет назад. Именно тогда стало ясно, что Тебтюнис (др.-греч. Τεβτυνίς) был важным экономическим, религиозным и художественным центром Фаюмского оазиса в греко-римский период, где были обнаружены памятники архитектуры, скульптуры, декоративного искусства (произведения текстиля, стекла и керамики) и десятки тысяч рукописных папирусов. Особенно отметим памятники живописи, среди которых как известные всем ритуальные портреты, так и уникальные живописные панно — «языческие иконы», свидетельствующие о сложной иконографии синкретических божеств, вобравших в себя египетские, фракийские и греко-римские черты. Очевидно, что изобразительное искусство Тебтюниса было связано не только со сложным погребальным обрядом, но и с многочисленными синкретическими культами, породившими феномен языческой иконы.

Abstract. One of the oldest centers of the Fayum Oasis the city of Tebtunis, flourishing in the Greco-Roman period, was discovered by archaeologists relatively recently, just over 100 years ago. It was then that it became clear that Tebtunis (Tebtynis) (ancient Greek: Τεβτυνίς) was a large and important economic, religious and artistic

center of the Fayum Oasis in the Greco-Roman period, where not only landmarks of architecture, sculpture, painting, decorative art, including works of textiles, glass and ceramics but also tens of thousands of handwritten papyri, were discovered. Especially noteworthy are the monuments of painting. These are not only well-known ritual portraits, but also unique pictorial panels, the so-called pagan icons, testifying to the complex iconography of syncretic deities that absorbed not only Egyptian, but also Thracian, Greco-Roman features. Thus, the fine art of Tebtunis is associated not only with a complex funeral rite, but also with numerous syncretic cults that gave rise to the phenomenon of the icon. It is safe to say that the pictorial panels from Tebtunis, to some extent, become the prototype of the first Christian icons.

Ключевые слова: греко-римский, Фаюмский оазис, эллинизм, языческие иконы, Тебтунис, Сокнебтунис, Собек, фаюмские портреты.

Keywords: Greco-Roman, Fayum Oasis, Hellenism, pagan icons, Tebtunis, Soknebtunis, Sobek, Fayum portraits.

Археология Тебтуниса на протяжении более ста лет подарила миру целый ряд удивительных открытий в области архитектуры, скульптуры, изобразительного искусства и папирологии, которые существенно дополнили картину развития греко-римского Египта [5, р. 4–7]. Помимо того, Тебтунис в греко-римский период был знаменит своим святилищем и храмом поклонения богу-крокодилу Собеку в его локальном иконографическом изводе Сокнебтуниса, что значит «Собек, владыка Тебтуниса» [7, р. 152].

Таким образом, архитектурный комплекс святилища бога-крокодила Собека-Сокнебтуниса, обширная храмовая библиотека, мастерские художников и ремесленников, в том числе — живописные и мозаичные, — оказались в центре внимания ученых [1, с. 30–39].

Еще одна важная особенность археологических исследований в Тебтунисе состоит в открытии большой группы живописных произведений, среди которых как ритуальные портреты, так и уникальные языческие иконы. Богатый иконографический материал свидетельствует о том, что изобразительное искусство Тебтуниса было связано не только со сложным погребальным обрядом, но и с многочисленными синкретическими культами, породившими феномен языческой иконы.

Кроме того, данные археологии показывают, что художественная школа Тебтуниса сформировалась под перекрестным влиянием столичной александрийской традиции, традиций Македонской

Греции и Фракии, а также Сирии, что выразилось и в стилистических, и в иконографических особенностях обнаруженных здесь произведений живописи.

Коллекция ритуальных портретов из Тебтюниса — 11 единиц и более 24 языческих икон разной степени сохранности из этого центра, представляет собой одно из крупнейших собраний живописи такого рода, относящихся к Римскому периоду и созданных именно в художественных мастерских Тебтюниса. Портреты и языческие иконы из Тебтюниса написаны в традиционной для Фаюма технике — на деревянной основе, энкаустическими и темперными красками [3, с. 29–80].

Первая полноценная попытка изучения, систематизации и реставрации портретов из Тебтюниса была предпринята не так давно, в рамках проекта по исследованию и технико-технологическому анализу древней энкаустической и темперной живописи из Фаюмского оазиса в 2013 г., Департаментом сохранения древностей Музея Пола Гетти [6].

Проект Музея Гетти, приобретший международный формат, начался с исследования шестнадцати портретов из коллекции музея, к которому, впоследствии, присоединились и другие институции [8]. В настоящее время проект значительно расширился, включив в свой состав сорок девять крупнейших музеев США и Европы, в числе которых — Метрополитен музей, Британский музей, Лувр, ГМИИ им. А.С. Пушкина и др.

Благодаря проекту APPEAR исследователи-реставраторы, историки искусства, археологи, египтологи и другие специалисты получили доступ к сотням памятников по всему миру, что способствовало созданию объединенной цифровой базы, которая содержит историческую, иконографическую, технологическую и другую аналитическую информацию [9].

Еще одной важной особенностью исследования ритуальных портретов из Тебтюниса является то, что они не подвергались реставрационному вмешательству с момента их обнаружения археологами в 1899–1900 гг. Таким образом, специалистам представилась редчайшая возможность изучения художественных особенностей мастерской Тебтюниса. Тщательный анализ техники создания этих древних живописных произведений позволил определить состав грунта, основы и пигменты красок, порядок нанесения красочных слоев и индивидуальные стилевые особенности этой мастерской.

Так, например, уникальной отличительной особенностью портретов из мастерской Тебтюниса является сделанный художником предварительный рисунок белым мелом или углем (1).

Кроме того, как нам удалось установить, художники из мастерской Тебтюниса, для написания портретов в качестве основы, использовали очень толстые (1,2–1,5 см) деревянные доски из сикоморы — дерева, которое не часто встречается среди фаюмских портретов, что тоже является отличительной чертой этой мастерской (2). Более того, нам удалось выявить руку одного из живописцев, которому можно приписать три портрета данной коллекции.

Речь идет о произведениях II в. н.э. с изображением мальчика со свитком в правой руке (3), юноши с пурпурным венком в правой руке (2) и зрелого бородатого мужчины (4). Совершенно очевидно, что художник представил модели трех возрастов, что неосознанно напоминает нам философскую идею о трех ступенях человеческой жизни. Этот редчайший для фаюмской живописи пример одной мастерской и одного из ее мастеров позволяет нам предложить условное именование художника — «Мастер трех возрастов».

Важно отметить, что узкая специализация портретной мастерской Тебтюниса подтверждается еще одним важным артефактом — эскизом портрета с техническим комментарием художника, представляющим собой важный эпиграфический документ, составленный на греческом.

Речь идет о двустороннем портрете из Тебтюниса II в. н.э. с почти полностью утраченной лицевой стороной, где был представлен погрудный женский портрет, написанный в технике энкаустики (1), в то время как на оборотной стороне прекрасно сохранился уникальный графический эскиз портрета, выполненный угольными чернилами, в сопровождении комментария (2).

Таким образом, перед нами — важнейший документ, представляющий «лабораторию» художника, его поиски, отражающие возможный диалог с заказчиком. Этот набросок со следами греческой надписи — вероятно, инструкции по написанию портрета, — представляет процесс создания ритуального портрета. В тексте сказано, что на портрете нужно сделать золоченый фон из двух листов золота. Затем даны указания по поводу расположения цветковых пятен, каким цветом писать портрет. Особенно отмечены пурпурные прошвы или клады в одеяниях модели — надпись над левым плечом, что, по-видимому, указывает на ее социальный статус.

Кроме того, есть еще одно указание: «цепочка и кулон». То есть на шее у модели должно быть два украшения. Однако рисунок на обороте сохранился очень плохо, чтобы проверить, выполнил ли художник все указания заказчика. Предлагаем условное именование этого автора — «Мастер графического эскиза».

Таким образом, особенность нашего исследования заключается еще и в том, что все 11 ритуальных портретов, выявленных в Тебтюнисе, относятся к одной мастерской. Это уникальный случай подтверждения достоверности находок, ведь, как правило, происхождение фаюмских портретов не всегда ясно. В данном случае нам удалось выявить редчайший для фаюмской живописи пример одной мастерской и ее представителей — живописцев, творчество которых оставалось анонимным.

Изучение технологических особенностей живописи, а также формально-стилевой и иконографический анализ позволили нам выявить индивидуальный почерк, стиль отдельных мастеров, творчество которых впервые осмыслено нами и введено в научный оборот искусствознания под условным именованием «Мастера трех возрастов» и «Мастера графического эскиза» (5, 6).

Важно отметить, что такой подход позволяет нам отнести к мастерской Тебтюниса обширный круг аналогичных ритуальных портретов, схожих по стиливым признакам и технике создания, как, например, ритуальный портрет «Мужчины в римской тунике» II в. н.э. из собрания египетского музея в Турине (7), или портрет женщины с золотым колье, медальоном на шее и сережками из музея антропологии Фиби А. Херста в Калифорнийском университете в Беркли (8) и др. [3, с. 29–80].

Стилистические особенности портретной живописи Тебтюниса указывают на своеобразие местной школы, которая отказывается от малейших намеков на античный иллюзионизм, чувственную красоту образа и скорее напоминает икону. Плоскостные силуэты создаются мелкими мазками — энкаустикой или темперной краской, прическа передается суммарно, складки драпировок схематичны.

Рассмотренный нами ряд портретов из Тебтюниса подтверждает своеобразие местной художественной школы, в основе которой лежат восточные традиции, тяготеющие к большей условности в изображении образа человека, что приводит также к созданию так называемых языческих икон.

Таким образом, очевидно, что изобразительное искусство Тебтюниса было связано не только со сложным погребальным обрядом, но и с многочисленными синкретическими культами, породившими феномен языческой иконы [3, с. 29–80].

Примечания

1. «Мастер графического эскиза». Портрет женщины. Место создания: Тебтюнис. Середина II в. н.э. (140–160 гг. н.э.). Дерево (сикомора), энкаустика. 24,3 × 35,2 × 1,2 см. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21378а.

2. «Мастер трех возрастов». Погребальный портрет. Место создания: Тебтюнис. II в. н.э. Дерево (сикомора), энкаустика. 34,8 × 22,5 см. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21378b.
3. «Мастер трех возрастов». Погребальный портрет. Место создания: Тебтюнис. II в. н.э. Дерево (сикомора), энкаустика. 30,5 × 19,8 × 1,2 см. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21377.
4. «Мастер трех возрастов». Погребальный портрет. Место создания: Тебтюнис. II в. н.э. Дерево (сикомора), энкаустика. 33,7 × 22,5 см. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21379.
5. «Мастер графического эскиза». Портрет женщины с волосами, заплетенными в узел. Место создания: Тебтюнис. II в. н.э. Дерево (сикомора), энкаустика. 34 × 25 × 1,2 см. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21374.
6. «Мастер графического эскиза». Портрет женщины в розовой тунике с волосами, заплетенными в узел. Место создания: Тебтюнис. II в. н.э. Дерево (сикомора), энкаустика. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21382.
7. «Мастер графического эскиза». Портрет мужчины в римской тунике. Место находки: Фаюм. Место создания: Тебтюнис (?). II в. н.э. Дерево, энкаустика. 35,5 × 23,5 × 2 см. Египетский музей Турина. Инв. № С. 19483.
8. «Мастер графического эскиза». Портрет женщины с черными волосами с пробором по центру с золотым колье, медальоном на шее и серьжками. Место находки: Египет, Керке (Kerke). Место создания: Тебтюнис (?). II в. н.э. Дерево (сикомора), энкаустика. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 5–2327.

Список литературы

1. *Гаврилин К.Н., Левчук Е.В.* Тебтюнис как важнейший религиозный и художественный центр греко-римского Египта // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022. № 2. Ч. 2. С. 30–39.
2. *Гаврилин К.Н., Левчук Е.В.* Образ Собака в искусстве греко-римского Тебтюниса: Особенности культа и иконографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022. № 3. Ч. 2. С. 300–339.
3. *Гаврилин К.Н., Левчук Е.В.* Языческие иконы греко-римского Тебтюниса: иконографические и стилевые особенности // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 3. Ч. 2. С. 29–80.
4. *Гаврилин К.Н., Левчук Е.В.* Архитектурно-пластический комплекс храма Сокнебтюниса в Тебтюнисе // Декоративное искусство и пред-

метно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 4. Ч. 1. С. 137–147.

5. *Grenfell B.P., Hunt A.S.* Excavations in the Fayum // Egypt Exploration Fund Archaeological Reports. 1901. P. 4–7.
6. *Ganio M., Salvant J., Williams J., Lee L., Cossairt O., Walton M.* Investigating the Use of Egyptian Blue in Roman Egyptian Portraits and Panels from Tebtunis, Egypt // Applied Physics. Springer-Verlag Berlin Heidelberg. 2015. Vol. 121. P. 813–821.
7. *Rondot V.* Le temple de Soknebtynis et son dromos, Tebtynis II. Le Caire, 2004.
8. *Svoboda M., Caroline R.* Mummy Portraits of Roman Egypt: Emerging Research from the APPEAR Project. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2020.
9. *Williams J.L., Walton M.S.* Mummy Portraits of Roman Egypt: Emerging Research from the APPEAR Project. J. Paul Getty Trust, 2020.

Лариса Леональдовна Селиванова
Кандидат исторических наук, научный сотрудник,
Институт всеобщей истории РАН

Larisa L. Selivanova
Candidate of Historical Sciences, Researcher,
Institute of General History
of the Russian Academy of Sciences

Lollianos “Phoinikika”: античный любовный роман на перекрестке цивилизаций

Lollianos’ “Phoinikika”: Antique love novel at the crossroads of civilizations

Аннотация. Статья посвящена происхождению, эволюции и характерным чертам античного романа на примере романа Лоллиана «Финикийская история» (вт. пол. II в. н.э.). По мнению автора, популярность этого жанра объяснялась его компенсаторной функцией: отвлекая массового читателя от насущных проблем, он помогал снизить социальное напряжение. Читательский запрос на чудеса, приключения, мистику и экзотику, особенно в странах загадочного Востока, был реализован писателями многих проходных «бестселлеров», вроде этого.

Abstract. The article is devoted to the origin, evolution and characteristic features of the ancient novel on the example of Lollian’s novel «Phoenician History» (vt. pol. II century A.D.). According to the author, the popularity of this genre was explained by its compensatory function: distracting the mass reader from pressing problems, it helped to reduce social tension. The reader’s request for miracles, adventures, mysticism and exoticism, especially in the countries of the mysterious East, was realized by the writers of many passing «bestsellers» like this.

Ключевые слова: Греция, Восток, литература, античный любовный роман, сатира, мистика, Лоллиан, эпоха Империи.

Keywords: Greece, the East, literature, ancient love novel, satire, mysticism, Lollian, the era of Empire.

Культура Древней Греции никогда не была изолированной. Развиваясь в тесном контакте с древними восточными культурами, греческая цивилизация и превратилась в то, что называют теперь «греческим чудом». Особенно интенсивно контакты Греции с Востоком проходили в поздний Бронзовый век (XIV–XIII вв. до н.э.) и в архаический период (VIII–VII вв.), эпоху активного проникновения греков и финикийцев в Средиземноморье, их взаимодействия и возникновения греческой письменности на основе финикийского алфавита [15, с. 68–71]. Героический эпос Древней Греции, записанный позже, связан с именами Гомера и Гесиода, которые в своем творчестве перерабатывали также материал и восточных мифов. При этом греческая цивилизация, долгое время формируя свой собственный облик, отталкивала от себя те чуждые элементы, которые считала «варварскими». Еще одной эпохой смешения западных и восточных начал во всех областях жизни был эллинизм, время кризиса рабовладельческого общества, который не мог не отразиться на развитии литературы, имевшей теперь возможность, выйдя за пределы своих полисов, обратиться к более широкому кругу читателей, рассеянных по всему миру. Однако активное взаимодействие с восточными государствами, заселение греками новых территорий и кризис полиса привели к тому, что люди начали замыкаться в своем собственном мире, в кругу индивидуальных потребностей и ежедневных забот. Пришедший на смену сильному эпическому или трагическому герою обычный человек хочет уйти от проблем усложнившейся жизни в сферу своих личных интересов и интимных переживаний. В литературе это нашло отражение в появлении двух противоположных тенденций: с одной стороны, она ориентируется на образованного читателя и утрачивает свою демократичность, а с другой стороны, именно эта элитарность стала толчком к возникновению так называемой «низовой литературы», то есть литературы для всех, не предполагающей просвещенной публики. Начинают формироваться жанры, подготавливающие рождение нового: александрийская лирика, новоаттическая комедия, мениппова сатира, новелла. Однако ни один из них не мог раскрыть внутренний мир человека, его чувства, пережитые страдания и испытания с такой полнотой, как жанр большого художественного произведения, называемый в литературоведении античным романом. Впитав в себя и переработав элементы предыдущих жанров эллинистической литературы, античный роман явился качественно новым видом античной литературы, отразившим новый этап ее развития. Особую популярность этот жанр приобрел в Риме в эпоху Империи, которая переживала тогда такой же кризис, что и до нее

Греция. Духовная жизнь была отмечена печатью упадка и пессимизма, что, прежде всего, отразилось в философии и литературе. «Массовая культура» испытывала прямо-таки нездоровую тягу ко всему чудесному, мистическому, мрачному, экзотическому, ко всяким приключениям и путешествиям. И греческий любовный роман охотно шел навстречу таким запросам, показывая загадочный мир далекого Востока. Отсюда и множество произведений с восточными названиями: «Эфиопика» Гелиодора, «Вавилоника» Ямвлиха, «Персика» Ктесия, «Лесбика» Лонга, «Кипрская история» Ксенофонта Кипрского, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Родосская история» Филиппа Амфиполитского. Однако из большого числа произведений до нас дошло весьма немногое. Часть греческих романов сохранилась в пересказах византийских авторов. Например, «Вавилоника» Ямвлиха, «Чудеса по ту сторону Фулы» Антония Диогена и др. известны нам только благодаря константинопольскому патриарху Фотию (IX в.). Другие романы дошли в папирусных отрывках I–II вв., которые были найдены в Египте (с конца XIX в. в разных районах Египта ученые находят папирусные фрагменты, относящиеся к известным и неизвестным греческим и латинским романам. Полностью из большого числа произведений до нашего времени дошло очень мало): «Роман о Нине» — возможно, первоначально именующийся «Ассирийская история», «Роман о Шешонке» и др.

К числу последних относится и роман II в. н.э. [44, с. 313] «Финикийская история», или «Финикийская повесть» [9, с. 186–189; 7, с. 85], известный как P. Colon. Inv. 3328 [76]. Он был опубликован Альбертом Хенрихсом в 1969–1972 гг. [39, с. 205–215; 40, с. 22]. Из 46 найденных фрагментов разной величины, сохранности и заполненности чтению и реконструкции поддаются только два — «А» (так наз. «Ночь любви») и «В» (сцена человеческого жертвоприношения). Двусторонний текст написан одной рукой и расположен непривычно: не узкими колонками, а на всю ширину листа. Осложняют чтение большие вертикальные лакуны. Однако реконструкция А. Хенрихса с консультантами (Р. Меркельбах, В. Буркерт, М. Рив, Л. Кёнен, Дж. Броуни, Дж. Сэнди, Дж. Винклер и др.) признана надежной. Название романа и автор определяются по fr. A 2 a verso и fr. B 1 recto: Lollianu Phoineikikon[a], что можно считать удачей, так как многие произведения дошли без титула, безымянные и поэтому поименованы условно. Таковы рассказы об Иолае, Аменофис, Панионис (Р.Оху. XLII 3010, 3011; LXXI 4811), о которых неизвестно, являлись ли они главными героями [73, с. 587–611]. Кто же такой Лоллиан? Это плодовитый

писатель, софист эпохи Адриана или Антонина Пия, глава риторской школы в Афинах, уроженец Эфеса Публий Гордеоний Лоллиан, из италиков [63, с. 181–201; 64, с. 1373–1375; 32, с. 727; 43, с. 11–12; 57, с. 7–11; 67, с. 329–330]. Получив афинское гражданство, он стал жрецом, занимался политической деятельностью и пользовался большим авторитетом. Умер в Афинах между 155 и 160 гг. н.э. Афиняне поставили в его честь две статуи, отметив на одной из них заслуги писателя и философа [64, с. 1373–1375]. Именно его А. Хенрихс считал автором романа [43, с. 24–27]. Однако сейчас большинство исследователей с этим не согласны, указывая на откровенную бледность языка и стиля [49, с. 197; 71, с. 327]. Простота синтаксиса, краткость фраз, монотонность и прямолинейность повествования, отсутствие деталей в монологах не позволяют связать нашего автора с представителем «эллинского возрождения». Ученые полагают, что это либо тезка (имя Лоллиан было распространено и зафиксировано, помимо прочих мест, также в Египте), либо кто-то воспользовался именем прославленного ритора [25, с. 43], чтобы придать вес своей невысокого уровня поделке [49, с. 197; 71, с. 327; 74, с. 332; 34, с. 317]. Не исключено также, что мы имеем дело с литературной мистификацией. Возможно, учитель красноречия, имеющий множество учеников, создал авантюрный роман с адаптированной для массового читателя лексикой, чтобы, оставаясь неузнанным, не рисковать своей репутацией — так считает публикатор [43, с. 26]. Рукопись датируется второй половиной II в. н.э., а сам роман, скорее всего, восходит к эллинистическому оригиналу. Филологический анализ выявил совпадение элементов традиционной романной топики с греческими и римскими романами, особенно с произведениями Ахилла Татия, Апулея и Петрония [62, с. 367; 45, с. 243; 69, с. 672; 31, с. 66–68].

Лучше всего сохранилась 10-я книга романа, фрагмент В. Главный герой, Андротим, находясь в плену у разбойников, становится свидетелем того, как они сговариваются принести в жертву мальчика. Андротим в ужасе отказывается от предложения уговорить ребенка. Тогда обнаженный человек в пурпурном переднике хватает и убивает мальчика, рассекает ему грудь, вынимает сердце и, полив его маслом и посыпав мукой, поджаривает на огне. Приготовленное сердце разрезается и разделяется между участниками, которые, поедая его, приносят клятву верности. Следует пиршество с попойкой, переходящее в дикую оргию с какими-то женщинами, которых затем тоже убивают, а их тела сбрасывают куда-то вниз через окно или дверцу. Затем участники, надев черные и белые одежды и выкрасив лица соответственно сажей и мелом,

образуют процессию. Одетые в черное, они движутся в лунном свете. На этом папирус обрывается. Одни ученые, и прежде всего издатель, рассматривают сцену как иллюстрацию мистерий (Диониса, Аттиса, Адониса и др.) с реальной инициацией и с шествием мистов [43, с. 28–79; 23, с. 239–334; 75, с. 91–108]; другие видят здесь описание тайных обществ, объединенных каннибальскими ритуалами. Хенрихс указывает также на жертвоприношение мальчика императором Гелиогабалом по обычаю свой финикийской родины (Hist. Aug. Vita Heliog. 8, lf.), что согласуется с названием романа Лоллиана [43, с. 18–19]. Третьи усматривают здесь элементы сатиры и пародии, четвертые — дикие нравы пастухов-буколов или варваров вообще [74, с. 321–332; 37, с. 56–75], пятые — кровавые обычаи разбойников [72, с. 155–181; 70, с. 59–63]. Рассказы о разбойниках были популярны в литературе периода Империи не меньше любовных историй. Разбойничьи шайки наводняли державу, они обитали не только в труднодоступных районах, но и наводили ужас на дорогах, несмотря на меры, предпринимаемые властями. Интерес ко всему, будоражащему воображение, страшному, зловещему, мрачному был всеобщим и, что симптоматично, на фоне крушения традиционных ценностей находил отражение в создании разного рода биографий знаменитых разбойников, причем в официальной литературе, а авторами являлись известные писатели. Так, историк Александра Македонского Арриан написал биографию разбойника Тиллибора (не сохранилась), историк Дион Кассий рассказывал о Клавдии, грабившем Палестину при Септимии Севере, греческий историк Геродиан из Сирии сообщал о дезертире Матерне, собравшем большую шайку, нападавшую на крупные города и деревни. Матерн даже решился вместе со своими поделщиками проникнуть в Рим и убить императора, но вследствие предательства был схвачен и обезглавлен. Сурово были наказаны и его сообщники [7, с. 95–96]. В массовом сознании римлян особенно жестокими и кровожадными, не останавливающимися даже перед каннибализмом, считались разбойники Египта и Финикии. Именно к таким попадает в плен главный герой романа «Финикийская история». Разбойники являлись действующими лицами почти всех дошедших до нас греческих романов. При этом был разработан и образ «благородного разбойника» — положительного героя, в силу превратностей судьбы ставшего предводителем шайки. Существует мнение, что и Андротим так же оказался главарем разбойничьего «братства» [72, с. 155–181; 67, с. 352]. Прямое подтверждение этому отсутствует, так как сюжетная линия обрывается вместе с папирусом, ее содержащим.

Хуже сохранилась первая книга романа. В 16 отрывках (fr. A 1^r и A 2^r) содержится новелла о любви. Действие происходит на фоне экстатического религиозного праздника в честь Адониса или Ат-тиса. На террасе (либо на крыше) дома танцуют мужчины и женщины. На Востоке ритуалы в честь Адониса проводились на плоских кровлях домов, куда выставляли глиняные горшки с проросшими зелеными травами (так наз. «сады Адониса»). С мистическими, экзальтированными обрядами в его честь греки познакомились в эпоху эллинизма, когда общение с Востоком стало интенсивнее. Восточный культ Адониса слился с местными греческими верованиями. Праздник справлялся весной в течение нескольких дней: сначала под звуки погребальных песен женщины оплакивали изображение Адониса и опускали его в могилу, после чего траур заканчивался, и начиналось всеобщее веселье. Этот семитский праздник умирающего и воскресающего божества представлял собой, в сущности, поклонение Богине Матери [5, с. 308–309]. Присутствуют: Главкет, финикийская девушка Персида и безымянный юноша, от лица которого ведется рассказ (возможно, главный герой романа Андротим). Отделившись от празднующих, он заходит в дом и направляется в отдаленные покои, где встречается с Персидой и теряет невинность. Она, сняв с себя золотое ожерелье, предлагает его в дар юноше в качестве компенсации за дефлорацию (*mnemeia tes heautes diakoreseos*). Тот отказывается, тогда Персида зовет Главкета (существует мнение, что именно он, а не Андротим, является главным героем новеллы [74, с. 323]) и поручает ему продать менялам украшение за 2000 драхм. После этого влюбленные продолжают утешаться в объятиях друг друга до утра. А на рассвете раздается стук в дверь, и... в этом месте папирус поврежден. Из отдельных сохранившихся слов: «любовники», «мать», «из города», «наставление», «клятва», «наложница» — можно понять, что пару застала вернувшаяся из города мать Персиды, и после укоров произошло нечто вроде брачного сговора-помолвки.

Обращаясь к этому пассажи раньше, мы пришли к выводам, что подарок Персиды не являлся брачным, а сама она не была главной героиней романа (что, впрочем, не исключало в череде приключений героя авантюру с попыткой женить его на другой) [16, с. 6–29]. Но кем была Персида и какова ее роль в романе?

Многие исследователи, включая публикатора [42, с. 18–35], усматривают в тексте намеки на ее занятие проституцией. Персида уводит героя в место, обозначенное словом [...]*ἡμα* (l. 6). Если восстанавливать его как [*οἶκ*]*ἡμα* («дом»), то, по Хенрихсу, оно должно означать публичный дом. Если [*μν*]*ἡμα* («гробница, склеп»), то это

будто бы тоже указывает на определенный класс женщин, промышлявших на кладбищах за городом [43, с. 106]. Но такое толкование противоречит как традиционным сюжетам греческих романов, так и контексту этого. Непонятно также, почему здесь следует видеть обязательно эвфемизм, ведь общее значение слова «ойкэма» — «жилище», «комната», «спальня», и «дом разврата» — вовсе не основное (LSJ. s.v.; Chantraine. 782; Frisk. 360–361). Хенрихс обращает внимание на «географическое имя» Персиды: «Персиянка», как Лида — «Лидиянка», Антиохиды — «Антиохиянка», Синопа — фракиянка из Синопы, Тиро — «Девушка из Тира». Такими именами обычно называли рабынь [43, с. 109]. В нашем отрывке нет никакого указания на то, что все происходит в Финикии, но это следует уже из самого названия. В крупных городах Финикии, таких как Тир и Библ, которые были центрами культа Астарты-Афродиты (как Пафос на Кипре и Афака, ветхозветный Афек, совр. Афка — город у финикийской границы на р. Адонис в Келесирии между Библом и Гелиополем. Здесь находился знаменитый храм Афродиты с оракулом, который был упразднен только Константином Великим), во время оргий в честь ее паредра Адониса [19, с. 309–321] практиковалась храмовая (и не только) проституция [36, с. 58; 60, с. 55–68]. Огромное число рабынь также трудилось в публичных домах. Но Персида — не рабыня. Она самостоятельна, независима, не нуждается в средствах, имеет собственный дом, где устраивает праздники, принимает гостей и одаривает понравившихся. При этом мотивы подарка особые: это плата за целомудрие, нечто вроде посвящения [40, с. 22], мужской инициации. Предположение, что Персида могла быть гетерой — поскольку имена на «-is» (Persis, Персида) носили также вольноотпущенницы и гетеры [43, с. 107] — недостаточно аргументировано. Хенрихс ссылается на перечень имен в лукиановских «Разговорах гетер». Однако Афинея в 13-й книге «Пира мудрецов» приводит свой каталог гетер, в котором имеется большое количество не подходящих под этот признак имен. Например: Археанасса, Аэропа, Гликера, Гнафена, Даная, Дексифея, Керкопа и проч. Очевидно, что в контексте восточного названия романа этникон Персиды («Персиянка») выглядит вполне органично.

Публикатор считает, что сцена носит ритуальный характер, а Персида является финикийской жрицей любви (А. Хенрихс разделяет аллегорическую теорию Р. Меркельбаха, рассматривающего античные романы как эзотерические тексты [51; 52]). Однако трактовка им некоторых деталей в мистическом духе представляется натяжкой. Другой довод Хенрихса: богатое украшение Персиды

характерно для куртизанок, которые в роскоши одеяний и уборов подражали своей Госпоже, ведь Афродита, Инанна, Иштар, Астарта покровительствовали продажной любви [43, с. 108–109]. Однако в тексте речь идет только об одном ожерелье, украшении более чем уместном на женском религиозном празднике. Еще один аргумент публикатора — появление в сцене матери Персиды с целью контроля над сексуальным поведением дочери [43, с. 111]. Известна роль матерей в рассказах о гетерах: они наставляли девушек, защищали, отсекали ненужных клиентов и контролировали денежные поступления [16, с. 15]. Иногда сами толкали дочерей на занятия проституцией, когда семья теряла кормильца. Но в нашем случае мать появляется с другой целью. Она спешит домой, но опаздывает, не доглядев дочь, поэтому журит и ее, и ее любовника, пытаясь как-то исправить ситуацию. Это типичное для античного любовного романа поведение матери, блюдущей честь дочери. Разница лишь в том, что в случае с главной героиней вмешательство оказалось своевременным (см. пример ниже из романа Ахилла Татия). Персида же — второстепенный персонаж.

Следующий аргумент: украшение Персиды — обязательная жертва золотом, которую иеродула приносит богине любви. Это противоречит общеизвестной практике: приношение на алтарь любви обычно делает паломник, приходя в место утех. Идея же так сказать переходящего приза за девственность, полученного Персидой от своего первого любовника [43, с. 23], несостоятельна: подарок можно передать только один раз, а у гетеры поклонников много, они и дарят ей ценные вещи и (или) деньги [38, с. 59–61]. Этот обычай был широко распространен на Древнем Востоке: в Вавилонии, Лидии, Сирии, Финикии и на Кипре (Hdt. I. 105, 199; Strabo. XVI. 1, 20; Paus. I. 14, 7; Lukian. De dea Syr. 6; Athen. 12.11. 516a).

Более обосновано мнение Джонса, считающего, что и у Андротима, и у Персиды это был первый любовный опыт. Он указывает на слово *didaskaleia* в 25-й строке, *pluralis* от *didaskaleion* («школа»). Во множественном числе оно означает «плату за обучение» (LSJ. s.v). Персида, таким образом, оплачивает свой первый урок в любви [45, с. 244]. В античных романах находятся параллели. Так, у Лонга влюбленный в Хлою пастух Дафнис умоляет молодую женщину Ликэнион обучить его искусству любви (Longus. III. 18–19). «Дафнис и Хлоя» Лонга стал образцом «пасторального» романа, который будет популярным также в эпоху Возрождения, Просвещения и в Новое время. Основные признаки пасторали, где любовь героев — пастухов и пастушек изображается на фоне

сельской природы, роман воспринял от буколки Феокрита. Этот жанр плодотворно взаимодействовал с некоторыми другими, современными ему жанрами древнегреческой литературы: сатировской драмой, элегией, эпиграммой, а также с возникшим позже романом [11, с. 96–177]. У Ахилла Татия герой Клитонфонт, живя в браке, но не по плоти с Мелитой, уступает ей по ее просьбе: «Пойми, это Эрот говорит тебе моими устами: “Клитонфонт, сделай это ради меня, твоего учителя. Не уходи, оставив Мелиту непосвященной”». И дает Клитонфонт после «посвящения» сто золотых (Ach. Tat. V. 26; VI. 1). Закономерно и появление матери, которая врывается в спальню Левкиппы в тот самый момент, когда в постель к ней проник соблазнитель, и осыпает дочь упреками (II. 23–24). Мать Левкиппы зорко блюла честь дочери, пока отец был на войне: помимо того, что двери ее спальни охраняла служанка, родительница всегда запирала входную дверь изнутри, снаружи ее тоже кто-нибудь закрывал и бросал ключи внутрь, которые мать хранила у себя. Но ничего не помогло: Левкиппа все-таки решилась принять героя ночью в своей спальне (Ach. Tat. II. 19). И у Лоллиана Персида использует для свидания суматоху праздника, мать стучится в дверь, застаёт парочку с поличным и устраивает скандал. Характерно, что в двух вышеприведенных примерах (Дафнис–Ликэнион, Клитонфонт–Мелита) герой романа не скрывает своего отношения к связи как временной: он или не собирается жениться, или пребывает в некоем эрзац-браке, намереваясь скоро от него освободиться.

Мужское целомудрие, вернее чистота юноши, мальчика, тоже высоко ценилась в древности (особенно это касалось гомосексуальной любви). В вазописи часто встречаются изображения мужчины и мальчика с покрывалом на голове, как у невесты [24, fig. 214, 2, 3]). Сумма в 2000 драхм весьма красноречива. Цена девственности была особенно высокой. Согласно Лукиану, который был современником Лоллиана, ночь с гетерой стоила пять драхм (Lukian. Dial. meretr. XI.1), а ложе с девственницей — «целую мину» (VI. 1). 1 драхма равнялась 6 оболам, а 1 мина — 100 драхмам. То есть невинность нашего героя оценена в двадцать раз дороже девственности. При этом слово *diakoresis* [58, с. 339–340] в греческом языке употреблялось для обозначения дефлорации девушек [43, с. 108], и перенос его на юношу указывает на активную, мужскую роль героини, не свойственную гречанке.

Отношения между Андротимом и Персидой строятся на некоей договорной основе. Инициативу проявляет героиня, она же и контролирует исполнение своего намерения. Главкет выступает как свидетель, подтверждающий факт дарения и денежный эквива-

лент подарка. А само поручение, похоже, дается доверенному лицу хозяйки (лакуну в 12 стр. Хенрикс и Джонс восстанавливают как «ключнику, казначею») [43, с. 109; 45, с. 244]. Очевидно, что происходящее в романе Лоллиана не вписывается в греко-римские [18, с. 38–63] брачные нормы и в литературные традиции.

Обращает на себя внимание общая перевернутость ситуации в сюжете по сравнению с греческой. Здесь нет мужчины — главы семейства, главенствуют женщины. Мать с дочерью — состоятельные владелицы дома. В отсутствии матери Персида является полноправной хозяйкой. Она устраивает праздник, приглашает гостей, привечает случайных путников, выбрав девственника, заманивает его в дом, и, лишив невинности, компенсирует дефлорацию дорогим подарком, а после отказа поручает своему доверенному лицу продать украшение за конкретную сумму, сделав другого гостя свидетелем и поручителем. То есть ведет себя с Андротимом деловито, по-мужски и даже дарит ему то украшение, которое обычно женщина получает от мужчины — дорогое ожерелье. Это совершенно немыслимый для греческого менталитета этос. Итальянская исследовательница Лючия Праушелло выдвинула гипотезу, что имена Персиды и Андротима не случайно созвучны именам мифологических героев Персея и Андромеды [59, с. 68]. Действительно, в новелле очевидна смена ролей. В греческом мифе сын Зевса и Данаи Персей отправляется в дальний путь за головой Горгоны Медузы. В походе он освобождает от чудовища прикованную к скале дочь эфиопского царя Кефея Андромеду. Персей убивает чудище, женится на царевне и возвращается с ней сначала на родину, а потом в Аргос. То есть во всем проявляет свойственные греческому менталитету активность и брутальность. Имеется и связь с Персией (Персида — «Персиянка») — персидские цари возводили свой род к Персею — и с Египтом, т.е. с Востоком. По Геродоту, Персей происходил из египетского Хеммиса, где в честь него устраивали гимнические состязания. За головой Горгоны он также прибыл в Египет (Hdt. II. 91). Персы же возводили себя к Персею, точнее к его сыну от Андромеды, которого звали Персом (Hdt. VII. 61, 150).

В романе Лоллиана наоборот, активную, невозможную для гречанки роль берет на себя женщина. Она является хозяйкой, отдающей распоряжения, руководительницей и наставницей Андротима. Немаловажную роль в новелле играет и фон религиозного праздника. В общественной жизни роли полов строго распределены. В Греции женщины не допускались к некоторым культам, но при этом имели свои, женские праздники, участие в которых,

в свою очередь, было запрещено мужчинам: Фесмофории, Адонии и т.п. Во время некоторых происходила перемена закрепленных за полами ролей: мужчины переодевались женщинами и вели себя по-женски, а женщины, меняясь одеждой с мужчинами, могли на время почувствовать себя сильным полом («...всегда существует напряжение между двумя видами сакральности, составляющими два различных и полярных мировоззрения: мужское и женское», что предполагает «одновременно их антагонизм и взаимное притяжение» [22, с. 203]). Этот ритуал, в сущности, был сродни обрядовой оргии, и нередко переодевания, действительно, служили сигналом к ее началу [21, с. 384–386]. Сцена массового промискуитета с маскарадом содержится и в этом романе, во fr. В 1 recto. В религиозных обрядах подобное практиковалось с целью погружения в некое первоначальное состояние совершенного естества, когда человек реализует единство полов и растворение в божестве, облегчая себе целостное понимание Космоса. Отсюда и амбивалентность восточных богинь, поскольку Великая Мать соединяет в себе противоположности. «В культе любой великой азиатской богини существовало хотя бы одно празднество, когда девушка отождествлялась с проституткой, когда грани между добром и злом стирались» [20, с. 281]. Психологическое значение подобных праздников нельзя переоценить: они способствовали снятию напряжения на уровне индивидуума и на уровне общества. Но всегда такие инсценировки ниспровержения и переворота заканчивались утверждением существующего порядка [5, с. 442]. И в новелле все возвращается на круги своя и развивается по греческому сценарию: Андротим отказывается принять подарок, является с опозданием мать, не доглядевшая дочь (в отличие от матери главной героини в романе Ахилла Татия) и упустившая возможного жениха, который уходит из своего временного пристанища навстречу новым приключениям, чтобы в итоге вернуться домой к своей невесте. Греция, хотя и извлекала пользу из контактов с Востоком, никогда не находилась под его преобладающим влиянием и предпочитала развивать собственные культурные ресурсы, отталкивая от себя все чуждое и конструируя свои сюжеты на основе восточных [17, с. 269].

Дошедшие до нас фрагменты «Финикийской истории» вполне вписываются в канву греческого романа с типичными сюжетом и образами. Герой проходит ряд испытаний, мужает (Э. Митчелл ставит во главу угла в греческих любовных романах конструирование идентичности посредством социализации юноши [54]), знаком чего является памятный дар, полученный им на случайной

встрече. Любовное приключение в Финикии — лишь эпизод на пути к конечной цели — обретению счастья с главной героиней, а испытания героев и полученные ими награды почти всегда переводимы на язык посвящения [22, с. 312–313]. При этом какого-то единого канонического типа античных романов не существовало. Напротив, беллетристика этого времени была очень разнообразной — и любовно-авантюрные повести, и рассказы о чудесах и привидениях, и романы агиографического характера, и сатирические романы. Сьюзан Стивенс предложила свою классификацию романов, дошедших фрагментарно. Она выделяет три подкатегории жанра: идеально-романтический, этнический («nationalistic novel») и криминально-сатирический [69, с. 657–660]. Греческие романы обычно содержали повествования о приключениях, путешествиях в экзотические страны, о разлученных влюбленных, которые, пройдя все перипетии, чудесным образом спасаются, воссоединяются и становятся счастливыми.

II в. н.э. — время расцвета греческого любовного романа, который отвечал ожиданиям подданных Империи, особенно это касалось социально ущемленных низов. Он был легким и занимательным, отвлекал читателя от ежедневных забот и уводил в фантастический, перевернутый мир экзотики и приключений, где все наоборот — на Восток. Поменяться на время ролями, отождествляя себя с действующими лицами романа, значило снять стресс, особенно болезненно переносившийся обществом в переходные периоды истории. Переменчивая судьба героев, которые, сумев сохранить свое человеческое достоинство и преодолев все испытания, получают, в конце концов, заслуженную награду, помогала людям противостоять тяготам жизни. Подобная литература для широких масс — крестьян, городских ремесленников, мелких торговцев — была особенно востребована, поскольку изображала жизнь такой, какой ее хотели видеть читатели, мечтающие жить в сказочном, совершенном мире. Именно такая литература отражала подлинные переживания «маленького человека». Если писатели учитывали эти потребности, то и слабые произведения, рассчитанные не на века, а на сиюминутные нужды, пользовались спросом.

Жанр античного романа обязан был своему бешеному успеху исключительно компенсаторной функции: отвлекая массового читателя от насущных проблем, он помогал облегчить бремя социального напряжения. Читательский запрос на чудеса, приключения, мистику и восточную экзотику реализовывался авторами многих проходных «бестселлеров», вроде этого. При этом «Фини-

кийская история» Лоллиана долго оставалась популярной, о чем свидетельствует тот факт, что роман распространялся во множестве списков. Не исключено, что в будущем следует ожидать обнаружения и других его копий.

Список литературы

1. Античные гимны / под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1998.
2. Античный роман / пер. с древнегреч. и лат.; прим. В. Чемберджи, М. Грабарь-Пассек, А. Егунова, С. Маркиша. М., 2001.
3. *Аристофан*. Комедии: в 2 т. Т. 2 / пер. с древнегреч.; коммент. В.Н. Ярхо. М., 1983.
4. *Афиней*. Пир мудрецов: в 15 книгах. Кн. IX–XV / Н.Т. Голинкевич. М., 2010.
5. *Буркерт В.* Греческая религия: Архаика и классика: пер. с нем. СПб., 2004.
6. Гендерная история древней Греции. Хрестоматия / сост. Л.Л. Селиванова. Кн. II. М., 2009.
7. *Илюшечкин В.Н.* Отражение социальной психологии низов в античных романах // Культура древнего Рима / отв. ред. Е.С. Голубцова. Т. II. М., 1985. С. 79–107.
8. *Марциал*. Эпиграммы / пер. с латинского Ф. Петровского. М., 1968.
9. *Павленко Л.В.* Древнегреческий роман: новонайденные папирусные фрагменты // ВДИ. 1985. № 2. С. 184–196.
10. *Поло М.* Книга чудес света / пер. И. Минаева. М., 2012.
11. *Попова Т.В.* Поэтика жанра. Буколика в системе греческой поэзии // *Аверинцев С.С.* Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 96–177.
12. Поэзия и проза древнего Востока. Т. 1. М., 1973.
13. *Селиванова Л.Л.* Сравнительная мифология (*Мифы о возрождении в древнем мире*). Ч. II. Античный мир. М., 2003.
14. *Селиванова Л.Л.* Волоокая царица Олимпа // *Адам и Ева*. 2004. № 7. С. 7–39.
15. *Селиванова Л.Л.* «Темные века» (XI–IX вв. до н.э.) // *Новиков С.В.* Древняя Греция: учебное пособие для вузов / С.В. Новиков, Л.Л. Селиванова, А.В. Стрелков. М., 2006. С. 65–159.
16. *Селиванова Л.Л.* Ожерелье Персиды: первый подарок супруга? // *Адам и Ева*. 2014. № 22. С. 6–29.
17. *Селиванова Л.Л.* Дары финикийские и греческие // *Цивилизация и варварство: механизмы, инструменты и субъекты взаимодействия* / отв. ред. В.П. Буданова, О.В. Воробьева. М., 2014. Вып. 3. С. 260–272.
18. *Смирин В.М.* Патриархальные представления и их роль в общественном сознании римлян // *Культура древнего Рима* / отв. ред. Е.С. Голубцова. Т. II. М., 1985. С. 5–78.
19. *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии: пер. с англ. 2-е изд. М., 1983.

20. *Элиаде М.* Азиатская алхимия. Сб. эссе: пер. с рум., англ. и фр. М., 1998.
21. *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения: пер. с англ. М., 1999.
22. *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. Киев, М., 2002.
23. *Bierl A.* Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher: Literatur und Religion im griechischen Roman // A. Bierl, R. Lämmle und K. Wesselmann (eds.). Literatur und Religion, ii: Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen. Berlin, New York, 2007. S. 239–334.
24. *Boardman J.* Athenian Red Figure Vases. The archaic Period. London, 1993.
25. *Bowie E.L.* The Greek Novel // S. Swain (ed.). Oxford Readings in the Greek Novel. Oxford, 1999. P. 39–59.
26. *Browne G.M.* On the Text of the Phoinikika of Lollianos // ZPE. 1973. Bd. 10. S. 77.
27. *Browne G.M.* Ad Lolliani Phoenicica // ZPE. 1982. Bd. 46. S. 135–143.
28. *Browne G.M.* Notes on Literary Papyri // ZPE. 1989. Bd. 76. S. 239.
29. *Cazzaniga I.* Eco di riti e culti orientali nelle torture di alcuni martiri giulianeî di Siria e i frammenti papiracei testé editi del romanzo «Phoenikiká» di Lollianos // VetChr. 1973. Bd. 10. S. 305–318.
30. *Chantraine P.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots. T. I–II. Paris, 1968.
31. *Cioffi R., Trnka-Amrhein Y.* What's in a Name? Further Similarities between Lollianos' *Phoinikika* and Apuleius' *Metamorphoses* // ZPE. 2010. Bd. 173. S. 66–68.
32. *Dreyer O.* Lollianus // KP. München, 1969. Bd. III. Sp. 727.
33. *Frisk H.* Griechisches etymologisches Wörterbuch. Von H. Frisk. Heidelberg, 1960.
34. *Garsía Gual C.* Los orígenes de la novela griega. Madrid, 1972.
35. *Grenfell B.P., Hunt A.S.* The Oxyrhynchus Papyri. Part X. Oxford, 1914.
36. *Haas F.* Prostitution. Ancient Near East // NP. 2008. Vol. 12. Sp. 57–58.
37. *Harland Ph.A.* «These people are... Men Eaters»: Banquets of the Anti-Associations and Perceptions of Minority Cultural Groups // A. Crook and Philip A. Harland, eds. Identity and Interaction in the Ancient Mediterranean: Jews, Christians and Others. Essays in Honour of Stephen G. Wilson. Toronto, 2007. P. 56–75.
38. *Hartman E.* Prostitution. Classical Antiquity // NP. 2008. Vol. 12. Sp. 58–61.
39. *Henrichs A.* Lollianos, Phoinikika: Fragmente eines neuen griechischen Romans // ZPE. 1969. Bd. 4. S. 205–215.
40. *Henrichs A.* Nachtrag zu Lollianos, Phoinikika // ZPE. 1970. Bd. 5. S. 22.
41. *Henrichs A.* 1970a: Lollianos und P. Oxy. 1368 // ZPE. Bd. 6. S. 42–43.
42. *Henrichs A.* Pagan Ritual and the Alleged Crimes of the Early Christians: A Reconsideration // Kyriakon. Festschrift J. Quasten. Münster. 1970. Vol. I. S. 18–35.

43. *Henrichs A.* Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans herausgegeben und erläutert (Papyrologische Texte und Abhandlungen 14). Bonn, 1972.
44. *Henrichs A.* Missing Pages: Papyrology, Genre, and the Greek Novel // *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons* / P.J. Parsons, D. Obbink, and R.B. Rutherford. Oxford, 2011. P. 302–322.
45. *Jones C.P.* Apuleius' «Metamorphoses» and Lollianus' «Phoinikika» // *Phoenix*. 1980. Vol. 34. № 3. P. 243–254.
46. *Keuls E.C.* The reign of the phallus. Sexual politics in ancient Athens. N.Y., 1985.
47. *Koenen L.* Notes on Papyri P. Cologne Inv. 3328: Lollianos «Phoinikika» // *BASP*. 1979. 16. P. 109–114.
48. *Leitao D.D.* The Perils of Leukippos: Initiatory Transvestism and Male Gender Ideology in the Ekdusia at Phaistos // *CA*. 1995. Vol. 14. № 1. P. 153–154.
49. *López Martínez M.P.* Fragmentos papiráceos de novela griega. Alicante, 1998.
50. *Maas P.* Hymenaios // *RE*. Stuttgart. 1916. Vol. IX/1. Sp. 130–134.
51. *Merkelbach R.* Roman und Mysterium in der Antike. München, 1962.
52. *Merkelbach R.* Isis regina — Zeus Sarapis. Die griechisch-aegyptische Religion nach den Quellen dargestellt. Stuttgart-Leipzig, 1995.
53. *Milasowsky A.* Drachme // *NP*. 2004. Vol. 4. Sp. 704–706.
54. *Mitchell E.* The Boy's Own Love Story: The Romantic Adventures of Leukippe, Kleitophon, and Kleitophon's Friends // *Ancient Narrative*. 2013. Vol. 11. P. 43–73.
55. *Montiglio S.* Love and Providence: Recognition in the Ancient Novel. Oxford; New York, 2013.
56. *Obbink D.* Vanishing Conjecture: Lost Books and their Recovery from Aristotle to Eco // *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons* / P.J. Parsons, D. Obbink, and R.B. Rutherford. Oxford, 2011. P. 20–49.
57. *O'Sullivan.* Some Thoughts on Lollianus Fr. B 1 // *ZPE*. 1983. Bd. 50. S. 7–11.
58. *Perentidis S.* Διαπαθήναι. Une correction sur le Liddell-Scott // *Philologus*. 1995. 139. 2. P. 339–340.
59. *Prauscello L.* Il fr. A 2r 11–13 delle Storie fenicie di Lolliano // *ZPE*. 1998. Bd. 122. S. 67–70.
60. *Ribichini S.* Al servizio di Astarte. Ierodulia e prostituzione sacra nei culti fenici e punitici // *Il Congresso Internacional dei Mundo Púnico*. Cartagena, 2000. P. 55–68.
61. *Roscher H.W.* Adonis // *Roscher H.W.* Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Lpz. 1884–1890. Bd. I. S. 69–77.
62. *Sandy G.N.* Notes on Lollianos' Phoenicica // *AJPh*. 1979. Vol. 100. № 3. P. 367–376.
63. *Schissel von Fleschenberg O.* Lollianos aus Ephesos // *Philologus*. 1926. Vol. 82. N. S. 36. S. 181–201.

64. *Schissel O.* Lollianus // RE. Stuttgart, 1927. Bd. XIII. Hbd. 26. Sp. 1367–1375.
65. *Sissa G.* Une virginité sans hymen. Le corps féminin en Grèce ancienne // Annales, Économies, Sociétés, Civilisations. 1984. Vol. 39. № 6. P. 1119–1139.
66. *Staerman E.M.* Die «Barbaren» in Realität und Wunschbild in der römischen Ideologie des I–III Jahrhunderts // Die Antike und Europa. Zentrum und Peripherie in der antiken Welt. 17. Internationale Eirene-Konferenz. Resümees. Berlin, 1986. S. 189–190.
67. *Stephens S.A., Winkler J.J.* Ancient Greek Novels. The Fragments. Princeton, 1995.
68. *Stephens S.* Fragments of Lost Novels // The Novel in the Ancient World, Mnemosyne Suppl. 159, Leiden-New York-Köln, 1996. P. 669–672.
69. *Stephens S.* Fragments of Lost Novels // Schmeling G. (ed.). The Novel in the ancient World. Leiden, Boston, 2003. P. 655–683.
70. *Stramaglia A.* Covi di banditi e cadaveri «scomodi» in Lolliano, Apuleio e [Luciano] // ZPE. 1992. Bd. 94. S. 59–63.
71. *Triantaphyllopoulos J.* Virginité et défloration masculines // Proceedings of the XVIII International Congress of Papyrology, Athens. 25–31 May 1986. Athens, 1988. P. 327–333.
72. *Winkler J.* Lollianos and the Desperadoes // JHS. 1980. Vol. 100. P. 155–181.
73. *Whitmarsh T.* The Greek novel: Titles and genre // AJPh. 2005. Bd. 126. P. 587–611.
74. *Yébenes S.P.* Violencia, sexo y antropofagia ritual en los bajos fondos, según los fragmentos papiráceos de una novela *gore* del siglo II d. C., las *Phoinikika* de Loliano, y otros paralelos // Formas y usos de la violencia en el mundo Romano. Ed. G. Bravo, R.G. Salinero. (Signifier. Monografías y Estudios de Antigüedad Griega y Romana. 26). Madrid, 2007. P. 321–332.
75. *Zeitlin F.* Religion // Whitmarsch T. (ed.). The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel. Cambridge, 2008. P. 91–108.
76. <http://www.unikoeln.de/philfak/ifa/NRWakademie/papyrologie/Verstreutepub/PK3328.html> — собрание Кельнских папирусов.

Анна Анатольевна Рагулина

Научный сотрудник,
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Anna A. Ragulina

Researcher, The Pushkin
State Museum of Fine Arts

Сакральные емкости: единство и многообразие

Sacred vessels: unity and diversity

Аннотация. Внешний вид сосудов, в том числе и сакрального значения, используемых человеком на протяжении многих столетий, остается единым — это емкость, круглая или полукруглая (овальная). В то же время функциональные значения сакральных емкостей разошлись по разным направлениям — это либо неиссякаемая чаша, либо это чаша возрождающая и преобразующая. Круг имеет здесь важное значение как замкнутый пространственно-временной континуум.

Abstract. The appearance of vessels, including those of sacred significance, used by man for many centuries, remains the same — it is a container, round or semicircular (oval). At the same time, the functional values of the sacred containers have diverged in different directions — it is either an inexhaustible chalice, or it is a regenerating and transforming chalice. The circle is important here as a closed space-time continuum.

Ключевые слова: Сакральные емкости, дионисийские саркофаги, воскрешение мертвых, визуальная символика, постоянное возобновление жизни.

Keywords: Sacred containers, Dionysian sarcophagi, resurrection of the dead, visual symbolism, constant renewal of life.

Всевозможные по размерам и разнообразные по назначению сосуды сопровождают каждого человека на всем протяжении его жизни, как и человечество на протяжении всей его истории. Прием и хранение питья и пищи — одни из самых необходимых и жиз-

ненно важных для людей процессов и функций, что поспособствовало богатому разнообразию емкостей. Формы этих емкостей по большей части остаются до сегодняшнего дня единообразными — это полусфера, напоминающая сложенные друг с другом ребрами (чашечкой) ладони. Особо хочется оговорить, что мы относим сюда и все те сосуды и емкости, которые используются в погребальных обрядах и создаются изначально как погребальные предметы — суть их едина.

Мы с легкостью отмечаем изначальное единство всех сосудов, их произрастание, так сказать, из одного корня. По всей вероятности, в основе этого представления лежит представление о земле как о подательнице жизни и также собирательнице мертвых — в виде лона. Женское лоно, безусловно, воспринимается в этом же аспекте — как рождающее жизнь, но жизнь, обреченную однажды умереть, и потому — как рождающее смерть [11, Хоэфоры, 127–128]. Это олицетворение женского, воспринимающего, связанного с водой начала [4, с. 60–61]. Прообраз сосуда — лоно, в широком понимании, т.е. чрево земли; прообраз наполняющей его субстанции — жизненная влага, живая вода. С другой стороны, здесь важна роль круга как замкнутого пространственно-временного континуума, играющего важную роль в истории человечества, — вспомним представление о мире как о круге, представление о времени как о круговом движении.

Наряду с утилитарными и совершенно реальными предметами быта во множестве появляются сосуды и емкости, обретшие особую окраску в фольклоре и религиозных верованиях, заполнившие как реальную человеческую жизнь, так и мифологические представления людей.

Мифологические емкости имеют две основные функции своего использования — это функция *изобилия* (дающие еду и питье либо иные блага), куда мы можем отнести в первую очередь многочисленные волшебные котлы, такие как котел Дагда в ирландской мифологии [5, с. 185], а также иные емкости — например, рог, как в английской сказке о холме, поднявшись на который и попросив напиться, можно было утолить жажду: «И тотчас пред тобой предстанет виночерпий со светлым челом, в богатой темно-красной одежде. Он протянет тебе большой рог, украшенный золотом и самоцветами... Рог будет до краев полон неведомым душистым напитком. Стоит лишь отведать его, как жажда и усталость покинут тебя, и ты снова сможешь отправиться в путь» [1, с. 190–191].

Изобилие происходит от неистощимой способности землитрубы приносить плоды. Вторая функция иная — это сосуды *вос-*

кресающие, т.е. трансформирующие то, что помещено внутрь их. Суть этого воскресения — рождение заново после возвращения в лоно. Это, например, в кельтской мифологии чудесный котел, отданный королем Бендигейдом Враном Матлоху — в виде возмещения убытков, нанесенных Матлоху братом короля, — котел обладал способностью воскрешать мертвых, за исключением возвращения им речи [5, с. 26]. Вспомним известный мотив о варке в котле и последующем преображении (воскресении) царевича в русских сказках. Это и волшебный котел, капли из которого проглотил знаменитый поэт Талиесин: «...и тот, на кого эти капли попадут, станет тотчас искушен во многих искусствах и наполнен духом пророчества» [12]; мы снова видим трансформацию, в данном случае превращение мальчика в великого барда.

Понимания чудесного дара, брака, храма, неба и смерти смешиваются в попытках трактовки значений этих сосудов. Что-то рассыпавшееся, распавшееся собирается заново, укладываясь в нечто новое, цельное. Фрейденберг пишет: «...образ водоема, углубления земли, из которого бьет ключ, совпадает с образом сосудов-горшков, могилы и храма... В Греции бочки, зарытые до плеч в земле — это могильные бочки, означающие и “храм”, и “брачную комнату”, и “небо”... они сосуды для вина... такие бочки и чаны, сперва бывшие солнечным челноком и сосудом небесного света, стали потом преисподней и женским лоном...» [8, с. 198–199].

При этом существуют мифологические сосуды, способные исполнять обе вышеназванные функции одновременно. Котел изобилия одновременно и воскресающий котел: «...сколько бы ни было людей в Вальгалле, всегда хватает им мяса вепря по имени Сэхримнир. Каждый день его варят, а к вечеру он снова цел» [6, с. 198].

Котел изобилия — мифологический предмет. Однако в древности существовали сосуды, обладающие теми же мистическими возможностями, и при этом совершенно реальные. Это чаны или ванны для давления винограда, чрезвычайно распространенные в Древней Греции и Древнем Риме, где виноделие является одной из важнейших отраслей сельского хозяйства. Ванны для давления винограда изготавливались из камня и очень часто имели округлую форму — «ленос», что означало и давящий пресс.

Собранный в кучи виноград разминают в линосе и потом кладут под пресс. Сусло же сливают в большие глиняные чаны и закапывают их наполовину в землю, чтобы вино забродило.

Что же мог увидеть человек в таком чане? Одновременно изобилие — в виде выливающегося из чанов виноградного сока — самой

живительной влаги и — смерть с последующим воскресением. Речь о виноградных гроздьях, умирающих в ваннах-давильных и — возрождающихся, воплощающихся в новом качестве жизни — виноградном сусле. Таким образом, сосуд мы начинаем воспринимать совершенно иначе — дающим вечное изобилие, но также дающим возможность преодолеть смерть и возродиться, воскреснуть.

Форма чаши-ванны становится очень устойчива к восприятию смерти и воскресения, эта форма в дальнейшем просто-напросто начинает связываться с воскресением — и именно отсюда выходят более поздние грандиозные артефакты, один полумифический, другой вполне реальный, один в единичном исполнении, другой — в многочисленных вариациях: Святой Грааль и христианская купель. Интересно, что Грааль несет в себе обе функции — и изобилия, и трансформации: это чаша Тайной Вечери, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого на кресте Христа. Грааль способна насыщать и поить рыцарей, сколько угодно их душе. Чаша также дает новую жизнь и вечную юность своим служителям. Что же касается купели — в качестве сосуда изобилия она никогда не выступает — ее функция — перевоплощение, новое рождение.

Сосуд и та субстанция, которая его наполняет, тесно связаны друг с другом. Форма и содержание — это аполлоническое и дионисийское начала, которые являются оба в сосуде и его содержимом. Они, суть хаос и порядок, не могут существовать друг без друга, первый теряет смысл своего назначения без второго, второй исчезает без первого.

Возвращаясь к ванне для давления винограда, мы можем видеть, что форма лено́са перенимается древнеримскими дионисийскими саркофагами — изделиями настолько близко стоящими к ваннам-давильным, насколько это возможно. В мифологическом (религиозном) понимании плоть и кровь человеческая воспринимаются абсолютно идентичными виноградным гроздьям, они претерпевают смерть, а за ней — переход в новую жизнь, новую ипостась, новую форму существования. То же происходит и с человеком. Мы видим дионисийский саркофаг-лен с в двойственной, бинарной символике: здесь оканчивается жизнь человеческая, отсюда также начинается, происходит запуск новой, пограничной жизни, посмертного существования. Форма же саркофага так же важна, как и (метафорически) его внутреннее содержание.

На самом деле саркофаги с рельефами на дионисийские (и не только дионисийские) темы могут быть по своей форме как скругленными, так и прямоугольными. При этом и те, и другие от-

носятся к теме смерти и нового бытия. Но чрезвычайно интересно, что на саркофагах типа лено́с рельефы иногда отсутствуют — ничто, кроме формы саркофага (и, как правило, львиных масок-голов), не говорит нам о его идее, и именно по форме в виде ванны для давления винограда мы с легкостью понимаем, что перед нами дионисийский саркофаг. По форме этот погребальный памятник может восприниматься как некий предшественник купели — здесь метафора лона и колыбели, упокаивающего и возрождающего.

Нахождение умершего во внутреннем пространстве саркофага сродни как инициации, так и нахождению плода в материнской утробе. Это, как выразился Мирча Элиаде, сродни ночи, предшествующей сотворению мира [10, с. 87].

Маленький Дионис — божественный младенец, был рожден и спрятан в пещере, согласно мифу. Возможно, еще этот факт соотносится с представлением о саркофаге как некоем вместилище, этаким пещере, куда тоже скрывается до времени, для последующей инициации и преображения умерший.

Кереньи пишет об указаниях Кассиана Баса, впервые описавшего древнесредиземноморский кубовидный дом: «...сначала требовалось возвести особую постройку в форме куба, с одним входом и тремя окнами, расположенными по четырем сторонам света. В этой постройке дубиной умерщвляли тридцатимесячного быка, причем не проливалось ни капли его крови, хотя все внутренности оказывались раздробленными. Естественные отверстия в туше закупоривались, и она превращалась в сосуд для брожения». Некий сосуд из воловьей шкуры, в котором (пере)рождался младенец-божество — это некий пра-ленос, это та идея, идущая еще из Древнего Египта, которая пришла позже на Крит и потом была преобразована в саркофагах-леносах [3, с. 44–45].

Таким образом, привычный вид чаши в леносе обретает совершенно новый, уникальный смысл: само внутреннее пространство становится сакрально, предстает мистическим, иномирным вместилищем, превосходным примером чему выступает Уваровский саркофаг в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Саркофаг не закапывали в землю подобно гробам, но его упокоенность в склепе, относительная герметичность, надежность сохранности, покой как бы восполняли это. Это может быть сравнимо с тем, чем была гробница для египтян — последним приютом и — отсюда начинается путь в другой мир.

На рельефах римских саркофагов, и дионисийских в первую очередь, часто встречаются изображения канфаров — сосудов с вином или же пустых. Иногда можно наблюдать, как на этой иллюстрации

из Ватикана одно лишь устье сосуда — круглый темный, узкий «вход», когда сосуд показан строго горизонтально. Пустой сосуд показывается обычно в перевернутом виде и выступает символом несбывшейся надежды или законченной мистерии. Мы можем видеть опущенные канфары, говорящие о том, что они пусты или полупусты.

По всей вероятности, этот ракурс канфара имеет примерно тот же смысл, что раскрытая пасть льва, которая есть нечто напоминающее вход в иное, таинственное, неземное пространство. Внутри отверстия (канфара, внутри львиной пасти) темно, снаружи — светло. Нора и выход из норы. Это и есть символ подземного пути: «Нора — чрево — глотающее и рождающее, здесь соединяются смерть и рождение...» [2, с. 115]. Также интересно, что наследующая античной христианская традиция воспринимает ее метафизическую и визуальную символику: фон Фрикен рассказывает о сюжетах росписей римских катакомб: три отрока, молящиеся в горячей печи, Иона, поглощенный и изверженный китом (чудовищем) — это все та же надежда на воскресение [9, с. 51].

И зрителю, наблюдателю извне становится страшно (не по себе). Он начинает верить в этот воскресающий, возрождающий из мира мертвых аппарат — саркофаг (у египетского саркофага — та же функция). Саркофаг как бы выполняет функцию операционного стола — того, кого помещали туда, можно было спасти от смерти (это можно приравнять и к функции волшебного котла).

Итак, известный нам предмет, как образ, внешний вид, в сущности, остается единым — это все время емкость, круглая или полукруглая (овальная). Функциональные же значения этих емкостей трансформировались, разошлись по разным направлениям — это либо неиссякаемая чаша, либо это чаша возрождающая, преобразующая. В сродстве друг с другом функции дают поистине вечный двигатель, работающий без осечек и перерывов. Внешнее (круговое) движение в саркофаге — это как напоминание о вечном повторении и постоянном возобновлении жизни. Происходит превращение и круг замыкается: чаша, позаимствовавшая свою форму от земли-лона, становится фундаментальнымместилищем мира.

Список литературы

1. Волшебный рог. М., 1991.
2. Карасев Л.В. Философия смеха. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996.
3. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М.: Ладомир, 2007.
4. Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой Век, 1995.

5. Мабиногион. Волшебные легенды Уэльса. М.: Ладомир, 1995.
6. Младшая Эдда. Видение Гюльви. М., 2009.
7. *Мурадова А.Р.* Анку: обозначение смерти и ее олицетворения в языке бретонского фольклора // *Михайлова Т.А., Мурадова А.Р., Лайсафт П.* Банши. Мифология и фольклор Ирландии. М.: ОГИ, 2007. С. 157–179.
8. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
9. *Фон Фрикен А.* Римские катакомбы и памятники первоначального христианства. Часть 1. Римские катакомбы. М.: Издание К.Т. Солдатенкова, 1872.
10. *Элиаде М.* Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1995.
11. *Эсхил.* Трагедии. М.: Наука, 1989.
12. *The Mabinogi, and other Medieval Welsh Tales / translated by P.K. Ford.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Ольга Владимировна Потокина
Научный сотрудник,
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Olga V. Potokina
Researcher, Research Institute of Theory
and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts

**Конец и начало:
образы птиц в искусстве
середины I тысячелетия н.э.**

**The End and the Beginning:
images of birds in the art
of the middle of the 1st millennium AD**

Аннотация. На эпохальном переходе от древности к Средневековью в середине I тысячелетия н.э. особую роль играло восприятие и переосмысление древних символов и образов, не в последнюю очередь связанное с распространением христианских концепций. Птицы относятся к наиболее широко распространенным символически образам древности. Одним из главных представителей пернатых выступает орел — образ, воплотивший ключевые сакральные понятия переходной эпохи.

Abstract. During the epoch-making transition from antiquity to the Middle Ages in the middle of the first millennium AD, a special role was played by the perception and reinterpretation of ancient symbols and images, not least associated with the spread of Christian concepts. Birds are among the most widespread symbolic images of antiquity. One of the main representatives of birds is the eagle — an image that embodies the key sacred concepts of the transitional era.

Ключевые слова: Раннехристианское искусство, иконография, образ орла, мотив утоления жажды из чаши, древняя символика, культурные традиции, переход к христианству.

Keywords: Early Christian art, iconography, image of an eagle, motif of quenching thirst from a cup, ancient symbolism, cultural traditions, transition to Christianity.

Середина I тысячелетия н.э. в истории ойкумены была ознаменована эпохальным переходом от древности к Средневековью [38, p. 80ff.]. Сопровождаясь войнами и переселениями, этот этап носил переломный, драматический характер. Разрушение «старой» классической системы миропорядка требовало создания новой модели мироустройства и поиска человеком своего места в ней. Духовная трансформация не в последнюю очередь была связана с распространением и утверждением христианских концепций. К общепохальному поиску стиля искусства победившая религия спасения приступила через переосмысление древнего наследия.

Сложившаяся античная модель мира с ее культом прекрасной внешней формы подверглась коренной трансформации. Неординарные по масштабу поиски нового художественного языка не были цельным, единым процессом. Выработанные тогда в непосредственной практике работы мастеров принципы и символические образы выступили основой для становления языка искусства следующей эпохи. Особое значение в этой связи обрели образы птиц — орла, голубя, павлина и других.

Небо издревле представлялось человеку манящим и недостижимым. Полет птицы для мифопоэтического мышления имел значение отделения от профанных параметров. Закономерным было помещение крылатых птиц на верхнем уровне в архетипической модели *arbor mundi*. Ведь небо — это не только пространственный верх, противолежащий населенной людьми земле, но и священная область, подательница влаги и ветров, вмещающая солнце, луну и звезды. С верхом связана всякая вершина — горная или древесная — в древности почитавшаяся как обиталище божеств и сверхъестественных существ. Птицы признали над собой власть орла благодаря стремительности его полета, огромной силе и зоркому глазу, способному прозревать все вокруг с высоты небес. Как царь среди птиц и птица царей, орел выступил воплощением важных сакральных понятий эпохи — божественной мощи и господства над земными параметрами.

В древнеримской традиции орел (*aquila*) принадлежал к ключевым символическим образам, связанным с представлениями о высшей власти, божественной и человеческой. В этой роли он, «громовержеца стрелы носящий» [1, с. 181], являлся птицей верховного небесного бога и главы Капитолийской триады Юпитера, посредником между двумя мирами — небесным и земным, птицей апофеоза императора. В искусстве еще на рубеже эр сложились устойчивые принципы изображения крылатого хищника, основанные на имитации черт природного прототипа. Птица наделя-

лась пропорциональным телом с пышным оперением, когтистыми лапами, длинными мощными крыльями и небольшой округлой головой с острым клювом.

Образ орла выступает одним из важнейших символов в военной сфере. Во II в. до н.э. реформа Гая Мария наделила каждый легион римской армии Орлом, знаком единства, названным Тацитом его исконной святыней [2, с. 49], которой воздавалось культовое поклонение [3, с. 196, 197]. Внешний вид его можно представить благодаря многочисленным изображениям, со свойственной римскому вкусу тщательностью зафиксировавшим облик *signa militaria*. В рельефах колонны Траяна и арки Константина в торжественных сценах *adlocutio* Орлы будто парят над строем воинов. Их фигуры в рельефах колонны даны на высокой подставке, сидящими почти параллельно ее поверхности, с небольшим наклоном вперед и высоко поднятыми крыльями. В убранстве штандартов тело птицы часто передано строго в фас с широко раскрытыми крыльями в обрамлении венца и обязательно среди множества свидетельств побед покровительствуемого отряда: фаларов, *vexilla*, корон, полумесяцев, корабельных носов и проч. [32, S. 5ff.]. В рельефах арки Константина крылатые хищники с опущенными вниз крыльями располагаются на вершинах штандартов. Фигуры птиц, вероятно, были объемными. В погребальных памятниках орлоносцев (*aquilifer*) иконография Орла многообразна. В стеле Гнея Мусия (эпоха Тиберия, Государственные музеи, Берлин), камне Пинтайя (сер. I в. н.э., Музей земли Рейнланд, Бонн) и стеле Сертория Фирма (2 пол. I в. н.э., Музей-лапидарий Маффеи, Верона), несмотря на значительные различия в исполнительском мастерстве, можно определить и характер оперения крылатых хищников, и атрибут — молнии, которые они держат в лапах.

Судя по сообщениям письменных источников, Орел не уходит из военной сферы вплоть до рубежа VI–VII веков, служа знаком подразделения в ранневизантийской армии [17, р. 16]. Об этом свидетельствует и ряд фигур орлов из металла, по всей видимости, части *signa militaria*, найденных в крепости Вавилона Египетского, на территории современных Турции и Украины. Несмотря на вероятную общность назначения, облик и атрибуты их различны. Манера исполнения каждого, однако, стремится к условности облика птицы, выражающейся в уплощении фигуры, орнаментализации оперения и преувеличении отдельных его черт.

Присутствие орла в мифологической, религиозной и бытовой сферах на всем протяжении истории Рима от самого основания города, если верить рассказу Тита Ливия о хищных птицах, явившихся

при гадании Ромулу и Рему [12, с. 14], и вплоть до заключительных драматических страниц жизни Римской империи, определило его значительную роль в одном из наиболее древних римских праздников — триумфе. В пышной ритуальной процессии, следовавшей в окружении толп народа к храму Юпитера на Капитолии, неотъемлемым атрибутом победителя был драгоценный скипетр с навершием в виде фигуры орла, хранившийся в храмовой сокровищнице [25, S. 90]. Он помещался в левой руке центральной фигуры процессии — триумфатора на пышно украшенной колеснице, — представлявшего самого *Juppiter Optimus Maximus Capitolinus* или его земное воплощение [36, р. 57ff.], символизируя победу, плодородие и удачу. Богатые трофеи подносились статуе небесного бога в Капитолийском храме, которая, как считается, была исполнена в подражание прославленной статуе Зевса Олимпийского работы Фидия [9, с. 615], где крылатый хищник сидел наверху скипетра, в согласии со строками Пиндара.

В так называемых консульских диптихах, изготовлявшихся в Италии и в Константинополе вплоть до середины VI века, фигура крылатого хищника помещалась на жезле, лежавшем в левой руке консула, как, например, в известных диптихах Манлия Боэция 487 г. [20, S. 103–106], Ареобинда 506 г. [20, S. 114–115] и Анастасия 517 г. [20, S. 123–124]. Форма жезла, по всей видимости, не была единообразной — от древка с небольшим фигурным завершением до многочастной конструкции с фигурой орла и портретными бюстами императоров (диптих Анастасия 517 г.). Как и прочие части пышного убора консула, он восходит к традиции древнеримского триумфа. Можно предположить, что навершием подобного жезла могла служить фигура орла с раскрытыми крыльями из лазурита насыщенного небесно-голубого цвета (IV–V вв., Музей искусства Уолтерс, Балтимор). Тщательная моделировка деталей оперения соответствует выработанным в римском искусстве принципам изображения царственной птицы. Однако нарастание декоративизма свидетельствует о новом сакральном содержании, стоящем за образом.

Способность орла пересекать пространство, разделяющее земную и небесную сферы, издревле занимала умы римлян [39, р. 26]. В качестве психопомпа-защитника орел изображался в погребальных памятниках, в том числе языческих и христианских саркофагах. Держащие гирлянды орлы и изображение орла под арочными элементами закрепляются в I веке н.э. в качестве мотивов декора *cinerario*, подразумевавших хранение праха усопшего или отправление жертвенных обрядов. Композиции из цветов

и плодов восходят к традиции похоронной церемонии [34, р. 63, 63]. В погребальном алтаре из коллекции Музея Метрополитен птицы с гирляндами расположены по четырем углам. Благодаря выразительным возможностям мотив орлов с гирляндами находит место в декоре аттических саркофагов и их местных имитаций [23, S. 46], где ношу держит одна птица.

Отзвук символики триумфальной победы ощутим в образе орла, сложившемся в стилистически неоднородном коптском искусстве [10, с. 183]. Именно коптам принадлежит первенство в христианском переосмыслении образа крылатого хищника [31, S. 35]. В погребальных стелах и архитектурном декоре IV–VIII вв. орел ассоциирован с Христом или загробным существованием души верующего [27, р. 67]. На коптской почве образ орла, вместе с другими символическими образами, становится частью процесса переосмысления древних традиций.

В изображении орла во фрагменте фриза VII в. из первого христианского собора в Фарасе в коллекции Британского музея угадывается древнеримский прототип. Типичные для коптского искусства атрибуты его — булла и венец, а также мотив аркады восходят к римской традиции триумфа. Голова птицы с воздетыми крыльями осенена большим знаком креста. Не случайна здесь устремленность фигуры вверх. Тема небесного полета орла, имеющая древние корни, осмысливается и в красочных сравнениях Библии [37, S. 70], и в ряде ранних источников в связи с символикой победы и вознесения Христа (Hrab. Maur. De univ. VIII 6 (PL 111, 244)). Архитектурные элементы и фигура орла моделированы плоскостно, контуры их обведены темной краской, что придает рельефу графичность, не свойственную древнеримской скульптуре. В лаконичной, знаковой манере исполнения выражено стремление запечатлеть сакральный смысл, выводящий язык искусства за пределы земных координат. Отказ от приемов античной пластики вместе со стремлением к максимальной ясности композиции свидетельствуют о глубокой стилистической трансформации.

Импульс к выработке нового эпохального стиля был присущ искусству в разных частях ойкумены. К V веку на обширных землях западной части Империи начинают господствовать новые силы — многочисленные племена варваров. Искусство их, где орел был ключевым и наиболее распространенным образом, известно прежде всего произведениями малых форм [15, с. 24; 11, 33–34]. Его связь с представлениями о посмертном существовании подтверждается присутствием изображений орлов в погребениях [26, р. 46; 16], хотя фрагментарность письменных и археологических

свидетельств не позволяет нам составить полной картины стоящих за ним верований [18, S. 72ff.]. Сами памятники выступают для исследователя тем «текстом», который необходимо претворить в написанные письма.

К наиболее ярким образцам изображений орла в искусстве варваров принадлежат парные фибулы. Исполнение их отличается высоким мастерством, а выразительный язык — условностью. К ним принадлежат фибулы в виде орлов из погребений в Доманьяно (около 500 г., Германский национальный музей, Нюрнберг; собрание Лувр Абу-Даби), Тьерра-де-Баррос в Испании (VI в., Музей искусства Уолтерс, Балтимор) и Риме (около 500 г., Капитолийские музеи, Рим). Птицы, повинаясь незримой линии симметрии в выразительной парной композиции, обращены друг к другу клювами. Каждый орел дается мастером фронтально, приподнятые крылья подчеркивают устремленность фигуры вверх, а увеличенный, резко очерченный клюв — его природную хищность. В практике работы мастеров-варваров сложение основных принципов изображения орла состояло в отсеивании случайных и выделении наиболее выразительных черт. Так вырабатывался метод создания сакрального образа-знака. Хотя мощный эпохальный перелом не низверг царя птиц с его священного места, трансформация лежащего за изображением символического смысла привела к кардинальному изменению выразительных средств.

Становление обновленного языка искусства на Востоке и на Западе во многом было связано с переосмыслением стадильно более ранних сакральных концепций. Павлин является еще одним имеющим богатую дохристианскую историю и широко распространенным в разных частях ойкумены символическим образом. В греко-римской мифологии, как известно, он был посвящен Гере (Юноне) [35, р. 251] и, ассоциируясь с царственным величием, участвовал в апофеозе императрицы [5, с. 273–274]. Раскрытый хвост, украшенный подобно небесному своду переливающимися «глазами», будто сияющими звездами, сделал павлина важным астральным символом во многих традициях. Раннехристианское искусство, проникнутое радостным предощущением грядущего воскресения и наполненное видениями рая, восприняло красоту этой птицы. Павлин становится символом ожидания вечной жизни [24, S. 409].

Изображение павлина встречается уже в росписях II–III вв. катакомб Присциллы. К середине I тысячелетия н.э. в монументальном искусстве живописная подача образа все чаще вытесняется более условными приемами, жестко привязанными к трехчастной

«схеме» — пара павлинов по сторонам чаши, наполненной влагой. Благодаря выделению центральной оси симметрии в композиции проявлялось графическое начало. Условный характер изображения усиливался благодаря отказу от передачи объема и пластики тел птиц и чаши как знаков потусторонней реальности.

Античное представление о нетленности плоти павлина, следует думать, не забылось, когда мастера помещали этих птиц по сторонам чаши среди пышных растительных побегов, символизировавших райский сад. Два павлина в геральдических позах изображены среди цветов на напольной мозаике церкви V века из Одессоса (Археологический музей, Варна) и среди выющихся виноградных лоз на мраморном саркофаге VI века в равеннской церкви Сант-Аполлинаре-ин-Классе. В манере исполнения памятников ощутимо стремление к уплощению и орнаментализации поверхности. Объем в изображении снят, что создает ощущение плана вневременного.

Отблеском богатой античной традиции является фибула в виде павлина, изготовленная в местной мастерской на севере Франции примерно в середине VI в. (Музей искусства Уолтерс, Балтимор). Она исполнена с лаконизмом, присущим художественному языку мастеров-варваров. Будто одним движением прочерченный абрис тела с пышным хвостом создает силуэт, внутри замкнутого пространства которого предельно условно переданы глаз и оперение. Фибула имеет пару, хранящуюся в Венгерском национальном музее, уподобляясь парным изображениям орлов. Введение симметрии позволяло мастерам создать понятную с первого взгляда, выразительную композицию. Символическое значение двойственности образов птиц в искусстве племен варваров требует дополнительного исследования.

Мотив пары павлинов у чаши распространяется в скульптуре Северной Италии в период господства на Апеннинском полуострове племенного союза лангобардов. Поселение варваров знаменует для итальянских земель завершение драматического переходного периода между древностью и Средневековьем. На одной из двух плит, известных как саркофаг аббатисы Теодоты из монастыря Сан-Микеле, павлины с длинными, пышными хвостами пьют из осененной знаком креста высокой чаши (первая пол. VIII в., Городской музей, Павия). Детали рельефа моделированы сухо, свободное пространство композиции мастер заполняет растительными розетками и плетенкой. Центральные панели окружены широкими лентами монотонного орнамента. В строгой последовательности чередуются многолучевые розетки и изображения голубей, вкушающих ягоды в виноградных зарослях. Наглядность достоверно

переданной детали перестает играть сколько-нибудь значительную роль в художественном языке скульптуры. Огрубление стиля свидетельствует о победе не античной манеры исполнения.

Символический мотив драгоценного сосуда с влагой среди растительности, у которого изображаются павлины, имеет древние корни, восходящие, по всей видимости, к представлениям о Древе жизни (*arbor mundi*) на воде или в воде [8, с. 21; 14, с. 14]. Практически повсеместно распространенный на Древнем Востоке архетипический мотив встречается в переходную эпоху в средиземноморском искусстве, как часть представлений о прекрасном райском саде. Так, преисполнен ликования «сад» в ярких сияющих синих, зеленых, красных тонах на торжественном белом фоне в мозаичной декорации мавзолея Санта Констанца (сер. 350-х гг., церковь Санта Констанца, Рим). Тематически композиции восходят к традициям древнеримских напольных мозаик [21, р. 106] и саркофагов, но язык ее иносказателен [19, р. 10]. На сводах мавзолея разбросаны изображения ветвей, птиц и серебряных сосудов. Есть среди них и пара голубей, сидящих на краю глубокой чаши, будто бы овеваемых доносящимся снаружи ветром. Мастер при помощи сложных цветовых переходов стремится передать дыхание жизни. Одно из самых совершенных по своему художественному исполнению изображений композиции с голубями у чаши происходит с виллы Адриана в Тиволи (римская копия мозаики II в. до н.э., Капитолийские музеи, Рим), где светотеневая моделировка иллюзионистически передает объем.

Принципам иллюзионизма пытаются следовать и мастера, исполнившие росписи гипогея IV века в Констанце (древние Томи), изображая группу родственных голубям горлиц, расположившихся у большой чаши. Рядом даны типичные для раннехристианского искусства эпохи мотивы: трапеза, заяц, поедающий виноградные гроздья, сидящий павлин. Росписи, однако, отличает мощное графическое начало, колорит их близок к монохромии. Экспрессивная линия рисунка активно выявляет темным контуром силуэты фигур и предметов. Композиция с чашей сохраняет большую свободу, хотя живописная насыщенность колорита позднеантичных композиций уходит.

За расхожим представлением о голубе как о самом распространенном для середины I тысячелетия н.э. символе христианской души [28, S. 739] стоит продолжительное знакомство античного мира с этой птицей [35, р. 258–259]. В аллегорической интерпретации раннехристианских авторов образ голубя имеет широкий спектр толкований, в том числе как символ церкви и Христа [30,

S. 241–242]. Композиция с голубями у чаши, восходящая к традициям эллинистического искусства, не получает того торжественного звучания, которым обладает изображение павлинов. Здесь господствует более легкая, лирическая интонация. Геометрический орнамент реже стремится выявить жесткое структурное начало, которое лежит в основе композиции с парой павлинов у чаши, имеющей, возможно, связь с астральной символикой (симметрия небесного купола).

Мотив утоления жажды птицей из полной влаги чаши, восходящий к древней теме космической реки как оси, пронзающей все уровни мироздания, отмеченного Мировым деревом [13, с. 183], осмысливается, вероятно, как символ приобщения к христианскому учению. Так, в «Одиннадцатой песне о Рае» (10, 11) Ефрема Сирина четыре реки, вытекающие из Эдема (Быт. 2, 10–14), уподоблены евхаристическому таинству, а райские воды мистически подмешиваются к водам земли, подслащая их горечь [6, с. 45]. В искусстве чаша с влагой в строго выверенной композиции обращается в символ источника жизни у начал бытия. Христианское осмысление видит в основанной на позднеантичных образцах композиции птиц у чаши символ приобщения христианской души к небесной Благодати.

Во взаимопроникновении античного и не классического начал мастера обрели один из путей выражения нового сакрального содержания. В обновленном выразительном языке искусства переломного периода вырабатывался принцип единства смысла для широкого ряда символов, ставший одним из важнейших для символизма в искусстве зрелого Средневековья.

Список литературы

1. *Вергилий. Энеида*. М., 2001
2. *Корнелий Тацит. Сочинения*: в 2 т. СПб., 1993.
3. *Махлаюк А.В. Армия Римской империи. Очерки традиций и ментальности*. Нижний Новгород, 2000.
4. *Мацулевич Л.А. Войсковый знак V в.* // ВВ. 1959. Т. 16. С. 183–205.
5. *Мейлах М.Б. Павлин* // Мифы народов мира / С.А. Токарев (гл. ред.). Т. 2. М., 1988. С. 273–274.
6. *Многоценная жемчужина: Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии* / пер., предисл. и послесл. С.С. Аверинцев. Киев, 2003.
7. *Пиндар; Бакхилид. Оды. Фрагменты* / изд. подг. М.Л. Гаспаров. М., 1980.
8. *Пиотровский Б.Б. Семантический пучок в памятниках материальной культуры* // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. Т. 6. Вып. 10. Л., 1930.

9. *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве / изд. подг. Г.А. Та-
ронян. М., 1994.
10. *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта.
М., 1985.
11. *Потокина О.В.* На путях взаимовлияний: к вопросу о «бестиарии»
искусства эпохи Великого переселения народов // Художественная
жизнь глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тен-
денции / Е.Д. Федотова (отв. ред.). М., 2013. С. 29–46.
12. *Тит Ливий*. История Рима от основания города / Е.С. Голубцова (отв.
ред.). Т. I. М., 1989.
13. *Топоров В.Н.* По окраинам Греческого мира. К образу мирового
дерева // «Геннадий»: к 70-летию академика Г.Г. Литаврина /
Б.Н. Флоря (отв. ред.). М., 1999. С. 183–213.
14. *Тревер К.В.* Сэнмурв-Паскудж: Собака-птица. Л., 1937.
15. *Фурасьев А.Г.* Эпоха Меровингов: орлы Рима и вороны Вотана. СПб.,
2007.
16. Эпоха Меровингов — Европа без границ. Археология и история V–
VIII (Каталог) / М. Бертрам, В. Менгин (сост.). Мюнхен, 2007.
17. *Babuin A.* Standarts and Insignia of Byzantium // *Byzantion. Revue
Internationale des Études Byzantines*. 2001. T. LXXI. Fasc. 1, 5–59.
18. *Bierbrauer V.* Italien um 500 // *Karfunkelstein und Seide: Neue Schätze
aus Bayerns Frühzeit* / L. Wamser (Hrsg.). München, 2010. 62–77.
19. *Brandenburg H.* The Basilica of S. Agnese and the Mausoleum of
Constantina Augusta. Milano, 2004.
20. *Delbrueck R.* Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlin —
Leipzig, 1929.
21. *Dunbabin K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman world. Cambridge,
1999.
22. *Hoeing Ch.* A Roman Eagle in Rochester // *AJA*. 1925. Vol. 29. № 2.
172–179.
23. *Koch G.* Sarkophage der Römischen Kaiserzeit in der Türkei. Ein
Überblick. Antalya, 2010.
24. *Kramer J.* Pfau // *LCI* / E. Kirschbaum SJ (Hrsg.). 1971. Band III. Rom —
Freiburg — Basel — Wien. 409–411.
25. *Künzl E.* Die römische Triumph: Siegesfeiern im antiken Rom. München,
1988.
26. *Leahu D., Arbunescu A., Oanță-Marghitu R., Dumitriu L., Mălăncioiu R.*
Muzeul Național de Istorie a României: tezaurul. București, 2009.
27. *Lucchesi Palli E.* Observations sur l'iconographie de l'aigle funéraire dans
l'art copte et nubien. Le Caire, 1978.
28. *Lurker M.* Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart, 1991.
29. *Martin M.* Early Merovingian Women's Brooches // From Attila to
Charlemagne: Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan
Museum of Art / K.R. Brown, D. Kidd, Ch.T. Little (ed.). New York,
2000. 226–241.

30. *Poeschke J.* Taube // LCI / E. Kirschbaum SJ (Hrsg.). 1971. Band III. Rom — Freiburg — Basel — Wien. 241–244.
31. *Schmidt H., Schmidt M.* Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Nördlingen, 2007.
32. *Stoll O.* Der Adler im «Käfig». Zu einer Aquilifer-Grabstele aus Apamea in Syrien und Tabellarischer Anhang zur Darstellung des Legionsadlers und anderer Signa in der römischen Plastik // *Stoll O.* Römisches Heer und Gesellschaft: gesammelte Beiträge 1991–1999. Stuttgart, 2001. 13–46.
33. The Museum of Anatolian Civilizations / Prepared by members of staff at the Museum of Anatolian Civilizations. Ankara. Б.г.
34. *Toynbee J.M.C.* Death and burial in the Roman world. Ithaca, 1971.
35. *Toynbee J.M.C.* Animals in Roman life and art. New York, 1973.
36. *Versnel H.S.* Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph. Leiden, 1970.
37. *Wehrhahn-Stauch L.* Adler // LCI / E. Kirschbaum SJ (Hrsg.). 1968. Band I. Rom — Freiburg — Basel — Wien. 70–76.
38. *Wickham Ch.* Framing the Early Middle Ages. Europe and the Mediterranean 400–800. Oxford, 2005.
39. *Wittkower R.* Eagle and Serpent // *Wittkower R.* Allegory and the migration of Symbols. London, 1977. 16–44.

Тамара Геннадьевна Арзуманян

Старший преподаватель,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Tamara G. Arzumanyan

Senior Lecturer, Moscow State Academic
Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

Канон в изображении богов индуистского пантеона

The canon in the depiction of the gods of the Hindu pantheon

Аннотация. Статья рассматривает место иконографического канона в искусстве Индии и основные принципы создания изображений божеств индуистского пантеона. В скульптуре или в живописи, в мелкой пластике или в алтарных мурти, древнеиндийский художник непременно следовал своду правил, выстраивающих структуру создания сакрального образа. Статья позволяет сделать обзор основополагающих черт в создании скульптурных или живописных индуистских фигур божеств, рассмотрев ряд критериев иконографического канона.

Abstract. The article examines the place of the iconographic canon in Indian art and the basic principles of creating images of deities of the Hindu pantheon. In sculpture or painting, in small plastic art or in altar murti, the ancient Indian artist necessarily followed a set of rules that built the structure of creating a sacred image. The article allows us to review the fundamental features in the creation of sculptural or pictorial Hindu figures of deities, considering a number of criteria of the iconographic canon.

Ключевые слова: искусство Индии, индуизм, иконография, канон, скульптура.

Keywords: Indian art, Hinduism, iconography, canon, sculpture.

Древнеиндийский художественный канон восходит еще к III–II тыс. до н.э., что подтверждается исследователями, обратившими

внимание на присутствие определенной системы в изображениях, обнаруженных при раскопках в Хараппе. Регламент в изображении сакральных образов, знаков и символов передавался устно, а впоследствии был записан. К сожалению, недолговечный материал в виде пальмовых листьев не дал возможность обнаружить записанные тексты, относящиеся к тому времени. Тем не менее, в руках исследователей оказываются сакральные тексты, относящиеся к I тыс. до н.э., — это свод священных писаний, включающий Ригведу, Самаведу и Яджурведу Атхарваведу, а также постепенно нараставшая обширная мифология — Пураны, Махабхарата и пр.

Огромный свод ведической литературы, содержащий гимны богам, мантры, заклинания, описания обрядов, также включал в себя специальные трактаты, посвященные искусству. Это «шастры», регламентирующие все, что относится к созданию архитектуры, скульптуры и живописи. Кроме того, в трактатах прописаны правила для вокала, драматургии, театра, танца, инструментальной музыки, риторики и других областей. Строго говоря, шастры — это технические тексты, своего рода правила или строгие руководства. Тексты шастр относились к разным сферам, например, к поэтике, грамматике, науке управления, законоуложению, градостроительству и сельскому хозяйству, к медицине и пр. [5, с. 457]. Также следует выделить «агамы» — ряд религиозно-философских текстов, относящихся к I тыс., в которых также содержатся упоминания о канонах при строительстве храмов, изготовлении статуй, отправлении ритуалов и пр. [2, с. 848].

Тексты, относящиеся к различным видам искусства, — это «Шилпа-шастры». Шилпа-шастра (санскрит: शिल्प शास्त्र шилпа шастра) буквально означает «наука искусства и ремесла». Шилпа — термин, обозначающий искусства и ремесла, которые не различались между собой в древнеиндийских текстах. Это общий термин для обозначения множества индуистских текстов, которые описывают искусство и ремесла. В контексте индуистской храмовой архитектуры и скульптуры, Шилпа-шастры были руководством для создания скульптуры и для индуистской иконографии, прописывая, среди прочего, пропорции скульптурной фигуры, композицию, принципы, смыслы, а также правила архитектуры.

Помимо Шилпа-шастр следует упомянуть о трактате «Читрасутра» [4], который является частью Большого свода научных и философских текстов Вишнудхармттарапураны. Трактат «Читрасутра» — это трактат о теории живописи. Трактат содержит как технические рецепты приготовления грунтов, красок и прочих материалов, так и первые в данной области теоретические построения

по эстетике и теории искусства — учение о пропорциях, учение о цвете, учение о планиметрических построениях, иконографии. Важное значение в исследовании индийского художественного канона имеет перевод трактата «Читрасутра» с санскрита на русский язык, сделанный крупнейшим исследователем В.В. Вертоградовой и опубликованный в 2014 году.

Огромную роль в формировании канона для изображения божеств индуистского пантеона играет обширная мифология. Если теоретические трактаты «шастры» указывают художнику и архитектору на правила использования пропорций, на расположение фигур на определенном ярусе храма, на выбор материала для изготовления скульптуры, пропорции, то мифология, равно как и гимны, способствует формированию художественного образа того или иного божества, выражению его индивидуального характера, эмоциональной экспрессии, сюжетной линии.

Согласно мифологии скульптурному, архитектурному и живописному канонам предшествовала легенда о гиганте, ужасном первочеловеке Пуруше, который угрожал миру. Боги, собравшись вместе, схватили его, бросили вниз на землю и разорвали на множество частей. Этот акт считается первой жертвой в мире, моделирующей все последующие. Этот акт приводится в гимнах Ригведы вместе с описанием создания Вселенной из разных частей тела Пуруши [10, р. 442]. Легенда имеет множество вариаций и даже разночтений, однако общим остается одно — отпечаток тела гиганта Пуруши, брошенного на землю богами, становится основой плана индуистского храма. Этот план называется Ваступурушаманда.

Ваступурушаманда [1, с. 261] — это не только схема расположения будущего сакрального сооружения в пространстве, но также система, регламентирующая порядок расположения скульптур богов, полубогов, демонов, мифических животных, геров и других персонажей как в интерьере, так и в экстерьере храма. Ваступурушаманда представляет собой квадратную схему или чертеж, состоящий из 81 или 64 квадратов — два основных типа, упоминающиеся в тексте Варахамиры [1, с. 266]. Каждый сектор мандалы связан с определенным божеством и со сторонами света. Предположительно, мандала использовалась в качестве плана для строительства сакральных сооружений только с V века до н.э. [7, с. 603].

Сакральные тексты, регламентирующие создание храма и храмовой скульптуры, дают четкую систему расположения декоративных элементов в интерьере и экстерьере храма, скульптур верховных божеств, мифических существ, героев, полубожественных

персонажей, животных и людей, а также расположение декоративных орнаментальных фриз.

Антропоморфные изображения богов в индуистских храмах могут быть переносные «чала» и неподвижные «ачала» [1, с. 386]. Неподвижные изображения — это те, которые устанавливаются в храмах навсегда и делаются обычно из камня. К неподвижным изображениям можно отнести мурти храма — алтарное изображение божества, которому посвящен храм. Подвижные изображения как правило изготавливаются из металлов, таких как бронза, или из сплава пяти металлов, используются в праздники для ритуального поклонения и различных обрядов.

Верховные божества могут быть изображены в трех положениях [1, с. 389]:

«стханака» — стоя;

«асана» — сидя;

«шаяна» — лежа.

Эти три позиции относятся к верховным божествам индуистского пантеона, в то время как апсары (божественные девы), демоны, полубоги могут иметь больше вариаций в постановке тела. Стоит отметить, что данная традиция также была воспринята буддизмом, сформировав три статуарные концепции в изображении Будды.

Важно отметить, что три приведенные выше позы могли иметь свои вариации и разновидности [7, с. 647]. Например, положение «стханака» или прямостоящая фигура божества могла быть как «самабханга» — не допускающая отклонений от вертикальной оси, так и «абханга» — слегка наклоненная, либо «трибханга» — изогнутая в трех местах, и др.

Для сидящего божества наиболее распространенными позами являются: «падмасана» — поза лотоса со скрещенными ногами и ступнями, покоящимися на бедрах; «йогасана» — поза йога, напоминающая позу лотоса, однако правая нога здесь лежит на левой; «ваджрасана» — поза медитации со скрещенными ногами и ступнями, развернутыми наружу; «сукхасана» — поза отдыха или обычная сидящая поза со скрещенными ногами; «махараджалиласана» — царская поза, при которой одна нога лежит в позе лотоса, а вторая поднята коленом вверх, со ступней, упирающейся в основание трона, и др.

Кроме того, изображения богов в обязательном порядке включают в себя такие элементы, как положение рук и пальцев «мудра», положение ног «асана», символы «чинха», одежду «васана», украшения «абхарана».

Позиции рук и пальцев «хаста» и «мудра» насчитывают десятки комбинаций, обязательно использующихся в скульптурных и живописных изображениях. Это своеобразные энергетические жесты, использующиеся в ритуальной обрядовой практике. Важное сакральное значение хасты и мудры имеют в буддизме, применяемые, например, в тантрических практиках, а также при изображении Будды. Кроме того, система жестов имеет глубокую связь с традиционным индийским танцем.

К основным позициям рук можно отнести: «абхая-мудра» — жест бесстрашия или позиция защиты, когда правая ладонь развернута наружу, а рука поднята на уровень груди; «дхьяна-мудра» — мудра медитации, в которой ладони рук развернуты наружу, а тыльной стороной лежат друг на друге и на ногах, находящихся в позе лотоса; «джняна-мудра» — мудра знания, когда правая рука поднята на уровень груди, а большой и указательный пальцы соприкасаются и образуют кольцо; «бхумиспарша-мудра» — жест касания земли, когда правая рука обращена ладонью внутрь и касается земли в подтверждение истинности слов Учителя [7, с. 648]; и др.

Помимо поз и жестов божества как правило держат в руках сакральные предметы, которые позволяют атрибутировать изображение, связывая образ с мифологическим сюжетом. Следует отметить, что ряд предметов является наиболее частотным в изображении конкретного божества, в то время как другие атрибуты могут носить вариативный характер.

Так, например, верховному богу Брахме, создателю Вселенной, соответствуют: сосуд для воды «каманду»; книга «пустака», четки «акшмала», лотос «падма», и др.

Шива, разрушитель Вселенной, держит в руках трезубец «тришула», барабан «дамара», огонь «агни», чашу из черепа «капала», четки «рудракша», луну «чандра», и др.

При изображении верховного бога Вишну, охранителя Вселенной, наиболее часто встречаются: метательный диск «чакра», булава «гада», раковина «шанкха», лотос «падма», и др.

Приведенный перечень не исчерпывается данными предметами. Количество атрибутов значительно варьируется в зависимости от ипостаси или аватара божества, а также наличия сюжетной мифологической сцены. Кроме верховных божеств собственными атрибутами наделены также их супруги, члены семьи и полубоги.

Храмовая скульптура, изображающая верховных богов, в обязательном порядке имеет пьедесталы. Наиболее распространены пьедесталы в форме лотоса, имеющие круглую или овальную форму. Также боги индуистского пантеона сопровождаются «ваханой» или

ездовым животным. Например, бог Брахма перемещается на белом гусе или лебеде, что подчеркивает факт создания мира из воды, бог Вишну передвигается на мифической птице Гаруде, а Шиву непременно сопровождает бык Нанди.

Обязательными атрибутами при изображении верховных богов являются одеяния, украшения и прически. Фигуры божеств молоды и прекрасны (за исключением некоторых грозных форм), их фигуры украшены лучшими тканями и драгоценностями. Голову божества обычно венчает высокая корона, напоминающая своей формой башню индуистского храма. В форме короны могут быть сложены прически, украшенные драгоценными камнями и имеющие разную форму, в зависимости от того, кто ее носит. Так, у верховных богов, например у Вишну, обычно аккуратные убранные вверх вытянутые прически. Однако, аскеты и некоторые святые имеют прическу, состоящую из небрежного пучка и ниспадающих прядей спутанных волос. Именно такую прическу носит верховный бог Шива, когда изображается в облике медитирующего аскета.

Трактат Читрасутра и иные шастры, регламентирующие создание живописных произведений Древней Индии, содержат целый ряд наставлений для художника по технологии создания живописного произведения. Это и методика замешивания грунта, и техника создания красящего пигмента, и теория цвета, также трактаты указывают как изображать фигуру и черты лица, придавать образам требующиеся эмоциональные состояния.

Важной частью трактата Читрасутра является объяснение планиметрической модели в изображении человека. Интересно, что, как отмечает индолог Виктория Викторовна Вертоградова, «поиски планиметрических схем человеческого тела характерны для многих изобразительных традиций: древнеегипетской, византийской, культуры майя и др. при построении многофигурных композиций. Но нигде эти поиски не привели к созданию специального учения, как это случилось в Древней Индии, где этому учению посвящен ряд текстов, прежде всего исследуемая нами Читрасутра» [4, с. 38].

В.В. Вертоградова поясняет, что в трактате содержатся правила, распространяющиеся в первую очередь на изображение человеческого тела. Среди прочих выделяется учение «об убывании и возрастании», которое описывает как тело должно меняться и трансформироваться в живописном пространстве. Беря за точку отсчета тело в абсолютно ровном прямостоящем положении, концепция «об убывании» рассматривает как при повороте тела одна его часть

уменьшается и скрывается, как бы уходя в тень. В то же время, если рассматривать постепенное увеличение формы и выход его из тени, то можно говорить о концепции «возрастания».

Уникальность трактата Читрасутра заключается в высокой степени конкретности в рассмотрении различных правил создания живописного произведения. Так, рассматривая компоновку тела человека в пространстве, Читрасутра выделяет девять фиксированных поз-стхан [4, с. 40], считая их основными:

1. прямая позиция,
2. не прямая,
3. [стхана] с телом, повернутым в сторону,
4. [стхана] с половиной глаза на сокращаемый части,
5. боковая, в профиль,
6. тыльная,
7. повернутая головой назад / крученная,
8. [стхана] оборотной стороны / реверс.

Помимо рассмотрения теории изображения человеческого тела, следует обратиться к такой важной составляющей изобразительного искусства Индии, как эмоциональное наполнение художественного образа.

Любое живописное и скульптурное произведение должно быть наполнено эмоциональностью и выразительностью характера, только тогда можно называть это произведение законченным. Одним из способов наполнения художественного образа эмоциональной выразительностью является использование учения «о расовых взглядах» — или «теория расы».

В индийской эстетике «раса» буквально означает «нектар, эссенция или вкус». Это концепция, пришедшая в живопись из теории театра и танца [7, с. 415]. Она регламентирует мимику, в особенности выражение глаз изображаемого персонажа.

В живописи известны такие виды «расовых взглядов», как взгляд приязни, взгляд страха, взгляд смеха, взгляд печали, взгляд удивления, взгляд гнева, взгляд отвращения.

При формировании канона в изображении лиц были выработаны пять основных форм глаза: «глаз в форме лука», «глаз в форме рыбьего живота», «глаз в форме лепестка лотоса “утпала”», «глаз в форме лепестка лотоса “падма”», «глаз в форме раковины».

Учение о видах изображения глаза подробно описано в Читрасутре, где также указывается, что большим недостатком живописного произведения является живопись с «пустым взглядом», то есть лишенная «расы» [4, с. 82]. Такая живопись считалась невыразительной. Даже при изображении фигуры, повернутой влобо-

рота, где у изображаемого божества видно только полщеки, должен быть притягивающий взгляд.

Таким образом, создание изображений божеств в индуизме включает в себя порядок расположения скульптуры в интерьере и экстерьере храма, в соответствии с иерархией индуистского пантеона, размеры фигуры и положение в пространстве, позы, жесты рук и пальцев, одеяния, сакральные атрибуты, эмоциональную выразительность образа.

Индийский художественный канон — системное явление, имеющее силу и сегодня. Ремесленные школы и целые деревни художников продолжают передавать традиции от отца к сыну, руководствуясь обширной системой правил.

Список литературы

1. *Андреева Е.* История и культура индийского храма. Книга I: Рождение храма. М.: Ганга, 2021.
2. *Андреева Е.* История и культура индийского храма. Книга III: Эстетика храма. М.: Ганга, 2023.
3. *Бонгард-Левин Г.Н.* Древнеиндийская цивилизация. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993.
4. *Вертоградова В.В.* Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттарапураны». М.: Наука: Вост. лит., 2014.
5. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / под общ. ред. Альбедиль М.Ф. и Дубянского А.М. М.: Республика, 1996.
6. *Литман А.Д.* Современная индийская философия. М.: Мысль, 1985.
7. *Ульциферов О.Г.* Культурное наследие Индии. М.: АСТ: Восток-Запад, 2005.
8. Edward Moor. Hindu Gods and Goddesses. 300 Illustrations from «The Hindu Panteon» / first edition 1861/. Dover Publications, Inc., Mineola, New York.
9. *Gopinatha Rao T.A.* Elementa of Hindu iconography. Vol. I. Part I. The Law Printing House, Mount Road, Madras, 1914.
10. The Rig Veda. Complete / translated by Ralph T.H. Griffith /first published 1890 / Printed by Pantianos Classics, 2021.
11. The Vedas. The Samhitas of the Rig, Yajur (White and Black), Sama, and Atharva Vedas / translated by Ralph T. H. Griffith (Rig, White Yajur, Sama, and Atharva) and Arthur Berriedale Kathe (Black Yajur). Completed and edited by John William Fergus / First editions: Rig, 1889; White Yajur, 1899; Black Yajur, 1914; Sama, 1895; Atharva, 1895 / Kshetra Books, 2017.

Анастасия Андреевна Кондратьева
Искусствовед,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Anastasia A. Kondratieva
Art historian, Moscow State Academic
Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

К вопросу о типологии триконха

On the problem of the typology of the triconch

Аннотация. Статья посвящена типологическому анализу триконха. Эволюция триконха прослеживается с V по XIV в. Автор рассматривает его типологию, вырабатывавшуюся в разных уголках обширного христианского мира.

Abstract. The article is devoted to the typological analysis of the triconch. The evolution of the triconch can be traced from the 5th to the 14th centuries. The author examines his typology, developed in different parts of the vast Christian world.

Ключевые слова: раннехристианская архитектура, крестово-купольный храм, триконх, местные варианты триконха, планировка, размещение апсид.

Keywords: early Christian architecture, cross-domed temple, triconch, local variants of triconch, layout, placement of apses.

Формирование крестово-купольного типа храма происходило на протяжении V–VIII вв., когда складывались основные особенности раннехристианской архитектуры. Для раннего этапа развития храмов этого типа характерно переосмысление элементов гражданских и культовых зданий античности. Примерами могут служить базилика Архангела Михаила в Арапае или церковь в Лине (Албания). «План центральной части церкви в Лине отражает интересный вариант эволюции тетраконховых пространств, воспринятых от античности (вилла Адриана в Тиволи, 125–135 гг.) и продолженных в церквях IV–VI вв. (церковь Сан-Лоренцо в Милане, 370-е гг.)» [3, с. 66]. В восточнохристианских странах рано возобладал центрический тип храма. В процессе его сложения

происходит обращение к античному триклинию, который в христианской архитектуре получил название триконх — от трех апсид (т.е. конх), примыкавших к зданию с востока, севера и юга.

Одним из регионов, где сохранились триконхи, является Армения, где базиликальный и центрический типы развивались одновременно, а их элементы совмещались с преобладанием того или иного. Кафедральный собор св. Григория в Двине (V–VII вв.), строительство которого было начато Смбатом Багратуни и закончено католикосом Комитасом [4, с. 107], представляет собой триконх, в основе которого трехнефная купольная базилика, расположенная по оси запад — восток, с гранеными апсидами снаружи и полукруглыми внутри. С двух сторон от восточной апсиды располагались жертвенник и дьяконник. Купол опирался на четыре отдельно стоящие опоры — пилоны, которые образовывали подкупольный квадрат. Однако он располагался не в центре здания: в результате долгого строительства был пристроен нартекс, и церковь оказалась в плане более вытянутой.

Другой вариант планировки представляет памятник переходного типа — церковь св. Анания в Аламане (637 г.) В отличие от собора в Двине, это однефный триконх. Подкупольный квадрат расположен перед алтарной апсидой. Западная часть представляет собой прямоугольник перед подкупольным квадратом, в чем чувствуется влияние базиликальных построек. Купол на тропях опирается не на отдельно стоящие опоры, как это было в Двинском соборе, а на выступы стен. Боковые апсиды образуют крест. Однако необходимо отметить, что апсиды по своей высоте ниже основного массива здания, тогда как в крестовокупольных церквях все ветви обычно имеют одинаковую высоту [4, с. 109]. Возможно, архитектор хотел завершить апсидами рукава креста. Кроме того, здесь нет жертвенника и дьяконника.

Собору в Двине близок собор св. Григория в Талине (втор. пол. VII в.), который представляет собой комплекс из двух церквей-триконхов. Как и в Двинском соборе, Талинский собор — в плане прямоугольник, ориентированный по оси запад — восток, с четырьмя свободно стоящими пилонами. В основе собора лежит трехнефная купольная базилика. Средний неф возвышается над боковыми и имеет двускатную кровлю и не оснащен оконными проемами. Освещение обеспечивалось за счет окон в барабане купола. Боковые нефы имеют односкатную крышу и освещены окнами, расположенными в стенах этих нефов, а также находящимися в щипцах, которыми завершался трансепт. Как и в Двинском соборе, все три апсиды многогранные снаружи и полукруглые внутри.

Купол на парусах. Храм украшала резьба с характерными для того времени орнаментальными мотивами. Барабан и апсиды украшены аркатурно-колончатым поясом.

С VIII в. триконх используется в Грузии, постепенно усложняясь в своем плане. Церковь Квэла-Цминда (VIII–IX вв.) [1, с. 38] близ селения Шрома в Кахети представляет собой многосложную конструкцию, в которой триконх используется лишь в предельных церквях с севера и юга от восточной алтарной апсиды. Это церковь с длинным центральным нефом, средний квадрат которого перекрыт куполом на барабане. Купол на парусах опирается на четыре выступа стен. В основе здания — трехнефная базилика так же, как и в армянских памятниках в Двине и в Талине. Храм выстроен из булыжника, туфа и кирпича, причем туф на фасадах использован для декоративной отделки [1, с. 38].

Другой значительный памятник — храм Иоанна Крестителя в Ошки (на территории современной Турции) — был возведен под руководством мастера Григола Ошкели по приказу Тао-Кларджети-Баграта и Давида Магистра в 958–961 гг. Храм отличается величественный внешний вид. Сохранилась большая надпись, повествующая об истории этого строительства [1, с. 46], позволяющая точнее атрибутировать памятник.

В основе храма в Ошки центральный квадрат с четырьмя свободно стоящими пилонами, что являлось особенностью византийской архитектуры. К центральному пространству примыкает продольный однефный западный рукав. Купол расположен на барабане, опирающемся на паруса. Восточный, южный и северный рукав креста разработаны одинаково: по сторонам апсид находятся двухэтажные служебные помещения. Купол смещен к востоку.

В этом триконхе создается единое подкупольное пространство, более широкое по сравнению с ранними триконхами. Это расширение происходит за счет одинаковой планировки трех фасадов и расположения вспомогательных помещений симметрично апсидам. Западный рукав фланкирован с севера узким приделом, а с юга — открытой галереей, имеющей ломаную линию фасада. Массивный барабан украшен аркатурно-колончатым поясом. Апсиды, многогранные снаружи и полукруглые внутри, обрамлены треугольными нишами. Церковь была украшена скульптурой. Паруса, арочные проемы, импосты и базы граненых пилонов декорированы геометрическим орнаментом.

Дальнейшее развитие триконха связано с Афоном эпохи Комнинов. Особую выразительность монастырским постройкам этого периода придавала система кладки, сочетающая каменные блоки

с плинфой, что создавало декоративный эффект. Главный храм Великой Лавры на Афоне рассматривается исследователями как модель для большинства кафоликонов афонских монастырей, а также многих монастырей в Греции и на Балканах [2, с. 22, 25].

Кафоликон Лавры получил окончательную свою форму к XI в. в результате многочисленных дополнений и переделок. «Комплекс состоит из центрального крестообразного пространства с куполом на четырех опорах. С восточной стороны он заканчивается тремя апсидами, полукруглыми внутри, многогранными снаружи. Две другие апсиды полукруглые как внутри, так и снаружи, завершают северную и южную стену и расширяют пространство наоса. В них находился хор, поэтому в Греции и принято называть боковые апсиды хорами. С западной стороны к зданию примыкает нартекс с двумя центральными колоннами, фланкированный с северной и южной стороны двумя придельными храмами, типа вписанного креста с куполом на четырех колоннах. Наконец, эксонартекс в виде арочной колоннады объединяет эти параклисы, с их западной стороны, в единый фасад» [2, с. 22]. Современный храм является результатом последней перестройки 1814 г., в 1002–1020 гг. кафоликон не имел приделов и эксонартекса, т.е. здание состояло из наоса боковых апсид и нартекса.

Однако базиликальные здания сохраняют свое влияние на Афоне. Интересен кафоликон монастыря Хиландар на Афоне [1, с. 41], сильно вытянутый по оси запад — восток. Если рассматривать наос без хоров, то это прямоугольник. «Прямоугольное расположение может быть также отмечено в расстановке четырех колонн, на которых держится купол: их центры находятся на углах прямоугольника, пропорционально подобного прямоугольнику наоса. Эта удлиненность делает глубже перспективу центрального ядра. Здесь присутствует коррекция зрительного восприятия формы» [2, с. 39–40].

Сравнение храма Хиландара с другими храмами афонского или святогорского типа обнаруживает особенность этого памятника. На оси каждой боковой апсиды находится трехарочный проем, служащий одновременно боковым входом. Внешние стены кафоликаона были полностью перестроены в XIV в. «В Хиладаре объединяются в единую композицию все пять манер трактовки фасадов, с использованием гладких стен или ложных аркад, поясов или аркатур, закомар» [2, с. 48].

В дальнейшем триконх продолжает свое развитие в христианской архитектуре, получая в разных географических областях своеобразную планировку боковых апсид, северной и южной. Также

меняются и пропорции самого храма. Ранние триконхи Армении и Грузии — это поиск пропорций храмов. В основном, приведенные памятники отличаются наиболее частым использованием формы базилики. Соборы-триконхи со временем все более растут в высоту. Необходимо отметить также и варианты размещения апсид. В зданиях базиликального типа зодчие на протяжении достаточно долгого времени находятся в поисках пропорций и их расположения по отношению к общему пространству наоса. В разных регионах боковые апсиды использовались с разным служебным назначением. Местные варианты триконха требуют дальнейшего изучения.

Список литературы

1. *Беридзе В.В.* Архитектура Грузии. IV–XIX века. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1948.
2. *Милонас П.М.* Заметки об архитектуре Афона // Древнерусское искусство: Балканы. Русь / А.И. Комеч, О.Е. Этингоф (отв. ред.). СПб., 1995. С. 7–80.
3. *Павлинов П.С.* Опыт типологии православной архитектуры в Албании // Вопросы теории и истории христианского искусства. Вестник ПСТГУ. 2010. Вып. 3. С. 64–77.
4. *Токарский Н.М.* Архитектура Древней Армении. Ереван, 1946.

Анна Викторовна Вичкаева

Искусствовед,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Anna V. Vichkaeva

Art historian, Moscow State Academic
Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

**Растительные и зооморфные мотивы
в орнаментальном декоре
армянских хачкаров IX–XIII вв.**

**Plant and zoomorphic motifs
in the ornamental decoration of Armenian
khachkars of the 9th–13th centuries**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности растительного и зооморфного мотивов в орнаментальном декоре хачкаров на примере целого ряда памятников, относящихся к IX–XIII векам и созданных на территории современной Армении. Выделяются наиболее распространенные образы. Высказываются предположения об особенностях возникновения и развития данных видов орнамента.

Abstract. The article examines the features of plant and zoomorphic motifs in the ornamental decor of khachkars using the example of a number of monuments dating back to the 9th – 13th centuries and created on the territory of modern Armenia. The most common images are highlighted. Assumptions are made about the features of the emergence and development of these types of ornament.

Ключевые слова: хачкар, растительный орнамент, зооморфный орнамент, Армения, иконография.

Keywords: khachkar, plant ornament, zoomorphic ornament, Armenia, iconography.

Появлению хачкаров на территории Армянского нагорья предшествовал длительный процесс развития каменных памятников.

Первыми каменными памятниками региона были скалы и отдельные стоящие валуны с текстами на урартском языке, носившие мемориальный характер и содержащие информацию о войнах, которые вели араратские цари, о строительных работах, присоединении новых территорий, подчинении соседних племен. В дальнейшем, претерпев значительные изменения, каменный памятник превращается в вишапакар — «Драконов камень», разновидность стелы с вырезанной на ней дохристианской символикой: образ рыбы, змеи, голова и шкура овна и пр. Эти объекты имеют сакральный характер, сопряженный с языческими верованиями. Так, образы, отождествлявшиеся с духами воды, располагались рядом с источниками, пригодными для питья и орошения.

В первые века принятия христианства на территории Армении возникают новые типы памятного знака: отдельно стоящий крест, который изначально был деревянным, а позднее — каменным, и каменные стелы с изображениями святых и сцен из Евангелия.

Привычный вид хачкара складывается к IX в. н.э. Он представляет собой каменный, чаще всего прямоугольной формы, памятник, стоящий на стилобате, в котором он закрепляется при помощи штыря в нижней части. На лицевой стороне стелы вырезан крест, оставшаяся поверхность зачастую декорирована (сложность орнамента возрастает по мере развития уровня камнерезного мастерства) и имеет посвятельные, памятные или информационные надписи. Меньшую группу объектов составляют несколько образцов овальной или редко округлой формы (хачкар из монастыря Макеняц, IX–X вв., ныне в Первопрестольном Святом Эчмиадзине).

В орнаментальном декоре армянских хачкаров очень часто и с раннего времени присутствуют растительные мотивы. Памятники с процветшей листвой и пальметтами стали самыми первыми и распространенными образцами растительного орнамента. Выдающийся исследователь армянских хачкаров А.Л. Якобсон выделяет их в своей работе в отдельную группу. Эти элементы размещаются с обеих сторон креста и произрастают из общего с ним основания [3, с. 35–36]. Не меняя значительно своего положения в композиции, пальметты в зависимости от времени и региона представлены в широком типологическом диапазоне — от довольно точно воспроизведенных природных форм до геометрически стилизованных элементов, скорее напоминающих ленты. Другой узнаваемый и наиболее распространенный орнамент — ветвеподобные завитки и почки, которыми продолжается древо креста. Крест как христианский символ выступает знаком спасения души, провод-

ником от грехов к прощению через раскаяние и искупление, соединяющим земной, грешный, полный страстей и скорбей мир с миром небесным. Одновременно, это — все еще узнаваемый с языческих времен образ Древа Жизни, дарующего бессмертие. Возникает определенная иконография размещения растительных элементов в орнаментальной композиции.

На протяжении всего развития камнерезного искусства пальметты меняют свой внешний вид и ориентацию на плоскости, сохраняя, однако, изначальное расположение в композиции памятников (горизонтальное или вертикальное), усложняются их формы, возникает огромное многообразие вариаций основного мотива. Встречаются орнаменты с ветвями, тянущимися к горизонтальной перекладине креста, S-образными завитками, петлеобразными фигурами и пр. От ранних памятников они отличаются большей гибкостью линий, плавностью деталей. Постепенно пальметта принимает форму полупальметты, затем — пальмовых листьев, которые располагаются в нижней части композиции вертикально или горизонтально. С XII века складываются два вида вертикальных пальмовых побегов — венчающиеся изображения сидящих на них птиц и переходящие в руки, держащие кресты, символизирующие тех, кто молится о спасении своей души [2, с. 17].

В нижней части композиции преобладают мотивы листьев, цветов, в верхней — плодов или стилизованных под них узоров. Все вместе это — еще одно указание на образ Древа жизни, одновременно цветущего и плодоносящего.

В орнаментальном декоре хачкаров растительная орнаментика часто выступает в качестве обрамления композиций на библейские темы, вынесенные на карниз памятника, что более характерно для поздних произведений (XII–XIV вв.). Примером служит хачкар мастера Момика (1308 г., Нораванк), где сцена Деисуса обрамлена орнаментом из цветов, фруктов и виноградных листьев.

Постепенно, по мере распространения христианства, а также усложнения орнаментального декора, растительная символика становится богаче и разнообразнее. Видоизменяются традиционные пальметты и почки, добавляются стилизованные растительные завитки, иногда по всей площади хачкара, не занятой изображением креста, но также появляются и новые элементы, например, виноградная лоза с гроздью. Лозу можно наблюдать еще на возводимых в VII веке каменных столбах, стелах и надгробиях, а позже — и на самых ранних хачкарах, «переделанных» из предшествовавших им вишапакаров (хачкары из Агавнадзора, на котором виноградные грозди изображены элементарно, почти схематически). Наде-

ленный богатой христианской символикой, такой, как например образ Христа («виноградная лоза»), вино причастия («виноградные гроздья»), и будучи растением-эндемиком Армянского нагорья, хорошо знакомым представителям местного сельскохозяйственного сообщества (самые древние археологические находки, подтверждающие факт развитого виноделия и соответственно виноградарства в регионе, относятся к шестому тысячелетию до нашей эры), он гармонично входит в перечень широкоупотребимых символов христианства в Армении.

По мере роста уровня камнерезного мастерства, образ винограда претерпевает ряд изменений. Внешний вид виноградной грозди меняется от условного знака, данного в форме равнобедренного треугольника, в сторону дальнейшего усложнения элементов декора, иногда приводящего к почти реалистичному изображению (Цахац Кар, 1041 г., Сагмосаванк, конец XII в., хачкар из Татевского монастыря). Так, на поверхности изначально монолитно решенной грозди появляются контуры ягод, сами очертания устремляются к большей схожести с природными формами. Претерпевает стилистические изменения и изображение лозы. Если на первых образцах она представляет собой слабопроработанный контур, то в дальнейшем повсеместное распространение получает волнистая витая линия, дополненная изображением виноградных листьев. В некоторых случаях (Цахац Кар, 1041 г.) лоза условно изображена в виде плетенного каната, а остальные элементы растительной композиции стремятся к натуроподобию в очертании и проработке листьев и ягод. Начиная с XIII в. появляются памятники, на которых растительные мотивы полностью подчиняются логике геометризации, ее не избежали даже гроздья и листья винограда, который благодаря своему символизму сохранил естественный вид дольше других мотивов. Таким образом, первоначальный мотив становится возможным узнать только по условному очертанию и регламентированному иконографией расположению.

Место изображения виноградной лозы с гроздьями в подавляющем большинстве случаев соотносится с двумя композиционными схемами. Первый тип: нахождение лозы в верхних междукрестиях в сочетании с пальметами в нижней части изображения, второй тип: виноградный орнамент вырезан во всех четвертях композиции, что в некоторых случаях создает впечатление обвития всего креста сложной плетенкой с акцентированием на образе виноградной грозди.

В соответствии со степенью проработки орнаментального декора находится высота рельефа каменных памятников. Ранние

произведения сочетают в себе низкий рельеф, лаконичность и сдержанность линий (хачкар Мец Масрик, 881 г.). В дальнейшем прослеживается тенденция не только к усложнению орнаментальной «плетенки» и линии изображения, но максимальное углубление врезанного фона в сочетании с созданием на хачкаре многослойного узора.

Вторым хорошо известным растительным символом на армянских хачкарах является плод граната, иногда изображаемый так же с гранатовой ветвью. Вообще традиция изображения плода гранатового дерева, который так же является широко распространенным растением на данных территориях, как священного дерева восходит к языческим временам, когда он считался символом богини-матери Анаит, символизировал собой плодородие, благополучие и богатство. Но и позднее гранат не покидает сферы религиозного культа и часто встречается в настенных росписях царства Урарту в образе священного дерева (I тыс. до н.э.). Например, росписи стен дворца в крепости Эрбунни, на которых люди в облачении жрецов совершают некий ритуал возле гранатовых деревьев.

В начальный период распространения христианства на Армянской земле образ граната не используется. Возможно, причиной тому как раз и послужила его тесная связь с дохристианскими культами. Только в седьмом веке нашей эры при католикосе Нерсесе III Строителе его изображение проникает в религиозное искусство: плоды и ветви с листвою гранатового дерева присутствуют в рельефах храма Звартноц, соседствуют с виноградом. В дальнейшем орнамент, включающий плоды и ветви граната, приобретет большее распространение, особенно после окончания периода арабского завоевания и восстановления Армянского царства в IX веке, что, возможно, является следствием обращения армянской культуры к историческим корням как попытки сохранения национальной идентичности на фоне иноземного влияния захватчиков. Наиболее часто к образу граната мастера начинают обращаться с XII в. [2, с. 37].

Гранатовые плоды, как и виноградные грозди, видоизменяются с течением времени от упрощенных художественных схем до более натуралистичных образов, так же варьируется высота рельефа.

Наиболее распространенным композиционным решением в данном случае являлось размещение ветвей с листьями и плодов граната в верхних, а пальмет — в нижних междукрестиях. Их расположение во всех частях композиции сходно с размещением изображения винограда. Хачкар из Аринджа (XIII в.) демонстрирует более редкую иконографическую схему: в его композиции все

нижние междукрестия двух равновеликих крестов заполнены мельчайшим сложноплетенным узором гранатового дерева с плодами. На хачкаре, находящемся ныне на территории храма Св. Гаяне в Эчмиадзине, плоды граната занимают полностью всю площадь козырька, создавая сложный плотный рисунок. На памятнике из Одзуна плоды граната без ветвей и листьев завершают нижние почки процветшего креста, а также окончания пальмет, расположенных ближе к дереву креста.

Встречаются памятники, на которых присутствует одновременно «виноградная» и «гранатовая» символика. Одним из примеров является хачкар из Андаберда XII века, в орнаментальном декоре которого представлены как виноградные лозы с гроздьями в верхних междукрестиях, так и гранатовые деревья с листьями и плодами, и расположенные в нижних четвертях композиции, произрастающие из круглой розетки-основания. Данное решение, дополненное вырезанными изображениями сидящих на ветвях птиц, является одним из наиболее редких иконографических изводов растительного и зооморфного типа.

В отличие от грозди винограда, на которых не сохранилось признаков окрашивания, плоды гранатового дерева зачастую носят следы тонирования в красный цвет. Это видно на примере хачкара из Святого Первопрестольного Эчмиадзина, у которого плоды гранатового дерева окрашены, и также на примере хачкара XIII века, находящегося ныне в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве, растительные элементы которого также сохранили следы красного пигмента.

Зооморфные орнаменты представлены преимущественно изображениями птиц. Такие мотивы можно увидеть, в частности, на вышеупомянутом хачкаре из Андаберда, в декоре которого, помимо перечисленных изображений растений, вырезаны также фигуры птиц, сидящих на ветвях гранатового дерева в нижних междукрестиях.

За птицами различных видов закреплено определенное место в композиции, а также определенная символика, при помощи которой, как и в случае с растительными мотивами, осуществляется смысловое деление пространства по вертикали.

Птицы, располагающиеся в самом низу хачкара, — наземные или водоплавающие (например, хачкар из Айриванка, XII–XIII вв.), в средней части — восседающие на ветвях и листьях (хачкар из Андаберда) или даже на самом основании процветшего древа креста (хачкар из Авуц Тара, 1081 г.), и так называемые «птицы небесные» — в верхних междукрестиях или над крестом [2, с. 50],

размещаемые попарно с двух сторон от креста как центра композиции. Чаще других обнаруживаются хачкары с изображениями птиц, находящихся в верхней части памятника, что, возможно, связано с сопоставлением данного образа с душами праведников, достигших Царства Небесного, и с вознесением молитв о спасении. Встречаются также монументы, где данный мотив включен в орнамент карниза, либо расположен над хораном, обрамляющим композицию (хачкар Атома из Ахпатского монастыря, 1004 г.).

Мастера изображают на хачкарах куропаatok, голубей, павлинов, иногда клюющими виноградные грозди. Вырезанные в верхней трети композиции, они символизируют небесный сад, в который вознесутся бессмертные души праведников. Пеликан и феникс так же связаны с символикой христианства. Пеликан часто предстает разрывающим клювом свою грудь, уподобленный Христу, искупившим грехи человечества. Встречается также мотив пеликана с рыбой в клюве, символизирующий апостолов как «ловцов человеческих душ». Феникс же олицетворяет возрождение Бога-сына после искупления людских грехов через смерть на кресте.

Образы птиц, несмотря на некоторую условность, все же имеют черты видовой принадлежности. В частности, водные птицы на хачкаре (хачкар Сурб Геворг, 886 г., Техут, мастер Усеп) имеют ярко выраженное сходство с птицами семейства утиных, что дополняется и подтверждается схематическим изображением водного потока, занимающего место пальметт в композиции памятника, в то время как птицы, сидящие на древе креста, в другой композиции наделены чертами, позволяющими отнести их к дятловым (хачкар из Авуц Тара, 1081 г.).

Хачкар Сурб Геворг особенно интересен обилием зооморфных элементов. Так, кроме пары уток в нижней части композиции на нем присутствуют пеликаны, расположенные с обеих сторон от горизонтальной перекладины креста, держащие в клюве рыбу, а в верхней части над крестом вырезаны два голубя. Будучи памятником, принадлежащим к более раннему времени, а именно, периоду сложения композиции, он максимально насыщен изображениями птиц [2, с. 63]. На хачкарах, относящихся ко времени после X–XI веков, изображения животных представлены в меньшем количестве.

Прочие зооморфные образы обнаруживаются значительно реже рассмотренных выше. Животные, в отличие от птиц, располагаются строго ниже креста. Но самым распространенным мотивом является изображение лошади, которое встречается в композиции конного всадника, будь то аллегорическое изображение святого

или условный портрет усопшего на надгробном хачкаре (традиция, наиболее распространенная в памятниках Арцаха) [1, с. 501, 502]. Конь в таком случае всегда изображался оседланным и в полном снаряжении.

Рельефы на памятниках, изображающие охотников или воинов, чаще встречаются среди произведений, находившихся на территории исторического княжества Хачен (территория современного Нагорного Карабаха), и датируются XII–XIII веками, и позже в XV–XVI вв. — на хачкарах Старой Джуги. Сходный образ входит в композицию на стилобате хачкара Всеспаситель (Аменапркич) (1279 г., хачкар Григора и Мамкан Мамиконянов, в настоящее время — в Первопрестольном Святом Эчмиадзине), которая представляет собой по одной версии — символическое изображение Иисуса Христа, в виде воина, побеждающего зло, по другой — Мамкана Мамиконяна на охоте, поражающего барса или тигра [3, с. 49], по сходству с памятниками Нагорного Карабаха.

На нем также можно увидеть еще два интересных для исследователей зооморфных образа: в верхней части композиции памятника, над крестом, традиционные символы солнца и луны покоятся на спинах орла и быка, что является скорее исключением, которые в данном случае могут быть трактованы как символы евангелистов Иоанна и Луки.

Таким образом на хачкарах представлены растительные орнаменты пальметт и полупальметт, подчеркивающих образ процветшего креста, а также плоды, ветви и листья винограда и гранатового дерева. В некоторых композициях упомянутые образы носят условный или стилизованный характер вплоть до принятия геометрических форм, но также часто они изображены узнаваемыми и даже реалистичными.

Распространенными зооморфными образами в рельефе хачкаров являются изображения птиц. Рельефы, демонстрирующие других представителей фауны, чаще используют их как дополнение к антропоморфной композиции, либо в качестве христианской символики (символы евангелистов).

На примере представленных хачкаров можно увидеть, что распространенность зооморфных орнаментов максимальна на ранних памятниках. Постепенно, особенно это заметно после XIII–XIV веков, изображения животных встречаются все реже и постепенно исчезают совсем. Только на надгробных хачкарах Арцаха (Нагорного Карабаха) образ коня в качестве элемента композиции встречается и позднее, в XVI–XVII веках. Растительные орнаменты, претерпев ряд изменений, со временем превратятся в мно-

гослойный абстрактный декоративный узор. Но, в отличие от зооморфных образов, останутся на памятниках до самого упадка хачкарного искусства.

Список литературы

1. *Петросян Г.Л.* Хачкары // Армяне. М.: Наука, 2012. С. 495–504.
2. *Петросян Г.Л.* Хачкар. Крест камень. Ереван: Зангак, 2015.
3. *Якобсон А.Л.* Армянские хачкары. Ереван: Айастан, 1986.

Иван Сергеевич Коршунов
Кандидат искусствоведения,
старший преподаватель,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Ivan S. Korshunov
Candidate of Art History,
Senior Lecturer, Moscow State Academic
Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

Церковь Святого Креста в Пелендри (XIII–XV вв.)

The Church of the Holy Cross in Pelendri (XIII–XV centuries)

Аннотация. Церковь Святого Креста является одним из самых значительных памятников монументальной живописи на Кипре. В 1985 году она была занесена в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. Пролить свет на датировку фресок сможет только окончание реставрационных работ. При этом можно уверенно утверждать, что монументальное убранство купола и иерархона относится к македонской школе эпохи правления Палеологов, а западная часть наоса и северный придел расписаны в гораздо более простой манере.

Abstract. The Church of the Holy Cross is one of the most significant monuments of monumental painting in Cyprus. In 1985, it was listed as a UNESCO World Heritage Site. Only the completion of restoration work will be able to shed light on the dating of the frescoes. At the same time, we can confidently assert that the monumental decoration of the dome and the hieration belong to the Macedonian school of the Paleologian era, and the western part of the Naos and the northern aisle are painted in a much simpler manner.

Ключевые слова: Искусство Кипра, Церковь Святого Креста в Пелендри, христианское искусство, фресковая живопись, ком-

позиция, атрибуция, протоевангельский цикл, богородичный цикл.

Keywords: Art of Cyprus, the Church of the Holy Cross in Pelenndri, Christian art, fresco painting, composition, attribution, proto-Evangelical cycle, the Virgin cycle.

Церковь Святого Креста (Тимиос Ставрос) является наиболее важным памятником в деревне Пелендри и одним из самых значительных памятников монументальной живописи на Кипре. Ключевое значение его росписей для искусства Кипра подтверждается тем, что в 1985 году церковь была занесена в Список всемирного наследия ЮНЕСКО.

В храме сохранились небольшие фрагменты росписей XII столетия. Несмотря на то, что этих фрагментов совсем немного, они имеют большое культурное и историческое значение, так как дают широкое представление о некоторых специфических особенностях монументальной живописи того времени. В XIV веке, после перестройки, храм был расписан вновь. Во фресках этого периода просматриваются два основных стилистических пласта: фрески, выполненные в традициях византийской школы живописи Палеологовского периода, и фрески, выполненные в духе местной традиции, характерной для большинства кипрских храмов того времени. Соседство двух различных направлений создает замечательный ансамбль, отражающий богатую художественную жизнь острова в конкретный исторический период [1, с. 93].

Церковь Святого Креста расположена на юго-восточной окраине Пелендри. Нынешний вид постройки, относящейся к типу трехнефной базилики с куполом, является, в силу различных обстоятельств, результатом многократных перестроек: это строение сравнительно больших размеров, прямоугольное в плане, с одной апсидой с восточной стороны и двумя алтарными нишами по бокам. Максимальные внешние размеры (исключая размеры апсиды) — 13,5 м × 10,4 м, внутренняя ширина трех нефов — 2,6 м (северный неф), 3,9 м (центральный неф) и 3,8 м (южный неф). По всей вероятности, первоначально храм был четырехстолпным, однокупольным и трехапсидным. Нынешнее базиликальное построение храма — это результат позднейших перестроек. Согласно надписи, находящейся над окном центральной апсиды, возведение храма и первый этап росписи относятся к 1178 году. В начале XIV в. церковь была по неизвестной причине разрушена. В ходе ее реконструкции в тот же период были добавлены два нефа — северный и южный. Апсида и колонны, поддерживающие купол, а также западная стена сохра-

нялись от первоначальной постройки. Вероятно, в XV веке часть северного нефа и почти вся южная стена рухнули снова по неизвестной причине. В ходе новой реконструкции ширина нефа увеличилась, а восточная стена стала прямой, без апсиды.

Центральное пространство образовано сводом, который поддерживают четыре столба. С западной стороны свод покоится на арках, опирающихся на столбы центрального подкупольного пространства и на колонны, отходящие от западной стены. На востоке свод поддерживается аналогичным образом. Боковые проходы между нефами перекрыты стрельчатыми арками и сообщаются с центральным проходом через два арочных проема на севере и юге. В настоящее время Церковь Святого Креста имеет три входа, с северной, южной и западной стороны. Интересной деталью в интерьере церкви Святого Креста являются расположенные над западным входом деревянные хоры — небольшой балкон, который опирается на деревянные балки, выходящие из западной стены. Его установка привела к частичному разрушению некоторых фрагментов настенных росписей в этой части стены, а также сцены с изображением донаторов и надписи, удостоверяющей, что живописные работы проводились здесь в XIV в.

Прочный серовато-зеленый камень гор Троодоса, с добавлением битого кирпича и гравия — характерный материал для большинства горных строений на Кипре. Как и множество храмов Троодоса, внешне церковь Святого Креста выглядит довольно аскетично. Единственным архитектурным украшением является небольшой декоративный карниз из кирпича, идущий по верху апсиды. В 1971–1972 гг. во время проведения реставрационных работ в церкви под слоем росписи XIV столетия были обнаружены фрески XII в., в частности, в конхе апсиды — изображение Христа, а также шесть фигур Святых Отцов в апсиде.

Важная информация об этом периоде росписей содержится в надписи, расположенной над центральным окном апсиды, которая гласит: «Святейший храм Святого Креста был построен и расписан чаянием и радением священника Георгия и остальных священников из окрестностей Пелендри, он был расписан рукою раба божьего Монмачоса; Молитесь за них Господу, да простит Он грехи их. Аминь. В год 6686 (т.е. 1178 от Р.Х.)».

В конхе представлен Деисус: в центре — крупное поясное изображение Спасителя, с предстоящими фигурами Богородицы и Иоанна Предтечи. Вся сцена написана на красном фоне. Эта композиция — одна из немногих дошедших до нас Деисусных сцен кипрской монументальной живописи XII века. В некоторых ме-

стах, например в лике Спасителя, хорошо виден первоначальный рисунок. Следует отметить, что по сравнению с другим образцом кипрской монументальной живописи XII столетия — храмом Пресвятой Богородицы в Мутулассе — он не столь изящен и выполнен довольно примитивными средствами. Рисунок более хаотичен, нет изысканной певучести линии, отсутствует завершенность образа. Автор будто опасается поставить финальный штрих, придающий образам глубину и ясность.

В апсиде под Деисусом расположены шесть фигур Святых Отцов с раскрытыми свитками в руках, по три с каждой стороны окна, слева направо: святой Кирилл Александрийский, святитель Николай, святой Василий Великий, святой Иоанн Златоуст, святитель Епифаний Кипрский и, возможно, святой Афанасий Великий (у правого края). На стене слева от полусвода апсиды теперь виден фрагмент фигуры диакона Стефана, возможно, державшего кадило. Многочисленные сколы по всей поверхности росписи были сделаны для укрепления следующего слоя штукатурки в XIV в.

С точки зрения стиля, характер росписей 1178 г. с подчеркнутым схематизмом линии в сочетании с определенными маньеризмом указывает на принадлежность мастера к провинциальной школе живописи, являвшейся полной противоположностью позднего Комниновского искусства и получившей широкое распространение на Кипре в конце XII в. Эти стилистические особенности росписи дают основание некоторым исследователям предполагать, что художник, возможно, был палестинского происхождения.

После частичного разрушения в XIV в. церковь была перестроена и заново расписана фресками, которые сегодня охватывают большую часть внутреннего пространства храма. Надпись над западным входом в церковь повествует об этом так: «Пресвятая церковь Истинного и Животворящего Креста была отремонтирована и расписана чаянием и радением самых благочестивых...». К сожалению, разрушение надписи во время монтажа деревянного балкона хор привело к потере бесценных свидетельств, возможно, связанных с лицами, которые внесли свой вклад в восстановительные работы, а также о точной дате восстановления и украшения храма.

Эта лакуна может быть восполнена благодаря историческим данным о донаторах, поскольку одним из частных элементов росписи в церкви Святого Креста являются портреты усопших, расположенные в различных частях храма. Так, на центральной слепой арке северной части под сценой «Хождения по мукам» помещено посмертное изображение Негомии в сопровождении надписи:

«Раба Божия Негомия, жена священника Василиоса и защитника сей земли, почил, и те, кто прочтет это, молитесь за нее Господа нашего, аминь». Аналогичным образом на внутренней стороне слепой арки западной стороны, под сценой Успения Богородицы, дан посмертный портрет Василиуса с сопроводительной надписью: «Раб Божий Василиус, сын самого праведного дворянина Олинбитоса, сына Маделлоса, почил, и те, кто прочел это, молитесь за него Господа нашего, аминь». По всей вероятности, эти лица являлись донаторами, спонсировавшими реконструкцию и убранство церкви Святого Креста. Из того, что прихожан призывали поминать их в молитвах, становится очевидно, что в момент выполнения росписей донаторы уже ушли из жизни.

На своде, расположенном над апсидой, находится цикл изображений, посвященный Воскресению Господню, состоящий из трех сцен: «Жены Мироносицы у Гроба Господня», «Явление Христа Женам-мироносицам» и «Явление Христа апостолам на горе в Галилее».

На северной стороне центрального свода расположено «Снятие с креста». Иосиф Аримафейский снимает тело Христа с креста, рядом Никодим удаляет гвоздь из левой руки Спасителя. Богородица, стоя у подножия креста, целует правую руку Сына, в то время как Жены-мироносицы позади нее стоят с поникшими головами. Напротив сцены «Снятия с креста», на южной стороне центрального свода, расположены сцены «Положение во гроб» и «Пятидесятница».

В куполе находится крупное изображение Христа Пантократора, опоясанное двумя окружностями: первая — это символическое изображение радуги, вторая занята текстом, приписывающим Пантократору статус праведного судьи во время Страшного Суда. Далее следует сцена «Престола Уготованного». По обе стороны Престола склонились шестикрылые серафимы в молитвенных позах. Прямо напротив престола, на противоположной стороне купола, помещено изображение херувима с четырьмя символами евангелистов. Далее, в нижнем регистре купола, виден ряд фигур пророков, расположенных между окнами (начиная с восточной стороны): Исайя, Соломон, Захария, Самуил, Елисей, Моисей, Иезекииль, Аарон, Даниил, Илия, Захарий, Иона, Аввакум, Иеремия, Давид и Иоанн Креститель. Большинство изречений на свитках, которые пророки держат в руках, восходят к ветхозаветным текстам и ориентированы на основные ежегодные праздники (Рождество, Благовещение, Рождество Пресвятой Богородицы, Первая неделя Великого поста, Вербное воскресенье). В парусах под куполом представлены еван-

гелисты. На восточной и западной стороне между парусами изображен «Спас на плате» и «Спас на чрепе».

Продолжая описание иконографической программы в нижней части наоса, следует отметить, что за исключением отдельных выпадающих из общего ряда фигур, она состоит из двух основных циклов: Евангельский цикл и цикл Страстей Христовых. Утерянные росписи в южной части центрального пространства церкви, вероятно, включали в себя сцены двенадцати праздников.

У подножия южной арки, в непосредственной близости от иконостаса, представлено семейство донаторов, датированное, возможно, концом XVI века. На южной стороне западной арки расположены «Тайная вечеря» и «Исцеление расслабленного», а прямо под ними, в тимпане слепой арки — сцена «Поцелуй Иуды».

В западной стороне храма разворачивается обширный Богородичный цикл. В Византии XI–XII вв. происходит расширение Богородичного культа, способствовавшее распространению протоевангельского цикла жития Богородицы как в иконописи, так и в монументальной живописи. Литературной основой протоевангельского цикла, по мнению специалистов, служили апокрифические сказания о Богородице — «Протоевангелие Иакова», «Евангелие Псевдо-Матфея» и «Житие Богородицы», атрибутируемые монаху Епифанию из монастыря Каллистрата в Иерусалиме. Анализ иконографии различных композиций позволяет предполагать, что «Протоевангелие Иакова» чаще всего выступало литературной основой для иконных клейм и фресок.

Богородичный цикл церкви Святого Креста состоит из шестнадцати сцен. Четырнадцать из них охватывают западный свод церкви, разделенный на четыре зоны, две на южной половине свода и две на северной. На южной половине в направлении с востока на запад расположены сцены: «Отвержение даров Иоакима и Анны», «Приношение даров Иоакима и Анны», «Благовестие Иоакиму и Анне», «Встреча Иоакима и Анны», «Рождество Богородицы» и «Благовещение Богородицы священниками».

Сцена «Отвержение даров Иоакима и Анны» всегда включается как в краткие, так и в развернутые Богородичные циклы, поскольку раскрывает важную сторону образа Марии — ее чудесное рождение от неплодных родителей. В «Житии Богородицы» Епифания и Симеона Методиста этой сцены нет. «Евангелие Псевдо-Матфея» повторяет описание сцены, содержащейся в «Псевдоевангелии»: «Вот приблизился день великий, и принесли жертвы свои сыновья израильские. И вот стал Рувим перед ними, говоря: “Иоаким, ты

не должен приносить жертв своих, потому что ты не родил потомков израильских”. И огорчился Иоаким очень...».

«Отвержение даров» в византийской живописи изображалось по-разному: либо священник отвергает приносимые ему дары, либо выталкивает Иоакима, либо удаляется от Иоакима и Анны, повернувшись к ним спиной. Здесь сцена восходит к первому, более пространственному варианту, где жест священника символизирует отвержение жертвы. Обычно в подобных композициях византийские художники изображали рядом с Иоакимом и Анну, что не соответствует текстам апокрифов. Хотя у Симеона Метопфраста есть строки: «...ея жена причастившаяся бесплодии... поведении внутрь храма святая святых».

Сцена «Принятие даров Иоакима и Анны» написана художником в одном клейме со сценой «Благовестия Иоакиму и Анне». Художник изображает лишь супругов, идущих к храму. В руках Иоакима и Анны благодарственная жертва Богу, за ними следуют «сыны израильские». Что касается литературной основы данного сюжета, то эта сцена описывается в «Протоевангелие Иакова» следующим образом: «Утром же следующего дня принес жертвы свои Иоаким, говоря так: “Если Господь Бог очистил меня уединением и постом, то петаль первосвященника покажет мне это”. И принес Иоаким жертвы и посмотрел на петаль первосвященника, когда тот вошел в алтарь Господен, и не увидел Иоаким греха на себе. И сказал Иоаким: “Ныне я увидел, что Господь очистил меня и простил мне все грехи мои” — и вышел из храма оправдан». Интересно, что в церкви Святого Креста этот сюжет располагается раньше сцены «Благовестия Иоакиму и Анне», хотя в литературном источнике сцена «Принятия даров» идет после «Благовестия».

Сцена «Благовестие Иоакиму и Анне» распадается на два эпизода. В левой части композиции изображена Анна, в правой — Иоаким. Они обращены к ангелам, несущим им благую весть. Слева от Анны помещена небольшая фигура ее служанки, подающей ей белый головной убор. «Протоевангелие Иакова» повествует об этом так: «...и сказала Анне служанка: “До каких пор ты будешь причинять страдание своей душе? Вот настал день Господа великий, и не подобает тебе плакать... возьми главотяг, тебе подобает надеть его к празднику”». Иаков изображен сидящим в пустыне, куда он удалился для молитвы. Анна со служанкой — в доме. Условное обозначение дома Анны и скалы вокруг куста, на фоне которого сидит Иоаким, решены как визуальное обрамление фигур. Куст по тону и цвету попадает в тон и цвет фона, почти не выделяясь, а скалы позади него становятся подобием рамы. Рядом с домом Анны на-

рисован небольшой сад, по тону и цвету также почти сливающийся с фоном, что позволяет воспринимать окружающую сад ограду как еще одну условную раму.

Далее протоевангельский цикл продолжается в сцене «Встречи Иоакима и Анны», фигуры которых представлены в полный рост, в трехчетвертном развороте. Иоаким делает шаг навстречу Анне и, прижав ее к себе, прикасается лицом к ее щеке. Благодаря точно найденному мотиву переплетения рук супругов художнику удалось выразить интимность сцены.

Следующие сцены цикла рассказывают о рождении и детстве Богородицы. В «Рождестве Богородицы» на ложе, покрытом цветным покрывалом, сидит Анна в ярко-красном хитоне на фоне причудливой аркады, за которой видны три служанки-дароносицы. Ниже ложа изображена служанка, склонившаяся к Марии. Последняя сцена, в целом не характерная для Богородичного цикла, находится на южной половине западного свода — это «Благословение Богородицы священниками». Иоаким держит на руках маленькую Марию, показывая ее священникам, сидящим за накрытым столом. Позади Иоакима стоит Анна.

На северной половине свода с запада на восток расположены сцены: «Введение Богородицы во храм», «Молитва Захарии», «Обручение Марии и Иосифа», «Иосиф наставляет Марию», «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы». Сцена «Введение Богородицы во храм» включает в себя два сюжета. На первом плане композиции, в центре изображены четыре фигуры: это Иоаким, Анна и первосвященник Захария, склонившиеся к маленькой Марии. Вверху справа изображена Богородица, принимающая пищу из рук ангела. Этот эпизод часто сопровождает сцену «Введения во храм» или дополняет сцену «Моления о жезлах» (в палеологовских памятниках). С точки зрения иконографии, Богородичный цикл храма Святого Креста не стал исключением. Эта же сцена повторяется в следующем клейме со сценой «Молитвы Захарии» («Моление о жезлах»).

«Молитва Захарии» в протоевангельском цикле объединяется с повествованием об обручении Марии, которое является обязательной частью развернутых богородичных циклов как комниновской, так и палеологовской эпох. Начиная с комниновского периода она чаще всего иллюстрируется не одной, а сразу несколькими композициями. Первая из сцен, открывающих тему Обручения, как правило, иллюстрирует эпизод «Протоевангелия», повествующий о молитве Захарии, которому ангел повелел собрать жезлы у вдовцов: «...и вошел первосвященник в (святилище), и облачился

в ризу с двенадцатью колокольчиками в Святая святых, и помолился... И вот ангел Господен явился, говоря ему: “Захария, иди, собери всех вдовых людей. Пусть принесут они украшенные жезлы. Какое же явит Господь знамение, то и будет”». В центре фрески помещен молящийся Захария, позади него — толпа вдовых мужей. Перед ним стоят двенадцать жезлов, а в правом верхнем углу — Богородица на балконе, принимающая пищу из рук ангела.

Сцена «Обручение Марии с Иосифом» замыкает верхний ряд северной части западного свода. Апокрифические источники повествуют о чуде с голубем, вылетевшим из посоха, однако художники обычно изображали чудо с процветшим жезлом. Хорошо известно, что в византийской символике ветхозаветный образ процветающего жезла отождествлялся с Богородицею, указывая одновременно и на родословную Богородицы, и на чудесное рождение Христа. Автор «Протоевангелия» ввел в повествование об Обручении Марии чудо с голубем, чтобы отметить несомненное участие в событии Святого Духа. Автор росписи в храме Святого Креста в Пелендри воспроизводит более редкую иконографию с голубем на посохе.

В иконографии «Обручения» известны два варианта — с вручением посоха Иосифу и с вручением посоха и передачей Марии Иосифу на поруки. Здесь в сцене фигурируют Захария, отроковица Мария, Иосиф и группа мужей. На фоне невысокого кивория на четырех колоннах Захария передает Иосифу посох и в то же время подводит к нему юную Марию. В рассматриваемом нами протоевангельском цикле отсутствует сцена ухода Марии и Иосифа.

Следующий, нижний ряд северной части западного свода начинается со сцены «Иосиф наставляет Марию». Мастер строго следует тексту «Протоевангелия Иакова»: «Вот взял я тебя из церкви Господа Бога и оставляю тебя в доме моем. Теперь же иду постройку соорудить и приду к тебе после. Господь да сохранит тебя».

Далее следует сцена «Благовещение», распадающаяся на две сцены «Благовещение у колодца» и «Благовещение в доме». «Протоевангелие Иакова» также описывает это событие: «...взяв сосуд пошла (Мария) зачерпнуть воды. И вот слышит у колодца голос, говорящий ей: “Радуйся, благодатная, ибо Господь с тобой, благовословенна ты в женах”. И, посмотрев направо и налево, откуда слышался голос, и испугавшись, пошла в дом свой, и взяв нить багряную, села на сиденье свое».

«Протоевангелие Иакова» подробно описывает обстановку второго благовещения — Благовещение в доме Иосифа, когда Богородица стала прясть завесу для иерусалимского храма: «...(Мария)

села на сиденье свое, стала свивать несколько нитей. И вот ангел Господень встал перед нею, говоря: «Не бойся, Мария! Ибо обрела ты благодать перед Господом. Поэтому зачнешь и родишь Сына Его»». Обе сцены решены локально и просто. Отличительные особенности представленного Благовещения — широкий шаг и стремительное движение архангела. Последней сценой богородичного цикла западного свода является сцена встречи Елизаветы и Марии, где в животе у Марии изображен не рожденный Иисус, а в животе у Елизаветы — не рожденный Иоанн Креститель. Младенец Иоанн поклоняется младенцу Христу, а Христос его благословляет.

По мнению исследователей, манера изображения данного Богородичного цикла сходна с манерой работ мастера, расписавшего центральную часть церкви Панагия тис Асину в XIV в. и придел той же церкви в 1332–1333 гг. Действительно, по яркости тонов и по локальному решению цветowych пятен фрески очень схожи. Но в росписях церкви Святого Креста прослеживается больше итальянского влияния, есть, например, причудливая архитектура — пилястры, балкончики, колоннады, арки и лепнина. В целом вся роспись западной стороны храма соответствует основным тенденциям кипрской монументальной живописи XIV–XVI вв. Художник минимальными художественными средствами добивается живописного эффекта. Основой структурной композиции является фон. Правда здесь он не такой темный, как в большинстве храмов Троодоса этого времени, где светотональная насыщенность фона доходит почти до космической глубины. Здесь фон всего лишь на тон темнее фигуративных композиций и является подкладкой под зелень деревьев и кустарников. Кроме того, цветом фона художник пишет некоторые элементы одежд, архитектуры. Самыми светлыми элементами росписи являются нимбы охристого цвета, что позволяет сделать дополнительный акцент на ликах святых. Красный цвет на полтона темнее охры художник применяет в решении элементов одежд, архитектуры и опуши. Благодаря этому простому приему мастер выстраивает «ткань» росписи, делая лишь небольшие акценты на охре и красном. Яркая опушь является дополнительным структурирующим элементом.

Подробное изучение фресок церкви Святого Креста показывает, что в храме в разные периоды работало четыре автора. Кисти первого мастера принадлежат образ Христа Пантократора, «Престол уготованный», образы евангелистов в парусах, сцена Вознесения и Пятидесятница, образ Архангела Гавриила в сцене Благовещения и «Сошествие во ад» над входом на западной стене [2, р. 224]. Второй художник, вероятно, работал в нижнем регистре купола,

и ему принадлежат образы шестнадцати пророков. Работой третьего художника являются фреска в конхе апсиды, весь обширный «протоевангельский цикл», написанный на западном своде, цикл «Страстей Христовых», а также «Чудеса Христа» в тимпанах северной и южной арок. Четвертый художник писал, в основном, одиночные фигуры.

Возвышенный стиль отличает работу первого художника от росписей остальных авторов. При этом можно уверенно утверждать, что монументальное убранство купола и парусов относится к македонской школе эпохи Палеологов. Фигуры имеют гармоничные пропорции без выпуклого объема. Мягкие плавные гармонично сочетаются с оливково-зелеными празелениями и пшенично-золотистыми цветами ликов. Одежды, со множеством мелких тонких складок, подчинены общим силуэтам фигур, а не «рвут» общую структуру, как это характерно для образцов более поздней монументальной живописи Кипра.

В манере второго художника читаются некоторые тяжесть и острота линий. Пророки одеты в одежды, закрывающие все тело. Даже рисунок многочисленных предметов одежды трактуется жесткими и угловатыми линиями, выглядящими не связанными с телом.

Художник протоевангельского цикла несет ответственность за большую часть фресковой живописи церкви. Многие исследователи причисляют руке этого мастера и фрески храма Панагия тис Асину. Характерной чертой его манеры являются дисгармоничные пропорции фигур (короткие тела с большими головами), господство линии, стандартные приемы в решении драпировок, контуров и причесок, а также живая рисующая линия с широким использованием красного пигмента.

Работу четвертого художника можно выделить довольно легко. Этот автор, вероятно, также работал в церкви Панагия тис Асину, так как его фигуры очень схожи с фигурами росписей этого храма, как, например, фигуры святого Петра в Пелендрии и пророка Исаии в Панагия тис Асину.

Список литературы

1. Яковлевич А. Кипр. Византийские церкви и монастыри, мозаики и фрески. Никосия, 2012.
2. *Stylianou A., Stylianou J. The Painted Churches of Cyprus. Nicosia, 1997.*

Иван Сергеевич Коршунов
Кандидат искусствоведения,
старший преподаватель,
МГАХИ им. В.И. Сурикова

Ivan S. Korshunov
Candidate of Art History,
Senior Lecturer, Moscow State Academic
Art Institute named after V.I. Surikov
of Russian Academy of Arts

**Традиции и современность
в монументальной живописи Кипра
на примере храма Пресвятой Богородицы
Аракиотиссы в Лагудере XII в. и храма
Святого Георгия в Кокинотримитье XX в.**

**Traditions and modernity in monumental
painting of Cyprus on the example
of the Church by the Holy Mother
of God Arakiotissa in Lagoudera
of the 12th century and the Church
by St. George in Kokinotrimitia
of the 20th century**

Аннотация. Данная статья рассматривает традиции и живописные приемы кипрской монументальной живописи, а также сходства и различия живописных методов кипрских мастеров XII и XX вв. на примере двух храмов, расположенных в горах Троодос. В статье проводится анализ внутреннего убранства храма Пресвятой Богородицы Аракиотиссы в Лагудере XII в. и храма Святого Георгия в Кокинотримитье XX в. Также на примере двух храмов анализируются пластические свойства художественного языка кипрской монументальной живописи.

Abstract. This article examines the traditions and painting techniques of Cypriot monumental painting and the similarities and differences in the painting methods of Cypriot masters of the 12th and 20th centuries, using the example of two churches located in the Troodos Mountains. This article analyzes the interior decoration of the Church by the Holy Mother of God Arakiotissa in Lagoudera of the 12th century and the Church by St. George in Kokinotrimitia of the 20th century. Also, using the example of the two churches, this article analyzed the plastic properties of the artistic language of Cypriot monumental painting.

Ключевые слова: храмы Кипра, монументальная живопись Кипра, крестовокупольные храмы, храмовая живопись, церкви гор Троодос, современная монументальная живопись Кипра, живопись Кипра Византийского периода, фреска.

Keywords: temples of Cyprus, monumental painting of Cyprus, cross-domed churches, temple painting, churches of the Troodos Mountains, modern monumental painting of Cyprus, painting of Cyprus of the Byzantine period, fresco.

Древние традиции монументальной живописи существуют и поныне. Замечательным примером подобных воплощений в современной монументальной живописи Кипра может служить храм святого Георгия, находящийся в деревне Кокинотримитья.

Деревня Кокинотримитья, что в переводе означает «красная земля», расположена недалеко от Никосии, при въезде в горы Троодос. Храм был построен в середине 80-х годов XX века, на месте некогда разрушенного храма, носившего такое же название и построенного в стилистике комниновской эпохи. Храм является памятником всем грекам, погибшим в войнах с турками. Перед храмом установлена мраморная плита с высеченными на ней именами жителей деревни, погибших и пропавших без вести. В 1990 году Митрополит Лимасола объявил конкурс на участие в росписи этого храма. Были приглашены мастера из Греции, Франции, Германии и России. Главным условием конкурса было написание фрески, близкой по духу монументальной живописи Кипра. По итогам конкурса был выбран участник из России — профессор московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова Евгений Николаевич Максимов. Помимо основного требования написания фрески, в договоре было прописано, что храм святого Георгия в деревне Кокинотримитья должен быть расписан «по образу и подобию» храма Пресвятой Богородицы Аракиотиссы

в деревне Лагудера (храм более известен как «Панагия ту Арака»). Из этого следует, что киприоты по-прежнему доверяют храмовые росписи не только своим соотечественникам, но и иностранным профессионалам, как это было, скажем, при росписи храма Святого Креста в Платонистасе и храма святого Мамаса в Луварасе, роспись которых исследователи приписывают Филиппу Гулу, бывшему сирийцем по происхождению. В росписи храма также принимал участие замечательный кипрский художник Гавриил Георг, а курировал проект известный кипрский иконописец Отец Калиникос.

Храм крестовокупольный, одноапсидный, с тремя небольшими арочными колоннадами с северной, южной и западной стороны. В каждой колоннаде по четыре небольших колонны, украшенных простыми капителями. Стены возведены из необработанного камня. Кладка стен имитирует образцы храмовых построек XIII–XIV веков, за исключением пристроенных колоннад, напоминает крестовокупольные церкви святого Георгия в Дали и Аргину, построенные в начале XII века (1).

Работы по росписи храма шли с 1991 по 1995 год, посезонно. Сезон длился с июня по октябрь. Всего было проведено три этапа работ: в первый этап были расписаны купол, барабан и конха, во второй этап написаны евангелисты и арки, в течение третьего этапа были написаны праздники.

В пользу универсальности и гибкости подхода киприотов к культуре монументальной живописи, а также в пользу того, что эта уникальная живописная традиция храмовых росписей, заложенная на острове еще в XI веке, до сих пор жива, развивается и имеет своих продолжателей, свидетельствует тот факт, что основным требованием к фрескам храма святого Георгия было не точное копирование фресок храма в Лагудере, а создание росписей «по образу и подобию», то есть фрески максимально приближены к оригиналу, но все же композиционное построение храмового пространства напрямую зависит от архитектуры, а не от первоначального образца. В связи с этим наблюдаются некоторые композиционные и стилистические различия.

Хотя в архитектурном плане церковь святого Георгия в Кикиотримитье не является точным повторением храма Пресвятой Богородицы Аракиотисы в Лагудере, ее внутреннее убранство выполнено в соответствии с византийскими принципами построения росписей крестовокупольных храмов.

Как известно, интерьер сводчатых церковных строений строго подчинялся символическому осмыслению архитектурной формы, купольное пространство которой олицетворяло небесный свод,

алтарное — рай, а западная стена — ад. По сложившимся византийским канонам в куполе храма располагалось погрудное изображение Христа Вседержителя (Пантократора) в окружении небесных сил. В простенках между окнами барабана размещались ветхозаветные пророки, в парусах — евангелисты. Решение алтарного пространства крестовокупольных храмов во многом совпадает с распространенным решением алтарей в храмах, крытых двускатной крышей: в конхе абсиды располагается ростовое или погрудное изображение Богородицы Оранты в окружении архангелов Михаила и Гавриила. Ниже — сцена евхаристии и святители. Конечно, основные принципы подобного храмового построения применены и в росписях храма в Лагудере, и в росписях храма святого Георгия в Кокинотримитье.

Старинная византийская церковь Пресвятой Богородицы Аракиотиссы, внесенная в список уникальных церквей мира, расположена чуть в стороне от основной дороги из Никосии в Троодос, между горными деревушками Лагудера и Саранди.

Исследователи полагают, что церковь появилась в конце XII века, предположительно, незадолго до прибытия на остров крестоносцев. Каменная кладка древних стен выполнена неровными и разными по величине камнями вулканической породы.

Изначально церковь построена как частная часовня на земельных угодьях, некогда принадлежавших богатому местному правителю Авсентису. Его сын Леонтиус покрыл все расходы по росписи храма, о чем свидетельствуют дошедшие до нас надписи. Одна из них расположена над входом в храм, а другая по обе стороны от изображения Богородицы «Аракиотиссы». Надпись, сохранившаяся над северным входом, расположенная под изображением «Спаса на Чрепе», гласит: «Храм сей, в честь святой Богородицы Аракиотиссы был расписан чаянием и радением лорда Леона и сына его Авентиса в месяце декабре, года 6701». Эта дата соответствует 1192 году [4]. Донатор и его семья на стенах храма не изображаются. Очевидно, что он был сыном известного жителя или местного губернатора острова, потому что Авентисами в Византийской империи назывались те, кто принадлежал к высшим сословиям, и особенно к губернаторам районов Византийской империи.

Беспорядки и смятения тех лет хорошо известны: восстание против тамплиеров, последовавшая за этим резня, прибытие Лузиньянов, новых латинских правителей острова, и потеря византийскими лордами своих владений. Вероятно, в это смутное время Леонтиос и подарил монастырю свою землю и церковь, а сам, приняв

монашеский постриг, остался при обители, что в те времена случалось нередко.

В архитектурном плане церковь представляет собой сводчатое одностропное строение с высоким куполом, опирающимся на барабан с двенадцатью узкими окнами. В XIV веке к ней пристроили нартекс, который в XVII веке разрушили и заменили новым, гораздо больших размеров, что позволило сделать церковь более просторной и вместительной. Затем, чтобы уберечь храм от непогоды, была сооружена деревянная кровля — крутая, покатая, выложенная плоской черепицей и выходившая далеко за пределы стен. Ее выступающая часть позволила создать вокруг церкви крытый портик, защищенный со всех сторон деревянной решеткой. Купол храма спрятали под отдельной маленькой крышей. Эти дополнительные детали, появившиеся несколько позднее, вероятно в XIV веке, позволили сохранить изумительные росписи, которые полностью украшали не только внутреннее пространство храма, но и его наружные стены.

Сегодня настенные фрески в Лагудере, по оценкам специалистов, — наиболее выразительный пример монументальной живописи конца XII столетия. В эти годы на Кипре работали многие блистательные художники, создавая свои шедевры, но росписи этой церкви просто уникальны. Вполне вероятно, что этим талантливым художником мог быть Теодор Апсевдис [5, р. 158]. Но почему первоклассный художник, творивший в стиле позднего комниновского периода, взялся расписывать скромную церковь в отдаленном уголке острова в такое смутное время — остается загадкой.

Монументальная программа росписей внутреннего пространства храма начинается с изображения Христа Пантократора — одного из лучших образов Спасителя, созданных византийским искусством. Когдаходишь внутрь, взгляд тотчас устремляется вверх — в купол, откуда на нас совершенно спокойно всматривается уникальный по своей выразительности образ Спасителя, с мягким светом глаз и доброй складкой губ, полный величественного спокойствия и обнадеживающего всепонимания. Его одежда — красный хитон и синий гиматий — олицетворяет соединение двух природ — божественной и человеческой. Правой рукой Христос благословляет, а в левой держит украшенную камнями книгу (2). Христа Пантократора окружают небожители, вписанные в медальоны. В пролетах между удлиненными окнами барабана расположены изящные фигуры пророков. Каждый из них держит в руках свиток с текстом пророчества, которое подтверждает, что Христос как Спаситель сойдет к нам на землю с небес. Создается впечатление, что они тан-

цуют от радости, что могут узреть претворенные в жизнь свои пророчества. Их живые, экспрессивные движения напоминают статуи древнеримских ораторов.

На западных парусах расположены образы евангелистов, на восточных запечатлена сцена Благовещения. Благовещение написано в двух парусах, расположенных возле алтаря, по правую и левую сторону. В левом парусе написана фигура Архангела Гавриила, с поднятыми вверх крыльями, обозначающими движение спуска. Складки его одежд так же закручены в вихре этого движения. На заднем плане в византийской манере написаны стены Иерусалима. Вся фигура архангела дышит легкостью и грацией.

Фигура Богородицы написана на фоне сложной, насыщенной деталями архитектуры, с наброшенной на здания красной тканью на византийский манер. В отличие от динамично написанной фигуры архангела складки одежд Богородицы написаны плавно, с естественными сгибами, отражающими спокойствие и благородство Марии.

Этот классический, несколько экспрессивный стиль, с характерными «летающими» драпировками и волнообразными парящими движениями, производящими эффект сложной взаимодействующей структуры, становится популярным в конце XII века и распространяется по всей Византийской империи и ее провинциям. Он встречается в церквях Кастории в Греции, в церквях Кербиново в Югославии и даже в Старой Ладоре [2].

Уникальный стиль этих фресок принудил некоторых западных исследователей увидеть в них итальянское влияние и отнести время их создания к четырнадцатому или пятнадцатому столетию.

Вернемся к росписям храма Богородицы Аракиотиссы. К небесной зоне самого храма принадлежит и конха главной апсиды. В ней расположена фигура Богоматери, сидящей на троне с младенцем на руках в окружении архангелов. В нижней части апсиды расположились кипрские святые.

На алтарном своде написано Вознесение Христово. Двенадцать апостолов разделены на две равные группы. В центре одной группы расположена Богородица, в центре другой — ангел. Живые и динамичные движения фигур апостолов контрастируют со спокойствием образа Богородицы и изяществом ангела. Симметрия композиции, внутренняя динамика, контрастность трактовок фигур делают эту фреску подлинным композиционным шедевром. Положение Христа в центре композиции, сгибы складок его одежд, с их тонкой моделировкой, напоминают скульптуры классической Греции.

Иконографический цикл росписей храма включает также и отдельные уникальные апокрифические сюжеты из жизни Богородицы. Например, «Введение Девы Марии во храм». На фреске, написанной на тему Рождества Христова, нарисован горный пейзаж с глубокой пещерой в центре. В ней расположен умиротворенный образ Богородицы, ангелы, почтительно склонившиеся перед Младенцем, который осенен и окружен различными фигурами. Справа — три волхва, чуть выше ангел, указующий путь трем пастухам, внизу повивальные бабки омывают Иисуса, слева — задумчивый Иосиф. По традиции, дополняют картину домашние животные: овцы, вол и осел.

Напротив «Рождества Христова» написана сцена «Сошествие во ад». Христос показан твердо стоящим на вратах ада, держащим за руку коленопреклоненного Адама. Так же, как и в фигуре архангела в «Благовещенье», складки одежд Спасителя за его спиной написаны динамично, будто подхваченные потоками циркулирующего воздуха, обозначая спуск.

Далее изображен ветхозаветный праведник Симеон, названный Богоприимцем, держащий на руках Христа. Младенец изображен с золотой серьгой в левом ухе — странное, если не сказать совсем необычное украшение, аллегорическое значение которого все еще остается загадкой. Возможно, имеется какая-то связь с древней Византийской семейной традицией. С давних пор и до недавнего времени на острове сохранялся обычай украшать серьгой ухо единственного сына. А может, сказался начавшийся с X века расцвет прикладного искусства, который был связан с торжеством эстетики церемониала, парадности, культа императора [3]. Отсюда и особая любовь византийской аристократии к изделиям из драгоценных металлов, камням, златотканым одеждам, роскошному убранству дворцов и храмов. Скорее всего, этим и объясняется золотое украшение Христа, серебряные сережки в ушах девушек, сопровождавших юную Деву Марию в храм. Но это всего лишь предположения.

На южной стене нефа расположен, вероятно, один из самых удивительных образов прекрасной Богородицы, получивший название «Аракиотисса». С фрески на нас внимательно смотрит Богородица, стоящая перед тронem в окружении архангелов, держащих орудия распятия. В руках Марии младенец — «Свет Вселенной». В ее глазах глубокая печаль и тревога — осознание предстоящей беды (3).

Иконография образа Богородицы крайне редкая. Она отличается символической многозначностью и богословским интеллекту-

ализмом. Ее образ — это развитие темы пророческого смысла ветхозаветной истории [1].

Христологический цикл сюжетов на стенах церкви продолжает сцена Крещения Христа. Христос здесь изображен обнаженным без набедренной повязки. Иоанн Креститель наклонил ко Христу голову, в то время как три ангела склонились к Спасителю с противоположной стороны, готовые вытереть Христа концами своих одежд. Динамика драпировок здесь смягчена. Обнаженное тело Христа лишено материальной сущности обычной, согласно Византийской манере изображения, человеческой плоти. Склоненные с двух сторон ко Христу фигуры органично вторят арочной архитектуре.

Напротив «Крещения» написана сцена Воскресения. По художественному стилю фреска напоминает росписи рукотворной святой пещеры Святого Неофита, выполненные в 1183 году. Весь восточный свод покрывает композиция Вознесения Христа. Его окружают апостолы, среди которых на ангельском постаменте юная Мария. Иконографический цикл завершает изысканно написанная сцена Успения Богородицы. В насыщенности сюжета, в символике образа Христа, держащего в своих руках душу Марии, в драматическом выражении лика святого Иоанна, склонившегося у одра Богоматери, в смирении святого Петра, застывшего у ее ног, ощущается огромная гамма чувств.

«Распятие» и некоторые сцены из страстного цикла, вероятно, располагались на западной стене, которая была удалена, когда позднее церковь расширялась [5].

Художественная система росписей храма включает большое количество индивидуальных образов со своими выразительными чертами и ликами. Это святые Павел и Петр, изображенные на западной колонне храма. Святым братьям Косме и Дамиану отведено место в софите северо-западной арки, рядом изображение оголенного аскета Онуфриоса. В юго-западной нише — святой Лазарь — епископ Китиона (современная Ларнака), воскрешенный Христом. В нижней части алтаря — святой Иоанн, протягивающий милостыню (4).

Сегодня росписи храма Богородицы Аракиотиссы одни из наиболее выразительных и уникальных образцов монументального стиля комниновского периода. По мнению специалистов, подобных примеров не сохранилось даже в самом Константинополе [4]. Цвета, пропорции, организация храмового пространства, изящные фигуры, грациозные позы — все выполнено мастерски, с виртуозным исполнением мелких деталей, едва заметных даже для пытливого глаза. Чувство рисунка, формы и ритма, которое проявилось уже

в росписях церкви в Асину, были развиты здесь в истинное движение, выраженное в развевающихся одеждах и драматических жестах, которые контрастируют с тишиной и покоем.

Многие исследователи, например, Андрес и Джудит Стайланосы [5], или Марина Соломиду-Иеронимиду сходятся на мысли, что творцом этих изумительных росписей был Теодор Апсевдис — греческий художник, овладевший в придворных мастерских Константинополя виртуозной техникой и мастерством настенной росписи. Его живопись украсила целый исторический период Византийской империи и в дальнейшем была воспринята и отточена итальянскими создателями фресок XIII–XIV веков.

Как уже говорилось ранее, храм святого Гавриила расписан «по образу и подобию» храма Богородицы Аракиотиссы в Лагудере и не является его точной копией, однако некоторые знаковые композиции у этих храмов совпадают.

Прежде всего, начнем с центрального образа, являющегося основным для двух храмов, — образа Христа Пантократора в куполе. Это довольно сложный для исполнения вариант образа Спасителя, и просто повторить его, скопировав внешние черты не получится, не утратив при этом глубины той духовной силы, которой дышит лик Христа. Художник, вынужденный работать в такой же технике, как в церкви Богородицы Аракиотиссы в Лагудере, обладает довольно скудным набором изобразительных средств, необходимых для воплощения его замысла. Там практически нет цветовых растяжек, тонких валеров, или же объемных ликов, набранных многочисленными вохрениями и пробелами. Нет также многослойных, сложных лессировок с применением различных цветных подкладок. Все решено достаточно декоративно, при этом основным действующим лицом всей росписи, ее основным художественным элементом, организующим все пространство стены и придающим всей росписи невероятное ощущение легкости, виртуозности исполнения и высочайшего художественного мастерства, является линия. На первый взгляд кажется, что смотришь на сугубо графическое произведение, хотя утверждать, что роспись храма Богородицы Аракиотиссы лишена живописных качеств, тоже нельзя. Живописные отношения здесь взяты так деликатно, и вместе с тем локально, о них практически не думаешь, глядя на виртуозный рисунок и невероятную глубину образов.

В написании личных действует тот же художественный подход. Все перечисленные выше живописные средства здесь предельно лаконичны, точны и работают на выразительность образа. В такой ситуации основополагающим моментом является линейный рисунок

образа, певучесть и выразительность линии, ее внимательное отношение к силуэту, а также различная трактовка основных линий, на которых держится весь рисунок и линий дополнительных. К примеру, в образе Пантократора линии, рисующие большую форму, трактуются жестче, а небольшие волнистые линии, которые находятся в полутонах, или же некоторые пробела рисуются мягкими, почти размытыми. Такими же волнистыми линиями нанесены пробела и некоторые вохрения на лице Пантократора, а также волосы и борода. Такой прием позволяет сохранить большую форму образа, его графическую выразительность, при этом, не нарушая общей плотности живописного пятна. А волнистые линии, которыми трактуются вохрения и пробела, создают иллюзию мягкого свечения, исходящего от образа.

Конечно, основополагающими деталями, участвующими в формировании любого образа, являются глаза. Это довольно сложная задача, так как перед мастером стоит задача простыми живописными средствами передать внутренний свет образа. В данном случае художник мастерски справляется с этой задачей. Зрачки, нарисованы темно-коричневой краской с небольшой санкирной притинкой по периметру, причем сделана она так же волнообразно. Традиционная черная точка внутри зрачка решена немного сложнее: она написана той же темно-коричневой краской, с небольшими черными точками в центре. Верхнее веко нарисовано в две линии: верхняя линия нарисована тонкой и сильно выгнутой, а нижняя линия нарисована в пять раз толще, с утолщением посередине и снизу подбита черной линией. Нижнее веко также нарисовано в два приема: черной линией сверху и тонкой линией цветом празелени снизу.

Брови нарисованы выразительными линиями, сходящимися кверху у переносицы, отчего выражение лица становится не грозным, как это часто встречается в подобной иконографии, наоборот, спокойным и несколько печальным. Тут также интересен простой, но эффективный графический прием: брови нарисованы тонкими черными линиями, показывающими их выразительный изгиб в несколько приподнятом положении, а темно-коричневая притинка мягко повторяет изгиб линий верхнего века, что несколько успокаивает излом бровей.

По словам профессора Е.Н. Максимова, техника здесь напрямую зависит от образа. Здесь Спаситель предстает в образе солнца, несущего свет. Поэтому сначала золотой охрой заливался лик вместе с нимбом и фоном, затем по этой охре прописывался красный фон. Далее внутри деликатно рисовались все детали, вся красота образа

проявлялась постепенно изнутри. Всего было две паззелени, две подрумянки и три поша.

Роспись купола решена яркими, где-то локальными цветами, взятыми в полную силу. Мастера не боятся работы с цветом, и не понижают искусственно его звучание, а наоборот, дают каждому цвету звучать красивой нотой в сложном мажорном аккорде росписи. Роспись в Лагудере [5, р. 157–185] выглядит несколько бледнее, хотя, наверное, следует сделать скидку на временное различие двух храмов.

Как видно из вышесказанного, образ Пантократора в храме святого Георгия в Какинотримитье не является точной копией образа в Лагудере, а является его «осмысленным повторением». Скорее эти два образа можно назвать диалогом двух мастеров, нежели разговором учителя и ученика. Образ в Какинотримитье наполнен той же духовной силой, что и образ в Лагудере, и по праву может считаться самостоятельным произведением монументальной живописи Кипра. Композиционный строй барабана и купола полностью повторяет композиционную схему храма Богородицы Аракиотиссы.

Христа Пантократора здесь так же окружают небожители, вписанные в медальоны, в просветах между окнами барабана расположены фигуры пророков. Каждый из них держит в руках свиток с текстом пророчества, которое подтверждает, что Христос как Спаситель сойдет к нам на землю с небес. Но, в отличие от храма в Лагудере, здесь эти образы решены не такими легкими, а более материальными. Постановка фигур, их позы гораздо спокойней, размеренней, в отличие от живых, экспрессивных движений пророков в храме Богородицы Аракиотиссы.

В трактовке одежд здесь появляется больше плавей, рисующая линия уже не несет той основной структурирующей роли, которая была у нее в храме Богородицы Аракиотиссы, а манера письма и некоторые живописные приемы скорее ближе к живописному подходу Филиппа Гула. Это неудивительно, так как после того, как кандидатуру Е.Н. Максимова утвердили в качестве главного художника храма святого Георгия, Евгений Николаевич два месяца посвятил доскональному изучению памятников монументальной живописи Кипра, и многие стилистические и живописные приемы, а также некоторые композиционные решения кипрских мастеров, органично легли в основу живописного стиля мастера.

В парусах евангелисты расположены по распространенной для всех крестово-купольных храмов схеме; в каждом парусе написан евангелист, в отличие от храма Богородицы Аракиотиссы в Ла-

гудере, где на западных парусах написаны евангелисты, а на восточных запечатлена сцена Благовещения.

Здесь же Благовещение написано на небольшом пространстве стены между конхой и алтарным сводом и является самостоятельной композицией, никак не перекликающейся с данным сюжетом в храме в Лагудере.

Зато композиция, написанная в самой конхе, а также роспись алтарного свода, полностью повторяют композицию храма Богородицы Аракиотиссы и являются точным повторением ее цветового и композиционного решения.

Конечно, помимо очевидных внешне схожих черт знаковых композиций храма Богородицы Аракиотиссы в Лагудере, таких как образ Пантократора в куполе или образ Богородицы в конхе, в храме святого Георгия в Какинотримитье есть некоторые стилистические и иконографические совпадения с храмом в Лагудере.

Композиции «Рождества Христова» и «Сшествие во Ад», написанные в храме святого Георгия на западном своде, в иконографическом и стилистическом плане повторяют композиции храма в Лагудере. Однако здесь, все же, есть некоторые различия. Скажем, композиция Рождества в храме святого Георгия более плотная, нежели чем в храме Богородицы Аракиотиссы, хотя там в сцене участвует больше фигур, но пространство росписи чуть разреженной. Сама композиция Рождества храма в Какинотримитье больше тяготеет к квадрату, нежели композиция первоисточника. Хотя в данном случае все напрямую зависит от архитектурных решений. Общее художественное решение данной сцены, изящность рисунка, точность и глубина образов, виртуозность рисующей линии и почти акварельная легкость всей росписи полностью соответствуют образцу.

То же можно сказать и про «Сшествие во Ад». Правда, здесь, несмотря на внешнюю схожесть силуэтов, точность образов и прямую цитату основного композиционного построения, все же нет той внутренней легкости, какая была в оригинале. Трактовка одежд и ликов, несмотря на их локальное решение и прямое попадание в цвет, все же более тяжеловесна. В данном случае органично проявляется общая направленность росписей храма. Так как в целом весь цветовой строй храма святого Георгия в Какинотримитье взят чуть насыщенней и плотнее, нежели цветовой строй храма в Лагудере, подобная плотность одежд помогает органично удержать весь цветовой строй росписи. Да и некоторые композиционные решения также говорят в пользу этого факта.

К примеру, композиция северной и южной арок кардинально отличается от храма в Лагудере. Из-за того, что храм святого Ге-

оргия значительно меньше храма Богородицы Аракиотиссы, мастера не перегружали внутреннее пространство храма, а старались сделать его максимально органично связанным с архитектурой. В связи с этим, вместо восьми медальонов со святыми на каждой арке, в храме святого Георгия осталось лишь по два медальона на каждой арке, а остальные медальоны заменились на фигуры святых воинов, по две фигуры на северную и южную арки. В образах святых воинов есть много общего с образами святых воинов из храма Воздвижения Честного Креста в Платанистасе, а также наблюдаются некоторые черты, схожие с образами святых воинов из церкви святого Мамаса в Луварасе, такие как способ рисования доспехов или постановка фигур. Люнеты и нижний регистр стен не расписаны, хотя по проекту там предполагалась роспись «полотенца».

В целом, храм святого Георгия в селе Кокинотримитье производит впечатление мощного и монументального художественного произведения, продолжающего традиции храмовой живописи гор Троодоса. Несмотря на то, что многие сюжеты росписей этого храма являются прямыми цитатами настенной живописи храма Богородицы Аракиотиссы в Лагудере, его живопись не является бледной копией с оригинала, а может смело именоваться самостоятельным произведением храмового искусства.

Приведенные выше примеры свидетельствуют в пользу того факта, что художественный язык данной живописной системы не утратил своей актуальности. С его помощью по-прежнему можно решать различные задачи, стоящие перед современным монументалистом, работающим на Кипре.

Примечания

1. Архитектурная форма этих небольших строений получила широкое распространение по всей Византии еще в эпоху Юстиниана, когда сводчатое культовое зодчество Византийской империи, в состав которой в то время входил Кипр, начало поражать современников своим великолепием. Как известно, в основе таких храмовых построек лежал равноконечный греческий крест, центр которого перекрывался куполом, поднятым на невысокий барабан с узкими световыми проемами.
2. Данная символика в христианской культуре глубока и обширна. Образ книги здесь раскрывается и как образ Книги Откровения. Это и Библия, и Книга Завета и Закона, и, наконец, Слово Божие.
3. Здесь, в храме «Аракиотиссы», иконография стоящей Богоматери, видимо, еще хранила в себе отголоски иконоборческих споров, когда изображение Богородицы на Престоле приравнивалось к идолопо-

клонничеству. Однако в XI веке все споры утихли, и художники вновь вернулись к изображению сидящей Богоматери.

4. Один из кипрских святых. Родился в Аматусе в 560 году, позднее стал епископом Александрии. После захвата Египта персами вернулся на родную землю.

Список литературы

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
2. *Колтакова Г.С.* Новая история искусств. Искусство Византии. СПб.: Азбука-классика, 2004.
3. *Лебедев А.П.* Очерки внутренней истории Византийско-восточной церкви в IX, X и XI веках. Репринт изд. 1902 г. М., 1997.
4. *Sophokleous S.* Panagia Arakiotissa in Lagoudera, Cyprus. Nicosia, 1998.
5. *Stylianios A., Stylianios J.* The Painted churches of Cyprus. Nicosia, 1997.

Наталья Сергеевна Тимофеева
Преподаватель,
РГГУ

Natalia S. Timofeeva
Lecturer, Russian State University
for the Humanities

**Из истории советского востоковедения
(1940–1960 годы): по материалам
государственных архивов г. Москвы**

**From the history of Soviet Oriental Studies
(1940–1960): based on the materials
of the State archives of Moscow**

Аннотация. В статье дается обзор архивных материалов по истории египтологии в СССР в 1940–1960-е гг. На основе документов из фондов государственных архивов г. Москвы рассматривается процесс становления советской школы востоковедения древности и проблема взаимоотношений между учеными в научных сообществах, созданных в те годы, когда наука понималась как форма коммуникации и институционализированной организации. Персоналии: М.А. Коростовцев, В.И. Авдиев, Н.С. Петровский.

Abstract. The article provides an overview of archival materials on the historical background of Egyptology in the USSR in the 1940s — 1960s. On the basis documents of the funds of the state archives of Moscow, the process of formation of the Soviet school of Oriental studies of antiquity and the problem of interrelations between scientists in scientific communities, created in those years, where science was understood as a form of communication and institutionalized organization is considered. Priority personalities: M.A. Korostovtsev, V.I. Avdiev, N.S. Petrovsky.

Ключевые слова: советское востоковедение, египтология, история науки, архивные материалы, идеологизация научного знания, наука и власть в СССР.

Keywords: Soviet Oriental studies, Egyptology, history of science, archival materials, ideologization of scientific knowledge, science and power in the USSR.

Феномен советской науки как объект исследования приобрел актуальность в постсоветское время во многом благодаря открытию архивных фондов и свободе выражения взглядов на проблемы философского и этического свойства. Работа с архивами и доступ к документам позволяет восполнить лакуны в изучении советской школы египтологии в 1940–1960-е гг. и рассматривать их в общем историческом контексте, когда абсолютизация и идеологизация научного знания были поставлены в зависимость от внешней политической конъюнктуры. Данные процессы четко просматриваются сквозь призму биографий двух ярких представителей советской школы египтологии — В.И. Авдиева (1898–1878) и М.А. Коростовцева (1900–1980), их взаимоотношений с властью и выявления степени их влияния как на организацию советской школы египтологии, так и на личную судьбу ученых. Альтернативность научных взглядов и бесспорное влияние этого противостояния на формирование советской школы египтологии может рассматриваться в аспекте «наука и власть» еще и потому, что оба представителя науки в той или иной степени «сотрудничали» с центральным союзно-республиканским органом государственного управления.

Главным условием превращения архивного документа в информационный ресурс является формирование доступной среды, базирующейся на описании и создании на его основе развернутой системы научно-справочного аппарата. Установление уровня информативности архивов и его принадлежности к определенной категории осуществляется с помощью комплекса критериев по следующим параметрам: актуальность документов фонда; многозначность документов фонда — принадлежность документной информации к возможно большему числу направлений деятельности общества, что во многом определяется ролью, местом и значением учреждения фондообразователя в сфере общественной и государственной деятельности; практическая ценность документов фонда и степень его сохранности [12].

В основе публикации лежит материал из Архива Российской академии наук (28 единиц хранения), Государственного архива Российской Федерации (30 единиц хранения) и Российского государственного архива социально-политической истории (8 единиц хранения). Представленные документы образуют единый комплекс, освещающий процесс формирования советской школы египтологии

в 1940–1960 гг. Часть документов дублируется (за счет фондообразователя) — так, материал из личного фонда В.И. Авдиева (фонд 1782, АРАН) входит в блок его писем, адресованных Л.П. Берия в РГАСПИ; копии организационных предложений М.А. Коростовцева (АРАН, фонд 2 Секретариата Президиума Академии наук) хранятся в фонде Комитета по культурным связям с зарубежными странами (ГАРФ, фонд 9518).

Документы имеют хорошую сохранность, в основном датированы, отпечатаны на машинке, большая часть авторизована, содержит рукописную правку, заголовки единиц хранения полностью передают его содержание, наиболее значимый материал переведен на микрофишу. Данный материал следует рассматривать в комплексе, так как это дает возможность наиболее логичной и последовательной реконструкции событий, что показывает взаимосвязь нескольких процессов одновременно.

В исследовании использован материал:

- Личный фонд проф. В.И. Авдиева — АРАН. Ф. 1782.
- Фонд Секретариата Президиума Российской академии наук АРАН. Ф. 2. Оп. 1–1946. Д. 482.
- Фонд 411 — фонд Управления кадров РАН (содержит аспирантское дело М.А. Коростовцева) АРАН. Ф. 411. Оп. 6. Д. 1660.
- Фонд Комитета по культурным связям с границей — ГАРФ. Ф. 9518. Оп. 1. Д. 515–516.
- Фонд Всесоюзного общества культурной связи с границей (ВОКС) — ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 19. Д. 72–74.
- Фонд Центрального комитета КПСС — РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 341.
- Фонд Комитета партийного контроля при ЦК КПСС — РГАСПИ. Ф. 589. Оп. 3. Д. 15191.
- Источники личного происхождения, включавшие в себя воспоминания, дневники и личную переписку. Использовались опубликованные воспоминания И.М. Дьяконова [3], Б.Б. Пиотровского [4], В.В. Белякова [1], С.И. Ходжаш. А также неопубликованная переписка О.Д. Берлева и С.И. Ходжаш из Отдела рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина¹.

Архивный материал имеет хорошие информационные потенциалы для первичной обработки, составления научно-справочного аппарата и анализа документа. Так, представленные документы со-

¹ ГМИИ. Ф. 51. Оп. VIII. Д. 2–195. В настоящее время фонд закрыт для исследователя.

держат подробные сведения по истории советского востоковедения, в частности:

- освещают процесс институционализации науки сквозь призму деятельности ученых В.И. Авдиева¹ и М.А. Коростовцева². К этому корпусу архивных источников можно отнести документы АРАН, ГАРФ и РГАСПИ;
- выявляют становление различных форм взаимодействия ученых, представителей советской научной школы и их попыток организации *международных научных сообществ* с учетом влияния государственной идеологии тоталитарного режима в 1940–1960 гг. К данным процессам можно отнести сразу несколько проектов, инициированных М.А. Коростовцевым 1946–1947 гг.; В.И. Авдиевым и Н.С. Петровским 1956–1960 гг.;
- реконструирует историю переноса Института востоковедения АН СССР из Ленинграда в Москву в 1949–1950 гг. Это воспринимается формой монополизации науки с ее концентрацией в едином центре, и, соответственно, переориентацией исследовательской проблематики — от изучения вопросов классического востоковедения к современным аспектам социально-экономической истории и практическому использованию их в рамках стратегии советского государства. Институционализация советской науки проходила под сильным идеологическим прессом. С одной стороны, это ограничения на ту или иную область науки, с другой — не было препятствий для развития исторических концепций в рамках догматических клише: к данному аспекту можно отнести дискуссию об Азиатском способе производства. Конечно, при условии «очищения» последних от проявлений вульгаризованных форм марксистской методологии. И главное, выступал инструментом по устранению оппонентов. В этом контексте органично вписывается государственная политика поддержки науки, которая рассматривала научный институт как

¹ Авдиев Всеволод Игоревич — 04(16).10.1898 — 09.05.1978 — советский востоковед, лауреат Сталинской премии, заведующий Сектором истории Древнего Востока Института востоковедения АН СССР и заведующий Кафедрой древней истории Московского университета (1951–1973), директор ИВ АН СССР (1953–1955). Автор учебника по Истории Древнего Востока, военной истории Древнего Египта (в 2 томах).

² Коростовцев Михаил Александрович — 10(23).04.1900 — 21.10.1980 — советский египтолог, востоковед, академик АН СССР (1974). Исследователь проблем египетского языка, истории (монография «Писцы древнего Египта») и религии Древнего Египта. Член редколлегии «Вестник древней истории».

инструментарий в области идеологических задач. Что особенно проявилось в период кампаний позднего Сталинизма;

- показывают развитие основных исторических концепций, к которым можно отнести дискуссию об Азиатском способе производства. Дискуссия об Азиатском способе производства — главный спор в советской истории, был связан с попытками поиска альтернативных методов изучения древней истории, о принадлежности древних обществ к определенной социально-экономической формации, либо смешению всех типов. Дискуссии имели несколько волн и связывались с общими историческими моментами 1930–1960-х гг. Данный аспект раскрывают документы из личного фонда В.И. Авдиева (Ф. 1782, АРАН), в частности его эпистолярное наследие в адрес партийного руководства, а также переписка с коллегами из Москвы и Ленинграда;
- дают характеристику и особенности микроклимата в среде ученых и их социокультурный портрет — архивные источники из фондов ГАРФ и АРАН.

В основе исследования становления советской востоковедной институции на территории Египта в период Второй мировой войны лежат документы из архива Российской академии наук (фонд № 2). Фонд 2 — является одним из системообразующих архива РАН, содержит документы Секретариата Президиума Российской академии наук, крайние даты которых охватывают период с 1918 по 2014 г. Данный фонд содержит достаточно объемный комплекс материала, включающий переписку М.А. Коростовцева с АН СССР по вопросам организации советской научной институции на территории Египта в 1946–1947 гг. Материал сформирован в одно дело — АРАН. Ф. 2. Оп. 1–1946. Д. 482, где документы располагаются в хронологической последовательности, имеют хорошую сохранность, отпечатаны на машинке, датированы и авторизованы. Весь комплекс документов опубликован и таким образом введен в каналы научной коммуникации [8].

Фонд 411 АРАН — фонд Управления кадров РАН (крайние даты — 1926–2016) содержит аспирантское дело М.А. Коростовцева: АРАН. Ф. 411. Оп. 6. Д. 1660, на основе которого можно проследить первые годы обучения у Ю.Я. Перепелкина и В.В. Струве, а также становление его научных интересов; связи с органами ОГПУ–ГУГБ НКВД СССР (сначала в Грузии, затем, с середины 1930-х гг., уже в Ленинграде). Эта связь не могла пройти неза-

метно и отчасти повлияла на быстрый по советским меркам возврат в науку после реабилитации его судебными органами в 1955 г.

3 января 1955 года дело Коростовцева было прекращено и ему было разрешено жить в Москве: напомним, что после освобождения от корреспондентской должности в Египте в 1946 г. «за неудовлетворительную работу» и игнорирование требований функционеров ВОКС вернуться в СССР с учетом кампании по сворачиванию международных связей его исключили из членов партии за антисоветскую деятельность и приговорили к 25 годам лагерей [6].

Обращает внимание быстрый процесс юридического возвращения в науку. 17 февраля 1955 г. ВАК при СМ СССР подтвердил наличие ученой степени доктора исторических наук и звание профессора, а уже 13 марта ИВАН СССР обратился в Президиум Академии наук СССР с просьбой утвердить М.А. Коростовцева в должности старшего научного сотрудника без конкурса. Распоряжением ПАН СССР № 2–495 было принято решение о его зачислении в штат Института востоковедения АН СССР, сектор Древнего Востока, «выплатив ему за время вынужденного отсутствия двухмесячный оклад»¹ [5].

Может и не желая того, М.А. Коростовцев стал явным претендентом на роль лидера последователей и учеников В.В. Струве, неформальным руководителем московской египтологии, стал играть роль, фактически выполняемую В.И. Авдиевым. Но М.А. Коростовцев хотел вернуться не только в науку, но и в Египет, в котором работал до своего ареста: 9 ноября 1955 г. он направил директору ИВАН СССР А.А. Губеру «Меморандум об организации советской научно-исследовательской работы в Египте», в котором возвращается к своим предложениям 1946–1947 гг. Здесь снова поднимается вопрос об организации фотоэкспедиции и учреждении должности египтологического атташе при Советском посольстве, создании Советского института восточной археологии и истории в Каире. «Несомненно, что Советский Союз не менее, а более, чем Франция, заинтересован в упрочнении своего влияния в Египте: ведь Египет является самой населенной, богатой и влиятельной из всех стран арабского Востока, вступившего в решительную фазу борьбы за свою политическую независимость, и все арабские страны в ко-

¹ Подробное цитирование документов в материалах научной конференции, приуроченной столетию со дня рождения М.Э. Матье и М.А. Коростовцева в 2000 году, приводится А.О. Тамазишвили без ссылок на архивный материал. Тем не менее, имеет смысл серьезно относиться к данной публикации на том основании, что автор являлся главным архивистом Института востоковедения РАН и имел прямой доступ к цитируемым материалам.

нечном итоге видят в Египте своего руководителя в этом движении» [5].

Стоит обратить внимание, что этот документ частично дублирует меморандум, подготовленный В.И. Авдиевым. Анализ материалов 1946–1947 гг. показал, отсутствие формулировок «Советский институт восточной археологии и истории», последующее использование в названии дает явный референс на Французский институт восточной археологии и истории. Это встречается в меморандуме В.И. Авдиева, направленном Председателю Государственного Комитета по культурным связям с зарубежными странами при Совете Министров СССР Ю.А. Жукову (ГАРФ. Ф. 9518. Оп. 1. Д. 515. Л. 34–44. Авторизованная машинопись с авторской правкой) 12 декабря 1957 г. Содержание было близким: «Несомненно, что Советский Союз не менее, а более чем Франция заинтересован в укреплении дружеских связей с Египтом и египетским народом. Ведь Египет является самой населенной, самой богатой и влиятельной среди всех арабских стран, вступивших решительную фазу борьбы за свою политическую независимость. В конечном счете все арабские страны видят в Египте своего руководителя в этом национальном движении, целью которого является борьба за экономическое и политическое освобождение от гнета колониализма, навязанного империалистами»¹.

Если в случае с М.А. Коростовцевым обращает внимание факт действия по академической линии (обращение было направлено Директору Института), то В.И. Авдиев направляет документ в Государственный комитет известному партийному функционеру и журналисту Ю.Г. Жукову, обозревателю «Правды», отвечающему за официальную линию пропаганды в сфере массовой информации. Данный документ был составлен, несомненно, в «удобный» период времени, когда в практическую фазу вступили действия по строительству Асуанской плотины. Документ хранится в фонде ВОКС, отпечатан на машинке и без бланкового реквизита, что позволяет сделать вывод о частной инициативе ученого и о копийном характере материала, что не дает возможности проследить за движением в государственных и партийных инстанциях по линии Академии наук СССР.

В архиве РАН содержится личный фонд 1782 В.И. Авдиева, на базе которого можно проследить широкий спектр проблем со-

¹ Авдиев В.И. Меморандум об организации советской научно-исследовательской работы в Египте. Москва, 12 декабря 1957 г. Авторизованная машинопись с правкой. ГАРФ. Ф. 9518. Оп. 1. Д. 515. Л. 34–44.

ветской востоковедной науки (всего в составе фонда 426 дел, которые систематизированы в хронологическом порядке, за исключением переписки, которая организована по тематическому принципу).

Анализ документов фонда показал, что они не равномерно освещают творческий путь ученого; более поздний период его жизни представлен подробнее, документов больше, шире их поливидовой состав: доклады, письма, дипломы, грамоты, заявления, отзывы о научных трудах и т.д. В меньшей степени в документах отражено становление Авдиева как ученого, его первые научные труды и биографические данные. В составе фонда довольно много опубликованных источников. Это, прежде всего, документы из первого раздела по описи фонда, а именно: «Научные, научно-популярные труды и материалы к ним», а также из раздела, посвященного научно-организационной педагогической и общественной деятельности.

Достаточно подробно освещена доиздательская ситуация вокруг публикации учебника по «Истории Древнего Востока», среди авторов рецензий на первое издание — К.К. Зельин, В.П. Рыжкова; на второе издание — П.Г. Акритас, Г.С. Горачинский и др.; на третье — В.И. Абаев, С.С. Соловьева, И.А. Стучевский и др., что дает хорошую возможность восполнить пробел касательно создания концепции написания учебников и вопросов методологического характера.

Наиболее интересным для изучения московской школы египтологии является эпистолярное наследие В.И. Авдиева. Письма можно разделить на две части — направляемые в партийное руководство для решения организационных задач — И.В. Сталину, М.А. Суслову, Трапезникову за 1941–1971 гг.; и переписка с коллегами по научным и личным вопросам — с В.М. Викентьевым, В.В. Струве, М.Э. Матве, С.А. Утченко, Н.А. Машкиным.

Письма восполняют лакуну в становлении советского института в контексте его организации и определения вектора развития. Письмо на имя И.В. Сталина содержало предложение об использовании ресурсов ученого сообщества для «широкой агитационной работе по борьбе с фашизмом на идеологическом фронте»¹ в годы войны, обращения к М.А. Суслову 1961 г. педалировали политические моменты, касающиеся международной политики

¹ Авдиев В.И. Письмо Генеральному секретарю ЦК КПСС И.В. Сталину. Москва, 12 октября 1941 г. Машинопись // Архив РАН. Ф. 1782. Оп. 1. Д. 284. Л. 1–2.

на Ближнем Востоке, и ставили своей целью организацию археологических раскопок в Судане¹. Симптоматичен выбор адресата — в этот период Суслов М.А. «отвечал» за официальную идеологию, выступая сторонником умеренно-консервативной партийной политики, которая после XX съезда КПСС и после фактического развенчания культа Сталина и его репрессивной риторики не допускала широкой критики репрессий, но при этом ее не реабилитировала².

Часть переписки имеет частный характер и обращает внимание на вопросы выстраивания отношений внутри профессиональных сообществ Москвы и Ленинграда, затрагивая нюансы этического свойства. В качестве примера достаточно привести фрагмент письма М.Э. Матье с довольно эмоциональными комментариями на отзыв М.А. Коростовцева, который работал в возглавляемом В.И. Авдиевым секторе истории Древнего Востока ИВ АН СССР:

«Отзыв М. А. Коростовцева, по сути дела, ставит под сомнение не только научную репутацию проф. И.М. Лурье [речь идет об отзыве на издание «Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н. э.», которое вышло уже после его смерти в 1960. — *Прим. Н.Т.*], характеризуя его как человека, якобы не обладающего достаточными знаниями для работы над подлинными источниками, но и затрагивает и его моральную репутацию, поскольку получается, что И.М. Лурье яко бы использовал чужие переводы и выдал их за свои. Понятно, что я не могу довести до сведения всех лиц, осведомленных в той или иной степени о характере отзыва М.А. Коростовцева, возражения Исидора Михайловича, которые, как Вы это увидите, полностью снимают с него эти столь тяжелые упрёки. В своем письме ко мне, присланном вместе с отзывом, М.А. Коростовцев писал, что отзыв был им написан с желанием принести пользу автору и что отзыва никто не читал. Я не собираюсь выражать сомнений в словах М.А. Коростовцева, однако если отзыва никто не читал, то его резко отрицательный характер был хорошо известен в Секторе, и в Издательстве, как об этом Вы и сами, Всеволод Игоревич, хорошо знаете. Именно поэтому я и считаю своей обязанностью довести до Вашего ответа И.М. Лурье на отзыв М.А. Коростовцева и попросить Вас ознакомить с этими ответами всех лиц, которые могли знать о характере³ отзыва М.А. Коростов-

¹ Археологическая экспедиция в Нубию под рук. Б.Б. Пиотровского была снаряжена 1961/1962 гг.

² Авдиев В.И. Письмо Секретарю ЦК КПСС М.А. Суслову. Глубокоуважаемый Михаил Андреевич. Декабрь, 1961 // АРАН. Ф. 1782. Оп. 1. Д. 317. Л. 2–3. Опубликовано (при участии И.А. Ладынина) [Тимофеева Н.С., 2016].

³ Подчеркнуто автором.

цева, основываясь на котором они могут составить себе ложное представление и о квалификации И.И. Лурье, и о его этике»¹.

Государственный архив Российской Федерации представлен фондом Комитета по культурным связям с границей — Ф. 9518. Оп. 1. Д. 515–516 и Фондом Всесоюзного общества культурной связи с границей (ВОКС) — ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 19. Д. 72–74.

Фонд Комитета по культурным связям с границей. Р-9518, 6 оп. 2523 ед. хр., крайние даты 1955–1968. Комитет образован постановлением Совета Министров СССР от 4 марта 1957 г. В исследовании представлены дела 515–516, в составе которых содержатся предложения В.И. Авдиева и Н.С. Петровского по созданию советского академического научного представительства на территории Египта в 1957–1960-е гг. Документы располагаются в разных делах, то есть не сформированы в одно дело. Основным принципом является страноведческий, где каждая папка «Египет» содержит россыпь документов, подшитых по хронологии. Проект Н.С. Петровского сопровождался сопроводительными письмами, благодаря которым удалось четко датировать материал и проанализировать движение, исполнителей инициативы. Данный материал органично дополняет корпус материалов из АРАН за 1946–1947 гг. и позволяет проследить генезис институционализации советской школы на международном уровне.

Материал М.А. Коростовцева — предложения, направляемые им посредством Всесоюзного общества по культурной связи с границей, содержали информацию практического характера, без резких персонализированных жестов и ярко выраженной идеологической окраски. Как правило, это датированная машинопись, с автографом. Касательно всего комплекса документов по попыткам организации представительства Академии наук СССР можно выделить общие черты: все предложения были инспирированы западноевропейским опытом и являются одной из форм культурной дипломатии. На первом этапе предлагалось ввести должность египтологического атташе при международной миссии СССР с консультированием правительства по вопросам внешней политики. Далее, археологическая или фотографическая экспедиция по фиксации и сохранению исторического наследия (в случае с предложениями М.А. Коростовцева мы видим отсылки к опыту В.С. Голенищева, В.И. Авдиев обращает внимание на актуальность археологических раскопок в контексте строительства Высотной Асуанской плотины).

¹ Матве Милица Эдвиновна, д.и.н., препод. ЛГУ. 9 писем из Ленинграда. 8 августа 1958 г. АРАН. Ф. 1782. Оп. 1. Д. 363. С. 3.

И как итог создание советского представительства на территории Египта¹. Имеет значение концептуальное значение предлагаемых инициатив: так, предложения М.А. Коростовцева отличались своей прямоотой и наивностью, что вполне оправданно с учетом международного и политического контекста, когда установление дипломатических отношений на фоне общих успехов антигитлеровской коалиции Второй мировой войны давало надежду на развитие науки и перспективы сотрудничества между учеными, генезис которых прервался с началом «Холодной войны». Более поздние попытки 1957 и 1960 гг. В.И. Авдиева и Н.С. Петровского не прослеживают связь друг с другом, с той лишь разницей, что ставилась общая цель создания советской институции на территории Египта, которая выполняла бы разные идеологические задачи. В представлениях В.И. Авдиева — это учреждение широкого профиля, в котором изучение истории и культуры Древнего Египта дополнялось функциями распространения советской идеологии на территории Египта; миссия Института по версии Н.С. Петровского сводилась к научно-исследовательской работе с уклоном на изучение филологических проблем. Все инициативы должны были входить в структуру Академии наук СССР.

Документы с предложениями доцента кафедры Древнего Востока Восточного факультета ЛГУ Н.С. Петровского также содержат интересные сведения. Командированный в Каир в 1959–1960 гг., он собирает практический материал для организации Института Египтологии АН СССР и отправляет их через Посольство СССР в ОАР и.о. главного Ученого секретаря АН СССР Федорову Е.К., председателю госкомитета СМ СССР по культурным связям с зарубежными странами Жукову Г.А. и в Отдел стран Ближнего Вос-

¹ Коростовцев М.А. Об организации советской научно-исследовательской работы в Египте. Авторизованная машинопись. Каир, 23 февраля 1947. Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1–1946. Д. 482. Л. 7–20.

Авдиев В.И. Докладная записка Председателю Комитета по культурным связям с зарубежными странами Ю. Жукову об организации научно-исследовательской работы и вопросе создания Советского института Восточной Археологии и Истории. Москва, 10 декабря 1957 г. Авторизованная машинопись с правкой. ГАРФ. Ф. 9518. Оп. 1. Д. 515. Л. 31–33.

Авдиев В.И. Меморандум об организации советской научно-исследовательской работы в Египте. Москва, 12 декабря 1957 г. Авторизованная машинопись с правкой. ГАРФ. Ф. 9518. Оп. 1. Д. 515. Л. 34–44.

Петровский Н.С. Докладная записка Послу СССР в ОАР В.Я. Ерофееву об открытии в ОАР Института египтологии АН СССР. Каир, 6 апреля 1960 г. Авторизованная машинопись. ГАРФ. Ф. 9518. Оп. 1. Д. 516. Л. 72–79.

тока. На сопроводительном письме рукописные пометы прямо указывают, что вся основная организационная работа возлагалась на Академию Наук СССР, которая вступила в практическую фазу, о чем свидетельствует место составления документации (Каир), как итог командирование последнего для решения административных вопросов. Резолюции подтверждают, «что вопрос внесен АН СССР... (подпись не разборчива)» и «Т. Кочику. Прошу следить за решением по линии АН СССР»¹. Направленные записки о создании Института носят структурированный, конструктивный характер без отсылок к политическим реалиям и идеологической приправы.

Рассматривая инициативы М.А. Коростовцева и В.И. Авдиева и их взаимодействия с органами госбезопасности и представителями советского истеблишмента в контексте концепции «наука и власть», необходимо подчеркнуть методологическую разницу установок и их последствия. В случае с М.А. Коростовцевым этот «диалог» стал тяготившей его неизбежностью, с помощью которой он попытался извлечь практическую пользу для организации советской институции. Кроме того, первоначальное командирование в Египет по линии ТАСС было инспирировано именно этой связью: отправляя советского журналиста в условиях военного времени, выбор пал на благонадежного и проверенного сотрудника.

После реабилитации он становится активным претендентом на роль неформального лидера московской школы египтологии, являясь учеником В.В. Струве, он имеет сильную поддержку в академических кругах, что поставило его в оппозицию В.И. Авдиеву, заведующему сектором Древнего Востока ИВ АН СССР. В этом смысле обозначается «конкурирующая» роль в становлении научной институции. А.С. Четверухин дает следующую оценку развития школ: «После кончины академика Струве в 1965 году фактическое руководство наукой в Москве переходит М.А. Коростовцеву, в Ленинграде — Ю.Я. Перепелкину. Личностные взаимоотношения этих двух гигантов отечественной египтологии послужили одной из причин отчуждения и недоброжелательства московской и ленинградской школ, последствия которого не изжиты и по сей день» [11].

В случае с В.И. Авдиевым «диалог» был инициирован ученым, архивный материал показывает прошения и письма, которые направлялись без бланков и реквизитов, и не только доходили до адресатов, но и парадоксальным образом воздействовали на ту

¹ ГАРФ. Ф. 9518. Оп. 1. Д. 516. Л. 71.

или иную ситуацию. Быстрые и целенаправленные решения вопросов в порядке реакции на их обращения показывали привилегированный характер его адресата. Так, помимо активной позиции В.И. Авдиева в области организации археологических раскопок и попыток создания Советского института восточной археологии и истории на территории Египта, есть другой корпус документов из фондов РГАСПИ, благодаря которому удалось выявить решение о переносе Института востоковедения АН СССР из Ленинграда в Москву в 1950 г., что укладывается в общую тенденцию абсолютизации научного знания и картину идеологических кампаний позднего Сталинизма [10].

Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ) в исследовании представлен фондом № 17 и фондом 589. Фонд 17 содержит документы Центрального Комитета КПСС, крайние даты 1898 — 1991 гг., 768946 ед. хр. Фонд систематизирован в 162 описи, охватывающих документы коллективных органов ЦК — Пленумов, Политбюро, Оргбюро, Секретариата и аппарата ЦК (отделов, управлений, комиссий, секторов и др.). В отдельные комплексы выделены последовательно собранные материалы общепартийных съездов и конференций, пленумов ЦК КПСС, Политбюро, Оргбюро и Секретариата ЦК (1919–1952 гг.), документы аппарата ЦК, занимавшегося как внутрипартийными вопросами, так и вопросами внутренней и внешней политики, экономики, хозяйства, науки, культуры.

Архивный материал связан между собой: так, выступление В.И. Авдиева на открытом собрании Московской группы Института востоковедения хранится в составе его личного фонда АРАН и также дублируется в качестве приложения к письму Л.П. Берия в фонде РГАСПИ. Документы переведены на микрофишу. Обращение В.И. Авдиева в конце мая 1950 г. к Л.П. Берии по вопросам, связанным с реорганизацией Института востоковедения, затрагивает проблемы актуальности научных исследований, а также межличностные отношения 1940–1950-х гг. «Диалог» ученых этого времени с властью.

Фонд 589 РГАСПИ Комитета партийного контроля (КПК) при ЦК КПСС (1952–1991). Крайние даты документов: 1920–1986 гг. Опись № 3 содержит справку по делу М.А. Коростовцева. 11 июля 1960 г. Машинопись. Копия. РГАСПИ. Ф. 589. Оп. 3. Д. 15191. Л. 49–51. Документ не имеет официальных реквизитов, исходя из контекста является частью выписки из протокола в связи с восстановлением Коростовцева членом КПСС в связи с реабилитацией последнего судебными органами. Так, рукописная отметка се-

кретаря показывает: «Тов. Марков В.С. переговорил по поручению КПК с тов. Шверником Н.М. и получил от него согласие на данное решение — о восстановлении М. Коростовцева членом КПСС с перерывом» 20 июля 1960 г. Л. 49.

Фонд ВОКСа в ГАРФ — Ф. 5283. Оп. 19. Д. 72–74. Архивный материал из фонда Всесоюзного общества по культурной связи с заграницей ГАРФ освещает процесс книгообмена между советскими учеными — востоковедами и египтологами в 1944–1946 гг., что играло важную роль в советско-египетских отношениях. Книгообмен осуществлялся во многом благодаря деятельности М.А. Коростовцева. Документы Фонда ВОКС показывают контакты между востоковедами в рамках крупных институций: Французским институтом Восточной Археологии в Каире и Постоянной археологической миссией Франции в Ливане с одной стороны и Академией наук СССР и Институтом Востоковедения АН СССР с другой. В рамках пересылки были отправлены советские исследования по иранистике В.В. Бартольда, арабистике И.Ю. Крачковского, учебники по Истории Древнего Востока Б.А. Тураева и В.В. Струве, труды Института востоковедения Академии наук СССР, подписка Вестника Древней Истории за 1937–1941 гг. а также пятитомник работ Н.Я. Марра.

Помимо переписки Коростовцева из Египта с В.В. Струве, И.Ю. Крачковским, акад. Волгиным по вопросам книгообмена и культурного сотрудничества, есть комплекс документов по вопросу передачи частной коллекции древнеегипетского искусства Г. Лукьянова в фонды ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1944–1945 гг. В Государственном архиве Российской Федерации сохранились материалы за 1944–1945 годы, позволяющие реконструировать процесс передачи этой коллекции [8]¹.

¹ Материалы этого дела (машинопись, авторизованная машинопись, авторизованная машинопись с карандашной правкой, рукопись) содержат:

1. Письмо Г. Лукьянова Полномочному министру СССР в Египте, Его Превосходительству Н.В. Новикову от 11 октября 1944 года;
2. Письмо Е.С. Лукьяновой В.В. Павлову с предложением приобрести коллекцию в ГМИИ им. А.С. Пушкина (без даты);
3. Curriculum vitae Г.И. Лукьянова — его характеристику, данную его вдовой;
4. Письма В.В. Павлова М.А. Коростовцеву по вопросам, касающимся приобретения и характеристики отдельных предметов коллекции (от 14 сентября и 6 декабря 1945 года);
5. Характеристику коллекции, составленную М.А. Коростовцевым, от 12 сентября 1946 года;
6. Список и копии публикаций Г.И. Лукьянова;
7. Список коллекции предметов древнеегипетского искусства (1087 единиц хранения), датированный 4 сентября 1946 года. — ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 19. Д. 72.

На базе материала из архивов Российской академии наук (РАН), Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ) и Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ) освещаются проблемы институализации отечественного востоковедения как на международном, так внутри-политическом уровне с учетом идеологии тоталитарного режима. Идеологические кампании позднего Сталинизма нашли отражение практически во всех сферах советского общества, наиболее четко проявившись в гуманитарной среде и исторической науке.

С окончанием монополии марксистско-ленинской методологии изучения истории возникла проблема поиска новых альтернативных концепций для научно-исследовательской работы: так, на сегодняшний день среди популярных подходов выделяется когнитивная антропология и в целом концептуальный метод. Так, становление советской школы египтологии рассматривается сквозь призму биографий видных ученых доктора исторических наук, академика М.А. Коростовцева и профессора Кафедры истории Древнего мира МГУ В.И. Авдиева. Степень влияния на развитие истории советского востоковедения этих представителей отечественной школы велика и стала возможной во многом благодаря их взаимоотношениям с представителями политического истеблишмента и органами государственной безопасности. В этом свете связка «наука и власть» проявляет себя максимально четко, становясь квинтэссенцией позднесталинского периода.

Институционализация советской египтологии проходила травматично и в целом вписывается в общий идеологический контекст. С международной точки зрения она становится одной из форм культурной дипломатии, решая задачи внешнеполитического курса советского государства. Попытки создания представительства Академии наук СССР в Египте в 1944–1947 гг., предпринятые командированным по линии ТАСС М.А. Коростовцевым, получили неудачу, и в канун начала Холодной войны рассматривались в контексте расширения зоны советского влияния и способом играть ведущую роль по ментальному и территориальному перекариванию карты Ближнего и Среднего Востока. Фултонская речь У. Черчилля 1946 г. озаменовала новый период приоритетов, что инициировало отказ от прежних установок, среди которых открывание достижений советской науки странам Запада.

Однако, это не последние попытки организации советской академической институции, и во второй половине 1950-х гг. после XX съезда КПСС становятся актуальными задачи на сближение

с правительством Насера. После национализации Суэцкого канала 1956 г. и фактической поддержки СССР переориентации политического курса ОАР вступает в практическую плоскость строительство Высотной Асуанской плотины, и Советский Союз становится ее фактическим спонсором.

В этом свете оживляются научные контакты и под эгидой кампаний ЮНЕСКО В.И. Авдиев и Н.И. Петровский (командированный в Египет, по всей вероятности, для этих целей) выступают со своими предложениями по созданию института.

Документы из фондов РГАСПИ освещают внутренние процессы институционализации, выявляют степень ее влияния на формирование и приоритеты научной работы, а также взаимоотношения между представителями сообществ Москвы и Ленинграда.

Представленный обзор материалов из архивов г. Москвы не претендует на полноту, однако позволяет восполнить лакуны в изучении советской школы египтологии в достаточно подробном ключе. Большая часть документов опубликована и, таким образом, доступна для исследовательской работы.

Список литературы

1. *Беляков В.В.* Русский Египет. М.: Вече, 2008.
2. *Вассоевич А.Л.* О Юрии Яковлевиче Перепелкине и его научных открытиях // *Перепелкин Ю.Я.* История древнего Египта. СПб., 2000. С. 5–54.
3. *Дьяконов И.М.* Книга воспоминаний. СПб.: Фонд регионального развития Санкт-Петербурга, Европейский Дом, Европейский Университет в Санкт-Петербурге, 1995.
4. *Пиотровский Б.Б.* Страницы моей жизни. СПб.: Наука, 1995.
5. *Тамашишвили А.О.* Михаил Коростовцев: 1955 год. Возращение в науку // История и культура раннехристианского Египта. Материалы научной конференции, приуроченной 100-летию со дня рождения М.Э. Матье и М.А. Коростовцева. М., 2001. С. 21–28.
6. *Тимофеева Н.С.* «Героический период — дело прошлого» // AEGYPTIACA ROSSICA. Вып. 7. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2019. С. 261–315.
7. *Тимофеева Н.С.* «Моя партийная совесть не позволяет мне молчать...» Инициативы В.И. Авдиева и Н.С. Петровского по организации советского научного присутствия в Египте в конце 1950-х — начале 1960-х гг. // Советский ландшафт древней ойкумены: отечественная наука о древнем Востоке и античности в 1920–1980-е гг. Вестник Университета Дмитрия Пожарского. № 2 (4). М., 2016. С. 320–350.
8. *Тимофеева Н.С.* Об одной частной коллекции предметов древнеегипетского искусства: наследие профессора Г.И. Лукьянова //

- AEGYPTIACA ROSSICA. Вып. 3. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. С. 259–294.
9. *Тимофеева Н.С.* Об организации советской научно-исследовательской работы на территории Египта в 1940-х — 1960-х гг. Обзор архивных материалов // AEGYPTIACA ROSSICA. Вып. 4. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2016. С. 332–347.
 10. *Тихонов В.В.* Идеологические кампании «позднего Сталинизма» и советская историческая наука. М., СПб., 2016.
 11. *Четверухин А.С.* Секрет привлекательности древнеегипетской культуры // *Коростовцев М.А.* Писцы древнего Египта. СПб., 2001. С. 339–366.
 12. *Юмашева Ю.Ю.* Вторичная документация и ее роль в информационном обеспечении исторической науки // Исторический журнал: научные исследования. 2017. № 3. С. 52–80.

Содержание

<i>Н.А. Померанцева. Несколько слов о себе...</i>	4
<i>Н.А. Померанцева. Поэтика лотоса в Древнем Египте</i>	7
<i>С.В. Архипова. Имхотеп: к эволюции восприятия образа в Древности и Средневековье</i>	18
<i>В.С. Ленская. Религиозная жизнь Древней Греции: краткий систематический каталог</i>	29
<i>Е.А. Савостина. Художественные принципы и эстетические предпочтения группы пантикапейских статуй позднеллинистической эпохи: правило или выбор?</i>	43
<i>Е.В. Левчук, Н.А. Померанцева. Пальмира Сирийская на перекрестке путей</i>	51
<i>Е.В. Левчук. Ритуальные портреты греко-римского Тебтюниса</i>	60
<i>Л.Л. Селиванова. Lollianos "Phoinikika": античный любовный роман на перекрестке цивилизаций</i>	67
<i>А.А. Рагулина. Сакральные емкости: единство и многообразие</i>	83
<i>О.В. Потокينا. Конец и начало: образы птиц в искусстве середины I тысячелетия н.э.</i>	90
<i>Т.Г. Арзуманян. Канон в изображении богов индуистского пантеона</i>	101
<i>А.А. Кондратьева. К вопросу о типологии триконха</i>	109
<i>А.В. Вичкаева. Растительные и зооморфные мотивы в орнаментальном декоре армянских хачкаров IX–XIII вв.</i>	114
<i>И.С. Коршунов. Церковь Святого Креста в Пелендри (XIII–XV вв.)</i>	123
<i>И.С. Коршунов. Традиции и современность в монументальной живописи Кипра на примере храма Пресвятой Богородицы Аракиотиссы в Лагудере XII в. и храма Святого Георгия в Кокинотримитье XX в.</i>	134
<i>Н.С. Тимофеева. Из истории советского востоковедения (1940–1960 годы): по материалам государственных архивов г. Москвы</i>	148

По вопросам приобретения книг обращайтесь:
Отдел продаж «ИНФРА-М» (оптовая продажа):
127214, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел. (495) 280-33-86 (доб. 222, 564)
E-mail: books@infra-m.ru

•

Отдел «Книга—почтой»:
тел. (495) 280-33-86 (доб. 222)

ФЗ № 436-ФЗ	Издание не подлежит маркировке в соответствии с п. 1 ч. 2 ст. 1
----------------	--

**СБОРНИК СТАТЕЙ ПО МАТЕРИАЛАМ ЕЖЕГОДНОЙ
МЕЖВУЗОВСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
СТУДЕНТОВ, АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
«ФЕНОМЕН КАНОНА В ИСКУССТВЕ».
ПАМЯТИ НАТАЛИИ АЛЕКСЕЕВНЫ ПОМЕРАНЦЕВОЙ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ООО «Научно-издательский центр ИНФРА-М»
127214, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел.: (495) 280-15-96, 280-33-86. Факс: (495) 280-36-29
E-mail: books@infra-m.ru <http://www.infra-m.ru>

Подписано в печать 08.08.2025.
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Petersburg.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 10,38.
Тираж 500 экз. (I — 50). Заказ № 00000
ТК 857560-2207371-080825

Отпечатано в типографии ООО «Научно-издательский центр ИНФРА-М»
127214, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел.: (495) 280-15-96, 280-33-86. Факс: (495) 280-36-29