

**Ошарина Ольга Владимировна**, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. [ooasharina@yandex.ru](mailto:ooasharina@yandex.ru) ORCID: 0000-0001-8210-3780

**Osharina, Olga Vladimirovna**, PhD in Art History, leading researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [ooasharina@yandex.ru](mailto:ooasharina@yandex.ru) ORCID: 0000-0001-8210-3780

## АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСКУССТВЕ ХРИСТИАНСКОГО ЕГИПТА (ПО МАТЕРИАЛАМ ТКАНЕЙ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА)

## HELLENISTIC INFLUENCE ON THE ART OF CHRISTIAN EGYPT (BASED ON THE TEXTILES FROM THE HERMITAGE COLLECTION)

**Аннотация.** В связи с отсутствием в раннехристианской традиции коптов сложившихся иконографических композиций, в ясных формах выражавших символику спасения и обретения новой жизни, коптские мастера были вынуждены заимствовать некоторые образы и аллегории из богатого наследия своих предшественников. На формирование сюжетов и образов, представленных на позднеантичных египетских тканях, оказало влияние сразу несколько художественных традиций. Наиболее заметный след, несомненно, оставило наследие эллинистического искусства. Из репертуара греко-римской культуры были заимствованы и по-новому интерпретированы аллегории, мифологические образы и символы. Художники обращаются к самым драматичным, легко узнаваемым сюжетам с определенной прообразовательной символикой. Иногда выбор того или иного античного символа был уже в самое раннее время рекомендован или регламентирован отцами Церкви, как это было в случаях с образами орла, павлина, феникса, льва, винограда. В других случаях традиционные античные изображения «освящались» христианскими богословами только с течением времени, как это было, например, с изображением полета квадриги Александра Македонского или сценой рождения богини Афродиты. При создании рисунков для текстильных композиций мастера привлекают мозаики и рельефы, торевтику и изделия из слоновой кости, живопись и миниатюры, обращаясь в каждый период к ведущему художественному направлению. В сложении и формировании рассмотренных композиций на протяжении IV–VIII вв. проходит несколько этапов, акцентирующих то или иное символическое значение сцены. Одни изображения выполняли функцию оберега или защитного амулета, другие намекали на близость к картине рая, третьи воспринимались как символ христианского воскресения.

**Ключевые слова:** Раннехристианское искусство Египта; Эрмитаж; ткани; символ; аллегория; Дионис и его спутники; рай.

**Abstract.** As there were no fully developed iconographic compositions clearly expressing the idea of salvation and new life in Early Christian tradition, Egyptian artists borrowed certain images and allegories from the rich heritage of their predecessors. There were several artistic traditions which simultaneously affected the development of the subjects and images represented on Late Antique Egyptian textiles. Hellenistic art left the most prominent traces. Egyptian artists borrowed and re-considered in a new way allegories, mythological figures, and symbols from the Graeco-Roman culture. They chose Ancient gods and heroes that fitted the religious ideas of Christianity best. Artists appealed to most dramatic and recognizable subjects containing the symbols of transformation, therefore some images of Ancient gods do not often appear on Egyptian textiles. Sometimes the Church Fathers recommended or regulated the choice of one or another Ancient symbol like the images of an eagle, peacock, phoenix, lion, and grapes. In other cases, traditional Ancient images were «sanctified» by Christian theologians only in process of time, such as the depiction of flying Alexander the Great or the birth-scene of Aphrodite. To create cartoons for tapestry, the artists used images from mosaics and reliefs, toreutics, and ivory products, still being in the context of leading art direction. In the 4th–8th centuries, there were several stages in the process of forming the compositions described above. Each stage focused on one or another specific symbolism of a scene. Some images functioned as apotropaic or protective amulets, some alluded to the scene of Paradise, and others were symbols of the Resurrection.

**Keywords:** Late Antique Art in Egypt; the Hermitage; tapestry; symbol; allegory; Dionysus and his retinue; the Paradise.

В связи с отсутствием в раннехристианской традиции коптов сложившихся иконографических композиций, в ясных и зримых формах выражавших символику спасения и обретения новой жизни, коптские мастера обращаются к темам, сюжетам и образам из богатого наследия античного искусства. Прежде всего, востребованными оказались символы, связанные с идеями возрождения и обретения вечной жизни: образ священного дерева и виноградной лозы, листья аканфа и цветы лотоса, бутоны роз и плоды граната, птицы и животные: орел, павлин, утка, лев, пантера, заяц, собака, олень. Мастера предпочитают обращаться к богам и героям античной мифологии, изображениям растительного и животного мира, представляющим эти символы и аллегории. Среди античных богов и героев отбираются образы и композиции, наиболее созвучные христианским религиозным представлениям. Художники показывают самые драматичные,

легко узнаваемым сюжеты с определенной прообразовательной символикой, поэтому отдельные изображения античных богов на коптских тканях встречаются редко. В первую очередь, к ним относятся памятники дионисийского круга, в том числе сцены с изображением сбора плодов и винограда, а также многочисленные аллегории, приносящие процветание и удачу, времена года и месяцы, подчеркивающие вечно меняющийся ритм жизни, его цикличность. По мнению Ф. Ф. Зелинского, античность стала настоящим Ветхим Заветом для нашего христианства [2, с. 112].

Афродита — одна из наиболее часто изображавшихся на раннехристианских памятниках греческих богинь, чей культ получает особое распространение в Египте, где ее отождествляют с Исидой и Хатхор. На одном из ранних образцов эрмитажного собрания, фрагменте туники IV в., золотой нитью по пурпурному фону вытканы изображения Афродиты и Эрота (Илл. 1). Фигура



**Илл. 1.** Медальон верхней части туники с изображением Афродиты и Эроса. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11620 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузцова

Афродиты представлена стоящей, опираясь о жезл, слегка повернув украшенную венком голову в сторону Эроса. Справа — фигура Эроса, протягивающего Афродите венки. Образ Эроса уже в римское время был связан с погребальным культом, в частности его изображения в большом количестве встречаются на римских саркофагах [27, S. 448, № 257, Taf. 267]. Венки в руках Эроса — символ быстротечности человеческой жизни, однако присутствие на тунике изображения богини Афродиты как хозяйки подземного царства Эпитюмбии дает надежду на спасение.

Композиции с изображением Афродиты создавали богатую почву для появления новых аллегорий, поэтому христианские богословы стремились «освятить» ее образ [21, p. 265]. Связующим звеном в новом прочтении мифа о Рождении Афродиты могло стать сирийское Житие св. Пелагеи (V в.). Епископ гелиопольский обратил молодую девушку Маргариту, имя которой означало «жемчужина», в христианство и посвятил ее Афродите Анадиомене (Поднимающейся из воды). Приняв христианство, она получает возможность сделать свою душу достойной «небесного жениха». Вероятно, так изображение Афродиты Анадиомены стало ассоциироваться с рождением новой души и очищением от грехов в водах крещения [28, S. 31]. Прототип этого образа восходит к знаменитой картине Апеллеса, на которой богиня представлена выходящей из моря, отжимая влажные волосы.

В эллинистический период стены и полы средиземноморских вилл украшают мозаики с пышными композициями со сценами триумфа Афродиты и Диониса, Посейдона и Амфитриты, Похищения Европы в сопровождении богатого кортежа из тритонов и nereид, эрогов и дельфинов, в символической форме изображающих картину христианского рая [18, p. 147–149, pl. 58]. Фауна и флора Нила, утки, рыбы, розовые лотосы, охота на гишпопотамов и крокодилов, лодки с рыбаками и эрогами заняли видное место на позднеантичных тканях, были неотъемлемыми элементами

нильского пейзажа, понимаемого как райский ландшафт. В Египте образ речного божества Нил соответствовал мировому океану, поэтому в композициях с нильскими сценами изображались морские и речные божества. В христианское время дочери Нерее могли изображаться с чашей и крестом, ассоциируясь с богиней Афродитой и символизируя преобразование души в водах крещения. В центре тканой полосы из собрания Эрмитажа на спине морского дракона, с факелом в правой, поднятой вверх руке, плывет nereиды (Илл. 2). Особенно часто их изображения украшают рельефы саркофагов, трансформируясь из символа античного возрождения в символику христианского спасения. Композиции с изображением nereид носили охранительный характер или характер апотропея [18, p. 151–152, pl. 143]. Еще на одной эрмитажной полосе вытка на частично сохранившаяся фигура обнаженной женщины, морской нимфы или Афродиты с длинными волнистыми волосами (Илл. 3). Складки плаща цвета красной охры плавно спускаются вниз, следуя контуру ее тела. Все свободное поле темно-синей ткани заполнено изображениями рыб, дельфинов и каракатиц. Отличаясь особой декоративностью, сцены с изображением рыбной ловли символизировали радость счастливой безмятежной жизни и христианского рая [31, S. 339]. Подобные композиции встречаются на многочисленных памятниках римского и византийского времени, особенно на африканских мозаиках. Символика центральной сцены с изображением рыбака, вытаскивающего из воды рыбу, связана с идеей процветания: Нил богат рыбой и птицами. В христианский период эта композиция получила дополнительное толкование. Рыбы могли символизировать человеческие души, а рыбаки представляли Христа и апостолов — «ловцов человеков» (Мф. 4, 19).

Образ рая с самого начала был одной из излюбленных тем христианской культуры. Он часто встречался на фресках, мозаиках, саркофагах и предметах прикладного искусства. Изображения цветущих и плодоносящих деревьев, ваз и корзин на занавесах и медальонах символизировали процветание и картину христианского рая. Эти изображения встречаются уже в росписях римских ката-



**Илл. 2.** Полоса с изображением обнаженной Афродиты (?). Египет V в. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 12911 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузцова



**Илл. 3.** Ткань с изображением Диониса, Ариадны и 12 подвигов Геракла. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11337 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова



**Илл. 4.** Медальон с изображением орла. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11603 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

комб и получают свою дальнейшую жизнь в искусстве египетских христиан, например, на фризе западной стены часовни № XVIII в монастыре св. Аполлония в Бауите [15, р. 92–94, LXVI–LXXI], представляя аллгорию изобилия и райского процветания.

Из античной мифологии средневековые художники, среди прочих, заимствуют сравнительно редкий сюжет — изображение Орфея, играющего на лире. По легенде, своей чудесной игрой фракийский певец мог очаровывать не только богов, людей и животных, но даже скалы и деревья. Безвременная смерть Орфея, когда он был разорван менадами, стала определяющим моментом в возникновении орфических культов в Греции, в которых герой погибал, а затем воскресал благодаря участию в священных мистериях. Вероятно, это и стало причиной проведения символических параллелей между Христом и Орфеем некоторыми христианскими авторами, в частности Евсевием Памфилом и Кириллом Александрийским. По словам последнего, как Орфей своей лирой укрощал диких зверей, так Спаситель через свое божественное Слово привлекал к себе людей [7, р. 112–123]. Христос сделал в духовно-нравственном мире то, что произвел в физической и неразумной природе Орфей.

Ранние изображения Христа в виде держащего лиру юноши в окружении животных восходят к образу Орфея и известны уже в росписях римских катакомб Петра и Марцеллина (IV в.) или по многочисленным композициям средиземноморских мозаик. Этот иконографический тип встречается также на краснолаковой керамике, получившей большое распространение в Восточном Средиземноморье. Наряду с фигурой Орфея на чашах изображаются персонажи Ветхого и Нового Завета: эпизоды из жизни Ионы, композиции с Адамом и Добрым Пастырем. Близкие по символике, они могли замещать друг друга, показывая картину христианского рая. Три ткани с изображением Орфея хранятся в собрании Эрмитажа. Две из них — это парные медальоны V в., вероятно, служившие украшением льняной туники (ДВ 11158, 11159). Третий медальон, более позднего времени, датируется VI в. (ДВ 13217). Сравнение разных по времени тканей позволяет увидеть появление тех новых черт, которые становятся определяющими для христианского искусства. Так, на парных образцах с изображением Орфея животные показаны в естественном движении и их фигуры соразмерны. Композиция на медальоне VI в. отличается уже строгой симметрией, пропорции не соблюдаются. В центре представлена фигура Орфея, значительно превышающая по своим размерам Сатира и Пана, что подчеркивает его главную роль в этой сцене.

Изображения Геракла имели длительную жизнь в раннехристианском искусстве египтян [3, с. 41–54]. Сцены с его подвигами часто встречаются на позднеантичных саркофагах, откуда они заимствуются для создания текстильных композиций. Немецкий исследователь К. Науэрт опубликовала все известные композиции с изображениями Геракла на позднеантичных тканях [29, S. 728–838]. Его подвиги, жизнь аскета, столь ценящая египетскими пустынножителями, наконец, мученический конец — все это превратило античного героя в символ искупителя и спасителя человечества. Настоящими шедеврами коптского ткачества являются две пурпурные вставки с изображением 12 подвигов Геракла, хранящиеся в собрании музея Метрополитен [11, р. 137, № 46] и Эрмитажа (Илл. 3). В центральном медальоне представлено изображение Диониса и Ариадны в колеснице, запряженной тремя пантерами; слева от колесницы — Геракл с палицей на плече. На фризе вставки показаны сцены с 12 подвигами Геракла, действие которых начинается с левого верхнего угла по часовой стрелке: герой завершает предначертанные ему земные дела и совершает восхождение на Олимп. Окаймляющие сцену изображения 12-ти подвигов, за которые герой получает бессмертие, представляют метафору христианского спасения.

Идея обретения бессмертия путем вознесения на небо была с успехом воспринята сознанием египетских христиан с его гностическими представлениями о воскресении и появлении многочисленных композиций с изображением триумфов как с реальными, так и аллегорическими героями.

На ткани эрмитажного собрания выгкана фигура крылатой Ники в одеждах светло-желтого цвета, эффектно выделяющихся на красно-малиновом фоне медальона (ДВ 11168). В левой поднятой руке богиня держит венок, около правой изображения не сохранилось. Над головой греческая надпись в две строки: «Милость Божия со святым господином Коллуфом». Символическое значение всей сцены, уходящей своими корнями к истокам греко-римского искусства, означало божественную награду лицу, в данном случае Коллуфу, которому предназначался венок. Сама композиция, создание объема путем сопоставления светлых и темных тонов, тип туники, несомненно, указывают на заимствования из памятников эллинистического круга, вероятно, живописи. Иконография образа богини очень близка фигуре Ники в росписи погребения «Трех братьев» в Пальмире (III в.), где она представлена в развевающихся одеждах, с медальоном над головой, украшенным лентами с погрудным изображением умершего. Особое распространение образ Ники по-

лучает в христианское время в византийском Египте — в росписях, изделиях из кости, дереве и на тканях. Эти памятники, несмотря на принадлежность христианской эпохе, продолжают живые традиции эллинистического искусства, что проявляется в сложнейших движениях фигур и живописной легке струящихся одежд богини. Образ Ники в античный период использовался не только в качестве персонификации богини победы, но и выступал как символ бессмертия, дарующий герою вечную жизнь. Вероятно, это обстоятельство позволило расширить спектр его толкования в христианском искусстве, в частности в значении обретения Царствия небесного. В связи с отношением египтян к смерти как к переходу из одного мира в другой, появляется потребность в психопомпе, то есть проводнике праведных душ. В верхнем регистре одной из эрмитажных завес фигуры двух Ник поддерживают, подобно ангелам, венюк с изображением мужчины и женщины. На рубеже V–VI вв. образ Ники претерпевает процесс трансформации, превращаясь в бестелесных духов, ангелов, посылаемых, по словам апостола Павла, «на служение для тех, которые имеют наследовать Спасение» (Евр., 1,14).

Роль психопомпа, то есть проводника души умершего, выполняют как животные, так и птицы. Чаще других в этом качестве выступает орел. Рассказ Аристотеля о полете орла к солнцу был впоследствии воспроизведен в «Физиологе», сочинении анонимного автора II в., в котором описывается полет стареющего орла к солнцу, его гибель, купание в волшебном источнике и обретение молодости и здоровья. Эта легенда повлияла на символику орла, сделав его символом христианского воскресения и крещения [30, р. 295]. Со времени императора Августа орел изображается в сцене апофеоза императора: он возносит его душу на небо. Эта сцена преобразовалась в иконографию вознесения, а орел стал играть роль психопомпа, сопровождающего душу умершего [25, р. 290]. В собрании Эрмитажа хранится несколько тканей с изображением орла. Все поле квадратной ткани (ДВ 8885) занимает фигура орла. Голова птицы обращена в сторону, в ее клюве — крест. Эта композиция восходит к погребальным стелам, на которых орел — это душа праведника, возносящаяся на небо. Сходная композиция представлена на полихромной ткани с фигурой взлетающего орла с распахнутыми крыльями (ДВ 11450). Ее фриз украшают аканфовые медальоны с включенными в них бегущими животными. Аналогичное изображение представлено и на пурпурном медальоне: голова орла обращена вправо, в его клюве — крест (ДВ 11603) (Илл. 4). Побег аканфовой лозы образует на фризе медальоны, в которые включены череду-

ющиеся изображения мужских голов и протом (передней части) льва. В медальонах представлены усопшие, вероятно, праведники, которые обретут бессмертие, на что указывают львиные протомы как символ воскресения. В эрмитажной коллекции есть фрагмент композиции с изображением орлов, сидящих на ветках деревьев (ДВ 11634). Близкие аналогии к этой ткани хранятся сразу в нескольких музейных собраниях [9, р. 281–282, № 320], что помогает восстановить утраченный фрагмент и объяснить символику всей сцены. В верхней части полосы выгкана фигура рыбака с удочкой, сидящего на черепахе. Целая композиция с изображением удильщика в соединении с фигурами орлов, сидящих на ветвях древа, показывает, как через крещение души праведники в виде орлов попадают в Царствие Небесное (ДВ 11519).

С бессмертием и вечной жизнью ассоциируются и изображения павлина. Символика образа павлина объясняется просто: его плоть, считавшаяся нетленной, напоминала о вечной жизни, рае, воскресении во плоти, нетленности тел праведников. Также о нетленности пишет Григорий Нисский: в таинстве Причащения «*посредством плоти сообщая от Себя всем уверовавшим, срастаясь с телом их, чтобы единением с бессмертным и человек сделался причастником нетления*» [1, с. 44]. Богословские воззрения, связавшие Таинство Евхаристии с обретением вечной жизни, привели к тому, что павлин становится известным символом этого Таинства. Раннехристианское искусство заимствует не только иконографию и сам образ павлина как таковой, но и тот смысловой контекст, который сопутствует павлину в различных композициях — это символика воскресения, Евхаристии и Царствия Небесного. При этом изображения античных идиллических пейзажей с их пышной растительностью и освежающими источниками, на фоне которых выступала эта райская птица, настолько совпали с представлениями раннехристианских писателей и отцов церкви о рае, что образ павлина стал для них его синонимом. Иногда изображение павлина показано в сценах сбора винограда с образом самой лозы, одним из атрибутов Диониса, который, так же как и павлин, свидетельствовал о возрождении в новой жизни. По-видимому, с культом Диониса связан и фрагмент тканой композиции с изображением огромной змеи, извивающееся тело которой украшает зигзагообразный узор из красной, желтой и темно-синей полос (ДВ 11670). В изгибах змеиного тела помещаются цветочные бутоны и фигурки павлинов с распущенным хвостом. В нижней части композиции — чередующиеся изображения павлинов и священного древа. Иконография юноши,



Илл. 5. Медальон с изображением всадника. Египет IV–V вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 9702 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузотова



Илл. 6. Медальон с изображением всадника. Египет V–VI вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11324 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Сузотова



Илл. 7. Фрагмент ткани с полихромной вставкой-медальоном с погрудным изображением молодой женщины. Египет VI–VII вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 8873 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

держащего в руках павлина (ДВ 12978 и ДВ 11549), по-видимому, восходит к римским саркофагам, символически обозначая аллгорию весны. Сохранились две тканые завесы с редкой композицией, повторяющей изображения, встречающиеся в росписях и мозаиках. На ткани VI в., опубликованной М. Крамер, выткана арка, нижнее пространство которой заполнено рядами чередующихся крестов и анхов, древнеегипетских знаков жизни [16, S. 88, Abb. 130]. В самом полукружье арки показана сцена с изображением голубей по сторонам креста с монограммой Спасителя. В углах арки вытканы канделябры с парными изображениями льва, лани и агнца. Фигуры павлинов словно парят над аркой, символизируя собой мир небес. Изображения павлина и орла встречаются и на завесе, сохранившейся в двух фрагментах, из Ригтисберга, Музей Аберг Штифтунг [32, p. 333]. На одном представлены фигуры орантов, на другом — две аркады, в которые включены изображения орла и павлина, как символов бессмертия и обретения вечной жизни. Традиция изображения павлина в ткачестве продолжается и в более поздний период. В коллекции Эрмитажа хранится темно-красная полоса (клав) VIII в. с чередующимися изображениями павлинов (ДВ 12971). В целом, несмотря на схематичную манеру исполнения, ясно прослеживается ряд характерных признаков, позволяющих связать его с изображением на тканом медальоне, в центре которого представлен Христос в крестчатом нимбе. Вверху и внизу фигуры Христа помещены стилизованные чаши с плодами (ДВ 9350), фланкируемые павлинами. Возможно, клав и медальон представляли единый комплект украшений для туники. Нашитые на одежду, они, несомненно, давали верующему надежду на спасение и будущее воскресение.

В качестве христианского символа в изобразительном искусстве дельфин появляется только в конце II в. [22, Col. 283–295]. Его введение в репертуар христианского искусства, как нам кажется, дань греко-римской традиции, так как в отличие от большинства христианских символов он не связан с литературными источниками, что возможно и стало причиной, по которой это изображение не получило достаточно широкого распространения в первые века христианства. Многочисленные легенды о людях, спасенных дельфинами, вероятно, повлияли на интерпретацию этого образа как символа воскресения. В Египте он получает особое распространение с IV в., под влиянием большого количества мозаик из Северной Африки и саркофагов позднеримского времени, на которых дельфин изображался в качестве психопомпа, сопровождающего души умерших. На коптских погребальных стелах VI–VII вв. композиция с двумя дельфинами по сторонам креста обозначала символику Воскресения [17, S. 111, № 1902, № 8507, Taf. 19]. Изображение дельфина на позднеантичных тканях чаще встречается в виде отдельных образов как украшение клава (ДВ 12733) или медальона туники, иногда с нильскими

сюжетами, например, из собрания Эрмитажа со сценой эротов, ловящих рыбу (ДВ 9121). По стилю ранние изображения дельфина на тканях напоминают мозаики Восточного Средиземноморья III–IV вв. В VI–VII вв. фигура дельфина приобретает черты некоторой стилизации и постепенно, под исламским влиянием, заменяется орнаментальными мотивами.

Всадник — один из самых распространенных сюжетов, встречающихся на позднеегипетских тканях [23, p. 33]. Это образ, в котором тесно переплелись влияния самых разных культур и, прежде всего, эллинизма. Наиболее ранние изображения, относящиеся к IV–V вв., представляют двцветную композицию со всадником, одетым в короткую, подпоясанную тунику и плащ (Илл. 5). На первый взгляд, эти ткани кажутся очень похожими одна на другую, однако они отличаются разнообразием всевозможных деталей: вооружением, сопровождающим всадника животным, декором обрамления. Конь выполнял здесь функцию психопомпа, проводника душ праведников, и рассматривался в русле эллинистической концепции о путешествии души в образе всадника и его победе над смертью.

В VI в. на полихромных тканях появляется новый образ всадника в виде императора — охотника или воина [13, S. 238]. Создание композиции императора-охотника на египетской почве было связано с образом Александра Великого. Эта группа тканей развивалась в русле традиций византийской культуры, отражающей влияние императорской иконографии (ДВ 9226; илл. 6). Подвиги, совершенные героями в сражениях, приравнивались к охотничьим трофеям, а сцены охоты заменяли собой изображение битвы. Они в символической форме рассказывали о доблестной жизни покойного, наградой за которую было дарование бессмертия. Иногда изображение лошади заменяли фигурой амазонки или кентавра. Эти образы, как известно, были связаны с культом Диониса и появлялись в его свите вместе с музыкантами и воинами, сатирами и вакханками. Изображение всадника и кентавра в медальоне символизировало его победу над смертью, а композиции по сторонам фриза обещали вечную жизнь и пребывание в райском саду.

Особое распространение в эллинистически-римский период получает композиция с изображением трех Граций, в частности в живописи и скульптуре. Античные грации олицетворяли собой вечную юность и красоту. В орфических гимнах их прославляли за то, что они несли радость жизни. Иногда грации выступали аллегориями времен года, делившегося на три периода по четыре месяца в каждом, соответствуя уровню разлива Нила, показывая, таким образом, вечный круговорот жизни. В собрании Эрмитажа хранятся две пурпурные вставки с изображением трех Граций, еще одна — в Лувре [12, p. 136–137, D 46]. Отличие от античных памятников проявляется уже в неровности рисунка и деформации пропорций, в отсутствии контрапоста с переносом тяжести тела на одну ногу и общей гармонической уравновешенности. На эрмитажном ткани движения трех граций напоминают танцевальные, исполняемые во время дионисийских шествий, что позволяет связать их с этим кругом памятников. Мотив вечного обновления природы совпадает с жизнью человека от его рождения до смерти, разделяясь, согласно «Физиологу», на три этапа: рождение, крещение и возрождение.

Иногда времена года олицетворяли фигурки мальчиков с птицами, корзинами и сосудами в руках. Иногда они могли передаваться в виде изображений молодых богато украшенных женщин: в волосы вплетена жемчужная лента, дорогое ожерелье или амулет украшают грудь, массивные висящие серьги завершают весь туалет (Илл. 7). Особое распространение эти композиции получают со второй половины V в. Теперь это не только изображения времен года [33, p. 32, 9], месяцев (ДВ 8972), персонификации земли (ДВ 12895), океана [14, Taf. 10], рек и источников [12, p. 132–133, D 36], но и хранителей домашнего очага [12, p. 73, B. 21], веры, надежды, благополучия и удачи [34, p. 28–29, № 9]. Обычно они изображались безымянными, хотя есть исключения, например, большая завеса VI в. из собрания Дамбартен Оукс, на которой выткано греческое имя Гести, покровительницы домашнего очага [20, p. 164, fig. 15]. При этом каждое изображение имеет соответствующие атрибуты. Фриз медальона с персонификацией из эрмитажного собрания окружает гирлянда чередующихся изображений рога изобилия



Илл. 8. Фрагмент ткани с полихромной вставкой-медальоном с погрудным изображением молодой женщины. Египет VI–VII вв. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11557 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

(Илл. 8). Подобная композиция представлена и на двух тканых медальонах из музеев Чикаго [26, p. 223, fig. 4] и Бостона [26, p. 223, fig. 5], на которых погрудное изображение нарядно одетой молодой женщины окружают рыбы, дельфины, утки и лотосы. Однако эти христианские композиции, в отличие от римских, символизировали многообразие Божественного творения.

Изображения Диониса и все связанные с ним образы и символы представляют собой одни из самых распространенных сцен и композиций в позднеантичном искусстве Египта. Дионисийская религия, получившая при Птолемеях IV (221–204 гг. до н.э.) статус государственной, к моменту появления христианства представляла собой плодотворную почву для наполнения ее новым содержанием. Формирование дионисийских композиций на позднеантичных тканях завершается уже к середине V в. Это изображение Диониса, нередко с гроздьем винограда или сосуда (канфара), из которого льется вино, а сидящая у его ног пантера ловит капли раскрытой пастью (ДВ 13251, илл. 9). Дионис часто изображался в сопровождении Пана, сатира, силена и менады. На тканом медальоне из собрания Эрмитажа среди виноградной лозы, вырастающей из сосуда с фигурами оленей по сторонам, представлен сам Дионис (ДВ 11153). Композиции с изображениями ланей или оленей по сторонам чаши или фонтана часто встречаются на мозаичных полах храмов и представляют собой иллюстрацию 41 Псалма, в котором лани сравниваются с неопитами, жаждущими и насыщающимися словом Божиим, новой жизнью и любовью к Христу.

На погребальной завесе V в. из Антиноя ювелир Коллуф и его жена уже сами предстают в образе Диониса и Ариадны [10, p. 154, №. 142], что, однако, не означало, что владельцы этих тканей были последователями дионисийской религии. Согласно завещанию, составленному Аврелием Коллуфом, он и его жена были христианами. Для памятников ранневизантийского искусства характерно, как известно, идейное переосмысление образов при сохранении их внешних языческих атрибутов, поэтому совершенно естественно, что такая трансформация произошла с языческим образом Диониса, причем в довольно ранний период. Постепенно изображения самого Диониса исчезают, совпадая по времени с уничтожением в Египте последних остатков дионисийских мистерий (543 г.). Остаются лишь его символы и атрибуты (изображения менад, сатиров, воинов, пантер и львов, виноградная лоза и т. д.), которые получают самостоятельное значение, превращаясь из элементов второстепенных в значимые. Подобная неопределенность религиозной принадлежности позволяла мастерам существенно расширить круг заказчиков. В особенности легко христианское искусство воспринимает



Илл. 9. Медальон с изображением Диониса и пантеры. Египет V в. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 13251 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

все связанное с виноградной лозой, одним из атрибутов Диониса. Еще во II в. Климент Александрийский называет виноград в числе главных христианских символов, рекомендованных к изображению [6, с. 37].

Две поэмы, посвященные Дионису, были созданы на территории Египта: Сотерихом из Оазиса в III в. и Нонном из Панополя на рубеже IV–V вв. Поэма Нонна, подражающая Илиаде Гомера, дошла до нас почти полностью. Значительное место в ней занимала легенда о покорении Дионисом Индии, получившая большую популярность после похода Александра Македонского на Восток. Изображения участников индийского похода Диониса вытканы на полосах в виде чередующихся фигур воинов с мечами и щитами, вакхантов с тирсами, танцующих и играющих на лире менад, сатиров, козлоногого Пана, силена и священных животных, чаще других — львов и пантер. Композиции показывали переживание экстаза участниками дионисийской процессии как одного из способов единения с Божеством, их духовное восхождение. Обычно вакханты одеты в длинные льняные хитоны, не скрывающие очертания тел, оставляя одно плечо открытым: женщины с ожерельем и шалью, мужчины в развевающихся плащах. Дионисийские композиции имели длительную жизнь в искусстве позднеегипетского ткачества, встречаясь на протяжении нескольких веков. Широкое распространение получили изображения эротов, собирающих виноград (ДВ 12523), приносящих дары — вазы, чаши, птиц, корзины с цветами и плодами (Илл. 10). В определенном контексте эти композиции могли служили символом Евхаристии.

В античный период образ льва связан с дионисийским кругом сюжетов. Например, в греческой трагедии «Вакханки» Еврипида Дионис уподобляется льву [4, с. 270]. Если в эллинистическое время лев выступает как страж могил и водных источников, а также используется в качестве апотропея на самых разнообразных предметах бытового и культового назначения, то эта традиция продолжается и в раннехристианское время. Связанный с глубокой древности с солнечными культами и хтоническими представлениями образ льва с самого начала предопределил многозначность своей символики и богатое разнообразие иконографических мотивов. Прототипом для создания этих

композиций послужили многочисленные образцы эллинистического искусства. В александрийском «Физиологе», сочинении анонимного автора II в., Христу приписывали силу и осторожность льва: как лев в пещере спит с открытыми глазами, так и Христос непрестанно следит за своими верующими [8]. Именно здесь впервые ясно выражается одно из главных символических значений образа льва как символа христианского Воскресения. Наиболее полно эта типология прослеживается на тканях, что, возможно, объясняется их многочисленностью. Один из самых ранних типов льва на позднеантичных тканях датируется III–IV вв., представляя собой медальон, в котором помещается изображение животного в прыжке с поднятым вверх хвостом в форме буквы S. Большинство таких медальонов происходят из двух бывших греческих полисов, Ахмима и Антиной, а ближайшими аналогиями выступают мозаики ряда эллинистических центров Сирии [14, S. 228, № 16]. Эти медальоны нашивались на тунники и одновременно являлись не только украшением, но и своеобразным защитным амулетом, что подчеркивается, например, использованием формы восьмиконечной звезды, которая с раннего времени была в Египте известным охранительным символом [24, p. 216]. Причина появления многочисленных композиций с изображением льва заключалась и в его значении — символе христианского Воскресения [19, p. 74].

Изображение льва часто встречается в сценах охоты. Они в аллегорической форме выражали победу добра над злом, триумф жизни над смертью. В собрании Эрмитажа хранится ткань IV в. из Ахмима, выполненная в технике набойки резервом с изображением четырех охотников [5, с. 74]. Охотник, бросающийся с копьем в руках на льва, справа внизу представляет собой типичную фигуру, имеющуюся почти во всех сценах охоты. Наблюдается, однако, значительный отход от греко-римских образцов, что проявляется в несколько условном и орнаментальном характере изображений и в измененных пропорциях.

Иногда выбор того или иного античного символа был уже в самое раннее время рекомендован или регламентирован отцами Церкви, как это было в случаях с образами орла, павлина, феникса, льва, винограда. В других случаях традиционные античные изображения «освящались» христианскими богословами только с течением времени, как это было, например, с изображением полета квадриги Александра Македонского. При этом чаще всего символы, отражавшие воззрения отцов и учителей Церкви, были так или иначе связаны с традициями греко-римского погребального искусства. Наиболее же востребованными оказались



Илл. 10. Медальон с изображением Диониса и вакхантов. Египет VI в. Лен, шерсть, гобеленовое переплетение. Инв. № ДВ 11395 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф С. В. Суэтова

символы, связанные с идеями возрождения и обретения вечной жизни. При создании рисунков для текстильных композиций мастера привлекают мозаики и рельефы, торевтику и изделия из слоновой кости, живопись и миниатюры, обращаясь в каждый период к ведущему художественному направлению.

В сложении и формировании рассмотренных композиций на протяжении IV–VIII вв., акцентирующих то или иное символическое значение сцены, проходит несколько этапов. Одни изображения выполняли функцию оберега или защитного амулета, другие намекали на близость к картине рая, третьи воспринимались как символ христианского воскресения.

#### Список литературы:

1. Георгиевский А. И. Григорий Нисский // Богословские труды. 1976. № XVI. С. 44–52.
2. Зелинский Ф. Ф. Харита. Идея благодати в античной религии // Логос. Т. 1. Вып. 1. СПб.; М., 1914. С. 111–149.
3. Каковкин А. Я. О двух коптских тканях с изображением 12 подвигов Геракла // Византия и Ближний Восток. Сборник научных трудов памяти А. В. Банк. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1994. С. 41–54.
4. Кюмон Ф. Восточные религии в римском язычестве. СПб.: Издательская группа «Евразия», 2002. 354 с.
5. Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа. Каталог выставки / Под общ. ред. А. Я. Каковкина. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. 120 с.
6. Уваров А. С. Христианская символика. Ч.1. Символика древнехристианского периода. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. 212 с.
7. Урженовски А. Фигура Орфея в раннехристианской иконографии // Archeologia. 1971. Т. 21. P. 112–123.
8. Физиолог / Подготовка текста, перевод и комментарии О. А. Белобровой // ИРЛИ РАН. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4967> (дата обращения: 01.03.2020)
9. Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil : Katalog zur Ausstellung. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag Publ., 1996. 410 S.
10. L'Art Copte en Égypte, 2000 ans de christianisme : cat. d'exp. Paris: Institut du Monde Arabe, 2000. 521 p.
11. Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A. D. / F. Friedman (ed.). Providence, RI: Museum of Art 1989. 296 p.
12. Du Bourguet P. Catalogue des étoffes coptes. I. Paris: Musée National du Louvre, 1964. 671 p.
13. Brune K.-H. Der koptische Reiter. Jäger, König, Heiliger: ikonographische und stilistische Untersuchung zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres "Volkskunstcharakters". Altenberge: Oros, 1999. 400 p.
14. Buschhausen H. Byzantinische Mosaiken aus Jordanien. Wien: Schallaburg, 1986. S. 251.
15. Clédat J. Le monastère et la nécropole de Baouît // Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale (MIFAO). T. 12. Le Caire, 1904. 600 p.
16. Cramer M. Des Christlich koptische Ägypten. Einst und Heute. Wiesbaden: Harrassowitz, 1959. 142 S.
17. Crum W. E. Coptic Monuments: catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, nos 8001–8741. Le Caire, Musée du Caire, 1902. 217 p.
18. Dunbabin K. M. D. The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage. Oxford: Clarendon Press, 1978. 303 p.
19. Grabar A. Christian Iconography. New York: America Philosophical Society, 1968. 775 p.

20. Kalavrezou J. *Byzantine Women and Their World*. London: Yale University Press, 2003. 336 p.
21. Lechitskaia O. Aphrodite Anadyomene. Interpretation of the Coptic Textile Images // *Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient*. Vol. 4. Moscow, 2007. P. 261–278.
22. Leclercq H. Dauphin // *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (DACL)*. En 15 vol. Vol. 4. Partie 1: D – Domestici. Paris, 1920. Col. 283–295.
23. Lewis S. The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt // *Journal of the American Research Center in Egypt (JARCE)*. 1973. Vol. 10. P. 27–63.
24. Maguire H. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period // *Dumbarton Oaks Papers (DOP)*. 1990. Vol. 44. P. 215–224.
25. Maguire H. An Early Christian Marble Relief at Kavala // *ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΤΑΙΡΕΙΑΣ*. Περ. Δ'. Τ. ΙΣΤ'. ΑΘΗΝΑ, 1991–1992. P. 283–295.
26. Maguire H. Christians, Pagans and the Representation of Nature // *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*. Aldershot: Ashgate, 1998. 336 p.
27. Matz Fr. *Die Dionysischen Sarkophage*. Teil 4. Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, 1975. 433 p.
28. Nauwerth C. Aphrodite und Pendant auf koptischen Stoffen in Heidelberg und Freiburg // *Studien zur frühchristlichen Kunst III*. Wiesbaden, 1986. S. 29–38.
29. Nauwerth C. Herakles. Iconographische Vorarbeiten zu mythologischen Themen der Koptischen Kunst // *Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche*. 1989. Beiheft No 8. Heidelberg, 1989. P. 728–838.
30. Newbold W. R. The Eagle and the Basket on the Chalice of Antioch // *American Journal of Archeology*, 1925. Vol. XXIX. P. 357–380.
31. Schrenk S. *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2004. 520 S.
32. Shepherd D. Saints and a Sinner on Two Coptic Textiles // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1971. December. P. 331–338.
33. *Textiles of Late Antiquity: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art from December 14, 1995 to April 7, 1996* / essay by A. Stauffer; entries by M. Hill, H. C. Evans, and D. Walker. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995. 48 p.
34. Thompson D. *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum*. New York: Brooklyn Museum, 1971. 124 p.

### References:

- Ägypten. *Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil: Katalog zur Ausstellung*. Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag Publ., 1996. 410 p. (in German)
- Belobrova O. A. (transl.). *Physiologist*. *Institute of Russian Literature of Russian Academy of Sciences*. Official web-site. Available at: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4967> (accessed: 01.03.2020) (in Russian)
- Brune K.-H. *Der koptische Reiter. Jäger, König, Heiliger: ikonographische und stilistische Untersuchung zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres "Volkskunstcharakters"*. Altenberge, Oros Publ., 1999. 400 p. (in German)
- Buschhausen H. *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*. Wien, Schallaburg Publ., 1986. 251 p. (in German)
- Clédat J. *Le monastère et la nécropole de Baouï*. MIFAO. Vol. 12. Le Caire, 1904. 600 p. (in French)
- Cramer M. *Des Christlich koptische Ägypten. Einst und Heute*. Wiesbaden, Harrassowitz Publ., 1959. 142 p. (in German)
- Crum W. E. *Coptic Monuments: catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, nos 8001–8741. Le Caire: Musée du Caire Publ., 1902. 217 p. (in French)
- Cumont F. *Oriental Religions in Roman Paganism*. Mineola, Dover Publications, 1980. 298 p.
- Du Bourguet P. *Catalogue des étoffes coptes*. I. Paris, Musée National du Louvre Publ., 1964. 671 p. (in French)
- Dumbabin K. M. D. *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1978. 303 p.
- Friedman F. (ed.). *Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th centuries A.D.* Providence, RI, Museum of Art Publ., 1989. 296 p.
- Georgievskii A. I. Gregory of Nyssa. *Bogoslovskie trudy (Theological Works)*, 1976, no.16, pp. 44–52. (in Russian)
- Grabar A. *Christian Iconography*. New York, American Philosophical Society Publ., 1968. 775 p.
- Kakovkin A. (ed.). *Sokrovishcha koptskoi kollektzii Gosudarstvennogo Ermitazha (The Treasures of the Coptic Collection of the State Hermitage Museum)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2004. 120 p. (in Russian)
- Kakovkin A. Ia. On Two Coptic Fabrics with the Image of Heracles. *Vizantiia i Blizhnii Vostok (Byzantium and the Near East)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 1994, pp. 41–54. (in Russian)
- Kalavrezou J. *Byzantine Women and their World*. London, Yale University Press Publ., 2003. 336 p.
- L'Art Copte en Égypte, 2000 ans de christianisme: cat. d'exp.* Paris, Institut du Monde Arabe Publ., 2000. 521 p. (in French)
- Lechitskaia O. Aphrodite Anadyomene. Interpretation of the Coptic Textile Images. *Cultural Heritage of Egypt and Christian Orient*, 2007, vol. 4, pp. 261–278.
- Leclercq H. Dauphin. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (DACL)*. En 15 vol. Vol. 4, Partie 1: D – Domestici. Paris, 1920. Col. 283–295. (in French)
- Lewis S. The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt, *Journal of the American Research Center in Egypt (JARCE)*, 1973, vol. 10, pp. 27–63.
- Maguire H. An Early Christian Marble Relief at Kavala. *Bulletin of the Christian Archaeological Society*. Athens, 1991–1992, pp. 283–295.
- Maguire H. *Christians, Pagans and the Representation of Nature. Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*. Aldershot, Ashgate Publ., 1998. 336 p.
- Maguire H. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period. *Dumbarton Oaks Papers*, 1990, vol. 44, pp. 215–224.
- Matz Fr. *Die Dionysischen Sarkophage*. Teil 4. Berlin, Deutsches Archäologisches Institut Publ., 1975. 433 p. (in German)
- Nauwerth C. Aphrodite und Pendant auf koptischen Stoffen in Heidelberg und Freiburg. *Studien zur frühchristlichen Kunst III*. Wiesbaden, 1986, pp. 29–38. (in German)
- Nauwerth C. Herakles. Iconographische Vorarbeiten zu mythologischen Themen der Koptischen Kunst. *Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirche*, 1989, Beiheft No 8, Heidelberg, pp. 728–838. (in German)
- Newbold W. R. The Eagle and the Basket on the Chalice of Antioch. *American Journal of Archeology*, 1925, vol. 29, pp. 357–380.
- Schrenk S. *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*. Riggisberg, Abegg-Stiftung Publ., 2004. 520 p. (in German)
- Shepherd D. Saints and a Sinner on Two Coptic Textiles. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1971, December, pp. 331–338.
- Stauffer A.; Hill M.; Evans H. C.; Walker D. *Textiles of Late Antiquity: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art from December 14, 1995 to April 7, 1996*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1995. 48 p.
- Thompson D. *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum*. New York, Brooklyn Museum Publ., 1971. 124 p.
- Urzhenovskii A. The Figure of Orpheus in the early Christian Iconography. *Archeologia (Archeology)*, 1971, no. 21, pp. 112–123. (in Bulgarian)
- Uvarov A. S. *Christianskaia simbolika. Ch. 1. Simbolika Christianskogo perioda (Christian Symbolism. Part 1. Symbolism of the Christian Period)*. Moscow, G. Lissner and D. Sobko Publ., 1908. 212 p. (in Russian)
- Zelinskii F. F. Charis. The Idea of Piety in Ancient Religion. *Logos*, 1914, vol. 1, no. 1, pp. 111–149. (in Russian)