

ВЕСТНИК РГГУ

Серия

«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH BULLETIN

Series

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”

Academic Journal



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

1
2019

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 PhD 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, 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. Culturology" Series is registered by 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 FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: leonidardo@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

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 институтами.

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: 125993, Москва, Мясуская пл., 6
электронный адрес: leonidardo@yandex.ru

Редакционная коллегия

Главный редактор:

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

Редакционная коллегия:

- Д.И. Антонов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- П.М. Аркадьев, кандидат 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 (по согласованию);
- Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный Институт искусствознания, Москва, Российская Федерация (по согласованию);
- Н.П. Гришнер, 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 (по согласованию);
- И. Жепниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша (по согласованию);
- 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 (по согласованию);
- Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация (по согласованию);
- В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия (по согласованию);
- Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада (по согласованию);
- 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 (по согласованию);
- М.Н. Липовецкий, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США (по согласованию);
- 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. Подлеская, 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 (по согласованию);
- Р.И. Розина, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация;
- Я. Садовский, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша (по согласованию);
- А.Ю. Сорочан, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация (по согласованию);
- 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 (по согласованию);
- 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 (по согласованию);
- 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. Этингhoff* (составитель), д-р искусствоведения (РГГУ; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ); *И.Г. Матюшина*, д-р филол. наук (РГГУ), *Л.Л. Петрик*, канд. филол. наук (РГГУ), *Е.А. Савостина*, д-р искусствоведения (МГАХИ им. В.И. Сурикова)

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, Cand. of Sci. (History), Assistant professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P. M. Arkadiev, Cand. 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, Kraków, Poland
- A.Yu. Sorochan, Dr. of Sci. (Philology), Assistant 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

Editor responsible for the current issue: O.E. Etinhof (comp.), Dr. of Sci. (Art History), RSUH; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts); 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 Art Institute

СОДЕРЖАНИЕ

Даниловские чтения Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура Сборник 2, часть 1

И.Е. Данилова

Е.А. Савостина

- Смотреть, переживать и чувствовать.
О творческом методе И.Е. Даниловой 10

Античность

Д.А. Калининцев

- Кипрские вазы в стиле Свободного поля: проблемы композиции
и семантики росписей 15

С.Е. Малых

- Египетское влияние на форму и декор мероитской керамики
(по материалам раскопок в Абу Эртейле, Судан) 28

Е.В. Фокеева

- Особенности иконографии и стиля античных герм-полуфигур 39

З.В. Ханутина, В.А. Хршановский

- Терракоты в погребально-поминальной обрядности
(по материалам раскопок некрополей Илуратского плато) 46

Средневековье

В.З. Куватова

- Возможные источники раннехристианской иконографии сцены
«Иона под тыквенной лозой» 59

А.В. Пожидаева

- «Участники вечного света». Об одном недостающем звене
в иконографии Первого дня Творения 70

К.Л. Лукичева

- Иконография Страшного суда в Испании: «компаративный» характер
репрезентации темы и проблема «двух Судов» в XII–XIII вв. 83

Л.М. Евсеева

- Иерусалим как Рим в мозаиках Монреале. 1180-е годы 96

С.В. Цымбал

- Стилистические особенности мозаик церкви Богоматери
Паригоритиссы в Арте 108

М.И. Яковлева

- Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык
миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода 124

CONTENTS

I.E. Danilova Scientific Conference. Antiquity – Middle Ages – Renaissance. Art and culture Issue 2, part 1

I.E. Danilova

- E.A. Savostina*
Watch, worry and feel. On the creative method of I.E. Danilova 10

Antiquity

- D.A. Kalinichev*
Cypriote vases of the Free-field style: some questions concerning
the composition and meaning of the painting 15

- S.E. Malykh*
Egyptian influence on the shape and decoration of Meroitic ceramics
(based on the materials from excavations in Abu Erteila, Sudan) 28

- E.V. Fokeeva*
Ancient Greek hip herms: iconography and style 39

- Z.V. Khanutina, V.A. Khrshanovskii*
Terracotta figurines in burial and memorial rites
(based on the materials of necropoleis excavations on the Ilouraton Plateau) 46

Middle Ages

- V.Z. Kuvatova*
Probable origin of the Early Christian Iconography
of *Jonah under the Gourd Vine* scene 59

- A.V. Pozhidaeva*
Participes lucis aeternae: concerning one missing link
in the iconography of the First Day of Creation 70

- K.L. Lukicheva*
The Last Judgment iconography in Spain: “composite”
character of the theme representation and problem
of “two Judgments” in 12th – 13th centuries 83

- L.M. Evseeva*
Jerusalem as Rome in the Monreale mosaics of the 1180's 96

- S.V. Tsybal*
Stylistic features of the mosaics in the Church
of the Paregoritissa in Arta 108

- M.I. Yakovleva*
The impact of cloisonné enamels on artistic features
of the micromosaic icons of the early Palaeologan period 124

Даниловские чтения
Античность – Средневековье – Ренессанс.
Искусство и культура
Сборник 2, часть 1
И.Е. Данилова



УДК 7.01

Смотреть, переживать и чувствовать.
О творческом методе И.Е. Даниловой

Елена А. Савостина

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

Для цитирования: Савостина Е.А. Смотреть, переживать и чувствовать. О творческом методе И.Е. Даниловой // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 10–14

© Савостина Е.А., 2019

Watch, worry and feel.
On the creative method of I.E. Danilova

Elena A. Savostina

*The Surikov Moscow State Academic Art Institute,
Moscow, Russia, esav@yandex.ru*

For citation: Savostina EA. Watch, worry and feel. On the creative method of I.E. Danilova. RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series. 2019;1:10-14

Вспоминая Ирину Евгеньевну Данилову, нельзя не признать, что она была человеком необычным – и как исследователь, и как руководитель научного коллектива, и как лектор, и как автор оригинальных выставочных проектов. Когда она все это успевала – сложно себе представить, а ведь была еще семья, был подрастающий внук, которого в четыре года привели в музейную детскую группу, и все тогда ходили смотреть в дверную щелочку на Сережу. А он в задумчивости сидел перед столиком, жуя пластилин, и Ирина Евгеньевна, вместе с нами на все это полюбовавшись, удалялась на цыпочках в свой кабинет. Благоговейно и тихо, дабы не спугнуть пластилиновую музу. Она очень трепетно относилась и к личному пространству, и к воспитанию чувств. Да и на самом деле это некое таинство: не всегда, когда речь идет об искусстве, способность видеть, понимать и чувствовать передается «носителем» напрямую, по-родственному («Из моих рук он “не ест”», – скажет она потом про подрастающего Сережу, который, кстати сказать, со временем стал профессиональным реставратором). Но так бывает, что в другом месте вокруг этого человека особым образом заряжается атмосфера и создается общее эмоциональное поле, которое воздействует на окружающих сильнее, чем лекционный подробный рассказ или семейная традиция. В такой ситуации просто вовремя слово сказать – как спичку поднести к горючей смеси, – и что-то вспыхнет в душе. Нам, тогдашней разновозрастной «музейной молодежи», это было хорошо известно.

Однажды нам посчастливилось поехать с Ириной Евгеньевной в Италию. Венеция, Флоренция, Рим, Милан... И там мы получили несколько необычных уроков, своеобразных «вспышек», много чего в жизни, наверно, изменивших.

Началось с Венеции, Галереи Академии. Урок 1: «Как смотреть картину».

Мы зашли в зал, где, как мне сейчас помнится, было много картин, смиренно встали за веревочку, ограждающую очередь и направляющую ее по периметру зала. Стоим. Откуда-то из неогороженного пространства возникает Ирина Евгеньевна, подходит ко мне, берет за руку (она и это делала своеобразно: двумя пальцами берясь за бицепс. Сильно. Я как-то видела такой железный механизм для погрузки спиленных деревьев) и говорит: «Хватит смотреть это гэ... Закройте глаза и идите за мной!..» И пошли...

«Открывайте!.. Вот», – мы остановились перед поздним Тицианом, «Пьета». Мария Магдалина. «Смотрите: она кричит!.. Она – протестует!..»

Урок 2: «Как смотреть скульптуру».

Один из учеников И.Е. по Строгановке, ныне знаменитый скульптор Александр Николаевич Бурганов, вспоминает, что когда Ирина Евгеньевна рассказывала им в общем курсе про античное искусство, они, молодые скульпторы, обсуждали принципы греческого натуроподобия (что потом вылилось в эксперименты с прямым копированием, отливке рук по снятой с реальной модели форме и глубоким разочарованием в полученном продукте... Об этом А.Н. написал в журнале «Советское искусствознание»). Студенты спрашивали Ирину Евгеньевну: «Ну как же нам делать руки, как ноздри? Как это делали они?» И получали ответ: «У греческой статуи не было ноздрей!» И ведь права: дышит-то античная статуя иначе... Мы убедились в этом и на античном импульсе, питавшем творчество Марино Марини: тогда только открылся его первый музей во Флоренции и первый, как говорят, музей современного искусства. Мы там бродили, наслаждались, удивлялись.

Несколько картин из нашего путешествия непоследовательно всплывают в памяти.

Флоренция. Идем «под ручку» – хватка та же... Как понимаю теперь, нужно было зайти с такого ракурса и двигаться с такой скоростью, чтобы Купол Дуомо любимого Ириной Евгеньевной Брунеллески выростал – не показался бы сразу, а возникал постепенно и неотвратимо, понемногу раздуваясь, как бы наполняясь воздухом – как шар для воздухоплавания, вздымаясь, как писал о Куполе Вазари, «в такую высь, что горы, обступившие Флоренцию, кажутся равновеликими ему».

Рим. Вот мы оторвались от группы, обозревавшей Собор Св. Петра, от толпы, наполнявшей город, и сели прямо на площади, где, вероятно, от какого-то действия остались ряды стульев. «Подождем, пока народ рассосется, потом доберемся на автобусе», – предложила И.Е. И вот сидим. Осень. Люди, также, как и мы, занимавшие временные ряды, потихоньку подмерзают, «рассасы-

ваются». Меняется освещение – короткие сумерки, потом резко наступает темнота... Сначала мы еще перебрасывались словами, но это, наверное, я теребила, мне нужно было что-то спрашивать. Потом сидели просто так. Дышали, молчали... И это Урок 3: «Как смотреть архитектуру».

Через целую жизнь мы еще раз посидим на этой площади – с моими студентами. Правда, стулья к тому времени уже убрали, и мы пристроились на базах окрестных колонн, на приступочках. Я пыталась рассказать о нашем сидении здесь с Ириной Евгеньевой. Не знаю, помнят ли милые добрые девочки этот эпизод. Их, по-моему, очень смущали цифры. Как скажешь, когда это происходило... в общем, все равно задолго «до их эры». У «Моисея» не сдержалась. Снова вспомнила Ирину Евгеньевну.

О «Моисее» Микеланджело: «...Я увидела его в первый раз (во время стажировки – пять месяцев в Италии с “Володькой Толстым” (Владимир Павлович Толстой, академик РАХ, профессор), и мне показалось, что он какой-то черный... какой-то весь перекрученный...»

«Вот, – говорю моим барышням, – теперь я эту историю вам передала – с тем, чтобы через четверть века вы передали бы ее уже своим студентам». (Священный трепет... Благоговение и ужас...)

Основная черта творческого метода И.Е. Даниловой – стремление к ясности, пониманию художественного явления во всей его полноте, но часто – через какую-то одну его особенность. Поэтому и основная задача воспитания – научить *смотреть*, *вживаться* в предмет. «Переживать» и «чувствовать». Но главное в методе Ирины Евгеньевны – желание этим поделиться. И даже не столько поделиться, а *наделить*. Одарить вот этого несмысленыша, который сидит в флорентийском баптистерии, запрокинув голову, вглядываясь в сияние мозаичного чуда. Изобразить перед тем Преображение (чтобы как-то компенсировать издержки атеистического воспитания!). И незаметно поглаживать прядь волос, закрутившуюся на куртку («Смотрит! Не спугнуть бы...»). И эта картина сохранится в душе на весь мой век...

И еще одна. Мы покидаем Италию... Сидим в Милане, последнем пункте нашего путешествия, в автобусе, а это была группа из музеев Кремля, к которой мы примкнули от ГМИИ им. А.С. Пушкина. Дамы – дочери и супруги, а также сам комендант, испытывавший культурный шок от вида кремля «ихнего», от того, что «они» сложили объект его охраны... Дамы не все понимали и разделяли наше стремление все увидеть, везде пройти. Наши утренние подъемы в пять утра и пробежки по памятникам до начала официально-предусмотренного расписанием дня. Набеги на булочки и капу-

чино, красные носы, исхоженные ноги и притом горящие глаза. Не вполне понимали они и предводителя этого всего – и слегка это показывали. И вот в автобусе сидит И.Е., поворачивается к нам, а у нее припухшее лицо, нос и глаза за большими «совиными» очками – красноватые и мокрые. «Что?! Тетеньки довели?! Что случилось, Ирина Евгеньевна?!» – А в ответ шмыг: «Флоренцию жалко!..»

Когда мы говорим об Ирине Евгеньевне, вспоминаем ее – уже на Чтениях ее памяти, мы не стремимся создать ее подробный реалистический портрет. Это и не нужно, и невозможно. Но хотелось бы сохранить хотя бы отдельные штрихи, создающие если не портрет, то абрис фигуры, намечающий хотя бы контуры ее неповторимой личности.

Информация об авторе

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

Information about the author

Elena An. Savostina, Dr. in Art history, The Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow, Russia; bld. 30, Tovarishcheskiy lane, Moscow, 109544, Russia; esav@yandex.ru

УДК 738.3(393)

Кипрские вазы в стиле Свободного поля: проблемы композиции и семантики росписей

Дмитрий А. Калиничев

*Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина», Москва, Россия, kalinzar@mail.ru*

Аннотация. Расписной декор кипро-архаических ваз в стиле Свободного поля строится на основе ограниченного числа исходных растительных либо солярных мотивов, среди которых встречаются как заимствованные, так и местного происхождения. В ходе своего развития они демонстрируют тенденцию к объединению в общую вертикальную структуру и затем формированию на ее основе многоуровневой композиции, которая разрастается в ширину за счет включения зооморфных и человеческих фигур. Такая композиция обычно строится по геральдическому принципу и представляет Мировое древо с его адорантами. Эти изображения находят параллели в кипрской архаической вазописи среди иконографических вариантов «священного сада» с женскими фигурами, представляющими материнских божеств, которые несут кувшины для возлияний и вдыхают аромат цветков лотоса. За подобными образами кроется метафора возрождения умершего после исполнения погребального обряда, с сопутствующим ему ритуалом возлияния.

Ключевые слова: адорант, архаика, вазопись, возлияние, Кипр, кувшин, лотос, Мировое древо, ойнохоя, орнамент, ритуал, «священный сад», солярный символ

Для цитирования: Калиничев Д.А. Кипрские вазы в стиле Свободного поля: проблемы композиции и семантики росписей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 15–27

Cypriote vases of the Free-field style:
some questions concerning the composition
and meaning of the painting

Dmitrii A. Kalinichev

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia, kalinzar@mail.ru

Abstract: Painted vases of the Free-field style dating to the seventh century BC are among the most original products of Cypriot artists. Operating with a limited number of primary motifs, such as solar discs or floral signs, they create a new compositional type, multi-level and including both animal and human figures. The most common subject-matter of this painting seems to be the World Tree flanked by adorants. These images find parallels among the other Archaic Cypriot vases representing the so-called Sacred Garden, with goddesses carrying libation jugs and inhaling the aroma of lotus flowers. Probably such scenes convey the concept of new birth owing to the goddesses performing the libation ritual.

Keywords: bird, Archaic Cypriot period, Cyprus, floral pattern, jug, libation, lotus, oinochoe, ritual, Sacred Garden, solar symbol, vase painting, World Tree

For citation: Kalinichev DA. Cypriote vases of the Free-field style: some questions concerning the composition and meaning of the painting. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:15-27

Введение

Эпоху архаики можно считать одной из самых успешных и благополучных в истории древнего Кипра. Расписная керамика этого периода отличается богатством форм, разнообразием мотивов и колористической насыщенностью; однако в основе развития вазописных композиций этого времени, как правило, лежит фризовый способ организации декора, унаследованный от геометрической эпохи. Исключением являются вазы, представляющие собой одно из наиболее оригинальных и самобытных явлений кипрского искусства – речь идет о вазах в стиле Свободного поля (Free-Field Style), большинство из которых принадлежит к ойнохоям.

*Проблемы композиции и семантики росписей
кипрских ваз в стиле Свободного поля*

Вопреки принятому названию, вазы этой группы, возможно, не нуждаются в определении по принципу стиля, так как речь идет скорее об особом характере соотношения формы и декора; стилистика самих росписей, чаще всего выполненных в «бихромной» технике (Bichrome Ware)¹, при этом довольно неоднородна. Главным «опознавательным признаком» этих сосудов является отсутствие в их декоре как горизонтальных, так и вертикальных² разграничительных бордюров – ничем не стесненные элементы росписи как бы «парят» в свободном пространстве.

Отличия ойнохой Свободного поля от других ваз того же наименования сводятся не только к особой структуре декора. Так, наиболее типичные для кипрской керамики варианты формы тулова – яйцевидный, унаследованный от предшествовавшего геометрического периода, или же шаровидный, характерный уже для архаики, – подразумевают, что роспись вазы следует за ее пластикой, раскрывая заключенные в ней возможности. В случае же ойнохой Свободного поля форма лишь предоставляет поверхность для росписи и при этом становится атектоничной, напоминая кипрские кувшинчики среднебронзового периода: тулово обычно расширяется не кверху (от основания, как это типично для кипрских геометрических ваз), а книзу (от горла), как бы «проседая» под весом содержимого сосуда (ил. 1b, 3a, 4a-c). В свою очередь, шейка этих ойнохой во многих случаях почти не выражена: зачастую она настолько коротка, что оставляет место лишь для узкой полоски или орнаментального пояса, непосредственно над которым начинается трехлопастный венчик. Роспись шейки и венчика, как правило, незамысловата; основное внимание мастера уделяли росписи лицевой стороны тулова. Тем не менее интерес вызывает одна существенная особенность – а именно регулярное присутствие *глаз* на венчике (в виде концентрических кругов или же простых кружков с точкой посередине) (ил. 1b, 2b, 3a, 4a-c). Здесь сказывается антропоморфизация формы, часто встречающаяся среди ваз архаической эпохи.

¹ Существуют и немногие примеры «белофонных» ваз в стиле Свободного поля: см., например, ойнохою из коллекции Пиеридеса, которой ниже уделяется внимание: [1 p. 176, Cat. 166].

² Такой вариант декора хорошо известен среди кипрских архаических ойнохой с шаровидным туловом; см., например: [2 p. 295–303, Cat. 251–259].

Особый характер сосудов рассматриваемого типа и их явное отличие от других современных им кипрских ваз остро ставит вопрос об их происхождении. До настоящего времени он остается открытым; по-видимому, определенного мнения на этот счет высказано не было. Тем не менее напрашивается предположение, что, как и во многих других случаях появления на Кипре новых разновидностей ваз, истоки их своеобразия следует искать в египетской (и, шире, ближневосточной) керамике.

На эту мысль наводят египетские амфоры с шейкой и плечиками, верхняя часть которых сплошь занята горизонтальными и дуговидно «провисающими» рядами растительного декора; от этого плотного массива в пустующее пространство нижней части тулова нередко спускаются крупные композиционные акценты в виде *перевернутых цветов лотоса* [3 Taf. XLVIIb] (ил. 1а). Как и при построении формы ваз Свободного поля, развитие структуры декора этих египетских сосудов направлено *не вверх, а вниз*. Их нижняя часть, подобно основной части тулова обсуждаемых ойнохой, оставлена в цвете глины; при этом, как и в случае ваз Свободного поля, в центре композиции располагается крупный элемент, выделяющий лицевую сторону. Действительно, обращение к декору ранних ойнохой (конца геометрического – начала архаического периода) показывает, что центр композиции обычно расположен именно в верхней части лицевой стороны тулова, на плечиках. При этом среди них существует и вариант росписи с перевернутым цветком лотоса³, который, как и в Египте, спускается на тулово вниз, от шейки [4 p. 248, Pl. 276] (ил. 1б); однако, позднее цветок либо просто переворачивается лепестками кверху [5 p. 129, Cat. 193] (ил. 1с), либо приобретает усложненные формы с двойной направленностью (об этом ниже).

Наряду с явно заимствованным мотивом цветка лотоса, к числу наиболее простых центральных элементов на лицевой стороне плечиков относится и «местный» солярный орнамент на основе концентрических кругов, который, однако, во многих случаях существенно видоизменяется: в соответствии с мягкой «атектоничной» пластикой ваз Свободного поля он исполняется в свободной живописной манере, без применения циркуля, и поэтому теряет исходную строгость, характерную для большинства геометрических и архаических кипрских ваз; но при этом приобретает усложненную структуру, с «лучами» в виде коротеньких отрезков или равнобедренных треугольников, окружающих одну из внутренних окружностей по диаметру [6 p. 77, Cat. 136]; [2 p. 293–295, Cat. 250].

³ Аналогичный мотив перевернутого цветка лотоса иногда появляется и в росписи тех архаических сосудов, которые украшены фризовым декором (например, под ручками амфоры в Афинах: [6 p. 71, Cat. 127]).



1a



1b



1c



2a



2b



2c

Ил. 1. Происхождение декора ойнохой Свободного поля.

1a: Vandersleyen 1975. Taf. XLVII b;
1b: Morris 1985. P. 248. Pl. 276; 1c:
Severis Collection 1999. P. 129,
Cat. 193

Ил. 2. Изображения растительного ствола со сквозным каналом в декоре позднеминойских ваз и ойнохой Свободного поля.

2a: Marinatos, Hirmer 1973. P. 142, Abb. 92;
2b: Severis Collection 1999. P. 116, Cat. 171;
2c: Severis Collection 1999. P. 127, Cat. 189



3a



3b



3c

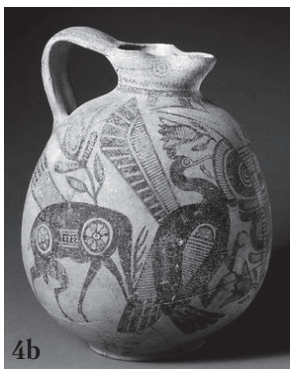
Ил. 3. Образ Мирового дерева в росписи ойнохой Свободного поля.

3a: Pierides Museum 1985. P. 188, Cat. 179;

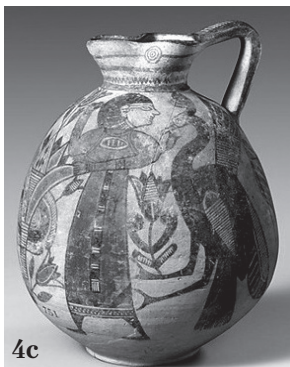
3b, 3c: Pierides Museum 1985. P. 176, Cat. 166



4a



4b



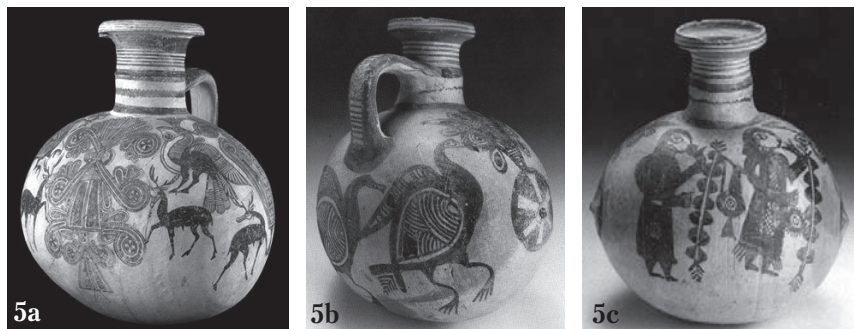
4c

Ил. 4. Геральдические композиции с Мировым деревом и его адорантами в росписи ойнохой Свободного поля.

4a: Berlin 2001. P. 86–87, Cat. 70–71;

4b: Metropolitan Museum 2000. P. 98, Cat 158;

4c: Metropolitan Museum 2000. P. 96–97, Cat. 157



Ил. 5. Бочковидные кувшины с росписью в стиле Свободного поля.

5a: Ashmolean Museum, University of Oxford, Inv. AN1885.366; 5b, c: Louvre 1992. P. 89–91, Cat. 98

Для «солярных» композиций типично также присутствие мелких графических орнаментальных деталей, фланкирующих центральный круг, как правило, обрамленный точками. Среди них могут быть миниатюрные *свастики* или *вертикальные ряды орнамента в виде буквы W* (который, очевидно, был заимствован в Египте, где использовался для обозначения водной среды). Аналогичные по исполнению орнаменты обычно окружают и другие одиночные центральные изображения на плечиках ойнохой Свободного поля, среди которых наиболее важное значение имеет мотив *Мирового древа*.

Самые ранние его представления в декоре таких сосудов следуют простой композиции, которая лежит в основе схематичных растительных орнаментов, повторяющихся в декоре многих позднегеометрических и архаических ойнохой: речь идет о вертикали с пересекающей его косым крестом. [2 p. 267, Fig. 3; p. 295, Cat. 251]. Например, подобная схема лежит в основе интереснейшего варианта раннеархаического Мирового древа, которое украшает лицевую сторону плечиков вазы из коллекции Северис [5 p. 116, Cat. 171] (ил. 2b); при этом его вертикальный ствол пронизан *сквозным каналом*, проходящим сквозь ярусную структуру из семи темных овальных элементов. Вероятно, ясно очерченный канал здесь обозначает *связь* между Верхним и Нижним миром.

На первый взгляд, растительный характер основного мотива этой композиции выглядит неочевидным⁴. Однако в справедливо-

⁴ Более того, как отмечают исследователи, косой крест с вертикальной штриховкой в пределах боковых секторов придает декору лицевой стороны этой ойнохой сходство с лабирисом. См. [5 p. 116, Cat. 171].

сти такого прочтения убеждают аналогии, где подобный элемент трактован гораздо детальнее и «реалистичнее»; к ним, в частности, принадлежат изображения папирусов в позднеминойской вазописи, где внутри стебля также изображена вертикальная последовательность в виде симметричных полукружий с пронизывающим их центральным «стержнем», который связывает основание вазы с цветком папируса, расположенным в верхней части тулова сосуда [7 p. 142, Abb. 92] (ил. 2а). В случае ойнохой из коллекции Северис роспись в виде распустившегося цветка отсутствует; однако в этом качестве можно условно воспринимать расширяющийся кверху венчик вазы с тремя лопастями (которые отдаленно напоминают лепестки).

Иконографически родственные воплощения идеи ствола растения с пронизывающим его внутренним каналом мы находим в декоре многих других архаических сосудов⁵ – например, еще одной ойнохой из той же коллекции, где связующий элемент предстает в виде плетенки, заключенной между бордюрами, которые ограничивают ствол Мирового дерева [5 p. 127, Cat. 189] (ил. 2с); или аналогичном по форме кувшине из собрания Пиеридеса, где ствол изображается в виде прямоугольного поля с заполняющей его вертикальной цепочкой ромбов [1 p. 188, Cat. 179] (ил. 3а). Использование этих двух видов орнамента в одном и том же качестве заставляет вспомнить их чередование в декоре шейки архаической амфоры в Афинах [6 p. 70–71, Cat. 127]. Возможно, что и в случае этих ойнохой ромбический и плетеный декор служат обозначению одних и тех же представлений, но переданных двумя разными способами⁶: геометрическим и ориентализирующим (т. е. характерным для архаики).

К числу более детализованных воспроизведений Мирового дерева относится геральдическая композиция, украшающая другую ойнохую Свободного поля из коллекции Пиеридеса [1 p. 176, Cat. 166] (ил. 3б), где Мировое дерево имеет уже довольно «реалистичный» облик: с корнями, боковыми отростками, широкой раскидистой кроной и сужающимся кверху стволом. Тем не менее знаковая система мифоритуальных представлений буквально про-

⁵ К ним принадлежат не только ойнохой Свободного поля, но и вазы других форм, в том числе и с фризовым декором; см., например, более позднюю амфору из коллекции Северис: [5 p. 147, Cat. 224].

⁶ Т. е. можно предположить, что декор шейки амфоры из Афин предстает в качестве своеобразного «розеттского камня», который фиксирует два орнаментальных языка, с типичными для сменяющих друг друга геометрической и архаической эпох равнозначными символами.

низирует весь этот образ: внутренняя часть ствола здесь оказывается частично заполнена вертикальным рядом упоминавшегося орнамента в виде буквы W; в то же время сам ствол дерева упирается в центрическую композицию из нескольких квадратов, вписанных друг в друга, которая близко напоминает по структуре концентрические круги. Т. е. данная фигура, по-видимому, является геометризованным прямоугольным вариантом *солярного символа*. Его сочетание с узнаваемым «водным» мотивом внутри ствола вновь сообщает нам языком орнамента о *связи между Верхним и Нижним миром*, которая осуществляется посредством направленного вниз водного потока; в свою очередь, для обозначения небесной принадлежности кроны Мирового дерева служат и фигурки летящих к ней птиц, которые выступают в качестве адорантов (ил. 3с).

Еще более характерны для ваз Свободного поля геральдические композиции с вертикальной осью в виде нескольких сильно стилизованных цветков, которые «синтезируются» в единое Мировое дерево с распустившимися бутонами, направленными в противоположные стороны: и к венчику, и к донцу вазы, т. е., по-видимому, они являются еще одним способом обозначения связи между Верхним и Нижним миром [8 р. 87, Cat. 71]; как правило, такие комpositные «соцветия» фланкируются фигурами животных-адорантов, среди которых чаще всего встречаются птицы и копытные звери (прежде всего олени)⁷ (ил. 4а, 5а). Центральный растительный мотив может строиться на основе и единственного распустившегося цветка лотоса с направленными вверх лепестками; в этом случае он часто предстает в различных композиционных сочетаниях с солярными символами (ил. 4б, 4с, 5б). При этом во многих случаях насыщенные фигурами сцены все больше разрастаются вширь и распространяются на боковые стороны вазы; к адорантам-животным иногда присоединяются и персонажи в человеческом облике [9 р. 96–98, Cat. 157–158] (ил. 4б, 4с).

Примеры ваз Свободного поля со сложными композициями, включающими фигуры как животных, так и людей (или, скорее,

⁷ См., напр., кувшин из Китиона: Ashmolean Museum, University of Oxford, Inv. AN 1885.366. Интересно, что и олени, и другие копытные (в частности, кони и козлы) иногда демонстрируют тесную связь с разнообразностью солярных символов в виде розетты, которые в ряде случаев украшают их туловище (чаще всего, располагаясь в районе суставов). См.: [8 р. 86–87, Cat. 70–71]; [9 р. 98, Cat. 158]. В росписи туловища козлов на ойнохое в Берлине присутствуют не только солярные розетты, но и неоднократно упомянутые ряды «водного» орнамента в виде буквы W; возможно, они также служат обозначением канала, соединяющего Верхний и Нижний мир (но в данном случае он проходит сквозь тела животных) (ил. 4а).

антропоморфных божеств), известны не только среди ойнохой, но и среди бочковидных кувшинов (*barrel-shaped jugs*). Эти сосуды с горизонтально ориентированным эллиптическим туловом, сохранившие форму своих геометрических предшественников, утратили ограничивающие элементы декора в виде вертикальных бордюров на тулове, что позволило вазаписцам полностью использовать освободившуюся поверхность (ил. 5а). Однако, в отличие от ойнохой, здесь геральдической композицией нередко украшалась не только лицевая, но и боковые стороны вазы; при этом и реверс не оставался без росписи⁸.

Необычную свободную модификацию четырехсторонней композиции бочковидных кувшинов представляет сосуд в Лувре [10 p. 89–91, Cat. 98] (ил. 5b, 5c). Здесь симметрия сказывается лишь в росписи боковых сторон, с крупными и подробно детализованными цветками лотоса, поднимающимися от центральных кругов к горлу; фас и реверс украшены изображениями адорантов, которые, однако, в этом случае уже не следуют геральдическому принципу: на лицевой стороне кувшина изображены *две женщины* в длинных одеяниях, идущие в сторону правого цветка лотоса, а на тыльной – *две птицы*, направленные к левому (таким образом, все участники движутся в одном направлении – против часовой стрелки).

В этой замкнутой циклической сцене большой интерес представляет не только чередование парных фигур женщин и птиц на противоположных сторонах вазы, но и комплекс деталей росписи на лицевой стороне. Одной из наиболее существенных является изображение кувшина между женщинами (богинями?), вероятно, условно обозначающее идею *возлияния*; при этом декору в виде колец на боковой стороне вазы соответствует загадочный концентрический «диск» в левой руке первой⁹ дамы, окруженный короткими «отростками», которые напоминают вариант солярного орнамента на лицевой стороне ойнохой Свободного поля.

Но еще более необычными выглядят вертикальные продолговатые предметы перед каждой из фигур (ил. 5c). На первый взгляд, в них трудно определить соответствие с реальными объектами; но направленные вверх и вниз схематичные графические «шеvronы» в нижней и верхней части каждого загадочного предмета заставляют вспомнить описанный способ изображения Мирового древа в виде композитного «соцветия» с направленными вниз и вверх цветками. Еще больше в достоверности такой аналогии

⁸ См., например: Ashmolean Museum, University of Oxford, Inv. AN 1885.366.

⁹ Если считать в порядке приближения к крупному цветку лотоса.

убеждает *сквозной канал*, проходящий через ярусную структуру из семи темных овалов, которые образуют «тело» каждого из этих вертикальных предметов. Как мы убедились выше, именно так (включая число овалов!) выглядит изображение Мирового древа в декоре первой ойнохой из коллекции Северис (ил. 2б). В то же время очевидно, что сложный цветок лотоса, к которому устремлены фигуры каждой из сторон луврского сосуда, также служит представлением Мирового древа, но не в частном контексте связи между верхним и нижним полюсами мироздания, а в его универсальном, всеобъемлющем смысле. Наконец, еще одним воплощением этого космического образа в данной композиции служат также небольшие цветки лотоса, которые обе женщины подносят к лицу, *вдыхая их аромат*.

В архаической керамике Кипра иконография и содержание этой росписи находят ряд аналогий. Вероятно, одной из наиболее убедительных и полных является декор кувшина с носиком в Берлине [8 р. 88–89, Cat. 72]; [11 р. 353–356, Pl. XIX-3, XXI]. Плечики этой вазы опоясывает замкнутый фриз с насыщенной асимметричной композицией, в основе которой лежит построенная по геральдическому принципу сцена с двумя женскими фигурами в длинных «иератических одеяниях», которые расположены по сторонам многоярусного древа с парой птиц адорантов у подножия; каждая из женщин держит в опущенной руке кувшин. Пространство фриза заполняют флоральные мотивы, от простых геометрических «елочек» до композитных ассирийских «соцветий» с волотами и архаических побегов со стеблями и листьями; в сочетании с изображением еще одной птицы, восседающей на вершине крупного завитка, они относятся к иконографии «священного сада». В росписи других кипрских сосудов¹⁰ в подобном саду часто бывают изображены стоящие или идущие одиночные женские фигуры, также в длинных одеяниях и с цветком лотоса, который они подносят к лицу.

Заключение

Все эти образы красноречиво свидетельствуют о сильном влиянии искусства Ближнего Востока (и в частности Египта) на кипрскую вазопись. Подобно тому как Мировое древо служит обозначением связи между Нижним и Верхним миром, за образами «священного сада», в котором оно произрастает, кроется совокупная

¹⁰ См., например: [8 р. 93–94, Cat. 74; 12 р. 188, Cat. 19].

метафора возрождения. Об этом говорят и пробивающиеся из-под земли молодые растительные побеги; и фигурки птиц, не только выступающих посредниками между мирами (земным и небесным, водой и сушей), но и символически передающих понятие о сущности, покидающей тело, которая способна к новому воплощению; и аромат лотоса – космогонического цветка, в египетской мифологии символизирующего плодородие, жизненную силу и бессмертие; и, наконец, сам образ материнского божества, «подательницы жизни» – с кувшинчиком в руке, который является знаком воскрешения умершего после исполнения погребального обряда с сопутствующим ему ритуалом возлияния.

Литература

- 1 *Karageorghis V.* Ancient Cypriote Art in the Pierides Foundation Museum. Larnaca, 1985. 279 p.
- 2 *Акимова Л.И., Калининчев Д.А., Самар О.Ю., Смоленкова В.В.* The Art of Ancient Cyprus in the State Pushkin Museum of Fine Arts. В 2 т. М., 2014. Т. 1. 384 с.
- 3 *Vandersleyen C.* Das alte Ägypten (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 15). Berlin, 1975. 457 s.
- 4 *Morris D.* The Art of Ancient Cyprus with a Check-List of the Author's Collection. Oxford, 1985. 368 p.
- 5 *Karageorghis V.* Ancient Cypriote Art in the Severis Collection. Nicosia, 1999. 213 p.
- 6 *Karageorghis V.* Ancient Cypriote Art in the National Archaeological Museum of Athens. Athens, 2003. 151 p.
- 7 *Marinatos Sp., Hirmer M.* Kreta, Thera und das Mykenische Hellas. Munchen, 1973. 184 S.
- 8 *Brehme S.* et al. Ancient Cypriote Art in Berlin. Antikensammlung, Museum fur Vor- und Fruhgeschichte Munzkabinett. Nicosia, 2001. 232 p.
- 9 *Karageorghis V.*, in collaboration with J.R. Mertens and M.E. Rose. Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art. New York, 2000. 305 p.
- 10 *Caubet A., Hermay A., Karageorghis V.* (sous la dir. de). Art antique de Chypre au musee du Louvre: du chalcolithique a l'epoque romaine. Paris, Editions de la Reunion des musees nationaux, 1992. 163 p.
- 11 *Ohnefalsch-Richter M.* Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. Transl. from German. Berlin, 1893. 531 p.
- 12 *Cipro, Isola di Afrodite.* Catalogo della mostra, Roma, Palazzo del Quirinale 17 ottobre 2012 – 6 gennaio 2013. Loreto: Pubblicazione a cura del Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2013. Vol. 1. P. 1–262.

References

1. Karageorghis V. Ancient Cypriote Art in the Pierides Foundation Museum. Larnaca, 1985. 279 p.
2. Akimova LI., Kalinichev DA., Samar OYu., Smolenkova VV. The Art of Ancient Cyprus in the State Pushkin Museum of Fine Arts. In 2 Vol. Moscow, 2014. Vol. 1. 384 p.
3. Vandersleyen C. Das alte Ägypten (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 15). Berlin, 1975. 457 s.
4. Morris D. The Art of Ancient Cyprus with a Check-List of the Author's Collection. Oxford, 1985. 368 p.
5. Karageorghis V. Ancient Cypriote Art in the Severis Collection. Nicosia, 1999. 213 p.
6. Karageorghis V. Ancient Cypriote Art in the National Archaeological Museum of Athens. Athens, 2003. 151 p.
7. Marinatos Sp., Hirmer M. Kreta, Thera und das Mykenische Hellas. Munchen, 1973. 184 s.
8. Brehme S. et al. Ancient Cypriote Art in Berlin. Antikensammlung, Museum für Vor- und Frühgeschichte Munzkabinett. Nicosia, 2001. 232 p.
9. Karageorghis V., in collaboration with J.R. Mertens and M.E. Rose. Ancient Art from Cyprus: The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art. New York, 2000. 305 p.
10. Caubet A., Hermary A., Karageorghis V. (sous la dir. de). Art antique de Chypre au musée du Louvre: du chalcolithique à l'époque romaine. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992. 163 p.
11. Ohnefalsch-Richter M. Kypros. The Bible and Homer. Oriental Civilization, Art and Religion in Ancient Times. Transl. from German. Berlin, 1893. 531 p.
12. Cipro, Isola di Afrodite. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo del Quirinale 17 Ottobre 2012 – 6 Gennaio 2013. Loreto: Pubblicazione a cura del Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, 2013. Vol. 1. p. 1-262.

Информация об авторе

Дмитрий А. Калининцев, научный сотрудник, Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина», Москва, Россия; Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 12; kalinzar@mail.ru

Information about the author

Dmitry A. Kalinichev, researcher, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; bld. 12, Volkhonka str., Moscow, 119019, Russia; kalinzar@mail.ru

Египетское влияние
на форму и декор мероитской керамики
(по материалам раскопок в Абу Эртейле, Судан)

Светлана Е. Малых

*Институт востоковедения Российской академии наук,
Москва, Россия, malyh2002@mail.ru*

Аннотация. В статье на основе керамического материала, обнаруженного совместной российско-итальянской археологической экспедицией в ходе изучения храмово-административного комплекса I–III вв. н. э. в Абу Эртейле (Судан), анализируется степень влияния египетских гончарных традиций на мероитскую керамику, прослеживаются возможности заимствования форм сосудов, а также декора, имеющего как эстетическое, так и в большей степени символическое значение. Учитывая, что в Мероитский период в гончарном деле существовало несколько керамических традиций (местная нубийская, египетская, а также эллинистическая), высказываются предположения о путях, методах и причинах заимствования типов египетской ремесленной продукции в Мероитском царстве.

Ключевые слова: древний Судан, царство Мероэ, Абу Эртейла, мероитская керамика, древнее гончарство

Для цитирования: Малых С.Е. Египетское влияние на форму и декор мероитской керамики (по материалам раскопок в Абу Эртейле, Судан) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 28–38

Egyptian influence
on the shape and decoration of Meroitic ceramics
(based on the materials from excavations in Abu Erteila, Sudan)

Svetlana E. Malykh

*Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, malyh2002@mail.ru*

Abstract: In this article the degree of influence of Egyptian pottery traditions on Meroitic ceramics is analyzed on the basis of the ceramic material discovered by the joint Italian-Russian archaeological mission in its investigation of the temple and administrative complex of centuries I–III AD in Abu Erteila

(Sudan). The possibility is raised that both the forms of the vessels and their decoration were borrowed, carrying both aesthetic and symbolic significance. Considering the existence in the Meroitic Period of several ceramic traditions in pottery (local Nubian, Egyptian, and Hellenistic), suggestions are made about the ways, methods and reasons why types of Egyptian craft products were borrowed in the Meroitic Kingdom.

Keywords: ancient Sudan, Kingdom of Meroe, Abu Erteila, Meroitic pottery

For citation: Malykh SE. Egyptian influence on the shape and decoration of Meroitic ceramics (based on the materials from excavations in Abu Erteila, Sudan). *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:28-38

Введение

Цивилизация Напаты и Мероэ, открытие которой произошло еще в первой половине XIX в., а планомерное изучение началось в начале XX в., развивалась на территории современного Судана с VIII в. до н. э. до середины IV в. н. э., являясь южным соседом развитой древнеегипетской цивилизации. Расцвет Мероэ пришелся на I в. до н. э. – I в. н. э., что синхронно периоду правления династии Птолемеев и раннему Римскому времени в Египте. Исторически сложилось, что области к югу от Египта, называвшиеся Нубия, Куш, а затем Мероэ (в последнем случае по новой столице царства), испытывали колоссальное влияние древнеегипетской цивилизации во всех областях жизни – от политического и социального устройства, письменности и языка до религии, материальной и художественной культуры, что было обусловлено, с одной стороны, более медленным развитием нубийского общества и государства по сравнению с северным соседом, а с другой стороны, наличием природных ресурсов, остро необходимых египтянам.

Большинство исследователей, занимавшихся изучением памятников Нубии, Напаты и Мероэ в первой половине XX в., работали и в Египте, что способствовало вычленению египетских черт в древнесуданской культуре, но также инициировало господство в мировой историографии точки зрения, что египетская экспансия привела к египтизации Нубии и практически полному уничтожению самобытных черт древнесуданской цивилизации [1 с. 8]. Однако исследования второй половины XX и начала XXI в. показывают, что это не совсем верно. Новые данные, позволяющие оценить степень египетского влияния на мероитскую материальную культуру

туру, и в частности на керамику, получены в ходе работ совместной российско-итальянской археологической экспедиции [Институт востоковедения РАН – L'Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO)] в местечке Абу Эртейла (около 200 км к северу от Хартума, столицы африканского государства Судан).

Особенности египетского влияния на мероитскую керамику

Мероитскую керамику Абу Эртейлы можно разделить на две группы по способу изготовления – на лепную и круговую. Лепная группа не демонстрирует разнообразия форм и в основном представлена круглодонными чашами и мешкообразными и шарообразными кувшинами, морфологические прототипы которых известны еще в нубийской керамике III–II тыс. до н. э. [2 с. 113–125, 3 с. 389–390]. Эта утварь, производимая в домашних хозяйствах, показывает устойчивость форм и традиционализм, не подвергшийся египетскому влиянию.

Иначе дело обстоит с категорией круговой керамики, изготовлявшейся в специализированных ремесленных мастерских. Судя по гончарным меткам, в мероитское время функционирование большинства из них, по-видимому, было связано с дворцовыми и храмовыми хозяйствами [4 с. 114–115, 136; 5 с. 155–156]. Ассортимент сосудов Абу Эртейлы демонстрирует многообразие, и в нем можно выделить три гончарных традиции – нубийскую, египетскую и эллинистическую. Для первой характерно воспроизведение на гончарном круге форм, имеющих лепные прототипы, что лучше всего заметно у круговых круглодонных чаш (рис. 1.1) и шарообразных кувшинов.

Очевидным примером египетского влияния на нубийскую керамику являются колонновидные и трубковидные подставки (рис. 2.1). Такая форма появилась в Египте еще на рубеже IV и III тыс. до н. э. [6 с. 62, 108–109], однако на территории Нубии она возникает лишь во второй половине II тыс. до н. э. [3 с. 387–388, рис. 2], что логично связать с присоединением данного региона к Египту фараонами XVIII династии и насаждением в Нубии египетского управления, религиозных культов и возведением храмов, посвященных египетским богам. Последнее особенно важно, так как подобные подставки являлись не бытовой утварью, а храмовой: на них помещались чаши и подносы с воскурениями или жертвенными дарами, что нашло отражение и в храмовых рельефах, где мы видим изображение сидящего божества, перед которым стоят та-

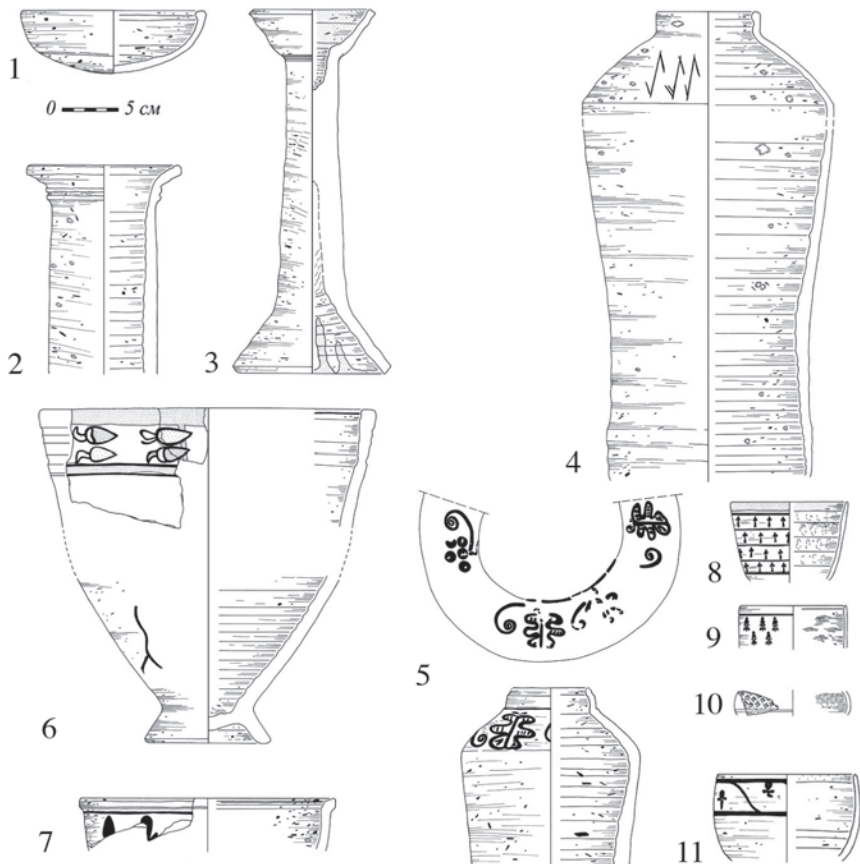


Рис. 1. Меровитская керамика из Абу Эртейлы (рис. автора)

кие подставки с чашами или подносами с подношениями. Форма таких подставок слабо эволюционировала и в Египте, и в Нубии [7 с. 35–36, 61, рис. 74 (29–30), 192f; 8 с. 220, рис. 63; 9 с. 120–121] и мало изменилась в Мероитскую эпоху, как мы видим по предметам, обнаруженным в храмовом комплексе Абу Эртейлы (рис. 1.2–1.3). В целом логично, что жители Нубии, восприняв письменность, культуру и религию Египта, для храмовых ритуалов стали использовать и египтизированный инвентарь.

Весьма показательно, что и в бытовой сфере жизни мероитов мы можем наблюдать аналогичный процесс. Так, для памятников Мероитского времени характерно присутствие крупных кувшинов

цилиндрической формы, сделанных на гончарном круге. В помещениях зданий храмового комплекса Абу Эртейлы обнаружено множество фрагментов от таких сосудов (рис. 1.4–1.5), относящихся ко II–III вв. н. э., т. е. к позднему Мeroитскому времени. Эти сосуды занимают верхнюю строку в статистических данных по керамике Абу Эртейлы. Они являлись рядовой утварью для хранения жидких и сыпучих продуктов, а также вторично использовались как тара для горящих углей (о чем свидетельствует копоть и остатки золы и углей внутри), т. е. для обогрева помещений [10 с. 727, 733].

Цилиндрические кувшины нетипичны для нубийских поселений и некрополей конца III–II тыс. до н. э., где среди закрытых типов сосудов доминируют шарообразные и мешкообразные сосуды [11 с. 332–335; 2 с. 113–148]. По всей видимости, эта форма, внезапно возникшая в мeroитских комплексах, могла быть заимствована извне – скорее всего, как и подставки, из Египта.

Действительно, в корпусе керамики Египта имеются формы, которые могли послужить прототипами для мeroитских продолговатых сосудов – цилиндрические кувшины с ярко выраженными плечами и удлиненные сосуды (рис. 2.2–2.5), из-за своей формы остроумно называемые в литературе «sausage jars» [7 с. 48–51, рис. 148, 157, 161]. Обе разновидности крупной тары служили для хранения различных продуктов и жидкостей, но также могли содержать остатки от бальзамирования: они были найдены в некрополях запечатанными, а внутри находились свертки льняных бинтов и натрон [12 с. 206–214, рис. 2,5,9].

Как показал Д. Эстон в своем исследовании египетской керамики позднего Нового царства и Третьего Переходного периода, тип цилиндрических сосудов эволюционировал от так называемых «каплевидных сосудов без ручек» поздней XVIII и XIX династий, а тип продолговатых «sausage jars» (рис. 2.3) появился в Египте во время правления XX–XXI династий, т. е. в XII – середине X вв. до н. э. Далее обе формы развивались параллельно, при этом сосуществуя в одних и тех же археологических комплексах, и наибольшее распространение получили при XXV–XXVI династиях (рис. 2.2, 2.4) [7 с. 64 (группа 36), 69 (группа 19), 76 (группы 28, 29)], что синхронно Напатскому периоду истории древнего Судана. Если учесть, что Египет активно контактировал с Нубией в эпоху Нового царства, когда египетские фараоны совершали военные походы на территорию южного соседа, постепенно подчиняя себе его области и строя на нубийских землях свои храмы и крепости, то закономерно, что наряду с культурными и военными инвазиями могло иметь место египетское влияние в сферах ремесла и быта.

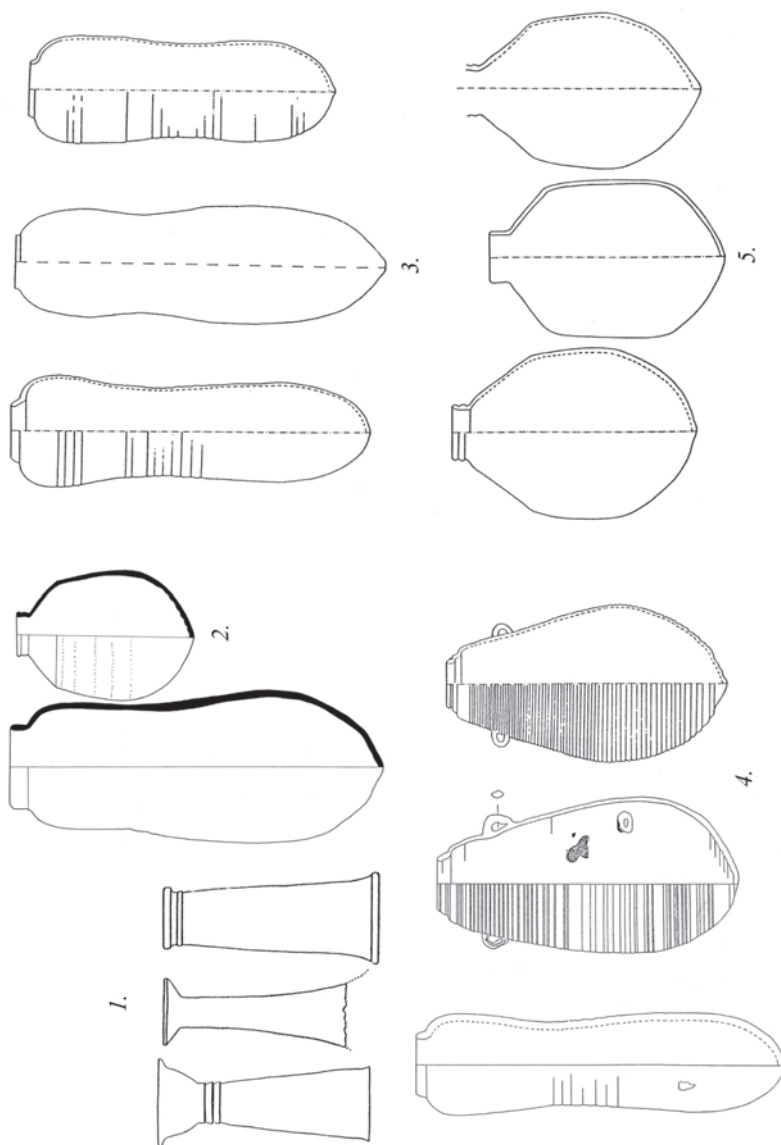


Рис. 2. Египетская керамика Третьего Переходного и Позднего переходных (по: [7 рис. 74 (29–30), 148, 153 (399), 157 (3–4), 192f]) как гипотетический прототип для нубийской керамики

Этот процесс мог усиливаться при XXV династии, когда уже нубийские правители подчинили себе почти весь Египет и заняли египетский престол. По имеющимся данным, обратного процесса «нубиизации» Египта не произошло, скорее даже наоборот – ставшие самостоятельными нубийские цари восприняли египетскую титулатуру, их рельефные изображения и статуи подчинялись египетским канонам, сооружаемые при них в Нубии храмы имели традиционную египетскую планировку и оформление, а царские гробницы, возводимые рядом с Напатой – нубийской столицей того времени, получили форму пирамиды [9 с. 258]. Понятно, что и ювелирное дело, и ремесленное производство, в частности гончарство, должны были испытывать сильнейшее египетское влияние. Отсюда, как нам представляется, на территории древнего Судана и появились новые формы керамики, которые впоследствии, уже в раннее Мeroитское время, развивались своим собственным путем, тогда как египетская керамика второй половины VI–IV вв. до н. э. (т. е. в период Персидского владычества и начала периода эллинизма) испытала огромное влияние со стороны греческих и персидских образцов [13 с. 65; 14 с. 612–616], восприняв многие керамические формы, ранее ей несвойственные.

Впрочем, нельзя не отметить, что эллинистические образцы также оказали влияние и на мероитскую керамику и художественную культуру в целом [9 с. 95–98; 15 с. 144–145, 169, 171], однако эта проблема нуждается в отдельном исследовании.

Отличительной чертой мероитской керамики является ее декор. Для украшения тонкостенных изделий излюбленным было применение серии орнаментов-штампов или сочетания росписи и штампа (рис. 1.8–1.10). Здесь часто использовались геометрические мотивы (ромбы, капли, круги, равноконечные кресты), а также древнеегипетская символика [16 с. 57, рис. 64–65; 17 с. 121–150] – кобры-*уреи* с солнечными дисками на головах, символы жизни *анх*, «узлы Исиды», солнечные диски в ладье, священные короны *атеф*, *хену* и *хемхем*. Всем этим знакам мы находим параллели в древнеегипетских храмовых рельефах [15 с. 170]. Однако египтяне не декорировали собственную керамику в подобной манере, для них в принципе не было характерно использование в династическую эпоху серии штампов, тогда как этот художественный прием применялся для украшения нубийской керамики еще с конца неолита, понятно, что в более простых формах выражения, чаще всего в виде гребенчатых оттисков и насечек. Более того, некоторые из знаков в Мeroитском царстве видоизменились по сравнению с египетскими прототипами, привнесены на нубийскую землю, в первую очередь египетскими фараонами-завоевателями XVIII династии

(XVI–XIV вв. до н. э.) Тутмосом III и Аменхотепом II: в Северной Нубии ими были основаны храмы, по архитектуре и рельефному декору в полном соответствии с древнеегипетским каноном храмового строительства и оформления. Именно отсюда нубийцы могли заимствовать многие сюжеты не только для оформления собственных храмов и гробниц, но и предметов декоративно-прикладного искусства, а избавившись от египетского владычества, пошли собственным путем. Так, например, в ходе эволюции древнеегипетский символ жизни *anh* получил заметно расширяющиеся к концам ветви.

Для мероитского расписного декора на керамике характерна тяжеловесность и простота, использование толстых контурных линий. Все это напоминает египетскую манеру росписи стен храмов и гробниц и рисунков на остраконах [18 с. 65, 72, 86, 214, рис. 48, 53, 62, 150, табл. XV, XXIV]. Наряду с этим, встречаются образцы с более изящной росписью, в которой многие специалисты видят эллинистическое и римское влияние на мероитскую культуру [9 с. 82–87], выражавшееся не столько в точном копировании античных образцов, сколько в синкретическом сочетании египетских сюжетов и эллинистической художественной манеры.

Заключение

Несмотря на отчетливую связь мероитской художественной культуры в целом и гончарного дела в частности с древнеегипетской культурой, обращение к египетским образцам не было их точным копированием. Меровитские мастера брали египетские формы и символику лишь за основу, переосмысливая ее в пределах местных традиций. Они смогли создать особый стиль керамики, используя не только египетскую базу, но и достижения своих нубийских предков, а также некоторые черты эллинистической и римской культур. Все это привело к сложению самобытного декоративного стиля гончарных изделий и созданию особой узнаваемой группы мероитской керамики, занимающей отдельную нишу в мировой художественной культуре.

Статья выполнена в рамках гранта «Меровитское гончарство: нубийские традиции и египетское влияние» Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 16-01-50044.

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project «Meroitic pottery: Nubian traditions and Egyptian influence», no. 16-01-50044.

Литература

1. *Шинни П.* Нубийцы. Могущественная цивилизация древней Африки. М.: Центрполиграф, 2004. 205 с.
2. *Gratien B.* Les pot de cuisson nubiens et les bols décorés de la première moitié du II millénaire avant J.-C. Problèmes d'identification // *Cahiers de la Céramique Égyptienne*. 2000. Vol. 6. P. 113–148.
3. *Miellé L.* Nubian traditions on the ceramics found in the Pharaonic town on Sai Island // *The Fourth Cataract and Beyond. Proceedings of 12th International Conference for Nubian Studies / Anderson J.R., Welsby D.A. (eds.). Leuven; Paris; Walpole; Peeters, 2014. P. 387–392.*
4. *Robertson J.H., Hill E.M.* The Meroitic Pottery Industry // *Meroitica 20. The Capital of Kush. Meroë Excavations 1973–1984 / Shinnie P.L., Anderson J.R. (eds.). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2004. P. 109–212.*
5. *Малых С.Е.* Знаки на мероитской керамике из Абу Эртейлы: проблема интерпретации // *Эпиграфика Востока*. 2016. Вып. XXXII. С. 143–165.
6. *Wodzińska A.* A Manual of Egyptian Pottery. Boston: Ancient Egypt Research Associates, Inc., 2009. Vol. 2: Naqada III – Middle Kingdom. 236 p.
7. *Aston D.A.* Egyptian Pottery of the Late New Kingdom and Third Intermediate Period. Heidelberg: Heidelberg Orientverlag, 1996. 350 p.
8. *Fitzenreiter M., Seiler A., Gerullat I.* Musawwarat es Sufra II. Die kleine Anlage. Meroitica 17,1. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1999. 240 p.
9. Méroé. Un empire sur le Nil / *Baud M.* (ed.). Paris: Musée du Louvre Éditions, 2010. 288 p.
10. *Wolf P., Nowotnick U., Hof C.* The Meroitic urban town of Hamadab in 2010 // *The Fourth Cataract and Beyond. Proceedings of 12th International Conference for Nubian Studies / Anderson J.R., Welsby D.A. (eds.). Leuven; Paris; Walpole: Peeters, 2014. P. 719–737.*
11. *Emberling G., Williams B.B., Ingvoldstad M., James T.R.* Peripheral vision: identity at the margins of the early kingdom of Kush // *The Fourth Cataract and Beyond. Proceedings of 12th International Conference for Nubian Studies / Anderson J.R., Welsby D.A. (eds.). Leuven; Paris; Walpole: Peeters, 2014. P. 329–336.*
12. *Ikram S., López-Grande M.J.* Three Embalming Caches from Dra Abu el-Naga // *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*. 2011. Vol. 111. P. 205–228.
13. *Smoláriková K.* Abusir VII. Greek Imports in Egypt. Graeco-egyptian relations during the First millennium B.C. Prague: Czech Institute of Egyptology, 2002. 122 p.
14. *Marchand S.* La transposition céramique dans l'Égypte Ancienne // *Under the Potter's Tree. Studies on Ancient Egypt Presented to Janine Bourriau on the Occasion of her 70th Birthday / Aston D., Bader B., Gallorini C., Nicholson P., Buckingham S. (eds.). Leuven; Paris; Walpole: Peeters, 2011. P. 603–631.*
15. *Adams W.Y.* An Introductory Classification of Meroitic Pottery // *Kush*. 1964. Vol. XII. P. 126–173.
16. *Hofmann H., Tomandl H.* Unbekanntes Meroe. Beiträge zur Sudanforschung. Beiheft 1. Wien; Mödling: Citypress, 1986. 180 p.
17. *Zach M.* Die Gestempelte Meroitische Keramik // *Beiträge zur Sudanforschung*. 1988. Heft 3. S. 121–150.
18. *Houlihan P.F.* The Animal World of the Pharaohs. Cairo: American University in Cairo Press, 1995. 245 p.

References

1. Shinnie P. The Nubians. Mighty civilization of ancient Africa. Moscow: Tzentrpoligraf Publ.; 2004. 205 p. (In Russ.)
2. Gratien B. Les pot de cuisson nubiens et les bols décorés de la première moitié du II millénaire avant J.-C. Problèmes d'identification. *Cahiers de la Céramique Égyptienne*. 2000;6:113-48.
3. Miellé L. Nubian traditions on the ceramics found in the Pharaonic town on Sai Island. Anderson J.R., Welsby D.A., eds. *The Fourth Cataract and Beyond. Proceedings of 12th International Conference for Nubian Studies*. Leuven; Paris; Walpole; Peeters, 2014. P. 387-92.
4. Robertson J.H., Hill E.M. The Meroitic Pottery Industry. Shinnie P.L., Anderson J.R., eds. *Meroitica 20. The Capital of Kush. Meroë Excavations 1973–1984*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2004. P. 109-212.
5. Malykh S.E. Marks on Meroitic pottery from Abu Erteila: the problem of interpretation. *Epigrafika Vostoka*. 2016;32:143-65. (In Russ.)
6. Wodzińska A. A manual of Egyptian Pottery. Boston: Ancient Egypt Research Associates, Inc., 2009. Vol. 2: Naqada III – Middle Kingdom. 236 p.
7. Aston D.A. Egyptian Pottery of the Late New Kingdom and Third Intermediate Period. Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 1996. 350 p.
8. Fitzenreiter M., Seiler A., Gerullat I. Musawwarat es Sufra II. Die kleine Anlage. Meroitica 17,1. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1999. 240 p.
9. Baud M., ed. Méroé. Un empire sur le Nil. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2010. 288 p.
10. Wolf P., Nowotnick U., Hof C. The Meroitic urban town of Hamadab in 2010. Anderson J.R., Welsby D.A., eds. *The Fourth Cataract and Beyond. Proceedings of 12th International Conference for Nubian Studies*. Leuven; Paris; Walpole: Peeters, 2014. P. 719–737.
11. Emberling G., Williams B.B., Ingvaldstad M., James T.R. Peripheral vision: identity at the margins of the early kingdom of Kush. Anderson J.R., Welsby D.A., eds. *The Fourth Cataract and Beyond. Proceedings of 12th International Conference for Nubian Studies*. Leuven; Paris; Walpole: Peeters, 2014. P. 329–336.
12. Ikram S., López-Grande M.J. Three Embalming Caches from Dra Abu el-Naga. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*. 2011;111:205-28.
13. Smoláriková K. Abusir VII. Greek Imports in Egypt. Graeco-egyptian relations during the First millennium B.C. Prague: Czech Institute of Egyptology, 2002. 122 p.
14. Marchand S. La transposition céramique dans l'Égypte Ancienne. Aston D., Bader B., Gallorini C., Nicholson P., Buckingham S., eds. *Under the Potter's Tree. Studies on Ancient Egypt Presented to Janine Bourriau on the Occasion of her 70th Birthday*. Leuven; Paris; Walpole: Peeters, 2011. P. 603–631.
15. Adams W.Y. An Introductory Classification of Meroitic Pottery. *Kush*. 1964;XII: 126-73.
16. Hofmann H., Tomandl H. Unbekanntes Meroe. Beiträge zur Sudanforschung. Beiheft 1. Wien; Mödling: Citypress, 1986. 180 p.
17. Zach M. Die Gestempelte Meroitische Keramik. *Beiträge zur Sudanforschung*. 1988;3:121-50.
18. Houlihan P.F. The Animal World of the Pharaohs. Cairo: American University in Cairo Press, 1995. 245 p.

Информация об авторе

Светлана Е. Малых, кандидат исторических наук, ФГБУН Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Россия; Россия, Москва, 107031, ул. Рождественка, д. 12; malyh2002@mail.ru

Information about the author

Svetlana E. Malykh, PhD in History, Federal Publicly Funded Institution of Science, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 12, Rozhdestvenka str., Moscow, 107031, Russia; malyh2002@mail.ru

Особенности иконографии и стиля античных герм-полуфигур

Екатерина В. Фокеева

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

Аннотация. Герма-полуфигура – вариант античной гермы. Изображения герм-полуфигур встречаются на монетах Кротона конца V – начала IV в. до н. э. Наиболее ранние из сохранившихся памятников относятся к середине или последней четверти IV в. до н. э. Одна из самых ранних полуфигур на двусторонней мраморной герме Демарха, найденной на Тамани, датируется серединой четвертого столетия до н. э. по посвяжительной надписи. Ближайшие аналогии этого произведения – герма юноши из Рамнунта (ок. 323 до н. э.) и фрагментированная двусторонняя герма, найденная на Агоре в Афинах. Гермы-полуфигуры обычно выполнены без использования архаистических приемов, в стиле, соответствующем времени создания. Частичное воспроизведение статуй в виде герм возможно уже во второй половине II в. до н. э. Общие особенности прослеживаются на примере статуй Гарпократа с Делоса (Ж. Маркаде), герм Геракла с рогом изобилия, а также серии малоазийских рельефов, на которых гермы имеют сходство с эллинистическими статуями Геракла типа Кавала.

Ключевые слова: герма, античная скульптура, иконография

Для цитирования: Фокеева Е.В. Особенности иконографии и стиля античных герм-полуфигур // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 39–45

Ancient Greek hip herms: iconography and style

Ekaterina V. Fokeeva

*Institute of Archaeology Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, evfokeeva@mail.ru*

Abstract: The earliest image of a hip herm occurs on the coins of Kroton (420–376 BC). All extant sculptures of this type were made later. One of the earliest examples – an asymmetric double-sided herm from the Taman Peninsula, which according to its inscription was dedicated to Aphrodite Urania, the Lady of Apatour (Sanctuary), by Demarchos son of Skythos in the reign of Leukonos (389/388–349/348 BC). The closest analogy to the draped figure is represented by the famous herm from Rhamnous (323 BC) which carries an

ephebic dedication. Another double-sided herm with the same rare asymmetric form was found in the Athenian Agora. E. Harrison very carefully interpreted the statue as Late Hellenistic or Early Roman because of its unusual traits, but comparison with the dedication by Demarchos suggests that the herm from the Agora could possibly be dated earlier.

Pausanias had different ways of describing herms and hip herms. He referred to hip herms as statues. The style of hip herms is usually free of archaic elements. In the second century BC there were attempts to represent copies of statues as herms. J. Marcade has described the iconography of herms of Harpocrates on Delos. Herms of Heracles with his cornucopia seem to be replicas based on a Hellenistic original. Another type of herm with the figure of Heracles covered in a lion's skin is represented on four funeral stelai from Smirna and Halicarnassos. These herms are similar to replicas of Hellenistic statues of the aged Heracles (Cavala type) and may originate from the same prototype.

Keywords: ancient Greek sculpture, hip herm, iconography

For citation: Fokeyeva E.V. Ancient Greek hip herms: iconography and style. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:39-45

Введение

Обычно герму определяют как четырехугольный столб, увенчанный скульптурной головой бога. Гермы появились, вероятно, в последней четверти VI в. до н. э.; на протяжении всей античной эпохи они были чрезвычайно широко распространены. В течение этого длительного периода времени гермы не оставались неизменными: расширялся спектр изображаемых персонажей, менялась иконография. Одна из первых попыток систематизировать разновидности герм была предпринята Р. Лулльесом [1]. Он выделял четыре типа герм, отличающихся по форме антропоморфного завершения: *Schulterherme* (герма-бюст); *Doppelherme* (двойная герма); *Körperherme*, у которой антропоморфная часть представлена изображением верхней части тела до пояса; *Mantelherme* – с драпировкой (плащом) [1 s. 10].

Эти названия используются и сейчас, хотя у типологии Лулльеса имеются недостатки (некоторые памятники, например, попадают сразу в несколько категорий). Достаточно сложно бывает разделить два последних типа (*Körperherme* и *Mantelherme*). В англоязычной литературе для них часто используют собирательное название "hip herm"; русский вариант, близкий по смыслу – «герма-полуфигура».

Здесь нужно заметить, что определение гермы-полуфигуры основывается на предположении, что главный отличительный признак гермы – четырехугольная форма ее нижней части. Вероятнее всего, так и есть; Г. Вреде приводит целый ряд синонимов, среди

которых не раз подчеркивается именно эта особенность [2 s. 2]. Однако древние авторы в своих трудах иногда считают нужным акцентировать внимание на других деталях.

Павсаний пишет: «...афиняне... первые стали сооружать столбы с изображениями богов без конечностей, гермы...» (Paus. 1, 24.3). У герм-полуфигур руки проработаны, включая кисти. Видимо, из-за внешних отличий Павсаний предпочитает описывать этот вид скульптуры иначе. Например, о статуях Артемиды и Геракла в гимнасии близ храма Артемиды Фереи писатель сообщает так: «Тут находится и статуя Артемиды, сделанная из белого мрамора; она отделана только от бедер, так же как и у Геракла, нижняя часть которого похожа на четырехугольные столбы герм» (Paus. 2, 10.6).

Аналогичным образом Павсаний не называет гермой статую Гермеса (по-видимому, типа *Mantelherme*) в Фигалии: «В находящемся здесь гимнасии есть статуя Гермеса; он представлен как будто с накинутым на плечи гиматием, но он не доходит ему до ног, так как статуя оканчивается четырехугольной колонной» (Paus. 8, 39.6).

Ранние гермы-полуфигуры и их изображения

Точно неизвестно, когда возникли гермы-полуфигуры. Хотя самые ранние памятники, по всей видимости, до нас не дошли, можно думать, что этот вид герм появился позже герм-бюстов, восходящих ко второй половине VI в. до н. э., и несколько уступал последним в популярности (в вазописи и нумизматике изображения герм-бюстов встречаются гораздо чаще).

Одно из самых ранних изображений гермы-полуфигуры на монете Кротона относится к последней четверти V – началу IV в. до н. э. [1 s. 72, 75; 3 p. 17].

На монете хорошо различима статуя бородатого бога, ниже бедер переходящая в столб. Голова божества показана в трехчетвертном ракурсе, торс развернут прямо, в правой руке фиала, в левой – кадуцей. Хотя это изображение в упомянутом выше каталоге коллекции Поцци определено как *терм* (статуя Юпитера Термина), кадуцей в руке позволяет идентифицировать его как Гермеса.

Герма из Рамнунта и двусторонняя герма с посвящением Демарха

Среди собственно статуй один из наиболее ранних и хорошо изученных памятников – герма юноши из святилища Немезиды в Рамнунте, датируемая ок. 332 г. до н. э. (Национальный археологический музей в Афинах, инв. А 313) [4 № 528]. Внимание ученых привлекала и необычная иконография, и надпись на постаменте

статуи. Надпись, в которой сообщается, что статуя была поставлена гимнасиархами и эфебами из дема Эрехтея по случаю победы в беге с факелами, позволила достаточно точно датировать скульптуру. В древности герма стояла на террасе перед святилищем; там же находилось еще несколько похожих герм с юношескими лицами – как полуфигур, так и герм-бюстов [5 р. 334–338].

Герма из Рамнунта лишена атрибутов, сильно пострадала от выветривания, имеет утраты (правая рука от локтя, столб гермы). Редкая иконография в сочетании с состоянием сохранности статуи создает серьезные затруднения для ее атрибуции: ее рассматривали как изображение Гермеса, героя или юноши-эфеба [5 р. 334–338]. Интерпретировали ее и как женское изображение. Последняя версия была выдвинута из-за сходства изваяния с женской фигурой на вотивном рельефе, найденном в святилище Немезиды, неподалеку от места находки гермы (Британский музей, 1953-5-30.1); по всей видимости, этот рельеф был создан приблизительно в то же время, что и герма, в конце IV в. до н. э. [5 р. 340,343].

Одной из возможных аналогий гермы из Рамнунта представляется двусторонняя мраморная герма с посвящением Демарха, хранящаяся в Восточно-Крымском историко-культурном музее-заповеднике (инв. КЛ-745) [6 с. 646–647, № 1111; 7 № 1111; 8 с. 33–34, рис. 10; 9 с. 76–77]. Одна из граней завершается бюстом, зато на противоположной лицевой стороне с посвянительной надписью имеется изображение фигуры в коротком хитоне и гиматии, причем в постановке фигуры угадываются признаки контрапоста. Памятник сильно пострадал (он был найден «в кургане» [6 с. 646–647, № 1111] и, вероятно, вторично использован как строительный материал); утрачены головы изваяний, по всей поверхности имеются многочисленные сколы. На правой боковой стороне вытесаны углубления, которые могли предназначаться для крепления отдельно изготовленной руки (впрочем, нельзя исключить, что эти углубления были сделаны тогда, когда герма использовалась в качестве строительного материала). Однако по обработке боковых сторон все же заметно, что герма с лицевой стороны была выполнена как круглая статуя, и ее руки должны были выступать за пределы прямоугольной поверхности.

Герма изготовлена из цельного блока белого мрамора: материал, который не встречается на территории Тамани. Вполне вероятно, что герма Демарха была изготовлена вдали от места находки.

Как ни удивительно, герма, найденная на Таманском полуострове, создана на несколько десятилетий раньше памятника из Рамнунта (инв. А 313), – датировка статуй в обоих случаях достаточно надежна, так как основана на эпиграфических данных.

По сей день герма Демарха остается единственной асимметричной двусторонней гермой, относящейся к столь ранней эпохе. Ближайшей аналогией представляется герма, найденная в Афинах, в кладке римской стены. И. Харрисон опубликовала ее в каталоге архаической скульптуры, найденной на Агоре, и осторожно высказывалась за датировку ранним римским временем (из-за гладкой обработки мрамора, более свойственной римской скульптуре) [10 p. 160, № 205, pl. 53].

Ж. Маркаде выделил вариант гермы-полуфигуры с прижатой к телу и полностью закрытой плащом левой рукой. По мнению ученого, эти гермы изображают Гарпократа и возникли на эллинистическом Родосе и Делосе под египетским влиянием [11 p. 69–73].

Гермы Геракла

К эллинистическому времени относится и несохранившийся прототип герм Геракла в львиной шкуре и с рогом изобилия [12 p. 122; 13 s. 49, Taf. XIX]. Вполне возможно, что эллинистическое произведение, известное сейчас по репликам-гермам, изначально представляло собой круглую статую: до нас дошли только повторения римской эпохи, когда форму герм нередко придавали декоративным скульптурам, в том числе – копиям известных произведений греческих и эллинистических мастеров.

Интересное и едва ли случайное сходство демонстрируют гермы-полуфигуры Геракла на четырех стелах из Смирны и Галикарнаса, созданных во II в. до н. э. [14 № 141, Taf. 32; № 161, Taf. 35; № 256, Taf. 48; № 730 Taf. 110]. Во всех случаях львиная шкура укрывает плечи Геракла и правую руку, согнутую и прижатую к груди; голова льва оказывается спереди на уровне бедер и замыкает композицию антропоморфной части гермы.

Сохранились римские реплики гермы Геракла в львиной шкуре, прикрывающей тело, с головой льва на боковой стороне. Возможно, в их основе – тоже воспроизведение в форме гермы памятника эллинистического времени. Известен тип статуи «состарившегося» Геракла («тип Кавала» [15 p. 794, № 866–870]); наиболее ранний пример такой иконографии относится к III в. до н. э. (гемма из Александрии) [15 p. 793, № 863]. Учитывая время создания, сходство иконографии герм на малоазийских надгробных стелах с репликами статуи Геракла типа Кавала представляется не случайным. Не исключено, что прототип статуи Геракла Кавала был адаптирован для изображения в форме гермы.

Заклучение

Таким образом, гермы-полуфигуры отличаются от герм-бюстов не только формой антропоморфного завершения, но и по совокупности композиционных и стилистических приемов. Фронтальность, как правило, сохраняется, но используется контрапост, иногда с ротацией вокруг вертикальной оси. Трактовка человеческой фигуры, драпировок и иных деталей обычно лишена условности и соответствует тенденциям времени создания памятников, элементы архаического стиля не применяются. Процесс заимствования и воспроизведения статуй в виде герм уже заметен во второй половине II в. до н. э. Возможно, здесь уже сказывалось постепенное распространение римских вкусов, но это копирование еще не приобрело столь массового распространения, как через столетие, и само воспроизведение памятников еще оставляло место не только для точного следования образцу, но и для творческого переосмысления идеи.

Литература

1. *Lullies R.* Die Typen der griechischen Herme. Königsberg: Gräfe und Unzer, 1931. 90 s.
2. *Wrede H.* Die Antike Herme. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1985. 96 s.
3. *Hirsch J.* Monnais grecques antiques: Provenant de la coll. de feu le prof. S. Pozzi: Reprod. anastatique du catalogue émis par Jacob Hirsch à Genève en 1920. Amsterdam; Zurich: Bank Leu Schulman, 1966. 194 p.
4. *Kaltsas N.* Ethniko Archaialogiko mouseio. Ta Glypta. Katalogos. Athena, 2001. 375 p.
5. *Palagia O., Lewis D.* The Ephebes of Erechtheis, 333/2 B.C. and their dedication // The Annual of the British School at Athens 1989. Vol. 84. P. 333–344. DOI:10.1017/S0068245400021018 (дата обращения 12 июля 2018).
6. Корпус боспорских надписей / Отв. ред. В.В. Струве. М; Л.: Наука, 1965. 952 с.
7. Корпус боспорских надписей. Альбом иллюстраций / Отв. ред. А.К. Гаврилов. СПб.: Bibliotheca classica Petropolitana, 2004. 845 + 646 с.
8. *Савостина Е.А.* Эллада и Боспор. Симферополь; Керчь, 2012. 390 с.
9. Античная скульптура из собрания Керченского государственного историко-культурного заповедника. Лапидарная коллекция. Киев, 2004. Т. 1. 256 с.
10. *Harrison E. B.* Archaic and Archaistic Sculpture // The Athenian Agora. American School of Classical Studies at Athens, 1965. Vol. 11. P. 192.
11. *Marcadé J.* Problèmes de la sculpture archaïque. Études de sculpture et d'iconographie antiques. Scripta varia 1941–1991. Paris: Publications de la Sorbonne, 1993. P. 69–73.
12. *Strurgeon M.C.* Sculpture: The Assemblage from the Theater. Princeton, NJ: American School of Classical Studies at Athens, 2004. 236 p. (Corinth, Vol. 9. No 3)
13. *Waldhauer O.F.* Die antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin; Leipzig, 1928. T. I. Mit 48 Tafeln u. 17 Textabbildg. VIII, 84 s.
14. *Pfuhl E., Möbius H.* Die ostgriechischen Grabreliefs. Taf. 1. Mainz: P. von Zabern, 1979.
15. *Boardman J., Palagia O., Woodword S.* Herakles. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1990. P. 728–838. (LIMC, Vol. IV (1,2))

References

1. Lullies R. Die Typen der griechischen Herme. Königsberg: Gräfe und Unzer, 1931. 90 s.
2. Wrede H. Die Antike Herme. Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1985. 96 s.
3. Hirsch J. Monnais grecques antiques: Provenant de la coll. de feu le prof. S. Pozzi: Reprod. anastatique du catalogue émis par Jacob Hirsch à Genève en 1920. Amsterdam; Zurich: Bank Leu Schulman, 1966. 194 p.
4. Kaltsas N. Ethniko Archaialogiko mouseio. Ta Glypta. Katalogos. Athena, 2001. 375 p.
5. Palagia O., Lewis D. The Epehebes of Erechtheis, 333/2 B.C. and their dedication. *The Annual of the British School at Athens* [Internet]. 1989 [data obrashcheniya 12 jul. 2018];84:333-44. DOI:10.1017/S0068245400021018 (дата обращения: 12.07.2018).
6. Struve VV., ed. Corpus of the Bosphorus inscriptions. Moscow; Leningrad: Nauka Publ.; 1965. 952 p. (In Russ.)
7. Gavrilov AK., ed. Corpus of the Bosphorus inscriptions. CIRB-album. Saint Petersburg: Bibliotheca classica Petropolitana Publ.; 2004. 845 + 646 p. (In Russ.)
8. Savostina EA. Hellas and Bosphorus. Simferopol'; Kerch', 2012. 390 p. (In Russ.)
9. Ancient sculpture from the collection of the Kerch State History and Culture Reserve. Lapidary collection. Kiev, 2004. Vol. 1. 256 p. (In Russ.)
10. Harrison EB. Archaic and Archaistic Sculpture. *The Athenian Agora. American School of Classical Studies at Athens*, 1965;11:192.
11. Marcadé J. Problèmes de la sculpture archaïque. Études de sculpture et d'iconographie antiques. Scripta varia 1941–1991. Paris: Publications de la Sorbonne, 1993. P. 69–73.
12. Strugeon MC. Sculpture: The Assemblage from the Theater. Corinth, 2004. Vol. 9. No 3. 236 p.
13. Waldhauer OF. Die antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin; Leipzig, 1928. T. I. Mit 48 Tafeln u. 17 Textabbildg. VIII, 84 S.
14. Pfuhl E., Möbius H. Die ostgriechischen Grabreliefs. Taf. 1. Mainz: P. von Zabern, 1979.
15. Boardman J., Palagia O., Wodword S. Herakles. Zürich, München, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1990. P. 728–838. (LIMC, Vol. IV (1,2))

Информация об авторе

Екатерина В. Фокеева, младший научный сотрудник, Институт археологии РАН, Москва, Россия; 117036, Россия, Москва, ул. Дмитрия Ульянова, д. 19; evfokeeva@mail.ru

Information about the author

Ekaterina V. Fokeeva, junior researcher, Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 19, Dm. Ul'yanov str., Moscow, 117036, Russia; evfokeeva@mail.ru

Терракоты в погребально-поминальной обрядности (по материалам раскопок некрополей Илуратского плато)

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, написанной по материалам археологических раскопок некрополей римского времени на Илуратском плато (Восточный Крым), предпринимается попытка уточнить семантику терракот, найденных в погребальных и поминальных комплексах. Авторский подход к материалу позволяет выявить значение терракотовых фигурок как медиаторов-посредников в обрядах, связанных с переходом/перемещением из одного мира в другой, и одновременно получить более полное представление о Высшем женском божестве, вера в которое, как доказывает привлеченный материал, сохранялась у населения Боспорского царства в первые века нашей эры.

Ключевые слова: Боспорское царство, Илуратское плато, некрополи, погребально-поминальные обряды, терракоты, Верховное женское божество, мифоритуальное сознание, семантика

Для цитирования: 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

Terracotta figurines in burial and memorial rites
(based on the materials of necropoleis excavations
on the Ilouraton Plateau)

Zoya V. Khanutina

The State Museum of the History of Religion, 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: The article is based on archaeological materials excavated from the Roman necropoleis at the Ilouraton Plateau (Eastern Crimea). The author attempts to specify the semantics of terracotta figurines discovered in burial and memorial complexes. His approach clarifies their significance as mediators or agents in rituals connected with crossing, or being moved across, the boundary between the world of living human beings, and the Underworld. At one and the same time, the items under consideration give us a wider conception of the highest female deity, which, as we know from previously studied material, the inhabitants of the Bosphorus continued to worship during the early centuries of the Christian era.

Keywords: Bosphorus Kingdom, Ilouraton Plateau, necropoleis, burial and memorial rituals, terracotta, highest female deity, mytho-ritual frame of mind, semantics

For citation: Khanutina ZV., Khrshanovskii VA. Terracotta figurines in burial and memorial rites (based on the materials of necropoleis excavations on the Ilouraton Plateau). *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;1:46-58

Введение

В ходе многолетних археологических исследований на Илуратском плато были открыты, исследованы и доследованы после грабителей более 230 погребальных и поминальных комплексов, локализующихся на трех участках: скальном могильнике, расположенном к югу от городища Илурата; скально-грунтовым – к западу и юго-западу от первого; грунтовым могильнике – на противоположной северо-восточной части плато. Помимо керамических и стеклянных сосудов, бусин, оружия, предметов и украшений из металла, кости, известняка, в основном датировующихся I–III вв. н. э., было найдено более двух десятков изделий коропластов. Большинство из них уже были опубликованы и атрибутированы [1 с. 18–20; 2 с. 255–257; 3 с. 142–145; 4 с. 139–141; 5 с. 219–228]: определены

время и место изготовления, принадлежность к той или иной художественно-культурной традиции, приведены аналогии. Однако при таком подходе вне поля зрения оставался один из важнейших аспектов бытия древней вещи – ее значение и назначение в проведенном некогда ритуале и вытекающая из этого исследовательская задача: «...уяснить сущность знаковых функций, которыми древняя вещь обладала в самой создавшей ее культуре, а также наметить способы их постижения» [6 с. 209, 210]. В данной статье предпринимается попытка семантического анализа найденных терракотовых изделий и их наиболее выразительных фрагментов. При таком подходе оказывается важным не столько описание найденной терракоты, сколько археологический контекст. Ведь в отличие от вещи, найденной просто в культурном слое города или поселения, где она могла оказаться случайно, на некрополь найденная там вещь была специально принесена и преднамеренно использована в погребально-поминальных церемониях [6 с. 216, примеч. 8]. Именно это наделяет вещи, помещенные в погребально-поминальное поле, особой «закодированной» в них информацией, представляющей исключительный интерес для проникновения в *принципы* мировосприятия носителей данной культуры.

На некрополях Илуратского плато терракотовые статуэтки и их фрагменты встречались в погребальных сооружениях (могилы, камеры склепов), в дромосах склепов и на специально организованных ритуальных площадках. Для того чтобы выяснить, различалась ли их знаковая функция, необходимо было сравнить терракоты, найденные в разных комплексах.

* * *

На южном скальном участке некрополя в вырубном склепе № 24, использовавшемся неоднократно на протяжении конца I – рубежа III–IV вв. н. э., среди погребального инвентаря была найдена целая терракотовая статуэтка, изображающая всадника, заматывающегося копьем (рис. 1, 1). Подобные статуэтки, датирующиеся I–II вв. н. э., хорошо известны в коропластике Боспора [7 с. 35 № 205. Табл. 46,4; 8 с. 53. Табл. 63,7; 9 с. 93–95; 10 с. 114. Табл. 54,7; 11 с. 179,4].

Генезис этого образа достаточно сложен, а его значение в боспорской погребально-поминальной обрядности со временем менялось и складывалось из многих составляющих. В древнегреческой погребальной традиции изображение всадника являлось отражением культа обожествления или героизации умершего и было связано с его путешествием в загробный мир [12 с. 76]. Когда на Боспоре угасают классические античные традиции, образ всадника на коне

оказывается близокномадам-кочевникам и продолжает вдохновлять скульпторов и коропластов. Изображения конного бога-героя перед верховной богиней встречаются и на ранних (IV в. до н. э.) синдских и скифских памятниках [13 с. 111–115; 7 с. 36. № 225–228. Табл. 50, 2–4], и на более поздних боспорских надгробных рельефах I–II вв. н. э. [14 с. 112–120, 122. Кат. 43–54]. В большинстве случаев всадники изображаются в спокойной иератичной позе, но на некоторых надгробиях они запечатлены в динамике [14 с. 122. Кат. № 50,54].

Терракотовые статуэтки скачущих всадников тоже получают широкое распространение на рубеже эр и в первые века нашей эры. Исследователи связывают это с нарастающей сарматизацией Боспора, постепенным уменьшением доли античных сюжетов в искусстве боспорской короластики, при сохранении и развитии типов, близких вкусам и религиозным представлениям новой волны «варварских» индоиранских кочевых народов [10 с. 177–182]. Возможно, в их восприятии такие терракоты обретают и новый соляренный смысл. Однако это не исключает глубинной общности семантики статичных хтонических греческих и скифских всадников и галопирующих всадников сарматской ипостаси и возможности их синкретического слияния [15 с. 59]. Основой для их слияния могла служить древнейшая семантика коня всех индоариев как посредника между мирами и, соответственно, медиатора, способствующего переходу умершего в иной мир [16 с. 111].

Склеп № 24, в котором была найдена статуэтка скачущего всадника, использовался неоднократно на протяжении первых веков нашей эры. Невозможно точно определить, кому из погребенных здесь (не менее семи человек) она принадлежала. Однако вероятнее всего она сопутствовала погребению мужчины-воина, который, отправляясь на коне во владения верховного божества, должен был достичь бессмертия [13 с. 112].

На юго-западном некрополе Илуратского плато, в детской грунтовой могиле № 85, датирующейся второй половиной II – началом III в. н. э., *in situ* была обнаружена терракотовая погремушка-колыбель с перекаत्याющимися внутри глиняными шариками (рис. 1,2). Можно предположить, что погремушка, найденная в детском погребении, выполняла не только и скорее всего не столько роль игрушки-погремушки, сколько оберега: шум перекаत्याющихся шариков должен был отпугивать вредоносные силы, с которыми умерший ребенок (по заключениям антрополога ему было 2–3 года) мог встретиться в потустороннем мире. Однако и изображение младенца (Амура?) на верхней крышке погремушки, вероятно, неслучайно. Маленькие дети (и, соответственно, их



Рис. 1. 1 – статуэтка всадника, I–II вв. н. э.;
 2 – погребушка, I–II вв. н. э.;
 3 – фрагмент женской терракотовой статуэтки II–III вв. н. э.;
 4 – протомы богини I–II вв. н. э.

изображения) тоже могли выступать в качестве медиаторов – посредников между мирами [17 с. 6–64]. Возможно, и рельеф на погребушке должен был исполнять эту функцию и помочь погребенному младенцу достичь потустороннего мира.

Все остальные терракоты, найденные в погребальных сооружениях, представлены изображениями женских божеств. На южном скальном некрополе, там же, где была найдена терракотовая статуэтка в виде скачущего всадника, в камере катакомбы № 37, датирующейся II–III вв. н. э., была найдена средняя часть женской терракотовой статуэтки – торс с сохранившейся раздваивающейся на конце левой рукой. На груди у женщины изображена круглая выпуклая подвеска (рис. 1,3). В боспорской иконографии Великой богини растительного и животного начала – матери всего сущего, известно ее изображение с левой рукой, заканчивающейся древесными ветвями

[18 с. 79–81. Рис. 76; с. 82–84. Рис. 77]. Если статуэтка из камеры катакомбы № 37 одна из ее ипостасей, то и она должна была содействовать возрождению погребенного в потустороннем мире.

Еще одна терракота, также изображающая женское божество, но совершенно иного типа, была найдена на юго-западном некрополе в камере монументального склепа № 225, сложенного из блоков и плит известняка. Время его сооружения – конец I – первая половина II в. н. э. Найденная терракота (протома богини, высотой 17 см) (рис. 1,4), по всей вероятности, синхронна его первоначальному использованию. В целом сохранность ее такова, что имеющиеся утраты (нижняя левая часть плеча и груди) можно считать случайными, не связанными с какими-либо преднамеренными (деструктивными) действиями, совершенными перед помещением в погребальную камеру склепа.

При всем несхождении женских терракотовых изображений из камеры катакомбы № 37 и камеры склепа № 225 можно предположить, что их функции в погребальном обряде были сходны, и те, кто их использовал, видели в них лишь разные ипостаси одной и той же Великой богини, обеспечивающей непрерывность всех природных циклов, и в том числе переход человека из одного мира в другой.

В отличие от терракот из могил или камер склепов, статуэтки, найденные на ритуальных площадках с тризнами или в дромосах (открытых входных коридорах) склепов и катакомб, судя по всему, были преднамеренно фрагментированы или изначально использованы в виде их отдельных частей. Наибольшей ценностью из этого ряда обладает статуя греческой богини, стоящей в полный рост (рис. 2,1), найденная на ритуальной площадке на грунтовом северо-восточном некрополе Илуратского плато. Она оказалась одной из самых больших (высота 62 см) в Северном Причерноморье. По близкой аналогии она может датироваться I в. до н. э. – I в. н. э. В отличие от преобладающих «варварских» терракот, найденных на Илуратском плато, эта статуя была исполнена в классической античной традиции. Однако атрибуты, позволившие бы узнать имя этой греческой богини, отсутствовали. Предложенные варианты – Афродита, Деметра, Фортуна [1 с. 18–20; 2 с. 255–257; 19 с. 243–244] нельзя считать окончательными. А сугубо варварский археологический контекст находки позволяет предположить, что для тех, кто ее использовал в поминальном обряде, и эта статуя была лишь одной из ипостасей многоликого Верховного женского божества.

Условия находки позволяли реконструировать ритуал, в котором она была использована. Установлено, что в ходе поминального обряда возле склепа № 52 терракотовая статуя была преднамеренно разбита на крупные куски на вымостке из камней

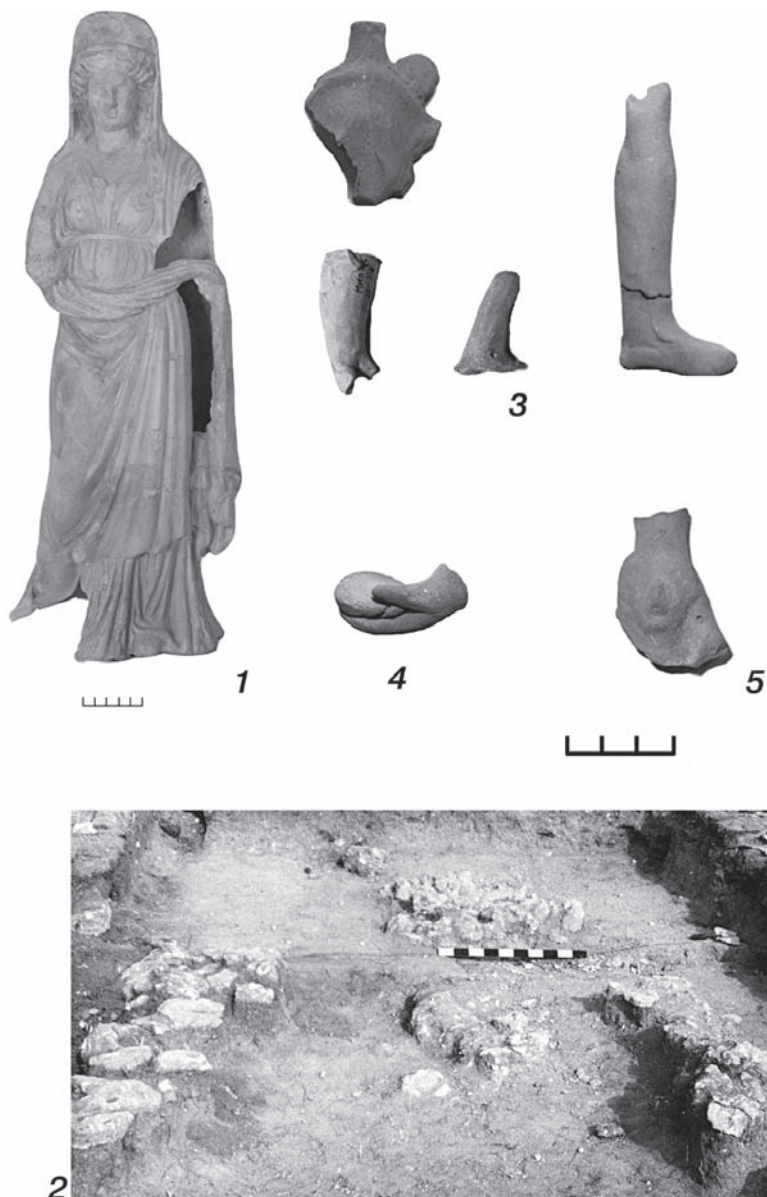


Рис. 2. 1 – статуя богини I в. до н. э. – I в. н. э.;
 2 – вымостка из камней и щебня, на которой была найдена статуя богини;
 3, 4 – фрагменты ритуальных статуэток II–III вв. н. э.;
 5 – голова протомы богини I–II вв. н. э.

и щебня (рис. 2,2). И сделано это было потому, что по представлению участников действия, только в таком *разбитом* состоянии она оказывалась изоморфна потустороннему миру, где обитало Верховное женское божество, которому жертва адресовалась.

Отчасти это наблюдение подтверждается тем, что и все остальные терракоты, найденные на ритуальных площадках и в дромосах погребальных сооружений, были фрагментированы. На том же северо-восточном некрополе Илуратского плато, на площадке со следами многочисленных тризн возле склепа № 52, были найдены фрагменты ритуальных терракот: часть головы в характерном головном уборе с пятью выступами, рука, нога и фалл (рис. 2,3). Там же были найдены фрагменты другой ритуальной терракоты, изображающей служителей культа богини – жрецов или мистов с подвесными ногами и фаллами [подробнее см.: 20 с. 110–115; 21 с. 38–46; 22 с. 18–22]. Приношения в виде частей ритуальных терракот, как можно предположить, адресованы тому же Верховному женскому божеству. В этом случае также использованы только фрагменты терракот, причем отсутствует их туловище – средняя часть, а представлены они, возможно неслучайно, лишь головой и конечностями (рука, нога, фалл).

Один из фрагментов терракоты, изображающей сидящую богиню с лепешкой (или тимпаном) в руке, был найден в 1972 г. на южном участке в ходе раскопок ритуальной площадки (№ 23) со следами тризны. В толстом слое золы, оставшемся после большого погребального костра, среди многочисленных фрагментов керамики (преимущественно краснолаковых тарелок) и других предметов, была найдена глиняная кисть левой руки с лепешкой (рис. 2,4). К первым векам новой эры этот тип боспорских терракот – богиня на троне – теряет свою изначальную привязку к образу Кибелы. Даже целые терракоты, изображающие богинь, из-за отсутствия атрибутов в это время не могут быть названы по имени [3 с. 144]. В данном случае кисть с лепешкой или чашей, вероятно, следует рассматривать как вотивное подношение тому же Верховному божеству – Великой матери.

На северном некрополе Илуратского плато, над плитовой могилой № 53 была найдена терракотовая головка богини (Деметры?) (рис. 2,5), которая может рассматриваться как часть совершенной над могилой тризны, адресованной тому же Верховному женскому божеству.

Заключение

В ходе совершавшегося на некрополе погребального или поминального обряда все использованные вещи обретали свое значение и тем самым превращались в хранителей информации.

Основное содержание «текстов» некрополя порождено его статусом – границы между миром живых и миром мертвых, и функцией – правильного и необратимого перемещения покойного в потусторонний мир. Все вещи, использованные при совершении погребально-поминальных обрядов, так или иначе должны этому содействовать. Вероятно, одним из «гарантов» достижения цели в нашем случае являлась некая Великая богиня, культ которой получил распространение в античном Северном Причерноморье и Боспорском царстве.

Исследователи полагают, что этот образ, имеющий общие индоарийские корни, существовал и у греков, и у скифов, и у сарматов, а потому возник в новом синкретическом виде в религиозно-мифологических представлениях боспорян [20 с. 110–115; 23 с. 413–415], в том числе обитавших в Илурате [18 с. 79–84]. Семантический анализ терракот, найденных в погребально-поминальных комплексах Илуратского плато, подтверждает наличие здесь культа Великого женского божества.

Небезынтересно (и явно неслучайно) то, что в могилах и погребальных камерах обнаруживаются преимущественно целые терракоты, а в поминальных обрядах (тризнах) – намеренно фрагментированные. Возможно, это связано с тем, что пространство могилы и камера склепа изначально относятся к потустороннему миру и помещаемые туда вещи (за исключением бронзовых зеркал!) не требуют ритуального «умерщвления». Пространство тризны – переходное, находится *между* мирами, и потому используемые в этом обряде вещи должны быть разбиты, фрагментированы, т. е. изменить свое состояние для перехода/перевода в иной мир – мир богов, которым тризна адресована. Но это предположение, как и многие другие загадки текстов, заключенных в древних некрополях, требуют для их расшифровки и подтверждения как накопления новых археологических материалов и – если повезет – письменных источников, так и дальнейшего развития методики изучения знаковой сущности вещественных памятников и их интерпретации.

Литература

1. *Кубланов М.М., Христановский В.А.* Некрополь Илурата. Раскопки 1984–1988 годов // Проблемы религиоведения и атеизма в музеях: сб. научных трудов. Л.: ГМИР и А, 1989. С. 6–42.
2. *Горончаровский В.А.* Терракотовая статуя женского божества из раскопок некрополя Илурата: Афродита или Фортуна // ΣΥΣΤΙΠΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. СПб.: Алетейя, 2000. С. 255–257.
3. *Молева Н.В.* Терракотовая статуэтка сидящей богини из Илурата // Боспор и Северное Причерноморье в античную эпоху. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 142–145.
4. *Ханутина З.В.* Терракотовая протома из Илурата // Боспор и Северное Причерноморье в античную эпоху: Материалы международного круглого стола. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 139–141.
5. *Ханутина З.В.* Терракоты из погребально-поминальных комплексов Илуратского плато // Боспорский феномен: население, языки, контакты: Материалы международной научной конференции. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 219–228.
6. *Антонова Е.В., Раевский Д.В.* О знаковой сущности вещественных памятников и способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М.: Наука, 1991. С. 207–232.
7. *Силантьева Л.Ф.* Терракоты Пантикапея // Терракоты Северного Причерноморья. Свод археологических источников (САИ). М.: Наука, 1974. Вып. Г 1–11. Ч. III. С. 5–37.
8. *Кобылина М.М.* Мастерские пантикапейских короoplastов // Терракоты Северного Причерноморья. Свод археологических источников (САИ). М.: Наука, 1974. Вып. Г 1–11. Ч. III. С. 47–53.
9. *Денисова В.И.* Коропластика Боспора. Л.: Наука, 1981. 171 с.
10. *Петерс Б.Г.* Терракоты из городища Михайловка // Терракоты Северного Причерноморья. Свод археологических источников (САИ). М.: Наука. 1970. Вып. Г 1–11. Ч. II. С. 112–114.
11. *Пругло В.И.* Терракотовые статуи всадников на Боспоре // История и культура античного мира. М.: Наука, 1977. С. 177–182.
12. *Ходза Е.Н.* Греческие терракоты из собрания Генриха Шлимана в Эрмитаже // Шлиман. Петербург. Троя. Каталог выставки. СПб.: Славия, 1998. С. 72–79.
13. *Бессонова С.С.* Религиозные представления скифов. Киев: Наукова думка, 1983. 138 с.
14. *Давыдова Л.И.* Боспорские надгробные рельефы V в. до н. э. – III в. н. э. Каталог выставки. Л.: Государственный Эрмитаж, 1990. 128 с.
15. *Крыкин С.М.* Новые терракоты всадников из Фанагории // Краткие сообщения Института археологии. № 191: Памятники античной археологии. М.: Наука, 1987. С. 57–59.
16. *Кузьмина Е.Е.* Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы. Киев: Наукова думка, 1977. С. 97–112.
17. *Тулъне И.А.* Мифология. Искусство. Религия. СПб.: Наука, 2012. 320 с.

18. *Гайдукевич В.Ф.* Илурат. Итоги археологических исследований 1948–1953. М.; Л.: Издательство Академии Наук, 1958. (Материалы и исследования по археологии СССР № 85. С. 9–148)
19. *Хршановский В.А.* Жертвоприношение в погребально-поминальной обрядности Европейского Боспора II в. до н. э. – IV в. н. э. (по материалам археологических раскопок Илурата и Китея) // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 241–252.
20. *Кругликова И.Т.* О культе верховного женского божества на Боспоре во II–III вв. н. э. // Культура античного мира. М.: Наука, 1966. С. 110–115.
21. *Марченко И.Д.* Марионетки и культовые статуэтки Пантикапея // Терракоты Северного Причерноморья. Свод археологических источников (САИ). М.: Наука, 1974. Вып. Г 1–11. Ч. III. С. 38–46.
22. *Сазанов А.В.* Происхождение одной группы ритуальных терракот // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 182: Памятники античной археологии. М.: Наука, 1985. С. 18–23.
23. *Шауб И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье VII–IV вв. до н. э. СПб.: СПбГУ., 2007. 484 с.

References

1. Kublanov MM., Khrshanovskii VA. The Ilouraton Necropolis. Excavations in 1984–1988. V: Issues of religious studies and atheism in museums. Coll. scientific works. Leningrad: GMIR I A Publ.; 1989. p. 6-42. (In Russ.)
2. Goroncharovskii VA. Terracotta statue of a female Deity from the Ilouraton Necropolis: Aphrodite or Fortune. V: ЭΥΣΣΙΤΙΑ. In memory of Yuri Viktorovich Andreev. Saint Petersburg: Aleteiya Publ.; 2000. p. 255-57. (In Russ.)
3. Moleva NV. Terracotta statuette of a sitting Goddess from Ilouraton. V: Bosphorus and the North Pontic region in Classical Antiquity. Proceedings of the International Scientific Conference. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya Publ.; 2008. p. 142-45. (In Russ.)
4. Hanutina ZV. Terracotta Protome from Ilouraton V: Bosphorus and the North Pontic region in Classical Antiquity. Proceedings of the International Scientific Conference. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya Publ.; 2008. p. 139-41. (In Russ.)
5. Hanutina ZV. Terracotta figurines from Burial and memorial complexes. V: Bosphorus phenomenon. population, languages, contacts. Proceedings of the International Scientific Conference. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya Publ.; 2011. С. 219-28. (In Russ.)
6. Antonova EV., Raevskii DS. On the iconic essence of material antiques, and methods of its interpretation. V: Interpretation issues of cultural monuments of the Orient. Moscow: Nauka Publ.; 1991. p. 207-32. (In Russ.)
7. Silant'eva LF. Terracotta figurines from Pantikapaion. V: Terracotta Figurines from the North Pontic region. Code of archaeological sources (CAS). Moscow: Nauka Publ.; 1974. Vol. G 1–11. T. III. p. 5–37. (In Russ.)

8. Kobylina MM. Workshops of Pantikapaion Coroplasts. V: Terracotta Figurines from the North Pontic region. Code of archaeological sources (CAS). Moscow: Nauka Publ.; 1974. Vol. G 1–11. T. III. p. 47–53. (In Russ.)
9. Denisova VI. Coroplastics in Bosphorus. Leningrad: Nauka Publ.; 1981. 171 p. (In Russ.)
10. Peters BG. Terracotta Figurines from the Mikhailovka settlement V: Terracotta Figurines from the North Pontic region. Code of archaeological sources (CAS). Moscow: Nauka Publ.; 1970. Vol. G 1–11. T. II. p. 112-14. (In Russ.)
11. Pruglo VI. Terracotta statues of riders in Bosphorus. V: History and culture of the ancient world. Moscow: Nauka Publ.; 1977. p. 177-82. (In Russ.)
12. Hodza EN. Greek Terracotta figurines from the Heinrich Schliemann collection at the Hermitage. V: Schliemann. Petersburg. Troy. Exhibition Catalogue. Saint Petersburg: Slavia Publ.; 1998. p. 72-9. (In Russ.)
13. Bessonova SS. Religious ideas of Scythians. Kiev: Naukova dumka Publ.; 1983. 138 p. (In Russ.)
14. Davydova LI. Bosphoran sepulchral reliefs. 5th century BC – 3rd century AD. Exhibition catalogue. Leningrad: The State Hermitage Museum Publ.; 1990. 128 p. (In Russ.)
15. Krykin SM. New Terracotta figurines of riders from Fanagoreia. V: Brief reports of the Institute of Archeology, № 191. Monuments of ancient archeology. Moscow: Nauka Publ.; 1987. p. 57-9. (In Russ.)
16. Kuz'mina EE. Steed in religion and art of Sakai and Scythians. V: Scythians and Sarmatians. Kiev: Naukova dumka Publ.; 1977. p. 97–112. (In Russ.)
17. Tul'pe IA. Mythology. Fine Arts. Religion. Saint Petersburg: Nauka Publ.; 2012. 320 p. (In Russ.)
18. Gaidukevich VF. Ilouraton. Results of archaeological studies in 1948–1953. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk Publ.; 1958. (Materials and research on archeology USSR, Vol. 85. p. 9-148). (In Russ.)
19. Khrshanovskii VA. Sacrifice in the burial and memorial rituals in European Bosphorus of 2nd century BC – 4th century AD. A study based on archaeological excavations at Ilouraton and Kytaiia. V: Sacrifice. Ritual in art and culture from antiquity to the present day. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ.; 2000. p. 241-52. (In Russ.)
20. Kruglikova IT. On the cult of the Supreme Female Deity in Bosphorus in 2nd–3rd centuries AD. V: Culture of the ancient world. Moscow: Nauka Publ.; 1966. p. 110-15. (In Russ.)
21. Marchenko ID. Puppets and sacred statuettes from Pantikapaion. V: Terracotta figurines from the North Pontic region. Code of archaeological sources (CAS). Moscow: Nauka Publ.; 1974. Vol. G 1–11. T. III. p. 38–46. (In Russ.)
22. Sazanov AV. The origins of a group of ritual Terracotta figurines. V: Brief reports of the Institute of Archeology, № 182. Monuments of ancient archeology. Moscow: Nauka Publ.; 1985. p. 18-23. (In Russ.)
23. Shaub IJu. Myth, cult, and ritual in the North Pontic region. 7th–4th centuries BC. Saint Petersburg: SPbGU Publ.; 2007. 484 p. (In Russ.)

Информация об авторах

Зоя В. Ханутина, старший научный сотрудник, ФГУК Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург, Россия; 190000, Россия, Санкт-Петербург, Почтамтская ул., д. 14; zoe_gmir@inbox.ru

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

Information about the authors

Zoya V. Khanutina, senior researcher, State Museum of the History of Religion, Saint-Petersburg, Russia; bld. 14, Pochtamskaya str., Saint-Petersburg, 190000, Russia; zoe_gmir@inbox.ru

Vladimir A. Khrshanovskii, PhD in Philosophy, researcher, Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 19, Dm. Ul'yanova str., Moscow, 117036, Russia; vax48@mail.ru

УДК 27-526.62

Возможные источники раннехристианской иконографии сцены «Иона под тыквенной лозой»

Валерия З. Куватова

Институт востоковедения РАН, Москва, Россия, kintosh@mail.ru

Аннотация. В исследовании предпринята попытка обоснования возможного александрийского происхождения раннехристианской иконографии сцены «Иона под тыквенной лозой», которая была самым популярным раннехристианским сюжетом в III–IV вв. Если иконография фигуры пророка, по мнению ряда исследователей, восходит к античным образцам («Сон Эндимиона» и др.), то мотив тыквенной лозы в античном искусстве не встречается, за исключением единственного памятника – александрийской гробницы III Вардиан, датировка которой варьируется от III в. до н. э. до IV в. н. э. В статье приведены аргументы в пользу датировки росписей I в. до н. э. Появление тыквенной лозы в иконографии сцены отдыха Ионы связано с греческим переводом еврейской Библии – Септуагинтой, сделанным в Александрии в III в. до н. э. В тексте на иврите речь идет о другом растении с тенистыми листьями. Таким образом, и упоминание в священной книге, и первые изображения бутылочной тыквы, и иконографический тип мужской фигуры, лежащей под тыквенной лозой, имеют александрийское происхождение. Следовательно, александрийская погребальная живопись может рассматриваться как вероятный источник иконографии раннехристианской сцены отдыха Ионы.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, погребальное искусство Египта, александрийские гробницы, иконография Ионы, погребальное искусство Александрии, тыквенная лоза, Иона под тыквенной лозой

Для цитирования: Куватова В.З. Возможные источники раннехристианской иконографии сцены «Иона под тыквенной лозой» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 59–69

© Куватова В.З., 2019

Probable origin of the Early Christian Iconography of *Jonah under the Gourd Vine* scene

Valeria Z. Kuvatova

*Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, kintosh@mail.ru*

Abstract: This study attempts to trace the origin of the iconography of an Early Christian scene, *Jonah under the Gourd Vine*, which used to be a most popular subject in the centuries III–IV AD. According to many scholars, the prophet's iconography derived from pagan scenes such as Endimion's dream. In the meantime, this convincing hypothesis does not explain the origin of the second sine qua non iconographic element of the episode – a gourd vine entwining a pergola. The El-Wardian paintings have been loosely dated from III BC through IV AD, but the study argues for the first century BC as its most likely date. The entrance of the gourd vine motif into the scene can be traced to the Greek translation of the Bible – the Septuagint, which was made in III BC, in Alexandria. The Jewish Bible refers to another plant. Thus the first mention in Early Christian texts, the first depictions of the gourd vine and the iconographic type of a male figure reclining under the gourd vine all came from Alexandria. It seems justified to suggest pagan Alexandrian funerary art as a probable source for the Early Christian iconography of *Jonah under the gourd vine*.

Keywords: Early Christian art, *Jonah under the Gourd Vine*, Ptolemaic funerary painting, Alexandrian art, El-Wardian tomb, Early Christian iconography, iconography of *Jonah resting, gourd vine*

For citation: Kuvatova VZ. Probable origin of the Early Christian Iconography of *Jonah under the Gourd Vine* scene. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;1:59-69

Введение

Сцена с пророком Ионой, отдыхающим под тыквенной лозой, была самым популярным библейским сюжетом раннехристианской живописи в III и первой половине IV в. [1 с. 18–21]. Начиная с самых ранних изображений ее иконография обретает почти каноническую форму. Композиция очень узнаваема и практически не имеет вариаций, притом что ее «география» очень широка: от Малой Азии до Туниса, от Паннонии до южно-египетского оазиса Харга. Такая универсальность позволяет предположить существование первоисточника, который был воспринят за образец и многократно воспроизводился худож-

никами. Однако все известные раннехристианские памятники с этой композицией датируются самое раннее III в. В настоящем исследовании предпринимается попытка проследить возможные истоки иконографии сцены отдыха пророка под тыквенной лозой.

Проблема датировки и семантики росписи гробницы III Вардиан

Исследователи неоднократно упоминали сходство позы пророка Ионы с позой Эндимиона, изображения которого часто встречаются на античных саркофагах II в. н. э. [2 с. 130; 3 с. 30–31]. Однако Эндимион – не единственный персонаж, изображаемый лежащим с закинутой за голову рукой. По-видимому, в эпоху империи эта поза стала в античном искусстве символом безмятежного сна. Впрочем, узнаваемость иконографии сцены отдыха Ионы связана не только с его позой, но и с изображением перголы, увитой лозой бутылочной тыквы. В отличие от имеющих символическое значение плюща, винограда, лавра и других видов средиземноморской флоры, античное искусство не проявляло интереса к такому прозаическому и не связанному с мистериальными культурами растению, как тыква. Пасторальные пейзажи, вариацией которых является изображение перголы, также не интересовали художников, поскольку греческая и римская элита эпохи республики и ранней Империи были далеки от сельского хозяйства. Исключение представляют лишь трактованные в мифологическом аспекте сцены виноградарства как вариант визуализации дионисийского культа. С III в. н. э. такие композиции появляются на римских саркофагах.

Лишь в одном языческом погребальном памятнике изображение тыквенной лозы, причем в общем пасторальном контексте иконографической программы, появляется дважды – александрийской монументальной гробнице III некрополя Вардиан.

Стены гробницы III украшали фрески высочайшего качества, которые в настоящее время находятся в Греко-римском музее Александрии. Разброс датировок по ней очень широк, что связано, в том числе, и с длительным использованием одних и тех же некрополей [4 с. 71]. Опубликовавший все гипогей некрополя Вардиан Х. Риад датирует гробницу III поздним птолемеевским – ранним римским периодом (вторая половина I в. до н. э.) [5 с. 96], М.С. Венит – II в. до н. э. [4 с. 89; 6 с. 116], Ю. Дрескен-Вайланд – III в. н. э. [1 с. 116], Й. Вайцман-Фидлер – IV в. н. э. [7 с. 273, fig. 250]. Такое расхождение связано с присутствием сцены, иконография которой

практически идентична иконографии пророка Ионы под тыквенной лозой. Композиция настолько прочно ассоциируется с ранним христианством, что некоторые исследователи пренебрегли и особенностями стиля, далекого от раннехристианской эпохи, и фактом включения в живописный ансамбль египтизирующей сцены с птицей Ба. Остальные три эпизода из пяти сохранившихся представляют собой пасторали, причем на одной из них изображен пастух с овцой на плечах.

В спорной композиции изображен мужчина с закинутой за голову рукой, полулежащий под подобием беседки, увитой растением, которое напоминает бутылочную тыкву (рис. 1). Й. Вайцман-Фидлер, даже упоминая о стилистических особенностях живописи, соответствующих птолемеевскому периоду, считает это несущественным и интерпретирует фигуру как Иону под тыквенной лозой. А. Барбе также видит в композиции сцену с Ионой, но датирует ее III в. [8 с. 99]; М. Родзиевич соглашается с датировкой Барбе, полагая, что и сцена с пастухом является раннехристианским образом Доброго пастыря [9 с. 14–15]. М.С. Венит полемирует с ней, указывая на популярность иконографически схожих сцен в языческом искусстве [6 с. 108]. А.-М. Гимье-Сорбе полагает, что иконографическая программа гробницы является языческой, и датирует росписи концом I в. н. э. [10 с. 406].



Рис. 1. Сцена с мужской фигурой в перголе. Гробница III некрополя Вардиан В настоящее время в Греко-римском музее Александрии
Фото М.-С.Венит, публикуется с ее разрешения

Й. Вайцман-Фидлер сопоставляет пасторальные сцены из гробницы III с живописью катакомб Дино Кампаньи [7 с. 273]. В иконографии действительно просматривается определенное сходство между пасторальными композициями с водяным колесом, гермом и пастырем из гробницы Вардиан (рис. 2) и росписями кубикул Дино Кампаньи, в первую очередь кубикулы F, где, помимо библейских сюжетов, присутствует пастораль, на которой возле герма изображены быки в сложных ракурсах, а также пастораль с пастухом, сопровождающим скот, и птицы, клюющие цветы. Кроме того, М.С. Венит обращает внимание на необычную форму герма в гробнице Вардиан [6 с. 105], к которой она не находит параллели. Тем не менее на фреске из кубикулы F катакомб Дино Кампаньи изображен предмет похожей формы с яйцеобразным, а не антропоморфным завершением.

Сходство между гробницей III и катакомбами Дино Кампаньи не исчерпывается фресками одной кубикулы. Венит утверждает, что фигура в гробнице III не является Ионой в том числе потому, что Иона, как правило, изображается лежащим, а мужчина в

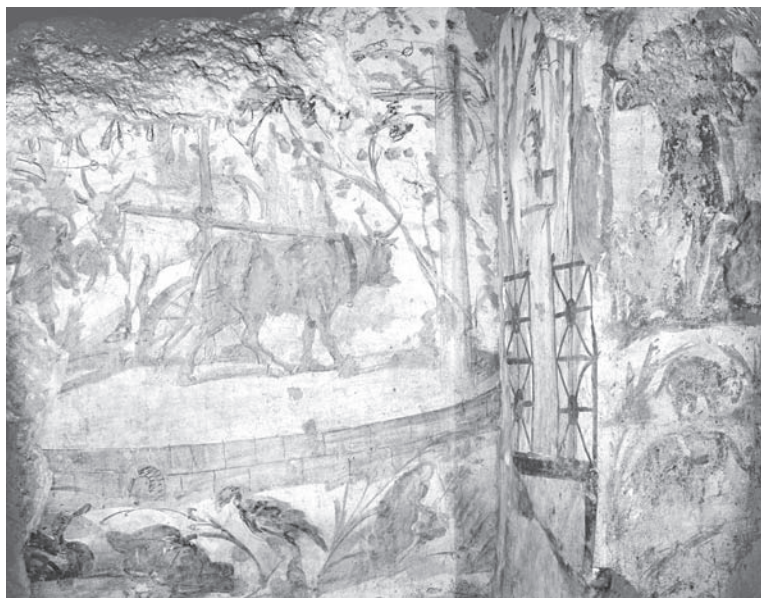


Рис. 2. Сцена с водяным колесом. Гробница III некрополя Вардиан
В настоящее время в Греко-римском музее Александрии
Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo, for editorial use

гробнице III полусидит [6 с. 109]. Однако в кубикле А катакомб Дино Кампаньи сохранилось изображение Ионы, полусидящего на возвышении. В. Тронзо в своем исследовании, посвященном катакомбам Дино Кампаньи, обращает внимание на их необычный архитектурный план, не имеющий аналогов в Риме, но близкий к плану комплекса гробниц Вардиан [11 с. 19]. Тем не менее между александрийскими гробницами и катакомбами Дино Кампаньи нет прямых параллелей. Скорее речь идет об общности отдельных иконографических мотивов. Поскольку катакомбы Дино Кампаньи относятся к числу частных некрополей, можно осторожно предположить, что их заказчики были каким-то образом связаны с Александрией и знакомы с александрийской традицией погребального искусства. Однако стиль живописи катакомб Дино Кампаньи соответствует IV в. и очень далек от стиля гробницы III.

Пейзажные композиции гробницы III обладают выраженной пространственностью за счет иллюзии резких перспективных сокращений, прозрачного объемного фона и эффекта свето-воздушной перспективы, создаваемого светлым фоном и листвой деревьев разных оттенков, от коричневатого до голубого. Пространственность живописи и построение отношений между ракурсами и фонами в гробнице III можно сопоставить лишь с немногими римскими фресками. Композиция с Гераклом в саду гесперид из калдария виллы Поппей (Оплонтис) демонстрирует схожие приемы передачи свето-воздушной перспективы, сцена с Гераклом и Кентавром Нессом из дома Ясона (Помпеи) – сходные ракурсные отношения и свето-воздушную перспективу, фреска из дома Веттиев – ракурсные построения¹. Упомянутые фрески датируются I в. до н. э. – I в. н. э. В дальнейшем стиль античной живописи меняется. В росписях Дино Кампаньи нет ни пространственности, ни свето-воздушной перспективы, их сходство с росписями гробницы III ограничивается отдельными иконографическими совпадениями.

В македонской традиции IV–III вв. до н. э. также сохранились примеры этого стиля, отличающегося виртуозным беглым рисунком на светлых фонах и сложными ракурсами. С точки зрения отношения ракурсов интересна деталь фриза погребальной камеры гробницы тумулуса Каста в Амфиполе², на котором мужская и женская фигура танцуют возле жертвенного быка. Сложные ракурсы фигур, смелые перспективные сокращения близки к тем, которые можно видеть в композиции с водяным колесом. Второй памятник, имеющий стилистическое сходство с росписями гробницы Вардиан – фриз со

¹ Аналогия предложена А.В. Пожидаевой.

² Пока не опубликован.

сценой охоты на фасаде так называемой «гробницы Филиппа II» в Вергине [12 с. 47–49, fig. 60–61]. В ней многоплановость и взаимоотношения ракурсов примерно соответствуют стилю александрийской гробницы. М.С. Венит обращает внимание на сходство художественного приема перспективных сокращений, которым пользовались авторы сцены с водяным колесом и упомянутого фриза [13 с. 111]. Плохая сохранность не позволяет судить о том, использовались ли приемы передачи свето-воздушной перспективы.

Легкость и прозрачность александрийских фресок, следующая эллинистическим традициям манера письма говорят в пользу того, что они были написаны не позднее I в. н. э. Помимо стиля фигуративной живописи, есть и ряд других атрибутивных признаков, относящихся к александрийским реалиям.

В пользу языческого происхождения росписей гробницы III говорит еще одна композиция. Сцена с фигурой, отдыхающей под лозой, расположена на задней стене погребальной камеры, перпендикулярно которой размещены два саркофага [5 plan 3]. Примерно напротив нее, через внутренний двор, в стене был вырезан саркофаг, украшенный изображением птицы Ба на стилизованном цветке лотоса, лицом к курильнице или кропильнице, обвитой двумя кобрами [13 plate VII]. Можно согласиться с М.С. Венит и М.-А. Гимье-Сорбе, что, несмотря на египтизирующие элементы, манера исполнения этой композиции идентична манере исполнения пасторальных сцен, что особенно заметно по изображению растительности. Стебли растений написаны с помощью сочетания тонких коричневых линий с завитками, на которые накладываются более широкие зеленые линии [6 с. 107; 10 с. 404]. Изображение кропильницы также явно восходит к языческой античной традиции. Примерно похожую кропильницу, трактованную в иллюзионистической манере, можно видеть в предкамере гробницы македонской гробницы Лисона и Калликла. Осторожное включение египтизирующей с точки зрения стиля и семантики сцены также примерно соответствует тенденциям конца II – первой половины I в. до н. э. [14 с. 133]. Ранее интерес к образам, восходящим к местной погребальной традиции, практически отсутствовал, а после римского завоевания иконографические программы александрийских гробниц сильно изменились, в первую очередь за счет включения большого количества египтизирующих сцен.

На одной из стен сохранился орнаментальный декор, включающий сразу три популярных мотива александрийских гробниц: имитацию дорогих пород камня, кладки из белых прямоугольных блоков и чередующиеся белые и черные квадраты, имитирующие фаянсовую плитку [13 с. 103, fig. 85; с. 106, fig. 90]. М.С. Венит вслед

за А. Адриани относит имитацию светлой прямоугольной кладки и облицовки из камня к раннему и среднему птолемеевскому периоду, а имитацию фаянсовой плитки датирует первой половиной I в. до н. э. [4 с. 89; 14 с. 133]. Адриани, однако, датировал росписи гробницы Анфуши II со сходной имитацией плитки самым концом птолемеевского – ранним римским периодом [14 с. 133]. Таким образом, в гробнице III присутствуют сразу два мотива, влияющие на ее датировку, – имитация прямоугольных блоков и имитация глазурированной плитки. Венит выбирает первый мотив и датирует гробницу II в. до н. э., из чего следует предположение, что она является первой известной александрийской гробницей, в которой появляется декор в виде имитации плитки [4 с. 91]. На наш взгляд, данная точка зрения не имеет под собой достаточных оснований. Живопись других александрийских гробниц, в которых присутствует этот мотив (Анфуши II, Анфуши V и Рас эль-Тин 8), датируются не ранее чем I в. до н. э. В то же время мотив светлых горизонтальных блоков, заимствованный из македонской художественной традиции, использовался в настенной живописи и позднее, как минимум, в самой Македонии, поддерживавшей тесные контакты с Александрией³. Таким образом, датировка росписей гробницы III некрополя Вардиан I в. до н. э. представляется более обоснованной.

Возможное происхождение мотива тыквенной лозы

Несмотря на большое количество аргументов в пользу языческого происхождения росписей гробницы III, изображение тыквенной лозы в пасторальных композициях требует дополнительных объяснений. Образ тыквенной лозы связан с темой Ионы настолько тесно, что в раннехристианском искусстве встречаются композиции, где христологическая идея раскрывается через изображение одной лишь лозы, а не сцены отдыха пророка. Так, на донце стеклянного сосуда с золотой инкрустацией из музея стекла Корнинг, датируемого IV в.⁴, изображены рыба и тыквенная лоза. Иконография Ионы под тыквенной лозой в памятниках III–IV вв. н. э. практически универсальна. Но именно ее универсальность заставляет предположить существование первоисточника-образца.

М.С. Венит пытается отделить композицию с фигурой под тыквенной лозой от христианских коннотаций, указывая на сходство

³ См. росписи дома в Амфиполисе (II в.).

⁴ Corning Museum of Glass. Accession # 66.1.205. Date. 300–399.

растений, изображенных в этой сцене и в пасторали с водяным колесом, и утверждая, что эти растения больше похожи на виноград, чем на тыкву [6 с. 109]. Растительность выглядит идентичной, однако, во-первых, она все-таки напоминает именно тыкву, а во-вторых, гипотетически ничто не мешало художнику подчеркнуть тему Ионы через иконографическую параллель в сцене пасторали.

На наш взгляд, стоит обратиться к возможному нарративному источнику иконографии Ионы под тыквенной лозой. В еврейском тексте Библии в Книге Ионы не говорится о тыкке: Иона отдыхал под растением под названием *qî-qā-yō-wp* («кикайон») – кустом с широкими лапчатыми листьями. Впервые упоминание тыквы – *κολοκύνθη* – появляется в Септуагинте, греческом переводе Библии с иврита, сделанным в III в. до н. э. в Александрии. Сталкиваясь с необходимостью перевода специфических названий объектов, которые отсутствуют в языке перевода, или когда их прямые аналоги неизвестны (например, растений, минералов и т. д.), переводчики, как правило, подбирают условный аналог из ряда известных в языке перевода объектов, по свойствам напоминающих оригинальный объект. Таким растением, примерно подходящим по свойствам (большие листья, дающие плотную тень), по-видимому, оказалась бутылочная тыква. Соответственно, это растение александрийский переводчик мог видеть в окрестностях города. Вполне возможно, что оно было распространенной культурой в дельте – и именно поэтому его изображение появляется в пасторали с водяным колесом и композиции с фигурой мужчины, отдыхающего в беседке.

Заключение

Таким образом, можно с осторожностью предположить, что иконографический тип мужской фигуры под перголой, увитой тыквенной лозой, впервые появился в александрийской погребальной живописи еще до начала формирования раннехристианского искусства, а возможно, и до появления самого христианства. Поскольку бутылочная тыква как культура была широко распространена в дельте, местные художники, вероятно, были хорошо знакомы с этим растением. Данный иконографический тип мог быть заимствован александрийскими христианами и впоследствии распространиться в метрополии. С другой стороны, раннехристианская иконография Ионы могла сложиться в Александрии вторично, независимо от античных прецедентов, поскольку александрийские христиане принадлежали к греческой среде, говорили на греческом языке и в религиозных и погребальных ритуальных практиках опирались на Септуагинту.

Литература

1. *Dresken-Weiland J.* Bild, Grab und Wort. Regensburg: Schnell & Steiner, 2010. 355 p.
2. *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of Its Origins. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1980. 174 p.
3. *Mathews T.F.* The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton: Princeton University Press, 1995. 242 p.
4. *Venit M.S.* The Painted Tomb from Wardian and the Decoration of Alexandrian Tombs // *Journal of the American Research Center in Egypt*. 1988. Vol. 25. P. 71–91.
5. *Riad H.* Quatre Tombeaux de la Nécropole Ouest d'Alexandrie // *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*. 1967. Vol. 42. P. 35–53.
6. *Venit M.S.* Monumental Tombs of Ancient Alexandria. The Theater of the Dead. Cambridge, U.K; New York: Cambridge University Press, 2002. 267 p.
7. *Weitzmann-Fiedler J.* Tomb chamber // *Age of Spirituality / Weitzmann K.* (ed). New York: Metropolitan Museum, 1979. P. 273–274.
8. *Barbet A.* Une tombe chrétienne à Alexandrie in *Chevallier // Caesarodunum*. 1980. XV bis. P. 391–400.
9. *Rodziewicz M.* Painted Narrative Cycle from Hypogeum N 3 in Wardian, Alexandria // *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*. Alexandrian Studies in memoriam Daoud Abdu Daoud. 1993. Vol. 45. P. 14–15.
10. *Seif El-Din M., Guimier-Sorbets A.-M.* Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie // *Bulletin de correspondance hellénique*. 1997. Vol. 121, livraison 1. P. 355–410.
11. *Tronzo W.* The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1986. 87 p.
12. Δρούγου Σ., Σαατσόγλου-Παλιαδέλη Χ., Βεργίνα. Περιδιαβάζοντας τον αρχαιολογικό χώρο. Αθήνα, 2004. 75 p.
13. *Venit M.S.* Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco-Roman Egypt. New York: Cambridge University Press, 2016. 268 p.
14. *Adriani A.* Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano, series C. En 2 vols. Rome, 1966.

References

1. Dresken-Weiland J. Bild, Grab und Wort. Regensburg: Schnell & Steiner, 2010. 355 p.
2. Grabar A. Christian Iconography. A Study of Its Origins. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1980. 174 p.
3. Mathews TF. The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton: Princeton University Press, 1995. 242 p.
4. Venit MS. The Painted Tomb from Wardian and the Decoration of Alexandrian Tombs. *Journal of the American Research Center in Egypt*. 1988;25:71–91.
5. Riad H. Quatre Tombeaux de la Nécropole Ouest d'Alexandrie. *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie*. 1967;42:35-53.

6. Venit MS. *Monumental Tombs of Ancient Alexandria. The Theater of the Dead*. Cambridge, U.K; New York: Cambridge University Press, 2002. 267 p.
7. Weitzmann-Fiedler J. Tomb chamber Weitzmann K., ed. *Age of Spirituality*. New York: Metropolitan Museum, 1979. P. 273-74.
8. Barbet A. Une tombe chrétienne à Alexandrie in Chevallier. *Caesariodunum*. 1980;XV:3910-400.
9. Rodziewicz M. Painted Narrative Cycle from Hypogeum N 3 in Wardian, Alexandria. *Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie. Alexandrian Studies in memoriam Daoud Abdu Daoud*. 1993;45:14-15.
10. Seif El-Din M., Guimier-Sorbets A.-M. Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie. *Bulletin de correspondance hellénique*. 1997;121:355-410.
11. Tronzo W. *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1986. 87 p.
12. Δρούγου Σ., Σαατσόγλου-Παλιαδέλη Χ., Βεργίνα. *Περιδιαβάζοντας τον αρχαιολογικό χώρο*. Αθήνα, 2004. 75 p.
13. Venit MS. *Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco-Roman Egypt*. New York: Cambridge University Press, 2016. 268 p.
14. Adriani A. *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano*, series C. En 2 vols. Rome, 1966.

Информация об авторе

Валерия З. Куватова, Институт востоковедения РАН, Москва, Россия; 107031, Россия, Москва, ул. Рождественка, д. 12; kintosh@mail.ru

Information about the author

Valeria Z. Kuvatova, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 12, Rozhdestvenka st., Moscow, 107031, Russia; kintosh@mail.ru

«Участники вечного света».
Об одном недостающем звене
в иконографии Первого дня Творения

Анна В. Пожидаева

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия, arojidaeva69@mail.ru*

Аннотация. Западнохристианская иконография Сотворения мира в XI–XIII вв. предоставляет множество возможностей проследить логику взаимодействия нескольких раннехристианских традиций в рамках одной композиции и на уровне отдельных ее деталей. На примере взаимодействия памятников «римского типа» (фресок и миниатюры Рима и Лация) с традицией Генезиса лорда Коттона прослеживается процесс «эмансипации» отдельного элемента и его перемещение в чужеродную схему и наделение новым смыслом. Речь идет об изображениях предстоящих Творцу ангелов, заменяющих или дублирующих персонификации Света и Тьмы в сцене Первого дня Творения в миниатюрах римских «атлантовских» библий. Благодаря недавнему открытию фресок лангобардской школы VIII в. в «Крипте Грехопадения» близ Матеры можно предположить, что уже к этому времени персонификации ангелов-дней в композиции коттоновского типа могли выступать в роли персонификаций Света в сцене Первого дня Творения. Это дает возможность иконографически объяснить появление столетием позже ангелов-орантов в сцене Сотворения Адама в миниатюрах каролингских Турских библий, а также позволяет иконографически связать разнообразие поз и жестов предстоящих ангелов в миниатюрах Творения «атлантовских» библий с ангелами-днями Творения коттоновской традиции.

Ключевые слова: христианская иконография, средневековая книжная миниатюра, иконография Сотворения мира

Для цитирования: Пожидаева А.В. «Участники вечного света». Об одном недостающем звене в иконографии Первого дня Творения // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 70–82

Participes lucis aeternae:
concerning one missing link in the iconography
of the First Day of Creation

Anna V. Pozhidaeva

*National Research University Higher School of Economics,
Moscow, Russia, apojidaeva69@mail.ru*

Abstract: Western Christian iconography of the Creation in the centuries XI–XIII offers many possibilities of following the logic of the development of several early Christian traditions as part of one pattern and in more detail. In the case of the connection of Roman-style artifacts (frescoes and miniatures from Rome and Latium) with the tradition of the Cotton Genesis, we can see that the process of “emancipating” a separate element and transferring it into an alien context gives it a new implication. This applies to the pictures of angels lying before the Creator, which are replacing or duplicating the personifications of Light and Darkness in the miniatures of Roman “Atlantic” bibles. Thanks to the recent discovery of the eighth-century Langobardian school frescoes in the “Crypt of the Fall” near Matera, we can assume that by that time the angel-day personifications in the Cotton composition could act as the personification of Light in the scene of the First Day of Creation. This gives us the opportunity to find an iconographic explanation of the appearance in the next century of the orant angels in the Creation of Adam in the Bible of Tours miniatures, and also prompts the iconographic connection of various poses and gestures of angels lying ahead of the Creator in the miniatures of the Creation in “Atlantic” Bibles with the angel-days of the Cotton tradition.

Keywords: Christian Iconography, Medieval Book Illumination, Iconography of Creation

For citation: Pozhidaeva AV. Participes lucis aeternae: concerning one missing link in the iconography of the First Day of Creation. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;1:70-82

Обращаясь к проблемам христианской иконографии, медиевист-западник ставит себе целью изучение интенсивных иконографических процессов, видоизменяющих изначальную раннюю схему и длящихся иногда веками. Это может быть сложение определенного иконографического типа, его географическая «миграция», а также перенос элементов одного иконографического типа в композицию другого типа с изменением их смысла. Особенно показательны в этом отношении судьбы популярных групп сюжетов, лежащих вне основного евангельского цикла. Они уже с эпохи раннего христианства могут существовать в нескольких вариантах, но

из-за некоторой периферийности их положения их вариативность не снижается и на всем протяжении периода активного иконографического творчества в западнохристианском мире (обозначим его приблизительно как XI–XII в.). К таким группам сюжетов «средней распространенности» можно смело отнести цикл Сотворения мира. Уже в V в. известно не менее трех иконографических вариантов этого цикла, которые впоследствии, на протяжении столетий, создают разнообразные комплексные иконографические варианты, но всегда оставляют возможность идентифицировать композицию или ее детали с одним из ранних протографов. При этом цикл Творения в развернутом варианте входит в «обязательную программу» иллюминирования главного типа рукописи – полного текста Библии – лишь к середине XI в., до этого эпизодически появляясь лишь в циклах римско-византийского мира Южной Италии круга Монтекассино и в довьельгельмовской Британии. Эпоха «иконографического взрыва» – XII век – делает этот цикл обязательной частью декора почти всякой западноевропейской рукописи, содержащей книги Ветхого Завета.

Здесь мы сосредоточимся на истории появления и трансформаций лишь одного элемента в одной отдельно взятой сцене Шестоднева. Речь пойдет о первой сцене Шестоднева – Отделении Света от Тьмы, точнее, о проблеме введения в нее дополнительного персонажа и наделения его новым смыслом. Не описывая подробно этапы развития иконографии Первого дня Творения в раннехристианский период [1 с. 252–254], констатируем, что на месте антропоморфных персонификаций Света и Тьмы, присутствующих в протографе V в. (погибших фресках базилики Сан Паоло фуори ле мура) или в памятниках, близких по дате, к началу XII в. в миниатюрах так называемых атлантовских Библий [2 с. 253–264] могут появляться фигуры ангелов-орантов (их жесты различны, но так или иначе связаны с молитвенным предстоянием). Это случается в Библии из Тоди (Vat.lat. 10405, f.4v, первая четверть XI в.) (рис. 1) Пантеона (Vat.lat. 12958, f. 4v, сер. XII в.), перуджинской Библии (Perugia, Bib. com. cod. L.59, f.1r, середина XII в.) (рис. 2) и Библии из базилики Санта Чечилия ин Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f5r, XI – первая четверть XII в.).

Характерно, что ангелов вовсе нет в монументальных вариантах цикла – в фресках базилики Сан Джованни а Порта Латина (Рим, последняя четверть XII в.) и Сантуарио делла Мадонна в Чери (Лацио, первая половина XII в.) (рис. 3), где, как и в раннехристианском протографе, с персонификациями Света и Тьмы соседствуют лишь медальоны с ликами светрис. Сам этот факт свидетельствует о большей по сравнению с монументальной живописью «подвиж-



Рис. 1. Сотворение мира. Библия из Тоди. Умбрия, первая четверть XI в. Ватиканская библиотека, Vat.lat. 10405, f. 4v
Cahn W. La bible romane. Fribourg, 1982. P. 147

ности» иконографической схемы в книжной миниатюре, возможностях варьирования второстепенных элементов и внедрения дополнительных элементов в композицию. До сего времени исследователи [3,4] не уделяли специального внимания происхождению этих явно вводных фигур – так, в недавних исследованиях Дж. Орофино без пояснений называет их «ангелом света и ангелом тьмы» [5 с. 360] по аналогии с истинными персонификациями Света и Тьмы. Однако в последнее десятилетие в круг итало-византийских памятников, связанных с иконографией Сотворения мира, введен новый цикл – описанный Джойей Бертелли и Роберто Капрара [6,7] цикл «Крипты Грехопадения» близ Матеры. Попытаемся проследить логику возникновения этой замены-дублирования.

Впервые крылатая фигура с воздетыми руками в сцене отделения Света от Тьмы появляется в коттоновской традиции (т. е. в мозаиках Сан Марко [8 с. 47–48]), в сцене Первого дня Творения, между дисками Света и Тьмы и генетически возводится К. Вайцманом к изображению крылатых Ор – богинь времен года [8 с. 47–48]). М.-Т. д'Альверни указывает на связь ангелов с темой Дней Творения в трактате бл. Августина «О Граде Божиим» (XI, 9) и идентифицирует такие фигуры с персонификациями Дней Творения [9]. До недавнего времени самыми ранними аналогами этой фигуры считались ангелы, присутствующие при Сотворении Адама в миниатюрах первых фронтисписов двух из четырех Турских Библий. Г. Кесслер связывает их присутствие с текстом апокрифа «Жизнь Адама и Евы», где говорится о поклонении Сынов Света творимому Адаму [10 с. 155–156]. Заметим, что лишь сцены



*Рис. 2. Первый день Творения. Библия из Перуджи (Перуджа, Библиотека Комунале Аугустеа. Cod. L. 59, f. 1r, середина XII в., Умбрия) *Tvesca P. Il Medioevo. Torino, 1965. P. 946**



Рис. 3. Сотворение мира. Фреска Сантуарио делла Мадонна Чери, Лацио, первая половина XII в. *Jacoboni P., a cura di. Ceri. Il borgo il santuario gli affreschi. Roma, 2006. P. 51*

сотворения Адама и Евы и последующие сцены свидетельствуют о непосредственной связи Турских Библий с линией Гenezиса лорда Коттона. Сотворение ангелов сразу после Света упоминается еще в трактате бл. Августина «О граде Божием» (*Aug. De civ. Dei*, XI, 9): «Ибо когда Бог сказал: “Да будет свет, И стал свет”, то если под этим светом справедливо подразумевается творение ангелов, они, несомненно, сотворены участниками вечного Света» [11 с. 81]. Распространенность и актуальность этой идеи в конце XI в. иллюстрирует Й. Зальтен цитатой из «Светильника» Гонория Августодунского, где на вопрос ученика «Когда были сотворены ангелы?» учитель отвечает: «Когда сказано было “Да будет свет”» (*Honorius, Elucidarium*, PL172 col. 113B).

Предстоящие Сотворению Адама ангелы-оранты турских библий длительное время считались единственным доказательством «собрания» из разных источников периферийных деталей композиции к концу каролингского ренессанса, т. е. к середине IX в. Особняком стоит тема Света-оранта, присутствующего в четырех средневизантийских октатвах. Отсутствие для них реального

раннего протографа или хотя бы его копии не дает возможности судить о времени появления молитвенного жеста у Света. К. Вайцман сближает фигуру Света с факелом со знаменитой миниатюрой Парижской Псалтири [12 с.(17)], где молитвенный жест у персонификации Зари отсутствует. Приводя апокрифическую «Жизнь Адама и Евы» в качестве источника информации о присутствующих при сотворении Адама ликующих ангелах, Г. Кесслер [10 с. 155–157] ограничивается общей констатацией связи миниатюр Турских Библий с коттоновской традицией, однако не дает конкретной версии иконографического происхождения фигуры ангела-оранта.

Так обстояло дело до открытия, чье значение для рассматриваемой нами области иконографии лишь предстоит оценить. В 1963 г. в 30 км от г. Матера (Базиликата, Италия) были открыты фрески на стенах пещерной церкви, получившей название «Крипта Грехопадения». Они датированы 760–770 гг. и связаны на основании убедительного стилистического анализа и анализа текстовых источников с лангобардской живописной традицией [6]. Иконографически (по типу изображения Творца и последовательности сцен) частично сохранившийся цикл Творения явно близок к коттоновской традиции. В сцене отделения Света от Тьмы присутствуют антропоморфные персонификации, наводящие нас на мысль о связи с Днем-орантом мозаик Сан Марко. Попробуем сформулировать гипотезу о механизме миграции отдельного мотива, опираясь на данный памятник. Итак, цикл в Крипте Грехопадения Творения открывается сценой Сотворения Света (рис. 4).

Творец коттоновского типа (безбородый стоящий персонаж с крестчатым нимбом) простирает руку с благословляющим жестом в сторону персонажа, которого Р. Капрара впервые описал как «молодую женщину... взывающую к Богу с воздетыми руками и открытыми ладонями» [7 с. 7]. Сомневаться в том, что это персонификация Света, не приходится – об этом свидетельствует надпись «*Ubi Dominus dixit fiat lux*». Сравнивая эту композицию с единственным доселе известным повторением этой сцены – с мозаиками Сан Марко, – мы можем сразу констатировать, что при общем очевидном сходстве композиции здесь отсутствуют традиционные для коттоновской традиции изображения Света и Тьмы в виде медальонов. Роль Света переносится здесь на фигуру с воздетыми руками, иконографически, несомненно, восходящую к типу ангела-оранта Первого дня. По аналогии с ангелами Третьего дня, запечатленными на рисунке Рабеля (Париж, Нац. биб., Cod. fr. 9530, f. 32r), сделанном с протографа, мы можем сказать, что ангел-орант должен был иметь крылья, отсутствующие в фигуре Света Крипты Грехопадения, но не знаем, на каком этапе он их утерял и приобрел вместо коттонов-



Рис. 4. Сотворение Света. Фреска Крипты Грехопадения в Матере (Италия, Базиликата), 760–770-е гг. или середина IX в.
Rizzi M.P. Chiese rupestri a Matera. Libreria Editrice Vaticana, 2015. P. 101

ской туники расшитые жемчугом одежды. М.П. Рицци сравнивает их с литургическими одеждами персонификации Земли в свитке *Exultet* из Беневенто 981–987 гг. [13 с. 37]. Однако благодаря даже такому элементарному анализу мы можем утверждать, что за 60–70 лет до создания Турских Библий и, что особенно важно, вдали от столицы или сколько-нибудь значительного религиозного центра, появляется свидетельство иконографического процесса, впервые описанного Кесслером на примере каролингской миниатюры – взаимозаменяемости элементов и легкости переноса смысла одной детали композиции на другую. Нам, конечно, понадобилось бы еще несколько промежуточных звеньев, чтобы показать, как именно полуфигура с воздетыми руками из первого дня превратилась в ангела-оранта в Сотворении Адама, однако само наличие почти за столетие до Турских

Библий или, согласно иной датировке, почти одновременно с ними, но на другом полюсе западнохристианского мира, факта «переноса» значения с диска на антропоморфного персонажа уже бесконечно важно. Возможность такого свободного «переноса» подтверждается и тем, что в соседней сцене – Грехопадении – используется уже совершенно иная схема. Творец там изображен в виде Десницы, а не в виде безбородого персонажа с нимбом, что объясняется обращением к традиции Венского Генезиса и октатевхов, причем свободно варьируются иконографические типы главных персонажей. Таким образом, тезис Кесслера о нескольких источниках иконографии Турских Библий получает еще более очевидное и яркое подтверждение на новом материале. Родство с каролингской миниатюрой доказывается еще целым рядом иконографических деталей (например, трактовкой Грехопадения в двух сценах, как в Турских Библиях).

Попытаемся теперь ответить на вопрос, откуда же взялись столь разнообразные позы молитвенно предстоящих Творцу ангелов в итальянских «атлантовских» Библиях? Так, в Библиях Пантеона, перуджинской (рис. 2) и Санта Чечилия ангелы предстоят Творцу с простертыми к Нему руками, а в Библии из Тоди (рис. 1) – указывают в сторону, открыв ладонь другой руки в жесте адорации. Описывая совместно с К. Вайцманом круг памятников, связанный с коттоновской традицией, Кесслер отметит появление к середине XI в. иконографически самостоятельной сцены Сотворения ангелов, следующей непосредственно за Отделением света от тьмы (а не при Сотворении Адама!), в памятниках очевидно коттоновской традиции римско-монтекассинского круга второй половины XI в. – Салернском антепендии и берлинской пластине из Монтекассино (Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, вторая половина XI в.) [8 с. 49; 11 с. 80]. Отметим, что эта тема присутствует далее в мозаиках собора в Монреале (1180-е), а за Альпами – в первую очередь в Лоббской Библии (Турнэ, Библиотека семинарии, Ms.1, f. 6r), где, однако, ангелы не стоят в позах орантов, а склоняются перед Творцом, подобно тому, как это делает благословенный Седьмой день в мозаиках Сан Марко [11 с. 79; 14 с. 38]. Это позволяет нам предположить, что и другие сходные мотивы могли прийти из аналогичного источника. Опираясь на мозаики Сан Марко и считая их копией раннего протографа, мы находим в сцене Сотворения Адама (рис. 5) и указывающего на него ангела, и орантов, и ангелов, указывающих в сторону и открывающих ладонь навстречу Творцу, т. е. весь репертуар жестов ангелов «атлантовских» Библий. Наличие двух источников информации об иконографии Третьего дня Творения – рисунка Рабеля и мозаик Сан Марко – вызывает к жизни вопрос о трансформации



Рис. 5. Сотворение Адама. Мозаика купола нартекса собора Сан Марко. Венеция, первая четверть XIII в.
<http://www.venicefoundation.org/projects/progetti-passati/sulle-ali-degli-angeli/>)

жеста ангелов Третьего дня – на рисунке Рабеля они не открывают ладонь в жесте адорации, а указывают на растения. Вайцман [8 с. 50] опускает в своем перечне различий этот факт, и мы можем лишь предположить, что, основываясь на наличии жеста адорации как в Сан Марко, так и в его дериватах в атлантовских Библиях, воспроизведение Рабеля грешит недостаточной точностью.

Существует еще множество доказательств того, что «высвобождение» отдельного элемента на уровне переноса жеста персонажа на другой персонаж произошло в римско-монтекассинском кругу уже к середине XI в. – так, в сцене Сотворения светил в Салернском антепендии (Салерно, музей диоцеза, третья четверть XI в.) с такими же молитвенными жестами предстоят Творцу Солнце и Луна. Более того – молитвенный жест переносится на персонафикацию Света в Палатинской Библии и фресках базилики Сан Джованни а порта Латина, притом что в раннехристианском протографе – фресках Сан Паоло этот жест отсутствовал (отсутствует он и в аналогичной сцене в Чери). Еще одно доказательство нашего тезиса – рельефы аверса берлинской пластины из Монтекассино: там в сцене Распятия точно повторяется формула, известная нам

по библии Пантеона (ангелы с молитвенными жестами + диски Солнца и Луны). Мы можем заключить, что ко второй половине XI в. эта часть композиции уже достаточно устойчива, чтобы переноситься неделимой в совершенно чужеродную сцену. Солнце и Луна, обязательные в композиции Распятия, «увлекают» за собой и ангелов. Фланкирующая часть композиции становится устойчивой и выходит за рамки XII в. из всего этого спектра введенных в иконографию римского типа персонажей, восходящих к Коттоновской Библии, выживает только оронт – видимо, как наиболее универсальный и многозначный образ. В сложносоставных композициях, давно утративших родство с протографами, крылатый или бескрылый оронт-полуфигура продолжает появляться в первом, шестом и седьмом днях Творения. Так, в концентрической схеме Сотворения мира в Евангелии Генриха Льва (Вольфентбюттель, библиотека герцога Августа, *Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°*, f.172r, ок. 1175) крылатый ангел фигурирует в качестве Первого дня Творения, сопровождаемый надписью о сотворении света и ангелов [15 с. 125]. В этой же композиции представлена полуфигура Адама-оронта в Шестом дне Творения. В полностраничном инициале In, открывающем список «Иудейских древностей» Иосифа Флавия [1155–1180 (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 5047), f.2r], в виде оронта изображен уже благословенный Седьмой день [15 с. 56]. Итак, мы попытались проследить механизм эмансипации детали в рамках самого плодотворного из периодов иконографического творчества в Западной Европе. Благодаря новейшим открытиям в Крипте Грехопадения мы можем констатировать, что этот процесс начался не позднее середины VIII в. Наверное, иной иконографический материал, лишенный столь глубоких и обширных временных лакун, даст возможность говорить и о более ранней эмансипации детали и внедрении ее в композиции, принадлежащие иной традиции.

Литература

1. Пожидаева А.В. «Сотворение мира». Раннехристианские традиции иконографии сюжета в западноевропейском искусстве // Искусствознание. 2007. № 3–4. С. 252–291.
2. Orofino G. Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato' // Medioevo: Immagine e racconto, Atti del IV Convegno Internazionale di studi / a cura di A.C. Quintavalle. Milano: Electa, 2004. P. 253–264.
3. Togni N. Italian Giant Bibles: the circulation and the use of the Book in the time of the ecclesiastical reform of the XI and XII centuries // Wrighting Europe: texts and contexts. Cambridge, 2015. P. 59–82.

4. *Alidori Battaglia L.* Illustrazione e decorazione delle Bibbie atlantiche toscane // *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle.* Firenze, 2016. P. 109–128.
5. *Orofino G.* La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo // *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII sec.)* / a cura di S. Romano e J. Enckell Juillard. Roma: Viella, 2007. P. 357–379.
6. *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta // *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale.* Bari, 2013. P. 67–126.
7. *Caprara R.* Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera // *Cosenza, IV convegno nazionale su "Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia.* Cosenza, 2013. P. 1–16.
8. *Weitzmann K., Kessler H.* *The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI).* Princeton, 1986.
9. *D'Alverny M.-T.* *Les Anges et les Jours (1)* // *Cahiers Archeologiques.* 1957. Vol. IX. P. 271–300.
10. *Kessler H.L.* *Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles* // *Art Bulletin.* 1971. Vol. LIII. P. 143–160.
11. *Kessler H.L.* *An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival* // *Jahrbuch der Berliner Museen.* 1966. Vol. 8 (1). P. 67–95.
12. *Weitzmann K., Bernabo M.* *The Byzantine Octateuchs.* Princeton: Princeton University Press, 1999.
13. *Rizzi M.P.* *Chiese rupestri a Matera.* Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015.
14. *Pace V.* *Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo.* Milano, 2016.
15. *Zahltén J.* *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schopfungstage und naturwissenschaftliches Weibild im Mittelalter.* Stuttgart, 1979.

References

1. Pozhidaeva AV. Creation of the World. Early-Christian traditions of Iconography in West-European Art. *Iskusstvoznanie.* 2007;3–4:252-91 (In Russ.)
2. Orofino G. Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato'. Quintavalle AC., cur. *Medioevo: Immagine e racconto, Atti del IV Convegno Internazionale di studi.* Milano: Electa, 2004. p. 253–264.
3. Togni N. Italian Giant Bibles: the circulation and the use of the Book in the time of the ecclesiastical reform of the XI and XII centuries. *Wrighting Europe: Texts and contexts.* Cambridge, 2015. p. 59–82.
4. Alidori Battaglia L. Illustrazione e decorazione delle Bibbie atlantiche toscane. *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle.* Firenze, 2016. p. 109-28.
5. Orofino G. La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo. Romano S., Juillard. J.E., cur. *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII sec.)* Roma: Viella, 2007. p. 357-79.
6. Bertelli G. Il ciclo pittorico della grotta. *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale.* Bari, 2013. P. 67-126.

7. Caprara R. Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale a Matera. *Cosenza, IV convegno nazionale su "Le presenze longobarde nelle regioni d'Italia*. Cosenza, 2013. p. 1-16.
8. Weitzmann K., Kessler H. The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton, 1986.
9. D'Alverny MT. Les Anges et les Jours (1). *Cahiers Archeologiques*. 1957;IX:271-300.
10. Kessler HL. Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bulletin*. 1971;LIII:143-60.
11. Kessler HL. An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966;8(1):67-95.
12. Weitzmann K., Bernabo M. The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton University Press, 1999.
13. Rizzi MP. Chiese rupestri a Matera. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015.
14. Pace V. Una bibbia in avorio. *Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*. Milano, 2016.
15. Zahlten J. Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schopfungtage und naturwissenschaftliches Weilbild im Mittelalter. Stuttgart, 1979.

Информация об авторе

Анна В. Пожидаева, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 105066, Россия, Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 3; pojidaeva69@mail.ru

Information about the author

Anna V. Pozhidaeva, PhD in Art history, associate professor, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bldg. 3, bld. 21/4, Staraya Basmannaya str., Moscow, 105066, Russia; pojidaeva69@mail.ru

Иконография Страшного суда в Испании:
«компози́тный» характер репрезентации темы и
проблема «двух Судов» в XII–XIII вв.

Красимира Л. Лукичева

*Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств Российской академии художеств,
Москва, Россия, krassimiralouk@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности развития темы Страшного суда в испанской монументальной скульптуре по сравнению с французской традицией. Во Франции в XII и XIII вв. доминирует классическая интерпретация Страшного суда. В Испании эсхатологическая перспектива Суда появляется только в конце XII в., но в обоих столетиях встречаются как тема суда над душой после смерти, так и варианты компози́тной иконографии, где Страшный суд соединен в сложных иконографических программах с другими темами.

Ключевые слова: иконография, Страшный суд, эсхатология, суд над душой, монументальная скульптура, романское искусство, готическое искусство, региональная специфика

Для цитирования: Лукичева К.Л. Иконография Страшного суда в Испании: «компози́тный» характер репрезентации темы и проблема «двух Судов» в XII–XIII вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 83–95

The Last Judgment iconography in Spain:
“composite” character of the theme representation
and problem of “two Judgments” in 12th – 13th centuries

Krasimira L. Lukicheva

*The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy
of Arts, Moscow, Russia, krassimiralouk@gmail.com*

Abstract: In the article the features of the development of the theme “Last Judgment” in the Spanish monumental sculpture are considered in comparison with French tradition. In France in the 12th and 13th c., the classical interpretation of the Last Judgment dominates. In Spain, the eschatological perspective

of the Judgment appears only at the end of the 12th c., but in both centuries is both a theme of judgment over the soul and variants of composite iconography where the Last Judgment is combined with others themes in complex iconographic programs.

Keywords: iconography, Last Judgment, eschatology, judgment over the soul, monumental sculpture, Romanesque art, Gothic art, regional specificity.

For citation: Lukicheva KL. The Last Judgment iconography in Spain: “composite” character of the theme representation and problem of “two Judgments” in 12th – 13th centuries. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;1:83-95

Введение

Исследование¹ визуальной репрезентации Страшного суда занимает значительное место в проблемном поле иконографического метода. Уже Эмиль Маль [1] выделяет эту тему как одну из основных и для средневековой теологии, и для средневекового искусства, а также намечает главные линии ее характеристики. Он выявляет библейские и богословские тексты² – вербальные источники для сложения визуальных образов Страшного суда, указывает на возможные византийские влияния, намечает отдельные линии эволюции иконографии от романики к готике.

Однако Маль анализирует только Суд в конце времен, связанный со Вторым пришествием. В его поле зрения не попадает проблема суда над душой, наступающего сразу после смерти, так же как и судьба души после этого перехода. И. Крист, внесший огромный вклад в изучение образов Страшного суда и их соответствия вербальным памятникам, хотя и отмечает присутствие в иконографическом репертуаре темы суда над душой, но не ставит целью ее детальное исследование [2].

Ж. Баше одним из первых обращается к средневековому искусству для выявления более сложной картины потустороннего мира

¹ Здесь тема Страшного суда рассматривается исключительно в рамках монументальной пластики для выявления сформировавшейся внутри нее региональной специфики визуальной трактовки вербального текста.

² Маль указывает на тексты Апокалипсиса и Евангелия от Матфея, на принципиально важный для XII–XIII вв. трактат Гонория Августодунского *Elucidarius*, в котором суммируются представления о Боге, церкви и эсхатологии. Толкование эсхатологических идей, как полагает Маль, напрямую стимулирует распространение темы Страшного суда в монументальном декоре церквей и сказывается на развитии ее иконографии [1 с. 408].

(чем очевидный дуализм Рай/Ад и Страшный суд), запечатленной в нем [3]. Конечно, стимулом для этого нового поворота стало исследование темы Чистилища в работах Ж. Ле Гоффа. Вслед за Баше это направление продолжает М. Ангебен, в ряде трудов исследовав образы двух Судов во французском искусстве, варианты изображения Ада и Рая, а также их письменные источники начиная с IV в. [4].

Варианты Страшного суда и изображения двух Судов в монументальной скульптуре XII в. вне Франции

Как известно, тип развернутого изображения Страшного суда³ во французской монументальной пластике складывается в первой трети XII столетия. По сути, в этом столетии такой вариант встречается только во Франции⁴. В знаменитых французских памятниках⁵ Страшный суд в конце времен представлен с его многочисленными элементами и выступает главной темой, не связанной с другими – христологическими или мариологическими – сюжетами (рис. 1). Исключением является поздний романский портал (1180-е годы) храма Сен Трофим в Арле, где наряду со Страшным судом изображены в строгом иерархическом порядке Маэста, сцены Младенческого цикла и ветхозаветные сцены. Но очень важно, что в классических французских образах Страшного суда наряду с элементами, представляющими эсхатологическую перспективу, часто сосуществуют эпизоды, касающиеся суда над душами умерших [4]. В готическую эпоху французская монументальная пластика сохраняет «чистоту» изображения этой темы, но заметно усиливает ее нарративный характер, расширяя и детализируя отдельные элементы. При этом в некоторых памятниках сохраняется и синхронность наличия в одном изображении суда индивидуального, после смерти, с Судом после Второго Пришествия.

³ Этот тип включает ряд элементов: Иисус Христос в иконографии Судии, трубящие ангелы, ангелы с орудиями Страстей, взвешивание душ, отделение грешников от праведников, воскрешение мертвых из могил, сцены Рая и Ада.

⁴ Эта ситуация, безусловно, предопределяется еще и теми принципами украшения фасадов скульптурой, которые сложились в том или ином регионе.

⁵ Сен Винсен в Маконе, Сент Фуа в Конке, Сен Пьер в Болье, Сен Лазар в Отэне и др.

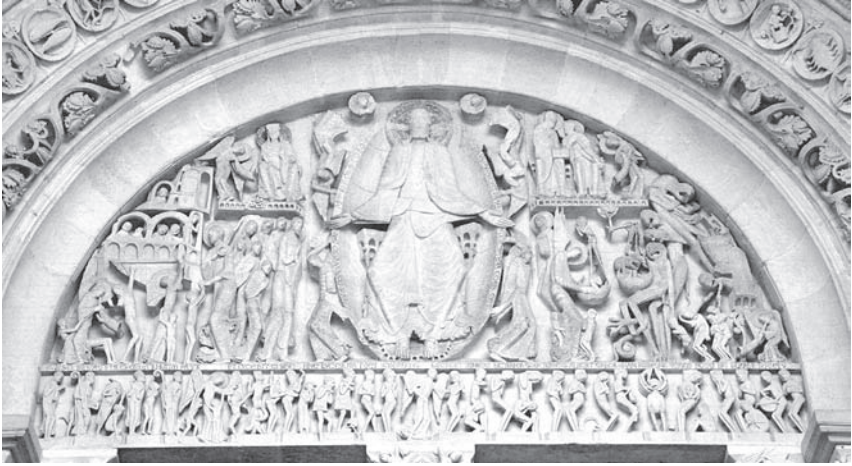


Рис. 1. Сен Лазар в Отэне (Бургундия), Страшный суд, тимпан западного фасада, после 1125 г. (фото автора)

Однако за пределами Франции – в Испании, а также в Германии и примыкающих к ней регионах [5], на протяжении почти всего XII в. в скульптурном декоре церкви Страшный суд отсутствует. Он появляется к концу столетия, но без иконографической полноты, часто без ряда элементов, типичных для его трактовки во Франции. Фактически появление в позднероманское время в монументальной скульптуре этих стран темы Страшного суда происходит в соединении с иными темами и сюжетами, в рамках иконографических программ композитного характера. В готическую эпоху эта тенденция приобретает еще более выраженный характер. Портал церкви Санта Мария ла Реаль в Сангуэсе (Наварра) иллюстрирует это специфическое бытование темы Страшного суда в XII в. вне пределов Франции (рис. 2).

В тимпане Санта Мария ла Реаль (ок. 1175 г.) находится, наверное, первое изображение Страшного суда в монументальной скульптуре Испании⁶. Его архитектурное оформление свидетельствует о знакомстве мастеров с раннеготической скульптурой Франции (на

⁶ Portico de la Gloria в Сантьяго-де-Компостела относится к концу 1180-х гг. Конечно, в романской монументальной живописи Испании, а также Германии и Италии Страшный суд появляется раньше [церковь Санта Мария в Тауле, 1120-е гг.; церковь Св. Георгия (Оберцелле) в Райхенау, начало XII в.].



Рис. 2. Санта Мария ла Реаль в Сангуэсе (Наварра), Страшный суд, тимпан западного фасада, ок. 1175 (фото автора)

откосах применены статуи-колонны), а также с бургундской традицией изображения Страшного суда, на что указывает Крозе [6]. Но в отличие от бургундской линии, включающей классические порталы Сен Лазар в Отэне и Сен Винсен в Маконе, в испанской церкви присутствует редуцированный вариант этой сцены, соединенный со многими другими темами.

Страшный суд сконцентрирован в тимпане и включает ряд элементов, характерных для французского типа. В центре доминирует фигура восседающего на троне Иисуса Христа с короной на голове, представленного в иконографии, которая ближе к апокалиптическому видению, чем к образу Судии⁷. С четырех сторон фигуру Христа окружают трубящие ангелы. Рай и Ад расположены традиционно по правую и левую руку Судии, присутствует сцена взвешивания душ. Композиционно тимпан четко поделен на ярусы по сторонам Христа, они противопоставлены друг другу. Семантика левой и правой сторон здесь, хотя и присутствует, но не соблюдается последовательно. Ее нарушение, возможно, говорит о непонимании создателями портала⁸. Отметим особенности ее иконографии: скульптор, воплощая Ад, придает ему узнаваемые характеристики, стремится представить мучения грешников, однако изображение Рая практически ли-

⁷ О сходстве этого образа с Христом в тимпане Сен Пьер в Муассаке и о направлении его переосмысления от французского к испанскому памятнику см.: [7 р. 156].

⁸ Например, фигуры праведников появляются по левую сторону Христа, перед взвешиванием душ.

шено деталей, его определяющих. Здесь появляются только человеческие фигуры в одеяниях, которые отличаются позами и жестами. Некоторые из них общаются попарно, другие стоят с молитвенно сложенными руками. Можно предположить, что в верхнем ярусе изображено воскрешение мертвых в Раю и Аду соответственно, об этом отчасти свидетельствует противопоставление обнаженных и одетых фигур, а также их позы. Но для однозначного подтверждения этого вывода все же не хватает традиционных в этом случае деталей.

Появление Страшного суда в декоре любого храма, при всей вариативности его смыслов, всегда имеет одну определенную интенцию – в нем содержится наставление, назидание и предостережение, адресованное грешникам. Но в портале Сангуэсы нет стремления к точной характеристике всех элементов иконографической схемы. Лишь устрашающее изображение Ада должно поучать грешников. При этом Страшный суд напрямую связан с еще одной темой, представленной на ланто, – в декорированных нишах находятся во весь рост фигуры 12-ти апостолов. В центре апостольского собрания восседает на троне Богоматерь с благословляющим Младенцем на коленях. На голове Девы Марии – корона. Ко времени создания этого портала образ Богоматери с Младенцем, освобожденный от нарративного контекста (в Поклонении волхвов), уже дважды появился в ключевых раннеготических французских памятниках⁹. Возможно, в Сангуэсе эта иконография (*Sedes Sapientiae*) используется под их влиянием¹⁰. Но если во французском варианте Богоматерь с Младенцем фланкируют ангелы, то здесь – апостолы. В этом случае смещается акцент в трактовке образа – на передний план выходит символ Церкви Земной, основанной Христом. В готических изображениях Страшного суда во Франции и в других странах часто фигурируют противопоставленные друг другу персонификации *Ecclesia* и *Sinagoga*. Но они остаются лишь аллегориями-знаками, обретающими свой смысл в рамках именно этой антитезы. В тимпане

⁹ В Королевском портале Шартра и восходящем к нему тимпане св. Анны в Париже. Но подчеркнем, что речь идет о монументальной фасадной скульптуре. Самостоятельные – без сопровождения ангелов и тем более апостолов – группы Богоматери с Младенцем в этой иконографии присутствуют в мелкой пластике ряда регионов в XI–XII вв.

¹⁰ Кроме этих образцов, возможны и другие линии развития этого варианта. В каталонских антепендиумах XII в. сугубо репрезентативный образ Девы Марии с Младенцем встречается нередко. Появляется вариант Маэсты Богоматери, где мандорлу с Девой Марией окружают символы евангелистов, как в иконографии Маэсты Иисуса Христа.

Санта Мария ла Реаль образ Церкви Земной ближе к более общему литургико-догматическому значению¹¹.

Итак, тема Страшного суда в его эсхатологическом значении в монументальной пластике Испании появляется заметно позже, чем во Франции. Но есть иные специфические черты формирования иконографических программ в контексте Страшного суда на севере Испании. Репертуар фасадной скульптуры церквей в регионах на пути к Сантьяго-де-Компостела, несмотря на контакты с Францией и ее влияние, обладает многими особенностями. Они порождались не только культурой паломничества, но и конкретными историческими и политическими условиями¹², историей испанской церкви, ее литургической жизнью, идеями и настроением ее теологов. Из этого ряда важно выделить прежде всего распространение изображения суда над душой умершего в качестве самостоятельной темы в декоре значимых для региона памятников. Выше уже был повод отметить, что мотив суда над душой умершего «вмонтирован» во Франции в ряде развитых иконографических схем Страшного суда. Однако в качестве самостоятельного сюжета тимпана он практически не встречается. В Испании в скульптуре двух тимпанов портала западного фасада церкви Сан Висенте в Авиле (Кастилия и Леон) развивается история бедного Лазаря¹³ [8]. В левом тимпане изображена сцена пира у богача, в правом – смерть богача, душу которого захватывают черти, и смерть Лазаря, чья душа возносится ангелами в Лоно Авраамово (рис. 3). Д.Р. Кампс убедительно показывает, что визуальная трактовка притчи акцентирует именно суд над душой, раскрывает ее судьбу после этого суда. Конечно, этот суд является типологической параллелью Страшного суда, но целостная иконографическая программа портала [8 р. 245–252] в гораздо меньшей степени

¹¹ Здесь нет возможности остановиться на характеристике всех тем и сюжетов, изображенных в тимпане, на откосах портала, на фризе капителей и над порталом, которые составляют очень обширную, сложную и необычную иконографическую программу [7]. Но интересно обратить внимание на еще одну сцену – еще одно Собрание апостолов вокруг Иисуса Христа во славе на фасаде над порталом. Его можно трактовать как Церковь Небесную, и тогда оба собрания апостолов – с Девой Марией и с Христом – вступают в семантически значимый диалог.

¹² Монументальная скульптура в Испании значительно чаще и прямее откликается на историческую ситуацию, чем в других странах. Это видно уже в пластике начала XII в. в Сан Исидоро в Леоне, а далее тенденция только укрепляется в готических программах соборов в Бургосе, Леоне, Толедо.

¹³ Датируется последней четвертью XII в.

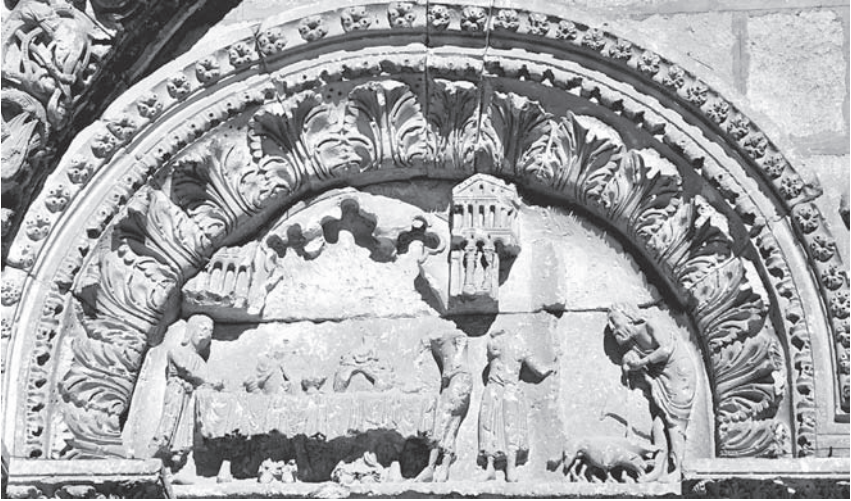


Рис. 3. Сан Висенте в Авиле (Кастилия и Леон), Притча о богаче и бедном Лазаре, левый тимпан портала западного фасада, последняя четверть XII в. (фото автора)

вписана в его контекст, чем рельеф с этой же притчей в Муассаске, где в тимпане представлено Апокалиптическое видение. Как полагает исследователь, переход души от жизни к смерти, от земного бытия к пребыванию в Раю или Аду становится темой портала в связи с той ролью, которую играли в литургической жизни храма ритуалы, сопровождающие этот переход, а также погребальная литургия¹⁴ [8 р. 264–280].

Пограничное состояние души на пороге двух миров и возможность показать неотвратимо наступающее возмездие сразу после смерти – главное семантическое ядро для обращения к теме суда над душой. Поэтому и нужно, наверное, искать ее генезис в погребальном контексте. Один из ранних ее примеров – рельеф саркофага (ок. 1100) Доньи Санчи, дочери короля Рамиро I. В центральной сцене душу умершей (в виде обнаженной фигурки), изображенной в мандорле, ангелы поднимают на небеса.

¹⁴ Сан Висенте – приходская церковь, где в знаменитом кенотафе находится мощи Сан Висенте и его сестер. На кенотафе изображены сцены их мучений и смерти.

*Страшный суд в готических композитных программах –
церковь Santa Maria la Mayor в Торо*

Западный портал церкви Санта-Мария-ла-Майор¹⁵ (Торо, пров. Самора, Кастилия и Леон) является одним из самых значительных примеров скульптуры высокой готики на севере Испании¹⁶ [9]. Он принадлежит к группе памятников, не подверженных сильному французскому влиянию¹⁷. Специфические черты проявляются как на стилистическом, так и на иконографическом уровне.

В иконографии портала соединены две принципиальные для готики темы – Коронования Богородицы и Страшного суда. Обе они представлены и в пластике соборов Бургоса, Леона и Толедо, но там каждый из сюжетов размещен в посвященном только ему портале, как это характерно для Франции. В Торо сцена Коронования Богородицы изображена в тимпане, а Страшный суд – во внешнем из семи обрамляющих его архивольфов (рис. 4). Не только во Франции, но и в регионах, где встречаются «композитные» иконографические программы с встроенным изображением Страшного суда, нет примеров соединения этих тем. Другая особенность иконографии портала – включение образа Чистилища¹⁸ в трактовку Страшного суда, которая имеет подчеркнута эсхатологическую перспективу (рис. 5). Это неизбежно вводит тему суда над душами умерших, который предшествует суду в конце времен, и вместе с тем свидетельствует о значительном усложнении представлений о загробном мире и судеб души.

«Композитный» характер иконографии портала ставит вопрос о мотивах соединения в одном изобразительном пространстве двух указанных тем. В данном случае оно инспирировано напрямую трудами богослова и ученого Juan Gil de Zamora¹⁹

¹⁵ Начало ее строительства – последняя треть XII в., завершена только в конце XIII в.

¹⁶ Косвенные признаки позволяют отнести портал к последней четверти XIII в. [9 с. 7–17] – к правлению короля Кастилии и Леона Санчо IV (1284–1295).

¹⁷ К ней относятся соборы Бургоса, Леона, Толедо и памятники их круга.

¹⁸ Это самый ранний из сохранившихся образ Чистилища в Западной Европе, интерес к которому заметно возрастает в XIV–XV вв.

¹⁹ Juan Gil de Zamora – францисканский монах, личный секретарь короля Альфонсо X Мудрого и воспитатель его сына – Санчо IV. Один из самых образованных людей Испании, обучался в Париже, написал большое количество текстов: проповеди, сочинения по истории Испании, по риторике и логике, естественнонаучные труды и – что особенно важно в контексте нашей темы – трактат *Liber Mariae*, посвященный Богородице, и трактат об искусстве музыки *Ars musica*.



Рис. 4. Санта Мария ла Майор, Торо (Кастилия и Леон), Коронование Богоматери и Страшный суд, портал западного фасада, последняя четверть XIII в. (фото автора)

(1240?–1318?) [10]. Известны его усилия для утверждения догмата о Непорочном зачатии Марии и о введении его официального праздника, что органично вписывается в идеологию францисканского ордена²⁰ [11 р. 24–27]. Появление Коронования Богоматери в тимпане церкви для конца XIII в. – уже прочно сформировавшаяся традиция. Но здесь его трактовка обусловлена взглядами выдающегося мыслителя, поэтому семантика темы приобретает множество нюансов, связанных еще и с музыкой. В архивольтах представлены 24 старца, и это стало поводом для изображения музыкальных инструментов того времени – сложилась своеобразная энциклопедия. Иконографическая программа содержит много других аспектов, в которых масштабно представлена история Церкви и Искупления, увенчанные Страшным судом. Сцена Чи-

²⁰ В 1263 г. Буонавентура официально устанавливает праздник Непорочного зачатия Марии для францисканского ордена.

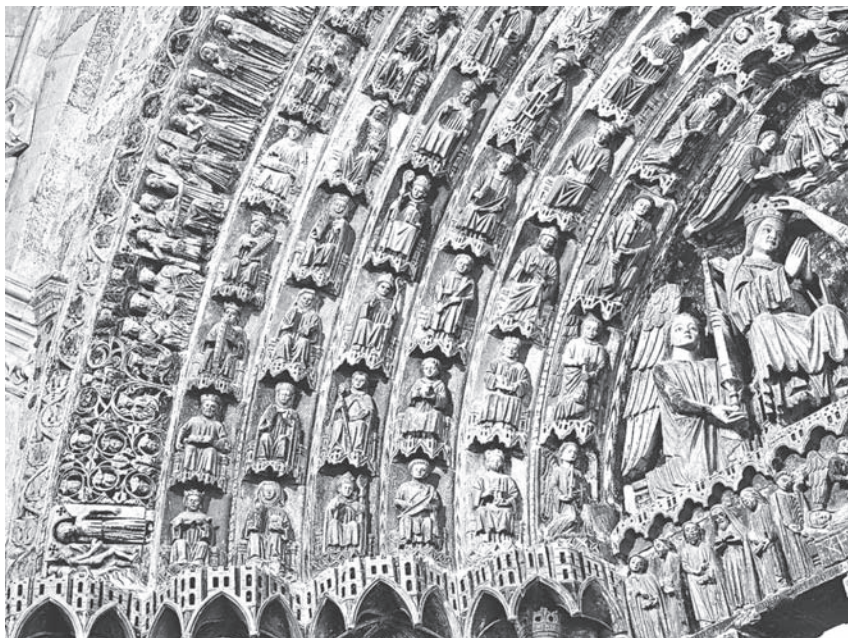


Рис. 5. Санта Мария ла Майор, фрагмент Страшного суда с Чистилищем и Раем (фото автора)

стилица в нем становится симптомом времени и свидетельствует о глубоком знании автора программы состояния современного богословия и сути догматической полемики²¹.

Заключение

С эпохи Э. Маля история искусства далеко продвинулась в реконструкции средневековых представлений об одном из существеннейших аспектов христианского вероучения – о двух Судах, о стратификации потустороннего мира, о конкретных образах, в которых люди воплощали свое понимание Рая и Ада, судеб души.

²¹ Во второй половине XIII в. были сделаны первые попытки догматического закрепления учения о Чистилище (булла папы Иннокентия IV в 1254 г., Лионский собор в 1274 г.). Но только в 1438 г. произойдет его окончательное утверждение.

Но при несомненном радикальном научном сдвиге все еще нерешенными остаются многие проблемы, и в первую очередь вопросы региональной специфики и ее истоков на фоне достаточно единой текстуальной базы. Явно ее причины во многом находятся вне пределов текстов, и это то направление, которое требует к себе пристального внимания.

Литература

1. *Mâle É.* L'art religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge. Paris: Arman Colin, 1998. 526 p.
2. *Christe Yv.* Jugements derniers. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1999. 371 p.
3. *Baschet J.* Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Âge // Images Re-vues, Hors-série 1/2008. URL: <http://imagesrevues.revues.org/878> (дата обращения 20 янв. 2018).
4. *Angheben M.* L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier // Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 2001. XXXII. P. 73–87.
5. *Boerner B.* Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte // Kunst und Architektur in der Schweiz. 1994. Vol. 45. P. 238–246.
6. *Crozet R.* Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon (suite et fin) // Cahiers de civilisation médiévale, 1969. 12^e année (45). Janvier-mars P. 47–61.
7. *Milton Weber C.* La portada de Santa Maria la Real de Sangüesa // Principe de Viana. 1959. Vol. 20 (76–77) P. 139–186.
8. *Rico Camps D.* El romanico de San Vicente de Ávila. Murcia: Nausicaã, 2002. 417 p.
9. *Navarro Talegón J.* Catálogo Monumental de Toro y su alfoz. Zamora: Caja de Ahorros Municipal de Zamora, 1980. 695 p.
10. *Hernández Pérez A.* La Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro // Revista de arqueología. 2009. Vol. 341. P. 32–43.
11. *Hernández CF.* Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora // Studia Zamorensia. 2010. Vol. IX. P. 19–33.

References

1. *Mâle É.* L'art religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge. Paris: Arman Colin, 1998. 526 p.
2. *Christe Yv.* Jugements derniers. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1999. 371 p.
3. *Baschet J.* Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Âge. [Internet]. Images Re-vues, Hors-série 1/2008. [data obrashcheniya 20 jan. 2018]. URL: <http://imagesrevues.revues.org/878>
4. *Angheben M.* L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier. *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. 2001;XXXII:73-87.

5. Boerner B. Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte. *Kunst und Architektur in der Schweiz*. 1994;45:238-46.
6. Crozet R. Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon (suite et fin). *Cahiers de civilisation médiévale*. 1969;12(45):47-61.
7. Milton Weber C. La portada de Santa Maria la Real de Sangüesa. *Principe de Viana*. 1959;20 (76–77):139-86.
8. Rico Camps D. El romanico de San Vicente de Ávila. Murcia: Nausicaä, 2002. 417 p.
9. Navarro Talegón J. Catálogo Monumental de Toro y su alfoz. Zamora: Caja de Ahorros Municipal de Zamora, 1980. 695 p.
10. Hernández Pérez A. La Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro. *Revista de arqueología*. 2009;341:32-43.
11. Hernández CF. Nuevas perspectivas sobre Juan Gil de Zamora. *Studia Zamorensia*. 2010;IX:19–33.

Информация об авторе

Красимира Л. Лукичева, кандидат искусствоведения, доцент, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных наук Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; krassimiralouk@gmail.com

Information about the author

Krassimira L. Loukitcheva, PhD in Art history, associate professor, The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka str., Moscow, 119034, Russia; krassimiralouk@gmail.com

Иерусалим как Рим в мозаиках Монреале. 1180-е годы

Лилия М. Евсеева

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

Аннотация. Изображение архитектуры в мозаиках, декорирующих собор бенедиктинского монастыря Монреале (Сицилия), существенно отличается от архитектурного стаффажа в византийской монументальной живописи XI–XII вв. Автор ставит своей задачей исследование архитектурных форм в мозаиках Монреале. Аналогии этим формам он находит в римских мозаиках и фресках конца XI–XII вв. Архитектурный стаффаж здесь имеет своим источником римское античное и раннехристианское искусство. Через изображение, хотя и достаточно условное, строений Древнего Рима средневековые мастера создавали образ Иерусалима, тем замещая Святой град Римом. Художники и их заказчики, римские папы и епископы, вдохновлялись при этом идеями ранних латинских богословов, которые утверждали мысль о решающем значении Рима, столице Civitas Dei на земле, в распространении и утверждении учения Христа. Ту же идею, исходящую от западного заказчика, несли мозаики Монреале. Данный вывод относительно мозаик Монреале в научной литературе высказан впервые.

Ключевые слова: мозаика, фреска, миниатюра, искусство, художник, заказчик, Византия, Западная Европа, богословие

Для цитирования: Евсеева Л.М. Иерусалим как Рим в мозаиках Монреале. 1180-е годы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2019. № 1. С. 96–107

Jerusalem as Rome in the Monreale mosaics of the 1180's

Lilia M. Evseeva

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

Abstract: The portrayal of architecture in the Monreale mosaics differs substantially from architectural staffage in Byzantine monumental painting of the eleventh and twelfth centuries. The author undertakes to research the portrayal of architecture in the Monreale mosaics. There are analogies with

Roman mosaics and frescoes of the end of the eleventh to the twelfth centuries, which have their source in ancient Roman and early Christian art. Medieval artists and their patrons, Roman popes and bishops, have created an image of Jerusalem through portrayal of antique Roman buildings. Thus they model the Holy City on Rome. They were inspired by the ideas of early Latin theologians who asserted that Rome, the capital of the Civitas Dei on earth, had the leading role in affirming and spreading Christ's teaching. The Monreale mosaics carry the same message. This conclusion is described for the first time in scholarly work.

Keywords: mosaics, frescoes, miniature, art, artist, patron, Byzantine, West Europa, theology

For citation: Evseeva LM. Jerusalem as Rome in the Monreale mosaics of the 1180's. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:96-107

Изображение архитектуры в мозаиках, декорирующих собор бенедиктинского монастыря Монреале (Сицилия), своими формами и их многообразием существенно отличается от архитектурного стаффажа в византийской монументальной живописи XI–XII вв. Специального исследования архитектурных форм в мозаичных сценах Монреале не проводилось. Автор ставит своей задачей подробное рассмотрение этих форм и выявление их источника. Выводы, полученные в результате исследования, помогут выявить особенности стиля и, возможно, идейного содержания мозаик.

В новациях Монреале прослеживаются два типа архитектурных форм. Одни из них представляют собой группу городских зданий и отдельно стоящих построек, перед которыми совершается действие. Эти своеобразные «городские ведуты», достаточно убедительные, соответствуют евангельским сюжетам сцен, чаще всего связанных с темой входа. Другие композиции представляют условные, но узнаваемые изображения интерьера (что также совпадает с сюжетами сцен). При этом, по мнению В.Н. Лазарева, «в византийской живописи интерьер совершенно отсутствует...» [1 с. 145]. Особенности архитектурного стаффажа Монреале безусловно связаны с общим пространственным решением сцен, более наглядным и конкретным по сравнению с византийской живописью, но, по нашему мнению, их роль в мозаиках этим не ограничивается.

Остановимся на типе «городской ведуты». В «Исцелении бесноватого» (Мф. 9: 28, 32) [2 fig. 170] (рис. 1) показано здание с по-



Рис. 1. Исцеление бесноватого. Исцеление прокаженного. Мозаика Монреале. 1180-е гг. Из книги: *Kitzinger E. I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. V: Il Duomo di Monreale: I mosaici delle Navate. Palermo, 1996. Fig. 170*

лукруглым завершением, широкий прямоугольный портал фланкируется более узкими арочными входами. От фасада отходят в глубину сцены торцы здания, изображенные в перспективном сокращении. Аналогию изображению подобного монументального центричного строения находим у римских монументалистов, в частности во фреске «Встреча апостолов Петра и Павла» первой половине XII в. в церкви Сан Пьетро в Тускании, где изображена надвратная башня под куполом, ее боковые стены даны в перспективном сокращении [3 il. 45]. Действие обеих сопоставляемых сцен происходит на фоне проема входа, по сторонам которого представлен толпящийся группами народ.

Рискнем предложить источник данной архитектурной формы в росписях середины V в. римской базилики Сан Паоло фуори ле Мура (уничтоженные пожаром в 1823 г., они сохранились в рисунках XVII в.). Архитектурное решение сцены в Тускании весьма сходно с композицией «Ослепление Савла» (Деян. 9: 8) в ранней

римской фреске [4 kat. Nr. 632, fig. 632], где действие также разворачивается на фоне городских ворот в виде мощной постройки с аркой прохода и примыкающими зданиями.

Тип многооконного здания с отходящими в глубину сцены стенами в «Исцелении больного водянкой» (Лк. 14:1) [2 fig. 210] и «Исцелении сухорукого» (Мф. 12:9) [2 fig. 171] в Монреале находит соответствие во фресках Сан Паоло фуори ле Мура: «Исцеление хромца в Листре» (Деян. 14:8) [4 kat. Nr. 632, fig. 370; kat. Nr. 656, fig. 394], «Крещении темничного стража в Филиппах» (Деян. 16:33) [4 kat. Nr. 660, fig. 398].

Данная архитектурная форма, как и предыдущая, по всей вероятности, восходит к реальной архитектуре Древнего Рима, где здания в несколько этажей с арками-окнами были распространены.

С античностью связано и изображение в Монреале фасада языческого храма в композиции «Казнь святых Касто и Кассио» [2 fig. 331]. Хотя мы не нашли подобной формы во фресках XI–XII вв. Рима и Лацио, но сама архитектурная форма столь характерная, что трудно ошибиться в ее источнике. В качестве примера укажем на фасад храма Адриана в Эфесе, в виде высокой арки и двух расположенных ниже и поддерживаемых колоннами архитравов по ее сторонам [5 рис. с. 176].

Группа городских составленных в ряд строений с широкими порталами, одно из которых выступает вперед в виде портика: сцена «Исцеление согбенной жены» в Монреале [2 fig. 206] (рис. 2) напоминает набор архитектурных форм в римской фреске нижней церкви Сан Клементе конца XI в. «Возвращение Алессио в родительский дом» [6 il. 65]. Здесь здание со многими входами продолжается самостоятельным объемом портика на колоннах. Неоднократно встречается группировка поставленных в ряд строений в росписях Сан Паоло фуори ле Мура, хотя и в другом наборе форм: как, например, «Апостол Павел осматривает святыни Афин» (Деян. 17:23) [4 kat. Nr. 661, fig. 399], «Апостол Павел возвращается в Иерусалим» (Деян. 21:15) [4 kat. Nr. 642, fig. 380], «Апостола Павла ведут в Цезарею» (Деян. 23:32) [4 kat. Nr. 645, fig. 383]. Данные композиции представляют сцены на улицах городов, где проповедовал апостол. Источником данных форм могли послужить римские фрески с изображением сцены античного театра, где была представлена городская улица (например, фреска дома императора Августа в Риме [7 рис. 223].

Другой тип стаффажа Монреале связан с условным, но узнаваемым изображением интерьера. Наиболее распространенным является изображение своеобразного задника сцены в виде составленных плоских стен-панелей с орнаментированными карнизами



Рис. 2. Исцеление согбенной жены. Мозаика Монреале. 1180-е гг. Из книги: *Kitzinger E. I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. V: Il Duomo di Monreale: Il mosaici delle Navate.* Palermo, 1996. Fig. 206

и прямоугольными или арочными крупными проемами, которые превращают стены в некую сквозную архитектурную форму: «Исцеление слуги центуриона» (Лк. 7,10) [2fig. 251], «Изгнанием беса из дочери сирофиникиянки» [2 fig. 168] (рис. 3).

Подобные стены-панели присутствуют и во фреске «Литургия Сан Клементе» конца XI–XII вв. в нижней церкви Сан Клементе [6 il. 67]. Ближе сценам Монреале изображение подобного «интерьера» в мозаике «Рождество Богоматери» базилики Санта Мария



Рис. 3. Изгнанием беса из дочери сирофиникиянки
Мозаика Монреале. 1180-е гг. Из книги: *The Cathedral of Monreale*
Italy, w.y. Pl. 85

в Трастевере [1 табл. 65], исполненной Каваллини в 1291 г. В качестве задника сцена имеет несколько составленных панелей с крупными проемами, перекрытыми завесами. По мнению В.Н. Лазарева, это пример воспроизведения некоего античного изображения интерьера [1 с. 149]. Как считают исследователи, Каваллини в результате долгой работы над поновлением фресок в базиликах Сан Пьетро и Сан Паоло фуори ле Мура усвоил художественные решения раннехристианских художников [8]. Подобные протяженные стены, составленные из отдельных панелей, нам известны также по поздним римским (помпеянским) росписям (например, фреска IV стиля из дома Лукреции Фронто) [1 табл. 148].

Нередко панели в сценах мозаик Монреале дополнены по центру арочным завершением и выступающими объемными портиками («Уверение апостола Фомы» [9 fig. 146]) (рис. 4). В основе данного стаффажа лежит реальная римская архитектура, отраженная во многих помпеянских росписях (например, в одной из комнат виллы Мистерий в Помпеях [10 с. 149]) и раннехристианских фре-



Рис. 4. Уверение апостола Фомы. Мозаика Монреале. 1180-е гг.
Из книги: *The Cathedral of Monreale. Italy, w.y. Pl. 54*

сках: «Погребение верховного апостола» IV в. в разрушенном портике базилики Сан Пьетро в Ватикане (согласно рисунку XVI в.) [4 kat. Nr. 866, fig. 469].

Постройке с вогнутой стеной под куполом в мозаике Монреале «Христос и жена, обвиняемая в прелюбодеянии» [2 fig. 217] с изображением храма (или части его) находим аналогию во фреске «Крещение апостолом Павлом двух римлян» начала XII в. в оратории Мариано базилики Санта Пуденциана [6 il. 2]. Как и в Монреале, это объемная форма с конусообразным завершением, ее центральная стена уходит полукругом внутрь здания и фланкируется двумя узкими простенками с колоннами. Та же форма небольшого храма в миниатюре романо-умбрийской школы XII в. с изображением евангелиста Луки в рукописи Евангелия (Рим. Biblioteca Vallicellana. Ms. E. 16. C. 20r) [11 Pl. 28]. Данная архитектурная форма обязана своим происхождением, по нашему мнению, раннехристианским баптистериям или имеющим сходную форму небольшим мартириумам над местом мучений христиан подобно Сан Джованни ин Олео IV в. на виа Латина в Риме (стены которого получили новую декорацию в XVII в.). Эти постройки могли послужить наиболее убедительным источником для средневековых художников для обозначения сакрального места действия, храма или его части.

Отдельные архитектурные формы и детали древнеримской архитектуры, такие как колонны со спиралевидными канелюрами, объемные орнаментированные карнизы, кессонированные по-



Рис. 5. Исцеление расслабленного в доме
Мозаика Монреале. 1180-е гг. Из книги: *The Cathedral of Monreale. Italy*, w.y. Pl. 101

толки, наборные полы из цветных плашек геометрических форм, можно видеть во многих композициях Монреале (собираемый пример – «Исцеление расслабленного в доме» [2 fig. 232] (рис. 5). Изображение этих характерных форм продолжает собой длинный ряд памятников, восходящий к римской живописной декорации, таких как помпейская декоративная живопись II и IV стиля [12 Dis. 17, 27, 32, 33, 35, 100, 103, 104, 105, 106, 109, 111] и др.

Можно предположить, что формы древнеримской архитектуры, как и отдельные ее детали, в изображении сцен становились

известны византийским мастерам Монреале через образцы средневековых римских монументалистов. При этом по сравнению с романскими фресками Италии мы должны отметить в мозаиках Монреале большее многообразие архитектурных форм, связанных с римской древностью, и большую их пространственную отчетливость. Арсенал античных архитектурных форм был расширен византийскими мозаичистами, возможно, через отдельные зарисовки римских древностей, которые, как доказывает И. Дир [13 р. 58], доходили до Палермо. В качестве примера исследователь называет возможные подобные изображения императорских порфириковых саркофагов, которые на Сицилии в XII в. были повторены очень точно и в том же материале в качестве королевских гробниц.

Отдельные из римских архитектурных форм в сценах Монреале, в том числе связанных с изображением интерьера, встречаются в византийских миниатюрах IX–X вв., и, следовательно, могли быть известны мозаичистам Монреале через византийские памятники. В этой связи интересны наиболее выразительные в своем пространственном решении мозаик на Сицилии «Тайная Вечера» [9 fig. 67] и «Ангелы в доме у Лота» [2 fig. 108]. В первой из них многофигурная группа сидящих вокруг стола апостолов окружена с трех сторон стенами, при этом дальняя от зрителя протяженная стена, идущая параллельно изобразительной плоскости, имеет прямоугольные входы-проемы, а боковые, с рядами окон, показаны в перспективном сокращении.

Сходную архитектурную форму находим в миниатюре константинопольского Синаксаря Василия II 976–1025 гг. с изображением пророка Иоила, но здесь пророк стоит внутри стен на всхолмленном зеленом поезде с деревьями [1 табл. 153 б]. В.Н. Лазарев называет этот пример изображения боковых стен здания, данных к тому же в перспективном сокращении, редким исключением в византийском искусстве [1 с. 145].

Изображение интерьера, ограниченного стенами с трех сторон, восходит в античной живописи [1 с. 142, 143, табл. 144–149 а,б], оно также известно в римских раннехристианских памятниках: фреска V в. «Иосиф и жена Потифара» в Сан Паоло фуори ле Мура, поновленная, как считается, в 1291 г. Каваллини [1 с. 151, рис. 8]. В более условном виде этот прием изображения интерьера имеется в двух миниатюрах венского Генезиса третьей четверти VI в. (Öster. National bibliothek. Theol, gr. 31) [1 табл. 150 а,б].

Подводя итог, можно сказать, что большинство аналогий изображению архитектуры в сценах Монреале мы находим в римских мозаиках и фресках конца XI – первой половины XII в.: нижней церкви Сан Клементе, Санта Мирия ин Трастевере, как и следую-

щих им росписях ближайших от Рима городов Лацио, т. е. на территории бывшей Папской области, а также в раннехристианских фресках.

По мнению Е. Тубер, исследовательницы монументальной живописи Рима и Лацио конца XI – начала XII в., архитектурный стаффаж здесь имеет своим непосредственным источником римское античное и раннехристианское искусство [6 р. 177–227]. Как уточняет исследовательница, в Риме до XIII в. многие из памятников раннего времени еще были в сохранности.

В римских росписях конца XI – начала XII в. формы античного римского происхождения появились, по мнению Е. Тубер, на волне повышенного интереса к художественным традициям раннехристианского Рима. Она связывает его появление с идеей реформации Римской Церкви и сопутствующим ему возрождением в искусстве художественных традиций раннехристианской монументальной живописи. Эти идеи, выношенные аббатом бенедиктинского аббатства Монтекассино Дезидерием (1058–1086) и получившие свое художественное воплощение на стенах созданной им в 1071 г. монастырской базилики, имели определяющее влияние на Рим.

С конца XI в. эти идеи получили дополнительный акцент. Через изображение римских античных архитектурных форм художники создавали образ древнего Иерусалима, вожделенного града этой эпохи, когда Святой Град был, наконец, отвоеван у сарацин. Воображаемый вид этого города нес в себе черты древнего Рима, что было не лишено исторического основания: и Иерусалим, и другие города Палестины в I в. действительно имели вид античного города римской формации. Об этом свидетельствуют как археологические данные, так и изображения Иерусалима ранневизантийского времени [15 с. 57, рис. 50]. Однако римские заказчики изобразительных ансамблей конца XI–XII вв. и их исполнители, как и заказчики мозаик Монреале, руководствовались скорее не антикварно-эстетическими или историческими, но иными соображениями. Они во многом вдохновлялись идеями ранних латинских богословов и римских пап, которые утверждали мысль о решающем значении Рима в распространении учения Христа. Особенно закончена эта мысль была высказана папой Львом I Великим (440–461). «Город апостолов и мучеников... христианский Рим вновь берет на себя обязанности *caput mundi* (лат. столицы мира) и хозяина *orbis* (лат. ойкумены, круга земель), но на этот раз в качестве столицы Бога на земле, “тысячелетнего царства” Христа и святых, которое, для Августина и Льва I, начинается с воплощения Христа» [16 с. 57, рис. 50]. Мысль о Великом Риме – столице *Civitas Dei* (лат. Божьего народа) на земле – выразилась в изобразительном искусстве

замещением Иерусалима Римом, что, согласно Андре Грабару, мы наблюдаем в мозаиках середины V в. на триумфальной арке римской базилики Мария Маджоре, исполненных при папе Сиксте III (432–440), но преисполненных теми же идейными соображениями [16 с. 229].

Для заказчиков мозаик Монреале, сицилийского короля Вильяма II и его окружения, данная концепция отвечала их политике и мировоззрению. Вильям II, в отличие от своих предшественников, сполна признал власть папы и значимость Рима, вновь возрастающую ввиду плачевного состояния находящегося в осаде сарацин Иерусалима и его ожидаемого близкого падения, которое и произошло в 1187 г.

Таким образом, можно сделать вывод об особой идейной нагрузке, которую несет в мозаиках Монреале необычный для византийского искусства архитектурный стаффаж, схожий с современными Монреалю и ранними римскими изобразительными ансамблями.

Литература

1. *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. М., 1956. Т. 1: Искусство Проторенессанса. 438 с.
2. *Kitzinger E.* I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc.V: Il Duomo di Monreale: Il mosaici delle Navate. Palermo, 1996.70 p.
3. *Demus O.* La peinture murale Romane. Paris, 1970. 230 p.
4. *Waetzolt S.* Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Wien; München, 1964. 85 s.
5. *Сидорова Н.А.* Новые открытия в области античного искусства. М., 1965. 203 с.
6. *Tiber E.* Un'Arte Orientata: riforma gregoriana e iconografia. Milano, 2001. 475 p.
7. *Трубочкин Д.В.* «Все в порядке! Старец пляшет...». Римская комедия плаща. М., 2005. 424 с.
8. *Garber J.* Wirkungen der fr hchrstlichen Gem ldezeklen der alten Peters – and Pauls-basiliken in Rom. Berlin; Wien, 1918.
9. *Kitzinger E.* I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. IV. Il Duomo di Monreale: I mosaici del transetto. Palermo, 1995.71 p.
10. *Кривченко В.И.* Помпеи, Геркуланум, Стабии. М., 1985. 224 с.
11. *Pirani E.* Miniatura romanica. Milano, 1966.158 p.
12. *Curtius L.* Die Wandmalei Pompejis. Leipzig, 1929. 498 s.
13. *Deér J.* The dynastic porphyry tombs of the Norman period in Sicily. Cambridge; Massachusetts, 1959.188 p. (Dumbarton Oaks Studies, 5).
14. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. 330 с.
15. *Краутхаймер Р.* Три христианские столицы: Топография и политика. СПб., 2000. 188 с.
16. *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000. 328 с.

Reference

1. Lazarev VN. Origin of Italian Renaissance. In 3 vols. Vol. 1: The Art of Protorenaissance. Moscow, 1956. 438 p. (In Russ.)
2. Kitzinger E. I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. V: Il Duomo di Monreale: Il mosaici delle Navate. Palermo, 1996.70 p.
3. Demus O. La peinture murale Romane. Paris, 1970. 230 p.
4. Waetzolt S. Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Wien; München, 1964. 85 s.
5. Sidorova NA. New discoveries in the field of ancient art. Moscow, 1965. 203 p. (In Russ.)
6. Tuber E. Un'Arte Orientata: reforma gregoriana eiconografia. Milano, 2001. 475 p.
7. Trubochkin DV. "Everything is in order! Elder dances...". Roman comedy of a cloak. Moscow, 2005. 424 p. (In Russ.)
8. Garber J. Wirkungen der fr hchrstlichen Gem ldezeklen der alten Peters – and Pauls-basiliken in Rom. Berlin; Wien, 1918.
9. Kitzinger E. I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. IV. Il Duomo di Monreale: I mosaici del transetto. Palermo, 1995.71 p.
10. Krivchencho VI. Pompej, Herculaneum, Stabiae. Moscow, 1985. 224 p. (In Russ.)
11. Pirani E. Miniatura romanica. Milano, 1966. 158 p.
12. Curtius L. Die Wandmalei Pompejis. Leipzig, 1929. 498 s.
13. Deér J. The dynastic porphyrytombs of the Norman period in Sicily. Cambridge; Massachusetts, 1959.188 p. (Dumbarton Oaks Studies, 5).
14. Lazarev VN. The History of Byzantine painting. Moscow, 1986. 330 p. (In Russ.)
15. Krautkhaimer R. Three Christian capitals. Topography and politics. Saint Petersburg, 2000. 188 p. (In Russ.)
16. Grabar A. An Emperor in Byzantine Art. Moscow, 2000. (In Russ.)

Информация об авторе

Лилия М. Евсеева, кандидат искусствоведения, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва, Россия; 107120, Россия, Москва, Андроньевская пл., д. 10; evseeva.lil@mail.ru

Information about the author

Liliiia M. Evseeva, PhD in Art history, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; bld. 10, Andron'evskaia sq., Moscow, 107120, Russia; evseeva.lil@mail.ru

Стилистические особенности мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте

Светлана В. Цымбал

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, cymbalsvetlana@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассмотрены особенности стиля мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте, которые традиционно считают работой константинопольских мастеров. В пользу столичного происхождения свидетельствуют исторический контекст, высокое качество исполнения и некоторые стилистические черты. Тем не менее эмоциональные интонации лика Христа Пантократора сходны с памятниками так называемой македонской школы, тесно связанной с монастырскими кругами. Фигуры пророков, расположение складок и колористическое решение сопоставимы с мозаиками церкви Святых Апостолов в Фессалонике, а композиция, гармонично вписанная в архитектурное пространство, продолжает традиции средневизантийского периода. Вопрос принадлежности мастеров, выполнивших мозаики церкви Святых Апостолов, как и вопрос «столичной» и «македонской» школ имеют долгую историю. Современные исследователи считают интерпретацию проблемы школ не столь однозначной, а роль региональных центров недооцененной, предполагая существование в Фессалонике художественного центра, где традиция не прерывалась даже во время латинского завоевания. Принимая во внимание эклектичный характер архитектуры и скульптурного декора, не исключено, что заказчик росписей Паригоритиссы воспользовался услугами фессалоникийской артели, территориально более близкой, которая также выполняла заказы по изготовлению портативных мозаичных икон (об этом свидетельствует техника исполнения и размер тессер лика Христа).

Ключевые слова: искусство Византии, палеологовский период, мозаики Арты, церковь Богоматери Паригоритиссы, церковь Святых Апостолов, константинопольская школа, македонская школа

Для цитирования: Цымбал С.В. Стилистические особенности мозаик церкви Богоматери Паригоритиссы в Арте // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2019. № 1. С. 108–123

Stylistic features of the mosaics in the Church of the Paregoritissa in Arta

Svetlana V. Tsymbal

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, cymbalsvetlana@yandex.ru

Abstract: In view of the close relationship of donors to the imperial court and the high quality of the mosaics in the church of the Paregoritissa in Arta, the work is usually attributed to Constantinople workshops, although some stylistic and iconographic details are closer to monuments of the «Macedonian School». The compositional fusion of mosaics into architectural space echoes the monuments of the mid-Byzantine period. The attribution of the mosaics in the Church of the Holy Apostles, as well as the issue of the Macedonian and the Constantinople schools has a long history. Contemporary scholars take the view that the question has no simple answer, as the role of regional centers is underestimated. They assume the existence of an artistic center in Thessalonica, where tradition was not interrupted even during the Latin conquest. It can be supposed that some of its masters were educated in Constantinople and then continued their career in Thessalonica, adapting their styles to the preferences of local donors. Taking into consideration the eclectic character of both the architecture and the sculptural decoration, it can be argued that the masters of Arta were hired from the workshops of Thessalonica. From the modeling the face of the Pantokrator and the tiny tesseras used, we may consider that the workshops of Thessalonica might have been involved in the production of portable icons.

Keywords: Byzantium, Palaiologan art, mosaics of Arta, the church of the Paregoritissa, the Church of Holy Apostles in Thessalonica, Constantinople school, Macedonian school

For citation: Tsymbal SV. Stylistic features of the mosaics in the Church of the Paregoritissa in Arta. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;1:108-23

Введение

Церковь Богоматери Паригоритиссы в Арте была заложена ок. 1250 г. во время правления Михаила II Комнина Дуки и его супруги Феодоры Петралейфа [1 с. 567]. Рассматриваемые мозаики были выполнены во время перестройки храма в 1294–1296 гг.¹, которую связывают с правлением сына Михаила, Никифора и его

¹ Изначально церковь представляла собой храм типа вписанного креста и имела меньший размер. Эта точка зрения подтверждается последними археологическими исследованиями пола церкви, которые обнаружили четыре колонны, поддерживающие октагональную купольную конструкцию [2 с. 136].

супруги Анны Палеологины, племянницы Михаила VIII Палеолога. Письменных источников, свидетельствующих о происхождении мастеров, на сегодняшний день не обнаружено. Принимая во внимание родственные связи заказчиков с константинопольским двором, а также исключительное качество мозаик, в литературе с определенной степенью вероятности их принято считать работой столичной артели ([3 с. 131; 4 с. 25]) В. Пападопуло в равной степени допускает возможность того, что работа была выполнена мастерами из Фессалоники [2 с. 154]. Детальное исследование этого памятника проводилось А.К. Орландосом в 1960 г. во время реставрации и консервации памятника [5]. В свете современных подходов к сопоставлению «столичной» и «македонской» школ, вопрос атрибуции мозаик Арты является чрезвычайно актуальным.

Цель исследования: Пересмотреть сложившуюся атрибуцию мозаик в контексте современных исследований, приблизиться к пониманию принадлежности мастеров, выполнивших мозаики, определенной стилистической школе.

Задачи исследования: стилистическое сопоставление известных нам византийских памятников с целью выявления сходных черт, анализ исторического контекста, поиск связей и параллелей, позволяющих сделать выводы о происхождении мастеров.

Архитектурно-пространственный контекст

Мозаики вписаны в вытянутое, башнеобразное пространство, вертикаль которого подчеркивают три яруса колонн. Завершают вертикаль колоннеты, украшающие подпружные арки сводов. Динамично выстроенное пространство неизбежно приводит взгляд к монументальному изображению Христа Пантократора в куполе² (рис. 1). Экспрессивная выразительность лица достигается при помощи артикуляции надбровных дуг, продолжая традиции, известные нам по более ранним памятникам (например Дафни, ок. 1100 г.).

² Погрудное изображение Христа вписано в круг диаметром 4,53 м. Голова Христа – 2,22 м [5 р. XVII].



Рис. 1. Купол церкви Богородицы Парегоритиссы в Арте, общий вид (фото автора)

Изображение Христа Пантократора

Сознательный уход от классических пропорций и увеличение размера глаз делают взгляд Пантократора невероятно пронзительным. Тонкая цветовая нюансировка поверхности лица создает объемную, но в тоже время невесомую материю, демонстрируя памятник уже другой эпохи, черты которой намечаются в композиции «Деисус» из Софии Константинопольской (1261 г.) [4 fig. 41]. На первый взгляд, эти изображения отличаются по колориту, экспрессии и манере исполнения (в Арте изображение более схематично), однако следует учесть разницу в расстоянии, с которого зритель созерцает образ. В Софии соотношение размера изображения к расстоянию, сопоставимо с иконным образом, поэтому живописная моделировка и цветовая нюансировка деликатнее. В Арте глаз зрителя и лик Христа разделяют более 20 метров, поэтому потребовались четкие, интенсивные по цвету и контрастным соотношениям

линии. В изображении Пантократора используются очень мелкие тессеры³, а техника исполнения практически идентична технике портативных икон [5 р. XXIII–XXIV], благодаря чему создается впечатление живой, мерцающей поверхности. При кажущемся различии, лики из Арты и Софии Константинопольской сближают необычайно живописная поверхность и сходные схемы наложения теней, подрумянок, пробелов. Однако Христос из Арты – более абстрактен, из внимания уходят все второстепенные детали, остается только этот взгляд: строгий, но всепрощающий и понимающий.

Стоит упомянуть памятник, выполненный в технике фрески, но более современный образу из Арты – изображение Христа из монастыря Протат на Афоне (ок. 1290 г.) [6]. Мастер использует классические пропорции, благодаря чему лик приобретает почти «портретные» черты. Тем не менее изображения сближают сходные интонации участия, сопереживания, схемы наложения теней, пропорции лика (за исключением глаз, которые в Арте гипертрофированы для выполнения определенной задачи). Различаются способы наложения пробелов: в образе с Афона лик светящийся, сплавленный, сглаженный; в Арте пробела наложены интенсивно, графично. Эти отличия объясняются разницей как в технике, так и в расстоянии, с которого зритель воспринимает изображение.

В памятниках константинопольской школы присутствует несколько иная интонация. Например, к лику Христа Пантократора из купола в церкви монастыря Богоматери Паммакарistos (ок. 1310) [4 р. 181, fig. 169] применимы эпитеты: строгий, отстраненный, беспристрастный. Поза Христа, его пристальный взгляд, как и в Арте, рассчитаны на контакт со зрителем, однако это скорее античный философ, располагающий к размышлениям и внутреннему диалогу, нежели всевидящий Бог. Поверхность лика сглаженная, цветовая нюансировка тоньше, чем в лике из Арты, пропорции более изящные.

В мозаиках монастыря Хора (1316–1321 гг.) можно выделить три монументальных изображения Христа: в куполе эсонартекса, композиции «Деисус» и изображение Пантократора над входом в нартекс [4 fig. 183, 179, 177]. При некотором различии очевидны общие стилистические черты: плавкое письмо, утонченные пропорции – это идеальная красота. Эмоциональный оттенок образов можно описать как созерцание, внутреннее сосредоточение, аристократическое благородство. В Паригоритиссе лик выражает иную интонацию: понимание, участие, строгость, но всепрощение; этот взгляд вовлекает в трансцендентное пространство.

³ В построении личного использовались тессеры размером 2–3 мм, и тессеры размером 10–12 мм – в изображении драпировок и фона [5 р. XVII].

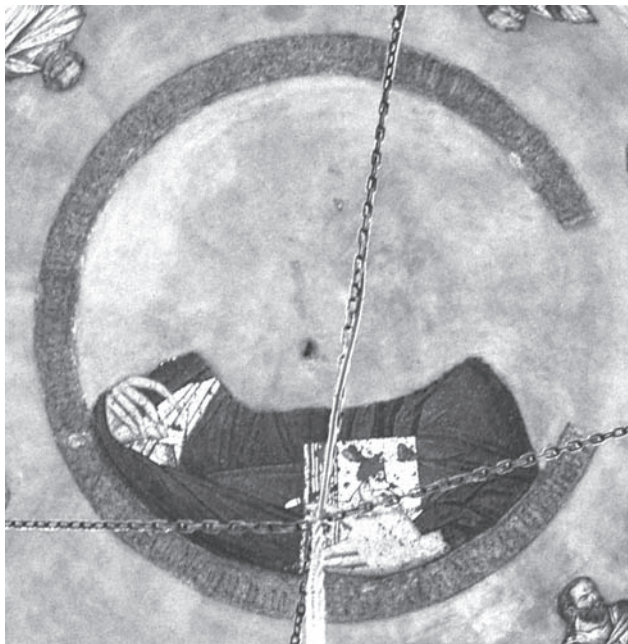


Рис. 2. Христос Пантократор, купол церкви Святых Апостолов в Фессалонике (фото автора)

Плодотворно рассмотреть более пристально мозаики церкви св. Апостолов в Фессалонике, памятник по хронологии и географии близкий образу из Паригоритиссы (рис. 2). Лик Христа не сохранился, однако исходя из надписи, окружающей медальон, К. Мавропулу Циуми предполагает, что Пантократор был изображен как Спаситель, а не как карающий Судия⁴. Это позволяет осторожно предположить, что выражение лика по своему эмоциональному окрасу было сходно изображению из Арты. К. Мавропуло Циуми обращает внимание на непропорционально большую левую руку Христа в Фессалонике, закрывающую большую часть Евангелия. Такая манера изображения используется также в монастыре Дафни и далее в раннем XIV в. [7 р. 310]. Трактовка правой руки имеет

⁴ Псалом 101, стих 20–22: «С небес призрел Господь на землю, чтобы услышать стон узников, разрешить сынов смерти, дабы возвещали на Сионе имя Господне и хвалу Его – в Иерусалиме». Надпись прочитана К. Мавропулу Циуми [7 р. 310].

большее стилистическое сходство с образом Пантократора из Дафни и Фессалоники, нежели со столичными памятниками. Построение фигуры, расположение цветowych пятен и складок в изображении Пантократора из Арты близки образам из церкви Святых Апостолов и Дафни. Композиции купола в Арте присуща большая монументальность, сближающая ее с церковью Святых Апостолов и отсылающая к памятникам средневизантийского периода (София Киевская, Дафни, Лагудера).

Фигуры пророков

В простенках барабана церкви Богоматери Паригоритиссы частично сохранились изображения пророков: Иеремия, Исаия, Иов, Иона, Елисей, Моисей, Давид, Соломон, Илия, Аарон, Иезекииль, Софония⁵). Фигуры расположены в трехчетвертном, почти профильном, повороте, будто в стремительном шествии к центру, которое визуальнo останавливается на Исаие и Иеремии. Позой и жестами они направляют взгляд зрителя к образу Христа, придавая композиции визуальную завершенность. Общий ритм и колористическая гамма⁶ также напоминают изображения пророков из церкви Святых Апостолов.

В столичных памятниках композиция купола более дробна (что в большей степени обусловлено особенностями архитектуры), фигуры обособлены орнаментальным или архитектурным фризом и изображены, как правило, фронтально, либо в легком хиазме. Жесты персонажей придают композиции пульсирующий ритм, сильно отличающийся от струящейся плавности движений, которую мы наблюдаем в Арте и Фессалонике. Наше внимание привлекло сходство некоторых пророков в изображении поз, ракурсов, жестов, схем расположения драпировок. В особенности фигуры Исаии и Иеремии из Арты [2 р. 152] (рис. 3А), с Наумом и Захарией из Фессалоники [7 р. 312–313, fig. 19, 20] (рис. 3Б); Иоила и Елисея из Паригоритиссы [5 fig. 8, р. 116] (рис. 4А) с Исаией и Наумом из церкви Святых Апостолов [7 р. 312–314, fig. 18,19], (рис. 4Б).

⁵ Изображения Давида и Соломона не сохранились.

⁶ Подробное описание цветов оттенков используемых тессер см. у проф. А.К. Орландоса [5 р. XII–XIII].



А



Б

Рис. 3. А. Пророки Исаия и Иеремия в барабане купола церкви Богородицы Паригоритиссы в Арте;
Б. Пророки Наум и Захария в скуфье купола церкви Святых Апостолов в Фессалонике (фото автора)



А



Б

Рис. 4. А. Пророки Иоиль и Елисей в барабане купола церкви Богородицы Паригоритиссы в Арте;
 Б. Пророки Исаия и Наум в церкви Святых Апостолов в Фессалонике
 (фото автора)

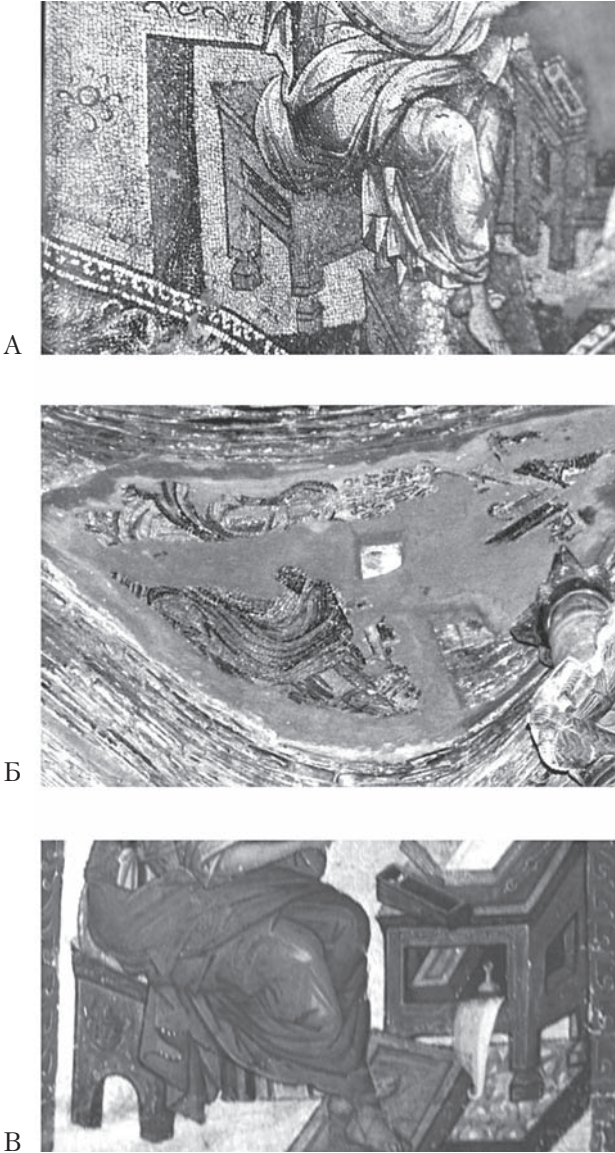
*Стиль мозаик в контексте
столичной и македонской школ*

Р. Нельсон обращает внимание на присущий столичным произведениям более сухой и линейный стиль, отличающийся от памятников Северной Греции [8 р. 132–134]. Подробный стилистический анализ особенностей двух «школ» и корпуса литературы, посвященной этой теме, содержится в публикации М.И. Яковлевой [9 р. 127–139]. Отметим лишь, что стиль и манера исполнения фигур и драпировок из Паригоритиссы обнаруживают большее сходство с мозаиками из Фессалоники, где преобладает ахроматичная нюансировка серовато-лиловых и бежевых тонов. Лики пророков в Паригоритиссе при их некотором стилистическом различии⁷ имеют линейную трактовку, утонченные и изящные пропорции, деликатную цветовую и светотеневую нюансировку, выполнены в классицистической манере, выражают задумчивость, внутреннее созерцание и сосредоточение. Это значительно отличается от лиц пророков из церкви Святых Апостолов, где они выполнены в достаточно экспрессивной, слегка небрежной живописной манере с яркими светотеневыми контрастами⁸. Стилистическое родство с ликами из Арты обнаруживается в большей мере в некоторых столичных памятниках. Например, лик Иоиля стилистически (ракурс, построение формы глаз, носа) близок лику Петра, а лик Софонии (построение формы и цветовых пятен, абриса) – лику Павла из монастыря Хора [11 р. 90–91]. Сходные черты можно найти в мозаичных иконах, приписываемых македонской школе, например икона Иоанна Богослова из Великой Лавры [6].

На поверхности юго-западного паруса церкви Богоматери Паригоритиссы сохранилось фрагментарное изображение евангелиста Марка (атрибуция по А.К. Орландосу [5 р. XXI]) (рис. 5Б). Можно различить драпировки, из-под которых видна правая нога. Изящная кисть правой руки придерживает открытую книгу, на

⁷ А.К. Орландос отмечает разницу в выражениях лиц пророков, считая, что они были выполнены разными художниками. Художник А – более консервативен, его лики отличаются строгостью и холодностью (пророки Исаия, Иеремия и частично Иезекииль). Художник В – более смелый в отношении рисунка и колористической гаммы (пророки Софония и Иезекииль), сильно отличающейся от остальных фигур. Мозаичист С – выполнивший фигуры в «реалистичной» манере и придавший лицам выражение патетического драматизма (Илия, Моисей, Иоанн, Аарон, Иоиль; [5 р. XXV]).

⁸ Подробнее о стиле мозаик в церкви Святых Апостолов см. М.И. Яковлева [10].



*Рис. 5. А. Евангелист Лука в парусе церкви Святых Апостолов в Фессалонике (фото по: Mavroulou-Tsioumi [7]);
 Б. Евангелист Марк (?) в парусе из церкви Богоматери Парегоритиссы в Арте (фото автора);
 В. Евангелист Марк. Миниатюра на листе из греческой рукописи. Музей П. Гетти, Ms. 70 (фото по: J. Lowden [12])*

которой различим фрагмент текста Евангелия. При более пристальном рассмотрении рисунка складок, мысленно продолжая прерванные линии, можно отметить некоторое сходство с позой и ракурсом в изображении евангелиста Луки из Фессалоники [7 fig. 38] (рис. 5А). Из этого можно заключить, что фигура была изображена сидящей в трехчетвертном повороте, правая нога выдвинута чуть вперед, а левая располагалась позади. Более близкие стилистические и иконографические аналогии можно встретить в манускриптах. Например, изображение евангелиста Марка (ок. 1300–1310 гг.) [12 cat. 164] (рис. 5В).

Итак, лепка ликов при помощи тонкой цветотеновой нюансировки, способность изображения тонкого психологизма, утонченные пропорции, исключительное качество исполнения и родственные связи заказчиков с Константинополем свидетельствуют в пользу принадлежности мастеров константинопольской школе. Однако эмоциональные интонации мозаик Паригоритиссы ближе памятникам Северной Греции. Монументальность композиции, схемы расположения драпировок, позы пророков и расположение в архитектурном пространстве обнаруживают сходство с декорациями церкви Святых Апостолов.

Вопрос атрибуции мозаик церкви Святых Апостолов является весьма дискуссионным (см. также [9 с. 1278–139]). Р. Кормак считает, что декорацию выполнила та же артель, которая работала в монастыре Хора [13 р. 57]. Р. Нельсон, вслед за А. Ксингопулосом, считает, что мозаики были выполнены мастерами македонской школы, центром которой являлась Фессалоника, где, в отличие от Константинополя, традиция не прерывалась даже во время латинского завоевания, и на протяжении XIII–XIV вв. возводились новые памятники [8 р. 127–140]. Различия в стиле константинопольской и македонской школ Р. Нельсон связывает, в первую очередь, с характером заказчика. В Константинополе – это представители высшей аристократии и интеллектуальной элиты. Продолжив эту мысль, можно предположить, что столичные росписи отражают в большей степени экзистенциальные и социальные аспекты (более подробно см.: [14; 15]); отсюда тяга к нарративным сюжетам и богатому декоративизму, а выражение в ликах Христа способствует созерцанию и медитативным размышлениям. Мозаики монастыря Хора, расположенного в аристократическом квартале, предназначались для узкого круга и сами по себе являлись *icone* – моленным образом. В Фессалонике, тесно связанной с монашескими центрами, заказчиками выступали представители разного уровня духовенства, архитектура и росписи служат литургическим потребностям, продолжая традиции, заложенные в

средневизантийский период. На территории Фессалоники к середине XIV в. функционировало более 50 разного рода церковных построек, заказчики которых имели тесные связи с монастырскими центрами [16 p. 230].

Обсуждение вопроса о «македонской» и «столичной» школах имеет долгую историю, начиная от Г. Милле [17] и заканчивая современными исследователями [9]. Р. Кормак считает, что сам термин «столичной школы» в позднем византийском искусстве – понятие неоднородное⁹. Мастеров, которые проходили обучение в столичных мастерских, было бы неверно географически связывать с определенным регионом. В поисках заработка художники были мобильны, впитывали новые традиции, подстраиваясь под вкус заказчика. В утонченно-рафинированной столичной среде выдающихся мыслителей¹⁰ был востребован образ беспристрастного философа-интеллектуала. В то время как в монастырских кругах, тесно связанных с Фессалоникой, – образ всевидящего и милосердного, всепрощающего Бога.

Р. Нельсон считает роль региональных традиций недооцененной, полагая, что в палеологовский период заказчики были более мобильны, чем мастера, поэтому зачастую они пользовались услугами местной артели¹¹. В поисках заказов в Фессалонику прибывали мастера, некоторые из которых прошли обучение в Константинополе.

⁹ Р. Кормак заметил что по причине почти полного отсутствия письменных источников, позволяющих точно атрибутировать произведения искусства, корпус памятников столичной школы определялся селекцией исключительно качественных образцов, создавая таким образом эталонный художественный профиль столицы. Такая стратегия исключает саму возможность существования региональных центров и школ, способных к созданию памятников высокого качества. Тем не менее, как отмечает исследователь, для многих мастеров имеется больше оснований предполагать, что они прошли обучение в Фессалонике (например: Михаил Астрапас и Евтихий, работавших на Балканах, Георгий Калиергис, работавший в Верии, Мануил Панселин, чьей руке принадлежат фрески монастыря Протат на Афоне) [13 p. 56–57].

¹⁰ Более подробно см. С. Рансимена [18].

¹¹ Нельсон предполагает существование нескольких региональных центров, куда стекались мастера в ожидании заказа, при этом отмечает, что заказчики были более мобильны, чем мастера. Пример, который он приводит: Михаил Дука Глабас Тарханиот и его жена Мария нанимают местных мастеров, чтобы декорировать притвор к базилики св. Димитрия в Фессалонике. Когда Мария, проживая уже в Константинополе, декорирует капеллу в церкви Паммакаристос, она обращается уже к константинопольским мастерам [8 p. 134].

Заключение

Итак, можно предположить, что заказчик мозаик Паригоритиссы, несмотря на тесные связи с константинопольским двором, считал более удобным воспользоваться услугами одной из мастерских Фессалоники, где изобразительная традиция, несмотря на латинское завоевание, не прерывалась, и качество выполнения заказа не вызывало сомнений. Учитывая то, что лик Пантократора выполнен в технике, близкой миниатюрным мозаичным иконам, можно предположить, что заказчик воспользовался услугами мастеров из центра, где изготовлялись портативные мозаичные иконы. В этом случае близость цветовой гаммы с мозаиками из Фессалоники вполне закономерна. Тем не менее в связи с этим возникает вопрос о «специализации» в средневековом искусстве, другими словами, о возможности художника-миниатюриста выполнить монументальный заказ. Можно также предположить существование некоего общего прототипа, связанного, скорее всего, с монашескими кругами, на который ориентировались мастера Арты и Фессалоники. Об этом говорят как тесные связи Фессалоники с Афоном, отмеченные Ш. Герстель, так и характер росписей в Арте.

Резюмируя, соглашусь с тезисом Робина Кормака о том, что связывать памятник с Константинополем, исходя исключительно из качества произведения, было бы некоторым упрощением. Поздневизантийские памятники требуют более многогранного подхода: как стилистического анализа, так и социокультурного контекста.

Литература

1. *Ćurčić S.* Architecture in the Balkans. From Diocletian to Suleyman the Magnificent. New Haven, CT: Yale University Press, 2010. 913 p.
2. *Papadopoulou V.N.* Byzantine Art and its monuments. Athens, 2007. 165 p.
3. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
4. *Chatzidakis N.* Byzantine mosaics. Ekdotike Athenon, 1994. 269 p.
5. Орλάνδος, ΑΚ. Η Αγία Θεοδώρα της Αρτης. Αρχ. των Βυζαντινών Μνημειών της Ελλάδος. Αθήνα, 1936. 183 p. Traduction abregée du text grec, – XLII.
6. *Бутырский М.Н.* Византийское искусство. Компакт-диск. Издательство Директ Медиа, 2006.
7. *Ματροπούλου-Τσιουμι C.* Holy Apostles // Mosaics of Thessaloniki 4th–14th centuries. Athens, 2012.
8. *Nelson R.S.* Tales of Two Cities: the Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki // К. Nikolayo (ed.). Manuel Panselinos and his Age. Athens, 1999. P. 127–140.

9. Яковлева М.И. Мозаики церкви свв. Апостолов в Фессалонике: проблемы иконографии, стиля и происхождения мастеров // Вестник РГГУ. Серия «Филология. Социология. Искусствоведение». 2016. № 1 (3). С. 127–139.
10. Яковлева М.И. К вопросу о роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII–XIV вв. // Македония – Рим – Византия. Материалы научной конференции / Под ред. Н.А. Налимова. М.: КДУ, Университетская книга, 2017. Р. 193–222.
11. Aksit I. Museum of Chora. Mosaics and frescoes. Istanbul: Aksit Kultur eve Turizm Yayincilik, 2010. 155 p.
12. Lowden J. Manuscript illumination in Byzantium 1261–1557 // Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven; London: Yale University Press, 2004. P. 259–293.
13. Cormack R. The icon in Constantinople around 1400 // The hand of Angelos. An icon painter in Venetian Crete / M. Vassilaki (ed.). Athens: Benaki Museum, 2010. 256 p.
14. Nelson R.S. Taxation with Representation. Visual narrative and the political field of the Kariye Camii // Art History. 1999. № 22 (1). P. 56–82.
15. Küllerich B. Aesthetic aspects of Palaiologan art in Constantinople: Some problems // Interaction and isolation in late Byzantine culture. Stockholm Swedish Research Institute in Istanbul, 1999. P. 16–26.
16. Gerstel S.E.J. Civic and monastic influences on church decoration // Dumbarton Oaks Paper. 2003. № 57. P. 225–239.
17. Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evagile aux XIV-e, XV-e, et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916.
18. Runciman S. The Last Byzantine Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 106 p.

References

1. Ćurčić S. Architecture in the Balkans. From Diocletian to Suleyman the Magnificent. New Haven, CT: Yale University Press, 2010. 913 p.
2. Papadopoulou V.N. Byzantine Art and its monuments. Athens, 2007. 165 p. 3.
3. Lazarev VN. The History of Byzantine painting. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1986. (In Russ.)
4. Chatzidakis N. Byzantine mosaics. Ekdotike Athenon, 1994. 269 p.
5. Орλάνδος, ΑΚ. Η Αγια Θεοδωρα της Αρτης. Αρχ. των Βυζαντινων Μνημειωντης Ελλάδος.
6. Butyrskii MN. Byzantine art. CD. Moscow: Izdatel'stvo Direkt Media Publ.; 2006. (In Russ.)
7. Mavropoulou-Tsioumi C. Holy Apostles. *Mosaics of Thessaloniki 4th–14th centuries*. Athens, 2012.
8. Nelson RS. Tales of Two Cities: the Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki. Nikolayo K., ed. *Manuel Panselinos and his Age*. Athens, 1999. p. 127-40.
9. Yakovleva MI. Mosaics of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: the problems of iconography, style and masters origin. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series*. 2016;1(3):127–139. (In Russ.)

10. Yakovleva M.I. On the question of the role of Thessaloniki in the artistic life of Byzantium circa 1300. V: Nalimova N.A., ed. Macedonia – Rome – Byzantine. Proceedings from the scientific conference. Moscow: KDU, Universitetskaya kniga Publ.; 2017. p. 193-222. (In Russ.)
11. Aksit I. Museum of Chora. Mosaics and frescoes. Istanbul: Aksit Kultur eve Turizm Yayincilik, 2010. 155 p.
12. Lowden J. Manuscript illumination in Byzantium 1261–1557. *Byzantium. Faith and power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven; London: Yale University Press, 2004. p. 259-93.
13. Cormack R. The icon in Constantinople around 1400. Vassilaki M., ed. *The hand of Angelos. An icon painter in Venetian Crete*. Athens: Benaki Museum, 2010. 256 p.
14. Nelson R.S. Taxation with Representation. Visual narrative and the political field of the Kariye Camii. *Art History*. 1999;22:56-82.
15. Kiilerich B. Aesthetic aspects of Paleologan art in Constantinople: Some problems. *Interaction and isolation in late Byzantine culture*. Stockholm Swedish Research Institute in Istanbul, 1999. P. 16-26.
16. Gerstel S.E.J. Civic and monastic influences on church decoration. *Dumbarton Oaks Paper*. 2003;57:225-39.
17. Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evagile aux XIV-e, XV-e, et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916.
18. Runciman S. The Last Byzantine Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 106 p.

Информация об авторе

Светлана В. Цымбал, искусствовед, независимый исследователь, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; cymbalsvetlana@yandex.ru

Information about the author

Svetlana V. Tsybmal, art historian, independent researcher, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russia; cymbalsvetlana@yandex.ru

Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода

Мария И. Яковлева

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

Аннотация. В статье рассматривается влияние, оказанное византийскими перегородчатыми эмальями на стилистическое своеобразие миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода. Вступившее в конце XIII – начале XIV в. в пору расцвета искусство микромозаики заимствует и перерабатывает ряд художественных приемов, свойственных постепенно приходящей в упадок перегородчатой эмали: активное использование «линейного» ассиста, покрывающего одеяния тонкой сверкающей «паутиной», орнаментацию нимбов и оформление надписей геометрическими обрамлениями. Таким образом, в миниатюрных мозаичных иконах соединяются выразительные возможности живописи и декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: перегородчатые эмали, миниатюрные мозаичные иконы, стиль, ассист, орнаментация

Для цитирования: Яковлева М.И. Влияние перегородчатых эмалей на художественный язык миниатюрных мозаичных икон раннепалеологовского периода // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2019. № 1. С. 124–136

The impact of cloisonné enamels on artistic features of the micromosaic icons of the early Palaeologan period

Maria I. Yakovleva

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

Abstract: The article deals with the impact of Byzantine cloisonné enamels on the stylistic particularity of the micromosaic icons of the early Palaeologan period. The art of micromosaics, which was flourishing at the end of the thirteenth to the beginning of the fourteenth centuries, borrowed and reinterpreted some of artistic peculiarities typical of gradually decaying cloisonné enamel: an

active use of “linear” highlights, covering garments with a fine sparkling “net”, ornamented haloes and medallions or cartouches containing inscriptions. Thus the expressive qualities of painting, on the one hand, and of the decorative art of enameling on the other are conjoined in the micromosaic icons.

Keywords: cloisonné enamels, micromosaic icons, style, gold hatching, ornamentation

For citation: Yakovleva M.I. The impact of cloisonné enamels on artistic features of the micromosaic icons of the early Palaeologan period. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;1:124-36

Введение

О. Демус упомянул перегородчатые эмали в числе других видов византийского искусства, повлиявших на формирование особого художественного языка миниатюрных мозаичных икон [1 S. 175]. В настоящей статье делается попытка развить высказанный исследователем постулат, более подробно рассмотрев вклад, внесенный перегородчатыми эмалями в стилистическое своеобразие микро-мозаик раннепалеологовской эпохи.

Византийские перегородчатые эмали: техника изготовления, стилистические характеристики, история бытования

Прежде чем перейти непосредственно к теме нашей статьи, кратко остановимся на технике изготовления перегородчатой эмали, поскольку именно технические возможности и приемы эмальеров во многом обусловили характер и стиль этого вида искусства, ставшего в Византии эмблемой роскоши и репрезентативности [2 S. 29]. Процесс производства эмалей требовал высокого уровня мастерства и совмещения навыков работы с драгоценными металлами, стеклом и ювелирными изделиями [3 p. 575–576]. Материалом основы и закреплявшихся на ней перегородок, как правило, служило золото [4 p. 101], [3 p. 575–576], реже – позолоченное серебро¹ или медь².

¹ Позолоченное серебро встречается уже в ранних произведениях византийского эмальерного искусства, например в ставропекте Фиески–Моргана (начало IX в.), см. [5 cat. 34, p. 74].

² Замена золота медью, продиктованная соображениями экономии, произошла на позднем этапе развития византийской перегородчатой эмали: [3 p. 577].

В ячейки, образованные напаянными на основу перегородками, насыпалась порошкообразная стеклянная масса разных цветов, после чего все изделие подвергалось обжигу [6 S. 13–14], [7 p. 25]. Готовое изделие шлифовалось и полировалось, а иногда еще раз обжигалось³.

Припаянные к основе перегородки образовывали систему замкнутых ячеек и препятствовали взаимопроникновению стеклянной массы разного цвета, благодаря чему внутри отдельной ячейки эмаль оставалась однотонной [6 S. 14]. Однако зачастую перегородки не прикреплялись к основе, а вплавлялись в эмалевый слой в процессе обжига изделия, т. е. использовались сугубо в декоративных целях [8 p. 14]. Впрочем, даже в этом случае отдельные ячейки сохраняли самостоятельное цветовое решение, чем умело пользовались мастера-эмальеры при создании таких декоративно эффектных, броских элементов, как контрастно «полосатые» гиматии апостолов на знаменитой Лимбургской ставротеке (963–969 гг.) [8 p. 16, fig. 11].

Техническая невозможность создания внутри отдельной ячейки тонких тональных переходов обусловила важную стилистическую характеристику византийских эмалей – плоскостность трактовки изображений, усиливавшуюся геометрическим характером рисунка, образованного отполированными торцами золотых перегородок.

Возникнув, по всей вероятности, в середине IX в. и достигнув совершенства во второй половине X–XII вв., искусство изготовления перегородчатых эмалей постепенно пришло в упадок в XIII в. и окончательно сошло на нет в XIV в. [9 p. 196–198]. Однако византийские перегородчатые эмали продолжали бытовать на Западе и Востоке спустя долгое время после того, как в Византии миновал расцвет этого ремесла. Высокая ценность, которой византийские эмали обладали в глазах средневековых заказчиков, обусловила создание сборных произведений декоративно-прикладного искусства, в которых вторично использовались эмалевые плакетки, изготовленные в разные эпохи для разных целей⁴. Важнейшими памятниками, свидетельствующими о долгом бытовании перегородчатых эмалей, являются знаменитый Пала д'Оро в соборе св. Марка в Венеции⁵,

³ О технике изготовления перегородчатых эмалей см. [4, 6 S. 12–14, 7, 8].

⁴ Перечень сохранившихся до наших дней византийских перегородчатых эмалей, в том числе вмонтированных в более поздние произведения декоративно-прикладного искусства, приводится в работе: [9 p. 191–196].

⁵ Современный вид алтарь собора св. Марка приобрел в 1342–1345 гг. при доже Андреа Дандоло; при его создании использовались разновременные эмали как византийской, так и венецианской работы. См. [10 p. 39–42].

Хахульский триптих в собрании Государственного музея искусств Грузии⁶ и оклад лекционария из муниципальной библиотеки Сиены⁷.

Влияние перегородчатых эмалей на художественные особенности микромозаик

Пользуясь широкой и заслуженной славой, перегородчатые эмали неизбежно должны были повлиять на художественный язык иных видов византийского изобразительного искусства, что можно проследить на примере миниатюрных мозаик.

Важнейшим художественным приемом, заимствованным миниатюрными мозаичными иконами у перегородчатых эмалей, следует считать активное использование «линейного» ассиста, покрывающего одеяния тонкой сверкающей «паутиной» и придающего образному строю микромозаик особенно драгоценное звучание.

Обильная ассистная разделка одеяний используется в большинстве микромозаик раннепалеологовской эпохи. Ассист выкладывается тонкими золотыми, позолоченными серебряными или медными пластинками, зачастую непосредственно по подготовительному рисунку, выполненному восковыми красками. Многие из пластинок, которыми был выложен ассист, утрачены, так как они хуже, чем тессеры из натуральных камней, сцепляются с воскомастичной основой, но первоначальный рисунок ассиста восстанавливается по их отпечаткам в грунте.

Наиболее характерным для миниатюрных мозаичных икон видом ассиста являются обильные «линейные» разделки, складывающиеся из простых одиночных, прямых или слегка скругленных линий и по большей части носящие плоскостный орнаментальный характер. Так, в ряде миниатюрных мозаичных икон с ростовыми изображениями на полах одеяний размещается ассист, выложенный частыми параллельными линиями, который может быть условно назван ассистом «лесенкой». Его можно видеть на иконах «Христос Пантократор» из церкви Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме (середина XIII в.) [13 fig. 3] (рис. 1), «Св. Анна с Марией»

⁶ Хахульский триптих был изготовлен по заказу грузинского царя Деметре I (1125–1155 гг.), о чем свидетельствует посвятельная надпись, вычеканенная в нижней части створок. Эмали триптиха охватывают широкий период до середины XII в. включительно. См. [11 с. 20], [9 p. 200–201].

⁷ Оклад, изготовленный, возможно, в Константинополе во второй половине XIII в. или в начале XIV в., содержит стилистически разнородные эмали, датируемые периодом от конца X до начала XIII в. См. [12 cat. 312, p. 509–511].



Рис. 1. Христос Пантократор. Миниатюрная мозаичная икона (фрагмент). Середина XIII в. Санта-Мария-ин-Кампителли, Рим, Италия
Источник: Pedone, p. 104, fig. 3



Рис. 2. Иоанн Предтеча. Миниатюрная мозаичная икона (фрагмент). Первая половина XIV в. Собор св. Марка, Венеция, Италия
Источник: <http://www.restituzioni.com/opere/icona-di-san-giovanni-battista/>

и «Распятие» в монастыре Ватопед на Афоне (конец XIII – начало XIV в.) [14 p. 35–39, fig. 11–15] или «Иоанн Предтеча» из собора св. Марка в Венеции (первая половина XIV в.) [15 p. 86, fig. 33] (рис. 2). Все эти микро мозаики, в целом весьма различные по стилю, объединяет плоскостность трактовки и скупость цветового решения одеяний, в котором обильному линейному ассисту отводится решающая декоративная роль.

Прообраз этого тяготеющего к суховатому геометризму ассиста, как кажется, следует искать в произведениях перегородчатой эмали, в частности в V-образном принципе расположения перегородок, при котором их торцы образуют на поверхности изделия рисунок, напоминающий «елочку» (так называемый «Chevronstil») [6 S. 30]. Этот способ орнаментации, в котором «любовь к непрерывному, заполняющему всю поверхность узору оказывается сильнее любых попыток органичного изображения складок» [6 S. 27] проявляется уже в произведениях XI в. – например, на эмалях, украшающих нижнюю часть короны св. Стефана (1074–1077 гг., ныне – в Венгерском парламенте в Будапеште) [6 S. 113–117, cat. 37]. Наивысшего расцвета прием орнаментации одеяний V-образными складками достигает в произведениях XII в., что демонстрируют эмали с ростовыми изображениями Богородицы (рис. 3), апостолов и пророков на Пала д'Оро (конец XI – начало XII в.), где он облекается в исключительные по мастерству и утонченности формы [10 p. 51, 53, 59].

Еще бóльшую общность с типичным для микро мозаик ассистом «лесенкой» обнаруживает часто встречающаяся в перегородчатых эмалях второй половины XII в. схематичная манера разделки одеяний плотно расположенными параллельными линиями, принимающими подчас форму «змейки». Такое прихотливое размещение перегородок, свидетельствующее о дальнейшем усилении в эмалях декоративных тенденций, встречаем на эмалевых плакетках с изображениями двенадцатых праздников в верхней части Пала д'Оро, датируемых последней четвертью XII в. (в частности, на гиматии Христа в сцене Сошествия во ад) [10 p. 45], или на одеяниях св. Иоанна Богослова в сцене Распятия на ставроптеке из Эстергома, выполненной ок. 1150–1200 гг. [5 cat. 40, p. 81].

Разновидностью «линейного» ассиста в миниатюрных мозаичных иконах являются плавные, текучие, словно опадающие линии, подчеркивающие складки верхней части одеяний. Этот более конструктивный, по сравнению с ассистом «лесенкой», вариант акцентирования складок встречается преимущественно в поясных образах, таких как датируемые концом XIII – началом XIV в. иконы «Спас Эммануил» (ныне – в ГИМ, Москва) [16 № 13, с. 211],



Рис. 3. Богоматерь Оранта. Перегородчатая эмаль. Конец XI – начало XII в. Пала д'Оро, собор св. Марка, Венеция, Италия. Источник: The Treasury of San Marco. P. 59

«Богоматерь Елеуса» (церковь Санта-Мария-делла-Салюте, Венеция) [12 cat. 127, p. 216–217] и «Св. Николай Чудотворец» (Музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, Киев) [16 № 15, с. 212]. В целом, однако, и он сохраняет плоскостно-орнаментальный характер, находя явно выраженные параллели в изделиях перегородчатой эмали XI–XII вв., таких как изображения святых врачей на короне св. Стефана (1074–1077 гг.) или святых на боковых створках ставроптеки, вмонтированной в так называемый триптих Ставело и датированной первой половиной XII в. [5 cat. 301, p. 461–463].

Несколько особняком стоит еще один встречающийся в микро-мозаиках вид ассиста: тонкие золотые лучи, исходящие из сплошь заполненных световой заливкой участков, придающих ассистной

разделке сходство с «гребенкой». Проникновение его в миниатюрные мозаики, очевидно, нельзя связывать с влиянием перегородчатых эмалей. Ассист в форме «гребенки» нашел применение в византийской живописи не позднее XI в., о чем свидетельствуют созданные в 1049–1055 гг. мозаики кафоликона монастыря Неа Мони на о. Хиос [17 р. 29]. В XIII в. этот вид разделок получает широкое распространение в темперных иконах, где он носит формообразующий характер, участвуя в объемной моделировке одеяний⁸.

Аналогичная роль отводится ему и в некоторых мозаичных иконах, например, в среднеформатной мозаике «Богоматерь Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на Синае, исполненной в начале XIII в. [18 № 74, с. 95]. Однако в миниатюрных мозаичных иконах этот тип ассиста вырождается в чисто декоративный прием, что можно наблюдать на примере микромозаик «Христос на троне» в охридской Галерее икон (XIII в.) [19 р. 203–208, fig. 1–2] и «Христос Пантократор» в монастыре свв. Петра и Павла в Шиме (1300–1350 гг.) [12 cat. 132, р. 223]. Если в синайской мозаичной иконе разделки «гребенкой» деликатно моделируют складки мафория Богоматери, то в двух названных микромозаиках, особенно в охридской, рисунок ассиста огрубляется и становится плоскостным, свидетельствуя о потере мастерами-мозаичистами понимания его формообразующих качеств.

Как показывают приведенные примеры, золотыми шраффировками в миниатюрных мозаичных иконах украшаются не только изображения Христа и Богоматери, но и святых. Таким образом, ассист используется не как прием, позволяющий выделить наиболее значимые образы, а как общий декоративный принцип, чрезвычайно близкий эмальерному искусству. В понимании его выразительных возможностей мозаичисты зачастую демонстрируют ту же тягу к абстрактной орнаментальности и отсутствие интереса к органичной передаче одеяний, что и мастера-эмальеры. Неудивительно, что до расчистки микромозаик при беглом осмотре их порой принимали за произведения перегородчатой эмали [20 р. 77–78].

Характерной художественной особенностью микромозаик являются *орнаментированные нимбы*, для украшения которых чаще всего используется мотив чередующихся крестов – четырехконечных⁹

⁸ См., например, две иконы с изображением Богоматери на троне из Национальной галереи искусства в Вашингтоне: [12 cat. 286, р. 476–477, fig. 286.1].

⁹ Например, на микромозаиках «Св. Иоанн Златоуст» (около 1325 г.) из коллекции Дамбартон Оукс, «Св. Феодор Стратилат» (начало XIV в.) из Государственного Эрмитажа [12 cat. 135, р. 227–228; cat. 136, р. 229] и др.

или ступенчатых¹⁰. Не исключено, что принцип орнаментации нимбов проник в миниатюрные мозаичные иконы из перегородчатой эмали, в которой нередки случаи украшения нимбов геометрическим и стилизованным флоральным орнаментом, о чем свидетельствуют, в частности, плакетки с изображениями двенадцатых праздников (последняя четверть XII в.), вмонтированные в верхнюю часть Пала д'Оро. В технике перегородчатой эмали также изготавливались обильно декорированные венцы для икон, наподобие тех, что украшают Цилканскую икону Богоматери (нимбы исполнены в начале XII в.) или Корцхельскую икону (оклад датируется XIII в.) из собрания Государственного музея искусств Грузии [11 № 188–191, с. 134–136; № 224–226, с. 148–149]. В некоторых перегородчатых эмалях встречается и орнаментация нимбов крестиками – четырехугольными (например, на эмалевой пластине с изображением Распятия в Пала д'Оро)¹¹ или ступенчатыми (на медальоне XI в. с изображением святого воина из этого же ансамбля) [10 p. 164, fig. 16d].

Наконец, микромозаики, по-видимому, позаимствовали у изделий перегородчатой эмали принцип *оформления надписей геометрическими обрамлениями*, широко используемый наряду с их размещением непосредственно на фоне, без всякого дополнительного выделения. Обрамлениями могут служить как простые фигуры (прямоугольные картуши или круглые медальоны), так и сложно составленные восьмиконечные картуши, как на микромозаике «Св. Димитрий» (рис. 4) из муниципального музея в г. Сассоферрато, датируемой началом XIV в. [12 cat. 139, p. 231–233]. Оформление надписей на этой миниатюрной мозаике демонстрирует несомненное родство с медальонами на иконе с ростовым изображением архангела Михаила (рис. 5), выполненной в конце XI – начале XII в. в смешанной технике чеканки и перегородчатой эмали и ныне хранящейся в сокровищнице собора св. Марка в Венеции [10 cat. 19, p. 171–175]¹².

¹⁰ На миниатюрной мозаичной иконе «Св. Феодор Тирон» (XIV в.) из Музеев Ватикана и в сценах «Вход Господень в Иерусалим» и «Распятие» на диптихе «Двенадцать праздников» из Флоренции. См. [12 cat. 138, p. 231; cat. 129, p. 219–220].

¹¹ Крестики вписаны в медальоны, чередующиеся с «жемчужинами».

¹² Обрамления надписей, почти идентичные медальонам на эмалевой иконе с ростовым изображением архангела Михаила из собора св. Марка, присутствуют также на более раннем, крупноформатном мозаичном образе Христа Пантократора из Национального музея Барджелло во Флоренции (третья четверть XII в.). См. [18 № 27, с. 53].



Рис. 4. Св. Димитрий Солунский. Миниатюрная мозаичная икона (фрагмент) Начало XIV в. Муниципальный музей, Сассоферрато, Италия
Источник: Вокотόπουλος, №. 91, σ. 112



Рис. 5. Архангел Михаил. Икона (фрагмент), чеканка и перегородчатая эмаль. Конец XI – начало XII в. Собор св. Марка, Венеция, Италия
Источник: The Treasury of San Marco, Venice. P. 173

Заключение

Драгоценное сияние ассиста, обильно покрывавшего одеяния, геометрическое оформление надписей и пышная орнаментация нимбов усиливали общее впечатление торжественности и величелия, производимое микро мозаиками, и в этом смысле несомненно их перекличка с изделиями перегородчатой эмали, служившими в Византии эмблемой роскоши. По-видимому, перед нами любопытное свидетельство того, как вступившее в XIII – начале XIV в. в пору расцвета искусство миниатюрных мозаичных икон заимствует и перерабатывает художественные приемы, свойственные постепенно приходящей в упадок перегородчатой эмали, тем самым соединяя выразительные возможности живописи и декоративно-прикладного искусства.

Литература

1. Demus O. Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung // Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West. London, 1998. XVIII. S. 173–176.
2. Hetherington P. Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution // Byzantinische Zeitschrift. 1988. № 81. S. 29–38.
3. Cutler A. The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century / A.E. Laiou (ed.). Dumbarton Oaks Studies. 2002. Vol. 39. P. 555–587.
4. Buckton D. Enamelling on Gold: a Historical Perspective // Gold Bulletin. 1982. № 15. P. 101–109.
5. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. 604 p.
6. Wessel K. Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. 213 p.
7. Stromberg C. A Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Botkin Collection // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 25–36.
8. Buckton D. Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. // The Journal of the Walters Art Gallery. 1988. Vol. 46. P. 11–24.
9. Hetherington P. Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss // Byzantium. 2006. № 76. P. 185–215.
10. The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. 337 p.
11. Хускивадзе Л.З. Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. Тбилиси: Хеловнеба, 1984. 160 с.
12. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.

13. *Pedone S.* L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // *Rivista dell'Institutio Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte.* 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 95–131.
14. *Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K.* The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. 447 p.
15. *Furlan I.* Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. 116 p.
16. Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991. 292 с.
17. *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. I. 304 p.
18. Вокотόπουλος Π. Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. 237 σ.
19. *Miljković-Peppek P.* Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* 1972. Bd. 21. S. 203–208.
20. *Ryder C.E.* Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. New York: Institute of Fine Arts, 2007. 420 p.

References

1. Demus O. Studies in Bizantium, Venice and the West. London, 1998. Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung. XVIII. S. 173-76.
2. Hetherington P. Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution. *Byzantinische Zeitschrift.* 1988;81:29-38.
3. Cutler A. The Industries of Art. The Economic History of Byzantium: from the Seventh through the Fifteenth Century. Laiou A.E., ed. *Dumbarton Oaks Studies.* 2002;39:555-87.
4. Buckton D. Enamelling on Gold: a Historical Perspective. *Gold Bulletin.* 1982;15:101-09.
5. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. 604 p.
6. Wessel K. Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen: Bongers, 1967. 213 S.
7. Stromberg C. A Technical Study of Three Cloisonné Enamels from the Botkin Collection. *The Journal of the Walters Art Gallery.* 1988;46:25-36.
8. Buckton D. Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D.C. *The Journal of the Walters Art Gallery.* 1988;46:11-24.
9. Hetherington P. Byzantine Cloisonné Enamel: Production, Survival and Loss. *Byzantion.* 2006;76:185-215.
10. The Treasury of San Marco, Venice. Milan: Olivetti, 1984. 337 p.
11. Khuskivadze LZ. Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum. Tbilisi: Khelovneba Publ.; 1984. 160 p. (In Russ.)
12. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.

13. Pedone S. L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di "Musaico Parvissimo". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie.* 2005; XXVIII:95-131.
14. Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K. The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos: Monastery of Vatopedi, 2007. 447 p.
15. Furlan I. Le icone bizantine a mosaico. Milan: Stendhal, 1979. 116 p.
16. Byzantium. Balkans. Russia. Icons from the End of 13th – First Half of 15th centuries. Exhibition catalog. Moscow: Izdatel'stvo Gosudarstvennykh muzeev Moskovskogo Kremlya Publ.; 1991. 292 p. (In Russ.)
17. Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. I. 304 p.
18. Βοκοτόπουλος Π. Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995. 237 σ.
19. Miljković-Pepel P. Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* 1972;21:203-08.
20. Ryder CE. Micromosaic Icons of the Late Byzantine period. New York: Institute of Fine Arts, 2007. 420 p.

Информация об авторе

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

Information about the author

Maria I. Yakovleva, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; bld. 10, Andronievskaya sq., Moscow, Russia; 105120, iakovmi@mail.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова
Корректор *Ж.П. Григорьева*
Компьютерная верстка
Е.Б. Рагузина

Подписано в печать 22.12.2018.

Формат 60×90¹/₁₆

Усл. печ. л. 8,6. Уч.-изд. л. 9,0.

Тираж 1050 экз. Заказ № 485

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rgggu.ru

www.knigirgggu.ru