

О. В. ОШАРИНА

ПОЗДНЕАНГИТИЧНАЯ ЗАВЕСА ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

(некоторые вопросы символики)

В коптской коллекции Эрмитажа хранится большая завеса (1,96 × 1,225 м), представляющая собой уникальный образец позднеангитичной иконографии (рис. 1). Основу композиции составляет высокий нижний ярус, в центре которого изображена уходящая вверх колонна с капителью из листьев аканфа и широкой частью антаблемента и хорошо заметной профилированной базой, что создает образ конструктивного архитектурного сооружения. Это точная архитектурная композиция со всеми выверенными частями, причем внизу выделяется мотив чаши с виноградным побегом, которой словно наложен на щедро украшенный растительными мотивами фует колонна. По сторонам ее симметрично изображены два дерева с высокими стволами и пышной кроной, при этом тщательность в проработке цветов и плодов подчеркивает их разнообразность. Справа эффектно выделяются красные плоды граната на фоне зеленых листьев ланцетовидной формы, слева — розовые цветы лотосовой пальмы (*Diospyros lotus* Linne) на темно-синем фоне. Верхний ярус изображения составляют три медальона на желтом фоне с изображением женских лиц, одинаково развернутых почти в три четверти влево. Перед нами три юные женщины с одинаковыми прическами и подчеркнута сходным выражением лиц, несмотря на разницу в их чертах. Следует обратить внимание на то, что медальоны стоят друг от друга на строго выверенном расстоянии и точно соответствуют вершинам колонны и двум деревьям, т. е. в композиции выражена строгая симметричность. Разворот их голов может предполагать некий центр, куда они обращены, что позволяет думать, что перед нами — одна из частей целого ансамбля. Отметим, что никаких следов крепления из-за плохой сохранности завесы не выявлено, поэтому наши выводы гипотетичны. Завеса выткана в технике гобелена.

Впервые ткань опубликована в каталоге К. С. Ляпуновой и М. Э. Матье «Коптские ткани из собрания Государственного Эрмита-

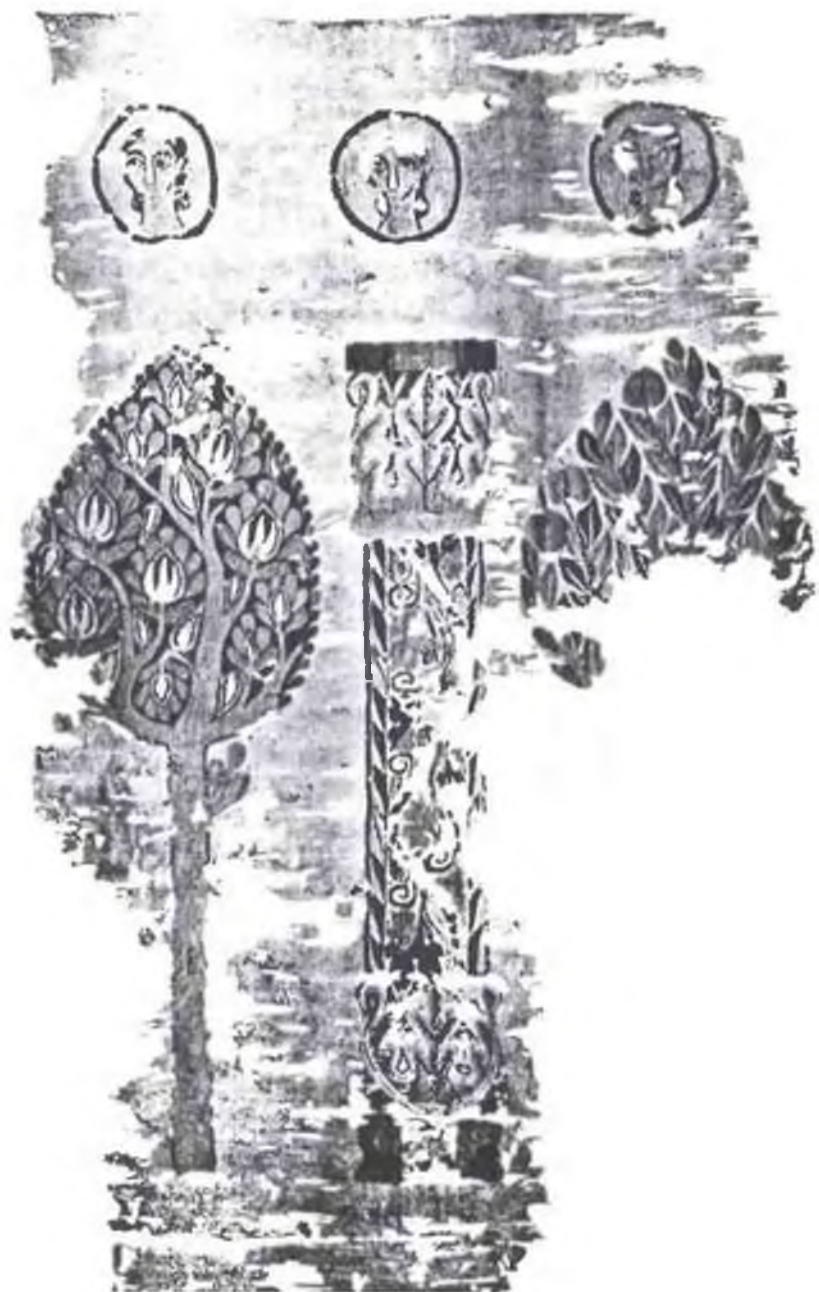


Рис. 1. Запоса. V в. Лен, шереть. Гос. Эрмитаж.

жа» с датировкой IV—V вв.¹ В своей работе «Древнеегипетские мотивы в коптском искусстве» М. Э. Матъе говорит о большой эрмитажной записе как о характерном образце использования древнеегипетских мотивов.² В статье М. Г. Быстриковой ткань рассматривается как своего рода настенный амулет и «важный предмет в доме при любом событии в жизни: на свадьбе, при рождении детей, наконец, после смерти владельцев при их погребении».³

В Ветхом Завете колонна была символом опоры и поддержки небес и земли (Иов 9, 6). Она ассоциировалась также с огненным и облачным столпом, который воспринимали как чудесное провидение присутствия самого Бога (Исх. 13, 21). Идея колонны храма Соломона может восходить именно к таким представлениям.

В «Откровении Иоанна Богослова» апостолы сравниваются со столпами Небесного Иерусалима, которые не только поддерживают его, но и символизируют духовное восхождение, соединение мира небесного с миром земным.

Согласно поверениям египтян, плечи древнеегипетского бога Осириса, подобно колонне, держат на себе ико Вселенную. С образом Осириса связан также амулет в виде колонки (египетский джед), который помещался на шею усопшего в целях его защиты и чтобы, как сообщается в древнеегипетском тексте, он входил через двери препопелней, как имеющий силу, и никто не мог ему препятствовать, никто не мог его спрививать.⁴ В эллинистическое время место Осириса занимает Дионис. Изображение бога Диониса и колонны можно проследить и на целом ряде коптских тканей. Добавим, что это не подражание композиции Праксителя, в которой колонна играет роль конструктивного элемента, а самостоятельный мотив.

Символика колонны как духовного восхождения тесно связана с идеей столпничества и ухода в пустыню в качестве монахов-отшельников. Так, ива Онуфрий схивнивается с колонной самой древней пустыни. Обратимся к символике представленных на завесе деревьев. Дерево граната, появившееся из капли крови самого бога Диониса, символизирует бессмертие. Как известно, существовала традиция высаживать деревья граната на могилах героев. Сын зернанико граната, Персефона смогла покинуть подземное царство, возвращаясь туда лишь на треть года. Цветок лотоса, упоминавшийся в мифе о сотворении мира, играл в Древнем Египте особую роль. Цветы, которые раскрываются при восходе солнца и закрываются на закате, превращаются в символы жизни и смерти. Плоды лotosовой пальмы (финги) упоминаются во многих коптских текстах как еда аناхоретов. В виде прекрасного сада, в котором растут пальмы и гранаты, яблоки и персики,

¹ Матъе М. Э., Липунова К. С. Коптские ткани из собрания Государственного Эрмитажа. М.: И., 1951. С. 89.

² Матъе М. Э. Древнеегипетские мотивы на тканях Византийского Египта // Труды Отдела Востока. 1940. Т. 3. С. 127.

³ Быстрикова М. Г. Коптская записка V века // СГЭ. 1980. XLV. С. 55—57.

⁴ Тураев В. А. Египетская литература. М., 1920. Т. I. С. 128.



Рис. 2. Ткань с изображением Дюониса. IV. Леп, шерсть. Швейцария. Музей в Ригтисберге (фонд Аберга).

ципрусские и миртовые деревья, видит рай св. Пафнутий.⁵ Украшения плодами граната и цветами лотоса представляют собой характерный образец позднеантичного искусства. Орнаментальные мотивы колонны с растительным декором очень близки представленным на недавно приобретенной Фондом Абега (Риггисберг, Швейцария) целой серии завес с изображением Диониса и его свиты (рис. 2).⁶ Гирлянды плодов и цветов ассоциировались с плодородием, возрождением и обещанием вешней жизни. Часто такие гирлянды обрамляли изображения божеств, связанных с плодородием и аллегориями времен года и месяцев. Можно сделать предположение о возможной связи мотивов, изображенных на ткани, с богами умирающей и воскресающей природы.

Рассмотрим верхний ярус композиции. Идея портретных тоидо зародилась еще в IV в. до н. э., их прототипом могли стать образцы погребального портрета. Изображения в медальонах уже в античное время были символом защиты, возвышения и обретения бессмертия.⁷ В римское время образы *imagines cireatae* подразделяются на два типа — триумфальные и погребальные тоидо. Изображения в медальоне получили необычайно широкое распространение в византийском Египте — в живописи, скульптуре и ткачестве — как в качестве официального и погребального портрета (причем воспроизводилась та же иконографическая формула, которая характерна для памятников римского времени), так и в качестве разнообразных аллегорий: творения, удачи, наслаждения, символов, связанных с силами природы и временами года. Несмотря на известную приверженность христианству, конты продолжают традиции использования благожелательной символики, корни которой глубоко уходят в язычество.⁸ Обычно изображения были безымянными, хотя исключений достаточно. Например, на большой завесе VI в. из собрания Думбартон Оакс выткано греческое имя Гестин, покровительницы домашнего очага. При этом каждое изображение имеет соответствующую атрибутику. Как правило, эти аллегории богато украшены: в волосы вплетена жемчужная лента, дорогое ожерелье или амулет украшают грудь, массивные висячие серьги завершают декоративное убранство (рис. 3). Однако три женских портрета в медальонах, вытканых на эрмитажной завесе, не имеют, на наш взгляд, отношения к приведенным типам и стилистически ближе примыкают к погребальным портретам, изготовленным на территории Египта в V в. (рис. 4).⁹ Три тканых медальона с изображениями женских лиц относятся, по нашему мнению, к образам *imagines cireatae*. История их иконографии позволяет предположить, что на эрмитажном памятнике изображены погребальные портреты, а сама ткань соответственно носит номинальный характер.

⁵ *Journeying into God: Seven Early Monastic Lives / Translation with introduction by Tim Vivian*. Minneapolis, 1996. P. 186.

⁶ *Flury-Landberg M.* Textilkonservierung im Dienste der Forschung. Bern, 1988.

⁷ *Gruber A.* Christian Iconography. New York, 1968. P. 71—74.

⁸ *Ibid.* P. 99.

⁹ Из коллекции Н. П. Лычева: Каталог выставки, СПб., 1993. С. 41. № 10.

Вопрос о назначении тканей представляется одним из самых сложных, несмотря на то что в целом история использования завес имеет длительную традицию на Ближнем Востоке и Средиземноморье как и в домах состоятельных людей, так и в различных культовых сооружениях. Изучение тканей больших размеров осложняется отсутствием систематически проводимых археологических раскопок, а следовательно, как правило, фрагментированной сохранностью тканей. Большинство завес происходит из погребений, куда они попали в результате вторичного использования в качестве погребальных пелен.

Согласно сообщению Павсания, в храм Зевса в Олимпии была пожертвована шерстяная завеса пурпурного цвета, изготовленная в Агинонии.¹⁰ На рельефе III в. до н. э., происходящем из Коринфа, изображается внутреннее пространство греческого святилища, в котором висит завеса.¹¹ В языческих святилищах завесы, вероятно, использовались для разделения сакрального пространства. Эта традиция отделения святой святых завесой восходит к завесе Иерусалимского храма и продолжает использоваться в первых христианских базиликах.

Как известно, алтарь первых христианских базилик размещался в конце восточного нефа и был отгорожен низкой мраморной балюстрадой. Завеса же закрывала верхнюю часть этого отгороженного пространства. Пример завесы, возможно, предназначенной для христианской базилики, приводит в своей статье Г. Слободя.¹² Сохранившиеся три петли на верхнем крае завесы и остатки перемычки сбоку показывают, что эта завеса висела между колоннами или колонками кивория (рис. 5).

Использование завес в жилых домах подтверждается наличием кроков и дырчатых проемах и в колоннадах домов в Геркулануме и Помпеях. Галлийский аристократ Сидоний описывает тобелены из льна и шерсти, украшавшие ложа и столы во время пиршеств и познаний.¹³ На этих тканях, по его словам, были представлялись изображения различных животных — львов, леопардов, медведей, собак и даже парфянского всадника, обернувшегося назад и посылающего свою стрелу. Можно предположить, что завесы эти о тина с подчеркнуто декоративным характером служили украшением интерьеров вилл, дворцов и домов состоятельных людей. Аналогичными по тематике сюжетами, в том числе и евангельскими сценами, украшались одежда, орнаменты которой описывает Астерий, епископ Амасийский,¹⁴ с осуждением относясь к тем, чьи одежды, по его словам, шаблонно рисованные сцены. Это свидетельство для нас особенно важно, так как показывает

¹⁰ *Wace A.* Preliminary Historical Study: A Late Roman Tapestry from Egypt // *Conservation, the Journal of the International Institute for the Conservation of Museums Objects*. 1954. May. Nr. 9. P. 1.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Slobodja H.* Ein altchristlicher Kuchen Vorhang aus Aegypten // *Römische Quartalschrift*. 1892. Jahrgang VI. S. 105.

¹³ *Auguier H.* The Good Life: Late antiquity. A guide to the Postclassical World. London, 1999. P. 140.

¹⁴ *Migne J.* Patrologiae cursus completus. Series Graeca. 1858. T. XI. *Hondia in locum Evangelii secundum Lucam*. P. 164ff.



Рис. 3. Ткань с ацеторикским изображением. VI в. Лен, шерсть. Нью-Йорк, Галерея Делакорт.



Рис. 4. Погребальный портрет. IV—V вв. Фляом. Дерево. Гос. Эрмитаж.

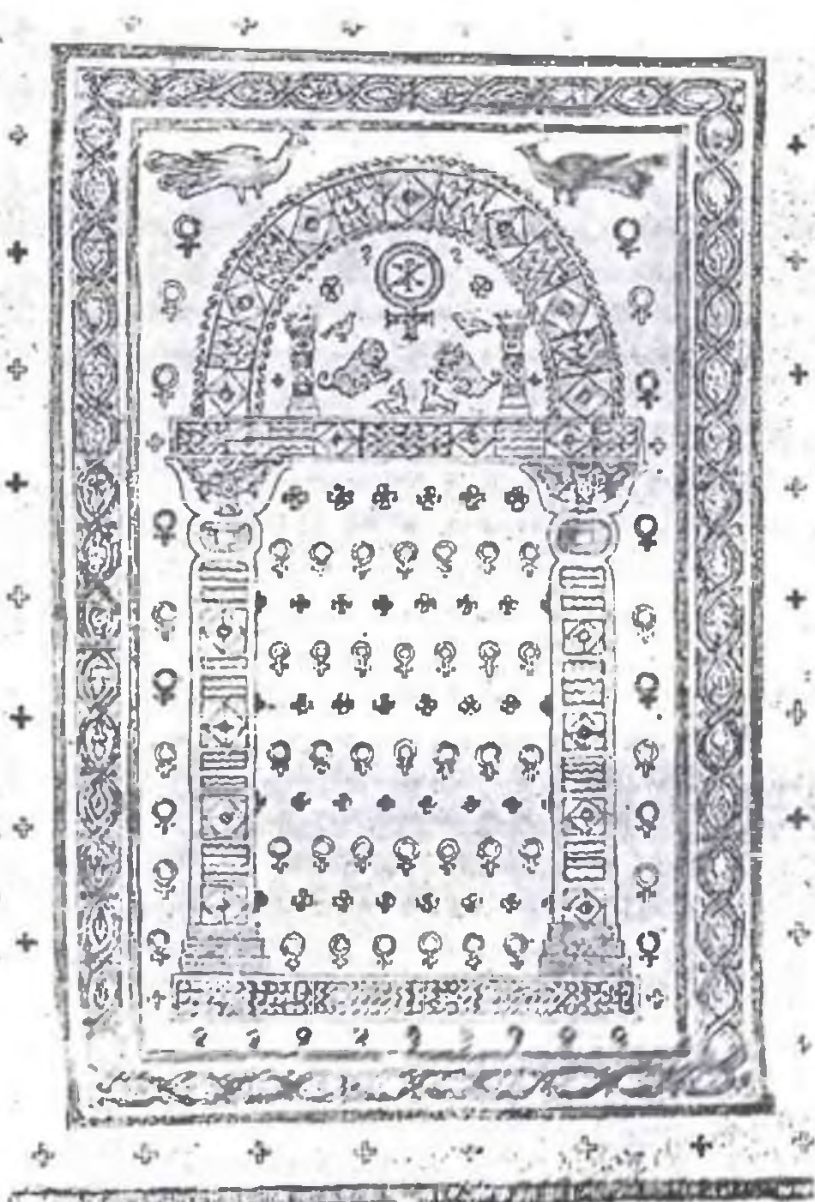


Рис. 5. Завеса с изображением арки. VI в. Лен, шерсть.
Собрание государственных музеев Берлина.

отсутствие строго регламентированных тем и сюжетов для тканей различного назначения.

Обращение к иконографии эрмитажной завесы позволяет связать ее с искусством Переднеазиатского региона. Как показали исследования А. М. Штауффера, традиция изображения плодоносных деревьев была несвойственна искусству Древнего Египта, а являлась непременной принадлежностью культуры стран Передней Азии.¹⁵ Что касается центрального изображения, то на саркофаге IV в. представлен ассирийский царь Навуходоносор в виде гермы, венчающей колону.



Рис. 6. Саркофаг. Мрамор. IV в. Сирия.

Вероятно, у нас есть возможность еще более локализовать район, который, по нашему мнению, мог повлиять на создание эрмитажного памятника. В сиро-палестинском регионе существовала традиция установки каменных столбов в качестве «местопишца» Бога.¹⁶ Также из Сирии происходят несколько памятников, иконография которых включает сочетание таких элементов, как изображения портретов в медальонах и колонны. Это мраморный саркофаг III в. н. э., на крышке которого представлен портрет умершего в форме тоида, а на передней стенке изображена колонна (рис. 6). В позднеримское время колонна, кроме идеи духовного возвышения, несомненно носила триумфальный характер, героизировала умершего, приобщала его к бессмертию. Изображение аллегории возрождения с греческой надписью «Апашия», окруженной гирляндой цветов и фруктов и четырьмя медальонами с изображениями времен года, встречается на мозаике V в. из Антиохии. Архитектурный фриз с портретными медальонами этого же времени встречается и в самом Египте.¹⁷ Аналогичные композиции появляются на мозаиках Пальмиры уже в III в.

В погребении трех братьев из Пальмиры стены усыпальницы украшены колоннами, между которыми изображены портреты умерших в медальонах (рис. 7).¹⁸ Изображение этой усыпальницы имеет для нас самое существенное значение в связи с попыткой реконструкции всего ансамбля, частью которого, по нашему мнению, являлась эрмитажная завеса.

¹⁵ Stauffer A. *Textilien aus Ägypten*. Bern, 1991. S. 45ff.

¹⁶ *Paian Дж.* Библиейская археология. СПб., 2003. С. 38.

¹⁷ *Byzantine Women and their World*, Harvard University, 2003. P. 167. № 84.

¹⁸ *Syria. Byzantine times. Exhibition October 2001—January 2002*.



Рис. 7. Внутреннее помещение погребения трех братьев.
III в. Сирия.



Рис. 8. Завеса. V—VI вв. Ледя, персть. Лондон.
Музей Виктории и Альберта.

По мнению Г. Магвайра, завесы с изображением архитектурных мотивов были призваны создавать иллюзию богатого архитектурного убранства.¹⁹ Композицию райского сада видит на нашей ткани А. Штауффер.²⁰

Несмотря на традиционность используемых мотивов, композиция армитажной завесы выпадает из ряда аналогичных памятникон, представляя собой довольно редкий образец иконографии. Нам известна лишь завеса из Музея Викторин и Альберта, на которой вытканы две колонны и два медальона с изображениями женских лиц (рис. 8).²¹ Привлекает внимание явная асимметрия представленных здесь колонн. Для наших заключительных выводов важно отметить, что эта ткань была найдена еще с тремя завесами, каждая из которых повторяет изображенную здесь композицию. Вероятно, эти завесы использовались вместе для создания единой композиции.

Само композиционное построение нашей завесы как будто свидетельствует о том, что перед нами часть большого комплекса: в центре анфас изображается наиболее значимая сцена, а в боковых композициях взгляды персонажей обращены к главному изображению. Этот фрагмент, повторенный несколько раз, должен был формировать архитектурное и ландшафтное пространство, создавая целостный образ. Завесы вычленили собой определенное пространство, которое отделялось многочисленными колоннами и деревьями, что само по себе создавало идею Небесного Иерусалима: райского сада с 12-ю колоннами. Реконструируя так это типотетическое пространство, можно лишь представить себе концентрацию в нем огромного слоя символически значимых мотивов, по-видимому, связанных с темой нового духовного рождения и Воскресения.

SUMMARY

The images on a large-size hanging in the Hermitage collection present a unique possibility for judging on late antique iconography.

In the centre of the composition a column richly decorated with plant motifs is seen, flanked with trees with lotus blossoms and granates. Above the column there are three medallions where on yellow ground 3 female faces are shown in three quarters to the left.

The hanging was firstly published in the Catalogue of coptic textile from the Hermitage museum by K. Lyapunova and M. Matje dated the textile to the 4—5 centuries.

A.-M. Stauffer suggested that this hanging and others with architectural motifs were to produce the impression of richly decorated interior. H. Maguire wrote about decorative function of the Hermitage textile.

¹⁹ Maguire H. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period // DOP. 1990. B. 44. P. 239.

²⁰ Stauffer A. Textilien aus Ägypten. S. 49.

²¹ Textiles of Late Antiquity. New York, 1995. P. 20.

In this paper I am going to suggest my understanding of this hanging's function and symbolic meaning of its images.

In spite of the traditionalism of the represented motives, the composition of the Hermitage hanging stays aside in the list of the similar types of textile. We know only the hanging from the Victoria and Albert museum on which two columns are showed along with 2 medallions with female faces.

In my opinion this hanging is a part of an anseble, it could be the left-hand wing (the eyes of the women are turned to the left, towards the main composition).

The hanging outlined a certain space surrounded by numerous columns and trees, thus creating the idea of the Heafen Jerusalem: the garden of Eden with 12 columns. Reconstructing this hipothetic space in the following way, on one can only imagine the concentration and the numerous levels of symbolically important motives, apparently connected with the theme of the new spiritual birth and Ressurrection.