

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

1
2023

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing Ph.D. research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and modern Greek studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

GOALS OF THE JOURNAL: presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

OBJECTIVES OF THE JOURNAL: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number PI No. FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047

e-mail: leonidardo@yandex.ru

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год

Учредитель и издатель: Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

ЦЕЛЬ ЖУРНАЛА: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институциями.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6

электронный адрес: leonidardo@yandex.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University
for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

- D.I. Antonov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- P.M. Arkadiev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor*)
- O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation
- L.V. Belovinskiy*, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation
- V.V. Gudkova*, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation
- N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- Yu.V. Domanskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Dybo*, RAS corr. memb., Dr of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)
- I.I. Isaev*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France
- N.V. Kapustin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, PhD, Bergen University, Bergen, Norway
- J.D. Clayton*, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada
- I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.Ye. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium
- M.N. Lipovetskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executives editors:

- O.E. Etinhof (comp.)*, Dr. of Sci. (Art History), RSUH; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Art Institute;
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), RSUH;
- L.P. Petrik*, Cand. of Sci. (Philology), RSUH;
- E.A. Savostina*, Dr. of Sci. (Art History), The Surikov Moscow State Academic

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор:

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор,
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия:

- Д.И. Антонов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- П.М. Аркадьев*, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- О.Л. Ахунова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.И. Баранова*, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.В. Беловинский*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.В. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный Институт искусствознания, Москва, Российская Федерация
- Н.П. Гришцер*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.В. Дыбо*, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И. Жетниковска*, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша
- Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)
- И.И. Исаев*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция
- Н.В. Капустин*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- В.И. Киммельман*, PhD, Берген, Королевство Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада
- И.В. Кондаков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлесская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственные за выпуск:

- О.Е. Этингоф (составитель)*, д-р искусствоведения (РГГУ; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ),
- И.Г. Матюшина*, д-р филол. наук, РГГУ;
- Л.П. Петрик*, канд. филол. наук, РГГУ;
- Е.А. Савостина*, д-р искусствоведения (МГАХИ им. В.И. Сурикова)

CONTENTS

**Conference dedicated to the memory of Irina Danilova.
Antiquity – Middle Ages – Renaissance.
A Masterpiece in the Context of its Time**

<i>Vladimir A. Goroncharovskii, Tatiana S. Tikhonova</i> On the chronology of Bosporan reliefs with representation of Cybele, Hermes and Hecate	10
<i>Elena A. Savostina, Tatiana S. Tikhonova</i> Terracotta protomas and the coroplast workshop of Gorgippia	22
<i>Zoya V. Khanutina, Vladimir A. Khrshanovskii</i> Terracotta figurines from the South-Western section of the Kytaiia necropolis	42
<i>Maria A. Lidova</i> Mosaic decoration of the San Venanzio chapel in the Lateran Baptistery in Rome	61
<i>Ivan A. Alekseev</i> A cycle of apostolic Passions in the chapel over the Southern pastophorion of the Hagia Sophia in Ohrid: problems concerning the origins of the iconographic tradition	77
<i>Maria I. Yakovleva</i> Some notes on artistic life in Thessalonica during the Latin Rule (1204–1224)	99
<i>Ekaterina I. Tarakanova</i> The ensemble of the Sixtus IV Chapel in the old Basilica of San Pietro in Rome	117
<i>Nataliya Yu. Markova</i> Martin de Vos' drawing "The Hermit" in the context of interest in the topic of solitude and seclusion in European culture at the end of the 16 th century	129

СОДЕРЖАНИЕ

Даниловские чтения.

Античность – Средневековье – Ренессанс.

Памятник в контексте эпохи

<i>Владимир А. Горончаровский, Татьяна С. Тихонова</i> К вопросу о хронологии боспорских рельефов с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты	10
<i>Елена А. Савостина, Татьяна С. Тихонова</i> Терракотовые протомы и мастерская коропласта в Горгипшии	22
<i>Зоя В. Ханутина, Владимир А. Христановский</i> Терракотовые статуэтки из юго-западного участка некрополя Китея	42
<i>Мария А. Лидова</i> Мозаичная декорация оратория св. Венанция при Латеранском баптистерии в Риме	61
<i>Иван А. Алексеев</i> Цикл апостольских страданий в капелле над южным алтарем церкви Святой Софии в Охриде: к вопросу об иконографическом составе и происхождении программы	77
<i>Мария И. Яковлева</i> Несколько замечаний о художественной жизни в Фессалонике времени латинского господства (1204–1224 гг.)	99
<i>Екатерина И. Тараканова</i> Ансамбль капеллы Сикста IV в старой базилике Сан Пьетро в Риме	117
<i>Наталья Ю. Маркова</i> Рисунок Мартена де Воса «Отшельник» в контексте интереса к теме отшельничества и уединения в европейской культуре в конце XVI в.	129

Даниловские чтения
Античность – Средневековье – Ренессанс:
Памятник в контексте эпохи

УДК 72.04

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-10-21

К вопросу о хронологии боспорских рельефов
с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты

Владимир А. Горончаровский
*Институт истории материальной культуры РАН,
Санкт-Петербург, Россия, goronchladimir@yandex.ru*

Татьяна С. Тихонова
*ООО «Кубаньархеология», Краснодар, Россия,
ana-pe@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается найденный в Горгиппии известняковый посвященный рельеф в виде наиска с изображением Кибелы на троне, Гермеса с ойнохоей и Гекаты с двумя факелами. На карнизе фронтона здесь имеется частично сохранившаяся надпись АРТЕМІ [---], видимо, содержащая имя дедиканта. Исходя из датировки слоя, откуда происходит вторично использованный рельеф, его изготовили, скорее всего, в начале III в. до н. э. Это позволяет пересмотреть датировку других рельефов с таким же сюжетом из Северного Причерноморья, которые многие исследователи на основе стилистического анализа предлагали отнести ко времени не ранее I в. до н. э. Привлекаемые аналогии с территории Аттики подтверждают предлагаемую точку зрения.

Ключевые слова: Боспорское царство, Горгиппия, посвященные рельефы с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты

Для цитирования: Горончаровский В.А., Тихонова Т.С. К вопросу о хронологии боспорских рельефов с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 10–21. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-10-21

© Горончаровский В.А., Тихонова Т.С., 2023

On the chronology of Bosphoran reliefs with representation of Cybele, Hermes and Hecate

Vladimir A. Goroncharovskii

*Institute for the History of Material Culture
of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia,
goronvladimir@yandex.ru*

Tatiana S. Tikhonova

Kubanarcheology Ltd., Krasnodar, Russia, ana-pe@mail.ru

Abstract. The article deals with the limestone dedicatory relief which was found in Gorgippia. It has the form of a *naisk* and depicts Cybele on the throne, Hermes with *oinochoe* and Hecate with two torches. On the cornice of the pediment there is a partially preserved inscription ΑΡΤΕΜΙ [---], apparently containing the name of the dedicator. As for the dating of the layer from which the reused relief comes, it was probably made in the early 3rd century BC. This allows us to reconsider the dating of other reliefs on the same subject from the Northern Black Sea Coast. Hitherto many researchers have suggested that these reliefs can be dated between the 1st century BC and the 1st century AD. But analogies from the territory of Attica confirm the point of view proposed here.

Keywords: Bosphoran Kingdom, Gorgippia, dedicatory reliefs with images, Cybele, Hermes, Hecate

For citation: Goroncharovskii, V.A. and Tikhonova, T.S. (2023), "On the chronology of Bosphoran reliefs with representation of Cybele, Hermes and Hecate", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 10–21, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-10-21

В 2020 г. экспедицией ООО «Кубаньархеология» при проведении охранно-спасательных раскопок во дворе одного из корпусов анапского санатория «ДиЛуч» (ул. Пушкина, д. 24) были открыты остатки построек конца IV – первой половины II в. до н. э., находившихся на западной окраине античной Горгиппии. Среди сделанных при этом находок обращает на себя внимание посвященный рельеф в виде наиска, где представлена композиция из трех фигур – Кибелы, Гермеса и Гекаты (рис. 1а). Известняковая плита с рельефом была вторично использована около середины III в. до н. э. при перестройке хозяйственного комплекса, связанного с изготовлением и обжигом керамических изделий, и лежала на дворе лицевой стороной вниз. Ее размеры: высота – 44–47 см; ширина – 43 см; толщина – 10 см. Глубина фона рельефа составляет около

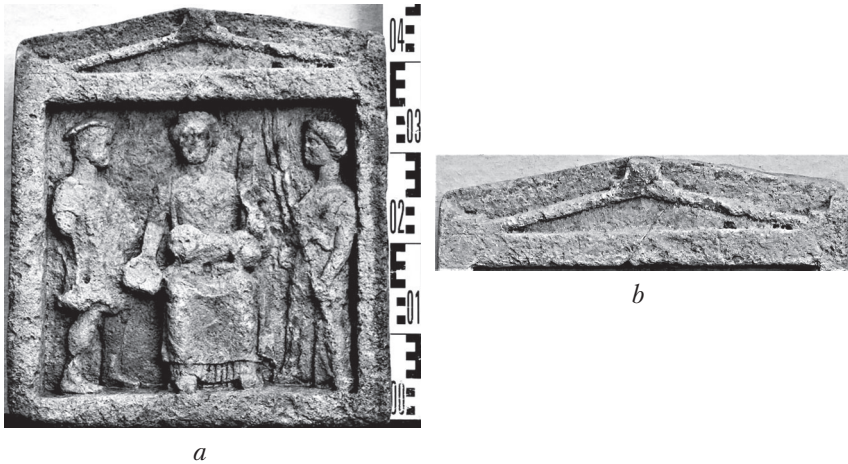


Рис. 1. Посвятительный рельеф с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты из раскопок Горгиппии: *a* – общий вид; *b* – надпись под фронтоном

3,5 см. На рамке имеются потертости и небольшие сколы. Задняя поверхность плиты неровная, со следами грубой отески орудием с заостренной рабочей частью.

Рельеф увенчан треугольным фронтоном, украшенным акротериями. Слева на уровне нижней границы его тимпана прослеживается тонкая линия горизонтальной разметки. Под ней, в 3 см от левого края плиты, сохранилось несколько букв высотой 2–2,3 см. Не слишком тщательно вырезанная надпись читается как АРТЕМИ [- -] и, видимо, является началом имени дедиканта (рис. 1b). В отношении его возможного восстановления отметим, что в качестве патронимика имя Артемидор присутствует в известном горгиппийском списке победителей на спортивных состязаниях, датируемом первой половиной III в. до н. э.¹ Такие палеографические особенности надписи, как *альфа* с прямой поперечной гостой и *мю* с наклонными боковыми линиями, также характерны для шрифта раннеэллинистических боспорских надписей².

¹ Корпус боспорских надписей / Ред. В.А. Струве М.; Л.: Наука, 1965. С. 670–671. № 1137.

² Болтунова А.И., Книпович Т.Н. Очерки истории греческого лапидарного письма на Боспоре // Нумизматика и эпиграфика. М.: Наука, 1962. Т. 3. С. 13. Табл. 3.

Фигуры изображенных ниже божественных персонажей занимают почти все пространство поля рельефа как по ширине, так и по высоте, следуя принципу исокефалии. Местами они сильно сглажены, особенно лица, имеются отдельные утраты³. В центре находится Кибела, восседающая на троне, поставив ноги на скамеечку. В северопричерноморской эпиграфике она обычно именуется Мать, Мать богов или Фригийская Мать [Русяева 2005, с. 154, 168; Быковская 2020, с. 254–255]. Голову богини, увенчанную высоким калафом, обрамляют волнистые пряди волос. В правой руке она держит фиалу, в левой – тимпан, на коленях лежит львенок. Кибела одета в хитон, поверх которого наброшен плащ, мягко обрисовывающий очертания ее фигуры. Из-под складок нижней части одежды видны носки обуви. Слева в трехчетвертном развороте изображен облаченный в короткий хитон Гермес с петасом на голове. В правой руке у него наклоненная почти горизонтально ойнохоя. По другую сторону от Кибелы представлена Геката в длинном подпоясанном хитоне с ниспадающими складками. В ее руках два поднятых факела. Как и Гермес, она выступает здесь как проводник души умершего в ее загробном странствии. Не исключено, что выбор данного сюжета обусловлен посвящением дедиканта в таинства, связанные с культом Кибелы и дававшие надежду на лучшую посмертную участь. В таком случае ойнохоя у Гермеса является своеобразным символом ритуального очищения [Roller 1999, p. 202].

В IV в. до н. э. аналогии для интересующей нас трехфигурной композиции за пределами Северного Причерноморья встречаются исключительно в Афинах. Там в районе агоры был возведен храм Матери богов и находилась ее статуя работы Фидия или его ученика Агоракрита (Paus. I.3.5; Plin. Nat. Hist. XXXVI.17). Из раскопок Метроона происходит мраморный наиск с посвящением Критона Матери богов. В центре его изображена Кибела на троне, а по обе стороны от нее – Гермес и Геката с факелами [Champion-Smith 1998, p. 101, pl. 28]. Правда, в данном случае образ Кибелы доминирует, в 2,5 раза превышая по высоте показанные рядом с ней анфас фигурки ее спутников. Известен также посвященный рельеф из Пирея с изображением Матери богов и фигурками Гермеса и Гекаты в основании боковых пилястров, который был приобретен в 1879 г. для Берлинского музея и датируется второй половиной IV в. до н. э.⁴ (рис. 2а).

³ Часть правой руки от локтя у Гермеса, большая часть тимпана у Кибелы.

⁴ Conze A. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamensischen Fundstücke. Berlin: Verlag von W. Spemann, 1891. S. 258. Kat. nr. 692.

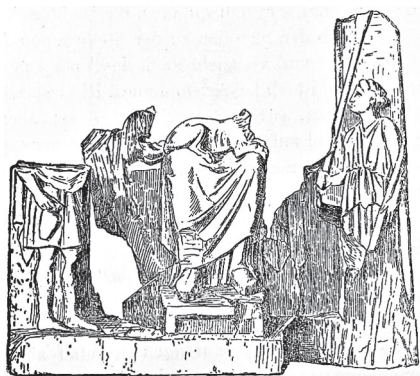
*a**b**c**d*

Рис. 2. Посвятительные рельефы с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты из Аттики:
a и *d* – из Пирея; *b* и *c* – из Афин

Аналогичную схему размещения персонажей можно видеть в оформлении рельефа, найденного в конце XIX в. на западном склоне афинского акрополя⁵ (рис. 2b). Единственное отличие заключается в том, что здесь рядом с Кибелой сидящий лев, а над Гекатой помещена фигура Пана с сирингой. Другая находка, сделанная там же, – небольшой мраморный рельеф IV в. до н. э.⁶ по своей трактовке ближе всего к горгиппийскому наиску. Сохранилась только его нижняя часть, но все персонажи вполне узнаваемы благодаря таким атрибутам, как ойнохоя, львенок и факелы (рис. 2с). К тому же времени относится рельеф из Пирея, демонстрирующий совершенно оригинальное решение композиции из трех персонажей (рис. 2d). В данном случае фигура сидящей Кибелы с тимпаном и чашей расположена слева. Перед ней стоит Геката с факелом, за которой представлен Гермес с ойнохой в опущенной вниз руке⁷.

Таким образом, наибольшей популярностью сюжет с Кибелой, Гермесом и Гекатой пользовался в Афинах позднеклассической и раннеэллинистической эпохи [Champion-Smith 1998, p. 101, pl. 28]. Возможно, во всех отмеченных случаях в качестве образца была использована какая-то пользовавшаяся популярностью скульптурная группа. Видимо, тогда она и стала с некоторыми изменениями копироваться на Боспоре. И это неудивительно, учитывая тесные торговые и культурные связи «школы Эллады» с данным регионом именно в этот период.

Датировка горгиппийского рельефа определенно соответствует сделанным наблюдениям, поскольку он был создан не позднее начала III в. до н. э. и, как уже отмечалось, попал в слой около середины того же столетия. Это могло произойти после мощного землетрясения силой порядка 8–9 баллов [Корженков и др. 2018, с. 117], разрушившего находившееся поблизости какое-то святилище, где почиталась Мать богов. В данной связи обращает на себя внимание тот факт, что всего в 250 м к юго-востоку от раскопа на территории санатория «ДиЛУЧ» располагался священный участок Деметры и ее дочери Коры-Персефоны [Алексеева 1997, с. 227–229]. Не исключено, что здесь поклонялись не только им, но и Кибеле, также связанной с идеей плодородия.

На Азиатском Боспоре горгиппийский рельеф с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты пока единственный. Значительно больше

⁵ Schrader H. Die Ausgrabungen am Westabhang der Akropolis // Athenische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. 1896. Nr 21. P. 279.

⁶ Ibid. P. 278.

⁷ Vermaseren M.J. Cybele and Attis. The Myth and the Cult. L., 1977. Pl. 23.

наисков такого рода связано с территорией Керченского полуострова. Так, лучший по сохранности и качеству исполнения рельеф с аналогичным сюжетом был приобретен В.В. Шкорпиллом в 1902 г. для Керченского музея⁸ как случайная находка в могиле на северном склоне г. Митридат⁹ (рис. 3а). Кстати, там же недавно открыты остатки храма, с которым связана обнаруженная в период до 1826 г. мраморная статуя Кибелы, хранящаяся ныне в Эрмитаже [Толстикова, Муратова 2017, с. 145–146, рис. 1–2].

Высота пантикапейского рельефа составляет 79 см, ширина – 51 см, а толщина – 17 см. В данном случае фронтоны наиска украшают акротерии, а его тимпан – розетка. Небольшие различия в деталях – положение правой руки Гермеса, отсутствие у него кадуцея и др. – позволяют говорить о стремлении передать композиционную идею исходного оригинала, не следуя ему в точности. То же самое можно сказать и о других боспорских рельефах с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты, но с более грубой трактовкой образов, что, возможно, объясняется финансовыми возможностями заказчиков или разными навыками и уровнем мастерства исполнителей. Наиболее показателен в этом отношении наиск, обнаруженный в ходе наблюдения за строительными работами 1911 г. на Предтеченской площади (совр. пл. Ленина) в центре Керчи¹⁰. Его фронтоны практически стесаны (рис. 3б). Размеры сохранившейся части стелы 55 × 39 см, углубленного поля – 32,5 × 31,5 см. При этом фигуры персонажей исполнены в настолько низком рельефе, что В.В. Шкорпилу удалось правильно идентифицировать только изображенного слева Гермеса с петасом на голове и крылатым кадуцеем в руках. Над ним в центре возвышается сидящая фигура Кибелы с тимпаном, описанная как сидящий «бородатый бог с зеркалом (?) в левой руке и в головном уборе, который можно принять за калаф, или за фригийскую шапку». Геката с факелом в данном случае упомянута просто как «женская фигура»¹¹. Кстати, близ церкви Иоанна Предтечи найдены и все

⁸ Античная скульптура: Лапидарная коллекция: Из собрания Керченского государственного историко-культурного заповедника. Киев: Мистецтво, 2004. С. 64.

⁹ *Škorpil V.* Kybelin kult v říši Bosporske // *Sbornik praci fi lologických dvornímu radoví professoru Josefmu Kraloví k Šedesatým narožením.* Praha, 1913. S. 200.

¹⁰ *Шкорпил В.В.* Отчет о раскопках в г. Керчи и на Таманском полуострове в 1911 г. // *Известия Императорской археологической комиссии.* СПб., 1914. Вып. 56. С. 20.

¹¹ Там же. С. 21.



a



b



c



d

Рис. 3. Боспорские рельефы
с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты:
a, b – из Пантикапея; *c* – из Нимфея;
d – из Тиритаки

известные лапидарные посвящения Матери Фригийской, которые относятся ко времени правления Перисада II (284–245 гг. до н. э.)¹². Упоминание в одном из них жрицы Гестиеи, дочери Метродора, говорит об официальном характере культа богини и существовании в этом районе Пантикапея еще одного ее храма. При этом стоит отметить, что votивные приношения Кибеле, особенно терракоты, наиболее многочисленны именно для III в. до н. э. [Глушец 2006, с. 101; Толстикова, Муратова 2017, с. 148].

Еще один наиск с трехфигурной композицией, увенчанной фронтоном, скаты которого слегка вогнуты, был случайно найден на территории некрополя Нимфея в 1929 г. (рис. 3с). Его размеры несколько меньше: высота – 40–46 см, ширина – 35–36 см и толщина – 10 см¹³. Наконец, последняя по времени из предшествующих боспорских находок – это votивный рельеф из раскопок Тиритаки в 1984 г.¹⁴ Высота его – 50 см, ширина – 41 см, толщина – 10 см. В данном случае фронтон отсутствует, внизу имеется выступ для крепления в постаменте. По археологическому контексту рельеф отнесли к I в. н. э., но поверхность его настолько выветрена и потерта (рис. 3d), что он явно относится к более раннему времени.

Итак, все упомянутые рельефы, являющиеся случайными находками, датировали по слою или чисто стилистически в пределах I в. до н. э. – I в. н. э.¹⁵ [Горнчаровский 1999, с. 226]. Теперь, после анализа археологического контекста, в котором обнаружен гор-гиппийский наиск, становится очевидным, что, по крайней мере, некоторые из них древнее, чем это представлялось ранее¹⁶, иначе значительный хронологический разрыв между ними и аттическими прототипами трудно объяснить.

¹² Корпус боспорских надписей. С. 29, 30. № 21, 23.

¹³ Античная скульптура: Лапидарная коллекция... С. 65.

¹⁴ Там же. С. 66.

¹⁵ *Кобылина М.М.* Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века н. э. М.: Наука, 1978. С. 35–37.

¹⁶ То же относится к связанному с Ольвией посвящению рельефу с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты, приобретенному в 1902 г. Б.В. Фармаковским у крестьян, которые, по их словам, нашли его «в местности к Ю-З от села Парутино» (*Фармаковский Б.В.* Раскопки в Ольвии в 1902–1903 годах // Известия археологической комиссии. 1906. Вып. 13. С. 298; *Кобылина М.М.* Указ. соч. С. 67. Рис. 11). Рельеф размерами 39 x 32 x 1 см оформлен в виде наиска и увенчан треугольным фронтоном, скаты которого слегка прогибаются. Сейчас он находится на экспозиции Одесского археологического музея (инв. № 50122).

Благодарности

Исследование проведено в рамках выполнения ФНИ ГАН «Древнейшее наследие Юга России: города, сельские поселения, некрополи, хозяйственные трансформации по естественнонаучным данным» (FMZF-2022-0013).

Благодарим за возможность публикации рельефа заведомо фондов Анапского музея, кандидата культурологии О.В. Галут.

Пользуемся случаем поблагодарить старшего научного сотрудника ИИМК РАН Н.А. Павличенко за консультацию по поводу чтения надписи.

Acknowledgements

This work was carried out within the framework of the Program of Fundamental Scientific Research of the State Academies of Sciences, State Assignment No FMZF-2022-0013 “The oldest heritage of the South of Russia: cities, rural settlements, necropolises, economic transformations according to natural science data”.

We thank Cand. of Sci. (Cultural Studies) O.V. Galut, a head of the Anapa Museum Funds Department, for the opportunity to publish the relief and assistance in the work.

We take this opportunity to thank senior researcher of the IHMC RAS N.A. Pavlichenko for consultation on the reading of the inscription.

Литература

- Алексеева 1997 – *Алексеева Е.М.* Античный город Горгиипия. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 558 с.
- Быковская 2020 – *Быковская А.В.* Изучение культа Кибелы на Боспоре в контексте мировой историографии // Проблемы истории, филологии, культуры. 2020. № 3. С. 247–268.
- Глушеч 2006 – *Глушеч Л.Н.* Изображения богини на троне в коллекции терракот Керченского историко-культурного заповедника // Научный сборник Керченского заповедника. Керчь. 2006. Вып. 1. С. 99–121.
- Горончаровский 1999 – *Горончаровский В.А.* К вопросу о культе Кибелы на Боспоре // STRATUM plus: Археология и культурная антропология. 1999. № 3. С. 224–227.
- Корженков и др. 2018 – *Корженков А.М., Ларьков А.С., Овсяченко А.Н., Соколова О.Ю.* Следы сильных землетрясений в руинах боспорского города Нимфея // Боспорские исследования. Симферополь; Керчь. 2018. Вып. 37. С. 111–138.

- Русяева 2005 – *Русяева А.С.* Религия понтийских эллинов. Киев: Издат. дом «Стилос», 2005. 559 с.
- Толстикова, Муратова 2017 – *Толстикова В.П., Муратова М.Б.* О некоторых особенностях культа Кибелы в Пантикапее в первые века н. э. в свете новейших археологических исследований // Таврические студии. Серия: Исторические науки. 2017. № 12. С. 144–149.
- Champion-Smith 1998 – *Champion-Smith V.A.* Pausanias in Athens: an archaeological commentary on the Agora of Athens. L.: University College, 1998. 318 p.
- Roller 1999 – *Roller E.L.* In search of God the Mother: the cult of Anatolian Cybele. L.: University of California Press, 1999. 380 p.

References

- Alekseeva, E.M. (1997), *Antichnyi gorod Gorgippia* [Classical city of Gorgippia], Editorial URSS, Moscow, Russia.
- Bykovskaya, A.V. (2020), “The study of the cult of Cybele on the Bosphorus in the context of world historiography”, *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*, no. 3, pp. 247–268.
- Champion-Smith, V.A. (1998), *Pausanias in Athens: an archaeological commentary on the Agora of Athens*, University College, London, UK.
- Glushets, L.N. (2006), “Images of the goddess on the throne in the terracotta collection of the Kerch Historical and Cultural Reserve”, in *Nauchnyi sbornik Kerchenskogo zapovednika* [Scientific collection of the Kerch Reserve], iss. 1, pp. 99–121.
- Goroncharovskii, V.A. (1999), “On the question of the cult of Cybele on the Bosphorus”, *STRATUM plus: Archaeology and Cultural Anthropology*, no. 3, pp. 224–227.
- Korzhenkov, A.M., Lar'kov, A.S., Ovsyuchenko, A.N. and Sokolova, O.Yu. (2018), “Traces of strong earthquakes in the ruins of the Bosphoran city of Nymphaeum”, in *Bosporskie issledovaniya* [Bosphoran studies], issue 37, Simferopol', Kerch', Russia, pp. 111–138.
- Roller, E.L. (1999), *In search of God the Mother: the cult of Anatolian Cybele*, University of California Press, London, UK.
- Rusyaeva, A.S. (2005), *Religiya pontiiskikh ellinov* [Religion of the Pontic Hellenes], Izdatel'skii dom “Stilos” Kiev, Ukraine.
- Tolstikov, V.P. and Muratova, M.B. (2017), “On some features of the cult of Cybele in Panticapaeum in the first centuries AD in the light of the latest archaeological research”, *Tavrisheskie studii. Seriya: Istoricheskie nauki*, no. 12, pp. 144–149.

Информация об авторах

Владимир А. Горончаровский, доктор исторических наук, Институт истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург, Россия; 191186, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 18; goronvladimir@yandex.ru

Татьяна С. Тихонова, ООО «Кубаньархеология», Краснодар, Россия; 350063, Россия, Краснодар, ул. Кубанская набережная, д. 37/11; ana-pe@mail.ru

Information about the authors

Vladimir A. Goroncharovskii, Dr. of Sci. (History), Institute for the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia; bld. 18, Dvortsovaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 191186; goronvladimir@yandex.ru

Tatiana S. Tikhonova, Kubanarcheology Ltd., Krasnodar, Russia; bld. 37/11, Kubanskaya Naberezhnaya St., Krasnodar, Russia, 350063; ana-pe@mail.ru

Терракотовые протомы и мастерская короπλαста в Горгиппии

Елена А. Савостина

*Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова
при Российской академии художеств, Москва, Россия,
esav@yandex.ru*

Татьяна С. Тихонова

*ООО «Кубаньархеология», Анапа, Краснодар, Россия,
ana-pe@mail.ru*

Аннотация. В 2020 г. при раскопках античного городища Горгиппия (Анапа) была открыта гончарная печь середины III в. до н. э. с остатками обжигавшейся в ней партии терракот: две полуфигуры Коры-Персефоны и протома-маска Деметры. Примечательно, что подобная продукция уже была знакома исследователям Горгиппии: статуэтка Коры найдена в некрополе (1954), протомы Деметры обнаружены в предполагаемом «сбросе» храмовых приношений (1965). Анализ новых находок и материалов Анапского музея позволил выявить особенности работы коропластов в Горгиппии, обозначить проблемы циркуляции отдельных элементов и трансформации образа женского божества. Установлено, что в основе создания четырех моделей горгиппийских протом был использован оттиск лица статуэтки классической эпохи. На основе этого «первоэлемента», дополненного свободной лепкой, разработаны три модели протомы Деметры – непритязательные, но обеспечивавшие определенное разнообразие предлагаемой продукции, а также более сложная полуфигура Коры. Их производство совпало со временем гибели печи, но не было им ограничено. Во всяком случае линейка модели протомы Деметры из печи насчитывает три поколения терракот: как предшествующего ей, так и последующего.

Ключевые слова: античное искусство, Северное Причерноморье, искусство Боспора, Горгиппия, коропластика, терракотовая протома

Для цитирования: Савостина Е.А., Тихонова Т.С. Терракотовые протомы и мастерская коропласта в Горгиппии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 22–41. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-22-41

Terracotta protomas and the coroplast workshop of Gorgippia

Elena A. Savostina

*Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov
at the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, esav@yandex.ru*

Tatiana S. Tikhonova

*LLC "Kubanarcheologiya", Anapa, Krasnodar, Russia,
ana-pe@mail.ru*

Abstract. In 2020, during excavations of the ancient polis of Gorgippia (Anapa), a pottery kiln (from the middle of the 3d century BC) was discovered, with the remains of a batch of terracotta baked in it, including two half-figures of Kore-Persephone and a protoma-mask of Demeter. It is noteworthy that such products were already familiar to researchers at Gorgippia, where a statuette of Kore was found in the necropolis (1954), and the protomas of Demeter were found in the alleged "dump" of temple offerings (1965). Analysis of the new finds and materials of the Anapa Museum revealed the peculiarities of the work of coroplasts in Gorgippia, and identified the problems of the circulation of individual elements and the transformation of the image of a female deity. It has been established that the basis for postulating four variants of Gorgippian protomas was the expression on the face of a figurine of the classical period. On the basis of this "primary element", supplemented by free modeling, three variants of the protoma Demeter were distinguished, a modest provision of a basis for the discussion of differing forms, in addition to a more complex half-figure of Kore. Their production coincided with the destruction of the furnace, but was not limited to that time. In any case, the genealogy of the variant of the protoma of Demeter from the furnace covers three generations of terracotta: both the one preceding and the one following it.

Keywords: Greek art, Northern Black Sea region, Bosphoran Art, terracotta protomes, coroplast workshop, Gorgippia

For citation: Savostina, E.A. and Tikhonova, T.C. (2023), "Terracotta protomas and the coroplast workshops of Gorgippia", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 22–41, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-22-41

Со времени знаменитых находок, сделанных в Танагре и малоазийской Мирине еще в XIX в., греческая коропластика изменила свой статус, обретя значимость ценного источника для изучения античной культуры в деталях. С тех пор многочисленные и раз-

нообразные глиняные фигурки расширяют и уточняют наши сведения о мифологических представлениях греков, их ритуальных практиках, художественных вкусах, организации ремесла и торговли. В этом плане существенную роль играют не только находки самих терракотовых статуэток, но и обнаружение следов их производства. Широко известны терракоты и на Боспоре. Относительная простота изготовления статуэток предполагала возможность копирования привозных оригиналов местными мастерами путем несложного изготовления оттиска с «модели» (прототипа) и ее повторения. Несомненно, воспроизводиться могли и местные образцы. Местонахождение мастерских, где занимались этим древним художественным ремеслом, определяется обычно по найденным формам для оттиска – матрицам, иногда по заготовкам, оттиснутым в форме¹. Не так часто, но обнаруживаются и следы гончарных печей², однако чрезвычайно редко в них сохраняются следы изготавливавшейся продукции. К примерам такой археологической удачи относится руинированная печь с остатками обжигавшейся в ней партии терракот, открытая в 2020 г. при раскопках Горгиппии (рис. 1) [Савостина, Тихонова 2021, с. 309–331]³.

Найденная мастерская коропласта располагалась не обособленно, она была интегрирована в городскую среду. Печь сооружена в юго-западной части города на уже обжитом участке, и время ее существования связано с культурным слоем середины III в. до н. э.

¹ *Кобылина М.М.* Мастерская коропласта в Пантикапее // Советская археология (СА). 1958. Вып. 18. С. 178; *Долгоруков В.С.* Некоторые вопросы истории и топографии ранней Фанагории // Краткие сообщения Института археологии (КСИА). 1990. Вып. 197. С. 35.

² *Кругликова И.Т.* О гончарной мастерской Горгиппии // Советская археология (СА). 1962. № 2. С. 218; *Она же.* Терракоты из Горгиппии // Терракотовые статуэтки: Придонье и Таманский полуостров. М., 1974. С. 44. (Свод археологических источников, вып. Г-11, ч. 4); *Шелов Д.Б.* Ремесленное производство // Античные государства Северного Причерноморья (АГСП). М.: Наука, 1984. Т. 8. С. 169.

³ Раскопки велись археологическим отрядом «ДиЛуч» ООО «Кубаньархеология» на месте строительства нового здания санатория «ДиЛуч» в квартале ул. Пушкина и Калинина города Анапы.

Авторы настоящей статьи выражают искреннюю признательность заведующему Анапским археологическим музеем-филиалом Краснодарского ГИАМЗ им. Е.Д. Фелицына К.И. Емец, заведомо фондов музея, канд. культурологии О.В. Галут и хранителю коллекции терракот, кандидату исторических наук А.М. Новичихину за содействие в работе с коллекцией музея в 2020 и 2021 гг.



*Рис. 1. Расчистка гончарной печи в Горгиппии
и находка первой терракоты Т1.*

Фото авторов

[Савостина, Тихонова 2021, с. 328]. В этом районе, на обширной площади раскопа (более 2000 кв. м) она была единственной. Однако менее чем в 400 м к юго-востоку от котлована 2020 г., в раскопе 1988–1989 гг. были найдены остатки печей IV–III вв. до н. э., а также печи римского времени, и это место было определено исследователями как особый городской район, керамик [Алексеева 1997, с. 168] «с производством собственной терракоты» [Алексеева 2010, с. 488]. Ни брака, ни готовых изделий в печах не было обнаружено, хотя рядом в слое были найдены фрагменты статуэток Геракла и формы для изготовления статуэток-герм⁴. В районе нынешнего Заповедника по ул. Набережная (раскоп «Город») в свое время тоже была найдена прямоугольная печь римского времени⁵. Стоит ли и ее относить к участку керамика или во всех упомянутых случаях речь может идти об отдельных мастерских, пока не вполне ясно.

На данные предыдущих раскопок можно опираться и в обсуждении вопроса о том, была ли гибель печи локальной аварией или это следы повсеместного бедствия, внезапной катастрофы, постигшей город. Именно в этот хронологический отрезок: середина – третья четверть III в. до н. э., – в других районах Горгиппии исследователями отмечались следы значительного разрушения объектов,

⁴ К сожалению, этот материал пока недоступен для исследования.

⁵ Кругликова И.Т. Раскопки Горгиппии // Краткие сообщения института археологии АН СССР (КСИА). 1966. Вып. 108. С. 85.

сопровождавшегося сильным пожаром [Алексеева 2010, с. 486]. Насколько всеобщим было бедствие и насколько повсеместным пожар – трудно оценить. На данном участке следов пожара обнаружено не было. Однако совершенно очевидно, что эти остатки также перекрывает характерный слой нового строительного периода, охватившего переустройством весь эллинистический город.

Судя по размерам печи (210 x 170 см) [Савостина, Тихонова 2021, с. 311] и ее расположению, вероятнее всего, это была мастерская в рамках одного домохозяйства, а не масштабное предприятие, где могла бы обжигаться продукция нескольких мастерских коропластов, как это было, например, в Олинфе [Κοικουφου 2017, р. 46]. Горгипшийская печь овальной формы, традиционной конструкции⁶, сложенная из сырцового кирпича, имела два уровня: обжигательную камеру (купол) и топочную, которые разделялись полом-полочкой с продухами для горячего воздуха. На полочке размещались изделия, подвергающиеся обжигу. От нашей печи сохранилась только нижняя, топочная часть с рухнувшими в нее терракотами – остатками обжигавшейся партии. В слое заполнения печи были найдены три терракотовые статуэтки, последовательно открывавшиеся археологам по мере расчистки топочной камеры: две полуфигуры Коры-Персефоны и протома Деметры (рис. 2).

Первой появилась полуфигура Коры (Т1) высотой около 15 см, стоявшая вертикально у столба; далее, почти у дна печи, лежала вторая статуэтка Коры (Т2) высотой около 15 см, и на том же уровне, но с другой стороны столба, во фрагментах обнаружена протома Деметры (Т3)⁷ высотой 13 см. Скрупулезная фиксация того, как располагались найденные в печи терракоты, красноречиво показывает ход разрушения, постигшего мастерскую в разгар производственного процесса, и объясняет особенности получившейся продукции, так что фигурки могут послужить своеобразным пособием в изучении ремесла коропласта.

Найденные в развале печи статуэтки представляют два известных типа женских протом: односторонняя протома-маска

⁶ Шелов Д.Б. Указ. соч. С. 167.

⁷ Терракоты поступили в Анапский археологический музей (филиал Краснодарского ГИАМЗ им. Е.Д. Фелицына) со следующими номерами полевой описи: протома Коры-Персефоны (Т1) – 496, протома Коры-Персефоны (Т2) – 497, односторонняя протома Деметры (Т3) – 498. В момент написания статьи памятники проходили процедуру регистрации в музейном собрании.



Рис. 2. Терракотовые статуэтки, найденные при расчистке печи:
две полуфигуры Кору-Персефоны (Т1, Т2)
и протома Деметры (Т3 в центре). Фото авторов

и объемная протома-полуфигура⁸. Их атрибуция как изображения Деметры и Кору-Персефоны не вызывает сомнений⁹. Односторонняя и объемная статуэтки различаются как по форме, так и по качеству исполнения, но при этом они определенно имеют что-то общее, некое сходство, что сразу вызвало к этим произведениям особый интерес. Своеобразную интригу в развивающемся сюжете создает и тот факт, что продукция, подобная найденной в этой мастерской, была известна исследователям ранее. Полуфигура Кору-Персефоны обнаружена в некрополе Горгиппии (1954)¹⁰. В том же районе городища зафиксировано скопление керамики, истолкованное археологами как храмовый сброс («Сброс 1965 г.»)¹¹.

⁸ *Tzanavari K.* Polychromy, a decorative technique of coroplastic art // *Figurines. A microcosmos of clay. An exhibition.* Thessaloniki, 2017. P. 143.

⁹ *Кругликова И.Т.* Раскопки некрополя в районе Астраханской улицы в 1954–1964 гг. // *Горгиппия: Материалы Анапской археологической экспедиции.* Краснодар: Краснодарское кн. изд-во, 1982. Вып. 2. С. 122; *Цветева Г.А.* Новые данные об античном святилище в Горгиппии // *Вестник древней истории (ВДИ).* 1968. № 1. С. 138.

¹⁰ *Кругликова И.Т.* Терракоты из Горгиппии... С. 46. № 8. Табл. 51,4; *Она же.* Раскопки некрополя в районе Астраханской улицы... С. 122.

¹¹ *Салов А.И.* Случайные находки в Анапе и ее окрестностях // *Советская археология (СА).* 1968. № 3. С. 202–206; *Цветева Г.А.* Новые данные об античном святилище... С. 138–148.

Несколько терракот из этой группы сходны с односторонней протомой, извлеченной из печи в 2020 г.

Протома-бюст Кору представляет собой трехмерное поясное изображение молодой женщины в стэфане – высоком венце на основании-обруче [Савостина, Тихонова 2021, с. 315], охватывающем голову над полоской волос и ушами с круглыми серьгами. Лицо высотой 4,6 и 4,7 см (Т2 и Т1), узкое, тонкое, с крупными ясными чертами: небольшой выразительный рот, круглый подбородок, линия которого под прямым углом переходит в шею, нос прямой, но его кончик явно сглажен, глаза с утолщенными веками. Волосы надо лбом расходятся на две стороны рельефными свободными прядями, сзади два локона. Судя по найденным в печи оттискам, все тонкие детали были предусмотрены в форме и исполнялись без доработки. Одевание божества не моделировано.

Полуфигура довольно сложна в исполнении. Она оттиснута в составной форме, в двух матрицах – лицевой и оборотной стороны, верхняя часть в виде раструба оставлена незакрытой. Нижний срез фигурки использовался как ее основание. Статуэтки исполнены довольно тщательно, но в обеих протомах сохранились небольшие крупинки у левого крыла носа, похожие на не снятую при оттиске с формы глиняную крошку.

Протомы-бюсты Кору (Т1 и Т2) высотой около 15 см являются абсолютными двойниками, и совершенно очевидно, что они представляют собой экземпляры одного тиража, обжигавшегося в печи. Однако фигурки значительно различаются по цвету и характеру черепка, и это, несомненно, нужно объяснять уже условиями их обжига¹². Напомним, что терракоты были найдены на разных глубинах печного завала (выше Т1, у самого дна Т2), явно оставшаяся высокой и после гибели печи температура в топке, при которой уже в незапланированных обстоятельствах продолжался обжиг, вызвала тот эффект, что мы наблюдаем: одна из терракот получилась светлой, скорее бежевого оттенка (Т1), другая – темной, испещренной светлыми вертикальными полосами (Т2). В похожем случае Д. Томпсон определила этот цвет как “buff” – цвет буйволовой кожи, коричневатый, «доходящий до легкого загара». Как

¹² С помощью заведомо фондов Анапского музея О.В. Галут мы попытались экспериментально установить, насколько повлиял режим обжига на плотность черепка терракоты: статуэтки были взвешены, затем погружены на 16 часов в воду и снова взвешены в непросушенном состоянии для определения их пористости. Различия оказались незначительными: Т1 (вес: сухая 211,42; мокрая 233,56) – 22,22 г; Т2 (211,34; 234,56) – 23,22 г. Но все-таки хотя бы на 1 г темная оказалась тяжелее...



Рис. 3. Голова статуэтки Кору-Персефоны из некрополя (1954)
с остатками краски. Фото авторов

полагала Томпсон, тот эффект был вызван небольшим количеством дыма в печи¹³. В нашем случае дыма было достаточно для того, чтобы цвет усилился и появились светлые полосы – вихревые затёки, каковые можно видеть и на протоме Деметры, к которой мы вернемся позднее, пока же обратимся еще к одной статуэтке Кору.

Находка первой подобной протомы-бюста Персефоны была сделана еще в 1954 г. при новостроечных раскопках некрополя Горгиппии, проводившихся в районе будущего кинотеатра «Родина», через несколько десятилетий материалы опубликовала И.Т. Кругликова¹⁴ [Алексеева 2010, с. 488, рис. 14; Новичихин, Галут 2013, с. 81]. Статуэтка склеена из нескольких кусочков и, в отличие от экземпляров из печи, имеет следы красного покрытия на волосах¹⁵ (рис. 3). Помимо полуфигуры Кору в сопровождающий инвентарь женского погребения III в. до н. э., где она была найдена, входили и другие терракоты: статуэтки стоящих и сидящих женщин, задрапированных в гиматий, а также акварельная пелика боспорской работы¹⁶.

¹³ *Thompson D.B.* Three centuries of Hellenistic terracottas. Part 2: The early third centuries B.C. // *Hesperia*. 1957. Vol. 26. No. 2. P. 109.

¹⁴ *Кругликова И.Т.* Терракоты из Горгиппии... С. 45. № 12; *Она же.* Раскопки некрополя в районе Астраханской улицы... С. 122. Рис. 3, 3.

¹⁵ Инв. КМ 8365/242. Горг-1954.

¹⁶ *Кругликова И.Т.* Раскопки некрополя в районе Астраханской улицы... С. 122. Рис. 3, 2–4.

Полуфигура Коры-Персефоны из некрополя относится к тому же типу протом-бюстов, что и статуэтки 2020 г., и практически им подобна [Савостина, Тихонова 2021, с. 318, рис. 11]. Высота ее также около 15 см. Терракота имеет черепок рыжеватого цвета, что обычно считается признаком горгиппийской глины, тесто ее почти не отличается от фигурок, найденных в печи и тоже, без сомнения, сделанных из местной глины. Примечательно, что и в этом оттиске Кору, с лицом таким же тонким и «нежным»¹⁷, явственны небольшие бугорки у крыла носа. Все эти наблюдения, характер изображения и детали, особенно идентичные размеры и «крошка», дают возможность предположить не только типологическое родство всех трех статуэток Кору. Весьма вероятно, что они относились к одной серии выпуска терракот, оттиснутых в одной матрице, и очевидно являлись продукцией одной мастерской. Развивая далее эту тему, заманчиво было бы думать, что именно в этой печи и была когда-то обожжена терракота, в свое время ставшая погребальным даром и обнаруженная археологами в 1954 г.

Таким образом, в сфере нашего внимания оказались три протомы Кору-Персефоны, изготовленные по одной технологии, происходящие из одной формы, сходные по формовочной массе, но на выходе приобретшие три совершенно разных, контрастных цвета черепка. Эти наблюдения безусловно важны и дополняют ту наглядную историю техники и технологии греческой коропластики, которая постепенно раскрывается перед нами. Очевидно, что декоративная техника искусства горгиппийского коропласта включала и элементы полихромии – ее следы проявились в статуэтке Кору из некрополя (1954), где найдены остатки красной краски в волосах, наносившейся уже после обжига (рис. 3). Нужно думать, что раскрашивалось и одеяние богини – при большом увеличении на некропольском экземпляре заметны частицы, относящиеся к красочному слою.

Протома-маска Деметры – тонкая, в верхней части сильно изогнутая рельефная пластина (ТЗ). В таком типе терракот помимо лица практически ничего не моделировано, и образ женского божества трактуется в самых общих чертах: голову венчает высокая стелла, поднимающаяся над лицом с очень сильным изгибом наружу. На нее накинуто покрывало, спускающееся с двух сторон, заменяя моделировку боковых частей фигуры. Покрывало образует свое-

¹⁷ *Хмара Е.В.* Терракотовые статуэтки из Анапского историко-археологического музея: Каталог // Тайны терракоты: Античные терракотовые статуэтки из музеев Краснодарского края. Краснодар: Краснодарское кн. изд-во, 1987. С. 82.

образную раму, в которой рельефно проступает только верхняя граница одеяния. Лицо изображения выполнено менее упрощенно: овальное, высотой 4,5 см, с крупными чертами. Однако нельзя сказать, чтобы они были переданы очень отчетливо: нос прямой, но его кончик сглажен, явно смазан подбородок и расплывчата линия овала лица. Рот небольшой, глаза с утолщенными веками. Волосы, расходящиеся надо лбом на две стороны, показаны безыскусными штрихами-насечками. Серьги схематично изображены в виде крупных плоских дисков. И наконец, но не в последнюю очередь: у левого крыла носа имеются небольшие крупинки, похожие на уже встречавшуюся нам глиняную «крошку».

Протома отгиснута в одной лицевой матрице из тонко отмученной глины с редкими белыми включениями (толченая ракушка). После обжига статуэтка приобрела бежево-красноватый оттенок, еще один цвет добавился в палитру рассматриваемых образцов. На ее поверхности также заметны следы воздушных потоков.

В изучении античной коропластики нередко возникают не только проблемы идентификации образа, датировки, определения места производства, технологии изготовления и применения статуэток. Благодаря рассматриваемым комплексам постепенно проясняются и другие вопросы, включая проблему циркуляции отдельных элементов и трансформации образа божества.

При детальном сопоставлении терракот оказалось, что лица полуфигур и протомы-односторонки имеют большое сходство, хотя на первый взгляд производят достаточно разное впечатление: у Кор лицо более узкое, с тонким изысканным овалом, у протомы-маски – утяжеленное (более «взрослое») за счет того, что линия подбородка и шеи не имеет четкого перехода. Тем не менее в характеристике основных черт совпадение очевидно. Оно проявляется и в построении лицевого угла (угол наклона лица по отношению к вертикали), и в трактовке рельефно выделенных глаз с утолщенными верхними и нижними веками, в изящном переходе от рта к подбородку, читаемом в профиле, линии лба и прямого носа. Как отмечалось в описаниях, кончик носа у всех статуэток одинаков и имеет характерную закругленность. Она никак не оправдана стилистически и явно спровоцирована производственными огрехами – дефектом формовки модели. Обращалось внимание и на другие производственные отметины, прослеженные у всех рассмотренных фигур, происходящие, по всей видимости, от не снятой вовремя глиняной крошки.

На основе этих наблюдений был сделан вывод о том, что создание моделей статуэток, найденных в обжигательной печи, было не совсем простым или прямолинейным [Савостина, Тихонова 2021,

с. 321]. Оно состояло из нескольких последовательных действий и начиналось с общего для всех этапа – можно сказать, с сотворения лица. Сначала мастер формовал лицо по оттиску с какой-то привозной статуэтки (здесь, на наш взгляд, вполне различимы аттические черты). Предполагаем, что именно тогда и появилась на оттиске не убранный у левого крыла носа глиняная крошка, которая стала отчетливым общим признаком, как бы своеобразной родовой отметиной. Тогда же, скорее всего, на оттиснутой первой модели «пралица» был случайно сглажен и кончик носа.

Изготовив лицо в форме, мастер дополнял остальную фигуру свободной лепкой. Она становилась новой моделью (прототипом). Или возникало несколько моделей с одним лицом – как в нашем случае. Так поступали многие коропласты начиная с VII–VI вв. до н. э.¹⁸ Определенно так были созданы и новые модели терракот двух рассматриваемых нами типов, с которых снимали уже производственные формы для изготовления тиражных копий.

Несмотря на то что главный элемент в комбинированном технологическом решении статуэток совпадает, мы далеки от мысли, что модели для изготовления обеих фигурок сделаны одним коропластом, настолько значительно различается их замысел и степень проработки. На фоне всех других терракот, известных в Горгиипии и ее окрестностях, полуфигура-бюст Кору несомненно является художественным произведением неординарного уровня. Особенно это очевидно в сопоставлении с другой продукцией той же мастерской. Как уже отмечалось, протома-маска за очертаниями «пралица» имеет очень несложную форму и вылеплена кустарно, по-домашнему, с упрощенно и небрежно показанными деталями. К тому же при изготовлении модели этой статуэтки был допущен еще один производственный огрех – смазан подбородок. Он не был исправлен и так и вошел в серию копий как отличительный признак.

Более того, как мы установили по доступным в 2020 г. материалам, модель того же «пралица» была использована еще в одном типе статуэток, в другой односторонней протоме Деметры, найденной в Горгиипии в 1965 г. (Т4)¹⁹. Об их родстве, в свое время подмечен-

¹⁸ *Burn L., Higgins R.* Catalogue of the Greek terracottas in the British Museum. L., 2001. Vol. 3. P. 18–19; *Muller A.* The coroplastic workshops of Thasos // *Figurines. A microcosmos of clay.* Thessaloniki, 2017. P. 63. См. также: [Ulenbrock 1990, pp. 15–21; Ходза 2018, с. 313].

¹⁹ Инв. АМ 5265, КМ 8365/1741. Назовем его для ясности Т4, продолжая маркировку терракот из печи. См.: *Салов А.И.* Указ. соч. С. 204; *Цветева Г.А.* Новые данные об античном святилище... С. 138; *Кругликова И.Т.* Терракоты из Горгиипии... С. 46. № 10. Табл. 51,6.



Рис. 4. Четыре типа статуэток,
 модели которых выполнены на основе одного оттиска лица:
 1–3 – протомы Деметры: Т5, Т4, Т3;
 4 – протома Кору-Персефоны: Т1.

Фото авторов

ном А.И. Саловым²⁰, убедительно говорит сопоставление профилей всех трех генетически связанных изображений [Савостина, Тихонова 2021, с. 323, рис. 16]. Кстати, здесь была использована модель лица уже со смазанным подбородком, но очевидны усилия мастера по преобразованию типа и внесению в него «чего-то новенького». Черты лица этой протомы подправлены стеклой, по-другому, хотя тоже упрощенно, показаны волосы, прическа дополнена круглым украшением в виде налепа по центру, такие же налепы-серьги размещены по бокам. Весь контур «рамы» спускающегося от стэфаны покрывала имеет более округлые очертания, а черепок ее после обжига приобрел слегка коричневатый оттенок (рис. 4,2, Т4).

Таких протом не нашли в нашей печи, но она была среди находок в упомянутом храмовом сбросе, обнаруженном в 1965 г., где известно более десятка подобных экземпляров²¹ [Савостина, Тихонова 2021, с. 324, рис. 17]. Всего из этого комплекса в музей поступило около 80 терракот и их фрагментов, а найдено их около 100²².

²⁰ Салов А.И. Указ. соч. С. 205.

²¹ Там же. С. 205. Рис. 3,3.

²² Цветаева Г.А. Охранные раскопки в Анапе в 1965 г.: отчет // Архив ИА РАН. Р-1. № 3211; Хмара Е.В. Указ. соч. С. 92–94. Кат. 1-71.

Но и это еще не все. Еще одна серия протом из этого комплекса²³ близка нашей протоме-маске Деметры «из печи» (ТЗ). Хорошо сохранилась статуэтка, представленная в экспозиции Анапского музея (Т5)²⁴, бесспорно напоминающая ТЗ, но крупнее ее (15 см против 13 см из печи). На этом основании первоначально было сделано предположение о принадлежности ее более ранней серии терракот того же типа ТЗ [Савостина, Тихонова 2021, с. 324]. Однако пристальный анализ комплекса «Сброс 1965 г.», принятый в 2021 г., позволил скорректировать наши представления. Есть все основания относить эту протому-маску Деметры к отдельному, третьему типу односторонок, выполненных на основе того же первоэлемента (рис. 4, 1, Т5). Как оказалось, высота лица этого оттиска не превышает лица экземпляра, найденного в печи, а размеры терракоты крупнее за счет увеличения обрамляющей его «рамы». Предположение об ее принадлежности иному типу подтверждают и детали, первоначально незамеченные – от различий в трактовке волос до общего «выражения лица». Это стало особенно ясно, когда с Деметрой «из печи» была сопоставлена более многочисленная группа таких терракот (более 10 фрагментов). После обжига черепок этой протомы-маски приобрел бежевый оттенок, и она тоже была раскрашена: следы краски (розовая) сохранились на волосах.

Итак, мы можем говорить о трех вариантах моделей протом-масок Деметры с одним ключевым элементом. С помощью нехитрых вариаций в изготовлении новых моделей протом Деметры горгиппийские мастера каким-то образом пытались модифицировать свою популярную продукцию. На основе того же «пралица» была разработана и протома другой богини элевсинского круга – Персефоны (рис. 4, 4, Т1, Т2). Таким образом, одна маска послужила первоэлементом в создании четырех моделей терракотовых статуэток (рис. 4). Примечательно, что этот элемент изображения переходил из одного в другой образ женского божества: Деметры и Персефоны. Любопытно также и то, что многие фигурки при всех своих особенностях имеют лица одного размера – возможно, изготавливались в одно время, сосуществовали. Однако есть в комплексе «Сброса 1965» и фрагменты терракот других размеров. Как ни странно, они относятся к статуэткам типа ТЗ, наименее представительному в сбросе. Их немного, единично выявлены

²³ Салов А.И. Указ. соч. С. 205. Рис. 3,2.

²⁴ Инв. АМ 5264, КМ 8365/1740. Продолжая маркировку исследуемых терракот, назовем ее Т5. См. также: Кругликова И.Т. Терракоты из Горгиппии... С. 46. № 8. Табл. 51,4; Хмара Е.В. Указ. соч. С. 92. Кат. 3.



Рис. 5. Три поколения горгиппийских статуэток типа протомы Деметры, найденной в печи: Т6, Т3, Т7. Фото авторов

и оттиски, равные по размеру ТЗ²⁵. Но есть и бóльшие, и меньшие, т. е. такие, которые явно можно связать с другими поколениями терракот: предшествующим ТЗ²⁶ и последующим²⁷ (рис. 5, Т6, Т7).

Для восстановления истории ремесла это означает, что в практике горгиппийских коропластов данный тип протомы-маски Деметры достаточно долго был в производстве. изнашивались формы, новые рабочие матрицы снимались с обожженных статуэток, но, учитывая линейную усадку глины, они получались меньше прежних матриц. Естественно, что и следующее поколение фигурок выходило чуть меньших размеров. Этот феномен хорошо проиллюстрирован терракотами из храма Артемиды на Фасосе²⁸ и святилища на Майской горе близ Фанагории, где про-

²⁵ Например Горг-65, КМ 8365/1417 (№ 15). Фрагмент сохранился: 6,8 см, высота лица – 4,5 см. Подбородок не смазан. По бокам и у висков слегка сдавлен.

²⁶ Сильно заизвесткованный фрагмент склеен из двух частей. Черепок рыжеватый, отмученной глины с мелкими черными включениями и редкими блестками. Маркируем в тексте как Т6. Горг-65, КМ 8365/1776 (II/8 № 39). Высота сохранившегося фрагмента – 10,4 см, высота лица – 5,5 см. Подбородок не смазан, круглый, волосы как у Т3.

²⁷ Горг-65, КМ 8365/1418, № 17. Высота лица – 4,0 см, ширина – 3,1 см. Маркируем как Т7.

²⁸ Muller A. Op. cit. P. 61, fig. 1.

слеживается от двух-трех до шести поколений различных линий протом [Ильина 2008, с. 13]. Что касается Горгиппии, то, по нашим сведениям, в истории ее ремесла такие факты до сих пор не были известны.

Упомянутый «Сброс 1965 г.» сыграл существенную роль в определении стадий производства терракот, не менее важен он и для подтверждения применения статуэток. Скопление терракот, чернолаковых канфаров, маленьких сосудов и других керамических фрагментов были обнаружены в слое, задетом градостроительной траншеей 1965 г. на перекрестке улиц Ленина и Протопова. Разрытие сначала наблюдал и обследовал А.И. Салов²⁹, затем небольшие охранные раскопки, без широких прирезок, осуществлялись под руководством Г.А. Цветаевой³⁰.

По характеру терракотовых статуэток, преобладающих в данном скоплении – а это в большинстве своем односторонние протомы Деметры, хотя и не только, есть и небрежные отиски, и бракованные фрагменты, – исследователи сразу связали этот слой с храмовым сбросом, фависсой святилища элевсинских богинь и даже нашли достойную кладку, соотношенную с этим храмом (правда, она несколько выше по стратиграфии и прорезает этот слой³¹). После первых публикаций и достаточно осторожных предположений³² в последующей литературе можно встретить уже утверждение существования здесь храма с земельным наделом [Алексеева 2010, с. 59].

Однако более пристальное знакомство с данными этого «сброса» по отчету Г.А. Цветаевой³³ раскрывает его характер залегания, отличающийся как от использования какого-либо специально вырытого резервуара (ямы или заброшенного колодца – как на холме Ареопага Афин³⁴), так и от природной расщелины – как на Майской горе. Слой в целом был похож на линзу общей мощностью около 1 м, но заполненную одновременно и как бы двумя порциями: внизу, как пишет Г.А. Цветаева, было найдено больше канфаров, выше – больше терракот, при этом терракоты располагались на одной глубине – 130–140 см от современной поверхности. Очевидно,

²⁹ Салов А.И. Указ. соч. С. 204.

³⁰ Цветаева Г.А. Охранные раскопки в Анапе в 1965 г.; *Она же*. Новые данные об античном святилище... С. 138.

³¹ Цветаева Г.А. Охранные раскопки в Анапе в 1965 г. С. 6.

³² Салов А.И. Указ. соч. С. 206.

³³ Цветаева Г.А. Охранные раскопки в Анапе в 1965 г. С. 2.

³⁴ Thompson D.B. Three centuries of Hellenistic terracottas. Part 1, B and C // *Hesperia*. 1954. Vol. 23. P. 72.

что «раскопками был захвачен только край этого выброса, узкая полоса»³⁵, границы этого слоя, раскрытого на ширине 1,5–2 м, уходили в борт, под асфальт улицы Протапова, и в силу сложившихся обстоятельств прослежены быть не могли.

Таким образом, на наш взгляд, это скопление больше напоминает перемещенный слой, но все-таки бесспорно связанный с каким-то однородным сбросом. Возможно, заполнение фависсы использовалось в качестве нивелировочного слоя, но вряд ли это была она сама. Не вызывает сомнений определение сакрального характера материала сброса: большая часть его состоит из односторонних изображений Деметры, которые были примером самого простого и обычного вотивного дара [Кузьмина 2013, с. 47]. Протомы-маски служили наиболее ходовым приношением и, возможно, продавались прямо у входа в святилище. Но известны случаи их находок в составе сопроводительного погребального инвентаря, как, например, в женских захоронениях некрополя Аканфа IV в. до н. э.³⁶ и более раннего, где, кстати, встречались и находки объемных полуфигур в детском погребении конца V в. до н. э.³⁷

Назначение второго типа статуэток, найденных в комплексе коропласта, также связано с древнегреческой ритуальной практикой [Tzanavari 2015, pp. 165–179]. Статуэтка Коры-Персефоны, дочери Деметры, была включена в состав погребальных даров, сопровождающих женское захоронение в Горгиипии, что, несомненно, отражает традиционные представления, связанные с циклическим культом элевсинских богинь. В этом плане понятна и иконография Коры: ее полуфигура символизирует анод – восхождение из земных глубин, из царства Аида³⁸ [Исаева 1990, с. 169], откуда Кора-Персефона каждый год возвращается на землю, к матери своей Деметре, и жизнь возрождается.

Тип объемной стоящей полуфигуры довольно хорошо известен в греческой мелкой пластике [Tzanavari 2015, pp. 165–179]. Ясные черты лица аттических статуэток Коры V в. до н. э., показанной в одеянии-пеплосе, особенно трактовка миндалевидных глаз с толстыми веками, несомненно напоминают черты Кор из

³⁵ Цветаева Г.А. Охранные раскопки в Анапе в 1965 г. С. 3.

³⁶ *Rhomiopoulou K.* Akantos. Figurines from the coastal cemetery // *Figurines. A microcosmos of clay.* Thessaloniki, 2017. P. 87, fig. 2.

³⁷ *Ibid.* P. 90, kat. 283.

³⁸ *Грач Н.Л.* Терракотовые статуэтки из кургана Большая Близница // *Терракотовые статуэтки: Придонье и Таманский полуостров.* М.: Наука, 1974. С. 36. (Свод археологических источников, вып. Г1-11, ч. 4)

Горгиппии³⁹ [Исаева 1990, рис. на с. 307]. Схожи по типу изображения и фигурки IV в. до н. э. из Великой Греции, представляющие более высоко срезанные протомы-бюсты девушек в калафе и без одежд⁴⁰. Скорее всего, в большинстве «обнаженных» статуэток Кор, где одяние не моделировалось пластически [Svana 2015, p. 459, fig. 4], оно дополнялось средствами живописи, что также известно по многим примерам⁴¹. Вероятно, так была декорирована и полуфигура Кору-Персефоны из каменной гробницы боспорского кургана Большая Близница, IV в. до н. э.⁴², на которой можно рассмотреть следы сохранившейся росписи: бусы, контуры глаз и следы грунтовки поверхности, предвещающей роспись.

Среди горгиппийских терракот известны также несколько статуэток-полуфигур женщины в хитоне. Терракоты этого типа найдены в заполнениях ям или под полом погибшего помещения [Алексеева 1997, табл. 181, 20, 21, 23]. Их аналогии датируются эпохой эллинизма и атрибутируются как образ божества «домашнего круга», связанного с домашним культом. В их перечень включены и Афродита, и Исида, и Великая Богиня⁴³. Мы также должны быть готовы к тому, что какие-то экземпляры терракот из продукции нашей мастерской могли быть использованы в домашнем культе. По наблюдениям исследователей, домашний и официальный храмовый культы не так сильно различались и адаптировались очень индивидуально [Barrett 2015, p. 415]. Нельзя исключить и того, что, погружаясь в сакральное значение этих образов и глубже изучая смысловой контекст наших находок, со временем мы также столкнемся с более объемным пониманием ипостасей и круга Великих богинь в греческой традиции⁴⁴. Думается, неспроста вблизи мастерской, изготовлявшей

³⁹ Бротова Н.Н. Греческая терракота. М.: Искусство, 1969. С. 46. Рис. 46.

⁴⁰ Portale E.C. Busti fittili e Ninfe: sulla valenza e la polisemia delle rappresentazioni abbreviate in forma di busto nella coroplastica votiva siceliota // Philotechnia: Studi sulla coroplastica della Sicilia greca. Catania, 2012. P. 227–252.

⁴¹ Tzanavari K. Polychromy, a decorative technique of coroplastic art // Figurines. A microcosmos of clay. An exhibition. Thessaloniki, 2017. P. 53–55.

⁴² Грач Н.Л. Указ. соч. С. 36, табл. 42, 2. См. также: [Власова 2010, с. 227, рис. 69 на с. 230].

⁴³ Tzanavari K. The terracotta protome in the local workshops of Macedonia // Figurines. A microcosmos of clay. An exhibition. Thessaloniki, 2017. P. 338, no. 365. См. также: [Tzanavari 2015, p. 175].

⁴⁴ Thompson D.B. Op. cit. Part 1. P. 102.

протомы богинь элевсинского круга, тогда же, в 2020 г., и в том же слое был обнаружен известняковый рельеф с изображением Кибелы, Гекаты и Гермеса [Горнчаровский, Тихонова 2021, с. 73–77, рис. 1.1]. Но это возможная тема уже другого исследования.

Литература

- Алексеева 1997 – *Алексеева Е.М.* Античный город Горгиппия. М.: Наука, 1997. 559 с.
- Алексеева 2010 – *Алексеева Е.М.* Горгиппия // Античное наследие Кубани. М.: Наука, 2010. Т. 1. С. 470–509.
- Власова 2010 – *Власова Е.В.* Древности эллинские и местные // Античное наследие Кубани. М.: Наука, 2010. Т. 3. С. 198–262.
- Горнчаровский, Тихонова 2021 – *Горнчаровский В.А., Тихонова Т.С.* Посвятительные рельефы с изображением Кибелы, Гермеса и Гекаты // Античные реликвии Херсонеса: открытия, находки, теории (АРХОНТ): Материалы научной конференции. Севастополь, 20–24 сентября 2021 г. Севастополь: ГИАМЗ «Херсонес Таврический», 2021. С. 73–77.
- Ильина 2008 – *Ильина Т.А.* Проблемы исследования античной короппластики Боспора: опыт комплексного анализа материалов святилища на Майской горе близ Фанагории: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2008. 23 с.
- Исаева 1990 – *Исаева Н.Н.* К иконографии анота в греческой короппластике классического периода // Образ – смысл в античной культуре. М.: Внешторгиздат, 1990. С. 164–173.
- Кузьмина 2013 – *Кузьмина Ю.Н.* Керамический комплекс второй четверти V в. до н. э. из раскопок на южной окраине Фанагории // Проблемы истории, филологии, культуры (ПИФК). 2013. № 2. С. 45–49.
- Новичихин, Галут 2013 – *Новичихин А., Галут О.* Золото Горгиппии. Краснодар: Платонов, 2013. 96 с.
- Савостина, Тихонова 2021 – *Савостина Е.А., Тихонова Т.С.* Мастерская короппласта (из раскопок 2020 г.) в контексте городской жизни и ремесленного производства Горгиппии // Древности Боспора. 2021. Вып. 26. С. 309–331.
- Ходза 2018 – *Ходза Е.Н.* Античные терракоты из собрания П.А. Сабурова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 368 с.
- Barrett 2015 – *Barrett C.* Terracotta figurines and the archaeology of ritual: domestic cult in Greco-Roman Egypt // *Figurines grecques en context: Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison.* Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2015. P. 401–419.
- Koukouvou 2017 – *Koukouvou A.* Terracotta figurines. Craftsmen and workshops // *Figurines. A microcosmos of clay.* Thessaloniki, 2017. P. 45–48.
- Svana 2015 – *Svana I.* Votive terracotta figurines from a rural sanctuary in Thesprotia, Epirus // *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine.* Iconographie

et contexts. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2015. Vol. 2. P. 457–463.

Tzanavari 2015 – *Tzanavari K.* Protomés de terre cuite de l'antique Lètè (Migdonie) // Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Iconographie et contextes. Vol. 2. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2015. P. 165–180.

Ulenbrock 1990 – *Ulenbrock J.P.* The Coroplast's art. N.Y., 1990. 175 p.

References

- Alekseeva, E.M. (1997), *Antichnyy gorod Gorgippiya* [The ancient city of Gorgippia], Nauka, Moscow, Russia.
- Alekseeva, E.M. (2010), “Gorgippiya”, *Antichnoe nasledie Kubani* [Ancient heritage of Kuban], vol. 1, Nauka, Moscow, Russia, pp. 470–509.
- Barrett, C. (2015), “Terracotta figurines and the archaeology of ritual: domestic cult in Greco-Roman Egypt”, in *Figurines grecques en context Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, France, pp. 401–419.
- Goroncharovskii, V.A. and Tikhonova, T.S. (2021), “Dedicatory reliefs depicting Cybele, Hermes and Hecate”, in *Antichnye relikvii Hersonesa: otkrytiya, nakhodki, teorii (ARCHONT). Materialy nauchnoi konferentsii*, Sevastopol', 20–24 sentyabrya 2021 [Ancient relics of Chersonesos: discoveries, finds, theories (ARCHON). Proceedings of the scientific conference, Sevastopol, September 20–24, 2021], GIAMZ “Tauride Chersonese”, Sevastopol, Russia, pp. 73–77.
- Il'ina, T.A. (2008), *Problemy issledovaniya antichnoj koroplastiki Bospora: opyt kompleksnogo analiza materialov soyatilishcha na Majskoj gore bliz Fanagorii*, [The problems of Ancient Bosphorus coroplasty research: an experience of complex analysis of materials from the Majskaia Mountain sanctuary not far from Phanagoria], Abstract of Ph.D. dissertation, Moscow, Russia, p. 28.
- Isaeva, N.N. (1990), “To the iconography of the anode in the Greek coroplasty of the Classical period” in *Obraz – smysl v antichnoi kul'ture* [Image – meaning in Ancient culture], Vneshtorgizdat, Moscow, Russia, pp. 164–173.
- Khodza, E.N. (2018), *Antichnye terrakoty iz sobraniya P.A. Saburova* [Antique terracottas from the collection of P.A. Saburov], Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, Saint Petersburg, Russia.
- Koukouvou, A. (2017), “Terracotta figurines. Craftsmen and workshops”, in *Figurines. A microcosmos of clay*, Thessaloniki, Greece, pp. 45–48.
- Kuz'mina, Yu.N. (2013), Keramicheskii kompleks vtoroi chetverti V v. do n. e. iz raskopok na yuzhnoi okraine Fanagorii [Ceramic complex of the second quarter of the 5th century BC from excavations on the southern outskirts of Phanagoria], *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*, no. 2, pp. 45–49.
- Novichikhin, A. and Galut, O. (2013), *Zoloto Gorgippii* [Gorgippia gold], Platonov, Krasnodar, Russia.

- Savostina, E.A. and Tikhonova, T.S. (2021), “Koroplast workshop in the context of urban life and craft production of Gorgippia”, *Drevnosti Bospora*, vol. 26, pp. 309–331.
- Svana, I. (2015), “Votive terracotta figurines from a rural sanctuary in Thesprotia, Epirus”, in *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Iconographie et contextes*, vol. 2, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq, France, pp. 457–463.
- Tzanavari, K. (2015), “Protomés de terre cuite de l’antique Lète (Migdonie)”, in *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Iconographie et contextes*, vol. 2, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq, France, pp. 165–180.
- Ulenbrock, J.P. (1990), *The Coroplast’s art*, New York, USA.
- Vlasova, E.V. (2010), “Hellenic and local Antiquities”, in *Antichnoe nasledie Kubani* [Ancient heritage of Kuban], vol. 3, Nauka, Moscow, Russia, pp. 198–262.

Информация об авторе

Елена А. Савостина, доктор искусствоведения, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств, Москва, Россия; 109544, Россия, Москва, Товарищеский пер., д. 30; esav@yandex.ru

Татьяна С. Тихонова, ООО «Кубаньархеология», Краснодар, Россия; 350063, Россия, Краснодар, ул. Кубанская Набережная, д. 37/11; ana-pe@mail.ru

Information about the authors

Elena A. Savostina, Dr. of Sci (Art Studies), The Surikov Moscow State Academic Art Institut, Moscow, Russia; bld. 30, Tovarishcheskiy Line, Moscow, 109544, Russia; esav@yandex.ru

Tatiana S. Tikhonova, “Kubanarcheology” LLC, Krasnodar, Russia; bld. 37/11, Kubanskaya Naberezhnaya St., Krasnodar, 350063, Russia; ana-pe@mail.ru

УДК 738.6

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-42-60

Терракотовые статуэтки из юго-западного участка некрополя Китея

Зоя В. Ханутина

*Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург,
Россия, zoe_gmir@inbox.ru*

Владимир А. Хршановский

Институт археологии РАН, Москва, Россия, vax48@mail.ru

Аннотация. В статье публикуются терракоты, найденные в ходе археологических раскопок некрополя боспорского города Китей, существовавшего на юго-востоке Керченского полуострова с рубежа VI–V вв. до н. э. до второй четверти VI в. н. э. На юго-западном участке, расположенном в зоне интенсивной береговой абразии, были открыты погребальные памятники IV в. до н. э. и второй половины IV–V в. н. э., сопутствующие им ритуальные комплексы и следы тризн. Среди многочисленных находок – приношений, связанных с обрядами позднеантичного времени, были 14 фрагментированных терракот. Их соотношение – преобладание ранних, эллинистических, над позднеантичными, синхронными последним ритуальным действиям, предпочтение, которое отдавалось женским, а не мужским образам, а также верхним и нижним частям терракот, возможно, неслучайно и ждет объяснения. Интерпретация выявляемых закономерностей зависит от этнокультурной принадлежности обитателей Китея эпохи Великого переселения народов, которая подлежит уточнению.

Ключевые слова: Боспорское царство, Китей, позднеантичное время, некрополь, погребальные и поминальные памятники, ритуальные приношения, терракоты

Для цитирования: Ханутина З.В., Хршановский В.А. Терракотовые статуэтки из юго-западного участка некрополя Китея // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 42–60. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-42-60

© Ханутина З.В., Хршановский В.А., 2023

Terracotta figurines from the South-Western section of the Kytaiia necropolis

Zoya V. Khanutina

*State Museum of the History of Religion (Ministry of Culture),
Saint-Petersburg, Russia, zoe_gmir@inbox.ru*

Vladimir A. Khrshanovskii

*Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, vax48@mail.ru*

Abstract. This article is based upon terracotta figurines that have been discovered during the excavations of the necropolis of Kytaiia, one of the smaller Bosphoran towns, which had existed on the South-Eastern littoral of the contemporary Kerch peninsula, from the 6th – to the 5th centuries BC, till c. 525–550 AD. In the South-Western section of the site, located in a zone of intense coastal abrasion, burials of the 4th century BC, and of the extended period 350–500 AD, accompanied with ritual complexes and traces of funeral meals, were discovered. In addition to numerous other finds, of offerings associated with rites customary in Late Antiquity, 14 fragmented terracotta figurines were discovered. Compared to examples from the earlier Hellenistic period these from the late antique, which are contemporaneous with the most recent ritual practices, appear to be of smaller quantity. The preference which was given to female rather than to male images, as well as to upper and lower parts of terracotta figurines, is perhaps not accidental but awaits explanation. Interpretation of the revealed patterns depends upon the ethnic and cultural affiliation of the Kytaiia inhabitants during the Great Migration Period and needs clarification.

Keywords: Bosphoran Kingdom, town of Kytaiia, Late Antiquity, necropolis, burial and commemorative sites, ritual offerings, terracotta figurines

For citation: Khanutina, Z.V. and Khrshanovskii, V.A. (2023), “Terracotta figurines from the South-Western section of the Kytaiia necropolis”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 42–60, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-42-60

Археологическим исследованиям боспорского города Китея, расположенного на юго-востоке Керченского полуострова и просуществовавшего с рубежа VI–V вв. до н. э. до второй четверти VI в. н. э., исполнилось 100 лет. Он был открыт (и ошибочно отождествлен с Акрой) Полем Дюбрюксом в 1820 г.¹ Им же в 1826 г. был

¹ Дюбрюкс П. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1: Тексты. СПб.: Коло, 2010. С. 315.

составлен первый план Китея, сравнение с которым позволяет понять, какая часть города с тех пор безвозвратно погибла из-за трансгрессии Черного моря и сопутствующей ей береговой абразии [Молев 2010, с. 13]. Каждый год приносит новые невосполнимые утраты расположенным здесь археологическим объектам. Именно этим обусловлена необходимость охранно-спасательных работ, систематически ведущихся здесь с 1970 г.

В первых же археологических экспедициях Ю.Ю. Марти 1927–1928 гг. исследования велись не только на самом городище Китея, но и на прилегающей территории. У подножья кряжа Джург-Оба были открыты и доследованы после грабителей вырубные склепы конца III – первой половины IV вв. н. э.² [Ермолин, Юрочкин 2002, с. 86–87]. Была нанесена на план цепочка курганов, тянущаяся вдоль берега (на расстоянии 1–1,5 км) от кряжа Чатр-Тав к северо-востоку, в сторону Керченского пролива³. К настоящему времени на примыкающей к Китею с востока, севера и запада равнине было открыто и частично исследовано несколько некрополей разного типа (грунтовые, скальные, курганные) с хронологической вилкой от первой половины V в. до н. э. до первой половины V в. н. э. [Хршановский 2018, с. 249–258]. Среди них особое место занимает участок к юго-западу от западной крепостной стены Китея, южная часть которого располагается на высоком (около 28 м) обрывистом берегу, непрерывно разрушающемся абразией.

В последнем десятилетии XX – начале XXI в. на этом участке в ходе доследования грабительских шурфов были открыты три монументальных склепа № 141, 206 и 300 (раскопы, соответственно, XXV, XXXIII, XXXIII-A) (рис. 1), сложенные из блоков и плит известняка, которые по своей архитектуре, строительной культуре и самым ранним остаткам погребального инвентаря (фрагментам импортных амфор, чернолаковых сосудов, медным пантикапейским монетам) могут датироваться второй половиной IV в. до н. э. [Хршановский 2013, с. 182–200]. Наличие в этих раскопах (и в том же слое) более позднего материала (с очень широкой хронологической вилкой от III в. до н. э. до V в. н. э.) отчасти может быть объяснено тем, что такие элитные склепы функционировали достаточно долго и использовались многократно. Однако помимо трех эллинистических склепов здесь были открыты и исследованы более 40 позднеантичных грунтовых и плитовых могил, многочисленные

² *Гайдукевич В.Ф.* Некрополи некоторых боспорских городов (по материалам раскопок 1930-х годов) // Некрополи боспорских городов. МИА. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. № 69. С. 223–238.

³ Там же. С. 212. Рис. 81.

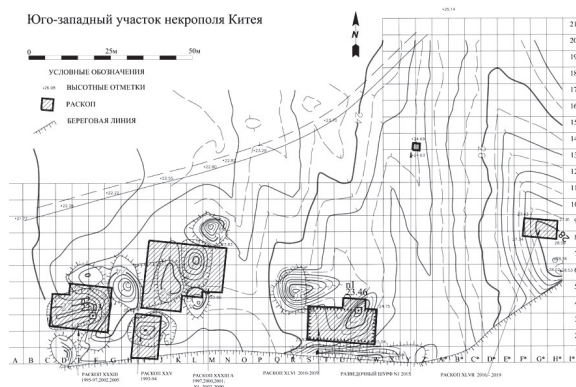


Рис. 1. Юго-западный участок некрополя Китея.
План с обозначением раскопов

следы тризн и грунтовой склеп № 344 (раскоп XL). По самому позднему найденному материалу (монеты последних боспорских царей, фрагменты поздних узкогорлых светлоглиняных и красноглиняных амфор) они датируются IV – первой половиной V в. н. э. и связаны с использованием этого участка для погребальных и поминальных действий в позднеантичное время [Хршановский 2016, с. 108–141; Хршановский 2017а, с. 208–213; Хршановский 2017в, с. 158–166].

Все исследованные склепы были ограблены в древности. Стратиграфия слоев нарушена. Лишь в нескольких местах удалось зафиксировать выгороженные ритуальные площадки с зольными пятнами и другими следами совершенных тризн. В грунте заполнения склепов на всех уровнях (как в мешаном переотложенном слое) повсеместно соседствовали артефакты от IV в. до н. э. до конца III–IV вв. н. э. Выявленная «вилка» прослеживалась по всем датированным материалам.

Амфорная керамика была представлена как (в меньшем количестве) фрагментами (в том числе с клеймами) греческого импорта, начиная с IV в. до н. э. (Хиос, Фасос, Гераклея, Синопа), так и (в большем количестве) поздними узкогорлыми светлоглиняными и красноглиняными с ребристым туловом III–V в. н. э. Расписная и кружальная керамика с лаковым покрытием – от обломков краснофигурных расписных, сетчатого лекифа и чернолаковых сосудов до гораздо более многочисленных фрагментов поздних краснолаковых (в том числе «рыбных блюд»). Кружальная посуда

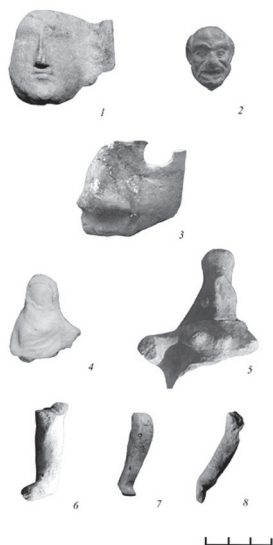


Рис. 2. Фрагменты терракот из раскопов XXV, XXXIII, XXXIII-A, XL:
 1 – протома Деметры (?), V–IV вв. до н. э.;
 2 – голова статуэтки старика-актера, IV в. до н. э.;
 3 – маска, I–III вв. н. э.;
 4 – женская фигура, закутанная в гиматий, III–I вв. до н. э.;
 5 – статуэтка сидящей Богини (Кибелы?), II–III вв. н. э.;
 6–8 – рука и ноги от статуэток «мистов», III в. н. э.

без покрытия была представлена широким спектром обломков светлоглиняной, красноглиняной, сероглиняной и чернолощеной керамики, не поддающейся узкой датировке. Многочисленные обломки лепных сосудов являются скорее этнокультурным, чем хронологическим маркером.

Среди разнообразных вещевых находок, в целом вписывающихся в ту же широкую хронологическую вилку IV в. до н. э. – IV в. н. э. (медные монеты, глиняные светильники, керамические пряслица и грузила, стеклянные и янтарные бусины, обломки стеклянных сосудов, бронзовые фибулы, фрагменты зеркал, железных мечей и ножей, наконечник стрелы, элементы конской упряжи, кольца, костяные проколки), были и части восьми терракотовых статуэток (рис. 2, 1–8).

К самым ранним (IV в. до н. э.) относятся протома женского божества (рис. 2, 1) и голова статуэтки старика-актера (рис. 2, 2).

Первая была найдена на границе между дромосом и малой камерой эллинистического двухкамерного склепа № 300, в скоплении небольших плоских камней, напоминавших грубую кладку, появившуюся при его вторичном использовании. Протома представляет собой изображение округлого полного женского лица, обрамленного причешкой в виде пластических крупных перевитых прядей. Фрагментированность изделия затрудняет ее атрибуцию. Все же правильность лица, строгость и торжественность его выражения позволяет предположить, что это изображение Деметры. Близкие аналогии в коропластике Боспора датируются достаточно ранним временем – V–IV в. до н. э.⁴

В верхнем слое жертвенной ямы Н-277, расположенной к западу от склепа № 300 и, вероятно, изначально синхронной ему, но вторично использованной для позднеантичных погребений была найдена голова статуэтки старика-актера (рис. 2, 2). Она была отлита из кирпично-красной (боспорской?) глины и по очень близкой аналогии с одной из терракот кургана Большая Близница⁵ датируется IV в. до н. э.

В позднеантичном склепе № 344 (раскоп XL) был найден фрагмент небольшой театральной мужской (?) маски, выполненной из бежевой глины (в некоторых местах сохранились следы белой и коричневой краски) (рис. 2, 3). Незначительный размер фрагмента не позволяет точно атрибутировать маску. Возможно, она изображала героя или персонажа дионисийского круга. Маски такого типа, датируемые I–III вв. н. э., неоднократно встречались в погребениях при раскопках Пантикапея⁶ и Мирмекия⁷.

Изображения театральных масок нередко использовались в Северном Причерноморье для декора деревянных саркофагов. По-видимому, им придавался магический смысл, они выполняли роль апотропеев и могли маркировать переход умершего из

⁴ *Пругло В.И.* Терракоты из Тиритаки // Терракоты Северного Причерноморья. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1970. С. 92, табл. 38, 7; *Кобылина М.М.* Терракотовые статуэтки Фанагории // Терракотовые статуэтки: Придонье и Таманский полуостров. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1974. С. 20–21, табл. 15, 5; 23, 1; и др.

⁵ *Грач Н.Л.* Терракотовые статуэтки из кургана Большая Близница // Терракотовые статуэтки: Придонье и Таманский полуостров. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1974. С. 38, табл. 43, 4.

⁶ *Силантьева П.Ф.* Терракоты Пантикапея // Терракотовые статуэтки: Пантикапей. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1974. С. 33–34, табл. 41–43.

⁷ *Денисова В.И.* Коропластика Боспора. Л.: Наука, 1981. С. 124, табл. XXVII, б, в.

одного состояния в другое. Еще одной причиной связи масок с погребальным культом была «неразделимая связь театра и, соответственно, всего, что имело к нему отношение, с хтоническим культом Диониса»⁸.

К более раннему времени относится фрагментированная терракотовая статуэтка из грунта заполнения эллинистического склепа № 141 (рис. 2, 4). Она представляет собой фигуру женщины, завернувшейся в гиматий, спадающий с головы на плечи и образующий горизонтальные складки, под которыми лишь угадываются очертания тела. Лицо почти не проработано (возможно, стерто). Нижняя часть статуэтки обломана. Точной аналогии ей обнаружить не удалось, однако по стилю исполнения эта терракота близка фигуркам женщин, закутанных в плащ, найденных в Тире⁹, датируемых III–I вв. до н. э. В связи с тем, что статуэтка найдена на некрополе, она могла относиться к культу Деметры, связанному с хтоническим миром. Известны похожие терракоты конца V – начала IV в. до н. э., изображающие грустящую Деметру в покрывале [Русяева 1982, с. 62, рис. 26, 3, 4].

В юго-западном углу первой камеры двухкамерного эллинистического склепа № 206 среди набросанных камней (возможно, примитивного позднеантичного «жертвенника») была найдена верхняя часть терракоты, изображающей Богиню (Кибелу?) (рис. 2, 5). Статуэтка выполнена весьма грубо и схематично. Голова увенчана высоким калафом, угадываются очертания плаща, спускающегося на плечи из-под головного убора. Лицо почти не проработано, нос выполнен «защипом», руки обломаны, но по сохранившимся фрагментам можно предположить, что они были выставлены вперед и в стороны, выделена грудь. Нижняя часть статуэтки утрачена, задняя сторона заглажена, внутри полость. Судя по аналогиям, терракота, скорее всего, изображает Богиню, сидящую на троне, и датируется II–III вв. н. э. Фигурки подобного типа нередки среди терракот Северного Причерноморья I–III вв. н. э.¹⁰

⁸ *Ходза Е.Н.* Терракоты // Музы и маски: Каталог выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. С. 108.

⁹ *Клейман И.Б.* Статуэтки из Тиры // Терракоты Северного Причерноморья. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1970. С. 26–27, табл. 3, 6–8.

¹⁰ *Кругликова И.Т.* Терракоты из сельских поселений европейской части Боспорского государства // Терракоты Северного Причерноморья. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1970. С. 107, табл. 48, 7; *Кобылина М.М.* Терракоты из Тасунова // Терракоты Северного Причерноморья (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1970. С. 112, табл. 52, 11; *Силантьева П.Ф.* Терракоты Пантикапея... С. 35, табл. 48, 1.

К тому же (или еще более позднему) времени относятся фрагменты ритуальных терракот из грунта заполнения склепа № 141 (рис. 2, 6–8) – две подвесные ноги и рука от вотивных статуэток, изображающих так называемых мистов – последователей культа Великой Богини, существовавшего на Боспоре в I–III вв. Выполнены в довольно грубой манере из красной боспорской глины. Подобные статуэтки, датирующиеся III в., были весьма широко распространены в Пантикапее и окружающих его регионах¹¹ [Сазанов 1985, с. 18–22].

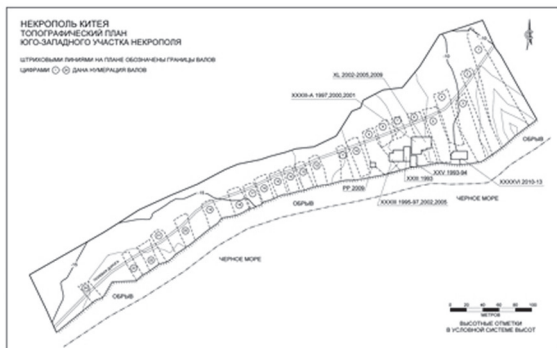
Найденные в раскопах XXV, XXXIII, XXXIII-A и XL фрагменты терракот в целом подтверждают установленную по другим датирующим материалам (монетам, амфорной керамике, расписной, чернолаковой и краснолаковой керамике) хронологическую вилку от эллинизма до позднеримского времени.

Разновременные материалы – и терракоты в том числе – могли оказаться в одном переотложенном слое вследствие того, что, вероятно, уже разрушенные к этому времени эллинистические склепы (№ 141, 206 и 300) с содержавшимся в них погребальным инвентарем были использованы вторично. Но уже не по своему первоначальному назначению – для погребений, а как ритуальные площадки с позднеантичными поминальными тризнами, сопутствующие расположенным поблизости синхронным погребениям в грунтовых и плитовых могилах и склепе № 344. При этом и здесь в некоторых случаях было зафиксировано не случайное смешение слоев в переотложенном слое, а *преднамеренное* использование в погребальном ритуале более раннего «чужого» материала [Хршановский 2017б, с. 74–90].

После завершения исследования раскопа XL в 30 м к юго-востоку от него, также в зоне береговой абразии, в 2010 г. был заложен раскоп, получивший порядковый номер XLVI, а в 2016 г., еще восточнее, в 50–60 м от западной крепостной стены Китея, следующий раскоп – XLVII. Помимо того, что этот участок некрополя сам по себе нуждался в неотложных охранно-спасательных работах, ставилась задача понять происхождение и назначение 24 насыпей-валов, вытянутых в меридиональном направлении (от берегового обрыва в сторону кряжей Джург-Оба и Чатр-Тав) и прослеживающихся на протяжении 600 м к западу от городища (рис. 3а). Раскопы XLVI и XLVII положили начало исследованию валов № 4 и № 1 (рис. 3б).

За 10 лет исследования раскоп XLVI достиг площади более 380 кв. м. В нем были обнаружены четыре грунтовые могилы (№ 382,

¹¹ Кругликова И.Т. О культе верховного женского божества на Боспоре во II–III вв. н. э. // Культура античного мира. М.: Наука, 1966. С. 113–114.



а



б

Рис. 3. Юго-западный участок некрополя Китея:
 а) валы: схематический план;
 б) раскопы XLVI и LVII. Аэрофотосъемка.
 Вид с юга

384, 386, 392), ритуальный комплекс № 380 и больше десяти грунтовых жертвенных ям (№ 377–379, 381, 383, 385, 387–391, 393) [Хршановский 2017а, с. 213–215, рис. 6–9; Хршановский 2020, с. 407–425]. Все открытые объекты были перекрыты насыпью из серо-желтого рассыпчатого суглинки, которая имела форму вала, шириной около 30 м, высотой до 2 м, вытянутого в меридиональном направлении. Южная оконечность вала (вместе с частью высокого обрывистого берега и всем, что на нем находилось) к настоящему времени разрушена интенсивной береговой абразией. Но в северном направлении вал отчетливо прослеживается не менее чем на

80 м. Возможно, такие же насыпи перекрывали и позднеантичный склеп № 344, и эллинистические склепы № 141, 300 и 306.

Две непогребенные грунтовые могилы № 382 и 384, перекрытые плитами известняка, как и большинство погребальных комплексов, открытые на этом участке некрополя, имели меридиональную ориентацию и по косвенным признакам датировались второй половиной IV – первой половиной V в. н. э. [Хршановский 2016, с. 122–123, рис. 11–14]. В могилах № 386 и 392 никаких следов погребенных и погребального инвентаря обнаружено не было.

Самым монументальным сооружением, обнаруженным под насыпью в раскопе XLVI, оказался ритуальный комплекс № 380. Он представлял собой подпрямоугольную в плане конструкцию, вытянутую с юга на север (с небольшим отклонением к востоку). Длина ее – 5,2–5,7 м, ширина – 2,8 м. Стены сложены иррегулярной постелистой кладкой в 2–3 слоя из уплощенных разнокалиберных камней. Можно предположить, что почти по всему периметру они сохранились на свою первоначальную высоту – 0,8–1 м. Внутри огражденного пространства, в середине комплекса, находилась круглая в плане яма, диаметром около 1,8 м. Глубина ямы – 1,7 м. На дне ее оказался дисковидный алтарь-жертвенник, вырезанный из известняка. Обнаруженные в гумусном слое, слое серо-желтого суглинка (насыпи) и грунте заполнения комплекса № 380 многочисленные фрагменты амфор, чернолаковой и краснолаковой посуды, расписного лагиноса, кружальных и лепных сосудов широко датируются тем же временем, что и материал из предыдущих раскопов юго-западного участка: IV в. до н. э. – IV в. н. э. Однако на уровне пола (древнего горизонта) преобладал материал поздне-римского времени, представленный преимущественно обломками светлоглиняных и красноглиняных амфор с реберчатым туловом и лепных сосудов.

В отличие от раскопа XL с грунтовым склепом № 344 в насыпи, перекрывающей погребально-поминальные комплексы в раскопах XLVI и на уровне древнего горизонта (вне могил № 382 и 384), кости человека встречались крайне редко и могут быть отнесены к случайным находкам. Зато кости животных – лошади, коровы, свиньи, овцы, козы, собаки, зайца-русака, птиц, дельфина, рыб и клешни краба – здесь также были представлены в изобилии.

Как и в исследованных ранее раскопах этого участка, в раскопе XLVI помимо синхронных следов жертвоприношений животных содержалось большое количество разновременного материала с той же хронологической вилкой: IV в. до н. э. – IV в. н. э. Эллинистический материал IV–II вв. до н. э. был представлен довольно многочисленными фрагментами (в том числе с клеймами) [Пав-

личенко, Хршановский 2020, с. 294–298] импортной амфорной керамики (Хиос, Фасос, Гераклея, Синопа, Родос), обломками расписных и чернолаковых сосудов (на некоторых из них имелись граффито), раннеэллинистической медной пантикапейской монетой. Скорее всего и эти вещи были взяты из расположенных поблизости (разрушенных к этому времени) эллинистических склепов. Однако в отличие от раскопов XXV, XXXIII, XXXIII-A и XL они не могли попасть сюда случайно, в ходе вторичного использования этого пространства для погребально-поминальных ритуалов в позднеантичное время. С учетом расстояния (от 30 до 50 м) между ними и раскопом XLVI и того, что в этом раскопе (на данном этапе) никаких эллинистических комплексов не обнаружено, все ранние вещи должны были быть намеренно принесены или перемещены сюда людьми.

В меньшем количестве в насыпи на уровне древнего горизонта и в жертвенных ямах, впущенных с уровня древнего горизонта в материк, присутствовал и материал I в. до н. э. – II в. н. э.: фрагменты амфор, расписной керамики, краснолаковых сосудов, медная пантикапейская монета третьей четверти I в. до н. э. Среди амфорных клейм этого времени заслуживает упоминания редкое для Северного Причерноморья римское клеймо VISELL[I] [Павличенко 2013, с. 100–107].

Косвенным подтверждением осмысленного и преднамеренного отбора, по крайней мере части вещей из комплексов, является то, что многие фрагменты амфор с клеймами как будто специально сколоты или обломаны. Некоторые клейма находились на окатышах и, по всей вероятности, как многочисленные гальки и створки раковин, были подобраны в море или на берегу, на значительном удалении от места находки. Кроме того, помимо эллинистических вещей здесь, так же как и в предыдущем раскопе, оказались (вряд ли случайно) каменные орудия труда и «отходы» их производства (обломок топора, кремневый нож, кремневые отщепы).

Нижняя хронологическая граница – вторая половина IV в. н. э. – совершившихся здесь в это время погребально-поминальных ритуалов надежно определяется по медным монетам последних боспорских царей, узкогорлым светлоглиняным амфорам типа E (по классификации Д.Б. Шелова) и красноглиняным типа 100 по Зеест или C SNP I («Делакеу»), верхняя – может уходить в V или даже первую половину VI в. н. э.

Позднеантичный материал в этом раскопе преобладал. Наличие в насыпи вала № 4 на уровне древнего горизонта и в жертвенных ямах более ранних «асинхронных» вещей (в том числе фрагмента венчика клазоменской амфоры самого начала V в. до н. э.) может



Рис. 4. Фрагменты терракот из раскопов XLVI и XLVII:
 Раскоп XLVI: 1 – протома Деметры (?), V–IV вв. до н. э.;
 2 – голова статуэтки девушки (Афродиты?),
 III в. до н. э.;
 3 – голова протомы Богини (Деметры или Коры?),
 IV–III вв. до н. э.;
 4 – женская фигура, римское время (?).
 Раскоп XLVII: 5 – женская фигура, IV в. до н. э.;
 6 – голова статуэтки Богини (Кибелы?),
 II–III вв. н. э.

свидетельствовать о том, что эти «чужие» вещи были преднамеренно собраны, принесены и вторично использованы в позднеантичных погребально-поминальных обрядах. Среди них встречались и ранние терракотовые статуэтки.

В юго-восточной части XLVI раскопа, на уровне древнего горизонта, возле впущенных с него в материк жертвенных ям, был найден еще один фрагмент протомы богини (рис. 4, 1), очень схожий с находкой из склепа № 300 (рис. 2, 1). Округлое женское лицо в фас с правильными классическими чертами выражает спокойствие или печаль. Глина красная, с бежево-розовым оттенком, довольно рыхлая и слоистая, с темными и светлыми включениями, тонкий слой светло-коричневой обмазки. Протома сильно фраг-

ментирована, однако она, скорее всего, может быть атрибутирована как Деметра и датироваться V–IV в. до н. э.¹²

В разных частях XLVI раскопа, в насыпи, перекрывающей погребально-поминальные комплексы, были найдены фрагменты еще двух эллинистических терракот. Первая – женская головка небольшой статуэтки (рис. 4, 2). Правильные черты юного лица исполнены мягко и пластично. Голова слегка поднята и наклонена к правому плечу. На губах легкая улыбка. Волосы валиком окружают лицо. Над лбом голова обломана, имеются повреждения на лице. Сходство с изображением Афродиты из Пантикапея¹³ позволяет предположить, что найденная головка является фрагментом изображения именно этой богини. Глина кирпично-красная, боспорская, внутри плохо пропеченная, покрыта тонким слоем светло-коричневой обмазки. Возможная датировка терракоты – III в. до н. э.

Второй фрагмент, по всей вероятности, принадлежал протоме богини (Деметры или Коры?) (рис. 4, 3). На голове стефана, волосы валиком обрамляют овальное лицо с правильными чертами, проработанными слабо (возможно, сильно затертыми). В ушах круглые серьги. Глина оранжево-красная с белыми включениями, внутри плохо пропеченная. Полной аналогии не выявлено, есть некоторое сходство с протомами Деметры из Горгииппии и головой статуэтки богини на троне из Пантикапея, датироваемыми IV–III вв. до н. э.¹⁴

Наряду с ними в мешаном грунте заполнения раскопа (перекрывающей насыпи) был найден и обломок терракотовой протомы (правое плечо и часть груди) гораздо более позднего времени (рис. 4, 4). Женская полуфигура была задрапирована – между плечом и грудью видна складка одежды. Глина красная, рыхлая, слоистая, плохо пропеченная, с темными и светлыми включениями. В связи с отсутствием деталей атрибуция терракоты затруднена, но наиболее вероятно ее принадлежность римскому времени.

В 2016 г. на ближайшем к городищу Китея валу № 1 был заложен новый раскоп, получивший порядковый номер XLVII (рис. 3), площадь которого к настоящему времени превысила 180 м². В от-

¹² *Пругло В.И.* Указ. соч. С. 92, табл. 38, 7; *Кобылина М.М.* Терракотовые статуэтки Фанагории... С. 20–21, табл. 15, 5; 23, 1 и др.

¹³ *Кобылина М.М.* Мастерские пантикапейских коропластов // Терракотовые статуэтки. Пантикапей. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1974. С. 52, табл. 62, 1.

¹⁴ *Кругликова И.Т.* Терракоты из Горгииппии // Терракотовые статуэтки: Придонье и Таманский полуостров. (САИ. Г-1-11.) М.: Наука, 1974. С. 46, табл. 51; *Силантьева П.Ф.* Указ. соч. С. 21, табл. 14, 1.

личие от предыдущих раскопок, здесь пока не было обнаружено ни одного погребального сооружения. Но в ходе раскопок был открыт ритуальный комплекс, состоящий из зольного холма и ямы № 394. После этого все вещевые находки могут рассматриваться как приношения, а костные остатки – как жертвоприношения домашних и диких животных (лошади, коровы, овцы, козы, свиньи, собаки, благородного оленя, кабана, лисицы, барсука, зайца-русака, а также птиц, дельфина, рыб и клешни краба), связанные с совершавшимися здесь обрядами. Палеозоологический материал из XLVII раскопа почти полностью совпадает по составу с костными остатками из предыдущего, расположенного западнее раскопа XLVI [Каспаров, Хршановский 2019, с. 274–275], что свидетельствует о функциональной близости открытых комплексов и подтверждает их ритуальный характер.

За все время исследования было установлено, что насыпь вала № 1, как и вала № 4, насыщена многочисленными (более 10 тысяч) фрагментами преимущественно позднеантичной амфорной, кружалной и лепной керамики, стеклянных сосудов. Неоднократно встречавшиеся в ходе раскопок профильные фрагменты узкогорлых светлоглиняных амфор типа Е по классификации Д.Б. Шелова и красноглиняных типа С SNP I («Делакеу») уводят верхнюю границу функционирования комплекса в V в. н. э. Это подтверждается найденными фрагментами позднееримских краснолаковых блюд со штампованным орнаментом на дне в виде резных линий и бутона лотоса и стеклянных сосудов (стаканов) с синими каплями на стенках, которые датируются второй половиной IV – первой половиной – серединой V в. н. э.

Среди вещевых находок в XLVII раскопе, так же как и в XLVI, были медные монеты, керамические и каменные пряслица и грузила, костяные амулеты (кабаний клык), проколки, иглы для вязания сетей. Для определения нижней границы ритуального комплекса – *terminus postquem* – особое значение имеют несколько медных боспорских монет, найденных возле ямы и в северной половине зольного холма. Небезынтересно, что среди них оказалась и ранняя пантикапейская медная монета 275–245 гг. до н. э. с надчеканкой «звезда». Но явно преобладали монеты последних боспорских царей – Фофорса и Рискупорида VI, датирующиеся первой третью IV в. н. э. К датирующим вещам, возможно, уводящим время функционирования ритуального комплекса во вторую половину V в. н. э., относится фрагментированная пальчатая фибула, которая появляется на Боспоре, вероятнее всего, в последней четверти этого столетия. Таким образом, по имеющимся сегодня преобладающим и встречающимся материалам устанавливаемое

время совершавшихся в раскопе XLVII обрядов – вторая половина IV – вторая половина V в. н. э.

Помимо всего перечисленного выше, в раскопе XLVII были найдены две фрагментированные терракоты. Первая – верхняя часть статуэтки из оранжево-красной плотной глины, изображающей стоящую женщину (рис. 4, 5). Голова ее слегка склонена к правому плечу, волосы обрамляют лицо и собраны на затылке в круглый пучок, в ушах крупные круглые серьги (левая серьга обломана), лицо почти не проработано или стерто. Широкий хитон подпоясан чуть выше талии и спадает вниз прямыми, слегка расходящимися складками. Поверх хитона на правое плечо накинут гиматий, перекинутый через левую руку. Близкая аналогия из собрания ГИМ описана в книге М.М. Кобылиной¹⁵ и датируется IV в. до н. э.

Голова второй (рис. 4, 6), увенчанная высоким калафом с покрывалом, принадлежала статуэтке богини (возможно, восходящей к иконографии Кибелы). Лицо выполнено в технике свободной лепки схематично, черты не проработаны, на месте носа зашип. Глина красная с бежевым оттенком с темными включениями, покрыта светлой обмазкой. Близких аналогий пока не выявлено. Некоторое сходство с очертаниями головы статуэтки богини, сидящей на троне, из Пантикапея, датируемой I–II вв. н. э.¹⁶, определяет скорее ее нижнюю хронологическую границу.

Ранние «асинхронные» вещи встречались в XLVII раскопе гораздо реже, чем в других раскопах юго-западного участка. Однако, помимо найденных здесь фрагментов эллинистических амфор (в том числе с клеймами) [Павличенко, Хршановский 2020, с. 298–299] и ранней (пантикапейской) медной монеты, одна из терракот тоже оказалась эллинистической, что подтверждает замеченную ранее закономерность и представляется неслучайным.

Больше половины (8 из 14) терракот, найденных в раскопах юго-западного участка, относятся к эллинистическому времени и только 6 – к римскому или позднеримскому. Обращает на себя внимание то, что больше половины из всех фрагментов (8) – головы статуэток, среди которых семь (!) женских и одна мужская, одна мужская маска, три – верхние части женского туловища и три ноги. Возможно, за этим кроется предпочтение, которое отдавалось при совершении ритуалов верхним и нижним частям терракот, и угадывается их возможный адресат – женское (Верховное?) божество.

¹⁵ *Кобылина М.М.* Терракотовые статуэтки Пантикапея и Фанагории. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 66, таб. VIII, 1.

¹⁶ *Силантьева П.Ф.* Указ. соч. С. 35, табл. 48, 1.

Такое предположение уже было высказано в статье, посвященной терракотам, найденным на некрополях Илуратского плато I–III вв. н. э. [Ханутина, Хршановский 2019, с. 53]. Возможно, оно допустимо и по отношению к обитателям позднеантичного Китея. Однако для корректной интерпретации выявленных следов ритуальных действий необходимо выяснить, кто может быть носителем открытой этнокультурной традиции эпохи Великого переселения народов. Эта пока не решенная задача – тема отдельного и специального исследования.

Благодарности

Исследование выполнено при поддержке Благотворительного фонда содействия охране и исследованию памятников археологии Северного Причерноморья и Приазовья «Артемида» в 2018–2021 гг.

Acknowledgements

The study was supported by the Artemis Charitable Foundation for the Promotion of the Protection and Research of Archeological Monuments of the Northern Black Sea and Sea of Azov Region in 2018–2021.

Литература

- Ермолин, Юрочкин 2002 – *Ермолин А.Л., Юрочкин В.Ю.* Повторные исследования склепа могильника Джург-Оба на Боспоре // Церковная археология Южной Руси. Симферополь: Крымский филиал ИА НАН Украины, 2002. С. 85–96.
- Каспаров, Хршановский 2019 – *Каспаров А.К., Хршановский В.А.* Фаунистические остатки из юго-западного участка Китейского некрополя (по итогам раскопок 2010–2018 гг.) // Боспорские чтения XVIII: Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и Средневековья: Основные итоги и перспективы исследований: Материалы международной научной конференции. Симферополь; Керчь: ИП Кифниди Георгий Иванович, 2019. С. 272–283.
- Молев 2010 – *Молев Е.А.* Боспорский город Китея. Симферополь; Керчь: АДЕФ-Украина, 2010. 316 с.
- Павличенко 2013 – *Павличенко Н.А.* находка римского клейма в Китее // Фидития: Памяти Юрия Викторовича Андреева. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 108–110.
- Павличенко, Хршановский 2020 – *Павличенко Н.А., Хршановский В.А.* Керамические клейма из позднеантичного некрополя Китея // Древности Боспора. М.: ООО «Амирит», 2020. Т. 25. С. 289–306.

- Русяева 1982 – *Русяева А.С.* Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья (VI–I вв. до н. э.). Киев: Наукова думка, 1982. 165 с.
- Сазанов 1985 – *Сазанов А.В.* Происхождение одной группы боспорских ритуальных терракот // Краткие сообщения Института археологии (КСИА). 1985. № 182. С. 18–23.
- Ханутина, Хршановский 2019 – *Ханутина З.В., Хршановский В.А.* Терракоты в погребально-поминальной обрядности (по материалам раскопок некрополей Илуратского плато) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 46–58.
- Хршановский 2013 – *Хршановский В.А.* Элитные склепы IV–III вв. до н. э. на юго-западном участке некрополя Китея // Культурный слой: Сборник научных статей. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 2013. Вып. 2. С. 182–200.
- Хршановский 2016 – *Хршановский В.А.* Грунтовые могилы на юго-западном участке некрополя Китея (по материалам раскопок 1992–2013 гг.) // Культурный слой: Сборник научных статей. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 2016. Вып. 4. С. 108–141.
- Хршановский 2017а – *Хршановский В.А.* Между готами и гуннами // Боспорские исследования. Керчь: Керченская городская тип., 2017. Вып. 35. С. 208–228.
- Хршановский 2017б – *Хршановский В.А.* Артефакты «секонд-хэнд» в погребально-поминальных и сакральных комплексах античного Боспора // Новое прошлое. 2017. № 4. С. 74–90.
- Хршановский 2017в – *Хршановский В.А.* Тризны на грунтовых некрополях Боспора (по материалам некрополей Илуратского плато и Китейской равнины) // Таврические студии. Серия: Исторические науки. 2017. № 12. С. 158–166.
- Хршановский 2018 – *Хршановский В.А.* Некрополи Китейской равнины // Боспорский феномен: общее и особенное в историко-культурном пространстве античного мира: Материалы Международной научной конференции. Ч. 1. СПб.: Издательско-полиграфический центр Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, 2018. С. 249–258.
- Хршановский 2020 – *Хршановский В.А.* Позднеантичные ритуальные ямы на юго-западном участке некрополя Китея // Древности Боспора. М.: ООО «Амирит», 2020. Т. 25. С. 407–425.

References

- Ermolin, A.L. and Yurochkin, V.J. (2002), “Repeated studies of the crypt of the Dzhurg-Oba burial ground in the Bosphorus” in *Tserkovnaya arkhologiya Yuzhnoi Rusi* [Church archeology of South Rus’], Krymskii filial IA NAN Ukrainy, Simferopol’, Ukraine, pp. 85–96.
- Kasparov, A.K. and Khrshanovskii, V.A. (2019), “Faunal remains from the southwestern section of the Kytaia necropolis (based on the results of excavations in 2010–2018)]]

- in *Bosporskie chteniya XVIII: Bospor Kimmeriiskii i varvarskii mir v period antichnosti i Srednevekov'ya: Osnovnye itogi i perspektivy issledovaniia: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [18th Bosporan readings: Cimmerian Bosporus and the World of Barbarians in Antiquity and the Middl Ages. Trade: Routes – Goods – Relations, Proceedings of the International Scientific conference], IP Kifnidi Georgii Ivanovich, Simferopol', Kerch', Russia, pp. 272–283.
- Khanutina, Z.V. and Khrshanovskii, V.A. (2019), “Terracotta in funeral and memorial rituals (based on materials from the excavations of the necropolises of the Ilurat plateau)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 46–58.
- Khrshanovskii, V.A. (2013), “Elite crypts of the 4th – 3th centuries BC in the South-Western section of the necropolis of Kytaia” in *Kul'turnyi sloi: Sbornik nauchnykh statei, vyp. 2* [Cultural layer: collection of scientific articles, vol. 2], Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta, Nizhnii Novgorod, Russia, pp. 182–200.
- Khrshanovskii, V.A. (2016), “Ground graves in the South-Western section of the Kytaia necropolis (based on materials from 1992–2013 excavations)”, in *Kul'turnyi sloi. Sbornik nauchnykh statei, vyp. 4* [Cultural layer: collection of scientific articles, vol. 4], Izdatel'stvo Nizhegorodskogo universiteta, Nizhnii Novgorod, Russia, pp. 108–141.
- Khrshanovskii, V.A. (2017), “Between Goths and Huns”, in *Bosporskie issledovaniia, vyp. 35* [Bosporos studies, vol. 35], Kerchenskaya gorodskaya tipografiya, Kerch', Russia, pp. 208–228.
- Khrshanovskii, V.A. (2017), “‘Second-hand’ artifacts in the funeral, memorial and sacral complexes of the ancient Bosporus”, *Novoe Proshloe/The New Past*, no. 4, pp. 74–90.
- Khrshanovskii, V.A. (2017), “Trizny on the ground necropolises of the Bosporus (based on materials from the necropolises of the Ilurat plateau and the Kytaia plain)”, *Tavrisheskie studii. Seriya: Istoricheskie nauki*, no. 12, pp. 158–166.
- Khrshanovskii, V.A. (2018), “Necropolises of the Kytaia plain” in *Bosporskii fenomen: obshchee i osobennoe v istoriko-kul'turnom prostranstve antichnogo mira: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, chast' 1* [The Bosporan phenomenon: general and peculiar features of historical and cultural space in the world of classical Antiquity. Proceedings of the International Conference, part 1], Publishing and Printing Center of Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Saint Petersburg, Russia, pp. 249–258.
- Khrshanovskii, V.A. (2020), “Late Antique ritual pits in the southwestern section of the Kytaia necropolis”, in *Drevnosti Bospora* [Antiquities of the Bosporus], vol. 25, ООО “Amirit”, Moscow, Russia, pp. 407–425.
- Molev, E.A. (2010), *Bosporskii gorod Kitezkh* [Bosporan city of Kytaia], ADEF-Ukraine, Simferopol', Kerch', Ukraine.
- Pavlichenko, N.A. (2013), “Finding a Roman hallmark in Kytaia” in *Fiditiya. Pamyati Yuriiya Viktorovicha Andreeva* [Σοσστια. In memory of Yuri Viktorovich Andreev], Dmitrii Bulanin, Saint Petersburg, Russia, pp. 108–110.
- Pavlichenko, N.A. and Khrshanovskii, V.A. (2020), “Ceramic hallmarks from the late

Antique necropolis of Kytaiia] in *Drevnosti Bospora* [Antiquities of the Bosphorus], vol. 25, ООО “Amirit”, Moscow, Russia, pp. 289–306.

Rusyaeva, A.S. (1982), *Antichnye terrakoty Severo-Zapadnogo Prichernomor'ya (VI–I vv. do n. e.)* [Antique terracotta of the North-Western Black Sea region (6–1 centuries, BC)], Naukova dumka, Kiev, Ukraine.

Sazanov, A.V. (1985), “The origin of one group of Bosporan ritual terracotta”, *KSlA (Brief Communications of the Institute of Archaeology)*, no. 182, pp. 18–23.

Информация об авторах

Зоя В. Ханутина, Государственный музей истории религии Министерства культуры, Санкт-Петербург, Россия; 190000, Россия, Санкт-Петербург, Почтамтская ул., д. 14; zoe_gmir@inbox.ru

Владимир А. Хршановский, кандидат философских наук, Институт археологии РАН; 117036, Россия, г. Москва, ул. Дмитрия Ульянова, д. 19; vax48@mail.ru

Information about the authors

Zoya V. Khanutina, State Museum of the History of Religion (Ministry of Culture), Saint-Petersburg, Russia; bld. 14, Pochtamtskaya St., Saint Petersburg, Russia, 190000; zoe_gmir@inbox.ru

Vladimir A. Khrshanovskii, Cand. of Sci. (Philosophy), Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 19, Dm. Uljanova St., 117036, Moscow, Russia; vax48@mail.ru

УДК 738.5+726

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-61-76

Мозаичная декорация оратория св. Венанция при Латеранском баптистерии в Риме

Мария А. Лидова

*Институт философии и права Сибирского отделения РАН,
Новосибирск, Россия, mlidova@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена мозаичной декорации, украшающей заалтарную стену в римской часовне, примыкающей к Латеранскому баптистерию и посвященной св. Венанцию. Исполненный на стенах часовни цикл состоит из нескольких частей. Особый интерес представляет программа апсиды, включающая череду святых мучеников, расположенных как внутри конхи, так и по сторонам от алтарной ниши. Выбор этих святых, как и общая иконография, не находит прямых аналогий в других памятниках и, вероятно, является результатом личных пожеланий заказчика – папы Иоанна IV (640–642), а использованные художниками особые приемы и композиционные принципы позволяют пролить свет на своеобразии художественного языка работавших в Риме раннесредневековых мастеров.

Ключевые слова: ораторий св. Венанция в Риме, Сан-Венанцио, Латеранский баптистерий, ранневизантийские мозаики, папа Иоанн IV, культ святых

Для цитирования: Лидова М.А. Мозаичная декорация оратория св. Венанция при Латеранском баптистерии в Риме // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 61–76. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-61-76

Mosaic decoration of the San Venanzio chapel in the Lateran Baptistery in Rome

Maria A. Lidova

*Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch
of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia,
mlidova@mail.ru*

Abstract. The present contribution is focused on analysis of the mosaic decoration in the chapel of St Venatius (San Venanzio), adjacent to the Lateran Baptistery in Rome. The rich cycle unfolding on the walls of the chapel

© Лидова М.А., 2023

combines several visual motifs. Particularly noteworthy is the representation in the apse that brings together the image of the orant Virgin and a group of saints, who form a row of figures. This row continues on the outer walls of the altar niche, with four saints on each side. The choice of these saints along with the general iconography of the chapel do not find direct parallels in other early medieval monuments. Therefore, it can be argued that the Roman decoration under discussion was inspired primarily by the wishes and personal agenda of Pope John IV (640–642), who commissioned this program and was depicted in the apse offering the building of the chapel. Besides studying the rendering of saints in this mosaic, the paper offers an insight into the visual trends and artistic expertise of craftsmen working at Rome in the first half of the seventh century.

Keywords: San Venanzio in Rome, chapel of St Venantius, Lateran Baptistery, early Byzantine mosaics, Pope John IV, the cult of saints

For citation: Lidova, M.A. (2023), “Mosaic decoration of the San Venanzio chapel in the Lateran Baptistery in Rome”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 61–76, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-61-76

Небольшая часовня, широко известная как ораторий св. Венанция, является одним из наиболее знаковых памятников раннесредневекового Рима¹ [Curzi 1998; Mackie 2003; Marin 2009 (с критическим обзором существующей обширной литературы)]. Помимо особой роли заказчика – папы Иоанна IV (640–642) [Detoni 2006] – и уникальной по содержанию иконографической программы, это связано и с целым рядом исторических обстоятельств.

Само расположение оратория указывает на его особую важность. С западной стороны прямоугольная в плане капелла примыкает к баптистерию Сан-Джованни-ин-Фонте и интегрирована в пространство Латеранского комплекса, некогда служившего резиденцией римских понтификов (рис. 1). Открытым является вопрос об истории данной постройки. По мнению одних авторов, она была основана в VII в., другие считают, что ее воздвигли на месте более

¹ *Grisar H.* Il mosaico dell’oratorio lateranense di San Venanzio // *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata*. 1898. No. 21. P. 72–76; *Idem.* Il mosaico dell’oratorio lateranense di San Venanzio e gli antichi abiti liturgici e profani ivi rappresentati // *Analecta Romana: Dissertazioni, testi e monumenti dell’arte riguardanti principalmente la storia di Roma e dei papi nel Medio Evo*. Roma: Desclée Lefebvre. 1899. Vol. 1. P. 507–553; *Bovini G.* I mosaici dell’oratorio di S. Venanzio a Roma // *XVIII Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna, 1971. P. 141–154.



Рис. 1. План баптистерия Сан-Джованни-ин-Фонте с примыкающими капеллами, Латеран, Рим

ранних сооружений, в частности оратория св. Стефана, который, согласно Либер Понтификалис (*Liber Pontificalis*), возник поблизости от баптистерия еще при папе Гиларии (461–468)². Исходя из анализа кладки, основания стен относят к римскому времени (III в. н. э.), в то время как вся возвышающаяся часть конструкции была возведена уже в первой половине VII столетия. Будучи пристроенным к баптистерию, ораторий св. Венанция оказался расположенным между примыкающими к центральному восьмиграннику помещениями V в., в частности портиком, некогда служившим главным входом в пространство крестильни, и часовней Иоанна Богослова.

Основным источником информации о капелле служит Либер Понтификалис³, в которой наряду с общими сведениями о том, что папа Иоанн IV родился в Далмации и был сыном юриста (*лат. scholasticus*) Венанция, сообщается, что он направил аббата Мартина в Далмацию и Истрию для того, чтобы тот выкупил пленников, оказавшихся в неволе в результате набегов иноверцев – аваров и славян⁴. Аббат Мартин исполнил возложенную на него миссию, а также, по

² *Giovenale G.B.* Il Battistero Lateranense. Nelle recenti indagini della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. Roma: PIAC. 1929. P. 89–127.

³ *Duchesne L.* Le Liber Pontificalis. Paris: E. Thorin, 1886. Vol. 1. P. 330.

⁴ Современные инструменты позволяют примерно рассчитать время, потраченное папским посланником на то, чтобы добраться до Салоны. Используя платформу ORBIS, разработанную Стэндфордским университетом (<https://orbis.stanford.edu/>), можно выяснить, что для достижения

просьбе папы, разыскал и вывез в Рим мощи «блаженных мучеников Венанция, Анастасия, Мавра и многих других» [Džino 2022].

Данное свидетельство не уникально и находит подтверждение в ряде других источников, в том числе в созданной намного позже – в XIII в. – Истории архиепископов Салоны и Сплита, где говорится:

В то время Иоанн, верховный понтифик апостольского престола, будучи родом далматинцем, прослышав о достойном жалости состоянии своего народа, сильно опечалился и послал одного аббата по имени Мартин с большой суммой денег для выкупа пленных. <...> Тот же Мартин по апостольскому предписанию разыскал в краях Далмации и Истрии много мощей святых и доставил их в Рим упомянутому папе Иоанну. Этот достопочтимый понтифик, с благоговением приняв их, поместил в церкви блаженного Иоанна Латеранского, где находится крещальный источник; и там же подле он распорядился создать из позолоченной мозаики изображение блаженного Домния с паллием и в прочих облачениях понтифика. Он также распорядился [поместить] среди других святых изображение блаженного Анастасия⁵.

Таким образом, согласно хроникам, строительство новой капеллы в самом центре города было связано с появлением в Риме мощей святых из Истрии и Далмации. А настойчивое указание на происхождение папы дает основание предполагать частный характер данного начинания, о чем косвенно свидетельствует и посвящение часовни святому, соименному отцу понтифика.

Долгое время считалось, что череда образов святых на стенах капеллы напрямую связана с привезенными в Рим реликвиями. Однако согласно документации археологических изысканий 1962–1964 гг. при исследовании алтаря и заключенного в нем реликвария было обнаружено небольшое число разрозненных костей, принадлежавших как людям, так и животным, а также фрагменты двух монет⁶. Данное обстоятельство позволило исследовать

Салоны из Рима Мартину потребовалось бы чуть более недели при перемещении по морю, при этом по суше это путешествие заняло бы около 33 дней.

⁵ *Фома Сплитский*. История архиепископов Салоны и Сплита / Вступ. ст., коммент., пер. О.А. Акимова. М.: Индрик, 1997. С. 38–39.

⁶ *Pelozo M. Rekongnicija relikvija dalmatinskih i istarskih mučenika u oratoriju svetog Venancija kod baptisterija laternaske bazilike u Rimu 1962–1964 godine // Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku. 1969. No. 63–64. P. 163–180.* Поскольку реликварий относится уже к более позднему времени, нельзя полностью исключить вероятность утраты какой-то части мощей в период развитого Средневековья.



Рис. 2. Мозаичная декорация оратория св. Венанция при Латеранском баптистерии. Общий вид

дователям предположить, что большая часть привезенных аббатом Мартином святынь представляла собой не столько останки, сколько контактные реликвии. Как следствие, было подвергнуто сомнению и утверждавшееся ранее прямое соответствие между представленными в декорации образами святых и заключенными в алтаре мощами, якобы спасенными и вывезенными из Далмации.

Наиболее важный элемент убранства капеллы – это мозаики, покрывающие всю алтарную стену и представляющие обширную и многочастную программу (рис. 2), на самом верху которой, в пространствах между окнами, изображены символы Евангелистов, фланкированные по краям изображениями Иерусалима и Вифлеема. Из-за невыверенных пропорций и неравномерности расстояний между окнами некоторые элементы мозаики отличаются асимметрией. Особенно это заметно в разнице масштабов городов и в прямоугольном обрамлении над полукруглым завершением апсиды.

В конхе можно видеть редуцированную и сильно переработанную композицию, напоминающую сцену «Вознесения» (рис. 3). В верхней части представлено погрудное изображение Христа с двумя парящими среди разноцветных облаков ангелами по сторонам. В нижней – Богородица в позе Оранты⁷ вместе с апостолами Петром и Павлом, св. Иоанном Крестителем и ап. Иоанном Богословом, святыми мч. Венанцием и Домнием, еп. Салоны. По краям

⁷ Кондаков Н.П. Иконография Богородицы. СПб.: Императорская Академия Наук, 1914–1915. Т. 1. С. 321–323.



Рис. 3. Христос с ангелами, Богоматерь Оранта и святые, декорация конхи апсиды в оратории св. Венанция при Латеранском баптистерии



Рис. 4. Святые Павлиниан, Телий, Астерий, Анастасий и святые Мавр, Септимий, Антиохий и Гаиан

к этой группе примыкают изображения пап: слева – заказчика декорации папы Иоанна IV в традиционной позе донатора с моделью оратория на вытянутых руках, а справа – предположительно Теодора I (642–649), сменившего его на папском престоле.

Чередой изображений в конхе продолжается по сторонам от апсиды, где представлены еще восемь святых. Их имена легко узнаются благодаря надписям, свидетельствующим о том, что здесь изображены христианские мученики из Далмации и Истрии. Слева – мученик Анастасий (в золотых одеяниях), монах-пресвитер Астерий, воины Телий и Павлиниан, справа – еп. Мавр, диак. Сеп-

тимий, мученики воины Антиохий и Гаиан (рис. 4)⁸ [Gaultier 2006]. Одежния этих святых демонстрируют все разнообразие официального костюма – от церковного и монашеского облачения до детально воспроизведенных воинских одежд. Большинство из них, согласно преданию, претерпели мученическую смерть во времена гонений Диоклетиана в 304 г. и были казнены на арене амфитеатра в г. Салона (совр. Хорватия) [Jeličić-Radonić 2009].

Благодаря археологическим раскопкам вблизи г. Салона удалось установить предполагаемые места самого раннего почитания изображенных в Риме святых⁹. Захоронение Анастасия связывают с постройкой на территории частной виллы в Марусинаце, а почитание мученика Астерия, а также воинов Антиохия, Гаиана, Павлиниана и Телия – с мартириумом в Каплюче, причем последняя идентификация подтверждается эпиграфическими свидетельствами, обнаруженными в напольной мозаике. Наконец, исследование двухчастного мартириума в Монастирине позволило предположить его связь с дьяконом Септимием, а также благодаря найденной здесь же плите с именем, начинающимся на DOMN, – с епископом Домнием [Duval 1990]. Из этого ряда выбивается лишь еп. Мавр, подвизавшийся в Истрии и почитавшийся в городе Пореч.

Интересно было бы проследить за расположением святых, явно распределенных согласно определенной логике и рангу. Упомянутый в Либер Понтификалис Венанций показан внутри конхи, вблизи от папы Иоанна IV, а Анастасий и Мавр фланкируют пространство алтарной ниши.

Важную роль в декорации капеллы играет посвятельная надпись, выполненная белыми тессерами на синем фоне у основания конхи апсиды и разнесенная на три части по две строки в каждой:

MARTYRIBVS XPI D[OMI]NI PIA VOTA IOHANNES REDDIDIT ANTISTES SACRIFICANTE [SANCTIFICANTE] DEO	AT [AC] SACRI FONTIS SIMILI FVLGENTE METALLO PROVIDVS INSTAN- TER HOC [ANTISTES NVNC] COPVLAVIT OPVS	QVO QVISQVIS GRADIENS ET XPM PRONVS ADOR[AN]S EFFVSASQ[VE] PRECES IMPETRAT ILLE [MITTAT AD AETHRA] SVAS [SVA]
--	--	---

⁸ Dyggve E. History of Salonitan Christianity. Oslo: Aschehoug. 1951; Saxer V. Les saints de Salone. Examen critique de leur dossier // U službi čovjeka. Zbornik nadbiskupa metropolite dr. Frane Franic / Ed. by D. Šimundža. Split: Crkva u svijetu. 1987. P. 293–325.

⁹ Общий обзор с подробной библиографией, а также критические соображения о стремлении интерпретировать археологические данные как свидетельство простого линейного развития от мартириума до мест почитания, см. [Yasin 2012].

Надпись, читаемая как «Мученикам Христа Господа благочестивый обет Иоанн, Богом рукоположенный (?), исполнил, и металлом, блистающим подобно [водам] священной купели, ныне промыслительно дополнил сие творение, чтобы у каждого поклоняющегося молитвенно пред Христом, источенные [к Небесам] мольбы достигали осуществления», в целом вписывается в череду почитательных текстов, создававшихся в Риме в период раннего Средневековья [Thunø 2005]. Использованное цветовое решение – белый (светлый) цвет для букв, выделяющихся на синем или красном фоне, – отличает раннесредневековые латинские мозаичные эпиграфические тексты от близких по времени византийских, созданных на греческом, аналогов. В последних фон, как правило, выкладывался золотой смальтой, а сами буквенные знаки изображались темными тессерами [Lidova 2020, p. 206].

В почитательной надписи из оратория св. Венанция мы находим слово *metallum*, отсылающее к технике мозаики и золоту, использованному для смальты фона. В сопоставлении сверкающей поверхности мозаики с отблесками воды ясно прослеживается указание на эстетические особенности мозаичного искусства, а упоминание купели позволяет связать комментируемую в надписи программу с расположенным рядом баптистерием. Можно развить эту мысль и высказать предположение о том, что в надписи была заложена и своего рода метафора, согласно которой лицезрение образов над алтарем капеллы преображало чувства верующих так же, как вода священной купели природу принимающих Крещение. Таким образом, содержание сопроводительного текста указывало не только на иконографию и технику, но и на более глубокое значение представленной на стенах часовни декорации.

Поясное изображение Христа в апсиде, размещение Богоматери в центре и положение Ее рук в молитвенном жесте Оранты, а также число персонажей в пространстве конхи – девять, вместо более традиционных для Рима семи – определяло иконографическое своеобразие рассматриваемой программы. Высказывались два мнения об истоках этой иконографии. Согласно одному из них сцена в конхе Сан-Венанцио демонстрирует зависимость от восточных, предположительно иерусалимских, образцов и может быть сопоставлена с композициями «Вознесения», известными по декорациям апсид египетских монастырей (например, Зала 20 и капеллы XVII монастыря аввы Аполлония в Бауите), а также с сирийскими миниатюрами (например, Евангелие Рабулы)¹⁰.

¹⁰ *Matthiae G.* Mosaici medievali delle chiese di Roma. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato. 1967. Vol. 1. P. 192–194; *Bovini G.* Op. cit. P. 151.

По другому мнению, сцена воспроизводит первоначальную декорацию алтарной ниши Латеранской базилики, отличительной особенностью которой являлось поясное изображение Христа, почтавшееся чудотворным в период развитого Средневековья. Согласно еще одной недавней гипотезе, прототипом программы могла послужить утраченная декорация собора в Сплите, освященного в честь Богоматери в первой половине VII в., в который, согласно хроникам XIII в., были перенесены мощи Домния и Анастасия [Giesser 2014, p. 122]:

В это же время досточтимый Иоанн начал договариваться с гражданами, чтобы мощи блаженного понтифика Домния, которые остались в Салоне, были подняты и после перенесения помещены в недавно освященной церкви. <...> На следующий же день без промедления пойдя опять в Салону, они в том же месте раскопали саркофаг блаженного Домния и, как можно скорее перенеся тело, с величайшим благоговением поместили драгоценные останки обоих мучеников [Домния и Анастасия] в вышеназванной церкви Богородицы, где по милости Божьей они покоятся по сей день¹¹.

Данное предположение остается крайне гипотетическим, особенно если учесть, что, согласно последним исследованиям, мощи этих святых вряд ли могли быть перемещены в Сплит ранее VIII в. [Džino 2020, p. 85].

Особой интерес вызывает решение фигуры Богоматери. Ее расположение по центру с воздетыми к небу руками, вместе с особенностями темно-синих одеяний, отмеченных присутствием белого плата наподобие священнического ораря, позволили исследователям ассоциировать это изображение с темой Матери Церкви и обсуждать его в связи с вопросом о священстве Марии¹². Святые Петр и Павел по сторонам от нее, как правило, воспринимаются как дань римской традиции и особого почитания первоверховных апостолов в городе.

Не случайной кажется и следующая пара с Иоанном Богословом и Иоанном Крестителем. Появление этих святых, по всей видимости, было обусловлено двумя причинами. Первая связана с постройками, которые примыкают к Сан-Джованни-ин-Фонте.

¹¹ *Фома Сплитский*. Указ. соч. С. 42–43.

¹² *Bertelli C. Rapporti tra Roma e Dalmazia nel VII secolo // Bizantini, Croati, Carolingi: Alba e tramonto di regni e imperi. Catalogo della mostra a Santa Giulia di Brescia (9 sett. 2001 – 6 dec. 2002) / A cura di C. Bertelli e altri. Milano: Skira. 2001. P. 236. См. также: [Themelly 2000].*

Сам баптистерий неразрывно связан с культом Ионна Крестителя. Ему же была посвящена капелла, расположенная на востоке, в то время как зеркально от нее находилась часовня Иоанна Богослова (рис. 1). Оба пространства, появившиеся еще при папе Гиларии в первой половине V в., были украшены мозаиками [Corpus 2006, pp. 348–354, 425–432]. Таким образом, можно предположить, что расположение двух Иоаннов в конхе апсиды капеллы св. Венанция прямо переключается с организацией пространств Латеранского баптистерия, соответствуя заложенной в ней священной топографии и культу избранных святых.

Еще одной причиной, предопределившей выбор этой пары, могли быть личные мотивы и желание папы Иоанна заручиться поддержкой и заступничеством своих небесных покровителей, косвенным подтверждением чего является сама декорация. В левой части конхи понтифик предстает с моделью часовни в руках в непосредственной близости от св. Венанция, которому он ее посвящает. Следом за ним изображен ап. Иоанн Богослов, фигура которого соотносена с именем понтифика в посвянительной надписи (рис. 5). Данное композиционное решение позволяет предположить, что не Иоанн Предтеча, а именно евангелист мог являться главным святым покровителем папы Иоанна IV.

В этот сложно выстроенный ряд персонажей включены и фигуры двух раннехристианских епископов – св. Венанция и св. Домния. Помимо стремления интегрировать малоизвестных мучеников в череду важнейших римских святых и провести идею преемственности римских пап по отношению к первым епископам, подобное парное сопоставление могло быть предопределено общими тенденциями, проявившимися еще в середине – второй половине VI в. и связанными со стремлением возобновить почитание раннехристианских епископов. Ярким свидетельством этого служит ряд декораций, в том числе мозаики равеннской церкви Сант-Аполлинаре-ин-Классе [Filipová 2014], южной апсиды в базилике Ефразия в Порече [Maguire, Terry 2007], а также ряд других памятников, известных исключительно по письменным свидетельствам¹³.

Технический анализ мозаик, проведенный во время масштабной реставрации, показал, что работа начиналась сверху, под потолком, и продолжалась вниз, в сторону апсиды. Очевидные технические

¹³ Подробнее об этом см.: *Lidova M. Placing martyrs in the apse: visual strategies for the promotion of Saints in Late Antiquity // Interacting with saints in the late antique and medieval worlds / Ed. by R. Wiśniewski, R. Van Dam, B. Ward-Perkins. Turnhout: Brepols (в печати).*



Рис. 5. Иоанн IV, св. Венанций и Иоанн Богослов, декорация конхи апсиды в оратории св. Венанция при Латеранском баптистерии

различия между самым верхним ярусом и нижней частью с фигурами святых заставили исследователей предположить, что работы велись в два этапа¹⁴ [Curzi 1998, p. 268]. При этом еще в XIX в., в качестве рабочей гипотезы, высказывалось предположение, что перерыв мог быть вызван смертью папы Иоанна IV в 642 г.¹⁵ и завершением мозаик уже при папе Теодоре I (642–649), внесшим ряд изменений в первоначальный замысел. В частности, он включил свой портрет в декорацию конхи, заменив тем самым другого папу, который изначально должен был составлять зеркальную пару фигуре Иоанна IV.

Поскольку, в отличие от большинства представленных в декорации фигур, подписи пап отсутствуют, предложенная идентификация не является единственно возможной. Повторив предположение Л. Дюшена¹⁶, Мануэла Джанандреа [Gianandrea 2002, p. 640], в частности, высказала мнение, что крайняя правая фигура в конхе является изображением другого папы – Гилария (461–468), заказавшего первые часовни баптистерия и ораторий св. Стефана. Данное мнение является тем более вероятным, что оно находит близкую по времени параллель в декорации апсиды

¹⁴ Bovini G. Op. cit. P. 143.

¹⁵ Grisar H. Il mosaico dell'oratorio lateranense di San Venanzio. Split, 1898. Это мнение разделялось многими последующими авторами.

¹⁶ Duchesne L. Op. cit. P. 330, n. 3.

церкви Сант-Аньезе-фуори-ле-мура (30-е гг. VII в.), где образу заказчика – папе Гонорию I (625–638) – соответствовал «портрет» его предшественника папы Симмаха (498–514), являвшегося раннехристианским покровителем церкви св. Агнии.

От того, куда оказывался направленным взгляд исследователя – на триумфальную арку или на декорацию алтарной ниши – зависело и определение стилистической принадлежности мозаик. Рассматривая крупные, с массивными подбородками лики ангелов, представленных в изгибе алтарной ниши, Г. Матье и В. Паче настаивают на связи этих мозаик с римским искусством, видя их прообразы в позднеантичной живописи и декорации базилики Санти-Косма-э-Дамиано (первая треть VI в.)¹⁷ [Pace 2007, p. 219]. Э. Китцингер и В.Н. Лазарев, внимание которых оказалось сосредоточенным на рядах святых по сторонам конхи, отмечали их близость к изображениям на столбах ц. вмч. Димитрия в Фессалонике (первая половина VII в.) [Лазарев 1986, с. 205, примеч. 17; Kitzingер 1977, p. 106].

И наконец, опираясь на уже встречавшееся в литературе мнение, испанская исследовательница Л. Диего Баррадо увидела в мозаиках капеллы св. Венанция пример возрождения в Риме того художественного стиля, который был характерен для Адриатики и несколькими десятилетиями ранее достиг вершины своего развития в памятниках Равенны [Diego Barrado 2004, pp. 249–265, особенно p. 264]. В разделе, посвященном данной декорации, Баррадо поддержала и высказывавшееся ранее предположение о далматском происхождении мастеров мозаики. Обоснованием служили в основном исторические обстоятельства возникновения декорации, а также свидетельства существования на близких территориях развитой традиции мозаичного искусства, ярким примером которого служит датируемая VI в. декорация в базилике еп. Ефразия в Порече [Maguire, Terry 2007]. Ни одно из высказанных мнений не является общепринятым, что лишний раз доказывает необходимость более подробного и нюансированного подхода к исследованию стилистических особенностей рассматриваемых мозаик.

Нельзя, тем не менее, не заметить, что дополнительным подтверждением гипотезы происхождения мастеров с берегов Адриатики послужила декорация капеллы, обнаруженная во время раскопок 1909–1914 гг. внутри римского амфитеатра в Салоне¹⁸ [Nikolajević

¹⁷ *Matthiae G.* Op. cit. P. 195–197.

¹⁸ *Bulič F.* Escavi dell'amfiteatro romano di Salona negli anni 1909–1912 e 1913–1914 // *Bulletino di archeologia e storia dalmata.* 1914. No. 37. P. 3–48; *Dyggve E.* Op. cit. P. 86–87, 107–110.

1978; Jeličić-Radonić 2009]. Сразу после открытия на стенах капеллы можно было различить остатки фресок с фигурами святых, по три на каждой стене. Археологам удалось восстановить фрагменты сопровождающих их надписей, в частности имя Астерий, что позволило не только высказать предположение о связи изображенных святых с декорацией римского оратория, но и выявить очевидное сходство между двумя программами. Высказывалось мнение и о том, что росписи капеллы в Салоне могли послужить прототипом для римской декорации, или же работавшие в Риме мастера могли опираться на привезенные из Далмации образцы при создании череды святых в часовне¹⁹ [Giesser 2014]. Как бы то ни было, в силу полной утраты росписей в амфитеатре и настенных декораций мартриумов и храмов в Салоне в настоящее время мозаики капеллы Сан-Венанцио в Риме остаются если не единственным в своем роде, то самым важным свидетельством почитания и иконографии далматских раннехристианских мучеников.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-012-41005 «Иерусалим и малоизвестные апокрифы в славянских переводах: текстология, источники, доктрины».

Acknowledgements

This work was accomplished with financial support of RFBR grant no. 21-012-41005 “Jerusalem and Understudied Apocrypha in Slavonic Translations: Textology, History, and Doctrines”.

Литература

- Лазарев 1986 – Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство. 1986. Т. 1. 332 с.
- Corpus 2006 – L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini. Corpus della Pittura Medievale a Roma: 312–1431 / Ed. by M. Andaloro. Milano: Jaca book, 2006. 482 p.
- Curzi 1998 – Curzi G. I mosaici dell'oratorio di S. Venanzio nel Battistero Lateranense: problemi storici e vicende conservative // Atti del V Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico. Ravenna: Edizioni del Girasole. 1998. P. 267–282.

¹⁹ Dyggve E. Op. cit. P. 110.

- Detoni 2006 – *Detoni S.* Giovanni IV. Papa Dalmata. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2006. 88 p.
- Diego Barrado 2004 – *Diego Barrado L.* La culture figurative dans la Rome byzantine. Thèse de doctorat. Paris, Université de Sorbonne, 2004. 744 p.
- Duval 1990 – *Duval N.* Le culte des martyrs de Salone à la lumière des recherches récentes à Manastirine // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1990. Vol. 134, no. 2. P. 432–453.
- Džino 2022 – *Džino D.* The mission of abbot Martin in Dalmatia and Istria 641 or 642: a new interpretation // Dissidence and persecution in Byzantium: from Constantine to Michael Psellos / Ed. by D. Džino, R. Strickler. Leiden, Boston: Brill. 2022. P. 70–91.
- Filipová 2014 – *Filipová A.* Santo, vescovo e confessore: l'immagine di Apollinare nei mosaici di Classe // L'évêque, l'image et la mort / Ed. par N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi. Roma: Viella, 2014. P. 431–444.
- Gaultier 2006 – *Gaultier M.* La diffusion du christianisme dans la cité de Salone. De la persécution de Dioclétien au Pontificat de Grégoire le Grand (304–604): Thèse de doctorat en Histoire ancienne. Paris, 2006. 570 p.
- Gianandrea 2002 – *Gianandrea M.* Il “doppio papa” nelle decorazioni absidali del Medioevo romano // Le plaisir de l'art du Moyen Âge / Ed. par R. Alcoy, D. Allios. Paris: Picard. 2002. P. 663–669.
- Giesser 2014 – *Giesser V.* De la côte est de l'Adriatique à Rome ou quand l'image accompagne la relique // Convivium. 2014. No. 1. P. 116–125.
- Jeličić-Radonić 2009 – *Jeličić-Radonić J.* The cult of the Salona martyrs in the amphitheatre // Hortus Artium Medievalium. 2009. Vol. 15. No. 1. P. 55–62.
- Kitzinger 1977 – *Kitzinger E.* Byzantine art in the making: main lines of stylistic development in Mediterranean art 3^d–7th century. L.: Faber, 1977. 175 p.
- Lidova 2020 – *Lidova M.* Hagia Sophia: word and image in Byzantine church decoration // Materials for the study of Late Antique and Medieval Greek and Latin inscriptions in Istanbul / Ed. by I. Toth, A. Rhoby. Oxford; Vienna, 2020. P. 203–210.
- Mackie 2003 – *Mackie G.* Early Christian chapels in the West. Decoration, function, and patronage. Toronto; L.: University of Toronto Press, 2003. 512 p.
- Maguire, Terry 2007 – *Maguire H., Terry A.* Dynamic splendor: the wall mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2007. XXVII + 429 p.
- Marin 2009 – *Marin E.* Il mosaico della cappella di S. Venanzio al Battistero Lateranense: status quaestionis // Il cristianesimo in Istria fra tarda antichità e alto medioevo / A cura di E. Marin, D. Mazzoleni. Città del Vaticano: PIAC, 2009. P. 209–215.
- Nikolajevič 1978 – *Nikolajevič I.* Images votives de Salone et de Dyrrachium // Recueil des Travaux de l'Institut d'Études Byzantines. 1978. Vol. 18. P. 59–70.
- Pace 2007 – *Pace V.* La questione bizantina in alcuni monumenti dell'Italia altomedievale: la “perizia greca” nei “tempietti” di Cividale e del Clitumno, Santa Maria foris portas a Castelseprio e San Salvatore a Brescia, Santa Maria Antiqua a Roma // Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam / A cura di A.C. Quintavalle. Milano: Electa, 2007. P. 215–223.

- Themelly 2000 – *Themelly A.* Il mosaico di San Venanzio in Laterano (640–649). Arte romana e influssi dall'oriente bizantino negli anni della crisi monotelita // Romanobarbarica. 1999. Vol. 16. P. 317–345.
- Thunø 2005 – *Thunø E.* The apse mosaic in Early Medieval Rome: time, network, and repetition. N.Y.: Cambridge University Press. 2015. XV, 325 p.
- Yasin 2012 – *Yasin A.M.* Reassessing Salona's churches: Martyrium evolution in question // Journal of Early Christian Studies. 2012. Vol. 20. No. 1. P. 59–112.

References

- Andaloro, M. (ed.) (2006), *L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini. Corpus della Pittura Medievale a Roma: 312–1431*, Jaca book, Milano, Italy.
- Curzi, G. (1998), “I mosaici dell'oratorio di S. Venanzio nel Battistero Lateranense: problemi storici e vicende conservative”, in *Atti del V Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Edizioni del Girasole, Ravenna, Italy, pp. 267–282.
- Detoni, S. (2006), *Giovanni IV. Papa Dalmata*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, Vatican.
- Diego Barrado, L. (2004), *La culture figurative dans la Rome byzantine*. Thèse de doctorat. Université de Sorbonne, Paris, France.
- Duval, N. (1990), “Le culte des martyrs de Salone à la lumière des recherches récentes à Manastirine”, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 134, no. 2, pp. 432–453.
- Džino, D. (2022), “The mission of abbot Martin in Dalmatia and Istria 641 or 642: a new interpretation”, in Džino, D. and Strickler, R. (eds.), *Dissidence and persecution in Byzantium: from Constantine to Michael Psellos*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA, pp. 70–91.
- Filipová, A. (2014), “Santo, vescovo e confessore: l'immagine di Apollinare nei mosaici di Classe”, in *L'évêque, l'image et la mort*, Viella, Roma, Italy, pp. 431–444.
- Gaultier, M. (2006), *La diffusion du christianisme dans la cité de Salone. De la persécution de Dioclétien au Pontificat de Grégoire le Grand (304–604)*, Thèse de doctorat en Histoire ancienne, Paris, France.
- Gianandrea, M. (2002), “Il 'doppio papa' nelle decorazioni absidali del Medioevo romano”, in Alcoy, R. et Allios, D. (ed.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge*, Picard, Paris, France, pp. 663–669.
- Giesser, V. (2014), “De la côte est de l'Adriatique à Rome ou quand l'image accompagne la relique”, *Convivium*, no. 1, pp. 116–125.
- Jeličić-Radonić, J. (2009), “The cult of the Salona martyrs in the amphitheatre”, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 15, no. 1, pp. 55–62.
- Kitzinger, E. (1977), *Byzantine art in the making: main lines of stylistic development in Mediterranean art 3^d–7th century*, Faber, London, UK.

- Lazarev, V.N. (1986), *Istoriya vizantijskoj zhivopisi* [History of Byzantine painting], vol. 1, Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Lidova, M. (2020), “Hagia Sophia: word and image in Byzantine church decoration”, in Toth, I. and Rhoby, A. (eds.), *Materials for the study of Late Antique and Medieval Greek and Latin inscriptions in Istanbul*, Oxford, UK, Vienna, Austria, pp. 203–210.
- Mackie, G. (2003), *Early Christian chapels in the West. Decoration, function, and patronage*, University of Toronto Press, Toronto, Canada, London, UK.
- Maguire, H. and Terry, A. (2007), *Dynamic splendor: the wall mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, USA.
- Marin, E. (2009), “Il mosaico della cappella di S. Venanzio al Battistero Lateranense: status quaestionis”, in Marin, E. e Mazzoleni, D. (ed.), *Il cristianesimo in Istria fra tarda antichità e alto medioevo*, PIAC, Città del Vaticano, Italia, pp. 209–215.
- Nikolajevič, I. (1978), “Images votives de Salone et de Dyrrachium”, *Recueil des Travaux de l'Institut d'Études Byzantines*, vol. 18, pp. 59–70.
- Pace, V. (2007), “La questione bizantina in alcuni monumenti dell'Italia altomedievale: la “perizia greca” nei “tempietti” di Cividale e del Clitumno, Santa Maria foris portas a Castelseprio e San Salvatore a Brescia, Santa Maria Antiqua a Roma”, in Quintavalle, A.C. (ed.), *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Electa, Milano, Italia, pp. 215–223.
- Saxer, V. (1987), “Les Saints de Salone. Examen critique de leur dossier”, in Šimundža, D., *U službi čovjeka. Zbornik nadbiskupa metropolite dr. Frane Franic*, Crkva u svijetu, Split, Croatia, pp. 293–325.
- Themelly, A. (1999), “Il mosaico di San Venanzio in Laterano (640–649). Arte romana e influssi dall'oriente bizantino negli anni della crisi monotelita”, *Romanobarbarica*, vol. 16, pp. 317–345.
- Thunø, E. (2015), *The apse mosaic in Early Medieval Rome: time, network, and repetition*, Cambridge University Press, New York, USA.
- Yasin, A.M. (2012), “Reassessing Salona's churches: Martyrium evolution in question”, *Journal of Early Christian Studies*, vol. 20, no. 1, pp. 59–112.

Информация об авторе

Мария А. Лидова, кандидат искусствоведения, Институт философии и права Сибирского отделения РАН, Новосибирск, Россия; Россия, 630090, Новосибирск, ул. Николаева, д. 8; mlidova@mail.ru

Information about the author

Maria A. Lidova, Cand. of Sci. (Art Studies), Institute of Philosophy and Law of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia; bld. 8, Nikolaev St., Novosibirsk, 630090, Russia, mlidova@mail.ru

УДК 75.046+726

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-77-98

Цикл апостольских страданий в капелле
над южным алтарем церкви Святой Софии в Охриде:
к вопросу об иконографическом составе
и происхождении программы

Иван А. Алексеев

*Государственный историко-культурный
музей-заповедник «Московский Кремль», Москва, Россия;*

*Российская академия живописи, ваяния
и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия,
1607072@mail.ru*

Аннотация. В работе предпринимается попытка реконструкции цикла апостольских страданий на северной стене капеллы над южным алтарем церкви Святой Софии в Охриде. Этот участок росписи мало изучен, как и сама иконография апостольских страданий. В научной литературе есть два варианта интерпретации частично или полностью утраченных сцен в капелле, предложенные П. Мильковичем-Пепеком и Г. Бабич. В настоящей публикации предлагается альтернативный вариант реконструкции цикла, привлекается дополнительный круг аналогий, выдвигается предположение об образце, на который мог ориентироваться автор программы росписи капеллы.

Ключевые слова: Византийская живопись, Собор Святой Софии в Охриде, капелла, апостолы, страдания, иконография

Для цитирования: Алексеев И.А. Цикл апостольских страданий в капелле над южным алтарем церкви Святой Софии в Охриде: к вопросу об иконографическом составе и происхождении программы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 77–98. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-77-98

© Алексеев И.А., 2023

A cycle of apostolic Passions
in the chapel over the Southern pastophorion
of the Hagia Sophia in Ohrid:
problems concerning
the origins of the iconographic tradition

Ivan A. Alekseev

*The Moscow Kremlin State Historical
and Cultural Museum and Heritage Site, Moscow, Russia;
The Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture,
Moscow, Russia, 1607072@mail.ru*

Abstract. This study attempts to reconstruct the composition of the plot in the cycle of apostolic suffering, located on the northern wall of the upper southern chapel of the Church of St. Sophia in Ohrid. This fragment of the mural has been little studied, as has the iconography of the apostolic passions in general. To date, there were two interpretations of partially or completely destroyed scenes in the chapel, proposed by P. Milkovich-Peppek and G. Babich. This study proposes an alternative reconstruction of the composition of the cycle, offers an additional series of analogies, and puts forward a hypothesis concerning the example, under the influence of which the author of the chapel painting program might have worked.

Keywords: Byzantine painting, Hagia Sophia in Ohrid, chapel, apostles, suffering, iconography

For citation: Alekseev, I.A. (2023), “A cycle of apostolic Passions in the chapel over the Southern pastophorion of the Hagia Sophia in Ohrid: problems concerning the origins of the iconographic tradition”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 77–98, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-77-98

Цикл апостольских страданий в капелле над южным алтарем собора Святой Софии в Охриде мало освещен в литературе по причине труднодоступности этого помещения. Боковые капеллы Охридской Софии над северным и южным компартиментами алтарной зоны были замурованы вплоть до комплексной реставрации собора в 1950-х гг.¹ Живопись на северной и восточной стенах

¹ *Љубинковић П.* Конзерваторска испитивања и радови на црква Свете Софије у Охриду // *Зборник заштите споменика културе.* 1951. N 2. С. 201–204; *Forlati F., Brandi C., Froidevaux Y.* Saint Sophia of Ochrida. Pres

южной капеллы второго яруса до начала реставрационных работ оставалась неизвестной.

Вслед за открытием южной капеллы в ходе реставрации появились исследования, посвященные сохранившейся там живописи. Проблема датировки этого участка росписи до сих пор является предметом дискуссий². Основная задача нашей публикации – уточнение сюжетного состава росписи в южной капелле с помощью расширения известного круга иконографических аналогий, а также рассмотрение цикла апостольских страданий в контексте византийских циклов IX–XII вв. Под словами «апостольский цикл» мы имеем в виду памятники, в которых сцены апостольских страданий размещены в непосредственной топографической близости друг от друга (в рукописях, на стенах храма, на иконе). Рукописные комплексы византийских минологиев, где такие сцены перемежаются другими сюжетами, используются лишь как вспомогательные аналогии.

Композиции, размещенные на северной и восточной стенах южной капеллы Охридской Софии, могут быть охарактеризованы как цикл, поскольку являются единым нарративом, представленным 11 сохранившимися сюжетами апостольских казней и погребений, написанными на одном штукатурном слое. Первые три сцены (в западной части северной стены) имеют наихудшую сохранность. Сохранившиеся фрагменты иллюстрировали сюжеты, связанные с погребениями. Крупная утрата штукатурки между первой сценой и последующей позволяет утверждать, что первоначально цикл составляли 12 композиций.

Частично фотографии сюжетов с северной стены капеллы были опубликованы Г. Милле³. Отдельные замечания относительно

ervation and restoration of the building and its frescoes. Report of the Unesco mission of 1951. P., 1953; *Medic M.* Radovi na konzervaciji arhitekture i zivopis a crkve Sv. Sofije u Ohridu u leto 1954 godine // Zbornik zastite spomenika culture. 1955–1956. N 6/7. S. 251–252; *Madjaric V.* L'exposition des travaux de conservation del'eglise Sainte-Sophie d'Ochrida // Museum. 1956. N 9. P. 53–55; *Čipani B.* St. Sophia, the cathedral church of the Ohrid archbishopric. Skopje, 1996.

² Большинство исследователей склонны датировать роспись капеллы серединой XI – второй половиной XII в. Менее распространена датировка этой живописи XIII в. Подробнее об истории полемики вокруг датировки росписи и архитектуры капелл Охридской Софии см.: [Schellewald 1986, pp. 10–24; Алексеев 2022, с. 158–162].

³ *Millet G.* La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro), P., 1954. XIII, 94 p.: ill.

иконографии цикла высказывал В. Джури⁴. Существует два исследования, посвященных именно этому апостольскому циклу: статья П. Мильковича-Пепека⁵ и часть диссертации Г. Бабич⁶.

Круг иконографических аналогий П. Мильковича-Пепека включал Гомилии Григория Назианзина из Парижской национальной библиотеки (BNF MS Gr. 510), мозаики собора Сан Марко в Венеции, фрески кафолика монастыря Высокие Дечаны, фрески церкви Богородицы монастыря Матеич и росписи церкви Св. Николая в Касторье. Г. Бабич свою реконструкцию состава цикла из Охридской Софии основывала на изображениях из Гомилий Григория Назианзина из Парижской НБ, отмечая, что уточнение его иконографии должно стать предметом специального изучения. В интерпретациях Мильковича-Пепека и Бабич имеются расхождения. Милькович-Пепек допускал возможность включения в цикл страданий двенадцати апостолов сюжета, связанного с кончиной Первомученика Стефана⁷, а Бабич склонялась к тому, что в Охридской Софии были представлены именно апостолы от двенадцати.

Многочисленные сохранившиеся памятники западноевропейского и византийского Средневековья со сценами апокрифических апостольских страданий, как правило, либо содержат страстные сюжеты, связанные с личностью одного или нескольких апостолов, либо включают страстную линию в состав цикла канонических Деяний. Примерами подобных работ могут служить статьи О.Е. Этингоф [Этингоф 1998, с. 83–101], А. Давидов-Темерински [Давидов-Темерински 1995, с. 165–177], Г. Галавариса [Galavaris 2009] и др.

⁴ По мнению исследователя, существовало две редакции апокрифических апостольских циклов: цикл Проповедей (происходящий из церкви Святых апостолов в Константинополе) и цикл Страданий (представленный Софией Охридской). Эти две иконографические традиции («столичная» и «нестоличная») в дальнейшем были объединены в декорации церкви Богородицы монастыря Матеич [Джурич 2000, с. 207, 333, 412].

⁵ *Milkovic-Peppek P. Ciclusot stradanija apostoli od Sv. Sofia vo Ohrid // Izdanija na Archeološkiot Muzej Scopje. 1959–1960. Vol. 3. P. 99–105.*

⁶ *Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines: fonction liturgique et programmes iconographiques. P., 1969. P. 111–117.*

⁷ Примеры соседства сцены каменования Первомученика Стефана с ростовыми изображениями апостолов существуют в Византии, например Миланские гомилии: Ambros. Lib. E. 49-50 inf, p. 165 (см.: Тем не менее прецедентов включения сцены каменования в контекст сцен апостольских мучений на данный момент среди византийских памятников не выявлено вплоть до XIV в. Одним из первых примеров являются фрески кафолика монастыря Высокие Дечаны.

Не претендуя на обобщающие рассуждения о месте и времени возникновения первых развернутых циклов апостольских страданий, отметим, что древнейшим из сохранившихся памятников этой иконографии является византийская рукопись Гомилий Григория Назианзина из Парижской НБ⁸, созданная в 879–882 гг. в императорском кругу и, возможно, испытавшая на себе влияние раннехристианских образцов⁹. Именно эта рукопись использовалась в качестве основного инструмента для реконструкции состава Охридского цикла П. Мильковичем-Пепеком и Г. Бабич. Тем не менее памятников, содержащих страстную апостольскую иконографию, в византийском искусстве существенно больше. Сравнение с ними позволяет корректировать высказанные гипотезы о первоначальном составе частично утраченного Охридского цикла, а также высказывать предположения о круге памятников, которые если и не выступают в качестве объективных образцов для Охридского случая, то могут свидетельствовать об истоках и вариативности существовавшей иконографической традиции.

Рассмотрим композиции, сохранившиеся на южной и восточной стенах северной капеллы второго яруса Охридской Софии в последовательности их расположения на стене (с запада на восток)¹⁰.

Сцена № 1 цикла (рис. 1) сохранилась фрагментарно. У нижней части участка штукатурки ровный край, возможно, граница изображения оригинальная. Верхняя часть этого участка имеет изломанный контур, что говорит об утрате части композиции. В центре – лежащая в саркофаге фигура с нимбом. Слабо читающиеся поперечные линии на фиолетовом одеянии позволяют предполагать, что фигура обернута в пурпурную погребальную ткань. Сохранность личного письма позволяет говорить о том, что здесь изображен средовек с короткой бородой и кудрявыми волосами. Приподнятая голова и изображение руки (рук), которые его держат за плечи, позволяют предположить, что здесь представлено положение во гроб, или перенесение тела. Читаются остатки изображений трех склоненных над телом фигур с протянутыми руками.

⁸ BNF MS Gr. 510 fol. 32.

⁹ *Omont H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIVe siècle. P., 1929; Der Nersessian S. The illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianus: Paris. Gr. 510. A study of the connection between text and images, DOP 16 (1962). P. 195–228.*

¹⁰ Из-за того, что не все сцены в капелле идентифицированы, а также для емкости изложения, для обозначения сцен используется нумерация от 1 (первая сцена погребения в западной части северной стены капеллы) до 12 (последняя сцена цикла – Убиение апостола Фомы).



Рис. 1. Сцена 1: погребение апостола Матфея.
Прорись

Нельзя исключить и интерпретацию данного сюжета как оплакивания. На поверхности погребального ложа (у изголовья) лежит вытянутый предмет желтого цвета с утолщенной центральной частью и узкими боковыми гранями, он украшен плетеным орнаментом. Вероятно, здесь представлен сосуд, положенный рядом с умершим.

П. Милькович-Пепек предполагал, что здесь изображена смерть апостола Иакова (по аналогии с мозаиками Сан-Марко) или смерть апостола Стефана (по аналогии с эпизодом из Дечан). Исследователь отмечает, что в мозаиках Сан Марко апостола Иакова во гроб полагает лишь один персонаж. В пользу интерпретации сцены как смерти апостола Стефана, по мнению Мильковича-Пепека, свидетельствует то, что этот сюжет упомянут в Деяниях Святых Апостолов: «Стефана же погребли мужи благоговейные и сделали великий плач по нем» (Деян. 8:2). Эта же сцена интерпретировалась Г. Бабич как погребение апостола Матфея или Иуды.

Сцена № 2 не сохранила ни единого участка живописи.

Практически полностью утрачена и сцена № 3 (рис. 2). От нее сохранился небольшой фрагмент правой части композиции, где внизу различим трапециевидный контур. Вероятно, это фрагмент изображения гроба (саркофага), внутри которого сохранился едва заметный контур-обвод лежащей человеческой фигуры (нижней части ног). Над предполагаемым изображением саркофага – остатки склоненной фигуры мужчины с клиновидной бородой и короткой шевелюрой. Руки изображенного вытянуты к саркофагу.

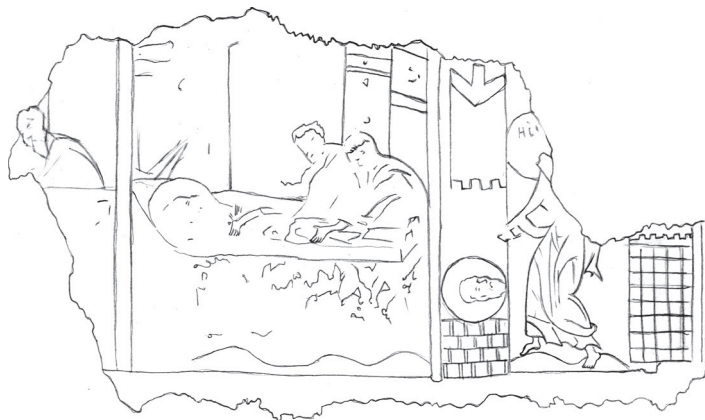


Рис. 2. Сцены 3–5: погребение апостола Луки, погребение апостола Иоанна, усекновение главы апостола Павла. *Прорись*

В центре сцены № 4 (рис. 2) представлено лежащее на мраморном ложе тело старца (?), голову которого венчает нимб. Сохранилась надпись: «ικων[δ]ν Ε». На фрагменте лика различимы залысина в лобной части головы, остатки длинной бороды. Руки лежащего персонажа скрещены на груди. У ног – две склоненные фигуры, вероятно, оплакивающих персонажей. Один из них, на ближнем плане, – безбородый юноша, второй, стоящий на заднем плане, по всей видимости, средовек. Его лик сохранился хуже, едва различимы короткая, вьющаяся прическа и заостренная борода. Руки обоих персонажей положены на тело усопшего. Сцена интерпретировалась Г. Бабич двойко: как погребение апостола Матфея или апостола Иуды (Фаддея).

Сцена № 5 (рис. 2) имеет твердую иконографическую атрибуцию: Усекновение главы апостола Павла. Треть композиции в верхнем правом углу утрачена. В верхней левой части композиции сохранились остатки надписи, расположенной в столбик:

φε[ος]
[κορ]υ-
Παυλ[ος]
ἐπερ[... (resp. ἐπέβη)

В центре – стоящая фигура апостола. Его тело склонено вперед, связанные руки вытянуты и повернуты ладонями вниз. Голова

апостола отсечена, за кровоточащей шеей Павла заметен фрагмент развевающегося плаща. Позади апостола, вероятно, располагалась фигура палача, заносившего меч над его головой¹¹. Об этом свидетельствует и сохранившийся фрагмент ноги в остроконечной обуви¹². Отрубленная голова апостола изображена левее, в охристой окружности нимба. Лик сохранился хорошо: вытянутая голова, высокий лоб с залысиной, крупное ухо, густая темно-коричневая борода с голубоватыми пробелами. Глаза апостола закрыты. Под головой – фрагмент шеи и плеча апостола, ниже которого – череда мазков бурого цвета. Возможно, так художник изобразил льющуюся из отрубленной головы кровь. Сцена обезглавливания апостола Павла широко распространена в византийском искусстве и присутствует в Гомилиях Григория Назианзина из Парижской НБ¹³, на вратах базилики Сан Паоло фуори ле мур в Риме [Bevilacqua 2009, pp. 239–260] в иллюстрациях Минология Симеона Метафраста из ГИМ¹⁴, в минее на память двенадцати апостолов (30 июня [13 июля] из Библиотеки Греческого Патриархата в Иерусалиме [Saba 208])¹⁵. Сюжет часто включается в канонические циклы апостольских деяний¹⁶.

Сцена № 6 (рис. 3) также сохранилась не полностью, но имеет убедительную атрибуцию. В верхнем левом углу четверть композиции утрачена. Там же читаются остатки надписи.

¹¹ По аналогии со сценами отсечений голов из миниатюр минологии Василия II. Ватиканская апостольская библиотека. Vat. gr. 1613, p. 77, 78, 122, 180, 244, 264 278, 328, 341, 360, 363.

¹² Аналогичная обувь у палачей в миниатюрах минологии Василия II. Ватиканская апостольская библиотека. Vat. gr. 1613, p. 278.

¹³ BNF MS Gr. 510 fol. 32.

¹⁴ ГИМ. Син. гр. 9, л. 57.

¹⁵ Jerusalem, Greek Patriarchate, cod. Saba 208, fols. 91r, 91v, 92r. (см.: Baumstark A.G. Die literarischen Handschriften des jakobitischen Markusklosters in Jerusalem // Oriens Christianus. 1912. N 2. P. 128–134; Baumstark A. Ein illustriertes griechisches Menaion // Oriens Christianus. 1927. Ser. 3. N I. P. 71–72; Papadopoulos-Kerameus A. Hierosolymitikē Vivliothēkē, ētoi Katalogos tōn en tais vivliothēkai: tou hagiōtatu apostolikou te kai katholikou orthodoxou patriarchikou thronou tōn Hierosolymōn kai pasēs Palaistinēs apokeimenōn Hellēnikōn Kōdikōn, V. Kirspaoum. St. Petersburg, 1894. P. 320–322).

¹⁶ Например, в Сицилийских мозаиках: Kitzinger E. Mosaici del periodo normanno in Sicilia, III. Duomo di Monreale. 1994. P. 44–45, diagrams V–VI, figs. 208–213.

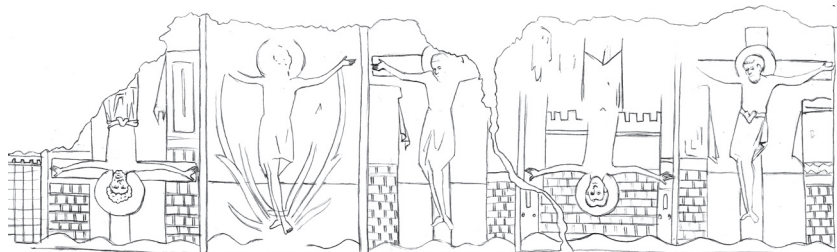


Рис. 3. Сцены 6–10: распятие апостола Петра, распятие апостола Андрея, распятие апостола Симона, распятие апостола Филиппа, распятие апостола Варфоломея. *Прорись*

...ἄρ]χον (?) : Ν[...]ΩΝ
 («... начальник (?) ...»)

Сцена интерпретировалась П. Мильковичем-Пепеком и Г. Бабич как «Распятие апостола Петра».

В центре изображен седовласый бородатый апостол в набедренной повязке, распятый на кресте вниз головой. Сюжет с распятием апостола Петра также широко распространен в византийском искусстве, в большинстве случаев соседствует с изображением казни апостола Павла. Также он может включаться в канонические циклы деяний или апокрифические житийные циклы Петра¹⁷.

В верхней части сцены № 7 (рис. 3) читаются остатки надписи:

..Α.Ω...Ι] Ανδρ[έ]αν
 «... Андрея»

Композиция интерпретировалась П. Мильковичем-Пепеком как распятие апостола Андрея (по надписи). В качестве аналогии исследователь приводит распятие апостола Андрея из фресок Матеича и аналогичный сюжет из церкви Св. Николая в Касторье. Аналогично определяла сцену Г. Бабич.

Несмотря на хорошую сохранность штукатурки, красочный слой сильно потерт. Различимы детали лица: длинные растрепанные волосы, борода, резкие линии скул. Руки и ноги апостола привязаны к ветвям дерева. На поясе закреплена набедренная повязка.

¹⁷ См. примеч. 13–15, а также [Bevilacqua 2009, pp. 239–260].

Вариант изображения казни Апостола Андрея на раскидистом дереве редок¹⁸. Более распространенной иконографической версией являются изображения в Гомилиях Григория Назианзина¹⁹ в Ватиканском минологии, в Иерусалимской минее²⁰, где апостол Андрей прибит к кресту, фланкированному солдатом и палачом²¹. Тем не менее сцена распятия апостола на дереве не уникальна и имеет примеры в византийском искусстве. Аналогично сюжет трактован на Синайском гексаптихе²², на Вратах собора Сан Паоло фуори ле мура [Bevilacqua 2009, pp. 239–260], во фресках Матеича [Джурич 2000, с. 412].

Сцена № 8 (рис. 3) сохранилась не полностью. В правой части широкая диагональная трещина. Вверху – значительная утрата штукатурки. Однако большая часть изображения апостольского распятия сохранна. Здесь представлен распятый на кресте апостол в набедренной повязке. По левую сторону от головы апостола сохранились остатки надписи:

...Σίμων Ε(resp. Θ)[...
«Симон...»

Сцена интерпретировалась П. Мильковичем-Пепеком как распятие апостола Симона (по надписи) (Симон Кананит, он же Симон Зилот). В качестве параллели исследователь приводит сцены из Гомилий Григория Назианзина и из церкви Св. Николая в Касторье. Аналогично определяла композицию Г. Бабич. В наиболее близких вариантах этот сюжет присутствует на Синайском гексаптихе²³ и на вратах из базилики Сан Паоло фуори ле мура [Bevilacqua 2009, pp. 239–260], где апостол также изображен распятым в набедренной повязке. Распятие апостола Симона представлено в Иерусалимской минее (Saba 208)²⁴

¹⁸ Литературным источником подобной редкой иконографии могло стать описание апостольских страстей Псевдо-Ипполита (см.: *Prophetarum vitae fabulosaе, indices apostolorum discipulorumque Domini Dorotheo, Epiphano, Hippolyto aliisque vindicatae* / Ed. Th. Schermann. Lipsiae, 1907. P. 164).

¹⁹ BNF MS Gr. 510 fol. 32.

²⁰ Jerusalem, Greek Patriarchate, cod. Saba 208, fol. 91v (см. примеч. 15).

²¹ Vat. gr. 1613, p. 215.

²² Сентябрь–ноябрь. Панель «В». 9-й ряд, 10-я сцена [Galavaris 2009, p. 68].

²³ Март–май. Панель «D». 7-й ряд, 10-я сцена [Galavaris 2009, p. 103].

²⁴ См. примеч. 15.

и в Оксфордском минологии²⁵, но в двух последних случаях он изображен одетым.

Композиция № 9 (рис. 3) сохранилась хорошо и иллюстрирует сцену кончины апостола Филиппа. В верхней левой части композиции присутствуют остатки надписи:

Φίλλων .ΟΚ[...].Σ.ΠΕ[...]

П. Милькович-Пепек интерпретировал эту сцену как Распятие апостола Филиппа по надписи. Аналогично определяла сцену Г. Бабич. Здесь представлен молодой безбородый Филипп, распятый вниз головой. Тело апостола приковано за руки к двум высоким красным башням. Сцена поделена пополам изображением красной стены города, соединяющей башни.

В аналогичном сюжете, в Гомилиях Григория Назианзина из Парижской НБ²⁶, Филипп изображен прибитым за ноги, стоящим рядом палачом в длинном облачении. В иллюстрации из Ватиканского минология²⁷ два палача тянут апостола за ноги. Синайский минологий²⁸ содержит иллюстрацию с распятием Филиппа, рядом с которым изображены Св. Варфоломей и Св. Марианна, сестра апостола. Подобный вариант композиции присутствует также в другом Ватиканском минологии²⁹. Существовал более полный цикл, посвященный Филиппу, основанный на его апокрифических деяниях. Четыре сцены из полного цикла сохранились в Афонском минологии³⁰. Наиболее иконографически близки к рассматриваемой композиции сюжеты на вратах из базилики Сан Паоло фуори ле мура [Bevilacqua 2009, pp. 239–260], на Синайском гексаптихе³¹, на миниатюре Миланского минология³².

²⁵ Oxford, Bodl. Lib. cod. theol. gr. f. 1, fol. 37v (*Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*. Oxford: Bodleian Library; Stuttgart, 1978. Bd. 2. P. 23, fig. 72).

²⁶ BNF MS Gr. 510 fol. 32.

²⁷ Vat. gr. 1613. P. 182.

²⁸ Cod. 500, fol. 275v (см.: *Weitzmann K., Galavaris G. The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai; The illuminated Greek Manuscripts. Vol. 1 (9th – 2th C.). Mss. No. 28. Fig. 213 (Princeton University Press, 1990).*

²⁹ Vat. gr. 859. Fol. 1r [Patterson Ševčenko 1984, p. 158].

³⁰ Mt. Athos, cod. Dionysiou 5 (см.: *Pelekanides S.M. The treasures of Mount Athos. Athens, 1975. T. 3. Fig. 258).*

³¹ Сентябрь–ноябрь. Панель «В». 8-й ряд, 4-я сцена [Galavaris 2009, p. 63].

³² Ambros. Lib. cod. cod. f. 144 sup. Fol. 36v.

Последняя на северной стене (сцена № 10) (рис. 3) сохранилась практически полностью: П. Милькович-Пепек интерпретировал ее как Распятие апостола Варфоломея (по надписи). Аналогично определяла сцену Г. Бабич.

В верхней части композиции, над перекладиной креста сохранились остатки надписи:

Varθul[ομαῖος ἐν] κ(ύρι)φ θνήσκει
 «Варфоломей в Господе умирает»

Апостол изображен распятым на кресте вертикально. Фигура облачена в набедренную повязку.

Сцена с распятым апостолом Варфоломеем присутствует в Гомилиях Григория Назианзина из Парижской НБ³³, в Иерусалимской минее³⁴. В обоих случаях апостол изображен в длинном облачении. Данный сюжет встречается и на вратах из базилики Сан Паоло фуори ле мур [Bevilacqua 2009, pp. 239–260], где Варфоломей изображен распятым с привязанными к верхнему древку креста руками. Наиболее иконографически близки изображения на Синайском гексаптихе³⁵ и в Оксфордском минологии³⁶.

Слой штукатурки, на котором располагается цикл апостольских страданий, не заходит на восточную стену капеллы (место сопряжения слоев утрачено). Однако на восточной стене сохранились еще две сцены, имеющие аналогичные размеры, цвет и толщину разгранки, они расположены на той же высоте относительно уровня пола, что и композиции северной стены.

Первую из них (сцена № 11) (рис. 4) Г. Бабич определяла как казнь апостола Иакова (Старшего) или апостола Марка. Надписей не сохранилось. Правая часть композиции утрачена. Сохранившийся фрагмент штукатурного слоя с живописью находится на кладке, располагающейся в позднее заложенном оконном проеме. Фрагмент сцены сохранил остатки изображения согнутых колен фигуры с вытянутыми вперед связанными руками. Персонаж облачен в серо-зеленые одежды, ноги обуты в сандалии.

³³ BNF MS Gr. 510. Fol. 32.

³⁴ См. примеч. 15.

³⁵ Июнь–август. Панель «Е». 2-й ряд, 1-я сцена [Galavaris 2009, p. 111].

³⁶ Oxford, Bodl. Lib. cod. theol. gr. f. 1, fol. 43r (*Hutter I. Op. cit. P. 25. fig. 80*).



*Рис. 4. Сцены 11–12: усекновение главы апостола Иакова Заведеева, убиение апостола Фомы.
Прорись*

Вероятно, сцена иллюстрирует эпизод усекновения главы одного из апостолов. Аналогичные сцены мученических кончин в изобилии представлены в византийских рукописях³⁷. Опираясь на их иконографические закономерности, можно предположить, что на утраченной части композиции располагалось изображение палача с мечом или ножом в руке, отсекающего голову апостолу.

Разгранка между данной и следующей композициями идентична разгранкам северной стены: темно-бордовая полоса, окантованная по сторонам двумя белыми линиями.

Последняя из сохранившихся в капелле сцен (№ 12) (рис. 4) апостольского цикла интерпретирована Мильковичем-Пепеком по надписи: «Убиение апостола Фомы». Аналогично определяла сцену и Г. Бабич. В правой верхней части композиции действительно сохранился фрагмент надписи: <...> Θωμῆν «...Фому».

Сцена располагается на восточной стене, примыкая к ее границе с конхой. Штукатурный слой хорошо сохранился, однако живопись сильно потерта. О первоначальной высоте изображения можно только строить предположения, потому что в нижней

³⁷ Среди них: Ватиканский минологий (Vat. gr. 1613), Балтиморский минологий из Художественной галереи Уолтерс (W521) 1034–1041 г., Императорский минологий (Москва, ГИМ, Син. гр. 183) 1034–1041 г., Московский минологий (Москва, ГИМ, Син. гр. 9) 1063 г., Гомилии Григория Назианзина (Москва, ГИМ, Син. гр. 61) 1070-х гг.

части она обрывается ровной утратой штукатурного слоя (как и все композиции северной стены), а сверху обрезана косым скатом более поздней крыши. Тем не менее ясно читается в правой части композиции фигура, шагающая по направлению к апсиде, в длинном облачении. Голова персонажа повернута в противоположную сторону и увенчана нимбом. Вероятно, здесь изображен принимающий мученическую смерть апостол Фома. Об этом же свидетельствует и приведенная выше надпись. Позади апостола Фомы (справа) изображена другая фигура в орнаментированном плаще. Персонаж делает шаг по направлению к апостолу. На уровне бедер обеих фигур между ними читается горизонтальная линия, делящая композицию на две почти равновеликих части. Возможно, это изображение вытянутого предмета, зажато в руке правого персонажа. Вероятнее всего, это копьё, которым палач пронзает апостола. Ноги предполагаемого палача темного цвета. Это может быть дополнительным доводом в пользу интерпретации сцены именно как кончины Фомы, поскольку он принял смерть в Эфиопии. Иконография казни апостола Фомы вариативна. В Ватиканском минологии апостол представлен пронзаемым копьями двумя палачами³⁸. Сцена из Оксфордского минология³⁹, где мученичество Фомы предваряется изображением его разговора с двумя мужчинами, косвенно указывает на существование более полного иллюстрированного цикла Деяний Фомы⁴⁰. Наиболее близкие иконографические схемы содержатся в Гомилиях Григория Назианзина из Парижской НБ⁴¹, на Синайском гексаптихе⁴², в Московском минологии⁴³, на вратах базилики Сан Паоло фуори ле мур [Bevilacqua 2009, pp. 239–260].

Сохранившиеся надписи⁴⁴, а также исследования П. Мильковича-Пепека и Г. Бабич способны дать прочную атрибуцию семи сценам цикла: Усекновение главы апостола Павла, Распятие апостола Петра, Распятие апостола Андрея, Распятие апостола Симона, Распятие апостола Филиппа, Распятие апостола Варфоломея, Убиение апостола Фомы. Спорными или вовсе неатрибу-

³⁸ Vat. gr. 1613. P. 93.

³⁹ Oxford, Bodl. Lib. cod. theol. f. 1, gr. fol. 12r (*Hutter I. Op. cit.* P. 6. Fig. 19).

⁴⁰ *Klign A.F.J.* The acts of Thomas. Leiden, 1962. P. 22.

⁴¹ BNF MS. Gr. 510. Fol. 32.

⁴² Сентябрь–ноябрь. Панель «В». 4-й ряд, 6-я сцена [Galavaris 2009, p. 53].

⁴³ Moscow, Hist. Mus. cod. gr. 358. Fol. 37v.

⁴⁴ По мнению Б.Л. Фонкича, надписи, сопровождающие сцены апостольских страданий на северной стене капеллы, современны живописи.

тированными остаются пять сцен, четыре из которых начинают цикл изображениями погребений: сцена № 1 – сцена № 4 (одна из которых – сцена № 2 – не сохранилась). Пятый неопознанный сюжет – сцена № 11, сохранившая изображение апостольской фигуры со связанными руками. Г. Бабич, не давая точной атрибуции сохранившимся в капелле сценам погребений, отмечает, что среди них могут быть сюжеты, связанные с апостолами Матфея и Иуды. П. Милькович-Пепек говорит о том, что первая сцена на северной стене может быть интерпретирована как погребение апостола Иакова или Первомученика Стефана. Никто из авторов не допускал включения в состав цикла сюжетов с апостолами от семидесяти.

Тремя памятниками, наиболее родственными сценам из рассматриваемого цикла, являются: Синайский гексаптих (вторая половина XI – начало XII в.)⁴⁵, врата базилики Сан Паоло фуори ле мур (1070 г.) [Bevilacqua 2009, pp. 239–260], Иерусалимская миная (Saba 208) (рукопись Чикаго-Карахисарской группы, датируемая XII в.)⁴⁶. Это родство преимущественно определяется сходством в деталях отдельных сцен: обнаженность большинства апостолов, наличие трех и более сцен с погребениями, полное отсутствие второстепенных персонажей – палачей в сценах распятий, редкая трактовка распятия Апостола Андрея на дереве. В отличие от Синайского полиптиха последние два из названных памятников могут быть названы циклами, поскольку демонстрируют изображения апостольских страданий в непосредственной близости друг от друга, в качестве последовательности чередующихся композиций⁴⁷. Именно эти два памятника, отличаясь сюжетным составом от цикла в Гомилиях Григория Назианзина, могут позволить расширить перечень реконструкций первоначального состава Охридского цикла.

⁴⁵ XI в. памятник датировали М. Сотирину и Г. Сотирину: *Sotiriou M., Sotiriou G. Icônes du mont Sinaï. Athènes, 1956–1958. Vol. 1. Figs. 136–143, 146–150; Vol. 2. P. 121–123, 125–130*; К. Вайцман (*Weitzmann K. Byzantine miniature and icon painting in the 11th century // Studies in classical and Byzantine manuscript illumination / Ed. by H. Kessler. Chicago; London, 1971. P. 271–313*), Г. Галаварис [Galavaris 2009].

Началом XII в. датировали Д. Мурики: [Mouriki 1991, pp. 39–40], Н. Трахулия [Trahoulia 2002, pp. 271–285], А.М. Лидов [Лидов 1999, с. 27, 60] и М.А. Лидова [Лидова 2011].

⁴⁶ Датировка, предложенная в устном разговоре Б.Л. Фонкичем.

⁴⁷ Существует несколько вариантов реконструкции первоначального расположения сюжетов на створках врат базилики Сан Паоло фуори ле мур. В данном случае в качестве наиболее убедительного принимается вариант схемы-реконструкции Л. Бевилаквы [Bevilacqua 2009, p. 259].

Вариант воссоздания программы цикла апостольских страданий в Охридской Софии с помощью интерпретации неатрибутированных сцен, с помощью сюжетов из Гомилий Григория Назианзина из Парижской НБ (предложенный Г. Бабич), на первый взгляд, убедителен и мог бы быть единственным, если бы в византийской иконографической традиции существовали циклы апостольских страданий, посвященные исключительно апостолам от двенадцати, идентичные сценам из Гомилий в Парижской НБ или на реликварии Ставло⁴⁸. Однако подобные циклы не всегда апеллируют к личностям двенадцати учеников Христа. Так, в перечень двенадцати страстных апостольских сцен на вратах базилики Сан Паоло фуори ле мура включены изображения Марка и Луки. Лука и Марк присутствуют также в страстном апостольском цикле в минее из Библиотеки Греческого Патриархата в Иерусалиме (Saba 208)⁴⁹. Более того, этот памятник демонстрирует переключки с охридским циклом в группировке и расположении персонажей. Так, в Иерусалимской минее по соседству изображены апостолы Петр, Павел и Андрей. Единой группой также представлены Варфоломей, Симон Зилот, Фома и Филипп. Наконец, в непосредственном соседстве помещены апостолы Иоанн, Лука, Марк и Матфей. Замещение в циклах со створок врат из Сан Паоло и из Иерусалимской минеи традиционных изображений мученичеств апостолов от двенадцати Иакова Алфеева и Иуды Фаддея сюжетами с апостолами Лукой и Марком наводит на мысль об определенном замысле авторов подобных византийских программ XI–XII вв. Этот замысел сводился к выделению апостолов-евангелистов в качестве отдельной группы в цикле страданий. Если учесть существующие принятые датировки росписи капеллы – вторая половина XI – середина XII в., то ее программное сходство с двумя названными памятниками, датировки которых относятся к тому же периоду, может быть более оправданным, нежели с иллюстрацией из рукописи IX в.⁵⁰ Скорее всего именно в этой группе памятников следует искать интерпретации фрагментарно сохранившихся или вовсе утраченных сцен из Охридской капеллы, иллюстрирующих погребения.

Среди композиций, связанных со страданиями евангелистов, одна практически никогда не представляется сюжетом погребения. Это мучение апостола Марка. На иллюстрациях из Синайского Гек-

⁴⁸ См. примеч. 8.

⁴⁹ См. примеч. 15.

⁵⁰ BNF MS. Gr. 510. Fol. 32.

саптиха⁵¹ и Оксфордского минология⁵² апостола Марка, привязанного за ноги, тащит палач. Аналогичным образом сюжет трактован в иллюстрации из Иерусалимской минеи (Saba 208)⁵³, на вратах из базилики Сан Паоло с добавлением фигуры второго палача, замахивающегося на апостола дубиной [Bevilacqua 2009, pp. 239–260]. Сюжетов с погребением или оплакиванием апостола Марка, положенного на (в) саркофаг, входящего в состав страстных апостольских циклов, на данный момент не выявлено. Это дает возможность допускать, что утраченный сюжет (сцена № 2), предположительно являющийся частью изображений группы Евангелистов, посвящен страданию апостола Марка. Если допущенная интерпретация второй сцены верна, то группа оставшихся изображений погребений может соответствовать последовательности четвероевангелия, которого, в частности, придерживался в тексте своих толкований Феофилакт Болгарский (Охридский), пребывавший на Охридской кафедре с последней четверти XI в. вплоть до начала второго десятилетия XII в. [Mullet 1997]. В аналогичной последовательности евангелисты называются и в Ерминии Дионисия Фурноаграфота. Так, первая сцена (сцена № 1) может изображать сюжет с погребением (оплакиванием) апостола Матфея. Сюжет имеет разные иконографические вариации. На Синайском гексаптихе апостол Матфей изображен сжигаемым в открытом огне во время молитвы⁵⁴. Однако более распространен вариант с погребением апостола, представленный в Гомилиях Григория Назианзина⁵⁵, в Ватиканском минологии⁵⁶, на вратах базилики Сан Паоло фуори ле мурра [Bevilacqua 2009, pp. 239–260].

Третья композиция, сохранившаяся небольшим фрагментом (сцена № 3), вероятно, представляла погребение апостола Луки. Изображение апостола Луки в открытом саркофаге является сокращенным вариантом этого сюжета в храме Святых апостолов в Константинополе (перенесение мощей), развернуто представленной в Ватиканском минологии⁵⁷. Сокращенные варианты сцены присутствуют также на листе из Гомилий Григория Назианзина⁵⁸,

⁵¹ Март–май. Панель «D». 6-й ряд, 5-я сцена [Galavaris 2009, p. 100].

⁵² Oxford, Bodl. Lib. cod. theol. gr. f. 1. Fol. 37r (*Hutter I*. Op. cit. P. 21. Fig. 68).

⁵³ См. примеч. 15.

⁵⁴ Сентябрь–ноябрь. Панель «B». 8-й ряд, 6-я сцена [Galavaris 2009, p. 64].

⁵⁵ BNF MS. Gr. 510. Fol. 32.

⁵⁶ Vat. gr. 1613. P. 186.

⁵⁷ Vat. gr. 1613. P. 121.

⁵⁸ BNF MS. Gr. 510. Fol. 32.

на вратах из базилики Сан Паоло фуори ле мур [Bevilacqua 2009, pp. 239–260], на Синайском гексаптихе⁵⁹.

Четвертая композиция, последняя из погребений (сцена № 4), скорее всего изображает оплакивание (погребение) Иоанна Богослова. Сюжет с уходом апостола Иоанна из земной жизни крайне сложен и иконографически вариативен. В Гомилиях Григория Назианзина⁶⁰ представлено его Вознесение. На Синайском гексаптихе⁶¹ апостол изображен выходящим из отверстия могилы. Минологии, и, в частности, Ватиканский⁶², в основном день памяти евангелиста Иоанна представляют либо его фронтальными изображениями, либо сюжетом с произнесением Священного текста писцу Прохору⁶³. Сцена погребения в мраморном саркофаге, идентичная охридской, представлена на вратах из базилики Сан Паоло фуори ле мур [Bevilacqua 2009, pp. 239–260]. По всей видимости, существовал развернутый цикл деяний апостола Иоанна Богослова, в состав которого могли одновременно входить и сцены Погребения, и Метастасиса, и Вознесения апостола, несущие разные смысловые коннотации [Patterson Ševčenko 1984, p. 123].

Предположение о том, что первые четыре композиции апостольского цикла в Охридской Софии могут интерпретироваться в предлагаемой последовательности (Матфей, Марк, Лука, Иоанн) носит предварительный характер и может лишь косвенно подтверждаться физиогномическими характеристиками двух сохранившихся ликов (сцена № 1, сцена № 4). Первая композиция демонстрирует средовека со среднего размера окладистой бородой, выраженными усами, недлинной, слегка выющейся шевелюрой. Близким образом в Гомилиях Григория Назианзина⁶⁴, в Ватиканском минологии⁶⁵, на вратах базилики Сан Паоло, на Синайском Гексаптихе изображен Евангелист Матфей. На четвертой композиции запечатлен старец с длинной узкой бородой, проседью, высоким лбом, залысиной. Схожим образом в выше-названных памятниках изображался апостол Иоанн Богослов. Созвучно описанному образу лик Иоанна Богослова называется

⁵⁹ Сентябрь–ноябрь. Панель «В». 5-й ряд, 8-я сцена [Galavaris 2009, p. 57].

⁶⁰ BNF MS. Gr. 510. Fol. 32.

⁶¹ Сентябрь–ноябрь. Панель «В». 3-й ряд, 6-я сцена [Galavaris 2009, p. 51].

⁶² Vat. gr. 1613. P. 68.

⁶³ London, Brit, Lib. cod. Add. 11870. Fol. 197v.

⁶⁴ BNF MS. Gr. 510. Fol. 32.

⁶⁵ Vat. gr. 1613. P. 186.

и в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота: «старец плешивый с длинною бородою»⁶⁶.

Представленная версия интерпретации первых четырех композиций апостольского цикла в Охридской Софии служит подтверждением соображения Г. Бабич о том, что утраченную сцену № 11 можно интерпретировать как сюжет с мученичеством апостола Иакова Заведеева. Распространенным вариантом иконографии казни апостола было ее изображение через отсечение головы и жертвы со связанными руками. Подобным образом сюжет представлен в Гомилиях Григория Назианзина⁶⁷, в Ватиканском минологии⁶⁸, на вратах базилики Сан Паоло [Bevilacqua 2009, pp. 239–260], на Синайском Гексаптихе⁶⁹, в Оксфордском минологии⁷⁰.

Как уже говорилось, предложенный вариант реконструкции цикла апостольских страданий в капелле над южным алтарем Софии Охридской носит предварительный характер. Можно говорить о том, что одной из ближайших аналогий рассматриваемому памятнику является комплекс с апостольскими страстями на вратах базилики Сан Паоло, созданных в 1070 г. в Константинополе. Убедительная реконструкция первоначального расположения ячеек декора врат могла бы существенно актуализировать вопрос о составе утраченной части программы росписи всей Охридской капеллы. Вопрос о том, как непосредственно мог выглядеть источник, послуживший образцом для цикла в Охриде, открыт и вряд ли предполагает окончательный ответ. Одной из наиболее близких (и единственной) типологической аналогией для Охридского цикла является соответствующий сюжет из Иерусалимской минеи⁷¹. Памятники сближает тип размещения нарратива на поверхности: сюжеты расположены в одну линию единого повествовательного ряда. Такой вариант иллюстрирования этого богослужебного дня редок, изучение обстоятельств его появления в Минее из библиотеки Греческого Патриархата в Иерусалиме требует отдельного исследования рукописи

⁶⁶ Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом в 1701–1755 гг. По изданию Киевопечерской Лавры, 1868 г. М., 1993. URL: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm#h3_22_11 (дата обращения 20 августа 2022).

⁶⁷ BNF MS. Gr. 510. Fol. 32.

⁶⁸ Vat. gr. 1613. P. 185.

⁶⁹ Март–май. Панель «D». 6-й ряд, 10-я сцена [Galavaris 2009, p. 101].

⁷⁰ Oxford, Bodl. Lib. cod. theol. gr. f. 1. Fol. 37v (*Hutter I. Op. cit.* P. 22. Fig. 67).

⁷¹ Jerusalem, Greek Patriarchate, cod. Saba 208. Fols. 91r, 91v, 92r.

специалистами. В Иерусалимскую минию цикл апостольских страданий помещен в качестве иллюстрации на день памяти двенадцати апостолов (30 июня [13 июля]). В основном рукописи, сохранившие подобную иллюстрацию, представляют ее в виде группы двенадцати стоящих апостолов. Этот вариант присутствует также на Синайском гексаптихе⁷², в Оксфордской минологии⁷³.

Поиск конкретного источника (образца) иконографического заимствования и контекста создания Охридского цикла требует дальнейших исследований. В качестве рабочей гипотезы можно остановиться на том, что подобный сюжет мог быть воспроизведен из иллюстрации дня памяти Двенадцати апостолов, украшавшего синаксарь или минейную иллюминированную рукопись⁷⁴, созданную в одном из скрипториев столичного ареала. Нельзя исключить, что подобная рукопись могла выйти непосредственно из Охридского скриптория, игравшего ведущую роль в трансляции византийской культуры балканским славянам в последние десятилетия XI – в начале XII в.⁷⁵

Литература

- Алексеев 2022 – Алексеев И.А. Боковые капеллы второго яруса собора Святой Софии в Охриде: история изучения хронологии строительства // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 3 (117). С. 158–162.
- Джурич 2000 – Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. 588 с.
- Лидов 1999 – Лидов А.М. Византийские иконы Синая. Афины, 1999. 146 с.
- Лидова 2011 – Лидова М.А. Полиптих как пространственный образ храма: Иконы Иоанна Тохабии из собрания Синайского монастыря // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред., сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2011. С. 334–363.

⁷² Июнь–август. Панель «Е». 3-й ряд, 10-я сцена [Galavaris 2009, pp. 115–116].

⁷³ Oxford, Bodl. Lib. cod. theol. gr. f. 1. Fol. 45v (*Hutter I. Op. cit. P. 27. Fig. 85*).

⁷⁴ На основании специфики стиля изображений, вопросов которого мы умышленно не касаемся в данном тексте, П. Милькович-Пепек уже выдвигал предположение о возможном влиянии иллюминированных рукописей на апостольский цикл в капелле.

⁷⁵ *Dostâl A. Les relations entre Byzance et les Slaves (en particulier les Bulgares) aux XI^e et XII^e siècles du point de vue culturel // Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. London, 1967. P. 173–174.*

- Этингоф 1998 – *Этингоф О.Е.* Цикл Деяний апостолов в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Искусствоведение. 1998. № 1. С. 83–102.
- Bevilacqua 2009 – *Bevilacqua L.* U programma iconografico della porta di S. Paolo fuori le mura // Le porte del paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo. Roma, 2009. P. 239–260.
- Давидов-Темерински 1995 – *Давидов-Темерински А.* Циклус дела апостолских // Зидно сликарство манастира Дечана. Београд, 1995. P. 165–177.
- Galavaris 2009 – *Galavaris G.* An 11th century Hexptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai. Venice; Athens, 2009. 167 p.
- Mouriki 1991 – *Mouriki D.* La présence géorgienne au Sinai d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine // Βυζάντιο και Γεωργία Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις Συμπόσιο [Симпозиум по художественным и культурным связям Византии и Грузии]. Athens, 1991. P. 39–40.
- Mullet 1997 – *Mullet M.* Theophylact of Ochrid. Reading the letters of a Byzantine archbishop // Birmingham Byzantine and Ottoman monographs, 2. Aldershot: Variorum, 1997. 441 p.
- Patterson Ševčenko 1984 – *Patterson Ševčenko N.* Illustrated manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago; London, 1984. 263 p.
- Schellewald 1986 – *Schellewald B.M.* Die Architektur der Sophienkirche in Ohrid. Bonn, 1986. 328 S.
- Trahoulia 2002 – *Trahoulia N.* The truth in painting: a refutation of heresy in a Sinai icon // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. 2002. No. 52. P. 271–285.

References

- Alekseev, I.A. (2022), “Side chapels of the second tier of the Hagia Sophia in Ohrid: the history of the study of the chronology of construction”, *International Research Journal*, vol. 117, no 3, pp. 158–162.
- Bevilacqua, L. (2009), “U programma iconografico della porta di S. Paolo fuori le mura”, in *Le porte del paradiso, Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, Roma, Italy, pp. 239–260.
- Davidov-Temerinski, A. (1995), “Tsiklus dela apostolskikh”, in *Zidno slikarstvo manastira Dechana*, Beograd, Serbia, pp. 165–177.
- Djurich, V. (2000), *Vizantijskie freski. Srednevekovaya Serbia, Dalmatsia, slavyanskaya Makedonia* [Byzantine frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia], Indrik, Moscow, Russia.
- Etinhof, O.E. (1998), “The cycle of the Acts of the Apostles in the paintings of the Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Monastery in Pskov”, *Art studies Magazine*, no. 1, pp. 83–101.
- Galavaris, G. (2009), *An 11th century Hexptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai*, Venice, Italy, Athens, Greece.

- Lidov, A.M. (1999), *Vizantijskie icony Sinaya* [Byzantine icons of Sinai], Athens, Greece.
- Lidova, M.A. (2011), "The polyptych as a spatial image of the temple. Icons of John Tokhabi from the collection of the Sinai Monastery", in Lidov, A.M. (ed, comp.), *Prostranstvennyye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevnei Rusi* [Spatial icons. Performative in Byzantium and Ancient Russia], Indrik, Moscow, Russia.
- Mouriki, D. (1991), "*La présence géorgienne au Sinai d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine*", *Βυζάντιο και Γεωργία Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις Συμπόσιο* [Byzantium and Georgia Artistic and cultural relations Symposium], Athens, Greece.
- Mullet, M. (1997), "Theophylact of Ochrid. Reading the letters of a Byzantine archbishop", in *Birmingham Byzantine and Ottoman monographs*, 2, Variorum, Aldershot, UK.
- Patterson Ševčenko, N. (1984), *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago, USA, London, UK.
- Schellewald, B.M. (1986), *Die Architektur der Sophienkirche in Ohrid*, Bonn, Germany.
- Trahoulia, N. (2002), "The truth in painting: a refutation of heresy in a Sinai icon", in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, no. 52, pp. 271–285.

Информация об авторе

Иван А. Алексеев, Музеи Московского Кремля, Москва, Россия; 103132, Россия, Москва, Кремль; 1607072@mail.ru

Information about the author

Ivan A. Alekseev, The Moscow Kremlin State Historical and Cultural Museum and Heritage Site, Kremlin, Moscow, Russia; Kremlin, Moscow, Russia, 103132; 1607072@mail.ru

УДК 738.4

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-99-116

Несколько замечаний
о художественной жизни в Фессалонике
времени латинского господства (1204–1224 гг.)

Мария И. Яковлева

*Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва, Россия, iakovmi@mail.ru*

Аннотация. В статье обобщаются выдвигавшиеся в исследовательской литературе мнения и гипотезы относительно деятельности солунских мастерских в период существования латинского королевства Фессалоники (1204–1224 гг.). Рассматриваемый материал охватывает произведения эмалирного искусства, евлогии, связанные с почитанием патрона города – св. Димитрия, иконы и фрагменты монументальных росписей, сохранившиеся в городе и его окрестностях. Памятники, отличающиеся стилистической пестротой и не имеющие твердых датировок, не позволяют воссоздать художественную жизнь этого периода в отчетливых очертаниях. Тем не менее они предоставляют богатый материал для дальнейших размышлений о взаимодействии солунских художников с мастерами из других регионов (как византийского мира, так и Запада) и их вовлеченности в процесс кристаллизации нового изобразительного языка.

Ключевые слова: королевство Фессалоники, солунские мастерские, эмалирное искусство, евлогии, иконы, монументальные росписи

Для цитирования: Яковлева М.И. Несколько замечаний о художественной жизни в Фессалонике времени латинского господства (1204–1224 гг.) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 99–116. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-99-116

Some notes on artistic life in Thessalonica
during the Latin rule (1204–1224)

Maria I. Yakovleva

*Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture
and Art, Moscow, Russia, iakovmi@mail.ru*

Abstract. The article summarizes opinions and hypotheses put forward in the research literature regarding the activities of Thessalonian workshops

© Яковлева М.И., 2023

in the time of the Latin kingdom of Thessaloniki (1204–1224). The material under consideration covers works of enamel art, eulogies associated with the veneration of the city's patron, St. Demetrius, and icons and fragments of monumental paintings preserved in the city and its environs. These works of art, which are remarkable for their stylistic diversity and have not been assigned firm dates, hardly allow us to reconstruct the artistic life of this period in clear outlines. Nevertheless, they provide rich material for further discussion of the interactions of Thessalonian artists with artisans from other regions (both of the Byzantine world and of the West), as well as of their participation in the development of a new pictorial language in Byzantine art.

Keywords: Kingdom of Thessalonica, Thessalonian workshops, enamel art, eulogies, icons, monumental paintings

For citation: Yakovleva, M.I. (2023), "Some notes on artistic life in Thessalonica during the Latin rule (1204–1224)", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 99–116, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-99-116

Проблема реконструкции художественной жизни в государствах крестоносцев, образовавшихся на территории Византийской империи после падения Константинополя в 1204 г., является одной из наиболее привлекательных и одновременно сложных для историка искусства, занимающегося изучением XIII века. В особенности это касается мимолетно существовавших Латинской империи (1204–1261 гг.) и королевства Фессалоники (1204–1224 гг.), картина творческой активности в которых ввиду скудости сохранившихся памятников и исторических свидетельств до сих пор остается преимущественно terra incognita. И если вопросы художественной жизни в Константинополе периода латинского господства подверглись ревизии в недавних специальных исследованиях К. Жоливе-Леви [Jolivet-Lévy 2012, pp. 23–28] и Ф. Ван Трихта [Van Tricht 2019, pp. 186–207], то единственной работой, в которой была предпринята попытка обобщения материала, касающегося искусства латинского королевства Фессалоники, остается статья С. Кисаса, посвященная более широкой проблеме возникновения стиля милешевских росписей [Кисас 1987, с. 37–39]. Поэтому нам кажется небезопасным суммировать накопленные к настоящему времени мнения и гипотезы относительно деятельности солунских мастерских в период с 1204 по 1224 г. и в первые годы после отвоевания Фессалоники греками, дополнив их новыми размышлениями на этот счет. Следует сразу отметить, однако, что настоящая публикация

не претендует на полноту охвата интересующей нас проблематики¹ и скорее ставит вопросы, чем отвечает на них.

В самых общих чертах политическая история латинского королевства Фессалоника может быть охарактеризована следующим образом. В 1204 г. город с окружающими землями перешел под власть маркграфа Бонифация Монферратского, одного из руководителей Четвертого крестового похода. К 1205 г. в состав подвластных ему территорий входили, помимо самой Фессалоники и части Македонии, значительные участки побережья Фракии, а также области в Фессалии и Беотии [Bredenkamp 1996, pp. 57–58]. Активная деятельность Бонифация по расширению границ государства оборвалась в 1207 г., когда он был убит в стычке с болгарами. Его владения в Греции унаследовал малолетний сын Димитрий от брака с Марией (Маргаритой) Венгерской, вдовой императора Исаака II Ангела. Смерть Бонифация сопровождалась смутой, поскольку ломбардские бароны стремились привести к власти в Фессалонике старшего сводного брата Димитрия, маркграфа Монферрата Вильгельма VI. Гарантом прав Марии Венгерской и ее сына выступил латинский император Генрих I Фландрский, в 1209 г. коронованный Димитрия². Положение королевства, однако, было крайне непрочным ввиду активной экспансионистской политики соседнего Эпира, особенно усилившейся после смерти в 1216 г. Генриха I Фландрского. Завоевание в 1224 г. Фессалоники эпирским правителем Феодором I Комнином Дукой положило конец существованию этого недолговечного государственного образования [Bredenkamp 1996, pp. 65–79].

Специфика политической ситуации должна была оказать существенное влияние на социальную и культурную обстановку в королевстве. По всей видимости, его правительство придерживалось грекофильской политики, поскольку местное население рассматривалось Марией Венгерской как естественный союзник в борьбе с латинскими баронами за права сына на престол. Известно, что в 1213 г. губернатором города был представитель солунской греческой аристократии; греческое духовенство продолжало играть важную роль в церковной иерархии, занимая шесть из одиннадцати епископских кафедр; судопроизводство, по крайней мере в сфере гражданских тяжб, отправлялось в соответствии с ви-

¹ Мы не касаемся, в частности, нумизматического и сфрагистического материала.

² *Setton K.M.* The Papacy and the Levant (1204–1571). Vol. 1: The 13th and 14th centuries. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1976. P. 27–29.

зантийскими законами³. Сохранившиеся источники позволяют сделать осторожный вывод, что местные церкви и монастыри, в отличие от константинопольских, в 1204 г. не подверглись разорению крестоносцами [Вауер 2013, pp. 324–328]. Латинскому клиру были переданы главные храмы города – Святая София и базилика св. Димитрия, а также монастырь Филокал; однако относительно других культовых сооружений таких сведений не сохранилось, в связи с чем невозможно утверждать, что они также находились в руках латинян⁴. Греческому духовенству по-прежнему принадлежал монастырь Акапниу, пользовавшийся особым расположением Марии Венгерской⁵. В базилике Ахиропоитос проходили судебные заседания под председательством губернатора города, этнического грека⁶ – обстоятельство, побудившее С. Кисаса прийти к неочевидному выводу, что эта церковь во время латинского господства продолжала оставаться в распоряжении греческой общины [Кисас 1987, с. 38].

Очевидно, что в таких обстоятельствах художественная активность в городе не только не прекратилась, но и не должна была сколько-нибудь заметно ослабнуть. Существование королевства Фессалоники было слишком скоротечным, чтобы в его искусстве могли сформироваться самобытные черты, которые делали бы узнаваемыми созданные здесь произведения. Поэтому предлагаемая исследователями атрибуция тех или иных памятников солунским мастерским времени латинского господства зачастую основывается на косвенных признаках, которые указывают на почитание патрона города – св. Димитрия – или отражают западные культурные влияния.

Так, разными авторами был очерчен круг произведений эмальерного искусства, которые могут быть с той или иной степенью вероятности ассоциированы с этим историческим периодом. А. Грабар отнес к ним хранящийся в Британском музее релик-

³ *Janin R.* L'Église latine à Thessalonique de 1204 à la conquête turque // *Revue des études byzantines*. 1958. Т. 16. P. 208–209; *Setton K.M.* *Op. cit.* P. 29–30.

⁴ *Janin R.* L'Église latine à Thessalonique de 1204 à la conquête turque. P. 211–216.

⁵ *Ibid.* P. 215; *Janin R.* *Les églises et les monastères des grands centres byzantins: Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizonde, Athènes, Thessalonique.* Paris: Institut français d'études byzantines, 1975. P. 347.

⁶ *Janin R.* L'Église latine à Thessalonique de 1204 à la conquête turque. P. 208–209; *Janin R.* *Les églises et les monastères des grands centres byzantins.* P. 376.

варий с эмалевой плакеткой, на которой представлен лежащий в саркофаге св. Димитрий; на оборотной стороне реликвария, также в технике перегородчатой эмали, исполнен поясной образ св. Георгия⁷. Как отмечает исследователь, особый тип изображения св. Димитрия на реликварии возник под влиянием западных образцов, таких как иерусалимские печати великих магистров ордена госпитальеров. Предложенная А. Грабаром атрибуция памятника солунским мастерским была принята в научной литературе с широкой датировкой XII–XIII вв.⁸ К. Вессель выдвинул осторожное предположение, что в Фессалонике с приходом ломбардских завоевателей могла возникнуть мастерская по производству эмалей, к продукции которой им были отнесены так называемый крест Дагмар (Национальный музей Дании, Копенгаген) и происходящий с Афона энколпион с изображением Распятия (ныне – в коллекции Дамбартон Оукс, Вашингтон)⁹. Происхождение, датировка и атрибуция «креста Дагмар» неоднократно подвергались сомнению, причем в качестве возможных мест его изготовления указывались Константинополь и Русь¹⁰. Тем не менее оба эти памятника продолжают традиционно упоминаться среди произведений солунских мастерских раннего XIII в. ввиду их стилистической близости изображению св. Георгия на обороте реликвария из Британского музея¹¹. Возможно, к этой группе перегородчатых эмалей примыкает крест-реликварий из Музея прикладного искусства в Лейпциге, отнесенный А. Эффенбергером сначала ко второй половине XIII в., а затем на основании соображений просопографического характера – к периоду между 1267 и 1354/1360 гг. [Effenberger 1983, pp. 114–127], но рассматриваемый С. Бойд в качестве наиболее близкой аналогии энколпиону из коллекции Дамбартон Оукс¹². Вероятно, к ней также следует отнести реликварий с изображениями св. Димитрия (на лицевой стороне) и свв. Сергия и Вакха

⁷ *Grabar A.* Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique // *Dumbarton Oaks Papers.* 1950. № 5. P. 16–18.

⁸ *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* / Ed. D. Buckton. London: British Museum Press, 1994. Cat. 200. P. 185–186; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261* / Ed. H.C. Evans and W.D. Wixom. New York: Metropolitan Museum of Art, 1997. Cat. 116. P. 167–168.

⁹ *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. Bis 13. Jahrhundert. *Reklinghausen: Bongers,* 1967. S. 187–188, Kat. 59, 60.

¹⁰ *The Glory of Byzantium.* Cat. 335. P. 498–499.

¹¹ *Ibid.* Cat. 125. P. 174.

¹² *The Glory of Byzantium.* Cat. 125, P. 174.

(на оборотной) в собрании Дамбартон Оукс¹³, демонстрирующий несомненную композиционную и типологическую близость энколпиону из Британского музея и датируемый А. Боссельман-Рюкби началом XIII в. [Bosselmann-Ruickbie 2021, fig. 8]. Важно отметить, однако, что вопрос атрибуции солунским мастерским первой четверти XIII в. тех или иных произведений эмальерного искусства существенно затрудняется неустойчивостью датировок и в целом недостаточной разработанностью проблематики эволюции византийских эмалей в XIII–XIV вв. [Bosselmann-Ruickbie 2021].

В.Н. Залеская выдвинула убедительную гипотезу, что в солунской мастерской периода латинского господства была изготовлена бронзовая иконка с изображением св. Димитрия верхом на коне, ныне хранящаяся в Государственном Эрмитаже [Залеская 2001, с. 78–82]¹⁴. Ее фон и обрамление декорированы флоральным орнаментом, широко распространенным в искусстве крестоносцев XIII в., а греческая надпись с именем святого соседствует с выгравированными на щите латинскими буквами I, E и S. Образок отличается высоким качеством исполнения, свидетельствующим о принадлежности руке крепкого мастера. Надпись на щите может быть интерпретирована как аббревиатура имени Ihesus или названия города Iherusalem¹⁵; последнее предположение особенно любопытно, учитывая, что при латинянах базилика св. Димитрия в Фессалонике была передана клиру иерусалимского Храма Гроба Господня. Бесспорно, что в период ломбардского правления в городе продолжалось изготовление паломнических евлогий: возможно, что помимо ампул к ним относятся восемь свинцовых медальонов с изображением Чуда св. Димитрия о спасенном отроке (на лицевой стороне) и процветшего креста (на оборотной), из которых шесть найдены на территории Болгарии, один – во время раскопок в Великом Новгороде и еще один находится в частном собрании в Нью-Йорке¹⁶. По сравнению с бронзовой иконкой из Эрмитажа

¹³ Ibid. Cat. 117. P. 168. Дается широкая датировка энколпиона XIII–XIV вв.

¹⁴ Залеская В.Н. Памятники византийского художественного металла IX–XV вв.: Каталог коллекции. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2021. Кат. 192, с. 129. Предложенные датировка и атрибуция памятника были поставлены под сомнение В.П. Степаненко [Степаненко 2005, с. 254].

¹⁵ Залеская В.Н. Памятники византийского художественного металла IX–XV веков. С. 129.

¹⁶ Totev K. Thessalonican Eulogia Found in Bulgaria (Lead Ampules, Enkolpia and Icons from the 12th – 15th Centuries). Veliko Tŭrnovo: Faber, 2011. Cat. 33–38. P. 149–152, 154–155.

образы на этих медальонах отличаются более упрощенным художественным языком, обусловленным массовым характером продукции. По мнению К. Тотева, иконография Чуда св. Димитрия о спасенном отроке, впервые появляющаяся на упомянутых медальонах-евлогиях, могла возникнуть в Фессалонике в период латинского правления под влиянием образцов с изображением Чуда св. Георгия об избавлении отрока из плена, привезенных сюда крестоносцами из Восточного Средиземноморья, предположительно с Кипра¹⁷. На основании сходства техники изготовления исследователь приписывает той же мастерской четыре свинцовых иконки с ростовыми изображениями святых воинов Георгия, Феодора и Димитрия, найденные на территории Болгарии и ныне разбросанные по частным собраниям¹⁸. Следует отметить, однако, что предложенные К. Тотевым датировка и атрибуция этой группы памятников не являются единственными. Так, В.Н. Залесская, опубликовавшая медальоны из Новгорода и Нью-Йорка, датирует их широко – второй половиной XII–XIII вв. [Залесская 2001, с. 78–81, ил. 2, 3], а В.П. Степаненко высказывает гипотезу, что местом производства всех перечисленных свинцовых иконок могла быть Болгария [Степаненко 2005, с. 255]¹⁹.

На еще более зыбких основаниях строятся наши представления об иконописи и монументальных росписях Фессалоники периода латинского господства. Общеизвестно, что в житии св. Саввы Сербского, составленном Феодосием Хиландарцем в конце XIII – начале XIV вв., повествуется, как во время пребывания в солунском монастыре Филокал в 1219 г. св. Савва заказал лучшим местным мастерам два больших образа Христа и Богоматери [Кисас 1987, с. 38]. Иконы конца XII – первой половины XIII вв., происходящие из Фессалоники, немногочисленны и демонстрируют стилистическое разнообразие, не позволяющее сделать какие-либо выводы о местной художественной специфике. Это образ Богоматери Гликофилусы конца XII в. (Византийский музей, Афины)²⁰; икона Богоматери Дексиократусы, происходящая из кладбищенской часовни

¹⁷ Ibid. P. 98.

¹⁸ Ibid. Cat. 39–42. P. 152–154.

¹⁹ Исследователь подчеркивает провинциальный характер образков, относит их к первой половине XIII в. [Степаненко 2003, с. 453–454] или к периоду после 1185 г. [Степаненко 2005, с. 255] и связывает их появление с почитанием св. Димитрия как покровителя Второго Болгарского царства.

²⁰ *Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens.* Athens: Ministry of Culture, Archaeological Receipts Fund, 1998. Cat. 3. P. 20–23.

св. Параскевы и датируемая временем ок. 1200 г. (Музей византийской культуры, Фессалоника)²¹, а также два образа, хранящиеся в ризнице монастыря Влатад, – «Богоматерь Дексиократуса» конца XII в.²² и «Богоматерь Одигитрия» предположительно второй четверти XIII в.²³ Хотя отдельные черты, свидетельствующие о соприкосновении с западной художественной культурой, обнаруживаются во всех трех памятниках позднего XII в.²⁴, только в иконе Богоматери Дексиократусы из часовни св. Параскевы они определяют общий образный строй произведения наряду с собственно византийскими (рис. 1).

Характер изображения лика Богородицы, с его заостренной линеарностью, нарочитой диспропорциональностью черт и несколько упрощенной манерой письма, отражает влияние смешанной латино-византийской культурной среды, в которой классические греческие образцы трактовались с известной прямолинейностью. Несмотря на высказывавшиеся предположения о происхождении этого образа из восточных регионов Средиземноморья, в частности с Кипра²⁵, было бы неверным полностью исключить вероятность его создания в самой Фессалонике времени латинского правления²⁶. Что касается иконы Богоматери Одигитрии из монастыря Влатад, то присущие ей обобщенность абриса ликов и сплавленность моделировок, создающие эффект сглаженного, минимально выраженного рельефа, находят близкие параллели в ряде произведений раннего XIII в., таких как ростовой образ Богоматери Одигитрии

²¹ Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Ed. by M. Vassilaki. Milan: Skira, 2000. Cat. 78. P. 474–475.

²² Our Sacred Beauty. Byzantine icons from Thessaloniki / Ed. by F. Karagianni. Thessaloniki: Patriarchal Institute of Patristic Studies, 2018. Cat. no. 10. P. 186–189.

²³ Ibid. Cat. no. 9. P. 180–184. Эта икона вставлена в более позднее живописное обрамление, исполненное, вероятно, в последней четверти XIV в.

²⁴ Техничко-технологическое исследование иконы «Богоматерь Гликофилуса» показало, что прихотливой формы пояс Младенца Христа (как и свиток в его руке) является более поздним дополнением, возникшим, по мнению Х. Балтоянни, под влиянием романского искусства: Mother of God. Cat. 75. P. 467–468. Рельефные стукковые нимбы на иконе Богоматери Дексиократусы из монастыря Влатад отражают практику декорирования живописных произведений, широко распространенную в конце XII – XIII вв. как на Западе, так и в Восточном Средиземноморье.

²⁵ Mother of God. Cat. 78. P. 474–475.

²⁶ Our Sacred Beauty. P. 108.



Рис. 1. Богоматерь Дексиократуса. Около 1200 г.
 Происходит из кладбищенской часовни
 св. Параскевы в Фессалонике.
 Музей византийской культуры, Фессалоника, Греция.
Фото М.И. Яковлевой

из Византийского музея в Касторье²⁷ или поясное изображение Богородицы с Младенцем на иконе из монастыря св. Екатерины на Синае [Mouriki 1991, fig. 1]. Поэтому кажется целесообразным расширить датировку этого памятника до первой половины столетия, включив его в круг работ, которые гипотетически могли быть исполнены в интересующий нас период.

Монументальные росписи, сохранившиеся в Фессалонике и ее окрестностях от конца XII – первой половины XIII вв., отличаются фрагментарной сохранностью, не имеют точных датировок и характеризуются такой же стилистической неоднородностью, что и солунские иконы этого времени. Среди них следует назвать фрагменты настенных росписей, найденные при раскопках в селе Колхис (Колхида) близ г. Килкис и отнесенные С. Кисасом непосредственно ко времени латинского королевства Фессалоники [Кисас 1987, с. 38, сл. 1 a-d], а также ряд памятников, традици-

²⁷ *Τσιγαρίδας Ε.* Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου και ναών της Καστοριάς (12^{ος} – 16^{ος} αιώνας). Αθήνα: Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις αρχαιολογικής εταιρείας, 2018. Ν 10, εκ. 29–30, ς. 83–86.

онно ассоциируемых с отвоеванием города греками и творческим подъемом, предположительно последовавшим за этим событием. Это: 1) изображения Сорока мучеников севастийских в южном нефе базилики Ахиропиитос, датировка которых колеблется, преимущественно, в пределах 1225–1237 гг. [Лихенко 2021, с. 437–439] (рис. 2); 2) фрагменты росписи надгробного памятника, найденного в 1981 г. во время раскопок в церкви Св. Софии и изготовленного, по мнению С. Киссаса, ок. 1232 г. для захоронения солунского митрополита Константина Месопотамита [Κίσσας 1996, с. 29–35, ек. 1–4]²⁸; 3) датируемые первой половиной XIII в. фрагменты фресок, найденные во время раскопок на улице императора Ираклия и предположительно составлявшие часть монументальной декорации монастыря св. Феодоры [Παϊσίδου 2021, с. 391–405, ек. 1–10]. К этому перечню следует добавить ростовой образ патрона города на юго-восточном столпе базилики св. Димитрия (исполненный, по мнению Е. Цигаридаса, во второй четверти XIII в.)²⁹, а также, с большой осторожностью, фрески церкви Преображения в Хортиатисе, датировка которых колеблется в широких пределах от третьей четверти XII до первой трети XIII в. [Этингоф 2017, с. 157].

Перечисленные монументальные росписи демонстрируют амбивалентность художественного языка, характерную для переходного этапа эволюции стиля византийской живописи; при этом, в зависимости от памятника, преобладающую роль играют консервативные или новаторские черты. Так, во фрагментах из с. Колхис отчетливо ощутима склонность к линейной стилизации в духе позднекомниновского искусства, понятой в более обобщенном и спокойном ключе. Во фресках базилики Ахиропиитос, напротив, преобладает пристрастие к широким живописным поверхностям и мощной пластике в сочетании с активным сочным рельефом ликов и одеяний; графические приемы, свойственные искусству конца XII в., оказываются здесь полностью подчиненными новой художественной системе, которая с известной долей условности может быть названа «протопалеологовской». Неудивительно, что Фессалоника рассматривалась в качестве одного из возможных центров формирования этого «прогрессивного» изобразительного языка,

²⁸ По мнению Е. Цигаридаса, эти росписи следует датировать концом XII в.: *Our Sacred Beauty*. P. 85. Исследователь ссылается, в частности, на аннотацию 1992 г. к неопубликованной статье С. Киссаса, в которой последний связывал надгробный памятник с личностью Евстафия Солунского (ум. ок. 1196 г.).

²⁹ *Our Sacred Beauty*. P. 84.



Рис. 2. Св. Гай. Ок. 1225–1237 гг. (?).
 Базилика Ахиропоитос, Фессалоника, Греция.
 Фото М.И. Яковлевой

к 1230-м гг. получившего распространение в храмовых декорациях Сербии (храм Вознесения в Милешеве, до 1228 г.) [Кисас 1987, с. 47], Болгарии (церковь свв. Петра и Павла в Тырново, ок. 1230 г.)³⁰ и Греции (третий слой росписей церкви Успения в Епископи, Эвритания, ок. 1240 г.)³¹.

Однако наиболее важным памятником монументальной живописи, созданным за пределами Фессалоники и способным пролить свет на деятельность солунских мастеров в эпоху латинского господства, являются фрески так называемой второй фазы в Старой Митрополии в Верии³². Их состав, хронология создания и происхождение артели остаются предметом дискуссии. Е. Цигаридас отнес к этому этапу композиции верхнего яруса центрального нефа, на которых представлены Дванадцатые праздники и Стра-

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Храм был возведен, по всей вероятности, в конце XI – первой половине XII вв. на месте базилики VII–VIII вв. и впоследствии неоднократно перестраивался. Его разновременные росписи были исполнены в несколько этапов, начиная с XII в. и заканчивая первыми десятилетиями XIV в. Относительно хронологии их создания в исследовательской литературе нет единого мнения. См. [Tsigaridas 1987, pp. 98–100; Παπαζώτος 1994, с. 242–249].

сти Христовы³³. Отметив художественную неоднородность этих росписей, исследователь датировал их первой четвертью XIII в. и предположил происхождение живописцев из Фессалоники [Tsigaridas 1987, pp. 98–100]. Ф. Папазотос отнес к этому этапу, помимо сцен евангельского цикла, росписи апсиды, а также ростовые изображения пророков и святителей и наиболее значимые композиции на северной стене и северных пилонах центрального нефа. Обстоятельства заказа были, по его мнению, тесно связаны с освобождением Верии от латинян эфирским деспотом Феодором I Комнином Дукой. Исходя из этого, Ф. Папазотос датировал росписи храма временем между 1215/16 и 1224/25 гг. и предположил, что исполнившая их артель происходила из Эпира [Παπαζώτος 1994, σ. 242–249]. Л. Фундич отнесла фрески Старой Митрополии к сфере художественного влияния Фессалоники [Fundić 2013a, σ. 109–112], сузив предложенную Ф. Папазотосом датировку до 1220–1222 гг. [Fundić 2013b, pp. 232–239].

Плодотворность гипотезы о солунском происхождении по крайней мере некоторых из мастеров Старой Митрополии подтверждается, на наш взгляд, сравнением с перечисленными выше фрагментами фресок, сохранившимися в Фессалонике от первой половины XIII в. Несмотря на стилистическую неоднородность, большинство из них отличается повышенным интересом к пластически артикулированной трактовке ликов, их сочной моделировке, построенной на контрастном противопоставлении затененных и освещенных участков и активном использовании подрумянки. Сходные принципы применяются и в наиболее репрезентативных фресках Старой Митрополии (рис. 3), например в изображениях пророков на северной стене центрального нефа [Fundić 2013a, εκ. 195, 197], сцене Покаяния Давида [Fundić 2013a, εκ. 204–205] или в образах святителей в апсиде [Παπαζώτος 1994, πιν. 6; Fundić 2013a, εκ. 206–207]. В лике Богородицы из сцены Благовещения (рис. 4) красочность светотеневой моделировки усиливается за счет активного использования положенных по форме белильных бликов, подобно тому, как это имеет место во фрагменте с изображением пророка Даниила из солунского монастыря св. Феодоры (?) [Παϊσίδου 2021, εκ. 9].

³³ Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες της Παλιάς Μητρόπολης Βέροιας [Фрески Старой Митрополии в Верии] // Δεύτερο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περίληψεις ανακοινώσεων [Второй симпозиум по византийской и поствизантийской археологии и искусству. Программа и тезисы докладов]. Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1982.



Рис. 3. Слева – св. Кириаки (фрагмент). Ок. 1215–1224 гг.
Старая Митрополия, Верия, Греция.

Фото М.И. Яковлевой

Справа – неизвестный мученик (фрагмент). Ок. 1232 г. (?)

Роспись надгробного памятника
из церкви Св. Софии Солунской.

Музей византийской культуры, Фессалоника, Греция.

Источник: Κίσαας 1996, εικ. 1

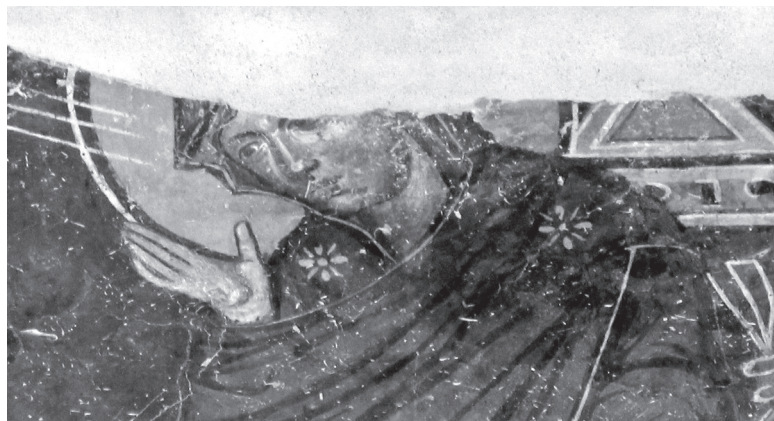


Рис. 4. Богоматерь (фрагмент сцены «Благовещение»).

Ок. 1215–1224 гг.

Старая Митрополия, Верия, Греция.

Фото М.И. Яковлевой



Рис. 5. Слева – Пророк Иеремия (фрагмент). Ок. 1215–1224 гг.
Старая Митрополия, Верия, Греция.

Фото М.И. Яковлевой.

Справа – Св. Кирилл. Ок. 1225–1237 гг. (?).
Базилика Ахиропиитос, Фессалоника, Греция.

Фото М.И. Яковлевой

Следует отметить, что фриз со святителями и пророками, особая значимость которого подчеркивается насыщенным кроваво-красным фоном, выделяется очень высоким качеством живописи, указывающим на происхождение исполнивших его живописцев из крупного художественного центра. В изображениях пророков вполне явственно ощутим интерес к пластически убедительной передаче телесного объема, хотя он и не настолько ярко выражен, как, например, в образах севастийских мучеников в базилике Ахиропиитос (рис. 5). На наш взгляд, это позволяет с осторожностью предположить, что два нижних регистра росписей северной стены, композиции на пилонах, а также фрески в алтарной части Старой Митрополии могли быть исполнены солунскими живописцами. Учитывая традиционно тесные политические и культурные связи Верии с Фессалоникой, такое предположение кажется вполне естественным, хотя и требующим дальнейших подтверждений.

Перечисленные нами памятники, приписываемые солунским мастерским конца XII – первой трети XIII вв., косвенно свидетельствуют об активности художественной жизни в Фессалонике времени латинского господства. Не позволяя воссоздать ее в сколько-

нибудь отчетливых очертаниях, они тем не менее предоставляют в наше распоряжение богатый материал для размышлений о взаимодействии солунских художников с мастерами из других регионов (как византийского мира, так и Запада) и их вовлеченности в процесс кристаллизации нового изобразительного языка, постепенно пришедшего на смену искусству комниновской эпохи.

Литература

- Залеская 2001 – *Залеская В.Н.* Фессалоникийские иконы-евлогии и образки эпохи Латинской империи // Пилигримы: Историко-культурная роль паломничества: Сб. научных трудов: К XX Международному конгрессу византистов, Париж, 19–25 августа 2001 г. / Науч. ред. В.Н. Залеская. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2001. С. 78–82.
- Кисас 1987 – *Kisac S.* Уметност у Солуну почетком XIII века и милешевско сликарство // Mileševa dans l'histoire du peuple serbe: colloque scientifique international a l'occasion de 750 ans de son existence. Juin 1985 / Ed. par V.J. Djurić. Beograd: Académie Serbe des Sciences et des Arts, 1987. С. 37–49.
- Лихенко 2021 – *Лихенко А.В.* Фрески базилики Ахиропиитос в Фессалониках: консерватизм и новации в византийском искусстве первой половины XIII в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей / Ред. А.В. Захарова, С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. Вып. 11. С. 437–452.
- Степаненко 2003 – *Степаненко В.П.* К иконографии фрески храма «Трех всадников» под Эски-Керменом // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. 2003. Вып. X. С. 452–457.
- Степаненко 2005 – *Степаненко В.П.* Свинцовая иконка с Чудом со спасенным юношей из Новгорода и культ св. Димитрия Солунского в Византии и Болгарии конца XII – первой половины XIII в. // Acta musei Varnaensis III–2. Българските земи през средновековието (VII–XVIII вв.): Международна конференция в чест на 70-годишнината на проф. Александър Кузев. Варна, 12–14 септември 2002 г. Варна, 2005. С. 245–260.
- Этингоф 2017 – *Этингоф О.Е.* Еще раз об изучении художественных связей Владимира и Фессалоники в конце XII века // Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков: материалы научной конференции / Ред. и сост. Н.А. Налимова, Т.П. Кишбали, А.В. Захарова. М.: КДУ, Университетская книга, 2017. С. 142–165. (Труды исторического факультета МГУ, 109; Серия 2: Исторические исследования, 69)
- Bauer 2013 – *Bauer F.A.* Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner GmbH, 2013. 488 S.
- Bosselmann-Ruickbie 2021 – *Bosselmann-Ruickbie A.* Palaeologan Luxury Art in a “Period of Decline”: Byzantine Enamel of the Thirteenth and Fourteenth Centuries

- and Its Potential for Innovation // *Autour des métiers du luxe à Byzance. Actes du colloque international organisé dans le cadre de l'exposition "Byzance en Suisse", 26–27 février 2016, Musée d'art et d'histoire et Université de Genève / Ed. M. Martiniani-Reber, A.-L. Rey, G. Lini. Genève: Musée d'art et d'histoire, 2021 (онлайн-публикация: <https://collections.geneve.ch/mah/publication/autour-des-metiers-du-luxe-byzance> – дата обращения 15.10.2022).*
- Bredenkamp 1996 – *Bredenkamp F.* The Byzantine Empire of Thessaloniki (1224–1242). Thessaloniki: Thessaloniki history center, 1996. 293 p.
- Effenberger 1983 – *Effenberger A.* Ein byzantinisches Emailkreuz mit Besitzerunginschrift // *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Age.* 1983. No. 31. P. 114–127.
- Fundić 2013a – *Fundić L.* Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204–1318). Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη, 2013. 417 ζ.
- Fundić 2013b – *Fundić L.* Art and political ideology in the state of Epiros during the reign of Theodore Doukas (r. 1215–1230) // *Βυζαντινά Σύμμεκτα.* 2013. Τ. 23. P. 217–250.
- Jolivet-Lévy 2012 – *Jolivet-Lévy C.* La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident // *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux / Ed. par J.-P. Caillet, F. Joubert. P.: Picard, 2012. P. 21–40.*
- Mouriki 1991 – *Mouriki D.* Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons // *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge.* 1991. No. 39. P. 153–182.
- Tsigaridas 1987 – *Tsigaridas E.* Les peintures murals de l'Ancienne Métropole de Veria // *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe: colloque scientifique international a l'occasion de 750 ans de son existence. Juin 1985 / Ed. par V.J. Djurić. Beograd: Académie Serbe des Sciences et des Arts, 1987. P. 91–101.*
- Van Tricht 2019 – *Van Tricht F.* The Arts and artistic production in Latin-Byzantine Constantinople // *Van Tricht F. The horoscope of emperor Baldwin II. Political and sociocultural dynamics in Latin-Byzantine Constantinople. Leiden, Boston: Brill, 2019. P. 186–207.*
- Κίσσας 1996 – *Κίσσας Σ.* Ταφικό μνημείο μέσα στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης // *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.* 1996. Τ. 3. ζ. 29–35.
- Παϊσίδου 2021 – *Παϊσίδου Μ.* Σπαράγματα τοιχογραφιών του 13ου αιώνα από την Αγία Θεοδόρα Θεσσαλονίκης // *ΑΡΧΟΝΤΑΡΙΚΙ. Αφιέρωμα στον Ευθύμιο Ν. Σιγαρίδα.* Αθήνα: Οργανισμός Διαχείρισης και Ανάπτυξης Πολιτιστικών Πόρων, 2021. ζ. 391–405.
- Παπαζώτος 1994 – *Παπαζώτος Θ.* Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.). Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων. 1994. 468 ζ.

References

- Bauer, F.A. (2013), *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Verlag Schnell & Steiner GmbH, Regensburg, Germany.

- Bosselmann-Ruickbie, A. (2021), "Palaeologan Luxury Art in a "Period of Decline": Byzantine Enamel of the Thirteenth and Fourteenth Centuries and Its Potential for Innovation", in M. Martiniani-Reber, A.-L. Rey, G. Lini (ed.), *Autour des métiers du luxe à Byzance. Actes du colloque international organisé dans le cadre de l'exposition "Byzance en Suisse", 26–27 février 2016, Musée d'art et d'histoire et Université de Genève*, online publication: <https://collections.geneve.ch/mah/publication/autour-des-metiers-du-luxe-byzance>
- Bredenkamp, F. (1996), *The Byzantine Empire of Thessaloniki (1224–1242)*, Thessaloniki history center, Thessaloniki, Greece.
- Effenberger, A. (1983), "Ein byzantinisches Emailkreuz mit Besitzerungsinschrift", *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen âge*, no. 31, pp. 114–127.
- Etinhof, O.E. (2017), "Examination of artistic ties between Vladimir and Thessaloniki at the close of the 12th century, revisited", in *Makedoniya – Rim – Vizantiya: iskusstvo Severnoi Gretsii ot antichnosti do srednikh vekov: materialy nauchnoi konferentsii* [Macedonian – Roman – Byzantine: The art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages. Proceedings of the conference], KDU, Universitetskaya kniga, Moscow, Russia, pp. 142–165. (Trudy istoricheskogo fakul'teta MGU, 109; Seriya 2: Istoricheskiye issledovaniya, 69)
- Fundić, L. (2013), *H mnhmeiakή téchnh toy Despotátou ths Hpeíroy thn período ths Dynasteíac tw'n Konnhnón Aggélwn (1204–1318). Didaktorikḗ Diatribḗ, Θεσσαλονίκη, Greece*.
- Fundić, L. (2013), "Art and political ideology in the state of Epiros during the reign of Theodore Doukas (r. 1215–1230)", *Βυζαντινά Σύμμεικτα*, vol. 23, pp. 217–250.
- Jolivet-Lévy, C. (2012), "La peinture à Constantinople au XIII^e siècle. Contacts et échanges avec l'Occident", in Caillet, J.-P. et Joubert, F. (ed.), *Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*, Picard, Paris, France, pp. 21–40.
- Kissas, S. (1987), "L'art de Salonique du début du XIII^e s. et la peinture de Mileševa", in Djurić, V.J. (ed.), *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe: colloque scientifique international a l'occasion de 750 ans de son existence. Juin 1985*, Académie Serbe des sciences et des arts, Beograd, Serbia, pp. 37–49.
- Kissas, S. (1996), "A Sepulchral Monument in Hagia Sophia, Thessaloniki", *Museum of Byzantine Culture*, no. 3, pp. 36–40.
- Likhenko, A. (2021), "Frescoes of Acheiropoietos in Thessaloniki: conservatism and novation in Byzantine art of the first half of the 13th century", in *Zakharova, A.V., Maltseva, S.V. and Staniukovich-Denisova, E.Yu.* (eds.), *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei* [Actual problems of theory and history of art: collection of articles], vol. 11, Saint Petersburg Univ. Press, Saint Petersburg, Russia, pp. 437–452.
- Mouriki, D. (1991), "Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons", *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, no. 39, pp. 153–182.
- Παϊσίδου, Μ. (2021), "Σπαράγματα τοιχογραφιών του 13ου αιώνα από την Αγία Θεοδώρα Θεσσαλονίκης", in APXONTAPIKI. Αφιέρωμα στον Ευθύμιο Ν. Τσιγαρίδα, Οργανισμός Διαχείρισης και Ανάπτυξης Πολιτιστικών Πόρων, Αθήνα, Greece, ζ. 391–405.

- Παπαζώτος, Θ. (1994), Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.), Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα, Greece.
- Stepanenko, V.P. (2003), “K ikonografii freski khrama ‘Trekh vsadnikov’ pod Eski-Kermenom” [On the Iconography of the Fresco in the “Three Horsemen” Church near Eski-Kermen], *Materialy po arkhologii, istorii i etnografii Tavrii*, X, pp. 452–457.
- Stepanenko, V.P. (2005), “Lead icon with the miracle of the rescued young man from Novgorod and the cult of St. Demetrius of Thessalonica in Byzantium and Bulgaria at the end of the 12th – first half of the 13th centuries”, in *Acta musei Varnaensis III–2. Bŭlgarskite zemi prez srednovekoviyeto (VII–XVIII vv.). Mezhdunarodna konferentsiya v chest na 70-godishninata na prof. Aleksandar Kuzev. Varna, 12–14 septemvri 2002 g.* [The Bulgarian lands in the middle ages. 7th – 18th centuries. International Conference attribute to the 70th anniversary of Prof. Alexander Kuzev], Varna, Bulgaria, pp. 245–260.
- Tsigaridas, E. (1987), “Les peintures murales de l’Ancienne Métropole de Veria”, in Djurić, V.J. (ed.), *Mileševa dans l’histoire du peuple serbe: colloque scientifique international a l’occasion de 750 ans de son existence. Juin 1985*, Académie Serbe des sciences et des arts, Beograd, Serbia, pp. 91–101.
- Van Tricht, F. (2019), “The arts and artistic production in Latin-Byzantine Constantinople”, in Van Tricht, F., *The horoscope of emperor Baldwin II. Political and sociocultural dynamics in Latin-Byzantine Constantinople*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA, pp. 186–207.
- Zalesskaya, V.N. (2001), “Thessalonian icons – eulogies and images of the Latin Empire”, *Piligrimy: Istoriko-kulturnaya rol palomnichestva: sbornik nauchnykh trudov: k XX Mezhdunarodnomu kongressu vizantinistov (Parizh, 19–25 avgusta 2001 g.)* [The pilgrims. historical and cultural phenomenon of pilgrimage. Collected papers. Meeting the 20th International Congress of Byzantine Studies (Paris, August 19–25, 2001)], Izdatel’stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, Saint Petersburg, Russia, pp. 78–82.

Информация об авторе

Мария И. Яковлева, кандидат искусствоведения, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва, Россия; 105120, Россия, Москва, Андроньевская пл., д. 10; iakovmi@mail.ru

Information about the author

Maria I. Yakovleva, Cand. of Sci. (Art Studies), Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; bld. 10, Andronievskaya Sq., Moscow, Russia, 105120; iakovmi@mail.ru

Ансамбль капеллы Сикста IV в старой базилике Сан Пьетро в Риме

Екатерина И. Тараканова

*Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия,
ektar@yandex.ru*

Аннотация. Капелла Сикста IV (также известная как капелла хора и капелла Непорочного зачатия) была не только последним добавлением к старой базилике Сан Пьетро, но и одной из наиболее долго сохранявшихся его частей (она была разрушена лишь в 1609 г.). Этому высоко ценившемуся современниками памятнику позднего Кватроченто в Риме посвящены лишь единичные исследования зарубежных авторов. Основное внимание в них уделено надгробию понтифика, к счастью, дошедшему до наших дней. В статье впервые проанализировано положение капеллы Сикста IV в общем комплексе ватиканских строений и предложено прочтение пространственного ансамбля капеллы – с учетом всех его составляющих, а также ракурсов, ориентированных как на мир людей, так и на сферу сакрального. Показано, как в этом уникальном памятнике был достигнут органичный синтез не только разных искусств, но и античной и христианской культур, и ярко воплотилась многогранность личности самого Сикста IV.

Ключевые слова: Кватроченто, капелла Сикста IV (капелла хора / капелла Непорочного зачатия) в старой базилике Сан Пьетро (Святого Петра) в Риме, Сикст IV, Юлий II, Пьетро Перуджино, Антонио Поллайоло, Пьеро Поллайоло, Джакомо Гримальди, Тиберио Альфарано

Для цитирования: Тараканова Е.И. Ансамбль капеллы Сикста IV в старой базилике Сан Пьетро в Риме // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 117–128. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-117-128

The ensemble of the Sixtus IV Chapel in the old Basilica of San Pietro in Rome

Ekaterina I. Tarakanova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
ektar@yandex.ru*

Abstract. The Chapel of Sixtus IV (also known as the Chapel of the Choir, and the Chapel of the Immaculate Conception) was not only the last addition to the old Basilica of San Pietro, but also one of its the longest-preserved parts (it was destroyed only in 1609). Only a few studies by foreign authors are devoted to this highly valued monument of the late Quattrocento in Rome. The main attention is paid to the tombstone of the pontiff, that fortunately has survived until now. For the first time, the present paper is focused on analysis of the position of the Chapel of Sixtus IV within the general complex of Vatican buildings and offers a reading of the spatial ensemble of the chapel, taking into account all its components, as well as the perspectives both of the world of people and of the sphere of the sacred. As a result, it is shown how an organic synthesis of not only different arts, but also of ancient and Christian cultures was achieved in this unique monument, and the versatility of the personality of Sixtus IV himself was vividly embodied.

Keywords: Quattrocento, Chapel of Sixtus IV (Chapel of the Choir / Chapel of the Immaculate Conception) in the old Basilica of San Pietro (St. Peter's) in Rome, Sixtus IV, Julius II, Pietro Perugino, Antonio Pollaiuolo, Piero Pollaiuolo, Giacomo Grimaldi, Tiberio Alfarano

For citation: Tarakanova, E.I. (2023), "The ensemble of the Sixtus IV Chapel in the old Basilica of San Pietro in Rome", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 117–128, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-117-128

Капелла Сикста IV (также известная как капелла хора и капелла Непорочного зачатия) была пристроена в 1478–1479 гг. к южному нефу старой базилики Святого Петра в Риме. До наших дней в полной сохранности от нее дошло лишь надгробие понтифика¹, логически завершившее ансамбль капеллы уже после смерти ее основателя². Этому монументу работы братьев Поллайоло, а не самой капелле, и проинспирированному им надгробию Юлия II посвящена бóльшая часть искусствоведческих исследований.

¹ Сегодня надгробие Сикста IV можно увидеть в третьем зале Музея сокровищницы собора Святого Петра.

² О трех заказанных Сикстом IV капеллах см. [Тараканова 2021].

Между тем капелла Сикста IV была не только одним из последних добавлений к старому Сан Пьетро, но и наиболее долго сохранившейся его частью. Она высоко ценилась современниками и была разрушена лишь в 1609 г.³ (заключительная служба прошла 5 ноября того же года⁴). Составленное незадолго до этого архивистом ватиканской базилики Джакомо Гримальди описание убранства капеллы (Bibl. Vat. cod, Barb. lat. 2733 (1), ff. 129v–131r)⁵, сопровождаемое зарисовкой апсиды (Bibl. Vat. cod, Barb. lat. 2733 (1), f. 131r) (рис. 1), является основным источником для его реконструкции.

Капелла хора (рис. 2), в плане близкая к квадрату, примыкала к южному нефу базилики и отделялась от него кованой решеткой. Над входом в капеллу помещался мраморный герб с надписью «SIXTUS III PONT MAX». Центр алтарной стены был отмечен апсидой. В ней в 1479 г. приглашенный в Рим Пьетро Перуджино изобразил Мадонну с Младенцем, которой апостол Петр представлял коленопреклоненного Сикста IV. Она парила в небе в мандорле из херувимов рядом с музицирующими ангелами. За первым понтификом был написан Святой Франциск (патрон Франческо делла Ровере, бывшего генерала францисканцев), с другой стороны от Мадонны – Святые Павел и Антоний Падуанский. Ниже были четверо евангелистов. На карнизе апсиды находилась надпись с посвящением капеллы Деве Марии и упомянутым выше францисканским святым. Архивольт покоился на двух порфировых колоннах с позднеклассическими рельефами обнимающихся императоров со сферами в руках⁶. Алтарная часть⁷ отделялась от

³ 20 октября 1609 г. были вынесены сидения из капеллы-хора, а 18 декабря того же года снесены стены. Подробнее см.: *Orbaan J.A.F. Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605–1615 // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1919. Bd. 39: Beiheft zum Neununddreiszigsten Band. S. 78–79.*

⁴ *Alpharani T. De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura / A cura di M. Cerrati (Studi e testi, XXVI). Roma: Tipografia poliglotta vaticana, 1914. P. 80, n. 3.*

⁵ Этот текст опубликован: *Alpharani T. Op. cit. P. 78–81, n. 3* (с комментариями) и в приложении III статьи Л. Эттлинджера: *Ettlinger L.D. Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1953. Vol. 16. No. 3/4. P. 272–273, appendix III.*

⁶ Возможно, сейчас именно они фланкируют вход в боковой зал Ватиканской библиотеки (см.: *Alpharani T. Op. cit. P. 80, n. 3.*)

⁷ При папе Григории XIII алтарь капеллы хора был украшен знаменитой скульптурой «Пьета» молодого Микеланджело (*Alpharani T. Op. cit. P. 79, n. 3.*)



Рис. 1. Джакомо Гримальди.
Зарисовка апсиды капеллы Сикста IV
(Bibl. Vat. cod, Barb. lat. 2733 (1), f. 131r).
Библиотека Ватикана. (*Ettlinger L.D.* Op. cit. P. 41)



Рис. 2. Реконструкция ансамбля капеллы Сикста IV
в старой базилике Святого Петра.
Рис. Е.И. Таракановой

основного пространства капеллы ступенькой. По бокам от апсиды южную стену капеллы прорезали два больших окна. На противоположной стене неизвестным художником было написано Распятие. Над входом в капеллу, обрамленным четырьмя колоннами из нумидийского мрамора, размещался бивень слона. В центре капеллы после смерти Сикста IV было установлено его бронзовое сводбодное надгробие, отделывшееся от выложенного квадратными плитками с гербом делла Ровере пола цоколем из зеленого мрамора. Гербы были и на оконных перемычках, и в люнетах стен, а также на мраморных капителях, как минимум одна из которых была «составлена» из сплетенных ветвей дуба [Gill 2005, p. 91]. Центр плоского потолка также был украшен фамильным гербом понтифика с дубом делла Ровере с золотыми желудями на зеленовато-голубом фоне. Размещенная на входной стене⁸ кантория позволяла дополнить сложившийся в капелле синтез пространственных искусств музыкой – известно, что Сикст IV уделял большое внимание церковным песнопениям и музыкальному сопровождению религиозных служб, а также учредил знаменитый хор Сикстинской капеллы.

Примечательно, что именно фреска для этой капеллы позволила Перуджино закрепиться в Риме. Немного позже он возглавил роспись большой Сикстинской капеллы, за работы в которой, как, вероятно, и в капелле хора Сан Пьетро, отвечал Джованнинно де Дольчи, по-видимому, и предложивший кандидатуру умбрийского художника [O'Malley 2010, pp. 26–28]. В композиции «Вознесение Марии», располагавшейся в центре алтарной стены главной Сикстинской капеллы, Перуджино во многом повторил иконографическую схему апсиды капеллы хора в Сан Пьетро. Ею же, как отмечал Оскар Фишель, явно проинспирированы изображения Святого Петра, усопшего и ангела в скульптурном надгробии Пия III (в Сант Андреа делла Валле), а также главных персонажей в рафаэлевской «Мадонне ди Фолиньо»⁹. Бронзовое же надгробие Сикста IV, упоминаемое в то время не только в путеводителях по Вечному городу, но и в прославляющих этого понтифика поэмах сочинения Аурелио Брандолини¹⁰, вместе с повторяющим его

⁸ На обращенной к базилике стороне входной стены капеллы была написана фреска со Святыми Петром, Павлом, Бонавентурой и Бернардином.

⁹ *Fischel O. Die Zeichnungen der Umbrer // Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1917. Bd. 38. S. 33.*

¹⁰ Aurelius Lippus Brandolinus. In libros de laudibus ac rebus gestis Sisti IV pont. max. et suorum oratio (Bibl. Vat. MS. Urb. lat 739 f. 52v ff.). Соответствующие отрывки опубликованы в приложении IV в статье Л. Эттлинджера (*Ettlinger L.D. Op. cit. P. 273–274, appendix IV*).



Рис. 3. Антонио и Пьеро Поллайоло.

Надгробный монумент Сиксту IV.

Ватикан, собор Святого Петра, Музей сокровищницы Сан Пьетро
(<https://inlnk.ru/G6yQ8e> – дата обращения 26 мая 2022)

в фигурах добродетелей надгробием Иннокентия VIII, составило римскую славу братьев Поллайоло. Об этом говорится даже в эпиграфии на их надгробии в Сан Пьетро ин Винколи.

Рекомендованный в 1489 г. папскому послу Джованни Ланфредини самим Лоренцо Великолепным¹¹ Антонио Поллайоло вместе со своим младшим братом Пьеро создал многоуровневый монумент (рис. 3). В зависимости от ракурса он производил совершенно разное впечатление, усиливающееся стиливыми и семантическими отличиями регистров. При взгляде сверху (т. е. от Бога) надгробие Сикста напоминает оклад драгоценного Евангелия или даже житийную икону. Хронологически выполненная первой, с использованием посмертной маски, сдержанная и иератическая до условности фигура лежащего понтифика с того же ракурса кажется предстоящей перед Создателем и написанными Перуджино Мадонной с Младенцем, а также – участвующей в совершаемых здесь богослужениях. Расположенные вокруг нее (чуть ниже по вертикали) «клейма» с добродетелями понтифика представляют качества, от которых зависит его загробная участь, и ориентированы на ту

¹¹ *Gaye J.* Carteggio inedito d'artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI. T. 1. Firenze: Presso Giuseppe Molini, 1839. P. 341. Само письмо (Lanfredini, Florence, Archivio di Stato, Arch. Med. Fil) опубликовано Л. Эттлинджером (*Ettlinger L.D.* Op. cit. P. 272, appendix I).

же точку зрения. Причем ближе к изголовью помещены теологические добродетели с милосердием в центре¹², как указание на то, чего сам Сикст IV теперь ждет от Господа. Кардинальные добродетели¹³, связанные еще с древнегреческой культурой, изображены на уровне ног понтифика.

Гораздо более материальные и пластические рельефы с аллегориями свободных искусств (в струящихся одеждах) были выполнены, по-видимому, на заключительном этапе работ. Они занимают нижнюю скошенную часть надгробия, разделены изображениями листьев аканта и львиных лап (по углам) и ориентированы на людскую точку зрения – например от входа в капеллу, откуда надгробие в категориях брэнного мира воспринимается как катафалк. Или – с вырезанных из ореха сидений хора, ряды которых, согласно воле Сикста IV, также были подчинены строгой иерархии. Первый ряд предназначался для каноников, второй – для бенефициариев, третий – для клириков [Frommel 1977, p. 44]. Таким образом, плоскостности и графичности, характерным для взгляда на монумент сверху, противостоит объемность и живописность, открывающиеся с активных ракурсов.

Десять полуобнаженных персонификаций свободных искусств, напоминающих фигуры с древнеримских саркофагов, вызывали возмущение авторов XIX и даже XX в. своим присутствием на надгробии Папы Римского¹⁴. Однако современники восхищались ими. Под явным влиянием этих рельефов Филиппино Липпи написал сивилл на своде капеллы Карафа¹⁵ в церкви Санта Мария sopra Минерва, а Пинтуриккио – на своде хора Санта Мария дель Пополо. Более того, как показал Л. Эттлинджер¹⁶, все изображения наук и искусств вписываются даже в схоластическую идеологию. Перспектива, которую можно принять и за «десятую музу» Кватроченто, в этом контексте выступает скорее как «оптика», в Средневековье считавшаяся одной из ветвей философии¹⁷. Гуманистическое прочтение аллегорий свободных искусств, отражающих и меценатскую, и ученую деятельность понтифика, оказывается вторичным по сравнению с его деятельностью на ниве философии и теологии (их персонификации занимают самые почетные места у изголовья,

¹² По правую руку от понтифика была изображена персонификация веры, по левую – надежды.

¹³ Мудрость и умеренность, под ними – мужество и справедливость.

¹⁴ *Ettlinger L.D.* Op. cit. P. 242.

¹⁵ *Scharf A.* *Filippino Lippi.* Vienna: Schroll, 1950. S. 26.

¹⁶ *Ettlinger L.D.* Op. cit. P. 242–265.

¹⁷ *Ibid.* P. 259.

поэтому они лучше всего просматривались от входа в капеллу). Он был профессором этих наук в ряде североитальянских университетов, сам писал полемические трактаты и принимал участие в диспутах в духе средневековых теологов.

Папский камерленго Иоганнес Бурхард подчеркивал, что Сикст IV лично указал точное место для своего будущего надгробия¹⁸. Изображенные на одной оси с ним Распятие и на противоположной стороне Мадонна могут восприниматься как аллюзии на написанный Сикстом IV «Трактат о крови Христовой» и догмат о непорочности зачатия Девы Марии, особенно важный для этого понтифика, лоббировавшего мариологический культ¹⁹. Именно в день Непорочного зачатия, возвышенный Сикстом до уровня церковного праздника, 8 декабря 1479 г. и была освящена его погребальная капелла. Изданная в честь этого события булла гарантировала индульгенции посетителям новой капеллы²⁰. Отмеченная выше воображаемая линия является осью симметрии как надгробия (что особенно акцентировано отзеркаливающими друг друга фигурами риторики и грамматики), так и всей капеллы.

Если обратиться к составленному Тиберио Альфарано в 1580-х гг. плану²¹ старой базилики Сан Пьетро, можно обнаружить, что на этой же оси располагается западная часть знаменитой Сикстинской капеллы Папского дворца, которая по размерам почти равна удвоенной капелле хора (Сикстинская капелла – 13,41 м × 40,93 м, а капелла хора – 13 м × 16 м или 13,4 м × 19,65 м [Gill 2005, p. 90]). Надгробие Сикста IV оказывается на одной оси с алтарями двух главных построенных им ватиканских капелл (рис. 4). Характерно, что общественная значимость, очевидная в случае капеллы в Апостольском дворце, отчасти присуща и погребальной капелле Сикста IV, имеющей также функцию хора каноников. В этом проявились не только расчет заказчика на регулярные службы, но и следование традиции раннехристианских понтификов строить для общего блага²².

¹⁸ *Burckardi J.* Liber Notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI / A cura di Celani E. Città di Castello: Casa editrice S. Lapi, 1910. Vol. 1. P. 16. Этот отрывок также приведен в приложении VI к статье Л. Этлинджера (*Ettlinger L.D.* Op. cit. P. 274, appendix VI).

¹⁹ *Goffen R.* Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel // *Renaissance Quarterly*. 1986. Vol. 39. No. 2 (Summer). P. 229–230.

²⁰ Текст буллы опубликован: (*Ettlinger L.D.* Op. cit. P. 274, appendix V).

²¹ *Alpharani T.* Op. cit. Tav. I.

²² Об избранной Сикстом IV модели великолепного публичного тронажа, уподоблявшей его первым христианским строителям имперского Рима, см. [Dunlop 2003, p. 265].

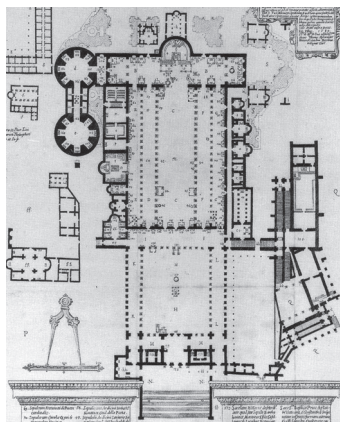


Рис. 4. Тиберио Альфарано.

План старой базилики Святого Петра в Риме. Фрагмент
(<https://inlnk.ru/68Zw4p> – дата обращения 26 мая 2022)

Бартоломео Платина отмечал, что одной из задач, ставившихся при возведении этой усыпальницы-хора, было укрепление южной стены базилики [Gill 2005, p. 90]. Являясь своеобразным контрфорсом, эта капелла как бы указывала и на роль самого Сикста IV в укреплении «здания» Римской Церкви.

За пределами базилики практически на этой же оси стоял привезенный при Калигуле из Гелиополя обелиск (рис. 5), занявший центральное место в нероновском цирке и при Сиксте V перемещенный в центр площади Святого Петра. В эпоху Возрождения этот обелиск связывали с именем Юлия Цезаря, прах которого, как считалось, находился в сфере на его вершине [Кувшинская 2020, с. 455]. Поэтому важной оказывалась не только устремленная к небу символизирующая бессмертие форма, но и преемственность по отношению к великим древнеримским правителям. Таким образом усиливалась идея Папы Римского и как главы Церкви, и как влиятельного мирского властелина, особенно ярко выраженная в явно инспирированной королевскими жизанами нетипичной форме²³ надгробия Сикста IV, не случайно названного Фердинандом Грегоровиусом «первым настоящим Папой-Королем»²⁴.

²³ В Италии XV в. в основном были распространены пристенные надгробия.

²⁴ *Gregorovius F. Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*. Dresden: Verlag von Wolfgang Jess, 1926. Vol. 2. S. 742 (цит. по: *Ettlinger L.D.* Op. cit. P. 271).



Рис. 5. Натале Бонифацио и Джованни Гуэрра.
 Обелиск и капелла хора Сикста IV (справа).
 Фрагмент из «Переноса обелиска»
 (Orbaan J.A.F. Op. cit. S. 1–139. Abb. 3)

Любопытно, что эту же символическую ось (проходящую с юга на север) хотел использовать и Браманте, согласно свидетельству Эдиджио да Витербо, предлагавший Юлию II разместить его надгробие восточнее, тем самым «связав» “Monumentum Iulii Caesaris” с “Mausoleum Iulii Pontificis” [Frommel 1977, p. 52].

Джулиано делла Ровере, ставший Юлием II, один из многочисленных родственников Сикста IV (ряд которых получил видные светские должности, а шестеро стали кардиналами), продолжил начинания своего дяди по декорации капелл – двух в Ватикане и одной в монастыре Сан Франческо в Савоне. Именно кардинал Джулиано заказал братьям Поллайоло бронзовое надгробие, в котором в пандан гербам Сикста IV (в ближайших к изголовью углах) в изножье (по сторонам от надписи) повелел разместить собственные гербы.

Претворяя в жизнь идею совмещенного мавзолея-хора, он выделил главную часть особо почитаемой делла Ровере церкви Санта Мария дель Пополо для захоронения кардинала Асканио Сфорца, а в западном рукаве нового собора Святого Петра хотел разместить не только свой монумент работы Микеланджело, но и перенести туда надгробие своего знаменитого дяди. Среди разных

вариантов реконструкции этого замысла наиболее интересен вариант, предложенный Саальманом, считающим, что надгробие Сикста IV должно было располагаться между боковыми окнами хора нового Сан Пьетро и сидениями, перенесенными из капеллы Непорочного зачатия [Saalman 1992, p. 93]. Монумент Юлию должен был занять центр собора, где он не загораживал бы вида на хор и благодаря своим внушительным размерам хорошо прочитывался бы с большого расстояния. Учитывая то, что оба надгробия должны были быть обращены к мраморному изображению Мадонны с младенцем в алтарной части, получалось, что не просто составляющие прежней капеллы хора переносились на новое место, но она во многом воссоздавалась в расширенном виде.

Этому замыслу не суждено было осуществиться, а сам Юлий II был похоронен в капелле хора, ставшей последним пристанищем еще для нескольких его родственников. Так, капелла, задумывавшаяся как мемориал Сикста IV (на что указывала, в частности, описанная выше фреска с заступничеством Святого Петра), превратилась в фамильный склеп. Что в целом и логично, и символично: не даром эту капеллу украшали многочисленные отсылки к гербу семейства делла Ровере. В свое время обращение к знатым пьемонтским представителям этого рода [Dunlop 2003, pp. 264–265] помогло кардиналу Франческо, сыну торговца из Савоны, более уверенно претендовать на папский престол. А целенаправленно проводимая Сикстом IV политика nepotismo не только способствовала поддержке и контролю осуществляемых им проектов, но и обеспечивала политическую и культурную преемственность, важной составляющей которой был синтез религиозной и светской власти.

Литература

- Кувшинская 2020 – *Кувшинская И.В.* Комментарии // Воссозданный Рим / Пер., коммент. и вступ. статья И.В. Кувшинской. М.: Изд-во францисканцев, 2020. С. 319–468.
- Тараканова 2021 – *Тараканова Е.И.* Сикст IV как заказчик Сикстинских капелл // Искусство Евразии. 2021. № 2 (21). С. 118–131. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/735> (дата обращения 26 мая 2022). DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.010>
- Dunlop 2003 – *Dunlop A.* Pinturicchio and the Pilgrims: devotion and the past at Santa Maria Del Popolo // Papers of the British School at Rome. 2003. Vol. 71. P. 259–285.
- Frommel 1977 – *Frommel C.L.* “Capella Iulia”: Die Grabkapelle Papst Julius’ II in Neu-St. Peter // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1977. Bd. 40. H. 1. S. 26–62.

- Gill 2005 – *Gill M.J.* The fourteenth and fifteenth centuries Rome // Rome / Ed. by M.B. Hall. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 27–107.
- O'Malley 2010 – *O'Malley M.* Re-thinking Renaissance objects: design, function and meaning // *Renaissance Studies*. 2010. Vol. 24. No. 1 (February). P. 9–32.
- Saalman 1992 – *Saalman H.* Concerning Michelangelo's early projects for the Tomb of Julius II // *Studies in the History of Art*. 1992. Vol. 33: Symposium papers XVII: Michelangelo drawings. P. 88–97.

References

- Kuvshinskaya, I.V. (2020), “Commentaries”, in *Vossozdannyi Rim [Romae instauratae]*, Izdatel'stvo frantsiskantsev, Moscow, Russia, pp. 319–468.
- Tarakanova, E.I. (2021), “Sixtus IV as a patron of the Sistine Chapels”, *The Art of Eurasia*, vol. 21, no. 2, pp. 118–131, available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/735> (Accessed 26 May 2022), DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.02.010>
- Dunlop, A. (2003), “Pinturicchio and the Pilgrims: devotion and the past at Santa Maria Del Popolo”, *Papers of the British School at Rome*, vol. 71, pp. 259–285.
- Frommel, C.L. (1977), “ ‘Capella Iulia’: Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 40, H. 1, SS. 26–62.
- Gill, M.J. (2005), “The fourteenth and fifteenth centuries Rome”, in Hall, M.B. (ed.), *Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, USA, pp. 27–107.
- O'Malley, M. (2010), “Re-thinking Renaissance objects: design, function and meaning”, *Renaissance Studies*, vol. 24, no. 1, pp. 9–32.
- Saalman, H. (1992), “Concerning Michelangelo's early projects for the Tomb of Julius II”, *Studies in the History of Art*, vol. 33, Symposium papers XVII: Michelangelo drawings, pp. 88–97.

Информация об авторе

Екатерина И. Тараканова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; ektar@yandex.ru

Information about the author

Ekaterina I. Tarakanova, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka St., Moscow, Russia, 119034; ektar@yandex.ru

Рисунок Мартена де Воса «Отшельник»
в контексте интереса
к теме отшельничества и уединения
в европейской культуре в конце XVI в.

Наталия Ю. Маркова

*Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия,
ny-markova@yandex.ru*

Аннотация. В статье устанавливается связь хранящегося в ГМИИ им. А.С. Пушкина рисунка Мартена де Воса (инв. Р-7200) с гравюрой, эскизом для которой он являлся, что позволяет определить имя изображенного отшельника как Св. Бавона и время создания рисунка как 1593–1594 гг. против прежних предполагаемых датировок 1585/86 гг. или около 1600 г. Московский лист – один из примерно 120 рисунков, созданных М. Де Восом для пяти гравюрных серий, посвященных святым отшельникам, что свидетельствует о большом интересе к данной теме. Рассмотрение этих серий и их дальнейшего функционирования выявляет их связь с миром католической Европы, идеями Контрреформации и учением Игнатия Лойолы, возродившими культ святых затворников и проповедовавшими уединение для размышления и молитвы как способ духовного совершенствования в согласии с христианскими ценностями.

Ключевые слова: отшельник, уединение, Контрреформация, иезуит, пейзаж, рисунок, гравюра, Мартен де Вос, Рафаэль Саделер

Для цитирования: Маркова Н.Ю. Рисунок Мартена де Воса «Отшельник» в контексте интереса к теме отшельничества и уединения в европейской культуре в конце XVI в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. С. 129–142. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-129-142

Martin de Vos' drawing "The Hermit"
in the context of interest
in the topic of solitude and seclusion
in European culture at the end of the 16th century

Nataliya Yu. Markova

*The State Pushkin museum of Fine Arts, Moscow, Russia,
ny-markova@yandex.ru*

Abstract. The article links the drawing of Martin de Vos (inv. R-7200), in the Pushkin State Museum of Fine Arts, with the engraving for which it was a modello. This allows us to identify the hermit as St. Bavo and to date the drawing 1593–1594, thus correcting the previous proposals of 1585/86 or about 1600. The Moscow sheet is one of about 120 drawings created by M. de Vos for five series of engravings depicting pious hermits, which indicates a great interest in this topic at that time. Consideration of these series and their further functions reveals their connection with the world of Catholic Europe, the ideas of the Counter-Reformation and the teachings of Ignatius Loyola, which revived the cult of the holy hermits and preached solitude, for reflection and prayer, as a way towards spiritual improvement in accordance with Christian values.

Keywords: hermit, solitude, Counter-Reformation, Jesuit, landscape, drawing, engraving, Maerten de Vos, Raphael Sadeler

For citation: Markova, N.Yu. (2023), "Martin de Vos' drawing 'The Hermit' in the context of interest in the topic of solitude and seclusion in European culture at the end of the 16th century", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 129–142, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-129-142

Рисунок с изображением молящегося отшельника в пейзаже был создан художником Мартеном де Восом (1532 Антверпен – 1603 Антверпен), ведущим живописцем в Антверпене во второй половине XVI в., в качестве эскиза для гравюры: об этом недвусмысленно свидетельствуют вдавленные линии на изображении¹. Рисунок известен давно, хранится в ГМИИ с 1930 г., фигурировал

¹ *M. de Vos.* Отшельник. Святой Бавон Гентский. Перо, кисть коричневым тоном, 162 × 208 мм, дублирован, инв. № Р-7200. В ГМИИ с 1930 г., поступил из Государственного Исторического музея, Москва. Марка неизвестного коллекционера (*Lugt F.* Les marques de collection de dessins & d'estampes, no. 5463. URL: <http://www.marquesdecollections.fr> (дата обращения 30 мая 2022)).



Рис. 1. Мартен де Вос. Отшельник. Святой Бавон Гентский.
ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва, инв. № Р-7200

на выставках и в сопутствующих им публикациях, дважды опубликован в каталогах собрания нидерландского рисунка в ГМИИ: в 2001 г. на русском и в 2010 г. на английском языке².

Авторство Мартена де Воса никогда не подвергалось сомнению ввиду очень характерного стиля мастера, присущего и этому листу. Но одни исследователи считали, что он предназначался для гравюрной серии 1588 г., другие относили к циклу, изданному около 1600 г., и соответствующим образом его датировали. Однако сопоставление с гравюрой, для которой он действительно предназначался, позволяет уточнить изображенного святого, а также время создания рисунка. Гравюра с него в зеркальном отображении была выполнена Рафаэлем Саделером (Антверпен 1560/1561 – 1628/1632), одним из мастеров знаменитой в Антверпене семьи гравюров Саделеров³. Гравер практически в точности, штрих за

² Садков В.А. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: Нидерландский, фламандский и голландский рисунок XVI–XVIII вв.: Бельгийский и голландский рисунок XIX–XX вв. М., 2001. Кат. 154; The Pushkin State Museum of Fine Arts: Netherlandish, Flemish and Dutch drawings of the 16th – 18th centuries; Belgian and Dutch drawings of the 19th – 20th centuries / Ed. by V.A. Sadkov; Foundation for Cultural Inventory (SCI). Amsterdam, 2010. Cat. 442.

³ Рафаэль Саделер. Святой Бавон. Гравюра резцом на меди, 168 × 198 мм – Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Vol. 44: M. De Vos. Rotterdam, Amsterdam, 1996, no. 1007.



Рис. 2. Рафаэль Саделер. Святой Бавон. Гравюра резцом.
Частное собрание

штрихом, повторил рисунок и его размеры. Единственное, что он добавил в изображение – фигурка белки, грызущей орех в ветвях дерева над отшельником. Она может обозначать греховный мир, покинутый святым, но также, возможно, намекает на те усилия, что требуются от праведника для достижения святости.

Под гравюрой имеется надпись с именем святого и четыре строки латинских стихов, отсылающих к его житию⁴. Это позволяет отождествить отшельника на нашем рисунке с известным нидерландским святым, покровителем Гента и Харлема и шире – всех Нидерландов, святым Бавоном Гентским, «оставившим золотые хоромы ради лиственной хижины». Согласно житию, святой Бавон (ок. 589 – ок. 654) родился близ Льежа в знатной франкской семье, был наречен Алловином. В молодости отличался дерзким, необузданным нравом, вел беспутную жизнь. Заключил выгодный брак, но после смерти жены решил посвятить себя добродетельной жизни и обратился в христианство под влиянием проповеди святого Аманды, епископа Маастрихта. Вместе с Амандом он странствовал

⁴ Надпись под гравюрой гласит: *Stirpe ducum clara Belgarum BAVO profectus // Aurato ex thalamo in frondea tecta fugit. // Evocat è tumulis animas, sua viscera torquens / Glande sitiq, sibi munit ad astra viam.* Перевод: Бавон, славный пророк из богатого бельгского рода, / Бросив чертог золотой, в чащу лесную бежал. / Души призвав из могил, терзая голодом чрево, / Мучаясь жаждой, открыл путь к пресвятым небесам. (Благодарю за перевод мою коллегу по музею Ю.Е. Краснобаеву).

и проповедовал во Франции и Фландрии. Раздав свое имущество беднякам, Бавон стал отшельником, жил сначала в дупле дерева, а затем – в келье построенного им аббатства близ Гента, где и скончался. Житие св. Бавона было написано уже в VIII в., однако в «Золотую легенду» не вошло и существует в основном в нидерландской религиозной литературе⁵. В искусстве Нидерландов XV–XVII вв. святого Бавона принято было изображать в образе молодого аристократа, что относилось скорее к его жизни в миру. Прекрасный образец такого изображения представляет картина «Святой Бавон», приписываемая Гертгену тот Синт Янсу (1455–1465–1485–1495), из собрания Государственного Эрмитажа⁶. В нашем же рисунке святой предстает праведником преклонного возраста, молящимся перед распятием, опирающимся на камень, служивший ему вместо подушки. Изображений святого Бавона сохранилось немного (возможно, многие погибли в период иконоклазма), в образе отшельника мы встречаем его в рисунке ГМИИ и гравюре с него, а также в гравюре по рисунку Абрахама Блумарта из аналогичной серии отшельников, возникшей позднее, в 1612 г., и под влиянием гравюр Саделеров⁷. В соборе святого Бавона в Генте сохранился барочный живописный алтарный образ «Обращение святого Бавона», написанный Рубенсом 1624 г.⁸

Гравюра с московского рисунка существует не сама по себе. Под номером 13 она вошла в серию из 29 листов, озаглавленную “*Sylvae Sacrae Monumenta...*” (Памятники священного леса) и изданную в 1594 г.⁹ Путаница с определением принадлежности нашего рисунка к той или иной серии гравюр вполне объяснима, поскольку Мар-

⁵ См., например: *Batavia Sacra, sive Res gestae apostolicorum virorum...* Bruxellis, 1714. P. 26–27.

⁶ Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. № ГЭ-5174, х.м., 36,5 × 30 см.

⁷ Боэциус Адамс Болсверт (ок. 1580–1633) по рисунку Абрахама Блумарта (1566–1651). Святой Бавон. Из серии «Отшельники». 1612. Гравюра резцом, 148 × 90 мм – *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Vol. III. Amsterdam, 1950, B.A. Bolswert no. 114.*

⁸ Гент, собор Св. Бавона, х., м., 475 × 280 см.

⁹ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Vol. 44: M. De Vos. Rotterdam, Amsterdam, 1996, no. 994–1023.* Полное название серии – “*Sylvae Sacrae MONVMENTA sanctioris philosophiae quam severa ANACHORETARVM disciplina vitae et religio docuit*”, а расположение его на листе предполагает следующее прочтение: «Священный лес / Памятники святейшей философии, преподанной суровой дисциплиной жизни и благочестием отшельников».

тен де Вос с 1585 по 1600 г. создал около 100 рисунков для четырех серий с изображениями святых отшельников, гравированных братьями Рафаэлем и Яном Саделерами¹⁰. Из них до наших дней дошло 24 рисунка Мартена де Воса, причем 20 объединены в альбоме, находящемся в Гравюрном кабинете Берлина¹¹. Некоторые из этих листов подписаны и несут даты с 1585 по 1595 г. Четыре рисунка этого альбома, как и московский, послужили моделью для гравюр серии “*Sylvae Sacrae Monumenta*”: это листы 1-й (в серии это Амагус), 6-й (Вильгельм), 7-й (Бруно) и 20-й (Кириак). При этом первый рисунок альбома, гравированный в серии под номером 6 (Амагус, французский отшельник), датирован 1593 г. и подписан M.D VOSF¹². В свете новых данных и стилистической близости рисунка ГМИИ к отмеченным листам берлинского альбома время создания нашего рисунка следует определять как 1593 г. – не позднее 1594 г.

Художественный образ серий, созданных Мартемом де Восом и граверами Саделерами, сложился в первой же из них. Каждая начи-

¹⁰ Другие серии гравюр с изображением отшельников, гравированные Рафаэлем и Яном Саделерами по рисункам Мартена де Воса: 1) “*Solitudo sive vitae patrum eremicolarum*” (Уединение, или жизнь отцов-отшельников), 29 листов, 1588, Франкфурт-на-Майне; 2) *Trophaeum vitae solitaria* (Трофей уединенной жизни), 25 листов, 1598, Венеция, посвящена Энрико Каэтано, папскому легату во Франции; 3) *Oraculum Anachoreticum* (Оракул отшельников), 25 листов, 1600, Венеция, посвящена папе Клименту VIII Альдобрандини. Кроме того, по рисункам де Воса Адриан и Ян Батист Колларты награвировали серию “*Solitudo sive vitae foeminarum anachoritarum*” (Уединение, или жизнь женщин-отшельниц), 24 листа, 1603, Антверпен, посвященную Ведасту (Ваасту) де Грене, аббату Бенедиктинского аббатства Св. Бертена и Св. Омера. Известна копия в обратную сторону этой серии, изданная в 1601 г. в Риме Чезаре Карпаника (Cesare Capranica) с посвящением Катарине Сфорца, графине Санта Флора, из чего следует, что оригинал был создан раньше и издание серии 1603 г. не является первым (Hollstein’s Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Vol. 44: M. De Vos. Rotterdam, Amsterdam, 1996, nos. 964–993, 1024–1049, 1050–1075, 921–945 соответственно).

¹¹ Inv. no. 79 B 17; Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die Niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 220 Lichtdrucktafeln / Hrsg. E. Bock, J. Rosenberg. 2 vols. Berlin, 1930. Vol. 1. S. 58; Vol. 2. Pl. 48.

¹² Reinsch A. Die Zeichnungen des Marten de Vos. Stilistische und ikonographische Untersuchungen. Ph.D. Thesis. Eberhard-Karls-Universität. Tübingen, 1967. No. 69/1. P. 129.

нается титульным листом с «выходными данными», со сложносочиненной религиозно-аллегорической композицией, далее следуют нумерованные листы, под каждой гравюрой написано имя святого и четыре строки латинского текста, отсылающие к его житию. Что касается самих изображений отшельников, все они представляют более-менее сходные изображения святых в пейзаже: на переднем плане крупно, едва не в пол-листа, дана фигура анахорета, а за ним раскрывается далекий панорамный вид долины, гор или леса – схема, введенная в печатную графику гравюрами «Больших пейзажей» по рисункам Питера Брейгеля Старшего. Примечательно, и в пользу рисовальщика говорит тот факт, что, несмотря на такой большой объем композиций, созданных по одной схеме (как собственно и сами жития святых), художнику удастся их разнообразить и снабдить атрибутами, позволяющими безошибочно узнать того или другого героя. Художник варьирует композиции: то уводит зрителя в чащу леса, то помещает своих героев среди голых скал, разнообразит их позы, одежды, показывает разные времена года, разные состояния природы.

Серия “*Sylvae Sacrae Monumenta...*” (Памятники священного леса...) была второй по времени, созданной Саделерами в содружестве с Мартенем де Восом. Для этой серии 14 гравюр выполнил Рафаэль Саделер и 15 – Ян Саделер; он же издал ее в Мюнхене с привилегией императора Рудольфа II и посвящением герцогу Баварскому Вильгельму V на титульном листе. Особенность этой и других серий М. де Воса в том, что в ней представлено много святых отшельников Европы: Эгидий Нимский, Фриард Нантский, Симеон Трирский, Иоанн Богемский, Мартиус Овернский, Святой Мартиниан Цезарейский, Бруно картузианец и другие, а также Вильгельм Малевальский, которого герцог Баварский Вильгельм V избрал своим покровителем. Вильгельм (или Гульельмо) был воином, обратившимся в христианство. История его жизни – история покаяния за грехи. Последние два года жизни он провел в долине Малеваль под Сиеной отшельником, где и умер в 1157 г. После его смерти вокруг кельи Вильгельма образовалась небольшая община, со временем выросшая в конгрегацию отшельников св. Вильгельма или «вильгельмитов», явившихся ответвлением отшельников святого Августина. После того, как культ Вильгельма был одобрен папой в 1202 г., он распространился в Италии, Франции, Фландрии, Германии.

Другой особенностью этого издания, отличающей его от четырех других серий, является текстовая программа – *Paragramma* – стихотворное сочинение, напечатанное на отдельном листе в два столбца и заключенное в орнаментальную рамку из фруктов и плодов. (Рамка напечатана с отдельной доски, она использова-

лась также для титула серии 1600 г.) Автор этого сочинения почти наверняка мюнхенский иезуит, Матеус Радер (1561–1634), чьи инициалы М R стоят под заголовком. Его сочинение – панегирик святым отшельникам, «возлюбленным небесами», искусным руками граверов, «тренированной рукой Создателя», счастливым, поскольку они «вызвали в нашем сознании образы тех, кто любит лучшую жизнь и учит наш век», и похвала в адрес герцога Вильгельма как достойного поклонника такого великого искусства [Göttler 2018, pp. 160–162].

Посвящая серию герцогу Баварскому, Саделеры нашли очень верного адресата, и не только потому, что работали в его столице, Мюнхене. Вильгельм V Баварский из рода Виттельсбахов (1548–1626, с 1579 по 1597 г. – герцог Баварии) был воспитанником иезуитов, отличался большой набожностью, за что получил прозвище «Благочестивый». Мюнхен в правление Виттельсбахов – оплот католичества, а в конце XVI в. – Контрреформации; во время правления Вильгельма протестанты вынуждены были покинуть Баварию. Щедрые траты на иезуитов: расходы на отправку иезуитских миссионеров в Америку и Азию, строительство (между 1583 и 1597 гг. в Мюнхене были построены иезуитский колледж и иезуитская церковь Св. Михаила), приобретение святых мощей и реликвий – опустошили казну и вызвали большое недовольство во властных кругах. В результате в 1594 г. Вильгельм был вынужден назначить своего сына соправителем, а в 1598 г. отречься от престола в пользу сына Максимилиана I. Отход от государственных дел позволил герцогу сосредоточиться на своих религиозных, духовных интересах. В Мюнхенской резиденции он построил собственное крыло дворца (закончено в 1596 г.) и в примыкающем к нему дворе устроил грот для уединенных медитаций. Посещая грот, герцог облачался в духовное платье, как каноник. Грот был укрыт под сенью елей, которые были специально привезены из леса и высажены здесь. Идея устройства такого грота под сенью деревьев, как бы в глубине лесной чащи, вполне могла быть вдохновлена серией Саделеров. Филипп Хайнхофер (Philipp Hainhofer), купец и художественный агент из Аугсбурга, посетивший Мюнхен в 1611 г., подробно описывая грот, отмечает, что «весь он устроен так, как можно видеть на картинах или гравюрах с изображениями святых отцов или отшельников» [Göttler 2018, p. 173].

Далее герцог занялся более масштабным проектом – устройством своей резиденции в Шлайсхайме (с 1597 г.). В обустройстве места, одновременно отшельнического и сельскохозяйственного, герцог чувствовал себя преемником святого Вильгельма, создающего свою конгрегацию. На этих землях были возведены скромные



Рис. 3. Слева: Неизвестный художник. Святой Гамельбертус. Конец XVI в. Фреска в палатце дель'Изола, Сора.
Справа: Ян Саделер. Святой Гамельбертус. Гравюра резцом

здание усадьбы с церковью, а в окрестностях, на расстоянии «броска камня друг от друга», по словам Хайнхофера [Göttler 2018, p. 147], восемь деревянных капелл и рядом с ними «эрмитажи» – кельи, в которых жили церковники, клерики, францисканцы, картузианцы, иезуиты. Они должны были отправлять службы и заниматься ручным трудом, поскольку в Шлайсхайме были устроены фермы с животными, производство сыра и зернового пива. Самые большие капеллы были посвящены Св. Франциску и Св. Игнатию – давнему и новому адептам медитации и затворничества. Капелла св. Игнатия была сооружена в 1600 г. в поддержку кампании за канонизацию основателя Ордена иезуитов Игнатия Лойолы. Были еще капеллы Св. Вильгельма и св. Рената – покровителей герцога и его жены, Ренаты Лотарингской. Сооруженные из дерева и имевшие самый простой и скромный вид, эти хижины и капеллы не сохранились. Но их описание необычайно схоже с теми, что можно видеть в гравюрах серии Саделеров, например на втором плане листа «Святой Дисибодус» из серии “*Sylvae Sacrae Monumenta*”¹³ или в гравюре «Святой Гамельбертус» из серии “*Trophaeum vitae solitaria*”¹⁴.

В религиозной жизни католического мира последних десятилетий XVI в. всплеск интереса к раннехристианскому отшельничеству на Востоке или в Европе несомненно был связан с влиянием иезуитов и учения Игнатия Лойолы (1491–1556). Сочинение

¹³ Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Vol. 44: M. De Vos. Rotterdam, Amsterdam, 1996. No. 1022.

¹⁴ Ibid. No. 1043.

Лойолы «Духовные упражнения» (*“Exercitia Spiritualia”*, Roma, 1548), которое он дополнял всю жизнь и в котором изложил свой духовный опыт, вооружало верующего методикой, помогавшей ему углубить свои отношения с Богом посредством размышления, созерцания и молитвы, помочь упорядочить жизнь в согласии с христианскими ценностями и идеалами и оказать помощь в познании воли Божьей и выборе своего личного пути. В идеале упражняться надо было 30 дней, под руководством наставника, восходя постепенно от осознания и прочувствования более простых постулатов к более сложным, ежедневно давая себе отчет в своих проступках и грехах и в том, насколько продвинулся на пути духовного совершенствования. Но возможна была и форма упражнений в повседневной жизни – 1,5 часа ежедневных упражнений. Идея Лойолы была в том, что душу надо тренировать так же, как тренируют тело. Непременным условием было уединение. «Упражняющийся тем более извлечет духовную пользу, чем более удалится от всех друзей и знакомых и от всех земных забот, например перейдет из того дома, где живет, в другой дом или комнату, чтобы быть в уединении и иметь возможность ежедневно посещать литургию и вечернее богослужение, не боясь быть кем-нибудь потревожен»¹⁵. «Для этой же цели устрани дневной свет, закрывая окна, двери, если находишься у себя в комнате, исключая время, когда необходимо произносить молитвы, читать или вкушать пищу»¹⁶.

Гравюры этой и других серий Саделеров с отшельниками рассматривались в качестве подспорья в духовных упражнениях в духе иезуитов: они должны были помогать сосредоточению на религиозных размышлениях, создать в воображении такие места уединения для молитвы и размышления о божественных предметах, помимо того, что служили назидательным образцом праведной жизни [Göttler 2018, p. 166]. В частности такое их назначение подтверждает пример росписей так называемой *Stanza della penitenza* (Комнаты покаяния) во дворце Джакомо Бонкомпаньи (1548–1612), сына папы Григория XIII, в Соре; в основу ее декорации были положены гравюры отшельнических серий Саделеров [Viscogliosi 1985, pp. 553–556]. Идея такой покаянной комнаты также могла быть связана с влиянием учения Лойолы, который, в частности, писал: «(во время медитации) Не желай думать о предметах веселых и радостных, например о славном Воскресении

¹⁵ *Св. Игнатий Лойола. Духовные упражнения. Духовный дневник.* М.: Институт философии, теологии и истории Святого Фомы, 2006. С. 33. Примеч. 20.

¹⁶ Там же. § 79. С. 69.



Рис. 4. Я. Бертойя. Св. Памбо.
Декорация свода Stanza della Penitenza.
Вилла Фарнезе, Капрарола

Христовом и тому подобном, ибо если хочешь ощутить сокрушение, печаль и слезы о грехах, то каждая радостная мысль помешает этому: но имей перед очами только то, о чем хочешь сокрушаться и сожалеть, и лучше вспоминай смерть и осуждение»¹⁷. Само же устройство Stanza della Penitenza во дворце Джакомо Бонкомпаньи скорее всего имело своим прототипом подобную комнату в покоях виллы кардинала Алессандро Фарнезе в Капрароле (1520–1589), которую правитель Соры мог видеть во время пребывания в Риме. «Комната покаяния» служила Александру Фарнезе зимним кабинетом, летним же была комната «Уединения, или философов» (Stanza della solitudine o dei filosofi). Своды Stanza della Penitenza на вилле в Капрароле в 1570–1571 гг. расписал Якопо Бертойя (1544 – ок. 1574), следуя программе, составленной кардиналом Гульельмо Сирлето, современником владельца виллы. Для росписи выбраны изображения отшельников, девять общим числом. Сирлето в «Программе» подробно описывает, как каждый из них должен выглядеть, приводя при этом выдержки из соответствующих текстов, обильно уснащая текст цитатами из источников [Partridge 1995, pp. 152–157].

Не исключено, что фресковый цикл Stanza della Penitenza на вилле Фарнезе был своеобразным художественным ответом на дискуссию об отшельничестве и монашестве между протестантами

¹⁷ Там же. § 78. С. 69.

и католиками. Незадолго до росписей в Капрароле произошло два знаменательных события. В 1559–1574 гг. в Базеле была опубликована 13-томная «История христианской церкви» (*Historiae Ecclesiae Christi*) автора-протестанта Маттиаса Флакка Иллирика (*Matthias Flacius Illyricus* – 1520–1575), более известная как «Магдебургские центурии». Четвертый том этой истории, вышедший в 1562 г., был посвящен раннехристианским отшельникам, и при этом одной из целей автора, помимо жизнеописаний святых отцов, было доказать, что отшельничество и монашество, которое из него выросло, не имеют корней в Священном Писании, которое одно только протестанты признавали источником благодати, и противоречат истинной вере. Автор явно разделял негативное отношение к пустынножительству Лютера, считавшего, что оно рождает меланхолию, греховные мысли, грусть, печаль, лень и что только в обществе добрый христианин может реализовать свое истинное божественное предназначение. В это же время, в 1563 г., завершился, наконец, Тридентский собор, проходивший в три приема с 1545 г., и подтвердил все институты католической церкви, в том числе важность аскезы и покаяния для спасения; авторитет Священного Предания, включающего жития святых и отшельников, был приравнен к Священному Писанию, что категорически отвергали протестанты. В ответ на «Магдебургские центурии» католический историк Цезарь Бароний (*Cesare Baronius* – 1538–1607) написал 12-томные «Церковные Анналы» (*Annales Ecclesiastici*) (1588–1607). В редакции Барония вышли также издания «Римского мартиролога» (*Martyrologium Romanum*) 1586 и 1589 гг., первое печатное издание которого появилось в 1583 г. с благословения папы Григория XIII. Помощником Барония в работе, особенно с источниками, был Гульельмо Сирлето, ученый теолог, знаток раннехристианской истории церкви и ее источников, смотритель библиотеки Ватикана, советник папских легатов на Тридентском соборе, соответственно, он был в курсе обсуждений всех вопросов на соборе.

Предположительно, росписи Бертои явились самым ранним примером цикла с отшельниками в искусстве XVI в. Примечательно, что эти росписи, а также аналогичные фрески в Соре, находились во дворцах, а не в церковных зданиях. Естественно возникает вопрос: могли ли знать об этой росписи нидерландские художники? Мартен де Вос вернулся из путешествия в Италию в 1558 г. и не мог ее видеть; не было и гравюр с фресок. До художника могли дойти только слухи об этом цикле, и это не исключено, так как помощником Бертои в работе на вилле в Капрароле был уроженец Антверпена Бартоломеус Спрангер (1546–1611), с 1565 г. работавший в Италии. Но за отсутствием фактов и принимая во внимание лишь самое

общее иконографическое сходство с итальянским циклом, в обоих случаях представляющих фигуры святых отцов в пейзаже, можно считать замысел серий с отшельниками Мартена де Воса независимой идеей, инспирированной, однако, теми же идейными движениями. Возникшие в атмосфере католической контрреформации и распространения учения иезуитов, серии гравюр с отшельниками, созданные союзом Мартена де Воса и братьев Саделеров, были очень популярны в странах католического мира еще и в первой половине XVII в., судя по тому, что их неоднократно копировали.

Благодарности

Благодарю за помощь при работе над статьей Ю.Е. Краснобаеву (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва), И.Г. Ландер (СПБГУ, Санкт-Петербург), К.В. Филлипс (ЕУСП, Санкт-Петербург).

Acknowledgements

I wish to thank J.E. Krasnobayeva (The Pushkin State museum of Fine Arts), I.G. Lander (SPBGU, St. Petersburg), C.V. Phillips (EUSP, St. Petersburg) for the help they gave me in the working on the article.

Литература

- Göttler 2018 – *Göttler Ch.* “Sacred woods”: Performing solitude at the court of duke Wilhelm V of Bavaria // *Solitude. Spaces, places and times of solitude in late Medieval and early Modern cultures* / Ed. by K.A.E. Enenkel, Ch. Göttler. Leiden, Boston: Brill Publishers, 2018. P. 140–176.
- Partridge 1995 – *Partridge L.* Discourse of asceticism in Bertoja’s room of penitence in the villa Farnese at Caprarola // *Memoirs of the American Academy in Rome*. Ann Arbor: University of Michigan Press, USA, 1995. Vol. 40. P. 145–174.
- Viscogliosi 1985 – *Viscogliosi A.* Giacomo I Boncompagni e la stanza della penitenza del palazzo dell’Isola: Un ciclo di affreschi nel Sorano all’epoca del Baronio // *Baronio e l’arte* / Ed. by R. De Maio. Sora, 1985. P. 551–568.

References

- Göttler, Ch. (2018), “‘Sacred woods’: Performing solitude at the court of duke Wilhelm V of Bavaria”, in Enenkel, K.A.E. and Göttler, Ch. (eds.), *Solitude. Spaces, places and times of solitude in late Medieval and early Modern cultures*, Brill Publishers, Leiden, Netherlands, Boston, Massachusetts, USA, pp. 140–176.

- Patridge, L. (1995), "Discourse of asceticism in Bertoja's room of penitence in the villa Farnese at Caprarola", in *Memoirs of the American Academy in Rome*, University of Michigan Press, Ann Arbor, USA, vol. 40, pp. 145–174.
- Viscogliosi, A. (1985), "Giacomo I Boncompagni e la stanza della penitenza del palazzo dell'Isola: Un ciclo di affreschi nel Sorano all'epoca del Baronio", in De Maio, R. (ed.), *Baronio e l'arte*, Sora, Italy, pp. 551–568.

Информация об авторе

Наталья Ю. Маркова, кандидат искусствоведения, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, д. 12; ny-markova@yandex.ru

Information about the author

Nataliya Yu. Markova, Cand. of Sci. (Art Studies), The State Pushkin museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka Street, Moscow, Russia, 119019; ny-markova@yandex.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 31.01.2023.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 8,9. Усл. печ. л. 9,0.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1677

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru