

Ю.А. ВИНОГРАДОВ
IU.A. VINOGRADOV

РАСПИСНОЙ САРКОФАГ 1900 г. ИЗ КЕРЧИ¹

PAINTED SARCOPHAGUS OF 1900 g. FROM KERCH

Расписной саркофаг, найденный в 1900 г. в Керчи [ОАК за 1900 г., с. 27; Думберг, 1902, с. 40; Марти, 1926, с. 38; Виноградов, 2012, с. 227], является одним из самых известных, можно даже сказать, знаменитых памятников художественной культуры Боспора первых веков н.э. Перед ним непременно останавливается каждый посетитель Боспорского зала Государственного Эрмитажа (рис. 1). Казалось бы, за 120 лет, прошедших с момента открытия этого памятника, он уже изучен досконально, и исследователи знают даже состав красок, использованных при его росписи. Однако это далеко не так – памятник скрывает немало загадок, в особенности это относится к пониманию смысла композиций, изображенных на его стенках. Имеются и другие неясные вопросы, в частности, касающиеся обстоятельств обнаружения саркофага.

О времени и месте ценной находки

3 февраля 1900 г. директор Керченского музея К.Е. Думберг направил председателю Императорской археологической комиссии А.А. Бобринскому телеграмму следующего содержания [РО НА ИИМК РАН, ф. 1. 1900 г., оп. 1, д. 5, л. 4а]: «Вчера найден саркофаг из известняка весом 120 пудов, внутри украшенный многими интересными фресками. Уникум заслуживает Эрмитажа. Если исходатайствуете даровой провоз прямым сообщением Керчь – Петербург, привезу. Во всяком случае прошу убедительно написать об оказании содействия начальникам Феодосийской станции и <в> Москве Курского и Николаевского вокзалов. Выеду двенадцатого». Указав вес саркофага (почти 2 тонны), Карл Евгеньевич, очевидно, обращал внимание руководства ИАК на сложность транспортировки саркофага в Петербург. Естественно, у него не возникло сомнений в том, что столь замечательный памятник должен храниться именно в Императорском Эрмитаже. А.А. Бобринской ответил немедленно: «Распоряжение <относительно> перевозки будет сделано. Предварительно упаковки необходимо снять точные рисунки, если возможно, красками и фотографически» [там же, л. 7].

О транспортировке саркофага в столицу империи и связанных с этим мероприятием стоит сказать специально (см. ниже). Сейчас же следует отметить, что в Архиве ИИМК РАН имеется документ, непосредственно связанный с находкой этого памят-

¹ Исследование проведено в рамках программы фундаментальных научных исследований Российской академии наук по теме государственной работы № 0184-2018-0007 «Культура античных государств Северного Причерноморья. Субкультуры правящей элиты и рядового населения».

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г...

ника, – это рапорт К.Е. Думберга о передаче керченских древностей в ИАК, датированный 23 мая 1900 г. [там же, л. 34]. В нём сказано, что саркофаг был обнаружен «счастливчиками» 31 декабря 1899 г. на Карантинной улице в г. Керчи. По словам этих «счастливчиков», в нём было найдено несколько предметов [там же, л. 35 об.]:

1. Золотой перстень с резным камнем (стоящий возле гермы мужчины). Он, по всей видимости, попал в Эрмитаж.
2. Три круглые золотые пластинки диаметром 5 см.
3. Три пластинки листового золота.
4. Остатки золотых листьев аrium.

Сразу возникает вопрос: так когда же саркофаг был найден? 2 февраля 1900 г., как это следует из телеграммы К.Е. Думберга, или 31 декабря 1899 г., как сказано в рапорте?

Дело окончательно запутывает информация, содержащаяся в Отчёте о деятельности Керченского музея в 1900 г. В этом документе все мероприятия К.Е. Думберг расписал по дням: «Январь 31. На площади между бойней и тюрьмой был найден каменный саркофаг с крышкою, внутри украшенный фресками» [там же, л. 185]. Можно полагать, однако, что этот Отчёт был составлен сравнительно поздно, – в частности, в нём кратко воспроизведены сведения из рапорта от 23 мая.

Чтобы попытаться выйти из столь запутанной ситуации, следует обратить внимание на одно важнейшее обстоятельство – оба эти документа (рапорт и отчёт) относятся ко времени, когда К.Е. Думберг принял твёрдое решение оставить пост директора музея, подав заявление об отставке 12 апреля 1900 г. [Виноградов, 2012, с. 218]. Болезненно переживая обрушившиеся на него обиды и невзгоды, Карл Евгеньевич, по всей видимости, не обращал особого внимания на точность дат и прочие сюжеты, которые теперь ему казались незначительными. По этой причине будет правильнее считать, что «счастливчики» нашли саркофаг 2 февраля 1900 г., о чём К.Е. Думберг информировал петербургское начальство в приведённой выше телеграмме от 3 февраля.

О месте находки саркофага в приведённых выше документах сказано очень кратко: на Карантинной улице в г. Керчи или на площади между бойней и тюрьмой. В общем, в этих указаниях противоречия нет, поскольку бойня находилась на Карантинной улице, которая вела к Новому карантину (городищу Мирмекий). Более основательную справку по этому вопросу, конечно, смогут дать только керченские краеведы.

О транспортировке саркофага в Петербург

Получив информацию из Керчи, председатель ИАК обратился к князю М.И. Хилкову, возглавлявшему Министерство путей сообщения, с письмом, в котором говорилось: «Ввиду ограниченности средств Археологической Комиссии, позволю себе беспокоить Ваше Сиятельство просьбою, не признаете ли возможным разрешить даровой провоз помянутого саркофага из г. Керчи в Санкт-Петербург. Такое разрешение дало бы возможность члену Комиссии, заведывающе-

Боспорские исследования, вып. XLII

му раскопками в Керчи, лично привезти саркофаг в Петербург, где этот предмет послужит украшением предстоящей выставки древностей, ежегодно устраиваемой Археологической Комиссией для Высочайшего Государя Императора обозрения» [там же, л. 9]. М.И. Хилков сделал об этом доклад самому монарху, и тот не отказал в «даровом провозе» [там же, л. 10]. 19 февраля в ИАК было направлено письмо, в котором сообщалось, что «Управление железных дорог имеет честь уведомить, что соответственное по означенному предмету распоряжение одновременно сделано начальникам Курско-Харьково-Севастопольской, Московско-Курской и Николаевской железных дорог» [там же, л. 16].

К.Е. Думберг доставил саркофаг в Петербург 28 февраля 1900 г., и произошло это почти без осложнений. Чтобы перевезти столь громоздкий предмет от Николаевского вокзала до Императорской комиссии, понадобилось пять ломовых лошадей [там же, л. 22]. Естественно, директор Керченского музея обратился к руководству Комиссии с просьбой о возмещении ему путевых издержек. А.А. Бобринской был готов выдать 150 руб., при этом в резолюции специально отмечалось, чтобы «не обидеть» [там же, л. 27]. ДАТА! Но обида, причину которой мы в полной мере понять не можем, уже была нанесена ранее, и К.Е. Думберг подал рапорт об отставке, который поначалу был оставлен без внимания.

Архивные материалы, к сожалению, не дают информации о деталях этого важного для боспорской археологии события. Решение об ассигновании К.Е. Думбергу 150 руб. было принято 10 мая, и ему был направлен специальный талон [там же, л. 30, 31]. В ответ на это 19 мая тот ответил А.А. Бобринскому гневным письмом [там же, л. 32]: «Возвращая при сём выданный мне талон на получение 150 рублей, назначенных мне Вашим Сиятельством на возмещение расходов по командировке меня в Петербург <...>, я имею честь донести, что я не просил Вас о выдаче мне пособия, а об уплате причитающихся мне по Высочайше утверждённой таблицы суточных и прогонных денег. Если моя поездка в Петербург не будет признана командировкою, подходящей под условия Высочайше утверждённой таблицы, и если, следовательно, моя просьба окажется неправильною, то я отказываюсь от получения какого-то бы ни было пособия и принимаю все понесённые мною расходы на свой собственный счёт».

Талон на выдачу денег пришлось уничтожить [там же, л. 33]. В финансовом отчёте ИАК за 1900 г., однако, имеются документы о том, что преподавателю Керченской женской гимназии Сергею Украинцеву «за 5 акварельных рисунков (в натуральную величину), снятых с фресковой живописи, украшающей стены каменного саркофага» выплачено 35 руб. [там же, л. 44 об. – 45]. Фотограф Матвей Рубанчик «за снятие 4 негативов 18 × 24 с каменного саркофага (с 7 отпечатками)» получил 10 руб. [там же, л. 93 об.]. Как видим, просьба А.А. Бобринского о снятии точных копий рисунков росписей саркофага и их фотографировании, выраженная в процитированном выше письме, была выполнена. Вот только с К.Е. Думбергом восстановить нормальные отношения так и не получалось...

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г...

В Императорский Эрмитаж керченский саркофаг был передан 18 июля 1900 г. [там же, л. 41].

Описание саркофага

Наилучшим образом керченский саркофаг был описан М.И. Ростовцевым в его фундаментальном исследовании «Античная декоративная живопись на юге России» [Ростовцев, 1913-14, с. 376–389]. Он был изготовлен из глыбы известняка, и снаружи его поверхность была обработана очень грубо. В этой глыбе была выдолблена погребальная камера, покрытая внутри тонким слоем штукатурки и расписанная поверх него. Длина саркофага составляла 2,15 м, ширина – 0,92-0,88 м, высота без крышки – 0,81 м, ширина стенок – 0,18 м, глубина саркофага – 0,57 м. Крышка сделана из отдельного куска камня и сверху также не отёсана. Изнутри она выдолблена таким образом, что образует типичное покрытие склепов, вырубленных в скале.

Главный интерес каменного саркофага, конечно, связан с его росписью. Она относится к так называемому «цветочному» стилю, столь характерному для бо-спорских расписных склепов первых веков н.э., – стенки покрыты изображениями растительных побегов, листьев и лепестков цветов. Исследователи обычно относят этот саркофаг к концу I в. н.э. [Ростовцев, 1913-14, с. 389; Ернштедт, 1955, с. 270; Блаватский, 1964, с. 173; Соколов, 1973, с. 109; Trofimova, 2007, p. 33] или к концу I в. – началу II в. [Novicka, 1998, p. 66], лишь П. Бургундер датирует его не ранее второй половины II в. н.э. [Burgunder, 2010, p. 689, 693].

Пространство каждой из длинных стен разделено изображениями коринфских колонн на три поля (интерколюмния); ещё два поля представляют короткие стены. Таким образом, общее их число составляет восемь; поля имеют различную ширину, и представленные в них изображения ни разу не повторяются. Все они давно стали хрестоматийно известными, поэтому вряд ли следует их описывать ещё один раз. Гораздо важнее обратить внимание на порядок следования этих полей на стенках саркофага.

Чередование орнаментальных композиций

М.И. Ростовцев предложил рассматривать росписи в следующей последовательности [Ростовцев, 1913-14, с. 377–384]:

1. На одной из коротких стен изображена гирлянда.
2. На примыкающем к углу поле длинной стены представлена сцена трапезы.
3. Мастерская художника.
4. Юноша с лошастью.
5. На второй короткой стороне изображены гротескные танцующие фигуры, которые обычно именуют пигмеями.

На этом М.И. Ростовцев возвращается назад, к короткой стене с гирляндой, и отсюда продолжает осмотр².

² Эта особенность изложения материала у М.И. Ростовцева привела к одной ошибке в моей первой публикации, посвящённой саркофагу [Виноградов, 2020]. Посчитав, что описание изобразительных по-

6. На второй длинной стороне сначала представлена сидящая женщина.
7. Два всадника, стоящие один перед другим.
8. Три музыканта.

Никакого связного рассказа в этих композициях при таком порядке их рассмотрения получить невозможно, да М.И. Ростовцев и не ставил перед собой такой задачи, очевидно, считая её бессмысленной.

Ту же самую схему, в общем, повторила Е.В. Эрнштедт, основное внимание уделяя изображениям на длинных стенах [Эрнштедт, 1955, с. 269–270]:

1. Юноша с лошадыю.
2. Мастерская художника.
3. Сцена трапезы.
4. Два всадника
5. Группа из трёх музыкантов.
6. Женщина с ребёнком на коленях.

Стоит обратить внимание на то, что Е.В. Эрнштедт после композиции № 3 возвращается назад, но здесь допускает одну ошибку, поставив всадников (№ 4) перед музыкантами (№ 5). На самом деле три музыканта представлены на второй длинной стене первыми, примыкая к углу саркофага.

Другие специалисты не придают никакого значения месту расположения каждого изобразительного поля на стенках саркофага, перечисляя их в произвольном порядке [Гайдукевич, 1949: 398; Иванова, 1953, с. 153–154; Gajdukevič, 1971. S. 431–432; Novicka, 1998; Trofimova, 2007, p. 33]. Более того, многие исследователи, обращаясь к этому памятнику, ограничиваются лишь более или менее подробным описанием изображения художника [Блатовский, 1964, с. 173–174; Воронов, Михайлов, 1983, с. 62–63; Jijina, 2007, p. 72], что, конечно, можно понять, учитывая уникальность этого изображения в античном искусстве.

Теперь зададимся принципиально важным вопросом – составляют ли эти изображения систему или, иными словами, следует ли вообще обращать внимание на место их расположения на стенках саркофага?

К методике исследования росписей

На первый взгляд, все эти композиции на стенках саркофага представлены абсолютно произвольно и никак не связаны друг с другом. Исследователи видят здесь как сцены, связанные с представлениями боспорян о загробном мире (пляшущие пигмеи, загробная трапеза), так и сцены повседневной жизни (всадники, мастерская художника и пр.) [Гайдукевич, 1949, р. 398; Trofimova, 2007, p. 33]. Однако определённая система в этих изображениях всё-таки имеется. На одной длинной стене во всех трёх сценах главным персонажем (или одним из таковых) является мужчина,

лей у него идёт, так сказать, по кругу, я сделал поле с сидящей женщиной первым к пигмеям, а поле с музыкантами – последним. На самом деле всё обстоит наоборот, что стало причиной ошибки в интерпретации семантики изображений. В данном издании эта ошибка исправлена.

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г...

который в двух случаях изображён безбородым и один раз (в сцене трапезы) – с курчавой бородой. Рискну высказать предположение, что в этих композициях представлен один и тот же мужчина, а именно тот, погребение которого было совершено в саркофаге.

На противоположной стене такого нет. Здесь представлены композиции другого рода – музыканты, прогулка всадников, женщина в кресле. Логично ожидать, что действия, запечатлённые в этих изображениях, имеют отношение к главному герою, но в двух случаях (сцены с музыкантами и сидящей женщиной) он в них непосредственно не участвует. Изображение главного героя, как представляется, можно видеть на центральной композиции этой стены саркофага, а именно – в образе безбородого всадника с курчавой головой.

Допущение, что художник, расписывавший саркофаг, мог менять «картинки» местами, вряд ли уместно. Сугубо умозрительно, конечно, это сделать вполне возможно и, скажем, поместить танцующих пигмеев в центре одной из длинных сторон. По моему глубочайшему убеждению, такие замены невозможны, и все изобразительные композиции представлены на своих, строго определённых местах [Виноградов, 2020, с. 65]. В живописи, связанной с погребальной сферой, ничего случайного вообще быть не может. Основная её задача – создать образ мира, в который попадает человек, закончивший свой земной путь. Надо признать, что произведения изобразительного искусства, полученные при раскопках курганов Боспора Киммерийского, дают великолепный материал для изучения представлений боспорян о загробном царстве [Шауб, 2014; 2020].

Цветочный стиль росписи боспорских склепов с изображением на их стенах сплошного покрова из растительных побегов, листьев и лепестков создаёт образ некоей фантастической страны, наполненной яркими красками и благоуханием [Виноградов, 2017а, с. 49]. На саркофаге к тому же представлена композиция с изображением музыкантов, которую можно понимать как указание на то, что эта страна наполнена гармоничной музыкой.

Крышка саркофага, как уже было сказано, по форме имитирует типичный свод боспорских склепов. Как и они, она семантически соответствует образу сакрального неба. Покрывающая её голубая краска, разбросанные растительные побеги и лепестки цветов, а также изображения двух птиц не позволяют предложить иной трактовки. Но что же происходит под этими небесами?

Ещё раз отмечу, что если последовательно рассматривать изображения сначала на одной стене саркофага, а потом на другой, то никакой связной картины нарисовать не удастся. Иными словами, методика «музейного осмотра», когда зрители знакомятся с картинами, вывешенными сначала на одной стене, потом на другой и т.д., здесь не уместна. В данном случае необходимо применить другую методику анализа, а именно – рассматривать «картины» не по одной, а парами, находящимися напротив друг друга. Таким образом, зритель будет как бы погружаться в сакральное пространство, которое эти изображения по-своему моделируют. Начинать такое погружение, есте-

ственно, следует от входа и заканчивать самым главным, основным, центральным пунктом. Условно такую систему анализа можно уподобить не «музейному осмотру», а взгляду из вагона движущегося поезда – в каждый конкретный момент из его окон с обеих сторон мы видим пейзажи, характерные для данного места, потом они сменяются другими, и так будет до тех пор, пока поезд не прибудет на конечную станцию [Виноградов, 2020, с. 66]. Конечно, картины, открывающиеся по сторонам поезда, не идентичны (в одном окне мы можем видеть деревеньку, а в другом – лес), но в каждый конкретный момент они характеризуют данный пункт пространства. В погребальной живописи это пространство следует считать сугубо сакральным.

Подобную перспективу сакрального пространства можно видеть в сложной орнаментальной композиции большого лекифа Ксенофанта, изготовленного в начале IV в. до н.э [Виноградов, 2006, с. 151–153; 2007, с. 43–45]. Центральной фигурой здесь является мчащийся на колеснице персидский сатрап Аброком. Такое его положение не случайно, поскольку он совсем недавно ушёл из жизни и, соответственно, вступил в мир бессмертных героев. Поблизости от него расположены фигуры персидских царей – Кира и Дария, чуть дальше – героев, павших в битве при Саламине. На периферии композиции изображены мифологические персонажи, а завершается она великолепно исполненным растительным орнаментом, явно символизирующим «волшебный сад», в котором пребывают все великие герои, ушедшие из жизни ранее представленных на сосуде. Иными словами, Ксенофант в своей композиции сумел выразить представление о пространственно-временном континууме мира усопших героев.

Очень схожая идея заложена в некоторых фигурных композициях, представленных на произведениях греко-скифской торевтики. Особенно наглядно она выражена в орнаментальной композиции серебряной амфоры из кургана Чертомлык [Балонов, 1991].

Немного отвлекаясь от главной темы, следует отметить, что на одном из лучших памятников боспорского погребального искусства, мраморном саркофаге из Мирмекия, изображения, связанные с циклом преданий об Ахилле, сгруппированы по нескольким семантическим группам – рождение героя, его сакральная смерть, возрождение к новой жизни [Бутягин, Виноградов, 2016, с. 26]. Нечто подобное, но гораздо более скромными средствами, представлено на расписном саркофаге 1900 г. Имеющиеся здесь изображения можно объединить в 4 семантические пары, каждая из которых по-своему значима.

Семантические группы изображений

Для более адекватного понимания смысла общей орнаментальной композиции её характеристику следует начинать с коротких сторон. М.И. Ростовцев приступил к описанию саркофага со стенки, украшенной гирляндой, но правильнее это делать с противоположной, где изображены пигмеи. На первый взгляд, пары для этой композиции нет, на самом же деле таковой является именно стена с гирляндой. Эта пара, на мой взгляд, и составляет первую семантическую группу.

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г...

1. Покойный, скорее всего, был обращён ногами к стенке с пигмеями (рис. 2, 1а), и она семантически связана с идеей смерти. Изображение пляшущих пигмеев с двумя булавами в каждой руке (именно так понимают эти предметы) имеют очень важную смысловую нагрузку. Обычно их трактуют как апотропеи, призванные защитить гробницу от нежелательных вторжений, но этого, на мой взгляд, далеко не достаточно. Пигмеи, как представляется, служат символом того мира, наполненного многочисленными зловредными демонами, сквозь который душе усопшего пришлось пройти на пути в «райские кущи». Этот мир, безусловно, следует считать очень опасным, грозящим душе многими бедами. Не удивительно, что фигуры подобных безобразных существ изображены на периферии орнаментальной композиции склепа Сорака [Виноградов, 2017а, с. 50–51]. Подчеркну, что именно на периферии! Правда, в росписи саркофага они помещены рядом со столом, заставленным кушаньями и бокалами с напитками. Это может означать, что пигмеи не столь враждебны для душ усопших, или же они просто не могут пересекать предела, обозначенного этим столом. Вполне возможно, что, как это представлялось боспорянам, область их обитания была расположена рядом с входом в царство мёртвых.

На второй торцовой стене, к которой погребённый был обращён головой, представлена гирлянда, а точнее – погребальный венок (рис. 2, 1б). Этот предмет не был простым украшением, его значение гораздо глубже, недаром подобные венки можно видеть на стенах почти всех расписных боспорских склепов первых веков н.э. На стенах склепа Сорака, к примеру, можно насчитать целую дюжину таких изображений [Виноградов, 2017б, с. 193–199, табл. 150(1)–150(7)]. По существу, это мешок или чехол с тесёмками для завязывания на обоих концах, который набивался растительными побегами, скорее всего, колючими – местами побеги прорывают ткань мешка. М.И. Ростовцев убедительно показал, что мешки-гирлянды были важным атрибутом погребальной церемонии, символизировавшим возрождение усопшего к новой, блаженной жизни [Ростовцев, 1913-14, с. 217, 230–231, 229–300, 377 и др.].

Таким образом, изображения на торцовых стенках саркофага, несмотря на их лаконичность, выражают два важнейших момента посмертной судьбы человека. Первый – это достижение царства мёртвых, а второй – обретение в нём вечного, безмятежного существования. Все остальные изображения, по существу, лишь конкретизируют обозначенные моменты.

2. Вторую семантическую группу образуют изображения, примыкающие к торцовой стенке с изображением пигмеев. В ней можно видеть выражение двух идей – смерти и входа в царство усопших. Слева представлена фигура молодого мужчины в позе печали, опирающегося локтем левой руки на невысокую колонну (рис. 2, 2а). Слева от него стоит неосёдланный конь, а справа свешивается лук в горите.

Изображения человеческих фигур, опирающихся на колонну, встречаются на боспорских надгробных рельефах [Kieseritzky, Watzinger, 1909, Taf. XXXII, 453; XXXIII, 455; XXXV, 494; XXXVI, 514, 529; XXXVII, 536; КБН-альбом, 2004, илл. 81, 88, 422, 541, 575, 593, 647], и вообще вся эта композиция во многом перекликается

Боспорские исследования, вып. XLII

с ними. Изображение колонны на боспорских погребальных рельефах может иметь самостоятельное значение, обозначая космическую вертикаль, т.е. являясь заменителем древа жизни [Зинько, 1999, с. 190–191; Ломтадзе, 2000, с. 65].

Конь без седла – очевидный символ безвременной смерти его владельца. Такие изображения имеются на надгробных рельефах [КБН-альбом, 2004, ил. 279, 383, 659]. Пару коней возле дерева можно видеть в росписи склепа Анфестерия [Ростовцев, 1913-14, табл. LI, 1].

Горит с луком, подвешенный справа от основного персонажа, чрезвычайно значим, его тоже можно видеть на погребальных рельефах [Kieseritzky, Watzinger, 1909, Taf. LI, 718]. В общем, здесь вполне очевидна аллюзия на один из атрибутов Геракла – смертного человека, ставшего героем и достигшего статуса олимпийского божества. По мнению Е.А. Савостиной, лук демонстрирует семантическую связь «герой – бог – героизированный человек» [Савостина, 1983, с. 55]. Е.А. Зинько тоже считает, что этот атрибут был связан с культом героев и «обозначал то состояние, в которое переходил умерший» [Зинько, 1999, с. 191]. Л.М. Ломтадзе высказал догадку, что лук может быть связан также с возрастной группой усопшего [Ломтадзе, 2000, с. 66]. Всё это, вероятно, так и было, но здесь следует обратить внимание на другое, более важное обстоятельство – в боспорском погребальном искусстве и на произведениях более ранней греко-скифской торевтики этот предмет является своего рода указанием на самую близкую связь героизированного с богиней [Мачинский, 1991, с. 143–144]. Правда, в рассматриваемой композиции нет даже намёка на наличие женского персонажа, но данное обстоятельство, на мой взгляд, означает лишь одно – эта связь станет реальностью в будущем.

На правой стороне саркофага первой к сцене с пигмеями является композиция с тремя музыкантами (рис. 2, 2б). Средний играет на ручном органе, а стоящие по бокам от него – на флейтах. Дж. Фрэзер верно заметил, что «музыка, самое проникновенное и волнующее из всех искусств, сыграла значительную роль в деле формирования и выражения религиозных эмоций» [Фрэзер, 1980, с. 373]. В Древней Греции и Риме религиозные церемонии не обходились без музыкального сопровождения [Герцман, 1995, с. 141–144; Kubatzi, 2018, p. 110–111; Bernaadini, 2018, p. 126–129], это в полной мере относится и к греческим колониям Северного Причерноморья [Вдовченко, 2004]. Праздничная музыка, конечно, вполне уместна в обители богов и героев [Вертиенко, 2010]. Миф об Орфее и Эвридике, демонстрирующий связь между музыкой и сверхъестественным, в этом отношении очень показателен [Leven, 2018, p. 179]. В данном случае композиция с изображением музыкантов, на мой взгляд, означает именно торжественность, праздничность вступления усопшего в мир блаженных героев.

3. Третью семантическую группу составляют две очень важные композиции. Справа изображены фигуры двух всадников, обращённых друг к другу (рис. 3, 3б); левый безоружен и молод, а правый, представленный с луком у пояса, в руке держит кнут. Изображения фигур всадников можно видеть на стенах многих боспор-

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г...

ских склепов, они здесь вполне типичны [Ростовцев, 1913-14, табл. LI, 6; LXXIII, 4 и др.], но они гораздо более многочисленны на погребальных стелах [Давыдова, 1990, кат. 43–54; Kieseritzky, Watzinger, 1909, Taf. XXXIX–XLIX], где нередки и композиции из двух всадников [Kieseritzky, Watzinger, 1909, Taf. XLV, 633, 635a, 639, 647; XLVI, 650; XLIX, 683]. Такие выезды ни в коем случае нельзя рассматривать как простые увеселительные прогулки. Всадники явно устремляются к далёким пределам загробного мира, где их ожидает встреча с богиней. Сцена такого выезда есть обозначение пути погребённого в вечность, метафора его перехода к бессмертию [Савостина, 1992, с. 361; Ломтадзе, 2000, с. 65]. Любопытно при этом, что на боспорских надгробных рельефах чаще встречаются изображения всадников, следующих друг за другом, но имеются и композиции, подобные рассматриваемой [КБН-альбом, 2004, ил. 408, 653, 685, 963]. На мой взгляд, они демонстрируют один ключевой момент для понимания смысла всего выезда – встречу героя с неким важным персонажем (богом или другим героем?), который укажет ему путь к богине.

Напротив композиции с всадниками представлена мастерская художника (рис. 3, 3а). Она заслуженно вызывает огромный интерес у всех исследователей. На первый взгляд, это изображение не имеет никакого отношения к тому миру, в котором оказывались герои после смерти. Их жизнь занимали пиры, охота на диковинных зверей, поединки с подобными им героями, конные выезды, путешествия в поисках богини, встречи с ней и т.п. Казалось бы, с этим миром художник никак не связан. Не удивительно, что все исследователи всегда видели и до сих пор видят здесь реальную мастерскую реального художника, даже считается, что он был мастером в области изготовления погребальных портретов [Иванова, 1955, с. 293; Novitska, 1998; Burgunder, 2010, p. 689, 692]. Тем не менее сопоставленность этого изображения с другим, на котором представлен выезд всадников, отправившихся на поиск богини, представляется совсем не случайной. Можно допустить, что сам акт художественного творчества не рассматривался на Боспоре как простое, презренное ремесло, а считался сродни проявлению божественного. Вспомним, что Орфей вошёл в царство мёртвых и вышел из него только благодаря своим феноменальным музыкальным способностям [Герцман, 1995, с. 78–88; Leven, 2018].

Такое понимание, разумеется, совсем не исключает того, что в саркофаге 1900 г. был погребён один из боспорских художников. В самом деле, разве можно было лишить его в загробном мире возможности продемонстрировать свои творческие, вдохновлённые божеством способности?

4. Эта семантическая группа является самой главной во всей орнаментальной композиции саркофага. Она представляет мир Великой богини, удостоившей героя чести встретиться с ней. И.Ю. Шауб абсолютно правильно указывает, что приобщение к Великой богини было кульминацией загробных упований боспорской элиты [Шауб, 2013; 2020, с. 110–115].

Слева мы видим сцену так называемого загробного пира (рис. 3, 4 а), хотя правильнее было бы назвать его священным. О.М. Фрейденберг ещё в прошлом веке

Боспорские исследования, вып. XLII

верно отметила, что изображение трапезы есть гарантия воскресения [Фрейденберг, 1936, с. 66]. Подобные изображения имеются в расписных склепах [Ростовцев, 1913-14, табл. LV, 1; LXV, 4; LXXV, 4; LXXXVIII, 2] и во множестве представлены на боспорских надгробных рельефах [Давыдова, 1990, кат. 39–41; Kieseritzky, Watzinger, 1909, Taf. XLIX, 688; L–LIV; КБН-атлас, 2004, ил. 134, 343, 365, 400 и др.].

Наш герой изображён покоящимся на ложе. В правой руке он держит гроздь винограда, в левой – канфар. У изголовья ложа стоит мальчик-слуга. Перед ложем находится столик на трёх изогнутых ножках, но никаких яств и посуды на нём нет, очевидно, трапеза уже закончилась. Любопытно, что мужчина изображён бородастым. Если считать, что все изображения на стенках саркофага связаны с загробным существованием одного человека, то приходится признать, что ожидание встречи с богиней или поиск такой встречи занял немало времени. Богиня сидит у ног нашего героя на низком кресле с четырьмя точёными ножками. Рядом с нею, почти у самой колонны, стоит девушка-прислужница, которая обеими руками держит, как это считал М.И. Ростовцев, большую пиксиду с конической крышкой [Ростовцев, 1913-14, с. 378].

На правой стене изображена женщина, сидящая на троне (рис. 3, 4б), под ногами у нее скамейка. На коленях она держит ребёнка, в левой руке которого представлена кисть винограда. За тронном стоит служанка. Перед сидящей женщиной изображён пустой столик на трёх ножках. К столу приближается девушка, которая в обеих руках держит блюдо с тремя или четырьмя сосудами на нём. Вполне можно признать, что на сей раз трапеза будет впереди.

Заканчивая рассмотрение этой семантической пары, можно предположить, что, если первая её композиция определена выше как священный пир, за которым, надо полагать, следовал священный брак, то вторая композиция, по всей видимости, является намёком на этот самый брак. Стоит обратить внимание, что в первой из них с гроздью винограда изображён мужчина, а во второй – ребёнок. Это родство, на мой взгляд, не случайно. Вероятно, таковой была простая логика авторов росписей саркофага 1900 г. (или её заказчиков).

Два лика смерти в Древней Греции

В представлениях древних греков не было чёткой идеи о том, что ожидает их за порогом смерти, в какой мир они после этого попадают. Тем не менее принято считать, что никаких радужных надежд они при этом не питали. Мысль о существовании в мрачном царстве Аиде в виде бесплотных теней, каким оно рисуется в «Одиссее» Гомера (Hom. Od. 15–635), у живых могло вызвать разве что уныние. Овидий в «Метаморфозах», описывая спуск Орфея в мир теней в поисках Эвридики, тоже называет его «безрадостным царством» (Ovid. Metam. X. 1–75). Не всё, однако, столь однозначно.

По образному выражению Ж.-П. Вернана, смерть в Древней Греции имела как бы два противоположных лица. Первое, как уже было сказано, воплощало в себе страх невозвратности, заявляло о себе как о диком ужасе, оно как раз и связывалось

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г...

с царством Аида, где души умерших влачили ничтожное существование в виде жалких теней. Но существовало и другое лицо смерти, возвеличенное славой и сияющее идеалом, которому истинные герои посвящали всю свою жизнь [Vernant, 1981, p. 281]. Эти истинные герои, прославившиеся подвигами на поле брани, по представлениям эллинов, после ухода из жизни обретали бессмертное и счастливое существование где-то на островах блаженных, или Елисейских полях, принимали участие в пирах богов и были заступниками перед ними за своих земляков [см.: Farnell, 1970; Диатроптов, 2001]. Со временем возник обычай героизации усопших, т.е. обычай уподобления их великим героям, что должно было обеспечить даже людям далёким от воинских подвигов блаженное существование после кончины. На Боспоре такой обычай получил очень широкое распространение. В качестве примера можно привести расписной склеп Сорака, принадлежавший «исполнителю судебных решений», т.е. человеку совсем не героическому, но в имеющейся там надписи эта гробница названа герооном (КБН. 732), т.е. святилищем на могиле героя [Виноградов, 2017а, с. 44, 49–52].

К боспорскому художнику, как не трудно понять, смерть повернулась этим вторым лицом, хотя надо признать, что в его образе, представленном в росписях, нет почти ничего героического. Идея о том, что в царстве мёртвых не всё так ужасно, а даже напротив – некоторые пребывают в нём в полном счастье и довольстве, хорошо выражена Вергилием в поэме «Энеида». Имеется в виду то её место, где Эней спускается в подземный мир в поисках своего отца Анхиза. Прежде чем приступить к описанию этого спуска, хочется обратить внимание на то, что перед осуществлением столь рискованного мероприятия Севилла предупредила Энея, что исполнить задуманное станет возможным лишь тогда, когда он в роще Юноны (Артемиды) сорвёт с дерева золотую ветвь – это дар для Прозерпины (Персефоны), без которого «в потаённые недра земные» проникнуть невозможно (Vergil. Aen. VI. 133–148).

Впечатляющий образ золотой ветви, как известно, по-своему вдохновил Дж. Фрэзера на написание его знаменитой книги [Фрэзер, 1980, с. 778–793]. Исследователь посчитал при этом, что этот образ в сознании древних людей восходит к переосмыслению обычной веточки омелы, т.е. растения, паразитирующего на стволе дуба. Может быть, всё действительно было так, но в реалиях боспорской археологии имеются настоящие золотые ветви. Правда, обе не похожи на омелу; одна из них, найденная в Зеленском кургане, является дубовой [Уильямс, Огден, 1995, с. 179, кат. 113], а вторая, происходящая из гробницы № 47 Шестого кургана Юз-Обы, имитирует оливковую [Виноградов, Зинько, Смеалова, 2012, с. 189, рис. 46, 2]. Складывается впечатление, что обычай преподносить владычице подземного мира дар в виде золотой ветви проявился на Боспоре задолго до Вергилия, во всяком случае, не он его придумал.

Загробный мир в описании Вергилия

Рассказ Вергилия, описывающий загробное путешествие Энея (Vergil. Aen. VI. 133–750), среди российских археологов-антиковедов не привлекает особого внима-

Боспорские исследования, вып. XLII

ния, а он, на мой взгляд, в высшей степени любопытен. Как известно, Эней стремился встретиться со своим отцом Анхизом. По совету Севиллы ему удалось сорвать золотую ветвь, без которой, как уже было сказано, вход в царство мёртвых был невозможен. Несмотря на такое приобретение, путь к цели всё равно оказался трудным и опасным. Переправившись через Ахерон, Севилла и Эней выходят на перекрёсток дорог, правая из которых ведёт в Элизий, а по левой нечестивцы спускаются в Тартар. За порогом Элизия Эней видит радостный мир, где «солнце сияет своё и свои загораются звёзды» (Vergil. Aen. VI. 637–665). Его обитатели предаются спортивным состязаниям, танцуют и поют, руководимые «фракийским пророком» (Орфеем). Тут же пребывает «славных героев сонм», герои пируют. Эней видит копыя, воткнутые в землю, пустые колесницы и коней, которые «вольно пасутся в полях».

Если кто при жизни оружие
И колесницы любил, если кто с особым пристрастьем
Резвых коней разводил, – получает всё то же за гробом.

(Op. cit. 653–655, перевод С.А. Ошерова).

Эта поэтическая фраза, на мой взгляд, позволяет лучше понять некоторые военные сцены, изображённые на стенах боспорских склепов, но Вергилий на этом не останавливается и далее говорит следующее:

Здесь мужам, что погибли от ран в боях за отчизну,
Или жрецам, что всегда чистоту хранили при жизни,
Тем из пророков, что рёк только то, что Феба достойно,
Тем, кто украсил жизнь, создав искусство для смертных,
Кто среди живых о себе по заслугам память оставил, –
Всем здесь венчают чело белоснежной повязкой священной.

(Op. cit. 660–665, перевод С.А. Ошерова).

Как видим, среди славных воинов, беспорочных жрецов и пророков нашлось место и для тех, «кто украсил жизнь, создав искусство для смертных», т.е. для художников в широком понимании этого слова. В общем, в повествовании великого поэта и росписи боспорского саркофага имеются некоторые переклички, как будто позволяющие приблизиться к лучшему пониманию сюжетов, изображённых на его стенках.

Между росписями саркофага и текстом Вергилия, естественно, имеются и расхождения. К примеру, в «Энеиде» не говорится о встрече с богиней, а в росписи саркофага именно эта сцена является основной, и это понятно, ведь Эней искал встречи с отцом, а Персефона лишь не препятствовала этому.

Трудно сказать, насколько стихотворное повествование о загробном царстве могло повлиять на творчество боспорского художника. Во всяком случае, вряд ли можно с уверенностью утверждать, что он прочёл «Энеиду». Скорей, поэт выразил некоторые представления, широко бытующие в античном мире. У населения Боспора эсхатологические идеи достигли особой выразительности, по всей видимости, начиная ещё с времени освоения греками берегов Керченского пролива [Виноградов, 2000, с. 119–122].

Заключение

Роспись керченского саркофага 1900 г. нельзя признать набором «картинок», на которых в произвольном порядке представлены сцены как из повседневной, так и загробной жизни. Нет, все они создают образ потустороннего мира – Элизия, каким он представлялся боспорянам в первые века н.э. Четыре обозначенные выше семантические группы, в особенности три последних, по всей видимости, связаны с важнейшими моментами в посмертной судьбе человека – вход в царство мёртвых, счастливое пребывание в нём, встреча с Великой богиней. В первом варианте этой статьи мне представлялось возможным выделить ещё один сюжет – встреча с божеством и возрождение к вечной жизни [Виноградов, 2020, с. 66–67]. На самом деле ничего подобного здесь нет. Ошибка произошла оттого, что, следуя имеющимся описаниям, я поместил композицию с сидящей женщиной, которая держит ребёнка на коленях, в первую семантическую группу, рядом с изображением пигмеев, но она принадлежит третьей, заключительной группе.

Вообще же идея встречи на границе царства мёртвых, как представляется, должна быть одной из фундаментальных в системе представлений о блужданиях души у всех народов. Проявлениями осмысления этой идеи, скорее всего, являются фигуры так называемых палестритов на краснофигурных и акварельных пеликах [Виноградов, 2017б, с. 285]. Момент такой встречи запечатлён в росписях некоторых склепов. В гробнице Сорака имела место встреча с Гермесом – «проводником душ» [Виноградов, 2017а, с. 51; 2017б, с. 198, табл. 150(6)]. В склепе 1875 г. – с Аполлоном Гиперборейским [Ростовцев, 1913-14, табл. LXXIII, 5]. В склепе Деметры рядом с входом представлены изображения Гермеса и нимфы Калипсо [Ростовцев, 1913, с. 202–203, табл. LVI, 1; Зинько и др., 2009, с. 60–62]. В этом отношении в высшей степени любопытно изображение на одном боспорском надгробии, на которое почти не обращают внимания, – перед сидящей богиней представлена обнажённая фигура мужчины с кадуцеем в левой руке (это явно Гермес), правой рукой он подаёт богине задрапированного мужчину, прижимающего правую руку к груди [КБН-атлас, 2004, ил. 312]. Смысл этого изображения, на мой взгляд, предельно ясен.

Здесь важно обозначить ещё один момент. Не трудно понять, что пределов этой чудесной страны достигали души, т.е., как их обычно понимают, некие бестелесные субстанции, но внутри неё царит вполне телесная жизнь, наполненная пирами и всякого рода забавами. А это означает, что душа усопшего здесь с божественной помощью перерождается или, можно сказать, возрождается к новой жизни «во плоти и крови». Изобразить сцену перерождения/возрождения чрезвычайно сложно, но, как представляется, боспорские художники пытались это сделать, хоть и не очень удачно. На стене Стасовского склепа изображён Эрот-Танатос, или гений смерти; в одной руке он несёт мёртвую птицу, а из другой выпускает уже живую [Ростовцев, 1913-14, табл. LXXVI, 1; LXXVII, 1]. Не исключено, что эта сцена изображает именно возрождение к новой, телесной жизни. В склепе Сорака в руке Гермеса можно рассмотреть мёртвую птицу, висящую вниз головой [Виноградов, 2017а, с. 51], но её

грядущее возрождение в таком контексте представляется вполне очевидным.

В моей первой статье о саркофаге 1900 г. было высказано предположение, что с идеей возрождения здесь связана фигура сидящей женщины с младенцем на руках [Виноградов, 2020, с. 66–67]. На первый взгляд, действительно в этом младенце можно видеть изображение человеческой души, пребывающей в загробном царстве и ожидающей своей очереди вернуться на землю и повторить земное существование в человеческом облике, как об этом писал Вергилий (Vergil. Aen. VI. 713–751). Напомню, что, по его словам, Анхиз смотрел на души своих «внуков грядущих», которым в будущем предстояло пережить возвращение (Vergil. Aen. VI. 679–682). Скорее всего, от этой интерпретации надо отказаться, поскольку изображение женщины относится к четвёртой семантической группе, основной смысл которой, как было сказано выше, заключается совсем в другом.

М.И. Ростовцев более 100 лет назад правильно указывал на бедность Северного Причерноморья памятниками религиозного содержания, которыми так богаты Греция и Малая Азия, т.е. руинами храмов, вотивными рельефами и надписями. Из этого правила, по его мнению, есть исключение – это Керчь, которая богата живописью религиозного содержания, и в этом заключается её исключительная важность для понимания религиозного мировоззрения боспорян в эллинистическую и римскую эпохи [Ростовцев, 1911, с. 119]. Современным исследователям, конечно, не стоит забывать слова великого предшественника. Памятником именно такого рода, вне всякого сомнения, является керченский саркофаг 1900 г. Другое дело, что интерпретация имеющихся на нём росписей в обозначенном выше ключе вряд ли может быть бесспорной. Неоднократно упоминавшийся выше Дж. Фрэнгер с пониманием дела заметил, что «наши теории, относящиеся к первобытному человеку и его взглядам, весьма далеки от достоверности, и самое большое, на что мы в таких вопросах можем рассчитывать, – это разумная доля вероятности» [Фрэнгер, 1980, с. 789]. Его слова, конечно, в полной мере справедливы не только в отношении первобытных людей, но и в отношении цивилизованных эллинов, а также и всех наших учёных рассуждений по этому в высшей степени деликатному вопросу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРА

- Балонов Ф.Р.* Чертомлыкская серебряная амфора как модель мифоэпического пространства-времени // *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. Киев, 1991. С. 375–378.
- Блаватский В.Д.* Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора. М., 1964. 228 с.
- Бутягин А.М., Виноградов Ю.А.* Мирмекийский саркофаг в собрании Государственного Эрмитажа. СПб, 2016. 47 с.
- Вдовченко И.И.* О роли музыки в жизни варваров и эллинов Северного Причерноморья // ПИФК. 2004. XIV. С. 124–141.
- Вертиенко А.В.* «Скифский арфист» (к интерпретации одной из сцен сахновской пластины)

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г... 

// Изобразительное искусство в археологическом наследии. Донецк, 2010. С. 320–332 (Археологический альманах. № 21).

Виноградов Ю.А. Феномен Боспорского государства в отечественной литературе // *Stratum plus*. 2000. № 3. С. 98–128.

Виноградов Ю.А. О смысле изображений на большом лекифе Ксенофанта // *БИ*. 2006. Вып. 13. С. 143–161.

Виноградов Ю.А. Большой лекиф Ксенофанта. СПб, 2007. 61 с.

Виноградов Ю.А. Страницы истории боспорской археологии. Эпоха Императорской археологической комиссии (1859–1917). *БИ*. Вып. XXVII. Симферополь – Керчь, 2012. 364 с.

Виноградов Ю.А. Склеп Сорака // *Античная декоративная живопись Боспора Киммерийского: от графической фиксации к фотографии*. СПб, 2017. С. 40–52 (Труды ИИМК РАН. Т. LI).

Виноградов Ю.А. Древности Боспора Киммерийского в рисунках К.Р. Бегичева и Ф.И. Гросса (по материалам Научного архива ИИМК РАН). *БИ*. Supplementum 17. Симферополь; Керчь, 2017. 310 с.

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г. из Керчи. К пониманию семантики изображений // *Боспорские чтения*. XXI. Боспор Киммерийский и варварский мир в период Античности и Средневековья. Объекты искусства в археологическом контексте. Керчь, 2020. С. 64–71.

Воронов А.А., Михайлов М.В. Боспор Киммерийский. М., 1983. 182 с.

Гайдукевич В.Ф. Боспорское царство. М.; Л., 1949. 624 с.

Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб, 1995. 328 с.

Давыдова Л.И. Боспорские надгробные рельефы V в. до н.э. – III в. н.э. Каталог выставки. Л., 1990. 67 с.

Диатроптов П.Д. Культ героев в античном Северном Причерноморье. М., 2001. 135 с.

Думберг К.Е. Извлечение из отчёта о раскопках гробниц в 1900 г. // *ИАК*. Вып. 2. 1902. С. 40–60.

Ернштедт Е.В. Монументальная живопись Северного Причерноморья (общий обзор памятников живописи) // *АГСП*. I. М.; Л., 1955. С. 248–285.

Зинько Е.А. Сакральная скульптура с сельской округи Нимфея // *БФ: греческая культура на периферии античного мира*. СПб, 1999. С. 188–191.

Зинько Е.А., Буйских А.В., Русяева А.С., Савостина Е.А., Стриленко Ю.Н., Ягги О. Склеп Деметры. Памятники археологии Керченского историко-культурного заповедника. Киев, 2009. 183 с.

Иванова А.П. Искусство античных городов Северного Причерноморья. Л., 1953.

Иванова А.П. О некоторых особенностях боспорской живописи // *АГСП*. I. М.; Л., 1955. С. 286–296.

КБН-альбом. Корпус боспорских надписей. Альбом иллюстраций. СПб, 2004. 431 с.

Ломтадзе Н.М. К семантике изображений на надгробных рельефах фиасистов боспорских полисов // *Античность: эпоха и люди*. Казань, 2000. С. 62–68.

Марти Ю. Сто лет Керченского музея (исторический очерк). Керчь, 1926.

Матковская Т., Твардецьки А., Тохтасьев Т., Бехтер Н. Боспорские надгробия II в. до н.э. – III в. н.э. Из собрания Керченского историко-культурного заповедника. Т. III. Книга 2. Киев, 2009. 496 с.

Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // *Культ-*

Боспорские исследования, вып. XLII

- тура Востока. Древность и раннее Средневековье. Л., 1978. С. 131–150.
- Ростовцев М.И.* Роспись керченской гробницы, открытой в 1891 г. // ΠΡΟΕΔΡΩΙ ΔΩΡΟΝ. Сборник археологических статей, поднесённых графу А.А. Бобринскому. СПб, 1911. С. 119–154.
- Ростовцев М.И.* Античная декоративная живопись на юге России. СПб, 1913–14. 537 с.
- Савостина Е.А.* К символике изображения лука на Боспоре // СА. 1983/ № 4. С. 45–56.
- Савостина Е.А.* Многоярусные стелы Боспора: семантика и структура // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вып. 10. М., 1992. С. 357–386.
- Соколов Г.* Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. Л., 1973. 191 с.
- Уильямс Д., Огден Д.* Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV вв. до н.э. СПб, 1995. 272 с.
- Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. Исследования магии и религии. М., 1980. 831 с.
- Шауб И.Ю.* Приобщение к Великой богине как кульминация загробных упований боспорской элиты: культурно-исторические параллели // БФ: Греки и варвары на Евразийском перекрёстке. СПб, 2013. С. 78–82.
- Шауб И.Ю.* Боспорские курганы и загробные представления боспорян // БИ. Вып. 30. Керчь; Симферополь, 2014. С. 639–694.
- Шауб И.Ю.* Смерть и возрождение. Загробный мир боспорян. СПб, 2020. 123 с.
- Bernaedini Ch.* Music in Etruscan and Roman Rituals // Music and Sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project. Roma, 2018. P. 126–129.
- Burgunder P.* Dialogue intime avec la mort: le discours funéraire du sarcophage de Kertch // Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la peinture Murale Antique) 13.–17. September 2010 in Ephesos. Wien, 2010. P. 689–694.
- Farnell L.R.* Greek Hero Cults and Ideas of Immortality. Oxford, 1970. 434 p.
- Gajdukevič V.F.* Das Bosporianische Reich. Berlin, 1971.
- Jijina N. C.* The Decoration of Bosporan Sarcophagi in the First and Second Century A.D. // Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage. Los Angeles, 2007. P. 70–75.
- Kubatzi J.* Music in Ancient Greek Sacrificial Ceremonies // Music and Sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project. Roma, 2018. P. 110–111.
- Jijina N.C.* The Decoration of Bosporan Sarcophagi in the First and Second Century A.D. // Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage. Los Angeles, 2007. P. 70–75.
- Kieseritzky G., Watzinger C.* Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin, 1909. 148 S.
- Leven P.* Orpheus // Music and Sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project. Roma, 2018. P. 179–181.
- Novicka M.* Le sarcophage de Kerch // Au royaume des ombres. La peinture des funéraire antique. Paris, 1998. P. 66–70.
- Trofimova A.A.* The Art of the Ancient Cities of the Northern Black Sea Region // Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage. Los Angeles, 2007. P. 18–35.
- Vernant J.-P.* Death with Two Faces // Mortality and Immortality: the anthropology and archaeology of death. London, New York, Toronto, Sydney, San Francisco, 1981. P. 285–291.

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г... 

REFERENCES

- Balonov F.R. Chertomlykская serebryanaya amfora kak model' mifoepicheskogo prostranstva-vremeni // Alekseyev A.Yu., Murzin V.Yu., Rolle R. Chertomlyk. Skifskii tsarskii kurgan IV v. do n.e. Kiyev, 1991. S. 375–378.
- Bernaedini Ch. Music in Etruscan and Roman Rituals // Music and Sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project. Roma, 2018. P. 126–129.
- Blavatskiy V.D. Pantikapei. Ocherki istorii stolitsy Bospora. M., 1964. 228 s.
- Burgunder P. Dialogue intime avec la mort: le discours funéraire du sarcophage de Kertch // Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil. Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA (Association Internationale pour la peinture Murale Antique) 13.–17. September 2010 in Ephesos. Wien, 2010. P. 689–694.
- Butyagin A.M., Vinogradov Yu.A. Mirmekiyskiy sarkofag v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha. SPb, 2016. 47 s.
- Davydova L.I. Bosporskiye nadgrobnyye rel'yefy V v. do n.e. – III v. n.e. Katalog vystavki. L., 1990. 67 s. Diatropov P.D. Kul't geroyev v antichnom Severnom Prichernomor'ye. M., 2001. 135 s.
- Dumberg K.E. Izvlecheniye iz otchota o raskopkakh grobnits v 1900 g. // IAK. T. 2. 1902. S. 40–60.
- Ernshtedt E.V. Monumental'naya zhivopis' Severnogo Prichernomor'ya (obshchiy obzor pamyatnikov zhivopisi) // AGSP. I. M.; L., 1955. C. 248–285.
- Farnell L.R. Greek Hero Cults and Ideas of Immortality. Oxford, 1970. 434 p.
- Freydenberg O. Poetika syuzheta i zhanra. L., 1936.
- Frezer Dzh. Zolotaya vetv'. Issledovaniya magii i religii. M., 1980. 831 s.
- Gaydukevich V.F. Bosporskoye tsarstvo. M.; L., 1949. 624 s.
- Gajdukevič V.F. Das Bosporanische Reich. Berlin, 1971. 604 s.
- Gertsman E.V. Muzyka Drevney Gretsii i Rima. SPb, 1995. 328 s.
- Ivanova A.P. Iskusstvo antichnykh gorodov Severnogo Prichernomor'ya. L., 1953.
- Ivanova A.P. O nekotorykh osobennostyakh bosporskoy zhivopisi // AGSP. I. M.; L., 1955. C. 286–296.
- Jijina N. C. The Decoration of Bosporan Sarcophagi in the First and Second Century A.D. // Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage. Los Angeles, 2007. P. 70–75.
- KBN-al'bom. Korpus bosporskikh nadpisey. Al'bom illyustratsiy. SPb, 2004. 431 s.
- Kieseritzky G., Watzinger C. Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin, 1909. 148 s.
- Kubatzi J. Music in Ancient Greek Sacrificial Ceremonies // Music and Sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project. Roma, 2018. P. 110–111.
- Leven P. Orpheus // Music and Sounds in Ancient Europe. Contributions from the European Music Archaeology Project. Roma, 2018. P. 179–181.
- Lomtadze N.M. K semantike izobrazheniy na nadgrobnnykh rel'yefakh fiasistov bosporskikh polisov // Antichnost': epokha i lyudi. Kazan', 2000. S. 62–68.
- Marti Yu. Sto let Kerchenskogo muzeya (istoricheskiy ocherk). Kerch', 1926. 96 s.
- Matkovskaya T., Tvardetski A., Tokhtas'yev T., Bekhter N. Bosporskiye nadgrobiya II v. do n.e. – III v. n.e. Iz sobraniya Kerchenskogo istoriko-kul'turnogo zapovednika. T. III. Kniga 2. Kiyev, 2009. 496 s.
- Machinskiy D.A. Pektoral' iz Tolstoy Mogily i velikiye zhenskiye bozhestva Skifi // Kul'tura Vostoka. Drevnost' i rannee srednevekov'e. L., 1978. S. 131–150.
- Novicka M. Le sarcophage de Kerch // Au royaume des ombres. La peinture des funéraires antique. Paris, 1998. P. 66–70.

Боспорские исследования, вып. XLII

- Rostovtsev M.I. Rospis' kerchenskoj grobnitsy, otkrytoi v 1891 g. // PROEDRŌI DŌRON. Sbornik arkheologicheskikh statey, podnesonnykh grafu A.A. Bobrinskomu. SPb, 1911. S. 119–154.
- Rostovtsev M.I. Antichnaya dekorativnaya zhivopis' na yuge Rossii. SPb, 1913-14. 537 s.
- Savostina E.A. K simvolike izobrazheniya luka na Bospore // SA. 1983. № 4. S. 45–56.
- Savostina E.A. Mnogoyarusnye stely Bospora: semantika i struktura // Soobshcheniya GMII im. A.S. Pushkina. T. 10. M., 1992. S. 357–386.
- Shaub I.Yu. Priobshcheniye k Velikoy bogine kak kul'minatsiya zagrobnykh upovanii bosporskoj elity: kul'turno-istoricheskiye paralleli // BF: Greki i varvary na Yevraziyskom perekrestke. SPb, 2013. S. 78–82.
- Shaub I.Yu. Bosporskiye kurgany i zagrobnyye predstavleniya bosporyan // BI. T. 30. Kerch'; Simferopol', 2014. S. 639–694.
- Shaub I.Yu. Smert' i vozrozhdenie. Zagrobnyi mir bosporyan. SPb, 2020. 123 s.
- Sokolov G. Antichnoye Prichernomor'ye. Pamyatniki arkhitektury, skul'ptury, zhivopisi i prikladnogo iskusstva. L., 1973. 191 s.
- Trofimova A.A. The Art of the Ancient Cities of the Northern Black Sea Region // Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage. Los Angeles, 2007. P. 18–35.
- Uil'yams D., Ogden D., Grecheskoye zoloto. Yuvelirnoye iskusstvo klassicheskoy epokhi V–IV vv. do n.e. SPb, 1995. 272 s.
- Vdovchenko I.I. O roli muzyki v zhizni varvarov i ellinov Severnogo Prichernomor'ya // PIFK. 2004. XIV. C. 124–141.
- Vernant J.-P. Death with Two Faces // Mortality and Immortality: the anthropology and archaeology of death. London, New York, Toronto, Sydney, San Francisco, 1981. P. 285–291.
- Vertiyenko A.V. «Skifskiy arfist» (k interpretatsii odnoy iz stsen sakhnovskoy plastiny) // Izobrazitel'noye iskusstvo v arkheologicheskom nasledii. Donetsk, 2010. S. 320–332 (Arkheologicheskiiy al'manakh. № 21).
- Vinogradov Yu.A. Fenomen Bosporskogo gosudarstva v otechestvennoy literature // Stratum plus. 2000. № 3. S. 98–128.
- Vinogradov Yu.A. O smysle izobrazheniy na bol'shom lekife Ksenofanta // BI. 2006. T. XIII. S. 143–161.
- Vinogradov Yu.A. Bol'shoy lekif Ksenofanta. SPb, 2007. 61 s.
- Vinogradov Yu.A. Stranitsy istorii bosporskoy arkheologii. Epokha Imperatorskoy arkheologicheskoy komissii (1859–1917). BI. T. XXVII. Simferopol' – Kerch', 2012. 364 s.
- Vinogradov Yu.A. Sklep Soraka // Antichnaya dekorativnaya zhivopis' Bospora Kimmeriyskogo: ot graficheskoy fiksatsii k fotografii. SPb, 2017. S. 40–52 (Trudy IIMK RAN. T. LI).
- Vinogradov Yu.A. Drevnosti Bospora Kimmeriyskogo v risunkakh K.R. Begicheva i F.I. Grossa (po materialam Nauchnogo arkhiva IIMK RAN). BI. Supplementum 17. Simferopol'; Kerch', 2017. 310 s.
- Vinogradov Yu.A. Rospisnoi sarkofag 1900 g. iz Kerchi. K ponimaniyu semantiki izobrazheniy // Bosporskiye chteniya. XXI. Bospor Kimmeriyskiy i varvarskiy mir v period antichnosti i srednevekov'ya. Obyekty iskusstva v arkheologicheskom kontekste. Kerch', 2020. S. 64–71.
- Voronov A.A., Mikhaylov M.V. Bospor Kimmeriyskii. M., 1983. 182 s.
- Zin'ko E.A. Sakral'naya skul'ptura s sel'skoy okrugy Nimfeya // BF: grecheskaya kul'tura na periferii antichnogo mira. SPb, 1999. S. 188–191.
- Zin'ko E.A., Buyskikh A.V., Rusyayeva A.S., Savostina E.A., Strilenko Yu.N., Yaggi O. Sklep

Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г...

Demetry. Pamyatniki arkheologii Kerchenskogo istoriko-kul'turnogo zapovednika. Kiyev, 2009. 183 s.

Резюме

Расписной саркофаг, обнаруженный в Керчи в 1900 г., является одним из хорошо известных памятников боспорского искусства первых веков нашей эры. В композициях, представленных на его внутренних стенках, исследователи видят как сцены, связанные с представлениями боспорян о загробном мире (пляшущие пигмеи, загробная трапеза), так и сцены повседневной жизни (всадники, мастерская художника и пр.). Эти изображения столь различны, что никто не пытался найти идею, объединяющую их, связать все картины в некую единую композицию. Тем не менее такую идею можно найти. В искусстве, связанном с погребальной сферой, она должна выражать представление боспорян о загробном мире. Сцены, представленные на саркофаге, можно разделить на четыре семантические группы. Каждую из них образует пара изображений, находящихся напротив друг друга. Первую семантическую группу создают сцены, представленные на коротких сторонах саркофага. Одна из них обозначает пространство, которое душа усопшего прошла на пути в загробный мир (пляшущие пигмеи – рис. 2, 1а), а вторая является знаком воскрешения героя к новой жизни (венок – рис. 2, 1б). Два изображения, примыкающие к стене с пигмеями, означают вступление усопшего в этот мир (рис. 2, 2а, 2б). За ними следуют композиции, рассказывающие о блаженной жизни главного героя, – художник за работой (рис. 3, 3а), выезд всадников в поиске встречи с Великой богиней (рис. 3, 3б). Встречу с ней представляет четвёртая семантическая группа (рис. 3, 4а, 4б).

Ключевые слова: Боспор Киммерийский, расписные склепы, загробные представления.

Summary

The painted sarcophagus, discovered in Kerch in 1900, is one of the well-known monuments of the Bosporan art of the first centuries AD. In the compositions presented on its inner walls, researchers see both scenes associated with the Bosporan ideas about the afterlife (dancing pygmies, the afterlife meal), and scenes of everyday life (horsemen, artist's workshop, etc.). These images are so different that no one tried to find an idea that unites them, to link all the paintings into some kind of single composition. However, such idea can be found. In art associated with the funerary sphere, it should express the Bosporan idea of the afterlife. The scenes shown on the sarcophagus can be divided into four semantic groups. Each of them is formed by a pair of images located opposite each other. The first semantic group is formed by the scenes depicted on the short sides of the sarcophagus. One of them denotes the space that the soul of the deceased passed on the way to the afterlife (dancing pygmies – fig. 2, 1a), and the second is a sign of the hero's resurrection to a new life (wreath – fig. 2, 1b). Two images, adjacent to the wall with pygmies, signify the entry of the deceased into this world (Fig. 2, 2a, 2b). They are followed by compositions telling about the blissful life of the main hero – the artist at work (Fig. 3, 3a), two riders in search of the Great Goddess (Fig. 3, 3b). The meeting with her is represented by the fourth semantic group (Fig. 3, 4a, 4b).

Key words: Cimmerian Bosporus, painted tombs, afterlife beliefs.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Виноградов Юрий Алексеевич, д.и.н.,
ведущий научный сотрудник Института
истории материальной культуры РАН
(С-Петербург).
(812) – 764 – 85 – 71
vincat2008@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vinogradov Iurii Alekseevich,
doctor of the historical sciences,
leading scientific researcher of the Institute
for the History of Material Culture RAS
(St. Petersburg).
(812) – 764 – 85 – 71
vincat2008@yandex.ru



1. Саркофаг 1900 г. в Государственном Эрмитаже (фото автора).



1a



16



2a



26

2. Первая (1a – 16) и вторая (2a – 26) сакральные пары росписи.



3а



3б



4а



4б

3. Третья (3а – 3б) и четвёртая (4а – 4б) сакральные пары росписи.