

ПАМЯТНИКИ АРХЕОЛОГИИ
КЕРЧЕНСКОГО ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВЕДНИКА

ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS
OF THE KERCH HISTORICO-CULTURAL RESERVE

Е. А. Зинько, А. В. Буйских, А. С. Русяева, Е. А. Савостина, Ю. Н. Стриленко, О. Ягги

E. A. Zinko, A. V. Buiskikh, A. S. Rusyajeva, E. A. Savostina, J. N. Strilenko, O. Jaeggi

С КЛЕП
Д ЕМЕТРЫ

СОДЕРЖАНИЕ

- 12 ВВЕДЕНИЕ
- 13 INTRODUCTION
- 15 **ОТКРЫТИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПАМЯТНИКА**
- 16 Е. А. Зинько. История открытия и изучения склепа Деметры
- 38 А. В. Буйских. Архитектура склепа Деметры
- 50 Е. А. Зинько. Монументальные росписи склепа
- 76 Е. А. Савостина. Керченский склеп 1895 г. — "Склеп Деметры" —
в контексте художественной традиции Боспора
- 90 О. Jaeggi. The Iconography of the Paintings in the Demeter Crypt in Kerch
- 101 **КУЛЬТ БОГИНИ ДЕМЕТРЫ НА БОСПОРЕ**
- 102 А. С. Русяева. Деметра Боспорская
- 151 **ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И КОНСЕРВАЦИИ РОСПИСЕЙ СКЛЕПА**
- 152 Е. А. Зинько. К вопросу консервации склепа Деметры
- 164 Ю. Н. Стриленко. Техничко-технологическое исследование
материалов живописи в склепе Деметры
- 182 Список сокращений

Е. А. ЗИНЬКО

ИСТОРИЯ ОТКРЫТИЯ
И ИЗУЧЕНИЯ СКЛЕПА
ДЕМЕТРЫ

E. A. ZINKO

THE HISTORY OF DISCOVERY
AND STUDYING OF THE CRYPT
OF DEMETER

История открытия и публикация древнего погребального сооружения — склепа Деметры связана с именем выдающегося русского археолога В. В. Шкорпила, более двух десятков лет занимавшегося изучением боспорских древностей. 3 марта 1896 г. в Одесском обществе истории и древностей директор Мелек-Чесменского музея В. В. Шкорпил сделал специальное сообщение об открытии склепа Деметры. "...Спешу сообщить вам о новом открытии, которое было сделано еще в феврале 1895 года, но только теперь стало известно здешним археологам. Хозяин двора, где была открыта новая катакомба, не хотел показывать ее никому, даже директору Керченского музея, дожидаясь, что, может быть, приедет граф Бобринский и заплатит ему хорошие деньги за право снять фрески, которыми украшены стены и свод склепа. Теперь керченский мещанин Зайцев (*vulgo* Зайчик), проживающий на Глинище, недалеко от Мелек-Чесменского кургана, сам пригласил меня осмотреть замечательную катакомбу. Сегодня же я отправился к нему и осмотрел склеп, находящийся на 1,5 сажени под землею, составляю этот доклад" (ЗОИД, 1896, с. 56—57). В конце этой первой публикации о склепе Деметры В. В. Шкорпил делает приписку: "Остается сообщить, что директор Керченского музея К. Е. Думберг хлопочет купить у Зайцева право снять и срисовать все фрески, чтобы Археологическая комиссия могла издать эти замечательные остатки древней живописи".

Свой рапорт об открытии склепа с монументальными росписями в Керчи директор Керченского музея древностей К. Е. Думберг предварил срочной телеграммой (*рис. 1*): "Открыт на частной земле Зайцевой склеп замечательными фресками. Беспредельная жадность и тупоумие владельцев препятствуют соглашению относительно снятия рисунков. Боюсь разорения, прошу немедленно ходатайствовать перед министром об административных мерах. Думберг" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 1)¹.

Просьба директора Керченского музея древностей была выполнена, и из Императорской Археологической Комиссии 8 марта 1896 г. последовало распоряжение (*рис. 2*) керченскому градоначальнику Колтовскому: "Археологическая Комиссия просит Ваше Превосходительство принять меры по сохранению катакомбы Зайцевой, убедить ее допустить срисовать фрески для представления Государю Императору" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 2). 19 марта 1896 г. керченский градоначальник доложил срочной телеграммой (*рис. 3*) в Императорскую Археологическую Комиссию: "Директор музея донес, все фрески катакомбе Зайцевой срисованы, работы окончены — градоначальник Колтовский" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 4). В "Отчете об археологических разысканиях, произведенных заведующим Керченским музеем древностей в 1896 г.", составленном 30 октября 1897 г. К. Е. Думбергом

¹ Ксерокопии архивных документов с правом публикации были приобретены Благотворительным фондом "Деметра" в Архиве ИИМК РАН в 1996 г.

под № 2 сделана запись: "Вследствие разных неблагоприятных обстоятельств удалось только в 1896 году снять точные копии со стенной живописи и принять меры к дальнейшему сохранению этого интересного памятника" (Арх. ИИМК, дело № 58, 1896, л. 150—154).

К. Е. Думберг с большим трудом в 1896 г. снял копии живописи в склепе Деметры в количестве 12 штук в натуральную величину, о чем он еще раз более подробно доложил в рапорте 18 апреля 1898 г. (рис. 4), описывая "неблагоприятные обстоятельства" в этом деле: "...никакие увещевания, просьбы, обещания не подействовали на семью Зайцевых, отличающейся редкою даже в Керчи жадностью,

ТЕЛЕГРАФЪ № <u>25</u>	Принята съ аппарата
изъ <u>Керчи</u>	№ 98
Телеграмма № <u>588</u>	Со станции
	до 1898
	Прислано
	ВРОЧНАЯ
<u>Ср</u>	ПБРГ КЕРЧИ 588.34.8.11.28.Н
ПОТКРЫТ НА ЧАСТНОЙ ЗЕМЛЕ ЗАЙЦЕВОЙ СКЛЕП ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫМИ ФРЕСКАМИ	
БЕЗПРИМЕРНАЯ ЖАДНОСТ ТУПОУМЬЕ ВЛАДЕЛЬЦЕВ ПРЕПЯТСТВУЮТ СОГЛАШЕНИЮ	
ОТНОСИТЕЛЬНО СНЯТИЯ РИСУНКОВ БОЮС РАЗОРЕНИЯ ПРОШУ НЕМЕДЛЕННО	
ХОДАТАИСТВОВАТ ПЕРЕД МИНИСТРОМ ОБЪ АДМИНИСТРАТИВНЫХ МЕРАХ ДУМБЕРГЪ.	

Рис. 1. Телеграмма заведующего Керченского музея древностей К. Е. Думберга (Архив ИИМК РАН)

Fig. 1. Telegram by K. E. Dumberg, Director of the Kerch Museum of Antiquities (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)

Керченскому Градоначальнику.

Археологическая Комиссия просит Ваше Прейскудательство принять меры сохранения катакомбы Зайцевой устроить ее допустить срисовать фрески для представления Государю Императору.

Подписав: Товарищ Председателя Шибенгаузенъ.

Взвено: Самопроизводитель М. Сершвиц

8. Марта 1896г.

Рис. 2. Обращение к керченскому градоначальнику (Архив ИИМК РАН)

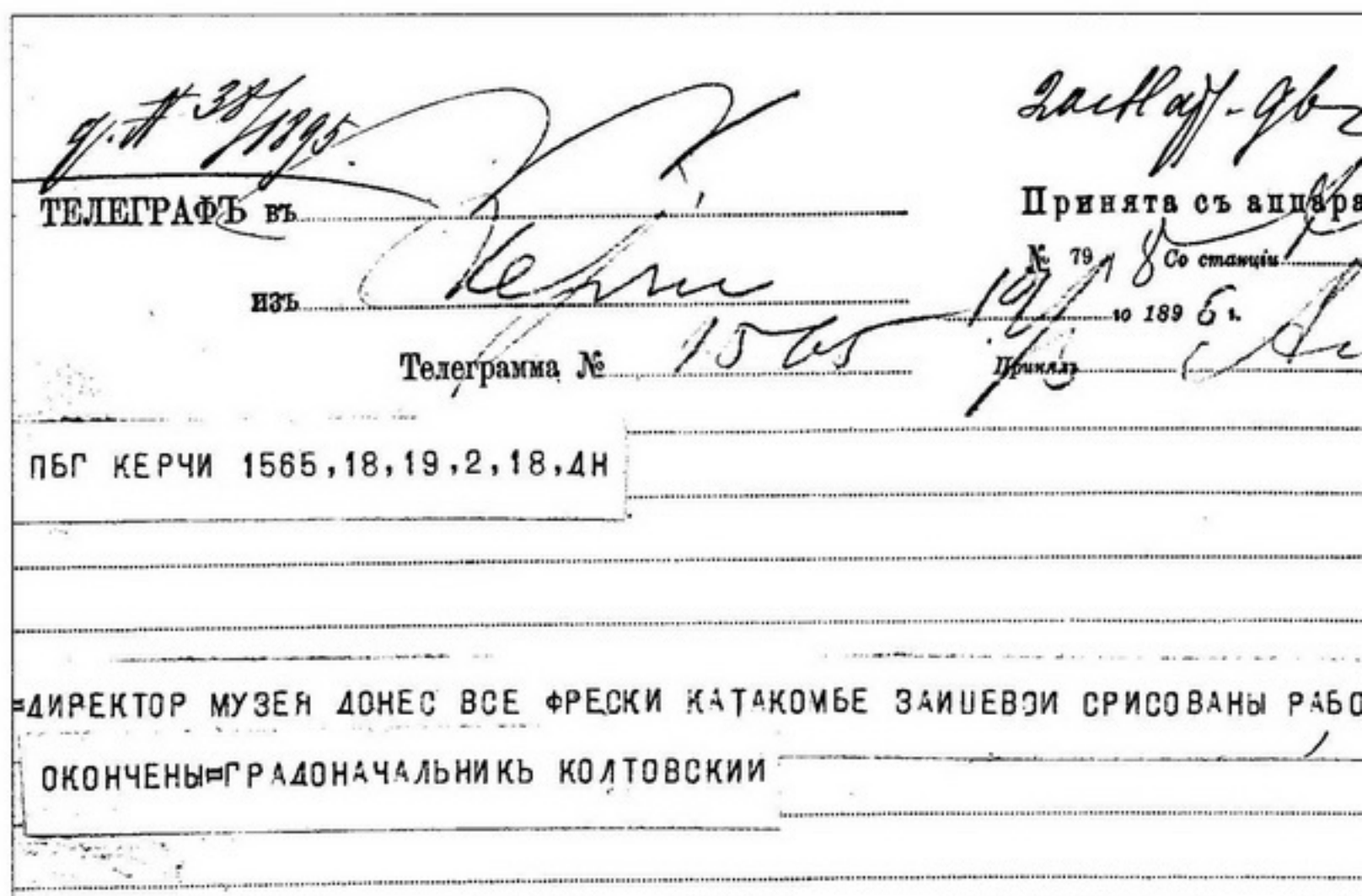
Fig. 2. Address to the Kerch Governor (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)

лживостью и тупоумием. Только при помощи администрации удалось, в конце концов, весной 1896 года срисовать фрески" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 7). Копии были выполнены штабс-капитаном П. Ридигером и представлены (р. 1) в Императорскую Археологическую Комиссию (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 7).

Рапорт 3 апреля 1896 г. К. Е. Думберг завершил изложением прошения: "...Подробное описание склепа и научную его оценку я покорнейше прошу Императорскую Археологическую Комиссию поручить мне" (Арх. ИИМК, фонд 1, дело № 38, 1896, л. 7). Это позволяет предположить, что возникли осложнения в отношении приоритета между К. Е. Думбергом и В. В. Шкорпиллом по вопросу приоритета в публикации

Рис. 3. Телеграмма керченского градоначальника Колтовского в ИАК (Архив ИИМК РАН)

Fig. 3. Telegram by Koltovsky, Kerch Governor, to Imperial Archaeological Commission (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)



материалов об открытии склепа. 14 апреля 1896 г. К. Е. Думбергу был направлен ответ с решением: "...Императорская Археологическая Комиссия выражает свое согласие на Вашу просьбу..." о научном издании склепа Деметры (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 8). Позже, 19 апреля 1896 г., письмом из Комиссии К. Е. Думбергу сообщили, что все материалы предполагается издать в Отчетах Императорской Археологической Комиссии за 1896 год (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 9). На рапорт К. Е. Думберга в Императорскую Археологическую Комиссию от 3 апреля 1896 г. сделано примечание делопроизводителя: "Заслушано 13 апреля 1896, все копии фресок были возвращены в Керченский музей древностей для издания" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 7). К. Е. Думберг предполагал опубликовать склеп Деметры, но это намерение осталось неосуществленным.

Склеп Деметры стал первым из керченских расписных склепов, который удалось сделать доступным для осмотра и изучения, но этому предшествовала длительная тяжба между хозяйкой двора А. В. Зайцевой, где был открыт склеп, и директором Керченского музея древностей К. Е. Думбергом, а затем В. В. Шкорпиллом. 22 апреля 1896 г. А. В. Зайцева пишет прошение К. Е. Думбергу с просьбой ходатайствовать перед Императорской Археологической Комиссией выдать ей денег за снятые копии росписей в склепе Деметры, на которые она планирует выстроить каменный склеп и сделать его общедоступным для публики (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 10). По-видимому, не дождавшись каких-либо ответных действий, в мае 1896 г. А. В. Зайцева обращается с письмом к Председателю Императорской Археологической Комиссии графу А. Бобринскому: "Уже прошло больше года, и я не имею никакого извещения, а между тем склеп по распоряжению г. Заведующего М..."

заложен, почему я позволяю себе обратиться с настоящею просьбою к Вашему Сиятельству и почтительнейше просить выдать мне просимое вознаграждение за означенные снимки и разрешить открыть заложенный склеп" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 12—13). По решению Императорской Археологической Комиссии от 1 мая 1897 г. (рис. 6) было поручено К. Е. Думбергу выдать А. В. Зайцевой "...120 рублей из кредита, ассигнованного на производство раскопок в Керчи и взять с нее подписку, что она в точности исполнит упомянутую выше работу и примет меры к сохранению катакомбы" (Арх. ИИМК, фонд 1, дело № 38, 1896, л. 11). Большая часть выделенных денег была истрачена на устройство каменного входа в камеру склепа, который

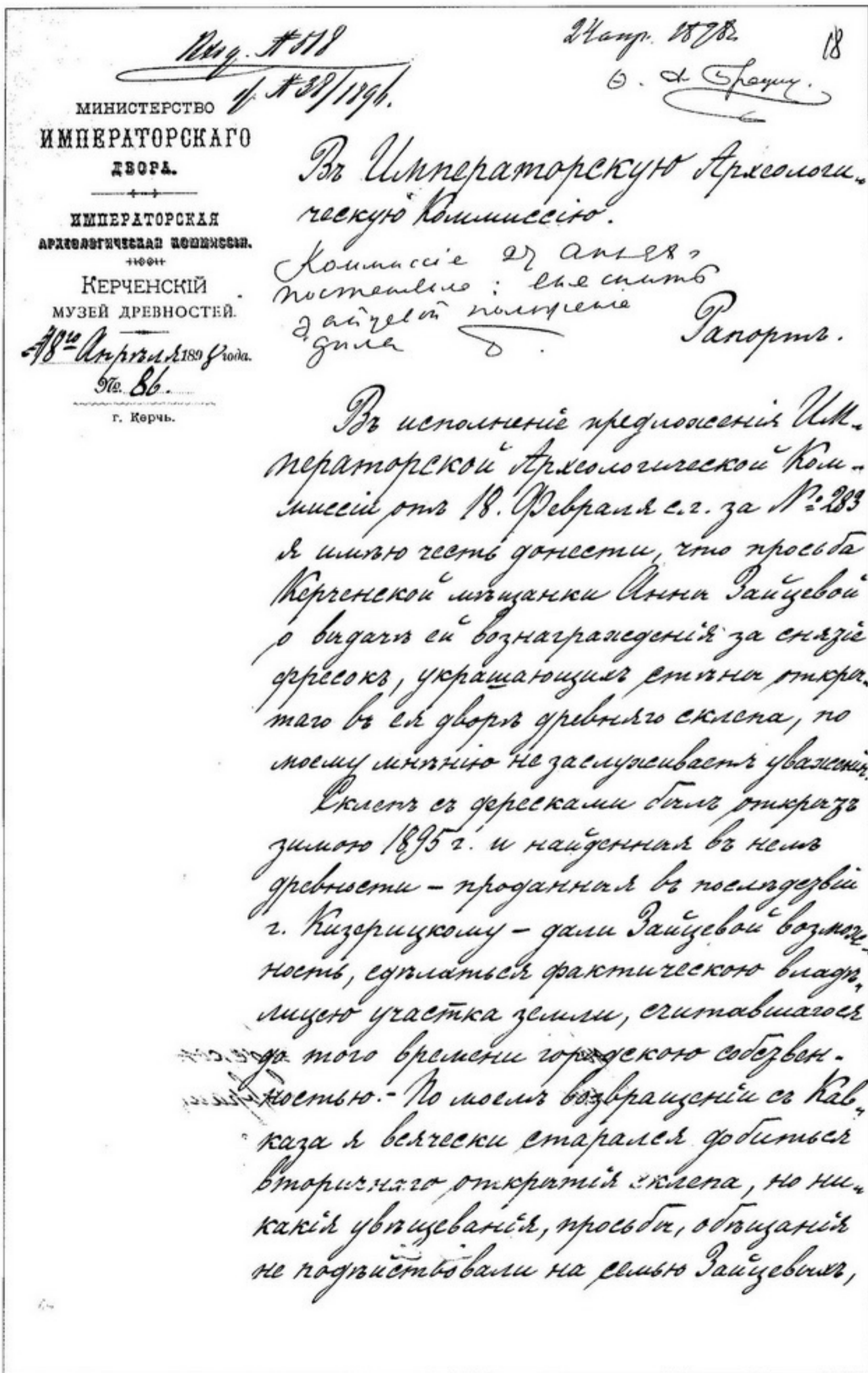


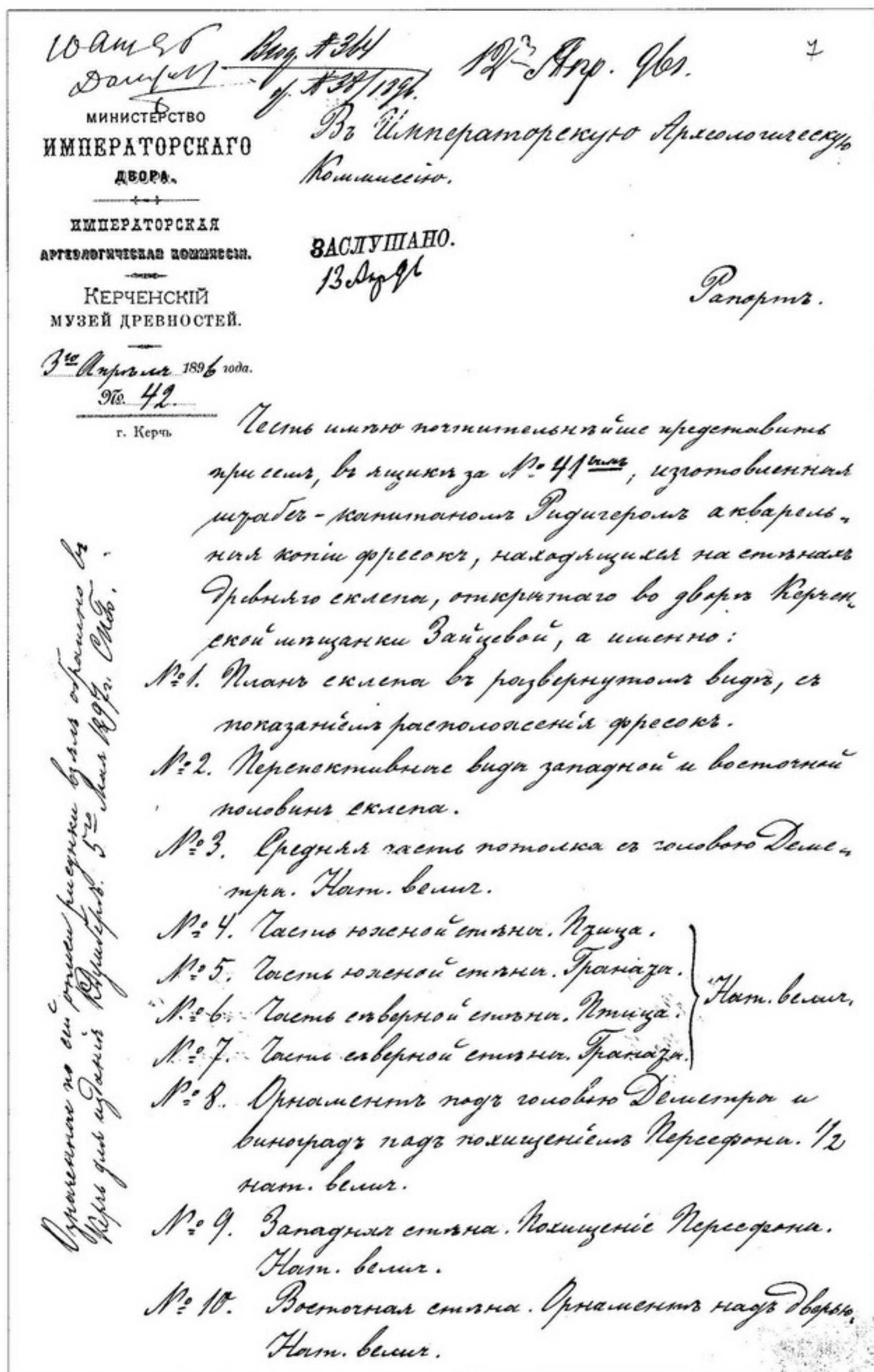
Рис. 4. Рапорт К. Е. Думберга от 18 апреля 1898 г. в ИАК (Архив ИИМК РАН)

4. K. E. Dumberg's report to Imperial Archaeological Commission of 18 April, 1898 (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)

планировалось открыть для осмотра, но А. В. Зайцева в прошении 9 февраля 1898 г. в Императорскую Археологическую Комиссию продолжала настаивать на выделении ей личного вознаграждения за снятые копии росписей: "Для меня лично иметь в своем дворе хотя бы обделанную катакомбу не представляет никакого интереса, является даже прямым ущербом, лишая меня хозяйственной пользы от моей усадебной земли, так как сама катакомба, несмотря на затрату 120 р., никакого дохода не приносит и приносить не может, ибо, если бы даже являлись ее обозреватели, я даже не имею для приема их никаких средств, а за престарелостью (свыше 75 л.) и не в состоянии. Поэтому осмеливаюсь просить Археологическую Комиссию сделать

Рис. 5. Рапорт К. Е. Думберга от 3 апреля 1896 г. в ИАК (Архив ИИМК РАН)

Fig. 5. K. E. Dumberg's report to Imperial Archaeological Commission of 3 April, 1896 (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)



распоряжение о возможном вознаграждении на мой старческий прожиток за снятие в моей катакомбе фресок, а равно обеспечить дальнейшую судьбу замечательного в моем дворе открытия (как сказано в отчете Одесского Археологического общества), дабы я не была вынуждена для своего пропитания засыпать катакомбу для обработки своей земли" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 16).

Из рапорта К. Е. Думберга от 18 апреля 1898 г. в Императорскую Археологическую Комиссию мы узнаем, что "1 мая 1897 года ИАК выделено на устройство входа в склеп 120 рублей. Он построен летом 1897 года за 111 рублей. Оставшиеся 9 рублей вручены А. Зайцевой. До устройства входа в склеп А. Зайцева получила от

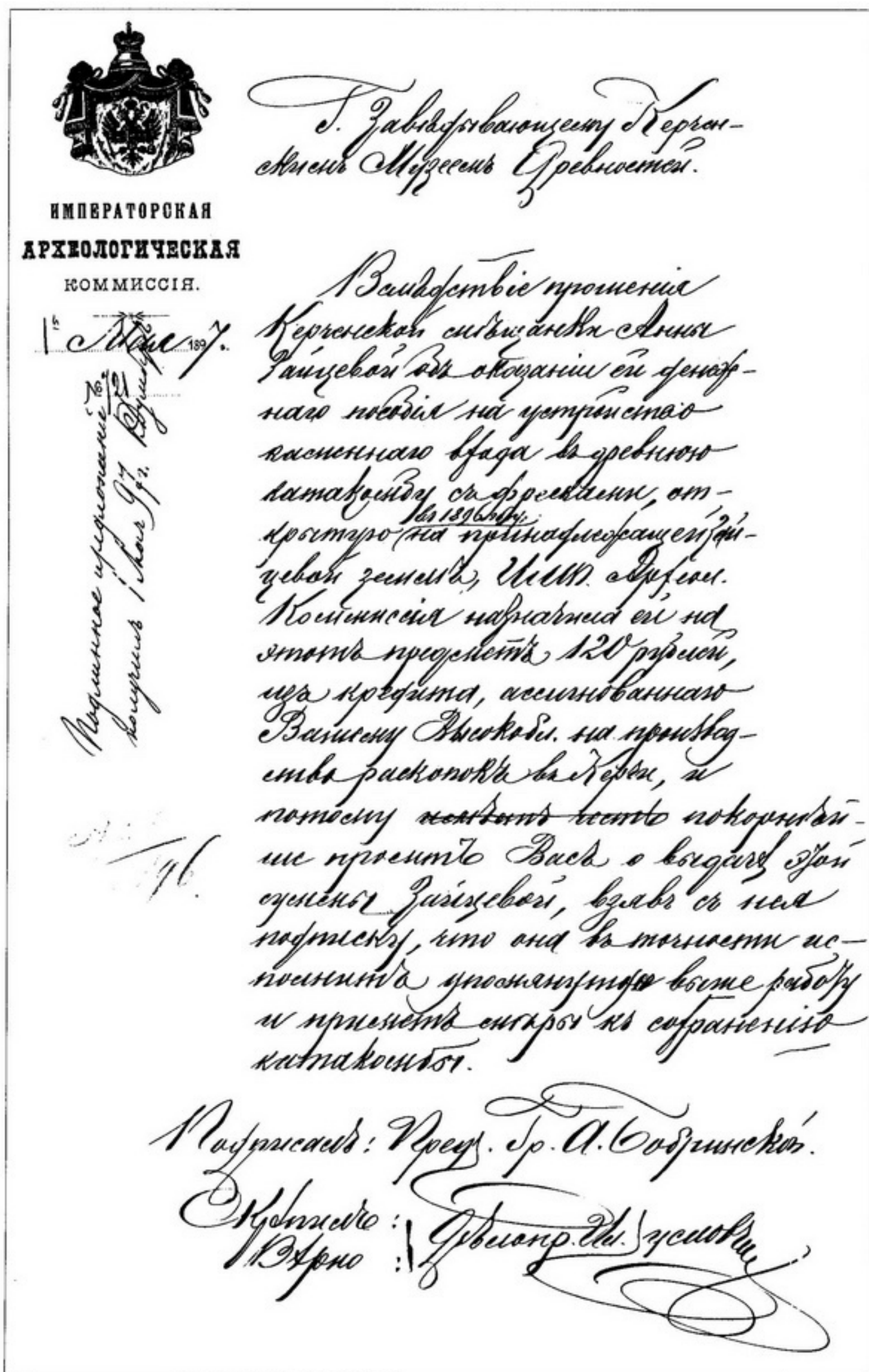


Рис. 6. Распоряжение председателя ИАК графа А. Бобринского от 1 мая 1897 г. (Архив ИИМК РАН)

Fig. 6. Instruction by Count A. Bobrinsky, Chairman of Imperial Archaeological Commission, of 1 May, 1897 (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)

разных посетителей около 15 рублей, а в 1897 году приблизительно 10 рублей. Но дети Зайцевой рассчитывали, что склеп обеспечит все дальнейшее существование матери, и когда эта фантастическая надежда не осуществилась, они решили снова обратиться в Комиссию с прошением. Попавшее в руки Зайцевых описание склепа, напечатанное в Записках Одесского общества истории и древностей, возбудило, кроме того, в них подозрение, что назначенные Комиссией на устройство входа деньги далеко не соответствуют цене фресок и что "несчастливая старуха", следовательно, мною обманута. Летом вся семья меня горячо благодарила за устройство входа, а теперь последний [вход] "является — как сказано в прошении — прямым ущербом, лишая Зайцеву хозяйственной пользы от усадебной земли". Это, разумеется, грубая ложь. Вход никому не мешает и занимает только ничтожную часть пусто-порожняго участка, который никогда не обрабатывался" (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 18—19).

Императорская Археологическая Комиссия, рассмотрев все обстоятельства этого трудного дела, уведомила А. В. Зайцеву, что принято решение "оставить Вашу просьбу без последствий, так как она, в виде вознаграждения Вас за предоставление ей возможности снять копии с фресок в открытой на Вашей земле катакомбы, уже ассигновала 120 рублей, о чем Вы были поставлены в известность отношением от 15 мая 1897 г. Из означенной суммы 111 рублей были израсходованы, на основании Вашей просьбы, изложенной в прошении Вашем от 1 мая 1897 г., на устройство входа в катакомбу, что представляло в Ваше распоряжение постоянный источник доходов; оставшиеся 9 рублей были выданы Вам на руки г. Заведывающим Керченским Музеем Древностей, как явствует из его рапорта от 18 апреля 1898 г." (Арх. ИИМК, дело № 38, 1896, л. 17). Будучи уже директором Керченского музея древностей, В. В. Шкорпил 3 мая 1903 г. сообщает в Императорскую Археологическую Комиссию (рис. 7) о своей договоренности с хозяевами усадьбы о возможности покупки территории склепа: "Считаю необходимым донести также о том, что Зайцева просила меня сообщить Вашему Сиятельству, что она готова отдать весь участок за 2200 рублей, если эта сумма будет выдана одновременно" (Арх. ИИМК, дело № 32, 1902, л. 205—205, об.). На рапорте есть пометка Председателя Императорской Археологической Комиссии с решением "предложить Зайцевой по 1100 рублей в два года" (Арх. ИИМК, дело № 32, 1902, л. 205). Однако лишь в 1908 г. территория частного владения, где расположен склеп Деметры, была приобретена Императорской Археологической Комиссией.

Склеп Деметры в момент его открытия "счастливыми"¹, вероятно, был не ограбленным, но сведения исследователей, посетивших склеп через год, об обнаруженных в нем предметах значительно разнятся. Так, в сообщении В. В. Шкорпила от 3 марта 1896 г. в Одесском обществе истории и древностей приведен перечень находок в склепе из пяти предметов: два кольца, один сосуд зеленого и один синего стекла, бронзовый канделябр. Перечень находок, судя по записям В. В. Шкорпила, составлен со слов Ивана Зайцева, "но куда все эти вещи девались, кому они были проданы, нельзя было никоим образом узнать" (ЗООИД, т. XIX, 1896, с. 56—58). Месяц спустя в рапорте от 3 апреля 1896 г. в Императорскую Археологическую Комиссию К. Е. Думберг вслед за В. В. Шкорпилом также докладывал о предметах, найденных

¹ "Счастливычики" — жители Керчи, регулярно занимавшиеся раскопками и разграблением древних погребений, курганов, поселений. В XIX — начале XX в. существовали целые артели "счастливычиков", снабжавших находками антикварные лавки, местных и столичных коллекционеров.

в склепе, но в его списке — уже шесть предметов (рис. 8): "...как в последнее время выяснилось, оказался склеп при открытии нетронутым, и были в нем найдены следующие вещи: деревянный гроб, пара золотых перстней с резными камнями, большой бронзовый канделябр на трех ножках, сосуд синего стекла, разбитый стеклянный сосуд. Судя по всем признакам, находятся предметы в руках сына владелицы склепа Ивана Зайцева, который их никому не показывал, опасаясь конфискации. Я надеюсь, что мне рано или поздно удастся забрать древности. К более крутым мерам, как-то обыску, прибегать нельзя, так как неизвестно, в чьем доме вещи скрываются. Зайцев производит впечатление психопата, и с ним нужно поступать осторожно,

№ 441
1.30/1903

7/1

Господину Председателю Императорской Археологической Комиссии

20 место

Заслушано ИМПЕРАТОРСКОЙ Археологической Комиссией на заседании. Предложено ей по 1400 рублей (тысячу сто р.) в два раза. Д.:

Рапорт

МИНИСТЕРСТВО
ИМПЕРАТОРСКОГО
ДВОРА.
ИМПЕРАТОРСКАЯ
АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ КОМИССИЯ.
— 20 —
КЕРЧЕНСКИЙ
МУЗЕЙ ДРЕВНОСТЕЙ.
Мая 3 дня 1903 г.
№ 57.
г. Керчь.

10 минут
по II к

Знаю лично донести Вам лично Святельству, что керченская мещанка Н. М. Зайцева после долгого колебания заявила, по поводу предписания от 30 ноября 1902 г., за № 2117, что согласна уступить Императорской Археологической Комиссии свой участок со склепом Деметры, но только за 3000 рублей, и при том же только переметными условиями, чтобы эта сумма была ей уплачена сразу, а не по частям.

Считаю необходимым донести также о том, что за несколько дней до вышеупомянутого заявления Зайцева просила меня сообщить Вам лично Святельству, что она готова отдать весь участок за 2200 рублей, если эта сумма будет выдана одновременно.

Заведующий Керченским Музеем Древностей *В. В. Шкорпила*

Рис. 7. Рапорт директора Керченского музея древностей В. В. Шкорпила от 3 мая 1903 г. в ИАК (Архив ИИМК РАН)

Fig. 7. Report of Director of Kerch Museum of Antiquities V. V. Shkorpil of 3 May, 1903 to Imperial Archaeological Commission (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)

М. И. Ростовцев также отмечает, что склеп Деметры был обнаружен не ограбленным, но, по его мнению, первоначальное положение вещей в камере склепа было нарушено вторым захоронением. Однако он подчеркивает, что приводит эти факты "со слов лица, открывшего склеп, дававшего мне, правда, об этом сведения почти десять лет после открытия — в 1905 г. В делах Комиссии и Керченского музея никаких данных о распределении вещей в момент открытия склепа не имеется" (Ростовцев, 1914, с. 206). К этой записи М. И. Ростовцев делает сноску о том, что специалисты-археологи посетили склеп через год после его открытия, когда вещи из склепа уже были проданы Императорскому Эрмитажу. Переходя к перечислению

Катакомба съ фресками. На днях въ Керчи мѣщанинъ Зайцевъ на глубинѣ четырехъ аршинъ открылъ въ своемъ дворѣ интересную катакомбу съ фресками. Судя по тому что катакомба со сводомъ, надо предполагать что происхождение ея — послѣ Р. Х., когда панталоны научились отъ Римлянъ строить своды. Катакомба довольно хорошо сохранилась. По известковой штукатуркѣ нарисованы на одной сторонѣ Плутоны, идущій на колѣсницѣ и везущій съ собой женщину. Фигура Плутона надъ этою группою выдѣляется своею величиною до такой степени что лошади кажутся очень мелкими. На противоположной стѣнѣ изображены Гермесъ и Кайо. По бокамъ двѣ птички, груши, апельсины и виноградъ. На плафонѣ, въ овалѣ, въ натуральную величину изображена женская плачущая голова съ надписью: „Деметра“. Къ сожалѣнію, по словамъ открывшаго катакомбу, въ ней никакихъ вещей не оказалось.

Рис. 9. Заметка в газете "Московские ведомости", № 97 от 10 апреля 1896 г. (Архив ИИМК РАН)

Fig. 9. Article in the *Moskovskie Vedomosti* newspaper, No. 97, 10 April, 1896 (Archives of Institute of History of Material Culture of Russian Academy of Sciences)

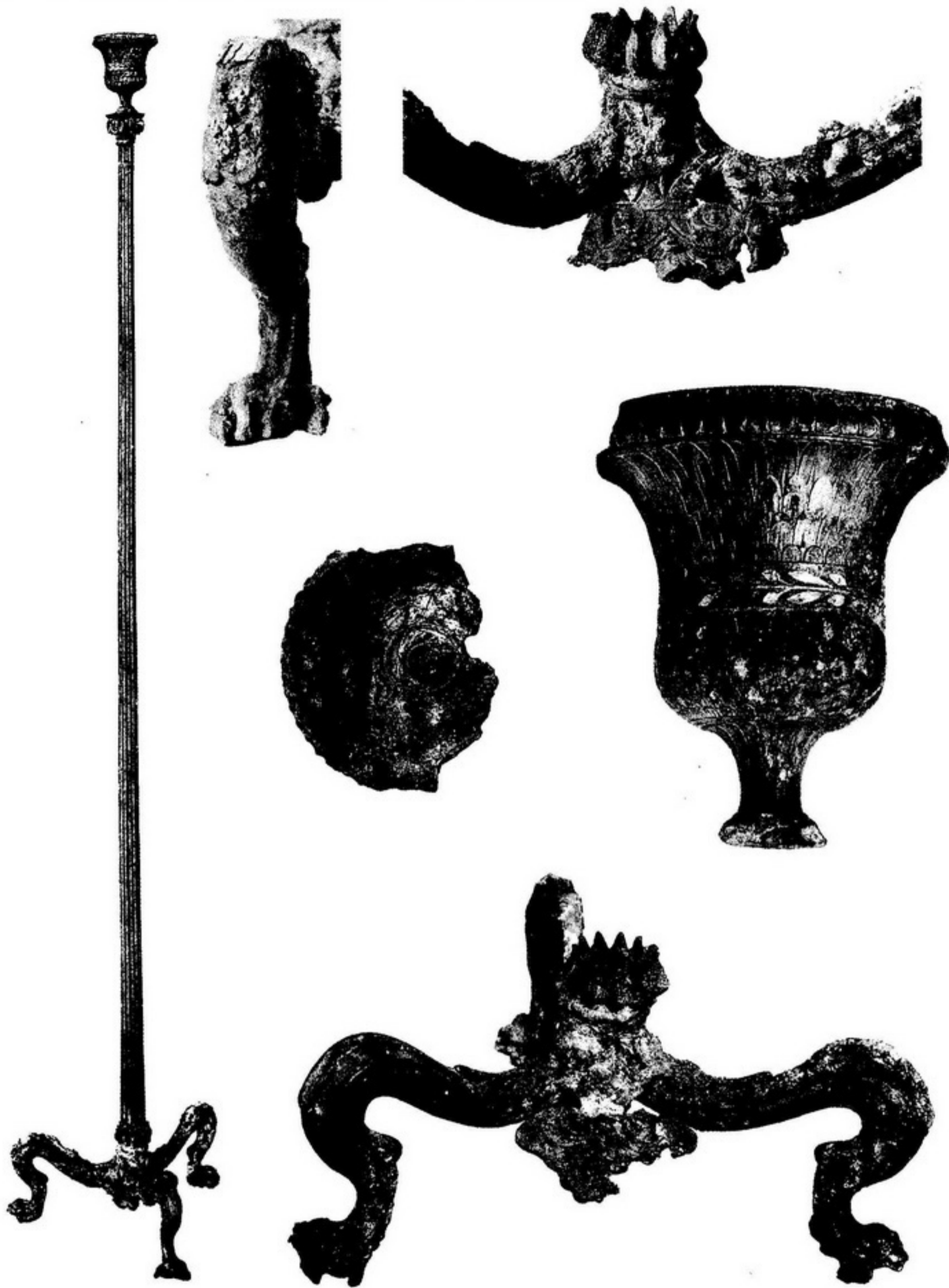
вещей, обнаруженных в склепе Деметры, М. И. Ростовцев осторожно употребляет выражения "возможно, что в нашем же склепе найдены", "по сообщению лица, открывшего склеп" или "может быть, принадлежали", что подтверждает его неуверенность в принадлежности части вещей из всех им перечисленных находок к найденным в склепе Деметры (Ростовцев, 1914, с. 207). Так, описание обнаруженной в склепе уздечки с бронзовым набором М. И. Ростовцев делает со знаком вопроса в тексте, указывая, что висела она "над нишей стены против входа (?) сбоку". Совершенно очевидно, что не имея твердой уверенности в том, что все вещи, приобретенные Императорским Эрмитажем у Ивана Зайцева, относятся к вещам, обнаруженным в склепе Деметры, М. И. Ростовцев в сноске к описанию уздечки отмечает, что ее обнаружение в склепе "решительно отрицается одним из лиц, открывавших гробницу. То, что в Эрмитаже среди купленных у Зайцева вещей имеются пряжки, вероятно, составлявшие часть уздечки, делает показание, приведенное в тексте возможным. Не исключено, однако, и то, что продавцы присоединили к вещам, найденным в склепе, другие, чтобы сбыть все вместе по более дорогой цене" (Ростовцев, 1914, с. 206). Например, о стеклянном стакане,

изображение которого помещено на таблице LXI, рисунок 3, альбома иллюстраций к труду М. И. Ростовцева, в сноске точно указано, что "принадлежность стакана к вещам, найденным в нашем склепе, не несомненна" (Ростовцев, 1914, с. 211).

Выразив таким образом свою неуверенность принадлежности некоторых вещей, хранящихся в Эрмитаже, к находкам из склепа Деметры, М. И. Ростовцев все же рассматривает восемнадцать предметов (рис. 10—11), указывая, что ранее вещи не были изданы и что он "вынужден дать их точное описание и сделать попытку определить их время" (Ростовцев, 1914, с. 207). В перечень М. И. Ростовцева включены предметы, названные в сообщениях В. В. Шкорпила и К. Е. Думберга, — это бронзовый канделябр (Ростовцев, 1913, табл. LX, 1—6), две стеклянные ойнохои (одна синего стекла с белыми пятнами, другая из бледно-зеленого стекла; Ростовцев, 1913, табл. LXI, 1, 2), два массивных золотых кольца с резными камнями (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 5, 6), "остатки саркофага или саркофагов" (Ростовцев, 1914, рис. 39—42). Однако М. И. Ростовцев описал и другие предметы, отнесенные в Императорском Эрмитаже к комплексу вещей из склепа Деметры: четыре полые бронзовые ножки в виде человеческих ног, которые являлись окончанием деревянных ножек каких-либо деревянных предметов (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 12), остатки бронзовой палатки (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 14), фрагменты бронзовой обивки деревянного ящика и кусок ключа от замка этого ящика (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 15), серебряная раковина (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 4), бронзовая пряжка (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 13), большое количество тонких листьев золотого лаврового венка (Ростовцев, 1914, с. 209), три круглые золотые бляшки со стилизованным орнаментом (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 9, 10, 11), 15 золотых дутых бус (Ростовцев, 1914, с. 209), две золотые бляшки с изображением гермы (Ростовцев, 1913, табл. LXI, 7, 8), каменное кольцо нижней части рукоятки меча, маленькая цилиндрическая туалетная коробочка с крышечкой в виде пуговицы (Ростовцев, 1914, с. 211).

Из сопоставления данных В. В. Шкорпила, К. Е. Думберга и М. И. Ростовцева следует, что лишь пять предметов (бронзовый канделябр, две стеклянные ойнохои, два кольца с резными камнями) можно предположительно отнести к погребальному инвентарю склепа Деметры. Все остальные находки, вероятнее всего, были найдены в других погребениях и приложены И. Зайцевым для увеличения суммы, полученной при их продаже в Императорский Эрмитаж. Это была обычная практика для керченских "счастливчиков" того времени. Кстати, вымышленные "богатые" погребальные комплексы перед отправкой в Санкт-Петербург создавали и некоторые археологи в XIX в.

Определяя дату предметов из склепа Деметры, М. И. Ростовцев указывал, что бронзовый канделябр можно отнести к I в. н. э. (Ростовцев, 1914, с. 207), стеклянные сосуды — к первой половине I в. н. э., а датировку колец с резными камнями определял довольно широко — от III в. до н. э. до I в. н. э. (Ростовцев, 1914, с. 211). В последующие годы при публикации тех или иных категорий древних предметов из коллекций Государственного Эрмитажа специалисты осуществили более детальное исследование и датировку и этих пяти предметов из склепа Деметры. Так, бронзовый канделябр по стилю исполнения и аналогиям был отнесен ко времени Августа и датирован концом I в. до н. э. — началом I в. н. э. (Герцигер, 1984, с. 87, 97, табл. V, 18; Эллинистическая техника, 1948, с. 208—210). Две стеклянные ойнохои, датируемые первой половиной I в. н. э., были неоднократно прекрасно изданы Н. З. Куниной (Кунина, 1973, с. 106—111, ил. 7, 10—12; 1997, с. 273, ил. 71, 72). Этим же



временем датируются и два золотых перстня с итальяскими геммами (Максимова, 1957, с. 81; Неверов, 1979, с. 114, ил. 53). Все это дает возможность, вслед за М. И. Ростовцевым, определить дату погребального комплекса (если таковой изначально все же был обнаружен) в пределах первой половины I в. н. э.

Как выше отмечалось, К. Е. Думберг, несмотря на активную подготовку, так и не сделал научной публикации о склепе Деметры. Только в 1906 г. М. И. Ростовцев впервые дал краткое описание росписей склепа в статье о керченской орнаментальной живописи (Ростовцев, 1906, с. 211—231). Позднее, в 1909 г., была сделана новая серия фотографий, и М. В. Фармаковский выполнил более точные акварельные

Рис. 10. Предметы, найденные в склепе Деметры (Ростовцев, 1913). Фрагменты бронзового канделябра

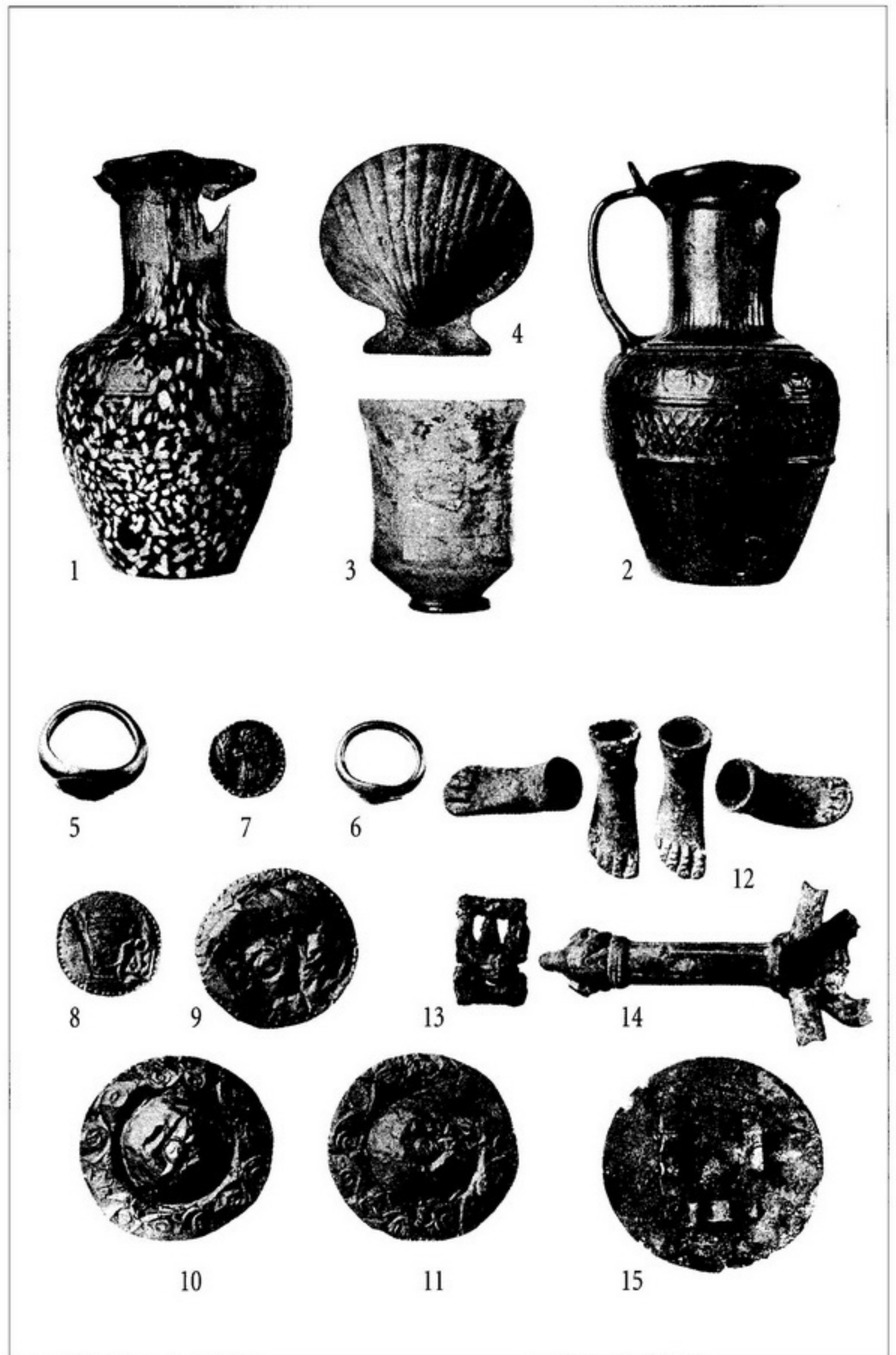
Fig. 10. Articles found in the Crypt of Demeter (Rostovtsev, 1913). Fragments of a bronze candelabrum

Рис. 11. Предметы,
найденные в склепе Деметры
(Ростовцев, 1913):

- 1, 2 — стеклянные ойнохои;
3 — стеклянный стакан;
4 — серебряное блюдо
в виде раковины;
5, 6 — золотые кольца
с геммами;
7, 8 — золотые индикации;
9—11 — тонкие золотые бляхи;
12 — бронзовые ножки шкатулки;
13 — пряжка;
14 — часть бронзовой патеры;
15 — часть замка.

Fig. 11. Articles found
in the Crypt of Demeter
(Rostovtsev, 1913).

- 1, 2 — glass oinochoae;
3 — glass beaker;
4 — silver shell-shaped saucer;
5, 6 — gold rings with cameos;
7, 8 — gold indications;
9—11 — thin gold plaques;
12 — bronze feet of a casket;
13 — buckle;
14 — part of a bronze patera;
15 — part of a lock



копии монументальных росписей. А в 1911 г. были начерчены новые планы склепа. Впоследствии все это было использовано М. И. Ростовцевым в монографии "Античная декоративная живопись на юге России", где наиболее полно даны анализ росписей склепа Деметры и датировка памятника, описаны находки и определен стиль росписей в склепе. Исследование М. И. Ростовцева послужило основой многих последующих работ. Большую ценность имеет приложение к монографии, в котором представлено полное собрание репродукций боспорских росписей, выполненных на основе работ М. В. Фармаковского (Ростовцев, 1913, табл. I—CXII).

Уже после первых публикаций склеп Деметры обязательно описывался во всех исследованиях, касающихся Боспора Киммерийского. Так, в двух работах Э. Х. Миннз упоминает склеп Деметры и кратко касается вопросов классификации декоративных стилей росписей при описании керченских расписных склепов (Minns, 1913, с. 308; 1915, р. 143—147). В подробной рецензии на труд Э. Х. Миннза "Scythians and Greeks" М. И. Ростовцев особой критике подверг очерки, касающиеся погребального искусства — скульптуры и живописи надгробных стел, живописи склепов, считая их самой слабой частью книги, и отметил, что "особенности исторической жизни и культурного развития Боспора совершенно не оценены" автором исследования (Ростовцев, 1913, с. 173—194).

Рассматривая эволюцию декоративной системы росписи, цветочный стиль и его происхождение в статье "Античная декоративная роспись", М. И. Ростовцев предлагает систему классификации стилей росписей и относит росписи из склепа Деметры к цветочному декоративному стилю конца I в. до н. э. — начала I в. н. э. (Rostovtzeff, 1919, р. 144—163). Более поздние авторы — В. Д. Блаватский, В. Ф. Гайдукевич, А. П. Иванова, Е. В. Ернштедт, Г. И. Соколов — в своих работах, посвященных истории искусства и развитию живописи греко-варварской периферии античного мира и римских провинций, соотносят этот памятник с I в. н. э. Выделяя своеобразные местные черты в архитектуре и стиле росписи склепа Деметры, авторы придают важное значение его боспорским особенностям.

Если в работах 1939 и 1947 гг. В. Д. Блаватский приводит лишь краткое описание склепа Деметры (Блаватский, 1939, с. 153—154; 1947, с. 94—95), то в сборнике статей "Памятники искусства, разрушенные немецко-фашистскими захватчиками в СССР" (Блаватский, 1948, с. 4) дает новую публикацию памятника и особо отмечает, что использованные им фотографии плафона с изображением бюста Деметры, южного люнета со сценой похищения Кору и некоторых орнаментальных частей росписи склепа передают более точное представление о росписях в камере склепа Деметры. В монографии "Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора" В. Д. Блаватский, подробно рассматривая архитектуру погребальных сооружений Боспора, считает, что изначально она следовала "средиземноморским образцам" IV — начала III в. до н. э. и была частично основана на смешанной греко-местной основе, а в сарматский период местные течения в развитии погребальной архитектуры приводят к постепенному отходу от ордерных традиций (Блаватский, 1964, с. 166—172). Относя склеп Деметры к первой половине I в. н. э., автор обращает внимание на то, что устройство более низкого свода и сооружение продольных стен постепенно наклоняющихся вовнутрь, а затем постепенно переходящих в свод погребальной камеры склепа, являются отступлением от традиционных архитектурных принципов сооружения склепов (Блаватский, 1964, с. 168—169).

Вопрос об особенностях стилистического развития декоративной живописи Боспора был затронут В. Ф. Гайдукевичем в монографии "Боспорское царство". Он отметил важную роль расписных склепов римской эпохи первых веков нашей эры как памятников исключительно важных по своей исторической ценности. По мнению автора, эта группа памятников, наиболее ярко демонстрирующая сохранение ранних эллинистических традиций, с одной стороны, отражает сильные восточно-эллинистические влияния, шедшие через Малую Азию, и, с другой стороны, выявляет элементы местного варварского искусства. Декоративные росписи склепа Деметры с мифологическими сюжетами В. Ф. Гайдукевич вслед за М. И. Ростовцевым

относит к цветочному стилю (Гайдукевич, 1949, с. 407—410). Первые захоронения в склепе Деметры, считает В. Ф. Гайдукевич, были совершены в первой половине I в. н. э. Автор предполагает, что погребальную камеру склепа использовали для повторного захоронения в конце того же столетия.

А. П. Иванова, описывая ущерб, нанесенный Керченскому музею в период Второй мировой войны, отметила серьезные повреждения живописи в склепе Деметры (Иванова, 1948, с. 185—187). Автор отметила факт размещения немецкого госпиталя в камере склепа, где раненые офицеры развлекались стрельбой из револьверов — в стенах склепа были обнаружены следы пуль, местами осыпалась штукатурка с краской. На люнете южной стены было утрачено изображение фигурки Кору, нижняя часть фигуры Эрота и плащ за спиной Плутона (Иванова, 1948, с. 187). В монографии "Искусство античных городов Северного Причерноморья" А. П. Иванова датирует склеп Деметры началом I в. н. э., приводит подробное описание всех фигурных композиций в камере склепа, отмечает явные черты примитивной условности в росписях, а неумение художника правильно передать фигуру объясняет развитием местных своеобразных традиций в изобразительном искусстве Северного Причерноморья, получивших развитие в первые века нашей эры (Иванова, 1953, с. 148). В статье "О некоторых особенностях боспорской живописи" А. П. Иванова указывает на близкие аналогии сюжетов в боспорском надгробном рельефе I — II вв. н. э., сравнивает росписи склепа Деметры с росписями склепа 1891 г., подчеркивает их сходство и различия. Автор сравнивает также изображение головы Деметры или Кору в склепе IV в. до н. э. Большая Близница с изображением бюста богини в склепе Деметры и считает, что эти два памятника являются ярким примером эволюции, которую пережил этот образ в боспорском искусстве с IV в. до н. э. (Иванова, 1955, с. 290). В монографии "Скульптура и живопись Боспора" А. П. Иванова проводит анализ художественных особенностей памятников скульптуры и живописи Боспора, позволяющий показать их яркое художественное своеобразие и в то же время подчеркнуть их неразрывность с развитием истории античной живописи в целом (Иванова, 1961).

Характеризуя монументальную живопись Боспора, Е. В. Ернштедт подчеркивает, что на первых этапах своего развития стенная роспись домов и погребальных сооружений Причерноморья являлась отражением монументальной живописи греческих культурных центров Восточного Средиземноморья. Однако со временем в росписи четко проявились особенности местного художественного творчества, отразившие мировоззрение смешанного греко-сарматского общества первых веков нашей эры (Ернштедт, 1955, с. 248—249). К первой половине I в. н. э. автор относит период распространения и развития цветочного стиля стенной росписи на Боспоре, ярким примером которого является склеп Деметры.

Тесную взаимосвязь живописи и архитектуры склепа Деметры рассматривает в статье "Новые данные о склепе Деметры" Г. И. Соколов. Связывая сюжет мифа, отраженного в росписях склепа, с ориентацией размещения композиции росписи в камере склепа, со светотеневой моделировкой фигурных изображений и орнаментов, с цветовым решением росписей, автор считает, что эти продуманные особенности и объединяют различные по художественному исполнению части живописи в склепе Деметры (Соколов, 1962, с. 271—277). Впоследствии Г. И. Соколовым в красочном альбоме "Античное искусство в Северном Причерноморье" были опубликованы цветные фотографии росписей склепа по состоянию на 70-е годы XX в. (Соколов, 1974, с. 104—108).

В работе 1979 г. Т. А. С. Тинкофф-Утечин датирует склеп Деметры I в. н. э. По его мнению, "изучение настенной росписи склепа Деметры не следует ограничивать греко-боспорским контекстом, как это часто делалось в Советском Союзе, или эллинистической традицией, как делал М. И. Ростовцев, так как более тесные параллели существуют с позднееримскими настенными росписями и мозаиками" (Tinkoff-Utechin, 1979, с. 13—26). Следует отметить, что автор выделяет для детального рассмотрения два фигурных изображения как фрагменты росписи склепа Деметры, требующие пристального изучения из-за их необычного исполнения. Это фигура Персефоны и фигура, парящая над колесницей, а также изображение колесницы.

М. Новицкая в монографии "Античное искусство" датирует склеп Деметры концом I в. н. э., а в росписи склепа усматривает явное влияние греческих иконографических традиций. Определяя декоративный стиль росписи в склепе Деметры как цветочный, автор считает это влиянием традиций Востока, однако уточняет, что фрагменты росписи с фигурными композициями необходимо относить к греческому искусству (Nowicka, 1985, P. 243—244).

Новый период в истории исследования погребальных сооружений Пантикапея был начат в конце 80-х годов XX в. благодаря директору Керченского государственного историко-культурного заповедника профессору Э. В. Яковенко, которая рассматривает эти памятники как важный источник социальной истории, идеологии, строительства, архитектуры и живописи Боспора. В работе "К истории исследования боспорских расписных склепов" Э. В. Яковенко подчеркнула необходимость планомерного научного исследования боспорских склепов, выразив обеспокоенность длительным периодом отсутствия научного интереса к этой важной теме. Данная научно-исследовательская проблема, отметила автор, приобретает острую актуальность, так как из-за современной застройки склонов горы Митридат разрушаются памятники некрополя Пантикапея.

Э. В. Яковенко высоко оценила исследования М. И. Ростовцева, разработавшего классификацию и хронологию боспорских склепов, но указала на необходимость внесения дополнений и корректировок с учетом современных достижений в археологии Боспора (Яковенко, 1989, с. 45—46).

Уже в 1989 г. широкомасштабными раскопками погребальных комплексов некрополя Пантикапея на склонах горы Митридат охранно-археологической экспедицией Керченского государственного историко-культурного заповедника (КГИКЗ) под руководством В. Н. Зинько была начата комплексная программа по изучению и сохранению этих памятников (Зинько В., 1991). Одной из важных составных задач этой программы были работы по спасению и сохранению склепа Деметры, уникального памятника археологии I в. н. э., свод и стены которого еще украшали сохранившиеся росписи. Комплекс этих работ Э. В. Яковенко поручила вести тогдашнему сотруднику Керченского заповедника Е. А. Зинько. Был разработан перспективный план по изучению и сохранению расписных склепов Боспора и в первую очередь склепа Деметры (Зинько, 1991; 1993; 1994; 1995). Однако осуществление этой программы в полном объеме стало возможным лишь с созданием Благотворительного фонда "Деметра", профинансировавшего проведение международного colloquium по вопросам сохранения склепа Деметры, создание его технологической модели, издание брошюры (Zinko, 1999) и начало комплекса инженерно-строительных и реставрационных работ на памятнике. Программа по исследованию и сохранению монументальных росписей склепа Деметры еще не завершена и до настоящего

времени находится в поле зрения украинских исследователей и реставраторов (Зинько, 2001; 2006; 2007; 2007а). Ежегодно на этот памятник Фонд "Деметра" выделяет грант, оплачивает все проектные и практические работы.

В 1996 г. по приглашению Фонда "Деметра" участие в Международном коллоквиуме "Сохранение памятника археологии I в. н. э. склепа Деметры" приняла известный исследователь фресок римского периода профессор А. Барбе. Позднее в статье об античных настенных росписях Северного Причерноморья (Barbet, 1999, P. 31—48) и в комментариях к главе XVIII монографии М. И. Ростовцева "Античная декоративная живопись на юге России" (Rostovtseff, 2004, P. 287—288), переизданной в 2004 г. в Париже, А. Барбе относит стиль росписей в склепе Деметры к III помпейскому стилю. Стилистическое развитие росписей, предложенное М. И. Ростовцевым, считает А. Барбе, во многом устарело, поскольку сравнение погребальных росписей из Керчи и помпейских росписей жилых построек неправомерно. Автор утверждает, что в росписях склепа Деметры иная, чем на Западе, декоративная система, и в итоге относит их "к периоду немногим позже середины I в. н. э."

Благодаря активным мероприятиям программы Керченского историко-культурного заповедника по сохранению склепа Деметры, научным исследованиям украинских археологов и историков, деятельности Благотворительного фонда "Деметра", тема боспорских расписных склепов, и в первую очередь склепа Деметры, заняла достойное место в современной науке, о чем свидетельствуют многочисленные публикации последних лет.

SUMMARY

The history of discovery and publication of the burial construction — the Crypt of Demeter — is associated with the name of the outstanding archaeologist V. V. Shkorpil, who studied Bosphoran antiquities for more than twenty years. On March 3, 1896 in Odessa Society of History and Antiquities the Director of the Melek-Chesmensky Museum made a special report about a chance discovery and robbery of the crypt by inhabitants in February 1895. Only due to administrative measures first copies of monumental paintings of the funeral chamber were taken.

Long years of the lawsuit between the proprietress of A. V. Zaitsev's private estate where the crypt had been discovered and the Director of the Kerch Museum of Antiquities K. E. Dumberg and later V. V. Shkorpil forewent that time when the Crypt of Demeter became the first Bosphorus painted crypt accessible for sightseeing and research.

At the moment of its discovery by "lucky men" the crypt might have been untouched, but evidences about finds of the researchers, who visited the crypt a year after it had been discovered, differ significantly. So, V. V. Shkorpil informed in his report of March 3, 1896 about the list of finds in the crypt: two finger rings, one green glass vessel, one blue glass vessel, and a bronze candelabrum. Judging from the notes of V. V. Shkorpil, the list was made up according to Ivan Zaitsev's words. His words could not be trusted and "what had become of the artifacts and whom they had been sold to was possible to know in no way." A month later, in his report of April 3, 1896 to the Imperial Archaeological Committee K. E. Dumberg wrote about the finds in the crypt, but there were six objects in his list.

M. I. Rostovtsev also marked out that the Crypt of Demeter was found untouched, but, in his opinion, original setting of the artifacts had been changed by the second burial. However, he stressed that he adduced those facts "according to the words of the person, who had discovered the crypt and who gave evidences almost ten years after his discovery —

in 1905. There are no data about setting of the objects at the moment of the discovery of the crypt" [Rostovtsev, 1914, p. 206].

Comparing V. V. Shkorpil's data with the data of K. E. Dumberg and M. I. Rostovtsev the conclusion can be drawn that only five artifacts (a bronze candelabrum, two glass oinochoae, and two rings with cameos) can be presumably attributed to the Crypt of Demeter funeral equipment. All the rest finds were most probably found in other burials and included by I. Zaitsev to increase the sum of money, which he got after their sale to the Imperial Hermitage. It was common practice among Kerch "lucky men" then.

In spite of active preparation, K. E. Dumberg had not made full publication about the Crypt of Demeter. A short description of the paintings was given by M. I. Rostovtsev for the first time in 1906 in the article about Kerch ornamental painting [Rostovtsev, 1906, pp. 211—231]. Later, in 1909, a new series of photos was taken. M. V. Formakovsky drew water-color copies of monumental paintings. In 1911, new plans of the crypt were drawn. M. I. Rostovtsev used that material subsequently in his monograph *Antichnaya dekorativnaya zhivopis na juche Rossii*, where he analyzed the paintings in the Crypt of Demeter most completely. This research of M. I. Rostovtsev was the basis of many subsequent publications about the Crypt of Demeter.

A new period in the history of scientific research of burial constructions of Panticapaeum began in the late 1980s due to the Director of the Kerch State Historico-Cultural Reserve Professor E. V. Yakovenko's intent scientific attitude, who considered them important sources of social history, ideology, building, architecture, and painting of the Bosphorus. In 1989, the archaeological expedition of the Kerch State Historico-Cultural Reserve began wide-scale excavations of burial complexes of Panticapaeum necropolis, which started a complex program of their research and conservation. One of the constituent parts of this program was the project of the restoration of the Crypt of Demeter — a unique archaeological monument of the 1st century AD. The Director E. V. Yakovenko entrusted the Kerch Reserve research worker E. A. Zinko with this project. A long-term plan of studying and conservation of the Bosphorus painted crypts and the Crypt of Demeter in particular was elaborated [Zinko, 1991; 1993; 1994; 1995]. However, carrying this project out in full measure became possible only when the Demetra Philanthropic Foundation began its functioning. In spite of limited funds the Demetra Foundation financed organization of the international colloquium on the problem of conservation of the Crypt of Demeter, creation of a technological copy of the Crypt, publishing of a brochure [Zinko, 1999], and beginning of a great complex of engineering, construction, and restoration works at the monument. The project of research and preservation of monumental paintings of the Crypt of Demeter has not been completed yet and all works are still under careful consideration of Ukrainian scholars and restorers [Zinko, 2001; 2006; 2007; 2007a]. Annually, the Demetra Foundation finances all project and practical works at this monument.

In general, due to active measures of the Kerch Historico-Cultural Reserve the program of preservation and conservation of the Crypt of Demeter, scientific research of Ukrainian archaeologists and historians, and the Demetra Foundation activity the theme of Bosphorus painted crypts and the Crypt of Demeter first and foremost occupies an appropriate place in modern science, which can be illustrated by numerous publications of recent years.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Архив ИИМК РАН, фонд 1, дело № 38, 1896 г.

Архив ИИМК РАН, фонд 1, дело № 58, 1896 г.

Архив ИИМК РАН, фонд 1, дело № 32, 1902 г.

Блаватский В. Ф. Античная архитектура. 1939.

Блаватский В. Д. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. — М., 1947.

Блаватский В. Д. Склеп Деметры. Памятники искусства, разрушенные немецко-фашистскими захватчиками в СССР. Сборник статей под редакцией акад. И. Грабаря. — М. — Л., 1948.

Блаватский В. Д. Пантикапей. — М., 1964.

Гайдукевич В. Ф. Боспорское царство. — М. — Л., 1949.

Герцигер Д. С. Античные канделябры в собрании Эрмитажа // ТГЭ. — Л., 1984. — С. 81—99.

Ернштедт Е. В. Монументальная живопись Северного Причерноморья. Античные города Северного Причерноморья. — Т. I. — М. — Л., 1955. — С. 248—285.

Зинько В. Н. Охранные археологические исследования Керченского заповедника (итоги и перспективы) // Проблемы археологии и истории Боспора. Тезисы доклада юбилейной конференции. — Керчь, 1991. — С. 16—17.

Зинько Е. А. Перспективы исследования пантикапейских расписных склепов // Проблемы археологии и истории Боспора. Тезисы доклада. — Керчь, 1991. — С. 18—19.

Зинько Е. А. Вклад В. В. Шкорпила в исследование склепа Деметры // Тезисы доклада научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения Владислава Шкорпила. — Керчь, 1993. — С. 8—9.

Зинько Е. А. Склеп Деметры. — Симферополь, 1994.

Зинько Е. А. Пантикапейские расписные склепы (итоги и перспективы исследования) // Крымский музей, № 1, 1994. — Симферополь, 1995. — С. 101—

Зинько Е. А. К вопросу о сохранении склепа Деметры // 175 лет Керченскому музею древностей. Материалы международной конференции. — Керчь, 2001. — С. 139—141.

Зинько О. О. Склеп Деметри // Сучасні проблеми. Дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. До 180-річчя Керченського музею старожитностей. — К., 2006. — С. 62—67.

Зинько Е. А. Этапы сохранения склепа Деметры // Боспорские исследования. Вып. XVII. — Симферополь — Керчь, 2007. — С. 151—161.

Зинько Е. А. Миф о Коре-Персефоне в боспорской монументальной живописи // Боспорский феномен. — Ч. 2. — СПб., 2007а. — С. 115—117.

ЗООИД, т. XIX, 1896. — С. 56—57.

Иванова А. П. Керченский государственный историко-археологический музей им. А. С. Пушкина. — ВДИ, № 1. — 1948. — С. 185—187.

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

Иванова А. П. О некоторых особенностях боспорской живописи. Античные города Северного Причерноморья. — Т. I. — М. — Л., 1955. — С. 406—436.

Иванова А. П. Скульптура и живопись Боспора. — К., 1961.

Кунина Н. Э. Сирийские выдутые в форме стеклянные сосуды из некрополя Пантикапея // Памятники античного прикладного искусства. — Л., 1973. — С. 101—150.

Кунина Н. Э. Античное стекло в собрании Эрмитажа. 1997.

Максимова М. И. Боспорская камнерезная мастерская. — СА, № 4. — 1957. — С. 75—82.

Миннс Э. Античная декоративная живопись на юге России. Journal of Hellenic Studies. — Vol. 35. — 1915. — P. 143—147.

Неверов О. Я. Итальянские геммы в некрополях северопонтийских городов (к вопросу об итальянском импорте в Северное Причерноморье). — 1979. — С. 104—115.

Ростовцев М. И. Керченская декоративная живопись и ближайшие задачи археологического исследования Керчи // ЖМНП. Отд. V. — Май, 1906. — С. 211—231; Отд. изд. — СПб., 1906. — 23 с.

Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. Атлас. Табл. I—CXII. — СПб., 1913.

Ростовцев М. И., Minns E. H. Scythians and Greeks. A Survey of Ancient History and Archaeology on the North Coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus. —

Cambridge, 1913. XL. 720 p. 351 abb. 9 maps and IX pl. // ЖМНП. 1913. Октябрь — ноябрь. Отд. II. — С. 173—194.

Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1914.

Соколов Г. И. Новые данные о склепе Деметры. АИБ. — Т. 2. — Симферополь, 1962.

Соколов Г. И. Античное искусство Северного Причерноморья. — Л., 1974.

Эллинистическая техника. Сборник статей под редакцией акад. И. И. Толстого. — М.—Л., 1948.

Яковенко Э. В. К истории исследования Боспорских расписных склепов // Скифия и Боспор. Археологические материалы к конференции памяти академика М. И. Ростовцева. — Новочеркасск, 1989. — С. 45.

Barbet A. Note d'information: Rostovtseff et la peinture antique de la Mer Noir. Academie des Inscriptions & Belles-Lettres. — Paris, 1999. — P. 31—48.

Minns E. H. Scythians and Greeks. — Cambridge, 1913.

Minns E. H. Античная декоративная живопись на юге России. Journal of Hellenic Studies. Vol. 35. — 1915. P. 143—147.

Nowicka N. Malarstwo Antyczne. Zarys. — Warszawa, 1985. — P. 243—244.

Rostovtzeff M. I. Ancient Decorative Wall-Painting // JHS. 1919. Vol. 39. P. 144—163.

Rostovtseff M. La peinture décorative antique en Russie méridionale. — Paris, 2004.

Tinkoff-Utechin T. A. S. Ancient Painting from South-Russia: the Rape of Persephone at Kerch. BICS 26, 1979. — P. 13—26.

Zinko E. A. The Crypt of Demeter. — Kerch, 1999. — P. 39.

А. В. БУЙСКИХ

АРХИТЕКТУРА

СКЛЕПА ДЕМЕТРЫ

A. V. BUISKIKH

ARCHITECTURE

OF THE CRYPT OF DEMETER

Склеп Деметры отличается простотой и лаконизмом архитектурных форм. Архитектурные обмеры, взамен сделанных вскоре после открытия склепа в 1895 г. и впоследствии утраченных, были выполнены по заказу Императорской Археологической Комиссии в 1911 г. Первое описание архитектуры склепа, его погребальной камеры и дромоса, вместе с обмерными чертежами (рис. 1, 2), были опубликованы М. И. Ростовцевым (1914, с. 199—201, рис. 36—37). Вплоть до настоящего времени заключение М. И. Ростовцева об архитектурной организации склепа остается одним из наиболее подробных, несмотря на то, что отдельные конструктивные детали не совсем правильно были поняты, а в ряде случаев остались ему неизвестными. Они оказались выясненными значительно позднее, в процессе последовавших многолетних реставрационно-консервационных мероприятий по сохранению этого памятника.

Прежде всего следует отметить, что над склепом Деметры не была возведена специальная курганная насыпь. Для его сооружения был использован небольшой естественный холм. Глубина залегания подошвы кладок, прослеженная по внешней стороне южной и восточной стен, составляет 5,4 м от уровня современной дневной поверхности. Пространство между стенами котлована, в котором размещался склеп, и его стенами, помимо грунта, было заполнено еще строительным отесом и мелким щебнем (Соколов, 1962, с. 272—273). Собственно погребальное сооружение состояло из однокамерного склепа прямоугольной в плане формы и короткого дромоса. Еще в процессе первых осмотров удалось проследить, что с уровня дневной поверхности к дромосу вел пандусный спуск с тремя ступеньками-уступами, который М. И. Ростовцев назвал "пологой рампой" (Ростовцев, 1914, с. 200). Склеп был ориентирован по линии север — юг.

Стены склепа были сложены из плит местного ракушечника по строго выдержанной рядовой регулярной постелистой системе с предварительной нивелировкой подошвенного ряда и соблюдением чередования вертикальных швов. Высота пяти нижних рядов достигала 0,4 м, шестой, последний из прослеженных ряд имел высоту 0,56 м. Характер соединения кладок стен не совсем ясен, хотя из наблюдений, проведенных при консервационных работах 1959 г. (рис. 3, 4), следует, что они, скорее всего, были связаны впереплет (Соколов, 1962, с. 272, рис. 1, 2). В кладке стен, по крайней мере в нижних рядах, использован глинистый раствор, в отдельных случаях в растворе заметна добавка мелкой известняковой крошки. Характер обработки плит внешних, закрытых толщей грунта, рядов не отличался, как считается, от обработки кладок интерьера, которые также были заглажены плотным раствором. Они имели достаточно грубую обработку по поверхности с редкими следами подтески (Соколов, 1962, с. 272). Стены склепа у основания, но, вероятно, и по всей высоте, имели неодинаковую толщину, что объясняется разной толщиной выходящих на тыльный фасад плит. Прослеженная толщина восточной стены — 0,64—0,74 м, западной — 0,6—0,7 м, южной — 0,52—0,6 м.

Размеры погребальной камеры на уровне пола — 2,19—2,2 м по узкой стороне и 2,72 м по широкой. Камера была перекрыта правильным полуцилиндрическим сводом. Высота свода оказалась не совсем четко выдержанной по длине всей камеры. Поэтому высота камеры вместе со сводом составляла 2,285 м у входа, 2,33 м — в центре, 2,24 м — у южной стены. Характерной особенностью конструкции погребальной камеры является небольшой наклон ее стен вовнутрь, в результате чего, как отметил еще М. И. Ростовцев, площадь основания свода оказалась меньше площади основания собственно камеры (Ростовцев, 1914, с. 201). Прослеженный наклон продольных стен составляет порядка 8—9 см у каждой из длинных сторон.

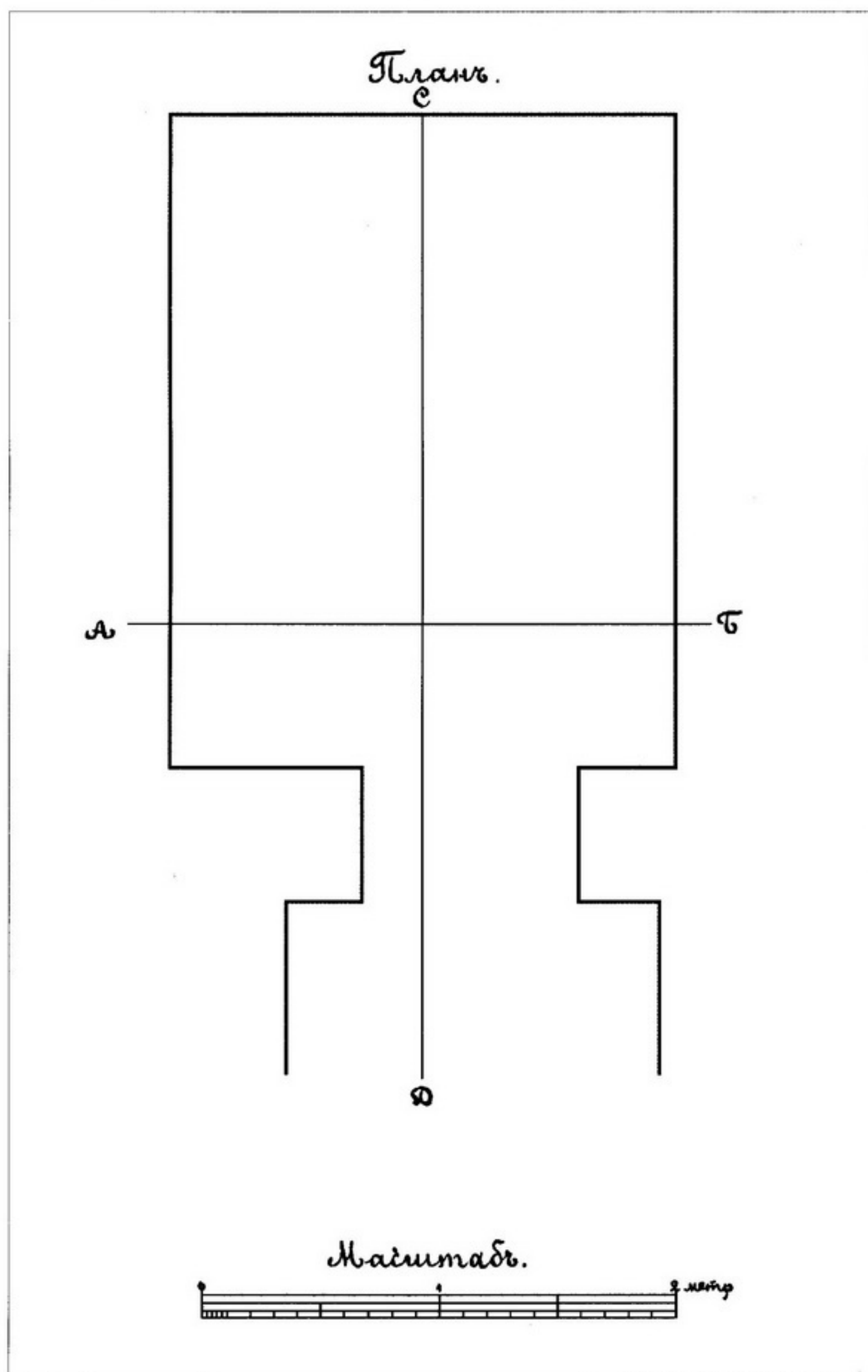


Рис. 1. План склепа Деметры (Ростовцев, 1913)

Fig. 1. Plan of the Crypt of Demeter (Rostovtsev, 1913)

М. И. Ростовцев считал, что суживались короткие стены, однако прослеженное уменьшение их общей длины у основания свода на 16—18 см относительно длины на уровне пола было вызвано именно криватурой продольных стен относительно вертикальной оси.

В трех стенах камеры на расстоянии 1,5—1,6 м от уровня пола были устроены ниши высотой 0,37—0,42 м, шириной 0,31—0,35 м, глубиной 0,17—0,18 м. По западной стене, над верхним правым углом ниши, монолитом с каменной плитой в высоком рельефе был вырезан светильник, использовавшийся, вероятно, в качестве подставки для установки аналогичного по форме керамического изделия (рис. 5).

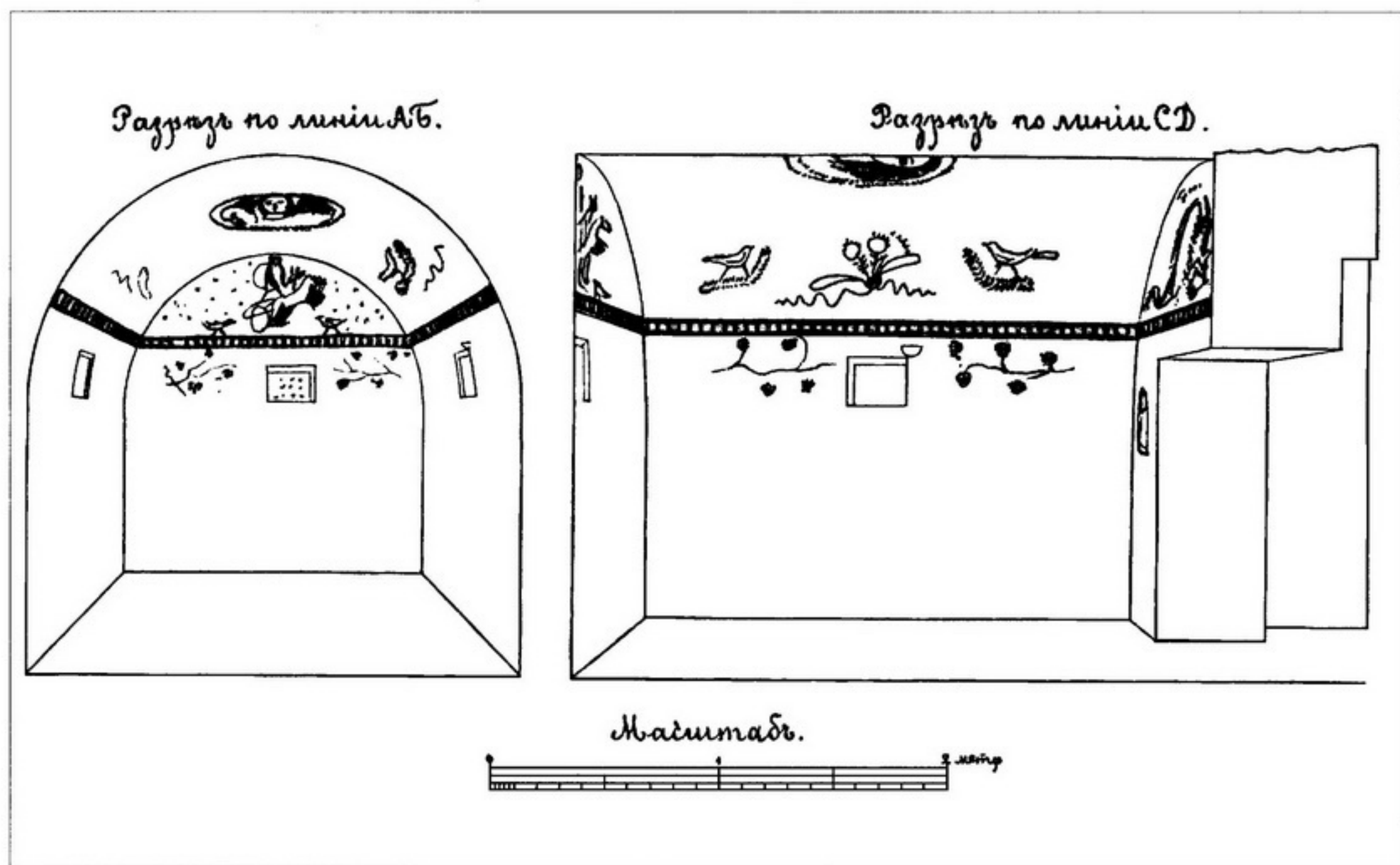


Рис. 2. Разрезы склепа Деметры (Ростовцев, 1913)

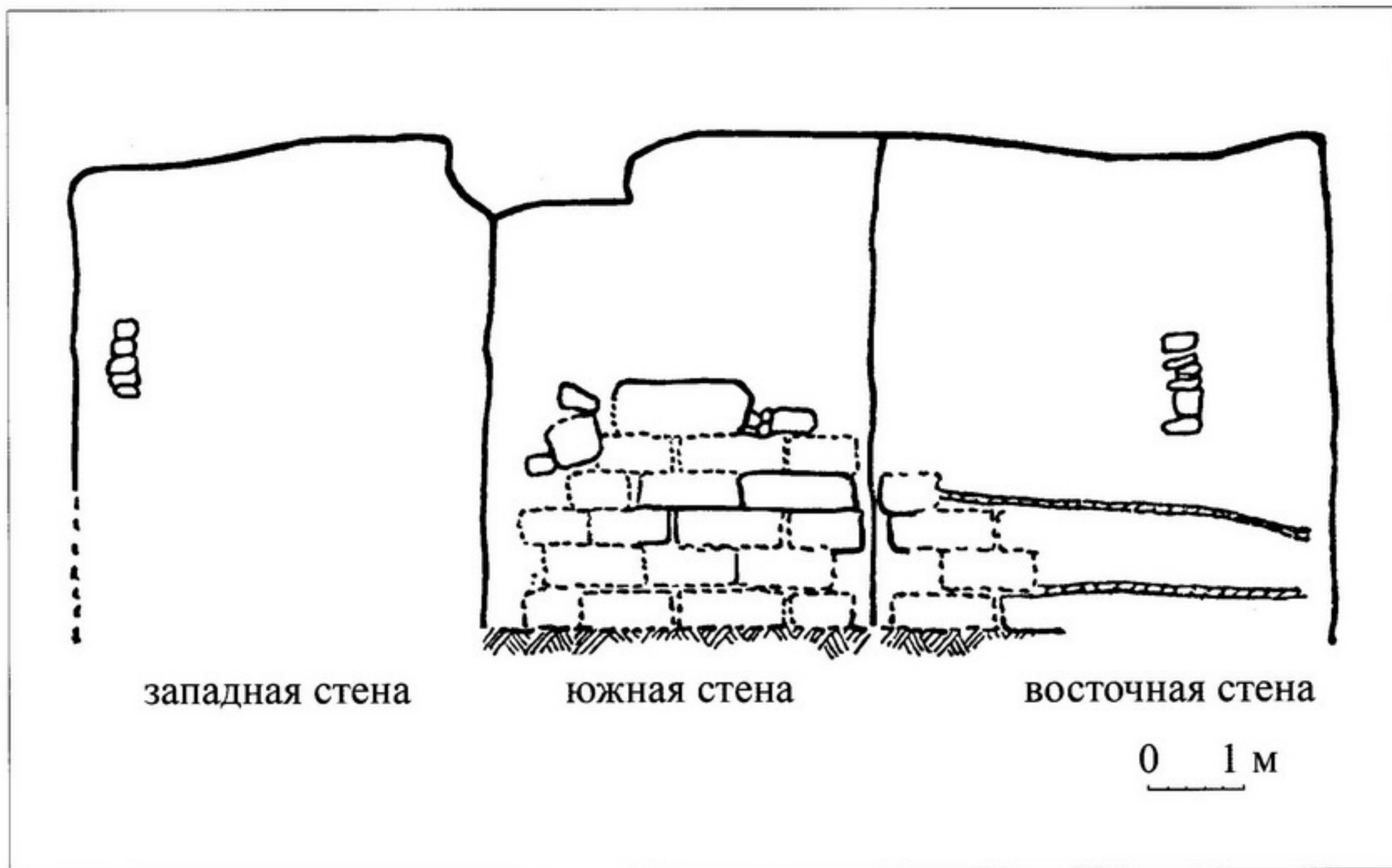
Fig. 2. Sections of the Demeter Crypt (Rostovtsev, 1913)

Все стены, свод и боковые люнеты были покрыты плотной штукатуркой с наложенной поверх нее полихромной росписью, что не позволило в необходимой степени проследить систему кладки интерьера и характер обработки внутренних фасадов.

У продольных стен склепа были обнаружены по две массивные плиты, уложенные перпендикулярно к стене. К моменту исследования склепа М. И. Ростовцевым эти плиты оказались сдвинутыми со своих первоначальных мест, а к настоящему времени полностью утрачены. По определению М. И. Ростовцева, это были "примитивные лежанки", предназначавшиеся для установки на них каменных саркофагов (Ростовцев, 1914, с. 200—201). Скорее всего, эти "лежанки" являлись ничем иным, как имитацией погребальных лож — клин. Именно на них в склепах обычно и устанавливались каменные или деревянные саркофаги.

Дромос, который вел в погребальную камеру, сохранился полностью (рис. 4). Его размеры по восточной стене: длина 0,8 м, высота 2,45 м; по западной: длина 0,74 (в нижней части) — 0,62 м (в верхней), высота 2,5 м. Стены дромоса сложены по рядовой регулярной двухрядной, скорее всего, орфостатно-постелистой системе. В вертикальном поперечном сечении стены дромоса имеют наклон вовнутрь. Ширина

дромоса по нижнему уровню — 1,6 м, по верхнему — 1,4 м. Это значит, что наклон стен дромоса повторял наклон продольных стен погребальной камеры, что свидетельствует о композиционном единстве архитектурного ансамбля этого погребального сооружения. Стены дромоса были сложены впритык к северной стене склепа. Характер кладок стен дромоса (рис. 6) свидетельствует о тщательности выполнения лицевых фасадов. Несмотря на отсутствие заглаженности плит по фасаду, что в целом характерно для кладок I в. до н. э. — I в. н. э., т. е. того времени, к которому относится строительство склепа, совершенно очевидна их специальная, однако действительно не очень тщательная притеска по поверхности при укладке.



Скорее всего, что аналогичным образом были обработаны и лицевые кладки интерьера погребальной камеры. Поэтому и заключение Г. И. Соколова о грубости техники кладки склепа представляется возможным несколько смягчить — качество камнетесных работ при строительстве склепа было выдержано на соответствующем своему времени уровне.

В момент открытия склепа дверь была заложена закладной плитой, разбитой надвое. Размеры входного проема в высоту составляли 1,45 м, в ширину — 0,91 м. Входной проем был оформлен в виде строго вертикальных косяков, сложенных из хорошо обработанных, положенных насухо и подогнанных орфостатных плит: двух, высотой 0,82 и 0,68 м, по восточной стороне, и трех, высотой 0,47, 0,65 и 0,38 м, по западной. Его перекрывала перемычка в виде крупной монолитной плиты длиной 1,38 м, шириной 0,39 м, толщиной 0,56 м. Второй камень над перемычкой, длиной 1,025 м, шириной 0,55 м, оказался выступающим за красную линию лицевого фасада на ширину закладной плиты. По мнению М. И. Ростовцева, это был специальный конструктивный прием, предназначенный для придания закладной плите упора сверху (Ростовцев, 1914, с. 200).

Рис. 3. Наружные фасы стен камеры склепа Деметры (Соколов, 1962)

Fig. 3. Outer faces of walls of the Crypt of Demeter chamber (Sokolov, 1962)

Обращает также внимание и смещение входного проема относительно центральной продольной оси погребальной камеры. Скорее всего, такое в целом нехарактерное (асимметричное) расположение входа можно объяснить его относительно небольшими размерами и необходимостью установки в склепе массивного саркофага. Поэтому не исключено, что изначально склеп предназначался только для одного погребения. Ни у кого из исследователей склепа не вызывал сомнения факт соответствия архитектурного оформления интерьера склепа расположению отдельных сюжетов его живописных изображений (Соколов, 1962, с. 275—277).

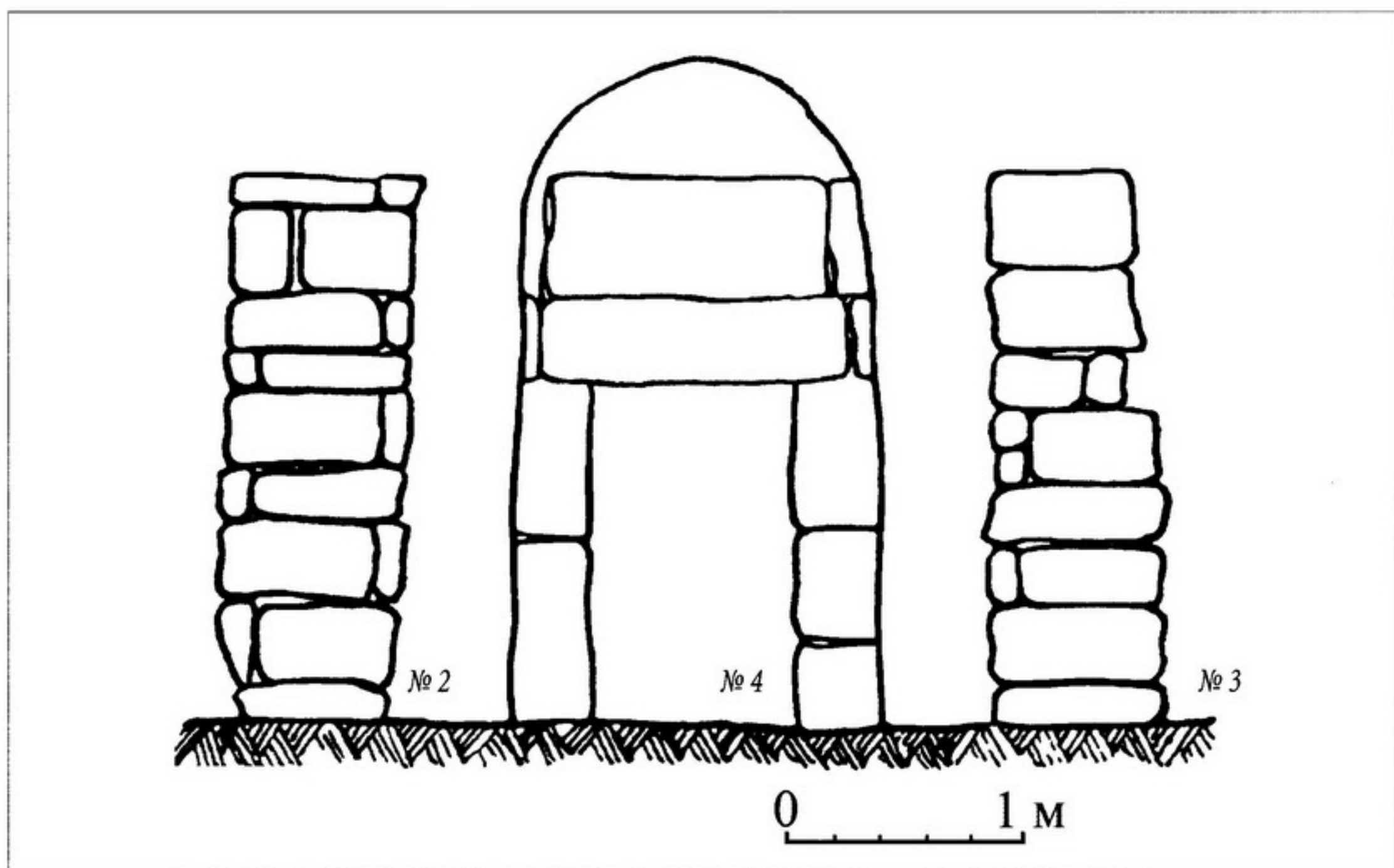


Рис. 4. Фасы восточной (чертеж № 2), западной (чертеж № 3) и северной (чертеж № 4) стен камеры склепа (Соколов, 1962)

Fig. 4. Faces of the eastern (drawing No. 2), western (drawing No. 3), and northern (drawing No. 4) walls of the crypt chamber (Sokolov, 1962)

Несмотря на более чем столетний период, прошедший от момента открытия склепа Деметры и его ввода в научный оборот, вплоть до настоящего времени отсутствует правильное определение его места как архитектурного сооружения среди аналогичных боспорских погребальных памятников. Необычная конструктивная особенность склепа в виде слегка наклонных внутрь стен дала возможность М. И. Ростовцеву прийти к заключению о том, что "склеп выстроен не как прямоугольная, почти квадратная камера с прямыми стенами, крытая полуцилиндрическим сводом, а как сводчатый, вырезанный в скале или глине погреб, наклонные стены которого, постепенно сближаясь, образуют полуцилиндрический свод" (Ростовцев, 1914, с. 201). Из сказанного следует, что основу для конструктивного решения склепа и архитектурной организации его интерьера М. И. Ростовцев видел не в обычных для эллинистической погребальной практики Боспора каменных склепах с полуциркульным сводом, а в ином типе погребальных памятников — подземных грунтовых или вырезанных в скале склепах, имевших "погребную структуру" (Ростовцев, 1914, с. 201). Именно поэтому, как он полагал, "погребная" структура склепа не позволила живописцу, расписывавшему склеп, точно определить, где начинался

свод, и это было сделано им произвольно. Художник "отделил то, что он считал сводом, от того, что он считал стенами, нарисованным сухарным карнизом" (Ростовцев, 1914, с. 201).

Такое заключение М. И. Ростовцева о типологической принадлежности склепа Деметры не было пересмотрено, из чего можно сделать вывод, что оно принято археологической наукой. И только Н. П. Сорокина, в контексте общего очерка истории античной архитектуры Северного Причерноморья, отметила, что именно этот склеп начинает новую конструктивную линию развития подземных погребальных склепов с наклонными внутрь камер стенами, получившими окончательное оформление в склепах позднеантичного времени (Сорокина, 1973, с. 387). В настоящее время вся известная информация о боспорских каменных склепах IV—I вв. до н. э. и первых веков нашей эры позволяет сделать вывод о принадлежности склепа Деметры еще к типу обычных каменных склепов с полуциркульным сводом. Несомненно также, что отсутствие каменного ордерного декора в интерьере склепа оказалось прямо связанным с использованием в нем живописного декора в виде перспективного сухарного карниза.

Следует отметить, что каменные ордерные формы в интерьерах боспорских склепов, в том числе карнизы, опоясывающие по периметру стены погребальных камер, характерны в основном для более раннего времени (Буйских, 2007, с. 31—32) и к концу позднеэллинистического периода, скорее всего, перестают использоваться при массовом строительстве склепов. Причем это касается не только боспорской погребальной архитектуры. Речь может идти о намного более широком географическом ареале распространения этой конструктивной и стилистической особенности.

В македонском склепе Лисона и Калликла, строительство которого отнесено ко времени около 200 г. до н. э., интерьерный ордерный декор имеет живописное решение. Перспективные пилястры дорического ордера поддерживают облегченный антаблемент, состоящий из архитрава и карниза с перспективными мутулами. Интересно то, что в этом склепе карниз также уже изображен выше пяты полуциркульного свода, а на пяту свода опирается живописный архитрав (Miller, 1993, pl. 9). Практически идентичные по принципу изображения расписные сухарики (дентикулы), показанные с использованием эффекта перспективы и помещенные выше пяты правильного полуциркульного свода, использованы в росписи подземного погребального склепа IV в. н. э. в Дуросторуме (Силистра) (Димитров, Чичикова, 1986).

Сравнивая живописный архитектурный декор этих склепов, разделенных временной лакуной в несколько столетий, очевидно, что следует говорить не о смещении карнизов на наклонную плоскость выше пят сводов в декоре первых веков нашей эры и соответствующем ухудшении качества росписи. Речь может идти об изменении подхода к изображению ордерных форм. В склепе Деметры, как и в склепе из Дуросторума, отсутствует нижняя, поддерживающая часть перекрытия, в результате чего и оставлен только живописный карниз. Карниз же этот помещен как раз на том месте, где ему и положено быть — выше пяты свода. Поэтому эти и другие многочисленные примеры показывают, что расположение живописного карниза на наклонной плоскости и в пантикапейском склепе Деметры не случайно. В данном случае речь идет о более общих тенденциях использования живописного декора, имитирующего рельефные архитектурные карнизы в каменных погребальных склепах, значительно более простых по своему архитектурному выполнению в первые века нашей эры. Поэтому нельзя исключать, что традиция использования такого живописного декора в пантикапейскую строительную практику в первые века нашей

эры также была перенесена с территории Балкан, получив новый импульс для своего дальнейшего развития в погребальной архитектуре и погребальной традиции Боспора.

SUMMARY

The Crypt of Demeter is notable for simplicity and laconism of its architectural forms. Architectural measurements were made in 1911 by order of the Imperial Archaeological Committee soon after the discovery of the crypt in 1895 and instead of old measurements that had been lost. The first description of the crypt architecture, its funeral chamber and the dromos together with the measurement draft (fig. 1, 2) were published by M. I. Rostovtsev (1914, pp. 199—201, fig. 36—37). M. I. Rostovtsev's conclusion about the architectural planning of the crypt has been one of the most detailed ones till now in spite of some misunderstood or in some cases unknown constructive details. In the process of long-term restoration and conservation works to preserve this monument those details were found out much later.

First of all, one should note that a special barrow mound was not scattered over the Crypt of Demeter. A natural hillock was used for its building. The depth of the masonry foot retraced on the outer side of the southern and eastern walls is 5.4 m below the present-day surface. The burial construction proper consisted of a one-chamber crypt of rectangular planning and a short dromos. The crypt was orientated along the north-south line.

Crypt walls were built of local shell rock slabs according to the regular row bedding wall system, which was kept strictly. Foot row leveling and vertical joints interchange were held to. The height of the bottom rows reached 0.4 m, the sixth row (the last retraced one) was 0.56 m high. Clayey mortar was used in walls masonry at least in the bottom rows. In some cases addition of fine limestone crumbs is visible. Processing of outer rows slabs, which were under the soil coating, does not differ from the interior masonry processing. They were also smoothed over with dense mortar. Their surface was processed roughly. There were also some signs of hewing. The dimensions of the funerary chamber at the floor level are 2.19 m by 2.2 m on its narrow side and 2.72 m on its wide side. The chamber is spanned by a regular barrel vault. The height of the vault was not maintained along the length of the all chamber. That is why the height of the chamber together with the vault is 2.285 m at the entrance, 2.33 m in its center and 2.24 m at the southern wall. A small declining of its walls inwards is a characteristic feature of the funerary chamber construction. Hence, as M. I. Rostovtsev marked out correctly, the vault basis area turned out to be smaller than the chamber basis area.

The dromos, which led to the funeral chamber, has remained intact (fig. 4). Its dimensions on the eastern wall are: L — 0.8 m, H — 2.45 m; on the western wall: L — 0.74 m (in its bottom part) — 0.62 m (in its upper part), H — 2.5 m. Walls of the dromos were built according to ordinary regular two-row most likely orthostatic bedding system. In the vertical cross-section, the dromos walls have an inward incline. The dromos width at the bottom level is 1.6 m and its width at the upper level is 1.4 m. It means the decline of the dromos walls repeated the incline of longitudinal walls of the burial chamber, which evidences the compositional unity of the architectural ensemble of this burial structure. The dromos walls were erected very close to the northern wall of the crypt.

A doorway was made of strictly vertical doorposts assembled of two well-wrought orthostatic slabs — two slabs 0.84 m and 0.68 m high at the eastern side and three slabs 0.47 m, 0.65 m, and 0.38 m high at the western side which were laid dry and well adjusted.

A big monolithic slab 1.38 m long, 0.39 m wide, and 0.56 m thick served as a straight arch and overlapped the doorway. The second stone above the straight arch being 1.025 m long and 0.55 m wide overhung a frontage line of the front elevation at the width of the barrier slab. In M. I. Rostovtsev's opinion, it was a special constructive method to give the barrier slab a stop from above (Rostovtsev, 1914, p. 200). The doorway displacement from the central longitudinal axis of the funeral chamber also attracts attention. Most probably such atypical (asymmetrical) placement of the entrance can be explained by relatively small parameters and the necessity of setting a massive sarcophagus in the crypt.

In spite of more than one hundred year period, which has passed since the discovery of the Crypt of Demeter and its scientific circulation, the correct definition of its place as an architectural structure among analogous Bosphorus burial sites has not been given yet. An unusual constructive peculiarity of the crypt — the walls slightly inclined inwards — enabled M. I. Rostovtsev to make a conclusion that the basis of the constructive planning of the crypt and architectural organization of its interior had not been stone crypts with a barrel vault common in Hellenistic funerary tradition, but another type of burial monuments — underground or cut in bedrock crypts that had "a burial structure" (Rostovtsev, 1914, p. 201).

At present, all known information about stone crypts of the 4th — 1st cc BC and the first centuries AD in the Bosphorus gives evidence that the Crypt of Demeter belongs to the common stone crypts with a semi-circular vault. Without question, the absence of a stone order décor in the crypt interior was connected directly with the usage of painted décor like a prospective dentil cornice. Numerous examples illustrate that placement of the painted cornice at the inclined surface in the Crypt of Demeter was not accidental. In this case, one can speak about general tendencies of using painted décor imitating relief architectural cornices in stone burial crypts, which were much simpler in architecture in the first centuries AD. Thus, we cannot exclude the tradition of using of such painted décor in Panticapaeum building tradition in the first centuries AD to have been adopted from the Balkans territory and got a new impulse for its future development in funeral architecture and burial tradition of the Bosphorus.

ЛИТЕРАТУРА

Буйских А. В. К хронологии некоторых типов боспорских каменных склепов, деревянных саркофагов и их гипсовых украшений // Боспорские чтения. — Вып. 8. — 2007. — С. 30—36.

Соколов Г. И. Новые данные о склепе Деметры // АИБ. — Вып. 2. — 1962. — С. 271—277.

Сорокина Н. П. Архитектура античных государств Северного Причерноморья // Всеобщая история архитектуры. — Т. 2. Архитектура античного мира. — М., 1972. — С. 363—388.

Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. — СПб., 1914.

Димитров Д., Чичикова М. Късноантичната гробница при Силистра. — София, 1986.

Miller S. G. The Tomb of Lyson and Kallikles: A Painted Macedonian Tomb. — Mainz, 1993.

Е. А. ЗИНЬКО

МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ
РОСПИСИ СКЛЕПА

E. A. ZINKO

MONUMENTAL PAINTINGS
OF THE CRYPT

Первые века нашей эры были периодом значительного подъема Боспорского царства, отмеченного изменениями в политическом, экономическом и культурном развитии общества. В боспорском искусстве этого периода формируются местные специфические особенности художественного стиля, выразившиеся в поиске новых, своеобразных способов исполнения, в том числе и в декоративной живописи. Условность, плоскостность, упрощение деталей и в то же время яркая выразительность и экспрессивность — характерные отличия изобразительной идиомы того времени. Среди небольшой группы склепов некрополей Пантикапея, стены которых украшены росписями, важное место занимает склеп Деметры. Уникальные росписи склепа по сей день вызывают восхищение, рождают большое количество вопросов и позволяют специалистам сделать некоторые предположения об особенностях боспорской декоративной живописи первых веков нашей эры. От той эпохи практически не сохранилось подобных склепу Деметры памятников, которые сделали бы возможными для исследователей более точные сопоставления и аналогии. Но благодаря подробным описаниям склепа Деметры, сделанным В. В. Шкорпиллом (ЗООИД, 1896, с. 56—58), К. Е. Думбергом (Арх. ИИМК, дело № 58, 1896, л. 150—154) в первые годы после открытия памятника, и фундаментальному труду М. И. Ростовцева (Ростовцев, 1914), изучавшего склеп Деметры и иные монументальные росписи, можно получить представление о пантикапейской живописи, ее сюжетах, технике исполнения, о цветовой гамме картин, созданных древними художниками в погребальных памятниках Боспора первых веков нашей эры.

До нашего времени в склепе Деметры сохранилась большая часть росписей, отображающих сюжет гомеровского гимна о страданиях богини Деметры в поисках потерянной дочери. Религиозные таинства, совершаемые в честь Деметры и ее дочери, вероятно, отражали представления боспорцев о переходе в иной мир (Ростовцев, 1914, с. 239). Основные сюжеты этих сакральных представлений древних, претерпевшие изменения в соответствии с местными традициями культа Деметры и Коры-Персефоны, и были отражены в росписях склепа Деметры.

Художник с большим мастерством выполнил роспись этого погребального памятника первой половины I в. н. э., объединив все фигуры, сцены и изображения цветочных декоративных гирлянд, плодов, листьев и птиц в единую повествовательную композицию, отражающую главный эпизод элевсинского культа богини Деметры. По мнению Г. И. Соколова, архитектурная ориентировка склепа также тесно связана с мифологией сюжета росписи. На западе заходит солнце — там и находится царство тьмы. К западу несется колесница Плутона в сцене похищения Коры. На западном простенке входной стены расположена фигура нимфы Калипсо, встречающая души умерших в царстве тьмы. Оттуда вернет Персефону направляющийся в загробный мир Гермес. С легким разворотом головы к западу изображена Деметра на своде камеры склепа в круглом плафоне (Соколов, 1962, с. 277). Именно на



западной стене склепа, справа над нишей, располагается и каменный светильник, освещающий путь душам умерших в царстве тьмы, — единственная выступающая деталь в архитектурном устройстве погребальной камеры склепа.

В гармоничном соответствии с предназначением склепа и его архитектурным устройством неизвестным художником была выбрана и цветовая гамма росписей, построенная на сочетании белого, желтого, красновато-коричневого, зеленого, синего и черного цветов. Стены, свод и люнеты камеры склепа покрыты несколькими слоями штукатурки. На своде и люнетах штукатурка под росписями местами сохранила первоначальный белый цвет, на стенах она стала грязно-розового цвета, возможно, что с течением времени общие тона красок изменились (см. описание состояния штукатурного и красочных слоев росписи в разделе ниже). Можно лишь сравнить современное состояние и цвет штукатурного слоя на стенах и своде камеры склепа с первым его описанием, сделанным К. Е. Думбергом в 1897 году в сообщении Императорской Археологической комиссии: "До пяты свода, приблизительно, покрыты стены штукатуркою коричневого цвета, потолок же и оба полукруга под сводом показывают белый, усыпанный зелеными листьями фон" (Архив ИИМК, 1896, дело № 58, л. 151 об.). В альбоме М. И. Ростовцева приведены акварельные копии рисунков из склепа Деметры, выполненные в 1908 году художником М. В. Фармаковским, на которых и в люнетах, и на своде тон штукатурного основания розовый (Ростовцев, 1913, табл. LVII, LVIII). Однако при описании живописи склепа М. И. Ростовцев отмечает, что на стенах камеры склепа до карниза верхний слой штукатурки от значительной примеси толченого кирпича приобрел оттенок темно-розового цвета, а "плафон и люнеты покрыты двойным слоем хорошей белой штукатурки" с легким розоватым оттенком (Ростовцев, 1914, с. 202), (рис. 1).

Лента живописного карниза в склепе не является четким обозначением начала свода в камере склепа, т. к. он написан художником на произвольном уровне над нишами и отделяет пространство стен от свода и люнетов (рис. 2). Место карниза на стене камеры склепа было предварительно прочерчено линиями по сырой штукатурке по верху и по низу карниза. Затем линейная разметка была окрашена в черный цвет. Торцы поперечных балок карниза написаны рельефно желтой охрой разного тона и оттенены деталями коричневого, белого и черного цветов. Сверху и снизу карниз оформлен полосами зеленовато-голубого цвета.

На трех стенах погребальной камеры склепа, кроме входной стены, под карнизом сделано по нише. Все их пространство окрашено в черный цвет, по которому в хаотичном порядке разбросаны контуры еле различимых неких белых листьев. Сохранившиеся изображения листьев на стенах, своде и люнетах камеры склепа даны зеленым цветом, возможно, что и на стенах ниш контуры листьев белого цвета изначально были также зеленого цвета.

По обе стороны ниш написаны виноградные ветки с гроздьями и листьями на южной и западной стенах камеры склепа горизонтально, побегами к нише, а на восточной стене — побегами слева направо. В настоящее время эти части стен наиболее подвержены отслаиванию и шелушению красочного слоя, что основательно повредило изображения веток, но рисунок стеблей сохранил два оттенка коричневого цвета, гроздь черного, а листья черного и зеленого цветов (рис. 3). В описании К. Е. Думберга в 1896 году виноградная лоза в склепе "написана красной краской" (Архив ИИМК, 1896, дело № 58, л. 152 об.). М. И. Ростовцев в 1908 году отметил, что рисунок стволов виноградных веток выполнен черной и желтой красками, листья — черной, зеленой и белой, ягоды — черной с белыми бликами (Ростовцев, 1914, с. 202).

◁
Рис. 1. Разворот
свода и люнетов
(Ростовцев, 1913)

Fig. 1. Inside
of the vault and lunettes
(Rostovtsev, 1913)





Рис. 4. Фрагменты южной стены со сценой похищения Керы Плутоном

Fig. 4. Details of the southern wall with the scene of the abduction of Kore by Pluto



Рис. 5. Сцена похищения Керы Плутоном

Fig. 5. Scene of the abduction of Kore by Pluto



Ниша южной стены погребальной камеры склепа, расположенная против входа, смещена к западу так же, как и смещен входной проем. Вероятно, такая конструкция склепа была определена размещением саркофага в левой части камеры склепа, так как при такой архитектурной асимметрии образовывалось для него достаточное пространство (Ростовцев, 1914, с. 206). Чтобы вошедший сразу мог видеть главную сюжетную картину росписи — похищение Кору Плутоном, написанную в люнете южной стены склепа, художник сместил ее также вправо и расположил точно напротив входа (Ростовцев, 1914, с. 205), (рис. 4—5).



Все пространство люнета, не занятое изображением сцены похищения, было заполнено разбросанными в беспорядке бледно-зелеными листьями и розовыми лепестками сердцевидной формы, которые ныне едва различимы. По обе стороны центральной сцены над карнизом было изображено по птице, сидящей головой к центру люнета (рис. 6—7). Их оперение было написано условными красками: брюшко — розовой, спинка, голова, крылья и хвост — желтой и голубой (Ростовцев, 1914, с. 204). К настоящему моменту сохранился лишь четкий силуэт птиц с едва различимыми следами красок на перьях крыльев.

Центральное положение в сцене похищения, размещенной в этом южном люнете, занимает фигура Плутона, а другие персонажи этой росписи — Кора, возничий — и квадрига написаны в правой части люнета. Фигуры стоящего Плутона и Кору имеют в настоящее время многочисленные утраты — видны лишь голова Плутона и край одежд Кору и Плутона. В начале XX века, когда в склепе Деметры еще все краски росписи сохраняли свою яркость и росписи не имели больших утрат, М. И. Ростовцев сделал детальные копии рисунков из склепа, благодаря которым можно восстановить многие детали этих картин (рис. 1).

Плутон увозит Кору на колеснице, запряженной четверкой лошадей (Ростовцев, 1913, табл. LVI, 2, LVII, внизу, LVIII). Лошади, пара вороных и пара гнедых, выглядят ненатурально, их изображение выполнено плоскостно без моделирования фигур. Четверка лошадей нарисована в одинаковой позе с поднятыми передними ногами. Однако фигурам четырех лошадей в рисунке соответствует только шесть пар

Рис. 6. Изображение птицы в люнете южной стены

Fig. 6. Representation of a bird in the lunette of the southern wall

ног. Изобразить движение мчащейся квадриги художнику не совсем удалось, хотя диагональному размещению колесницы и четверки лошадей в люнете художник все же сумел придать динамичность и свободу движения (Иванова, 1953, с. 148). В рисунке сказывается и отсутствие перспективы, с законами которой художник явно не был знаком: колесница, лошади и управляющий ими нагой возничий изображены рядом, в одной плоскости. Узкий и длинный кузов колесницы темно-лилового цвета (у М. И. Ростовцева — розовый; Ростовцев, 1914, с. 204) украшен по краям фризом с точечным орнаментом, а в центре — побегам (сохранился контур рисунка).



Рис. 7. Изображение птицы
в люнете южной стены

Fig. 7. Representation of a bird
in the lunette of the southern wall

Кузов укреплен на двух колесах, второе колесо только намечено. Впечатление стремительности действия создается изображением развивающегося плаща Плутона. В отличие от общей динамики всей сцены похищения фигуры Плутона и Кору переданы упрощенно, статично и анатомически неверно в угловатой и несколько схематичной манере, хотя лица главных персонажей написаны чрезвычайно выразительно.

Желая передать мрачный образ Плутона, художник наделяет его грубыми чертами лица, с непропорционально большой по сравнению со всей фигурой головой, с темной окладистой бородой, соединяющейся с густыми темными волосами вокруг лица, с большими, широко открытыми глазами, густыми бровями и усами. Абсолютно прямыми мазками написаны нос и рот, геометрически правильными дугами исполнены веки, глаза и брови Плутона. Фигура полуобнаженного бога, стоящего на колеснице в развороте вправо, прикрыта развивающимся за его спиной синим плащом, над головой надпись Πλούτων — "Плутон". Правой рукой Плутон держит тоже стоящую на колеснице маленькую Кору с испуганным лицом, в светлом хитоне, со спускающимися по плечам темными волосами и вытянутыми вдоль туловища руками (Ростовцев, 1914, с. 205).

Фронтально поставленная художником фигурка Кору изображена плоско, несоразмерно маленькой. Однако ее глаза, взгляд которых направлен назад, скошенный рот, нос, написанные художником только прямыми линиями без светотеней, с резкой асимметрией, выразительно передают испуг, испытываемый девушкой от внезапного похищения. Своеобразное изображение фигуры Кору в склепе Деметры

впервые было рассмотрено В. В. Шкорпилом, который, отметив отсутствие надписи с именем и маленький размер фигуры, интерпретировал ее образ (Шкорпил, 1896, с. 56), и М. И. Ростовцевым, описавшим застывшую "кукольную" позу Керы с симметрично вытянутыми руками (Ростовцев, 1914, с. 204, рис. 1). Возможно, такое явное несоответствие маленькой фигуры Керы с огромной фигурой Плутона исполнено художником намеренно для передачи состояния покорности и незащищенности перед неотвратимостью перехода в царство мертвых.

В оформлении всей композиции похищения Керы в склепе Деметры ярко проявилась отличительная особенность местного стиля в боспорской живописи



Рис. 8. Северная (входная) стена склепа

Fig. 8. Northern (entrance) wall of the crypt

первых веков нашей эры (Зинько, 2007). Художник использовал оригинальный способ, объединив наивную условность в изображении фигур главных персонажей и психологическую выразительность, реалистичность в изображении лиц. Техника рисунка росписей камеры склепа Деметры позволяет также предположить, что древний живописец был хорошо знаком с приемом контурного нанесения форм, умело используя его для написания фигур. Линейными мазками выполнен общий, наружный схематический контур фигур желтого цвета, затем внутри проведена темной краской еще одна линия, повторяющая контур, а некоторая анатомическая закругленность частей тела передана штрихами, связанными с контуром.

Примером такой техники исполнения являются и фигуры Гермеса (справа) и Калипсо (слева), расположенные на простенках северной (входной) стены камеры склепа (Ростовцев, 1913, табл. LVI, 1, LIX, 2, 3), (рис. 8). На западном простенке входной стены художник расположил фигуру нимфы Калипсо — символ полного уединения, которая, вероятно, и в росписях склепа Деметры олицетворяет грусть, испытываемую после разлуки с дорогим человеком (рис. 9). Она изображена в траурной позе, с легким поворотом тела влево. Ее голова наклонена, правая рука поднесена к лицу, написанному с резкой асимметрией, щекой она опирается на эту руку. Калипсо печальна, погружена в глубокую задумчивость. Стремясь выразить ее душевное страдание, художник умело передал скорбную позу нимфы с печальным выражением лица.

Согласно описанию фигуры Калипсо М. И. Ростовцевым, ее волосы были черного цвета; одета она в длинный синий хитон и сверху белый плащ, накинутый на голову и закрывающий фигуру (Ростовцев, 1914, с. 202). Над головой надпись Καλιψω — "Калипсо". Все контуры фигуры и складки одежды нимфы написаны широкими красными и черными линиями и штрихами, связанными с контуром.

На более широком восточном простенке входной стены изображен бегущий влево нагой бог Гермес — проводник душ умерших. Над его головой черной краской написано Ερμής — "Гермес" (рис. 10). В настоящее время большая часть изображения утрачена, сохранились лишь контуры обеих рук и правой ноги. Фигура Гермеса написана асимметрично, с анатомическими погрешностями. Голова изображена в три четверти с легким наклоном (Ростовцев, 1914, с. 203). Правая рука, вытянутая вперед, написана, возможно, намеренно длиннее левой, чтобы подчеркнуть стремительное движение бога. Изобразить украшенный крылышками кадуцей в левой руке Гермеса художнику не удалось. Он написан отдельно, за рукой бога (Ростовцев, 1914, с. 203). Ноги Гермеса обуты в синие сандалии, на щиколотке вырастают синие крылышки. Изображение фигуры исполнено двойным ровным контуром без моделирования и штрихов. Ныне цветовая гамма изображений бога Гермеса и нимфы Калипсо ограничивается желтым, коричневым и черным цветами, лишь небольшие фрагменты рисунка сохранили синий цвет.

Люнет над входом в камеру склепа заполнен сложным рисунком ветвей аканфа и декоративной гирлянды из листьев папоротника, перевитых цветами и плодами груш, граната (Ростовцев, 1913, табл. LVI, 1, LVII, внизу), (рис. 11). Изображение было размещено по розовато-белому фону, цвет которого в настоящее время серо-желтый. Основу гирлянды составляют побеги аканфа, расходящиеся волутами в разные стороны. В центре люнета оба стебля сходятся в густом сплетении. Центральные и боковые части гирлянды заканчиваются пышными султанами перистых листьев. Среди гирлянд и листьев сохранились изображения различных плодов и двух птиц, сидящих на изгибах веток аканфа.

Рис. 10. Фигура Гермеса

Fig. 10. Figure of Hermes



Центральную часть свода погребальной камеры украшает круглый, окаймленный венком плафон, внутри которого на серовато-зеленом фоне изображен бюст богини Деметры (рис. 12—13). Этот рисунок является выдающимся памятником боспорской монументальной живописи первых веков нашей эры. Манера и техника изображения бюста богини Деметры свидетельствуют о высоком мастерстве художника, сумевшего придать исключительную выразительность рисунку. Замечательное художественное исполнение головы Деметры, более правильное в анатомическом отношении и менее плоскостное, чем фигуры Плутона и Кору, позволяет предположить, что в Пантикапее работали художники-портретисты, которые, несомненно, были знакомы с традициями эллинистического искусства. Возможно, такая художественная мастерская была изображена на внутренней стенке саркофага I в. н. э. из Пантикапея (Ростовцев, 1914, с. 376—389, табл. ХСII—ХСV). Особую строгость и психологическую выразительность образу богини Деметры придает легкая асимметрия черт лица, достигнутая изображением головы в три четверти, высоко поднятых надбровных дуг и больших, широко раскрытых глаз. Их устремленный вдаль печальный и серьезный взгляд выразительно передает душевную скорбь матери, блуждающей в поисках дочери. Смягчают впечатление строгости волнистые каштановые волосы, рельефные пряди которых выделены параллельными черными линиями по желто-коричневому фону. Для придания изображению богини Деметры большей рельефности автор росписей использовал прием светотени. Стремясь передать выпуклые части лица богини, добиться объемности изображения, художник намечает форму внешним контуром, наносит основные тона, а затем использует эффект светотени под глазами, подбородком и нижней губой Деметры. На шее богини, украшенной золотым ожерельем с подвесками, с большой мягкостью написаны складки кожи. По описанию М. И. Ростовцева, плечи и грудь богини покрывал синий хитон, в настоящее время изменивший цвет на серо-зеленый (Ростовцев, 1914, с. 205). Медальон с изображением бюста Деметры обрамлял венки, перехваченный розовой лентой, концы которой симметрично спускались вниз. По обе стороны головы богини греческими буквами белой краской было написано [Δ]ήμητήρ — "Деметра".

Белый фон свода вокруг медальона был усеян изображением зеленых листочков и розовых лепестков, гирлянд, птиц, плодов (Ростовцев, 1914, с. 206). С северной и южной сторон плафона художник написал по букету из шести белых маков, перевязанных лентой (Ростовцев, 1913, табл. LVII, LIX, 4), (рис. 14). Один конец ленты был розового цвета, другой — голубого, посередине бант. Не случайно большое место в росписи склепа Деметры занимают растительные мотивы. Мастер стенной живописи умело, свободно и гармонично расположил всю цветочно-декоративную композицию росписи. По сюжету гомеровского гимна, Кора собирала маки, которые и изображены на своде склепа. Маковое семя добавляли в хлеб. Поскольку маки растут на нивах, то, естественно, они символизировали Деметру и Кору (Русяева, 2005, с. 348). С двух других сторон плафона было изображено по три гранатовых ветки, каждая с одним плодом и листочками (рис. 17). Ветки также перехвачены посередине розовой лентой с бантом. С обеих сторон гранатового букета, ближе к углам камеры склепа, находилось изображение стилизованных гирлянд из веток лавра с ягодкой между каждыми двумя листочками. На каждой из четырех гирлянд было написано по птичке, обращенной головкой к центру плафона, с условным ярким цветом оперения, хорошо гармонирующим с цветочными мотивами. Ныне сохранилось изображение лишь хвостика птички сине-зеленого цвета (рис. 15—16).

Рис. 12. Свод склепа с изображением богини Деметры

Fig. 12. Vault of the crypt with the image of the goddess Demeter



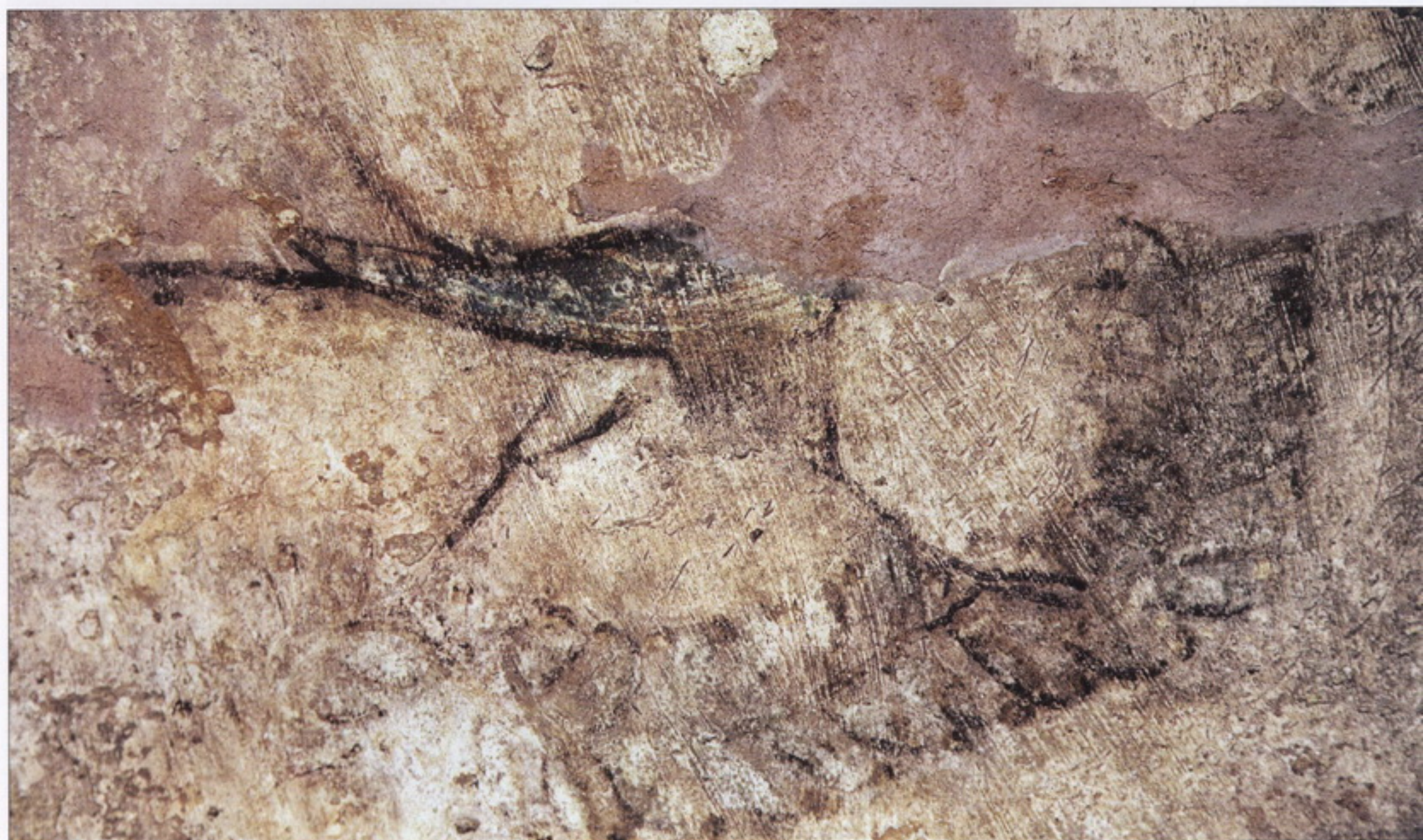
Рис. 13. Фрагмент изображения богини Деметры на своде склепа

Fig. 13. Detail of the image of the goddess Demeter in the crypt vault

Рис. 14. Изображение мака на своде склепа

Fig. 14. Representation of poppies on the crypt vault

Трактовка сюжета монументальных росписей склепа однозначна и никогда не вызывала у исследователей сомнений (Думберг, 1896, л. 152, об.; Шкорпил, 1896, с. 57—58; Ростовцев, 1914, с. 224—226), так как возле каждого из изображенных персонажей древним мастером были написаны имена, от которых в настоящее время сохранились лишь отдельные буквы. По древнему мифу, бог подземного царства Плутон влюбился в дочь Деметры юную Кору и украл девушку, когда она собирала полевые цветы (Грейвс, 1992, с. 63—65). Странствуя по земле в поисках дочери, Деметра запретила деревьям плодоносить, а травам расти. Зевс посылает к Плутону Гермеса с посланием: "Если не вернешь Кору, то нам всем придется худо!". Гермес возвращает Кору



Деметре с определенным условием. Находясь у Плутона, Кора вкусила пищу мертвых — семь зерен граната (рис. 17). Поэтому она вынуждена три месяца в году проводить в обществе Плутона в качестве царицы подземного царства мертвых Тартара, которой присваивался титул Персефоны, а остальные девять месяцев она могла быть с Деметрой.

Элевсинский культ богинь Деметры и ее дочери Кору-Персефоны был особо почитаемым на Боспоре Киммерийском, где земледелие играло ведущую роль в хозяйстве полисов и государства (Сапрыкин, 1983; Русяева, 2005, с. 332. сл.; Зинько, 2007, с. 117). И если Деметра выступала обычно в ипостаси богини плодородия, как богиня культивирования зерновых, то Кору-Персефона почиталась также как владычица подземного мира и супруга Плутона. С культом Кору-Персефоны связана не только вера в бессмертие души, подтвержденная ее возвращением из подземного царства. Кору-Персефону почитали и как богиню, дарящую весну и возрождающую природу. Для древних греков богиня Деметра — это Зерно-Мать, а ее дочь — Зерно-Дева (Нильссон, 1998, с. 34).

В отличие от склепа Деметры, все другие немногочисленные монументальные росписи со сценой похищения Персефоны, украшавшие стены боспорских склепов, в настоящее время, к сожалению, утрачены и известны только по кратким описаниям

Рис. 15. Изображение птицы на своде склепа

Fig. 15. Representation of a bird on the crypt vault

исследователей (Зинько, 2007). Наиболее ранний расписной склеп, датируемый IV в. до н. э., был открыт на Тамани в 1864 г. в кургане Большая Близница (Ростовцев, 1914, с. 10—29). По интерпретации М. И. Ростовцева, в центре плиты дано фронтальное изображение головы Деметры или Кору с поднятыми вверх руками в окружении цветов лилии и мака, символизирующих весеннее возвращение богини из загробного мира. Следует также заметить, что выбор места для изображения богини в самой верхней точке погребального сооружения был не случаен. Он находится в соответствии с древнегреческими мифическими представлениями о зимнем погребении "соломенной бабы" с зерном, которую открывали ранней весной



Рис. 16. Изображение птицы на своде склепа

Fig. 16. Representation of a bird on the crypt vault

и обнаруживали, что она дала ростки. В освобождении Деметры (Кору) из земляного кургана с помощью мотыг участвовали мужчины (Грейвс, 1992, с. 66).

Особый интерес представляют образы Деметры и Кору-Персефоны, отображенные в монументальной живописи Боспора в I—II вв. н. э. Так, в XIX в. на различных участках некрополя Пантикапея были открыты еще четыре погребальных сооружения с изображением сюжета похищения Кору: склеп Бларамберга (Ростовцев, 1914, с. 253), склеп Ашика (Ростовцев, 1914, с. 346—375), склеп Алкима Гегесипова (Ростовцев, 1914, с. 161—169), двойной склеп 1873 г. (Ростовцев, 1914, с. 227—243). Сопоставляя художественные композиции росписей склепов Ашика, Алкима и Деметры, изображающие сюжет мифа о богине Деметре, можно увидеть определенную схожесть в форме колесниц Плутона в сцене похищения, аналогии в изображении нагой парящей фигуры возничего в склепе Алкима и склепе Деметры (Tinkoff-Utechin, 1979, P. 16). В изображении фигуры Персефоны, написанной в различной манере в этих трех склепах, все же есть некоторые соответствия в рисунках склепов Ашика и Алкима (Зинько, 2007, с. 116).

Своеобразное исполнение фигурной части настенной росписи склепа Деметры ярко выделяется на общем фоне традиционного изображения всей сюжетной

композиции мифа о богине Деметре, потерявшей любимую дочь. Вероятно, одной из важнейших задач художника было передать сложное психологическое состояние главных героев композиции, переживающих трагический момент смерти и расставания. Мастер сумел талантливо и реалистично совместить ярко выраженные черты индивидуальной психологической характеристики лиц главных персонажей — скорбь, беспокойство, испуг — с достаточно условной, упрощенной, даже небрежной и примитивной формой исполнения, с нарушениями пропорций в передаче фигур. Прекрасное и выразительное лицо богини Деметры, написанное с более высоким профессионализмом по сравнению с другими частями росписи склепа, позволяет



предположить, что живописец, расписавший плафон, был хорошо знаком с классической иконографией, являлся последователем александрийской школы живописцев. И в то же время обращают на себя внимание необычные приемы, с помощью которых художник достигает экспрессивности и психологической выразительности образа богини.

Отмеченные особенности и своеобразие росписей склепа Деметры являются важным и бесценным по своей значимости образцом местного стиля в декоративной живописи Боспора I в. н. э. Росписи склепа представляют бесспорный интерес для изучения основных направлений развития монументального искусства античных государств Северного Причерноморья этого периода.

Рис. 17. Изображение плодов граната на своде

Fig. 17. Representation of pomegranates on the vault

SUMMARY

Local peculiarities of painting style were formed in the art of the Bosphorus in the first centuries AD and were expressed in new and original methods of representation in monumental art as well. Relativity, flatness, simplification of details and bright expressiveness are characteristic features in the artistic idiom of that time. The Crypt of Demeter occupies an important place in a small group of Panticapaeum necropoleis with painted walls. The greater part of paintings in the Crypt of Demeter have survived till now and their plot gives figurative interpretation of the Homeric hymn about the goddess Demeter's grief in search of her lost daughter. Religious mysteries in honor of Demeter and her daughter might have reflected the Bosphorus people's beliefs about their way to the other world [Rostovtsev, 1914, p. 239]. Main subjects of those sacral beliefs of ancient people, transformed in accordance with the local tradition of Demeter and Kore/Persephone cult, were reflected in the painting of the Crypt of Demeter.

An artist skillfully painted that funeral monument of the first half of the 1st century AD uniting all figures, scenes, and representations of floral garlands, fruits, leaves, and birds in one narrative composition, describing the main episode of the goddess Demeter cult at Eleusis. The palette composed on mixture of white, yellow, reddish brown, green, blue, and black colors was chosen in harmonic accordance with the function of the crypt and its architectural construction. The walls, the vault, and the lunettes of the crypt chamber are covered with several layers of plastering. Plastering in the vault and the lunettes has kept original white color here and there. It became dirty pink at the walls. General color hues might have changed eventually.

Niches were made at each three walls of the crypt funeral chamber, except the entrance wall under the cornice. Their entire surface is colored black. Contours of barely discernible white leaves are spread chaotically over it. Climbing vines with bunches of grapes and leaves are painted on both niche sides at the southern and western walls of the chamber. Now these wall parts are seriously subjected to exfoliation of paint layer, which damaged the representation of branches greatly, but the painting of stems has kept two hues of brown, bunches of grapes are black, and the leaves are black and green.

The entire surface of the southern lunette without the scene of the rape was filled chaotically with pale green leaves and heart-shaped rose petals, which are now barely visible. There were images of birds on either side of the central scene over the cornice. Each bird was sitting with its head turned to the center of the lunette. The figure of Pluto occupies the central position in the scene of the rapture; the other personages of this painting: Kore, a charioteer, and a chariot are depicted in the right part of the lunette. Figures of standing Pluto and Kore have numerous lacunae now. We can see only Pluto's head and the edge of Kore and Pluto's clothes.

Pluto carries Kore away in the chariot dragged by two pairs of horses. All horses are painted in the same posture with raised front legs. However, only six pairs of legs correspond to four figures of horses. To represent a rushing chariot seems to have been a rather difficult task for an artist, as it was not easy to render movement. However, a diagonal position of the chariot and two pairs of the horses in the lunettes imparted dynamics and freedom of motion to all the composition in general.

A characteristic feature of the local style in Bosphorus art of the first centuries AD is vividly seen in the composition of the rapt of Kore [Zinko, 2007], when the artist unites naive conventionality of the main characters' figures and psychological expressiveness and realism in depicting faces. Drawing technique of paintings in the crypt permits to suppose the artist knew contour method of creating forms and used it skillfully for painting figures.

The figures of the god Hermes and nymph Kalypso situated at the piers of the northern entrance wall of the crypt chamber can exemplify such technique of rendering.

The lunette above the entrance into the crypt chamber is covered with a complex painting of acanthus branches and ornamental garland of leaves, fern branches interwoven with flowers and fruits of pears and pomegranates. The image was set on the pinkish white background, the color of which is grayish yellow now. The base of the garland is made of acanthus sprouts dispersing in volutes. Images of different fruits and two birds sitting on the bends of the acanthus branches can be seen among garlands and leaves.

The central part of the crypt chamber vault is decorated with a round plafond framed with a wreath. There is the bust of the goddess Demeter inside it on the grayish green background. This picture is an outstanding example of the Bosphorus monumental painting of the first centuries AD. The manner and technique of rendering of the goddess Demeter's bust are evidence of artist's high skill. A remarkable representation of Demeter's head, which differs from flat figures of Pluto and Kore and which anatomy is more correct allows us to think that talented portrait painters worked in Panticapaeum. Special austerity and psychological expressiveness of the image of Demeter is created by slight asymmetry of her features, which was attained by her three-quarter turn. The author of the painting used the method of chiaroscuro to make the image of Demeter more relief. Skin folds on the neck are painted gently and her neck is adorned with a gold necklace with pendants. A wreath framed the medallion of Demeter. It was interwoven with a pink ribbon and its ends fell down symmetrically. On both sides of the goddess' head "Demeter" was written in Greek with white color.

The interpretation of the subject of monumental paintings of the crypt is single and has never been called in question by scholars because an ancient painter wrote names of the depicted characters near each figure. Now only a few letters can be seen.

The original representation of a figure part of a wall painting in the Crypt of Demeter stands out against a general background of traditional plot composition of the goddess Demeter who lost her beloved daughter. One of the most significant tasks of the artist might have been depicting the psychological state, complex in its contrast, of the main heroes of the composition who experienced a tragic moment of death and parting. The master could combine vivid individual psychological traits of main personages of the plot — grief, anxiety, and fear — with rather conventional, simplified, even careless and primitive form of representation with asymmetrical proportions of figures in talented and realistic way. The beautiful and expressive face of Demeter, painted more skillfully, permits to suppose that the artist, who painted the plafond, had knowledge of classic iconography and was a follower of Alexandria painting school. At the same time unusual methods with the help of which the artist gained expressiveness and psychological significance of the image of the goddess attract our attention.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ:

Архив Института истории материальной культуры Российской Академии наук (ИИМК РАН). Фонд 1, дело № 38, 1896.

Архив Института истории материальной культуры Российской Академии наук. Фонд Р-1, дело № 227.

Грейвс Р. Мифы древней Греции. — М., 1992.

Думберг К. Е. Архив Института истории материальной культуры Российской Академии наук. Дело № 58, 1896.

Зинько Е. А. Миф о Коре-Персефоне в боспорской монументальной живописи // Боспорский феномен: сакральный смысл региона, памятников, находок. Ч. 1. — СПб., 2007.

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

Нильссон М. Греческая народная религия. — СПб., 1998.

Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. Атлас. Табл. I—CXII. — СПб., 1913.

Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. — СПб., 1914.

Русяева А. С. Религия понтийских эллинов в античную эпоху. — К., 2005.

Сапрыкин С. Ю. Культ Деметры в Боспорском царстве в VI—IV вв. до н. э. // Из истории античного общества. — Горький, 1983.

Соколов Г. И. Новые данные о склепе Деметры // Археология и история Боспора. Т. II. — Симферополь, 1962.

Шкорпил В. В. ЗООИД. Т. XIX, 1896.

Tinkoff-Utechin T. A. S. Ancient painting from South-Russia: the rape of Persephone at Kerch // BICS 26. — 1979.

Е. А. САВОСТИНА

КЕРЧЕНСКИЙ СКЛЕП 1895 Г. –
"СКЛЕП ДЕМЕТРЫ" –
В КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ТРАДИЦИИ БОСПОРА

E. A. SAVOSTINA

THE KERCH TOMB OF 1895 –
THE CRYPT OF DEMETER –
IN THE CONTEXT OF THE BOSPORUS
ARTISTIC TRADITION

Боспорская расписная гробница рубежа нашей эры, с середины XX века известная в литературе как склеп Деметры (это название она получила на основании центрального изображения плафона), как известно, была открыта в 1895 году. Однако не менее важной датой в ее судьбе является 1908 год. 100 лет назад склеп и занимаемый им участок был выкуплен Императорской Археологической Комиссией, благодаря чему сохранился до наших дней (АДЖ, с. 199). Тогда же его заново полностью обследовал М. И. Ростовцев, под руководством которого были проведены архитектурные обмеры, описание памятника, фото- и графическая фиксация фресок (АДЖ, с. 199—226, табл. LVI—LXII, рис. 35—47). Эти материалы не потеряли своей ценности и в настоящее время. На них ориентируются все последующие исследователи, поскольку со временем изменялась сохранность росписи, а весь комплекс находок подробно не был изучен.

В свое время М. И. Ростовцев выделил, помимо прочих, позиции, касающиеся анализа склепа, поставив задачу комплексного рассмотрения памятника (АДЖ, табл. XIII). Ее актуальность очевидна и теперь, спустя целый век. Прочтение склепа как художественной системы и является задачей данного очерка.

Несмотря на то, что описание гробницы встречается во всех работах, посвященных и искусству, и погребальной практике Боспора, для того, чтобы составить целостную картину, необходимо еще раз рассмотреть памятник в деталях.

Архитектура склепа 1895 г., впущенного в возвышенность природного характера и сложенного из керченского известняка, проста: прямоугольная, близкая к квадрату камера, вытянутая по оси север — юг. С севера устроен вход с низким проемом (высота 1,45 м) и заложен плитой. Вход смещен вправо (к западу) относительно центральной оси. По аналогии с такими же гробницами это могло означать, что пространство у входной стены каким-то образом использовалось. По материалам, проанализированным М. И. Ростовцевым, известно, что первоначально в склепе было два погребения, устроенные в деревянных саркофагах, стоящих на плитах вдоль боковых стен камеры (АДЖ, с. 201, 206). Дромос — преддверие склепа — короткий, открытый, спуск в него пологий, в три уступа. Боковые стены камеры имеют наклон внутрь помещения. В трех стенах (напротив входа и боковых) имеются прямоугольные ниши, расположенные на разной высоте. В описаниях М. И. Ростовцева она дана от пола (ниша в западной стене на высоте 1,54 м, в восточной — на 1,585 м, в южной торцевой стене — на 0,16 м (АДЖ, с. 200). К сожалению, на плане и разрезах ниши не показаны. Над нишей в восточной стене вырезана из известняка выступающая "каменная чашечка" (АДЖ, с. 201). В ней, полагают, стоял светильник.

Арка полуцилиндрического (полуциркульного) каменного свода гробницы может быть классифицирована как пологая описанная по полуокружности из центра, расположенного ниже пяты свода. Судя по чертежам, центр окружности арки свода склепа лежит ниже пяты свода на 0,5 м. Пологая (сжатая) арка встречается на

Боспоре еще в нескольких памятниках, о чем можно судить по опубликованным чертежам: Анапский склеп 1908 г., 2-й склеп Васюринского кургана, склеп у пос. Приморский, Анапский склеп 1975 г., Керченский склеп, найденный "по дороге к каменоломне". Однако, в отличие от рассматриваемой гробницы, понижение центра окружности в указанных памятниках не превышает 0,20—0,25 м (для сооружений эллинистического времени) и 0,10—0,15 м (для сооружений римского времени).

Сочетание наклонных боковых стен и пологой арки с сильным опущением ее центра является отличительной особенностью пространственного решения склепа Деметры. Причина такого построения свода неясна. Учитывая прочность материала, из которого был выполнен основной объем, ее сложно объяснить технологически. Поэтому можно предположить, что наклон стен был применен для зрительного увеличения высоты камеры (напомним, что общая высота ее колеблется в пределах 2,24—2,33 м).

Склепы с полуциркульными сводами имели широкое распространение в античном мире, начиная с середины IV в. до н. э. Самыми ранними считаются гробницы Большого кургана в Вергине, так называемые Гробница Филиппа и Гробница Царевича (Andronicos, p. 222). Они развивались по своим законам и обычно не имели прямых предшественников в виде купольных или уступчатых гробниц (Miller, p. 153). Исключение составляют гробницы на территории Фракии, где известны и купольные (например, Казанлыкская гробница кон. IV — III в. до н. э. в окрестностях Севастополя (Василиев, с. 9; Живкова, с. 17), и полуциркульные склепы, украшенные как росписью, так и пластическим декором (III в. до н. э., близ Свещар; Чичикова, 1983, с. 24).

Архитектурный облик и пространство гробниц македонского типа организованы по типу храма (Kurtz-Boardman, p. 275, fig. 60; p. 281, fig. 65; p. 289, fig. 75). В плане они часто состоят из двух равных по ширине помещений, обычно трактуемых как "наос" и "пронаос". Входы и в гробницу, и в главное помещение закрывались двустворчатыми мраморными плитами, декорированными рельефом в виде храмовых дверей. Фронтальная часть сооружения оформлялась с помощью ордерных элементов и представляла собой выступающий портик. Лишь в нескольких случаях — в том числе в ранних царских гробницах — обрамленный колоннами выступающий фасад сооружения не имел фронтона и завершался прямым карнизом и фризом, содержащим полихромную роспись (Andronicos, p. 35, 99, 198). Таким образом, архитектура македонского типа гробниц была ориентирована не только на построение внутреннего пространства, но и на решение внешнего облика сооружения, создавая иллюзию свободно стоящего здания, впечатление "не того, что внутри", как пишет С. Миллер, в смысле его назначения (Miller, p. 156). Внутри же македонские склепы имели каменные ложа, в некоторых стояли каменные кресла-троны, сохранились и погребальные урны, располагавшиеся в каменных ларнаках (в Гробнице Филиппа).

Несмотря на некоторые особенности, архитектура Керченского склепа 1895 г. вполне соответствует линии развития склепов с полуциркульными сводами на Боспоре. Они известны здесь со второй половины IV в. до н. э. (склеп № 47 на Юз-Обе; АДЖ, с. 103) и до римской эпохи. Со времени исследований М. И. Ростовцева найден, пожалуй, только один расписной полуцилиндрический склеп — Анапский 1975 г. II—III вв. н. э., знаменитый своими фресками с подвигами Геракла (Алексеева, с. 188). Само сооружение было разобрано, камни его вынуты и вряд ли теперь, после нескольких перемещений, могут быть восстановлены в первоначальном виде. Однако спиленные фрески сохранились.

▷

Рис. 1. Общий вид склепа

Fig. 1. General view of the crypt



Эволюционная линия гробниц, к которой принадлежит рассматриваемый памятник, на Боспоре сменила линию уступчатых склепов, соответствуя и собственному пути развития, и "мировым тенденциям" в архитектуре, где со второй половины IV в. до н. э. получает распространение македонский тип гробниц. Однако нужно отметить, что замена одного типа гробниц другим на Боспоре происходила постепенно: уступчатые перекрытия были известны и в III в. до н. э. (Тарасовские склепы), и в позднеэллинистическое время (Керченский склеп 1832 г., так называемый склеп Пигмеев; АДЖ, с. 148). Это не могло не сказаться на развитии концепции сооружения. Очевидно, что боспорские полуциркульные склепы сохраняют ряд особенностей, присущих архитектуре предшествующего этапа эволюции погребальных сооружений Боспора — уступчатым гробницам, а также развивающимся параллельно склепам с плоским перекрытием и вырубным гробницам.

Помимо сохранения общей схемы подкурганного сооружения, над каждым из склепов имеется небольшая возвышенность: насыпь или природная сопка, в которую он впущен, — традиционно удерживается структура гробницы. Она состоит из камеры, ведущего к ней открытого спуска и небольшого пространства перед входом — преддверия. Характер этого преддверия меняется: иногда это помещение, равное по ширине основной камере (2-й склеп Васюринского кургана), но нередко оно приобретает черты сужающегося перед входом пространства, хорошо известного в вырубных гробницах и земляных склепах. Традиционным остается и сам принцип соединения частей, диктующий прежде всего конструкцию входа, который обычно был ниже необходимого дверного проема и редко имел архитектурное или пластическое оформление. По имеющимся данным, архитектурно оформлены входы некоторых уступчатых склепов: пилястры обрамляли вход в расписную гробницу кургана Большая Близница (АДЖ, табл. V, 2), выступающий перед преддверием портик имели склепы Мелек-Чесменского, 1-й и 3-й Тарасовских курганов (АДЖ, табл. XXXV, 3). Входные анты имел полуциркульный склеп 1852 г. (АДЖ, с. 202, табл. XLVII b, c, f). Профилированные косяки обрамляли дверной проем склепа с плоским перекрытием кургана Карагодеуашх (АДЖ, с. 88), рельефные изображения размещались над входом в вырубные нимфейские склепы. Неизменным оставался способ закрытия гробницы: вход был заложен простой плитой, как если бы его вторичного раскрытия не предполагалось. Таким образом, за некоторыми исключениями, архитектура боспорских гробниц была ориентирована на создание внутреннего пространства, а внешнему их облику в целом ряде случаев (как и в склепе Деметры) не придавалось такого значения, как в памятниках македонского типа.

Высота камеры, как и в уступчатых склепах, в гробницах с полуцилиндрическим сводом была больше необходимой и находилась в пропорциональной зависимости от размеров камеры. Общая высота склепов (до шельги) зависела от высоты стен, обычно составляющей около 2 м. Но, в отличие от пространственного строя камер уступчатых склепов, в полуциркульных гробницах высота не акцентировалась архитектурным строем камеры. В них также отсутствовала центричность, что можно объяснить происходившими изменениями в погребальном обряде, корректирующими задачи архитектора по организации пространства. Как известно, вслед за возведением первых полуциркульных гробниц, предназначенных для одного погребения (Васюринский склеп, Анапский склеп 1908 г.), получают распространение парные (склеп Деметры) и затем семейные захоронения в одной гробнице (Анапский склеп 1975 г. имел три саркофага).

Анализ архитектурных форм дает определенное представление о структуре погребального памятника и его месте в эволюции данного типа сооружений. Но общий смысл символической системы гробницы выявляется во взаимосвязи архитектуры и живописного декора.

Роспись Керченского склепа 1895 г. содержит общие черты, характерные для боспорской живописи, но вместе с тем имеет ряд особенностей. В ее структуре выделяются две пространственные зоны, разделенные живописным карнизом: зона стен и пространство над ними. Линия карниза, изображенного как разноцветный ряд торцов поперечных балок — М. И. Ростовцев трактует как сухарики (АДЖ, с. 202), — проходит выше реальной границы стен и пяты свода. Поверхность стен, что было неоднократно отмечено, не дифференцирована и имеет монохромную окраску на всю высоту. Она окрашена в красный цвет, каким обычно окрашивалась в боспорских памятниках.

Ниже карниза в плоскости гладких стен находятся ниши, имеющие собственную роспись. В них на темном фоне (черном, утрачен синий пигмент?) показаны белые штрихи. Такие "пятна" отмечает М. И. Ростовцев у всех трех ниш (АДЖ, с. 202). Возле каждой ниши с двух сторон расположены виноградные лозы. Растущие из земли побеги винограда изображались и в росписи саркофагов склепа 1902 г. (АДЖ, табл. LXXI, 2). На плоскости стен вьющиеся лозы представлены свободно ("прикомпонованы", как пишет Ростовцев), не обрамляя ниш, и, следовательно, они не являются элементом архитектурного декора.

В пространственном поясе стен по обеим сторонам входа также свободно, без обозначения "почвы, на которой стоят и движутся фигуры" (АДЖ, с. 202), размещены мифологические персонажи, чьи имена начертаны рядом с ними на стене. Это закутанная в плащ Калипсо, стоящая в характерной для боспорских надгробных стел "позе печали", подпирая рукой склоненную голову (аналогия — стела из Фанагории около II в. до н. э., ГМИИ; Скульптура, с. 194, № 129), и бегущий Гермес, правая рука которого вытянута, голова и торс показаны впрямь (его иконография близка изображению Гермеса в росписи вергинской Гробницы Персефоны середины IV в. до н. э., бегущего перед колесницей Плутона; Andrinicos, p. 94, fig. 53). Фигуры показаны плоскостно, с четким выделением контура изображения без подробной проработки деталей.

Пространство склепа выше карниза оштукатурено и окрашено в белый цвет с розоватым оттенком. Составляющие его плафон и два люнета объединяются изображением лепестков цветов, показанных на розоватом фоне (по определению М. И. Ростовцева, это признак цветочного стиля и первый пример такого вида декорации на Боспоре; АДЖ, с. 222). Его объединяет также изображение гирлянд, плодов граната и птиц. Но все же оно неоднородно, не едино, и это подчеркивается сюжетами росписи люнетов и свода, имеющих свою последовательность в мифологическом повествовании и разделенных своими подпространствами.

В поле главного люнета изображена сцена похищения Кору-Персефоны Плутоном, колесница которого направлена вправо. В центре плафона представлено погрудное изображение Деметры (ее имя также написано возле изображения), матери Персефоны, как известно по мифу, разыскивающей свою дочь после ее исчезновения. Она показана в обрамлении венка и в круге, имеющем другой фон — синий, как бы на фоне неба, и таким образом отделена от общей сцены, находясь в собственном пространстве. Изображение Деметры на плоскости плафона ориентировано по оси север — юг, головой к входу.

Птицы, соседствующие со сценой похищения, показанной в люнете южной стены, судя по их масштабу (размеры их приближаются к размерам лошадей в колеснице Плутона), не являются элементом главного сюжета, в частности изображения пейзажа, в котором происходит действие. В большей степени это декоративный элемент, обычный для росписи гробниц, относящийся к характеристике всего пространства над карнизом, как и лепестки цветов. Люнет напротив сцены похищения заполнен растительным орнаментом. Это пышные гирлянды, в том числе омегообразная гирлянда в центре, плоды граната и птицы по бокам, расположенные так же, как и в люнете с главной сценой. То же можно сказать о птицах, плодах граната и гирляндах, изображенных на плафоне.

В "классических" гробницах македонского типа (их известно более пятидесяти; Andronicos, p. 55) редко встречается сюжетная роспись интерьеров. Практиковались сюжетные композиции, размещенные на фризе фасада, а также окрашивание стен гробниц. Известны и монохромные красные цвета, как в склепе Деметры. В склепах середины — конца IV в. до н. э. — Гробнице Палатиции и Гробнице Персефоны — стены окрашены в "помпейский красный" цвет. В последней стена покрашена до карниза, над которым размещена знаменитая сюжетная роспись также на тему похищения Персефоны (Andronicos, p. 31, 86). Свод собственно македонских гробниц не был расписан. Но на территории Фракии, в Оструше, известна гробница IV в. до н. э. с расписным плоским кассетным плафоном (Valeva, p. 11), квадратные ячейки которого (помимо цветов, ряда фигур и композиций — сирен, nereид, воинов в различных сценах) содержат женские погрудные изображения, представленные на синем фоне. Их трактуют, по аналогии с боспорскими, как изображения Деметры и Коры-Персефоны (Valeva, p. 55—63, 151). Росписи полуциркульного плафона, появившись в македонском типе склепов в позднеэллинистическую эпоху, были широко распространены в римское время. Часто они имели живописное деление плафона на ячейки, в которых размещались фигурки птиц, цветы и ветви деревьев. В одной из позднеантичных гробниц такого рода имеется изображение карниза в виде разноцветных торцов балок, как в росписи склепа Деметры (гробница в Дуросторуме — Силистра); (Димитров — Чичикова, с. 33, рис. 12, 57 — свод и карниз). Здесь он также расположен выше пяты свода. Такое положение линии карниза известно и в росписи Анапского склепа 1908 г., найденного на Боспоре (АДЖ, табл. XXX, 2).

Значительная часть раскопанных полуциркульных гробниц Боспора имела настенную декоративную живопись, сохранившуюся на момент раскрытия. Во многом благодаря ей (к сожалению, в большинстве известной нам по копиям, систематизированным наряду с другими материалами М. И. Ростовцевым) можно судить о значении этих архитектурных сооружений и связанных с ними представлениях.

Ранее мы говорили о некоторой преемственности двух линий в архитектуре боспорских склепов — уступчатых и полуциркульных. В склепе Деметры отчетливо проявилась такая преемственность и в живописном декоре.

Благодаря живописи, обнаруженной в знаменитом расписном склепе кургана Большая Близница второй половины IV в. до н. э. (АДЖ, с. 17), возможно трактовать архитектурный замысел ранних уступчатых гробниц (развитие мотива гробницы Царского кургана, представляющей своего рода архетип системы (Савостина, с. 237). Стены камеры гробницы отделялись от свода карнизом, расписанным цветочным орнаментом. Выше начинался свод, составленный рядами четырехсторонней уступчатой пирамидальной кладки, углы которой были скруглены. Заключительный ряд, находившийся перед замковой плитой, образовывал круг. На самой замковой плите

помещалась главная композиция. Фон ее был окрашен в синий цвет, имитируя небо. В это как бы круглое отверстие заглядывала богиня. Она была изображена погрудно, в цветочном венке с лентами, которые придерживала левой рукой, с цветами в правой, в серьгах, в золотом ожерелье (АДЖ, табл. VIII). Лицо богини — греческого типа, с крупными выразительными чертами — было показано впрямь и ориентировано, как в склепе Деметры, головой к входу (АДЖ, табл. VI, 2)¹. Прямо — вниз был устремлен взгляд ее больших, широко поставленных глаз. Под этим взглядом в центре камеры как раз и находился саркофаг с единственным погребенным в нем.

Богиня, увидевшая (нашедшая) погребенного, несомненно принадлежит к богам хтонического плана, это Деметра или Кора (ср. изображения на золотых пластинах, найденных в 1-й гробнице того же кургана (АДЖ, с. 12. Атлас, табл. IX, 1, 2)². Для умершего в этой встрече с божеством угадывается залог перехода в иной мир, где бытие его будет вечно. Художественное воплощение идеи перехода выражено в организации архитектурного пространства гробницы и прежде всего в уступчатом своде — метафорической лестнице, образе пути.

Другое художественное решение темы дает расписная полуциркульная гробница Васюринской горы начала III в. до н. э. (описание 1908 года; АДЖ, с. 30—35, табл. XII; XV). Стены и свод гробницы были оштукатурены, роспись стен преддверия и камеры имитировала низкие стены, заканчивающиеся до свода (АДЖ, табл. XIII), как бы ограждающие пространство под открытым небом. Сложенные в псевдоисодомной кладке, с узким цоколем и широким красным фризом, они напоминают, по мнению М. И. Ростовцева, систему росписи первого помпейского стиля, хотя и разделены на полосы (АДЖ, с. 65). Кроме того, стены имеют нарисованное ионийское архитектурное завершение: гусек с лесбийским киматием, полочки, сухарный карниз и водосток — симу с водометами в виде львиных голов. Между ними изображены деревянные балясины, на которых сидят птички, — зримое подтверждение "открытости" изображенного пространства. Оштукатуренный свод не был окрашен, но в центре его изображен синий, цвета неба, с каймой и кистями, как бы ниспадающий огромный ковер, покрывая саркофаг, стоявший в центре камеры.

Такую же схему росписи, по убедительной интерпретации М. И. Ростовцева, имитирующей участок земли, огражденный стенами и не имеющий перекрытия — героон, святилище героя, полубога, каковым по смерти становился заслуженный перед обществом человек, имел эллинистический склеп из кургана у станицы Анапской 1908 г. Разница была в том, что весь его свод был оштукатурен и окрашен в синий цвет, подразумевая открытое пространство — небо, цвет которого передавал тон штукатурки (АДЖ, с. 84). Раскопавший его Н. И. Веселовский разобрал и перевез склеп в Анапу, восстановив в городском саду. Совсем недавно склеп, роспись которого давно утрачена, был перенесен на новое место (площадка у здания археологического музея).

До наших дней сохранились росписи гробницы из Горгиппии (Алексеева, 1997, с. 188). Роспись склепа 1975 г. в целом характерна для античной системы декора

¹ "Изображения в круге" ориентированы одинаково по отношению к входу. Можно предполагать, что расположение образов на плафоне соответствовало положению умершего (он находился "лицом к лицу" с богиней). Однако прямых данных на этот счет не существует, сами захоронения нарушены.

² На пластинах представлены разные изображения женщин. Одна из них (Кора) показана анфас, в покрывале и венке из колосьев, как и изображение на плафоне склепа. Голова другой — тоже в венке — повернута в три четверти и наклонена. Рядом изображен факел — атрибут Деметры, ищущей свою дочь. Так же М. И. Ростовцев интерпретирует и роспись склепа Большой Близницы.

и приемов живописи II—III вв. н. э. Камера расписана в инкрустационно-цветочном стиле, в котором имитируется облицовка стен квадратами, ромбами и кругами разноцветного мрамора или яшмы. Росписи конструктивны, подчеркивают архитектурную основу стены, широкий нижний ярус которой темно-красный, монохромный, верхний оформлен в инкрустационной манере с нишами, обрамленными пилястрами с ионическими капителями.

В структуру архитектурно-геометрической росписи гробницы включены два параллельных фигурных фриза, идущих над стенами по обеим продольным сторонам камеры, выше карниза, проходящего по границе пяты свода. Нижний фриз состоит из ряда полотенец, развешанных под театральными масками (Алексеева, 1997, с. 538, табл. 256). Фриз, расположенный над ним, имеет сюжетную роспись и посвящен мифологической теме подвигов Геракла. На торцевой стене в люнете среди орнаментальных "инкрустационных" кругов представлено изображение сидящей пары и служащего им персонажа (он как будто что-то записывает). Над ними размещены огромные фигуры павлинов (Алексеева, 1997, с. 189, рис. 57; с. 541, табл. 259). Потолок и люнеты, в отличие от традиции инкрустационного помпейского стиля, но в соответствии с тенденцией, появившейся со времени склепа Деметры на Боспоре, заполнены изображениями лепестков роз или маков (Зинько, 1994, с. 10), парящих в воздухе или ниспадающих с неба, и покрывала на своде Васюринской гробницы. Идея инкрустационной орнаментации проникла и в роспись потолка, где в центре плафона помещена размеченная циркулем розетка.

Фриз, составленный серией сюжетов цикла о подвигах Геракла, особенно примечателен. Насыщенная цветом роспись вместе с тем достаточно схематична и даже наивна. Торсы фигур показаны анфас, ноги повернуты в профиль, как это было характерно для древнеегипетской традиции. Анфас показаны и лица, так что герой побеждает своего противника, не глядя на него, ориентируясь только на зрителя (так, как это выглядело бы в греческом театре). Подобно фигурам, изображенным в склепе Деметры, формы представлены плоскостно, с четким контуром силуэта. Черты лица, части тела, предметы переданы дробным орнаментальным рисунком.

Заслуживает особого внимания то обстоятельство, что от сцены к сцене — от подвига к подвигу — герой меняет свой облик. Он становится старше, обрастает бородой, изменяются пропорции его фигуры. Возрастные изменения в трактовке изображения Геракла связаны с желанием показать события, в которых он участвует, разворачивающимися во времени. Исполняя повеления царя Еврисфея, Геракл проживает судьбу человека, но в то же время подвигами он добывает себе место среди богов, становясь бессмертным. Представления, связанные с героизацией Геракла, объясняют частое появление этого персонажа в сюжетах погребальных памятников, и особенно оно примечательно в памятнике, имитирующем героон.

В целом роспись Горгиппийской гробницы II—III вв. н. э. последовательно поддерживает идею героона как открытого огороженного пространства, таким образом свидетельствуя о сохранении этой традиции на Боспоре (как одной из тем)¹ на протяжении почти шести веков. Естественно, что в росписи, как и в структуре гробницы, проявились изменения, свойственные времени: сюжет и стиль декора, мотивы орнаментики — появление лепестков, заполняющих пространство над карнизом,

¹ О том, что тема героона не была единственной в решении художественно-символического пространства гробниц, свидетельствует роспись Керченского склепа 1908 г. IV в. до н. э. с плоским покрытием, стену которого завершает фриз с изображением предметов из набора атлета — палестрита (АДЖ, табл. XXVII, 5).

как и в склепе Деметры, отделяющем "архитектурный" объем от среды, где действуют мифологические персонажи. Некоторые несоответствия "чистой линии" идеи героона здесь (в Анапском склепе 1975 г.) также заметны. Лепестки, как и в склепе Деметры, падают будто с небес, но в центре потолка помещен инкрустационный орнамент.

На Боспоре одновременно с полуциркульными каменными сосуществовали и вырубные гробницы, имеющие схожую структуру росписи. Известные вырубные склепы Алкима, Анфестерия, а также склеп, открытый в 1891 г. (АДЖ, с. 198, первая пол. I в.), были расписаны квадратами; их стены имитировали выстроенное открытое ограждение по типу героона. Эти склепы были сооружены ранее Анапского 1975 г., в I в. до н. э. — I в. н. э., но в последнем, тем не менее, принцип деления архитектурного пространства выдержан более последовательно. Добавим к этому примеру вырубной склеп 1872 г., так называемый Стасовский, датированный серединой II в. н. э. (АДЖ, с. 345, табл. LXXIX). Стены его расписаны в архитектурно-инкрустационном стиле, как и стены Анапского склепа 1975 г., карниз показан в виде выступающих балок (они выступают сильнее, чем в склепе Деметры, и на этом примере становится более ясным, что в склепе 1895 г. изображены тоже балки). Выше карниза размещены сюжетные сцены — битва всадников и другие. Расположенные на плафоне, заполняющие участки над лежанками в нишах, они создают особого рода пространство, как и в других гробницах "цветочного стиля", и оно живет своей жизнью, не пересекаясь с пространством "архитектурным".

В декоре некоторых расписанных в виде квадратных кладок склепов, особенно Анфестерия, равно как и в уступчатом склепе Пигмеев и в полуциркульном склепе 1952 г., очевидно нарушение трактовки стены как архитектурного элемента: здесь на фоне квадратов размещены изображения птиц (АДЖ, табл. XLVI), сцены пигмеев с журавлями, фигуры персонажей, связанных с сюжетами в люнетах или находящихся в "архитектурном" ярусе (прислужник, изображенный у столика в склепе Анфестерия, готовится подавать питье. Неясен его адресат. Он принадлежит представленному выше сюжету или это тот, кто находится в пространстве героона?), а также фланкирующих вход (склеп Анфестерия — тип обеих фигур неотчетливо связан с Гермесом; АДЖ, с. 180, табл. LI, 2). И если живописные гирлянды, показанные на фоне квадратов под карнизами в склепе Алкима и склепе 1891 г., воспринимаются как изображение предметов, украшающих помещение, то фигуры на поле квадратов лишают стену ее функционального значения. А это значит, что в архитектурно разделенном пространстве камеры две части ее "идеологической среды" соединились.

Наиболее близкую системе росписи склепа Деметры имел, как считал М. И. Ростовцев, декор двойного склепа 1873 г. (АДЖ, с. 230). Гладкие стены этой вырубной гробницы, окрашенные в желтоватый цвет, как и стены склепа 1895 г., недифференцированные росписью, завершались изображением архитектурного карниза с выступающими балками, выше которого размещались различные сцены мифологического характера, в центре потолка второй камеры, в медальоне, голова Медузы Горгоны (АДЖ, с. 236).

Этот склеп конца I—II в. н. э. завершает тематическую линию росписи склепа Деметры чрезвычайно необычным, на мой взгляд, для гробницы сюжетом, как его трактует М. И. Ростовцев, — сценой возвращения Кору (АДЖ, с. 231—238). Сам орфический сюжет анода Персефоны — ее исхода или выезда на белой колеснице из глубин другого мира (АДЖ, с. 238) был не настолько популярен в искусстве, как сюжет похищения. Тем не менее, его существование здесь вполне обусловлено,

логически его поддерживает изображение на плафоне Медузы — апотропея-охранителя, а не богини-матери, ищущей дочь. Это доказывает, что изображение на плафоне и в римское время выбиралось со смыслом и координировалось с общей тематикой росписи.

Без учета данного примера помещение божества в центре плафона, известное в склепах Деметры и Алкима (АДЖ, табл. XLIX, 2), в отличие от гробницы из Большой Близницы, не имеющей уступчатого перекрытия, могло быть расценено лишь как цитата "изображения в круге". Идеологически его воспроизведение оправдывала непреходящая религиозная значимость самого образа, благодаря которой он был включен в роспись пантикапейских гробниц с сюжетами похищения Керы в люнетах. Однако, находясь в центре полуцилиндрического свода, уже, собственно, символизировавшего открытую среду, образ богини структурно не был наделен тем значением, которым обладал в Большой Близнице. С композиционной точки зрения в архитектурно-мифологическом пространстве героона круг неба с изображением божества являлся пережитком прошлой, "уступчатой" традиции. Но в то же время он определял известную преемственность в организации центричной структуры, свойственной более ранним гробницам. Конструктивную роль круга в декоре полуциркульных склепов доказывает размещение в нем, помимо изображения богини, иного мифологического персонажа (склеп 1873 г.) или орнамента (Анапский склеп 1975 г.).

Художественное пространство склепа 1895 г. организовано таким образом, что обнаруживает признаки структуры и уступчатых, и полуциркульных гробниц. М. И. Ростовцев полагал, что в нем отразились и особенности форм вырубных склепов ("свод построен как погреб", АДЖ, с. 201). Но, несмотря на очевидную преемственность и узнаваемость отдельных элементов, составляющих роспись склепа как некое целое, соотношение между этими элементами отличается своеобразием.

В обозначении "архитектурной среды" показаны стены, как обычно, ограниченные карнизом. Но стены не связаны с архитектурным ограждением священного участка. Об этом свидетельствует не только их монохромная окраска, но и устроенные в стенах ниши, точнее их роспись. Белые штрихи на темном фоне, покрывающем внутреннюю поверхность ниш, могут быть трактованы как изображение звезд на фоне неба. Тогда ниши — это не углубления для установки светильников (тем более, что для светильника здесь предусмотрена специальная полочка), а небольшие окна, в которые просматривается ночное небо. Следовательно, постройка, которую имитирует "архитектурный" ярус, погружена в ночь.

В программе росписи склепа Деметры очевидна не только мифологическая, но и некая мистериальная подоснова. Греческая религия, как и другие, обладала сокровенными, скрытыми учениями, сопровождавшимися тайными обрядами, о чем свидетельствуют Пифагор, Платон, Аристотель. Один из них — характерный для "высшего символизма" древних религий, в том числе раннего христианства — описан в эзотерической литературе (Бозант, 2004, гл. VIII). Этот обряд связан с перевоплощением. Посвящаемого вводили в горницу Посвящения и клали на пол. Затем до его сердца дотрагивались тирсом — "копьем" распятия, тело его помещалось в каменный саркофаг, а сам он переходил в потусторонний мир. Прежде всего, ведомый проводником, он вступал в темную область, именуемую "сердцем земли", затем поднимался в небесную гору, где облакался в "тело блаженства". Оттуда в новом качестве он возвращался в мир.

Известное соответствие этому обряду просматривается в росписи, где ритуальные представления приобретают зрительное определение. Погребение располагается в мире ночи — в "темной области", откуда начнется новый путь, связанный с переходом в иное качество — перевоплощение, возрождение. В этих перемещениях помогает проводник Гермес (неясно, приводит ли он сюда, к "сердцу земли", или уводит отсюда). Обещание возрождения, надежда на него заключены в символике деталей — изображении над нишами виноградных лоз. Вино, готовящееся из винограда, — символ крови, понимаемой как жизненный флюид во многих религиозных системах ("ибо душа тела в крови").

Выше "архитектурной среды" расположено пространство, которое можно условно назвать "мифологическим". Живописно оно не поддерживает идеи голубого неба, открытого участка. Скорее, наоборот, подразумевается некое внеархитектурное пространство, в котором действуют боги и мифологические персонажи. Не будем подробно касаться темы мифа и ее композиционного решения — этому посвящена специальная статья. Отметим только, что это событие (похищение Керы-Персефоны Плутоном), согласно мифу, происходит не в подземном царстве, а является в некотором смысле метафорой, предваряющей появление здесь собственно погребения. Этот сюжет отвлечен от какой-либо конкретики и, более того, не обязательно должен был быть связан с женским погребением (пример — анализ костяков Гробницы Персефоны из Вергины; Andronicos, p. 66). Таким образом, это мифологическое пространство образует своего рода "прослойку". Но гарантия возрождения заключена все-таки во встрече с божеством — с Деметрой, матерью Персефоны, находящейся выше этого мифологического пространства, как бы на "втором небе" (Andrea, p. 514, fig. 88, 694; p. 427, fig. 484).

Идея, которая просматривается в организации погребальной системы, включающей склеп, не нова и, можно сказать, всесветна. Она связана с представлением о пути к вечной загробной жизни, воплощая его зримую модель. Однако все памятники такого рода, обладая общими чертами, имеют и различия. Жесткие канонические правила не были свойственны грекам, поэтому каждый раз мастером составляется новое повествование, разрабатывается новый образ, интерпретирующий основную идею посмертного бытия.

Можно сказать, что представления, сложившиеся на Боспоре в IV в. до н. э. (как мы их по крайней мере интерпретируем), в основе сохранялись в течение долгого времени. Однако не были совсем неизменными и застывшими. Более того, можно утверждать, что существовали различные варианты трактовки идеи, наделенной общим смыслом. И в этом ряду один из выдающихся примеров представляет Керченский склеп 1895 г. — склеп Деметры.

SUMMARY

M. I. Rostovtsev in his time marked out positions relating to the analysis of the crypt and set the problem of complex studying of this monument. Its topicality is evident now, a century later. The reading of the crypt as an artistic system is the task of this article.

In spite of some distinctive features, the architecture of the Kerch tomb of 1895 agrees with the development of the crypts with hemi-spherical vaults at the Bosphorus. They are known to have been here from the mid-4th century BC till the Roman period. The evolutionary line of the crypts, to which the monument involved belongs, took the place of corbelled vault crypts at the Bosphorus corresponding both to its own way of the development and "world tendencies" in architecture where the Macedonian type of crypts became widespread since the second half of the 4th century BC. However, we should mark the process of substitution of one type of the crypts for another was gradual. It is obvious that hemi-spherical crypts at the Bosphorus kept some distinctive features peculiar to the architecture of the previous stage of burial constructions evolution and also to the crypts with flat vaulting and cut in bedrock vault crypts developing simultaneously.

The analysis of architectural forms gives an idea of the structure of the burial monument and its place in this type of constructions evolution. However, the general meaning of the symbolic system of this crypt is revealed in architecture and painted décor interconnection. Wall painting of the Kerch tomb of 1895 has general features characteristic of the Bosphorus painting, and at the same time has a number of peculiarities. Two spatial zones separated by a painted cornice can be distinguished in its structure: the zone of the walls and the space above them. Not only mythological but also mysterial underlying cause is evident in the program of the Crypt of Demeter painting.

The idea, which is seen in organization of the burial system including the Crypt of Demeter, is not new and, one could say, is universal. It is connected with the conception of the way to eternal life after death and embodies its visible model. However, all monuments of such kind have both common features and distinctions. Strict canonical rules were not peculiar to the Greeks, therefore every time a master composed a new narration and elaborated a new image interpreting the main idea of posthumous being.

One could say that conceptions to have been formed at the Bosphorus in the 4th century BC were being preserved for a long time. However, they were not absolutely permanent and invariable. Furthermore, it is safe to say there were different interpreting variants of the idea with its general meaning. One of the most prominent examples among them is the Kerch tomb of 1895 — the Crypt of Demeter.

ЛИТЕРАТУРА

- М. И. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России. Текст-Атлас. — СПб., 1913—1914.
- Е. М. Алексеева. Античный город Горгиппия. — М., 1997.
- А. Бозант. Эзотерическое христианство или малые мистерии. — М., 2004.
- А. Василиев. Античная гробница в Казанлыке. — София, 1958.
- Д. П. Димитров, М. Чичикова. Късноантичната гробница при Силистра. — София, 1986.
- Л. Живкова. Казанлыкская гробница. — М., 1976.
- Е. А. Зинько. Склеп Деметры. — Симферополь, 1994.
- Е. А. Савостина. Сакральное пространство и погребальный обряд боспорских гробниц // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. — М., 1990. — С. 237—248.
- Античная скульптура из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. — М., 1987.
- М. Чичикова. Гробница от Свещари // Искусство, № 4, 1983.
- B. Andraea. The Art of Rome. — N. Y., 1977.
- M. Andronicos. The Royal Tombs. — Athens, 1992.
- S. G. Miller. Macedonian Tombs: Their Architecture and Architectural Decoration // Studies in the History of Art. Vol. 10. Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times. — Washington, 1982. Pp. 153—171.
- D. C. Kurtz and J. Boardman. Greek Burial Customs. — L., 1971.
- J. Valeva. The Painted Coffers of the Ostrusha Tomb. — Sofia, 2005.

OTHMAR JAEGGI

THE ICONOGRAPHY
OF THE PAINTINGS
IN THE DEMETER CRYPT
IN KERCH

ОТМАР ЯГГИ

ИКОНОГРАФИЯ ФРЕСОК
В СКЛЕПЕ ДЕМЕТРЫ В КЕРЧИ

The painted decorations of the Demeter Crypt¹, dated by the small finds from the crypt to the 1st century AD² have been published and described several times. Nevertheless, it may be useful to begin with a short description of the main elements of the paintings.

A painted perspective dentil cornice separates the main zone of the walls from the lunettes on the short sides of the chamber and from the barrel vault on the long sides. The lunette on the south wall opposite the entrance is decorated with a figural scene illustrating the abduction of Persephone by Hades and denominated in Greek letters as Pluto, i.e. the Roman name of the ruler of the underworld. Hades/Pluto is rendered as an imposing upright bearded³ man wearing a long *himation* blown up behind his back. His body is seen from the right side and his head in frontal view.

Kore/Persephone is depicted as a small figure shown in frontal view. The long-haired Goddess standing in the chariot is clad in a sleeveless *chiton*. The two-wheeled chariot — a simple construction with low railings adorned with simple garlands⁴ — is dragged to the right by two pairs of brown and black horses. A small and naked driver seems to 'fly' over the horses. As the driver shows neither wings nor other attributes he can't be identified with a mythological figure such as Hermes or Eros, who appear in other representations of the abduction scenes with a chariot⁵. On both sides of the main subject two birds painted in a heraldic attitude round off the composition.

On the opposite wall, which is facing the doorway into the grave chamber, two figures are discernible. To the right of the entrance door appears Hermes, whose name is written in Greek letters above his head. The nowadays partially destroyed figure seems to hurry to the right extending his right hand to the entrance of the crypt and holding in his left hand the identifying *Kerykeion*.

To the left-hand side of the entrance doorway a standing and mourning female is depicted — clad in *chiton* and *himation* — who is identifiable thanks to a Greek epigram

¹ Shkorpil *passim*; Rostovtsev (1911) *passim*; Minns 310; Rostovtsev (1913) 199—226, figs. 35—47, pls. 56—62; Minns (1915) 146; Rostovtsev (1919) 151, f. fig. 2, pl. 7, 2; *Enciclopedia dell' Arte Antica II* (Roma, 1959) s.v. *Crimea* 932, fig. 1196 (V. D. Blavatskij); *Andrae* 48, nos. 3—5; *Touchefeu* 200, no. 353; Sokolov 104—109, nos. 103—112; F. Brommer, *Odysseus: die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur* (Darmstadt, 1983) 94; Tinkoff-Utechin 13—26, pls. 1f.; Lindner 56, no. 44; Zinko *passim*; LIMC: V (1990) s.v. *Kalypso*, no. 1 (B. Rafn); VIII (1997) s.v. *Persephone*, no. 215 (G. Günter).

² Rostovtsev (1913) 206—217. These objects — among them a bronze candelabrum — belong to the first burials in the crypt and seem to be contemporaneous to the wallpaintings, see also Rostovtsev (1913) 224 and Shkorpil 58.

³ Rostovtsev (1913), pl. 58. Hades/Pluto seems to appear beardless in the colored photographs published by Sokolov 104 ff. Judging from these plates, Lindner 106 thought that it was indeed a unique representation of the god as beardless figure, but in our opinion the 'beardless' aspect seems to be rather a consequence of the bad preservation when Sokolov took the pictures. In any case, Sokolov 104 himself describes Pluto as a bearded god.

⁴ For a closer analysis of the chariot see Tinkoff-Utechin 17—18.

⁵ Tinkoff-Utechin 18—21 proposed, based on several iconographic references, an interpretation as Eros, what was refused by Lindner 56, no. 44; 134, no. 220.

as Kalypso. Above both figures, again separated by the painted dentil cornice, the lunette is decorated with a long and asymmetric floral garland showing flowers and pomegranates.

The composition of the painted ceiling is dominated by the central medallion framing the bust of the Goddess Demeter, again identifiable thanks to a partly destroyed epigram. She is wearing a deep blue chiton and a necklace. Her face is slightly turned to her right side and shows big and expressive brown eyes. The head is framed by long dark hair. The expression of her face shows no emotions, though the big and deeply set eyes are shadowed by the rounded eyebrows. These details have been understood as signs of sternness¹.

The ceiling around her is decorated with a few abstract ornaments and — on each side — by heraldic compositions of birds on branches and twigs with pomegranates. On the short sides bouquets of flowers are depicted.

The meaning of the abduction of Persephone gives a good starting point for the iconographical reading of the figures. The rapt of Kore by Hades and Demeter's search for her daughter is a quite common mythological scene well documented by ancient literary sources. The oldest known and most important version is given by the Homeric hymn to Demeter, on which were also based the mysteries at Eleusis². In ancient iconography, the abduction of the daughter of Demeter is documented by more than 150 monuments in Greek and Roman art throughout centuries³.

The most famous example is given by the paintings discovered by M. Andronikos in the Royal Mound at Vergina. He named the tomb "Tomb of Persephone" (*fig. 1*)⁴. The main scene shows Hades holding the half-naked and struggling Kore in his arms while he is jumping on his chariot driven by Hermes. A frightened girl, one of the friends of Kore, is crouching on the floor at the right corner and looks fearful up to the bearded god. On the opposite wall the three Moirai, the goddesses of fate, can be seen and on one of the short ends the mother Demeter, sitting on the earth in a quiet and mourning mood, with expression of silent grief in her face and gesture, her head covered by a veil.

¹ Zinko 11.

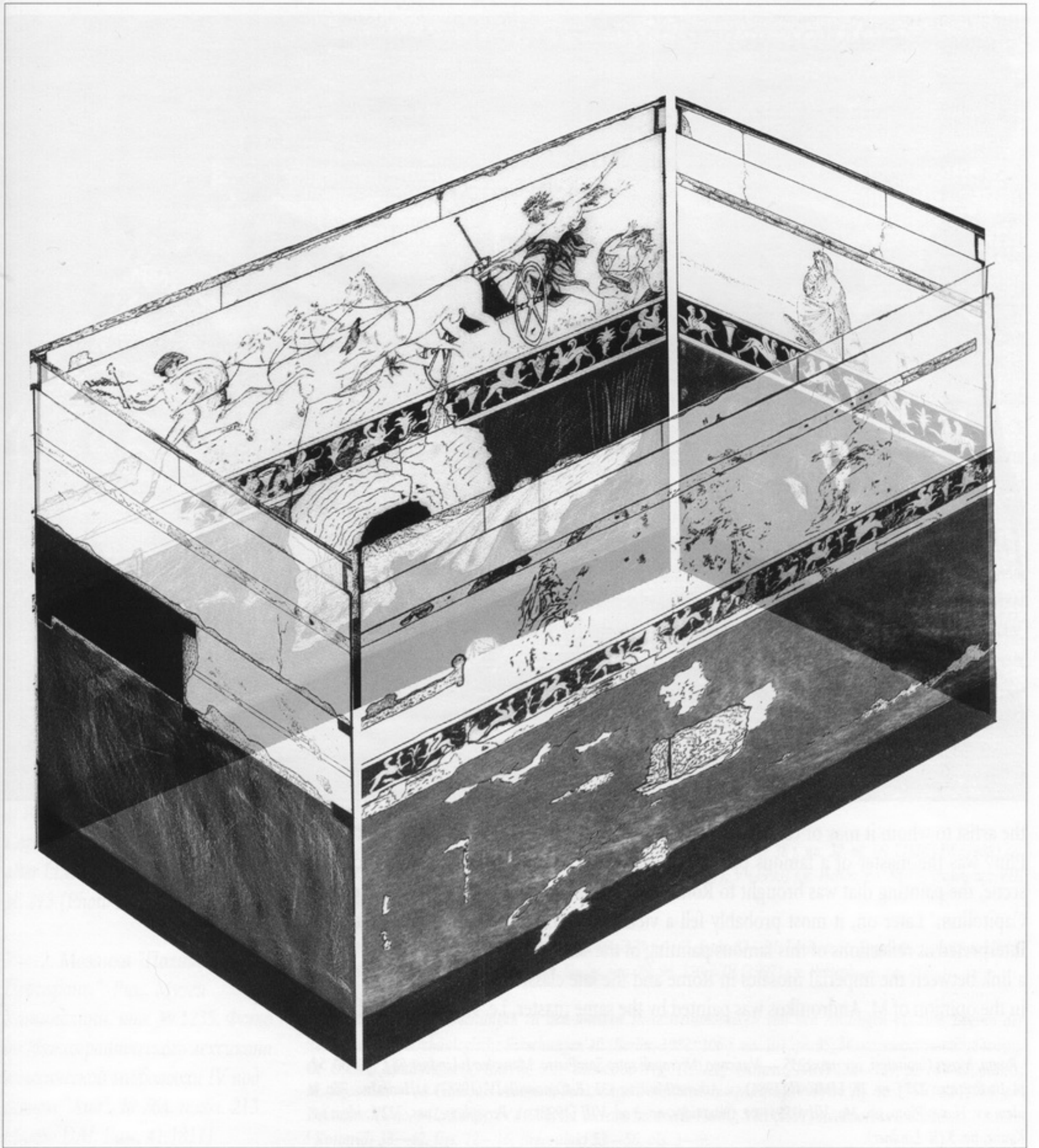
² In general, about the myth and the cult of Demeter see: R. Foerster, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Litteratur- und Kunst-Geschichte* (Stuttgart, 1874); A. Kledt, *Die Entführung Kores. Studien zur athenisch-eleusinischen Demeterreligion* (Stuttgart, 2004) *passim*; LIMC IV (1988) s.v. Demeter 844—847 and nos. 303—332 (L. Beschi). For the hymn to Demeter see: T. W. Allen — E. E. Sikes, *The Homeric Hymns* (London, 1904) 7—58; for a complete translation see: H. P. Foley (ed.), *The Homeric hymn to Demeter: translation, commentary, and interpretive essays* (Princeton, 1994) *passim*; T. Agha-Jaffar, *Demeter and Persephone: lessons from a myth* (Jefferson NC, 2002). Appendix.

³ For catalogues of the monuments see Lindner *passim* and LIMC: IV (1988) s.v. Hades 75—120; *idem* s.v. Hades/Pluto, nos. 6—52; VIII (1997) s.v. Persephone, nos. 177—253.

⁴ M. Andronikos, *Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City* (Athens, 1984) 88—95, figs. 46—54; Andronikos, *passim*; Lindner 30—34 no. 21; Rouveret 223—236, pl. 10, 1; Brécoulaki 77—100, pls. 11—25; Kottaridi 27—38, figs. 1—11; LIMC: IV (1988) s.v. Demeter, no. 122; *idem* s.v. Hades 104; V (1990) s.v. Hermes, no. 440 (G. Siebert); VI (1992) s.v. Moirai, no. 27 (S. di Angeli); VII (1994) s.v. Okeanides, no. 3 (H. A. Cahn); VIII (1997) s.v. Persephone, no. 213 (G. Güntner).

Fig. 1. Vergina, "Tomb of Persephone," perspective reconstruction by the author after drawings published by M. Andronikos, *Vergina II. The "Tomb of Persephone"* (Athens, 1994)

Рис. 1. Вергина. Гробница Персефоны. Перспективная реконструкция автором по рисункам, опубликованным М. Андроникосом в "Вергина II. Гробница Персефоны" (Афины, 1994)



Three different aspects are shown together in sharp contrast of dynamic and static elements, on the walls of this grave: the abduction itself, the grief of the mother after her useless search for the lost daughter, and the Moirai as representations of the inevitable fate.

The main scene, the abduction, recalls later representations on Roman mosaics of the second half of the 2nd century AD with very similar compositions, where Hades/Pluto is forcing his struggling half-naked bride to his chariot driven by Hermes in the same way as on the wall painting at Vergina¹. On one of the mosaics, found in a columbarium near the Porta Portese, even the frightened girl in the lower corner at the right side is represented in a very similar way as at Vergina (fig. 2). These monuments caused a long discussion about



the artist to whom it may or can not be attributed: Nikomachos from Eretria as reported by Pliny was the master of a famous painting of the abduction of Persephone as the central scene, the painting that was brought to Rome and exposed in the temple of Minerva on the Capitolium. Later on, it most probably fell a victim to a fire. The mosaics in Rome were interpreted as reflections of this famous painting of the 4th century BC, which would define a link between the imperial mosaics in Rome and the late classical tomb at Vergina, which in the opinion of M. Andronikos was painted by the same master, i.e. Nikomachos, after his

¹ Roma, Musei Capitolini, inv. no. 1235 — Vaticano, Necropoli sotto San Pietro, Mausoleo I: Lindner 58 f. nos. 50, 52. pl. 14; Rouveret 227 f. no. 16; LIMC: II (1984) s.v. Athena/Minerva 433 (F. Canciani); IV (1988) s.v. Hades, no. 76a. b; idem s.v. Hades/Pluto, no. 24a; VII (1994) s.v. Okeanides, no. 3 ad; VIII (1997) s.v. Persephone, nos. 222 f.; idem s.v. Kyane, no. 3 (R. Lindner).

initial composition mentioned by Pliny¹. A. Rouveret even mentioned the painting at the Demeter Crypt as a possible later reflection of the lost painting of Nikomachos². However, such attributions tend to stress the archaeological evidence too far without leading to reliable conclusions.

What can be said with certainty is that from the 4th century BC, on virtually all representations of the abduction of Persephone an iconographical scheme seems to be defined showing the victim or bride struggling by keeping her upper body apart from her abductor. In this way, the scene appears on a fine gold diadem of the 4th century BC (fig. 3)³ found in Kerch as well as on Apulian vases, on Hellenistic relief bowls, on Roman mosaics, wall paint-



Fig. 3. Gold diadem. St. Petersburg. The State Hermitage Museum, inv. no. П.1834.51. Photo after LIMC IV (1988) s.v. Hades, no. 106, pl. 216

Рис. 3. Золотая диадема. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж, инв. № П.1834.51. Фото из Иконографического лексикона классической мифологии IV (1988) под словом "Аид", № 106, табл. 216

ings, sarcophagi and even on coins⁴. Also, the two other wall paintings found in Kerch representing the abduction of Persephone⁵ show the scene in a similar way, i.e. the victim struggling against her abductor who is holding her under the left arm in a horizontal position reminding a trophy — an iconographical scheme well known since the exposure of the paintings in the so-called Crypt of Alkimos⁶. I'd like to add that the scene of a struggling female victim being carried away against her will to or on a chariot by a male kidnapper has parallels as for example in the famous pebble-mosaic of the 4th century BC⁷ in the "House of the Abduction of Helen" at Pella.

The painting in the Demeter Crypt in Kerch differs from all these representations with the still standing Kore/Persephone who seems to be protected by the proportionally oversized god holding her carefully in his arms. This depiction differs obviously from the static representations of the couple as for example on the throne in the "Tomb of Eurydice" at Vergina⁸. This fine painting of the late 4th century BC shows the gods of the underworld as the already married couple in frontal view, standing on their chariot, both of equal size, and Persephone rendered as the Queen of the underworld and not as a victim.

¹ Andronikos 105—107, 126—130; Rouveret 223—228. For the painter Nikomachos and the questions of attributions see also: C. Saatsoglou Paliadeli, *Compendiaria*, in: A. Pontrandolfo (ed.), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia. Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Mario Napoli, Salerno-Paestum, 1996* (Paestum, 2002) 43—52, esp. 46—52; D. Volkammer-Glökler (ed.), *Künstlerlexikon der Antike II* (München-Leipzig 2004) 139 f. s. v. Nikomachos (I) (J. H. Oakley); Rouveret 228—224.

² Rouveret 228, n. 17.

³ St. Petersburg, The State Hermitage Museum, inv. no. П.1834.51: Lindner 38 f. no. 27, pl. 16; LIMC: IV (1988) s.v. Demeter, no. 323 (L. Beschi); idem s.v. Hades, no. 106 (R. Lindner); V (1990) s.v. Helios, no. 88 (N. Yalouris); VIII (1997) s.v. Persephone, no. 207.

⁴ Zinko 11.

⁵ Rostovtsev (1913) 161—169 fig. 30, pls. 48 f.; 346—375 figs. 65, f. pls. 87—91; Lindner 56, f. nos. 45, f. pl. 17,1; LIMC: IV (1988) s.v. Demeter, no. 159; idem s.v. Hades, nos. 79, 96, 120; VIII (1997) s.v. Persephone, no. 217.

⁶ Rostovtsev (1913), pl. 49,1.

⁷ D. Salzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kieselsteinmosaikern von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*, *Archäologische Forschungen* 10 (Berlin, 1982) 106 f. no. 101, pl. 35; Μακαρονας — Ε. Γιουρη, *Οι Οικίες αρπαγής της Ελένης και Διονύσου της Πέλλας* (Athens, 1989) 124—127, pl. 14—17, plan 3; M. Siganiidou — M. Lilimpaki-Akamati, *Pella. Capital of Macedonia* (Athens, 1996) 24, fig. 10; LIMC III (1986) s.v. Deianeira III, no. 1 (L. Kahil); IV (1988) s.v. Helene, no. 36 (L. Kahil); VIII (1997) s.v. Phorbas I, no. 3.

⁸ Kottaridi 38—42, figs. 12—16; Brécoulaki 53—56, pls. 3—9.

Fig. 2. Mosaic with the Abduction of Persephone. Roma, Musei Capitolini, inv. no. 1235. Photo after LIMC IV s.v. Hades, no. 76a, pl. 213 (Photo DAI Rome, 41.1811)

Рис. 2. Мозаика "Похищение Персефоны". Рим, Музей Капитолини, инв. № 1235. Фото из Иконографического лексикона классической мифологии IV под словом "Аид", № 76а, табл. 213 (фото DAI, Рим, 41.1811)



As it is the case in the "Tomb of Persephone" at Vergina, other figures from the myth are also painted on the walls of the Demeter Crypt in Kerch: Hermes and Kalypso on the opposite walls and her mother Demeter on the ceiling. But unlike the paintings at Vergina, the frescoes from Kerch show the mother as a calm figure rendered as a bust, without any trace of grief — very much the contrary of the discussed depiction at Vergina. She seems to be associated with the beautiful and fertile nature around her represented by the branches with fruits, garlands, and singing birds. Her presence therefore is not linked directly to the story told in the lunette, where she appears in a kind of epiphany surrounded by the nature she has created. Only the pomegranates remind us of the funeral context. Similar representations of the goddess are well documented and one has not to look far to find parallels: the ceiling of the crypt of the Bolshaya Bliznitsa Barrow showed once a similar painting, now lost but well documented¹.

The figures of Hermes and Kalypso on the short side of the chamber with the entrance are also linked to the rapt of Persephone in the myth, but this connection cannot be seen in the paintings of the crypt: Hermes appears in a walking or rather running position looking to the entrance as if welcoming the new arriving souls with his outstretched right arm². Kalypso stands "petrified" in grief.

Fig. 4. Rome. Tomb of Vibia
(R. Lindner, 1984, Taf. 20)

Рис. 4. Рим. Гробница Вибии
(Р. Линднер, 1984, табл. 20)

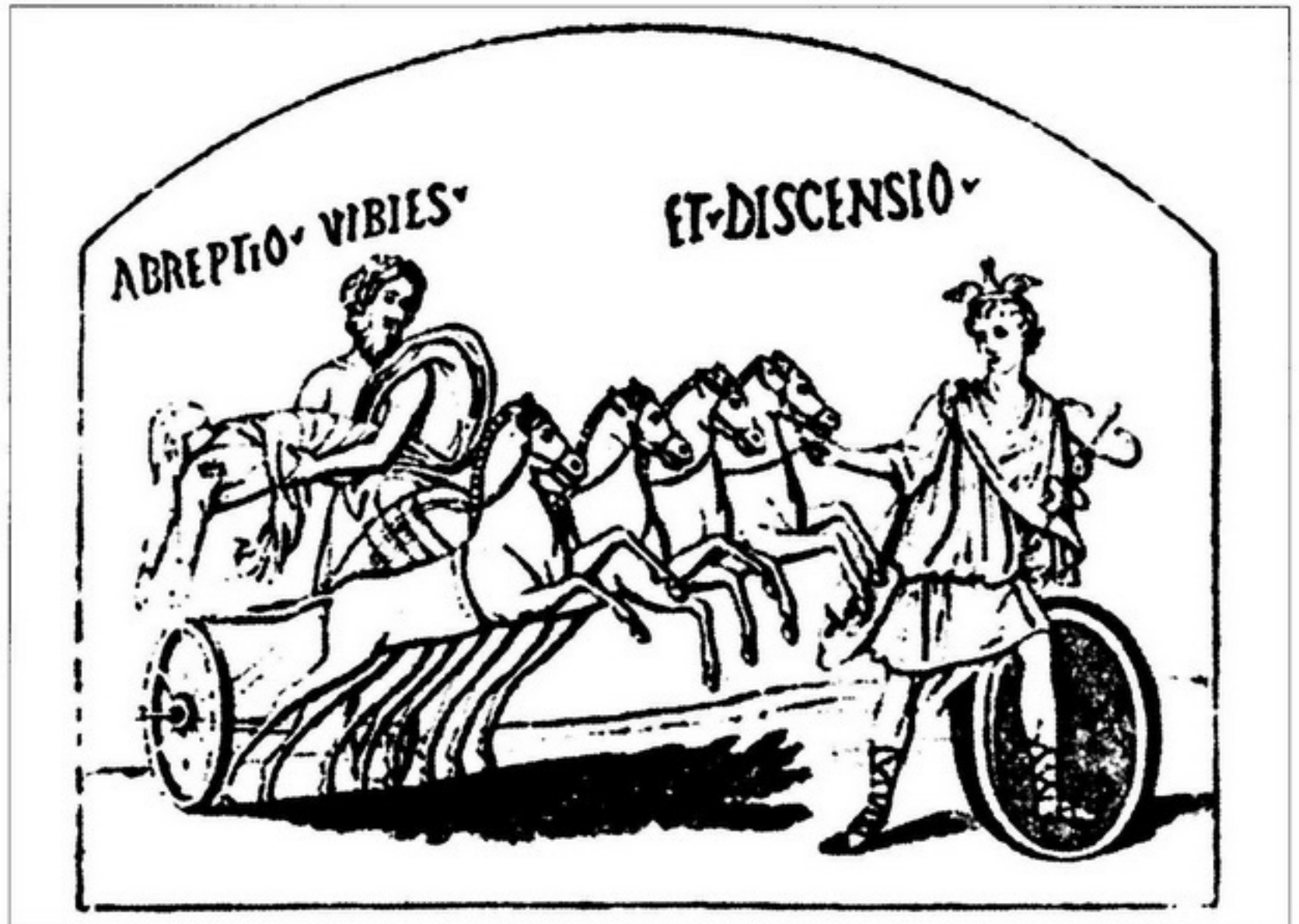
¹ Rostovtsev (1913), pl. 7, 1; LIMC IV (1988) s.v. Demeter, no. 159. For other comparisons see LIMC *idem* nos. 158, 160 f.

² As already proposed by Rostovtsev (1913) 224.

The identification of Kalypso is again given thanks to an epigram over her head. Kalypso is a seldom shown character¹ and her presence in the tomb evokes some questions even if the mythological background can be explained by the Homeric hymn to Demeter, where Kalypso is named among the friends of Persephone which were picking flowers whilst the rapt was taking place. But it is not clear whether this Kalypso is identical to the nymph on the island Ogygia, described in the 5th book of the *Odyssey*: washed ashore after the cap-sizing of his ship Odysseus lived for seven years on the island — or if the author of the hymn to Demeter just used the name for one of Persephone's followers neither implying an identification with the nymph nor meaning that she had left her island and witnessed the abduc-

Fig. 5. Rome. Tomb of Vibia
(F. Cumont, 1966, fig. 17)

Рис. 5. Рим. Гробница Вибии
(Ф. Кумон, 1966, рис. 17)



tion of her friend². Rostovtsev suggested that Kalypso was in earlier times a 'queen of the underworld,' correlative to Hermes, and that she adopted in later times similar functions as *psychopompos*, leading the souls to the hereafter as Hermes did, though there is neither literary nor iconographical evidence for such an assumption³. In the opinion of E. H. Minns, Kalypso, like all other representations in the tomb, "naturally are chthonic,"⁴ while other scholars, like B. Rafn, suggested that both Hermes and Kalypso could have a function as *theoi psychopompoi*, as soul-guiding gods⁵. This function is well documented for Hermes but not for Kalipso and the mourning attitude does not seem to fit to an active role. V. V. Shkorpil read the figure of Kalypso as a personification of sadness and grief, an interpretation that would perfectly fit in the funeral context⁶. However, Shkorpil, and later E. A. Zinko, thought that the presence of the figure on the left side of the door, opposite Hermes, could

¹ For Kalypso in general see: LIMC V (1990) s.v. Kalypso (B. Rafn).

² As proposed by: RE (1919) s.v. Kalypso 1779 (Lamer), while Touchefeu 200, no. 353 includes the representation in his study of themes from the *Odyssey*.

³ Rostovtsev (1911) 150—153; Rostovtsev (1913) 224 f.

⁴ Minns (1915) 146.

⁵ LIMC V (1990) s.v. Kalypso, p. 948 (B. Rafn). The same interpretation appears already in Rostovtsev (1919) under fig. 2. Kalypso has also been interpreted as a figure with orphic background, expressing the union between body and soul, see Cumont 21 f. n. 8. The same function has been also attributed to Hermes.

⁶ Shkorpil 58.

correspond more to an "aim to symmetry" and that the mourning woman represents one of the friends of Kore/Persephone, who is mentioned in the Homeric hymn¹.

This interpretation seems to be correct. From our point of view it is most likely that the name Kalypso was just used for one of the female friends of Kore/Persephone without implying a closer identification. The followers of Persephone are represented several times in paintings and relief carvings: the most famous example is given by the "Tomb of Persephone" at Vergina, where a frightened girl witnesses the abduction of her friend. Another example worth mentioning is the discussed gold belt from Kerch on which several of the followers can be recognized. Several friends of Kore were once also represented in the Crypt of Alkimos in Kerch².

But at the same time, a semantic function of the figure of Kalypso in the Crypt of Demeter as an expression of grief and sadness was surely part of the intentions of the artist. The still-standing, mourning attitude of Kalypso indicates a later moment of the story, when Kore/Persephone had already disappeared. She occupies the same place as the surviving dependents of the buried in the crypt and can be seen as a representation of their feelings as well.

In this unusual composition and rather singular adaptation of the iconography in the crypt, the narrative structures are not a priority. Therefore the myth and its figures are not linked by a coherent narrative context but are associated on a rather symbolic level by transmitting different aspects: Kalypso expresses mourning and grief, Hermes figures as *psychopompos* guiding the soul to the thereafter, and Persephone's rapt by Hades/Pluto gives an easily understandable iconic imagery for departure and death. This function of the myth and its iconography is well documented by the frescoes in the Tomb of Vibia, a *hypogaeum* of the middle of the 4th century AD at the Via Appia near Rome (figs. 4, 5)³. On one wall, the rapt of Persephone/Proserpina is shown, but with the difference that Vibia herself replaces the bride of Pluto as indicate the painted Latin words: ABREPTIO VIBIES ET DISCENSIO, the abduction and descent of Vibia. However, the painting does not imply a real or constant identification of the dead woman as Proserpina, as shows the scene on the other wall where the same Vibia appears together with Alkestis being led by Mercury to Pluto and Proserpina, the gods of the underworld. The abduction is simply used as imagery for the death of the buried women in the same way as in Kerch, although there was obviously no intention to identify the Goddess Persephone and the buried on a straight line: we are dealing with the remains of a woman and a man⁴.

The myth as a metaphoric image leads to different lectures: the young girl was surprised by her kidnapper while picking flowers with her friends: death interrupts her young life during a most peaceful period, i.e. before marriage and motherhood. But the origin of the abduction is love, so she will be married to Pluto in a *hieros gamos*, a sacred union with death. The unique interpretation of the myth in the Demeter Crypt in Kerch with the still-standing, neither struggling nor frightened looking Persephone in the protecting arms of Pluto fits very well into the proposed context. And the myth promises also eternal life and

¹ Shkorpil 58; Zinko 13.

² Rostovtsev (1913), pl. 49, 1.

³ Lindner 59 f. no. 53, pl. 20, 2; H. Wrede, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit* (Mainz a. R., 1981) 300, no. 276; *Andrae* 48 f. no. 10; *Cumont* 102, fig. 17; M. Lawrence, *Three Pagan Themes in Christian Art*, in: M. Meiss (ed.), *Essays in Honour of Erwin Panofsky* (New York, 1961) 323—334, esp. 333, fig. 25. For a full description of the crypt see: A. Ferrua, *La Catacomba di Vibia*, *Rivista di Archeologia Cristiana* 47, 1971, 7—62. For colour facsimiles see: J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Freiburg i. B., 1903), pl. 132.

⁴ For the first burials in the crypt see Rostovtsev (1913) 206. 213—216.

rebirth as Persephone comes back to earth in spring. Seen in this context, the nature around Demeter, the birds and blossoming plants express a rather consoling idea of death and eternal life in the hereafter, which is seen as a beautiful place, where the gone find a new life as bride and spouse.

РЕЗЮМЕ

В древней иконографии похищение дочери Деметры засвидетельствовано в более чем ста пятидесяти памятниках греческого и римского искусства на протяжении веков. Наиболее известный пример дается в росписях Гробницы Персефоны в Вергине (рис. 1). Главная сцена показывает Гадеса, держащего в руках сопротивляющуюся Кору и одновременно запрыгивающего на колесницу, которой правит Гермес. На двух римских мозаиках существуют изображения с очень похожей композицией, на которой Гадес-Плутон насильно уносит свою сопротивляющуюся полуобнаженную невесту к колеснице, управляемой Гермесом (рис. 2). Эти мозаики интерпретировали как отображение известной росписи IV в. до н. э., выполненной Никомахом из Эретрии, который, вероятно, сделал роспись также и в гробнице в Вергине. А. Руверет даже упомянул о росписях склепа Деметры как о возможном повторении утраченной росписи Никомаха.

С IV в. до н. э. фактически на всех изображениях сцены похищения Кору встречается сопротивляющаяся жертва. Таким же образом сюжет показан на золотой диадеме IV в. до н. э., найденной в Керчи (рис. 3), а также на двух настенных росписях, открытых там же. Роспись в склепе Деметры отличается от всех этих изображений спокойно стоящей Корой-Персефой, которую, кажется, защищает Плутон, бережно держащий ее в руках. Другие фигуры мифа также изображены на стенах склепа Деметры в Керчи: Гермес и Калипсо на противоположных стенах и Деметра на потолке. Мать природы нарисована спокойной, без каких-либо следов горя. Ее присутствие прямо не связано с сюжетом. Гермес смотрит на дверной проем, как будто приветствуя вытянутой правой рукой вновь прибывшие души. Скорбящая фигура Калипсо, вероятнее всего, изображает одну из подруг Кору-Персефоны.

В этой необычной композиции и исключительном применении иконографии в склепе повествовательные структуры не являются главенствующими. Таким образом, миф и его персонажи не связаны понятным повествовательным контекстом, но ассоциируются на достаточно символическом уровне путем смешения различных аспектов: Калипсо выражает скорбь и горе, Гермес фигурирует как психопомп, ведущий душу в потусторонний мир, а похищение Персефоны Гадесом-Плутоном придает абсолютно понятную портретную образность уходу и смерти. Смерть застаёт молодую девушку врасплох. Но исток похищения — любовь, поэтому она выйдет замуж за Плутона в священном союзе со смертью. Этот миф обещает также вечную жизнь и возрождение, подобно Персефоне, возвращающейся весной на землю.

ЛИТЕРАТУРА

B. Andreae. Studien zur römischen Grabkunst. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Ergänzungsheft 9. — Heidelberg, 1963.

M. Andronikos. Vergina II. The "Tomb of Persephone". — Athens, 1994.

H. Brécoulaki. La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur. IVe — IIe s. av. J.-C., Meletimata 48. — Athens—Paris, 2006.

F. Cumont. Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains. — Paris, 1966.

A. Kottaridi. L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigia, in: S. Descamps-Lequime (Hrsg.), Peinture et couleur dans le monde grec antique, Acte de colloque, Louvre, 2004. — Paris, 2007, 27—45.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. — Zürich — Düsseldorf — München, 1981—1999.

R. Lindner. Der Raub der Persephone in der antiken Kunst. — Würzburg, 1984.

E. H. Minns. Scythians and Greeks. — Cambridge, 1913.

E. H. Minns. Antichnaja Dekorativnaja Zhivopis' na Juge Rossii, Journal of Hellenic Studies 35. — 1915, 143—147.

М. И. Ростовцев. Роспись гробницы, открытой в 1891 году // Сборник археологических статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому. — СПб., 1911. — С. 119—154.

М. И. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России. — СПб., 1913.

M. Rostovtsev. Ancient decorative wall-painting, Journal of Hellenic Studies 39. — 1919, 144—153.

A. Rouveret. Histoire imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. — Ier siècle ap. J.-C.). — Rome, 1989.

В. Шкорпил в издании: Записки Одесского общества истории и древностей XIX (1896), протокол 294 заседания 15 марта 1896 года. — С. 56—58.

Г. И. Соколов. Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. — Л., 1973.

T. A. S. Tinkoff-Utechin. Ancient painting from South-Russia: the rape of Persephone at Kerch, Bulletin of the Institute of Classical Studies 26. — 1979, 13—26.

Touchefeu-Meynier. Thèmes Odysséens dans l'art antique. — Paris, 1968.

E. A. Zinko. The Crypt Demetra. — Kerch, 1999.

КУЛЬТ
БОГИНИ ДЕМЕТРЫ
НА БОСПОРЕ

А. С. РУСЯЕВА

БОСПОРСКАЯ ДЕМЕТРА

A. S. RUSYAJEVA

DEMETER OF THE BOSPORUS

Деметра как ни одна из олимпийских богинь особенно тесно была связана с миром бессмертных божеств и смертных людей на земле и после их ухода в подземный мир, то есть действительно в представлении всех эллинов выступала в ипостаси покровительницы, почитаемой в разных местностях античной ойкумены. Имя богини (Δημήτηρ) считается то эквивалентом Матери-Земли, то ее разновидностью, древнейшим хтоническим божеством, олицетворяющим почву-Матерь, земледельческий труд, хлебное поле и даже сноп злаковых. Смысловое значение ее имени определил еще Цицерон, считая, что у греков имя Demeter возникло от Gemeter (Земля — Матерь) из-за случайного изменения первой буквы, подобно тому как у древних римлян идентичная Деметре Ceres — от слова Geres (Производительница) (Cic. De nat. deor. II, 67).

Однако Деметра обладала более значительным спектром разнообразных функций и во многих областях в процессе развития культа наделялась оригинальными эпитетами. В классический и эллинистический периоды авторитет и популярность Деметры настолько возросли, что ее функции уже не ограничивались лишь земледелием и зерновым хозяйством, а значительно расширились, вплоть до помощницы в знаменитых победах эллинов над персами, покровительницы городов и мира на земле, способствующего благополучию жизни людей и хорошим урожаям. По мнению выдающегося афинского оратора Исократ, Деметра дала людям два огромных дара: полевые злаки, благодаря чему они перешли от животной к цивилизованной человеческой жизни, и ритуалы, вселявшие всем в них посвященным светлые надежды на конец жизни и благостную вечность (Isocr. Pan. 28). Эти же дары породненные с Элевсином Афины передали всем остальным, распространяя среди них как религиозные, так и земледельческие блага. Полнее выразил многогранные возможности Деметры Каллимах в прославляющем ее гимне около середины III в. до н. э.: это способность дарить удачу городам и согласие в решении гражданских дел, хорошие урожаи плодов и злаков, в частности яблок и зерновых, и, самое главное для земледельцев — сладостный мир, чтобы вовремя все собрать, что каждый из них посеял (Callim. Hymn. VI, 134—138).

Чаще всего святилища Деметры устраивались вне больших городов, на мысах и косах, прибрежных возвышенностях возле скальных расселин и даже на скалах, в маленьких местечках, будто бы с заранее определенной целью не занимать плодородные участки земли. Одним из самых замечательных праздников богини считается одноименный с ее эпитетом Каллигеней — "производящая все прекрасное", в чем прежде всего подразумевался хороший урожай зерна и всех плодов, столь необходимых каждому человеку для жизни, а также счастливое рождение детей. Материнское чувство сокрыто и в ее имени, главной составной и смысловой частью которого является ясно звучащее слово Μητήρ — Мать. Вообще в античной мифологии и религии не имеется женского божества, столь любящего дочь и столь страдающего

из-за ее похищения (смерти) Аидом, как Деметра, к тому же так поэтически воспето в одном из самых ранних гомеровских гимнов (Hom. Hymn. V), ставшего основой ее религиозных ритуалов, не тайные элементы которых часто воспроизводились афинскими вазописцами (см. подробнее с литературой: Simon, 1966; Foleu, 1994; Кереньи, 2000).

Поскольку земледелие являлось главной базой экономики понтийских государств и повседневной жизни эллинов в отдаленных от их метрополий регионах, культ Деметры, наряду с другими главными божествами, в эпоху колонизации был перенесен и на освоенные эллинами земли Боспора Киммерийского, где она прочно заняла лишь лично ей принадлежащее место соответственно своим функциям. Исходя из религиозно-колониационной практики переноса культов отечественных божеств, важно отметить, что теменос этой богини находился в Милетской области у мыса Микале, а на самом мысу было святилище Потний (Владычиц) — Деметры и Коры (Herod. IX. 97). По свидетельству Геродота, святилище Деметры Элевсинии было устроено одновременно с основанием Милета и, согласно с этим, относилось к самым древним и почитаемым на ионийской земле. Оно могло послужить образцом для устройства подобного рода ее святилищ и на боспорских землях, начиная со времени переселения сюда эллинов, в особенности партий колонистов под предводительством ойкистов из Милета.

Однако, несмотря на общепризнанный ныне аграрный характер колонизации Северного Причерноморья, великая Богиня-Мать не стала сакральной предводительницей переселенческих движений земледельцев в этот регион из Ионии. В отличие от верховных божеств, одним из главных атрибутов которых было оружие, Деметра, как самая гуманная и цивилизованная богиня, имела в соответствии с этим и свойственные ей атрибуты. Они тесно переплетались с земледельческой и хтонической символикой: ячменные и пшеничные колосья, венки из колосьев, снопы, маки, нарциссы, другие цветы и плоды, иногда скипетр, зеркало и факел; главными животными, связанными с ее ритуалами, считаются белая свинья и поросяенок, голубь, петух и лошадь (Keller, 1909; Goldstream, 1973; Beschi, 1988). При этом важно учитывать и региональные установления относительно ее атрибутов, устройства местных ритуалов и жертвоприношений, во многом зависевших от экономических возможностей той или иной гражданской общины либо социального статуса дедикантов, а также религиозной ментальности и образования служителей культа. Как бы то ни было, но повсеместно Деметре старались приносить жертвы как олимпийской богине¹.

За весь период археологических раскопок на территории Боспора Киммерийского накоплено сравнительно много разнообразных материалов, однако все-таки их мало для более глубокого осмысления и достоверного раскрытия характерных черт и региональных особенностей иконографии, более всего иконологии, а вместе с этим и смыслового содержания культа Деметры на протяжении всей античной эпохи, что позволяет ученым нередко высказывать различные гипотезы. В данной статье, естественно, нет возможности подробно рассмотреть все источники, спорные вопросы, основные суждения и предположения исследователей о боспорском культе Деметры и ее образе, принадлежащих ей святилищам и самым известным памятникам,

¹ Однако ее дочь Кора чаще всего не имела таких привилегий, поскольку была владычицей (под именем Персефона) подземного мира и супругой Плутона (Аида), не имевшего собственного культа. Хотя она, по велению своего отца Зевса, и проводила на Олимпе три (по другим данным, две) трети года, но в основном почиталась как главная паредра совместно со своей матерью и на Боспоре.

заслуживающих уже отдельной большой работы, тем более, что с каждым годом увеличивается количество источников и различных публикаций.

В общем же можно констатировать, что касающиеся культа элевсинских богинь материалы в той или иной мере привлекали и постоянно привлекают к себе внимание многих исследователей как после открытия известных памятников в XIX и первых десятилетиях XX в. (например, Л. Стефани: ОАК, 1862; ОАК, 1865; ОАК, 1869 и М. И. Ростовцев: 1911; он же, 1914), так и, в особенности начиная со второй половины прошлого века, с расширением раскопок и увеличением находок разнообразных культовых предметов, в частности терракот во многих городах и на хоре (см. подробнее с литературой и ср.: Гайдукевич, 1949, с. 158, 255 и др.; он же, 1965; Наливкина, 1952, с. 330—333, 345—347; Кобылина, 1961, с. 7, 17, 29, 33, 43 и сл.; она же, 1970, с. 9; она же, 1970а, с. 79; Передольская, 1962, с. 46—92; Худяк, 1962, с. 36—53; Кругликова, 1966; она же, 1970, с. 101; Скуднова, 1970, с. 83—85; Пругло, 1970, с. 91—92; она же, 1970а, с. 96—97; Силантьева, 1974, с. 7, 15—18; Сапрыкин, 1983, с. 59—71; Алексеева, 1997, с. 227—231; Сорокина, 1997, с. 21—23; Финогенова, 1992; она же, 1997; Сапрыкин, Масленников, 1998, с. 419—424; Масленников, 1999; он же, 2007, с. 134, 158—166, 339—371; Ustinova, 1999, p. 54—59; Зинько Е. А., 1999, с. 190—191; Петрова, 2000, с. 136, 147; она же, 2000а, с. 109—110; Молева, 2002, с. 74—80; она же, 2002а, с. 188—191; Молев, 2003; Молев, Молева, 2003, с. 252—253; Русяева, 2000, с. 132—134; она же, 2001, с. 122—127; она же, 2005, с. 326—354; Завойкин, 2002; он же, 2003; он же, 2006; он же, 2006а; Скржинская, 2002, с. 173—185; Шауб, 2005; Зинько В. Н., 2007, с. 223; Бутягин, 2007, с. 46—48; Вахтина, 2007, с. 57, 59 и другие). В литературе неоднократно отмечались значительная роль Деметры в религиозной жизни населения Боспора, заметное отражение в ее культе элевсинских элементов и хтонических черт во взаимосвязи с заупокойным культом и с дочерью Корой-Персефоной, с другими олимпийскими божеествами, а также и его синкретический эллино-варварский характер (ассоциация Деметры с местной Великой богиней или Верховным женским божеством).

В свете обширных и неоднозначных исследований представляется возможным обратить здесь внимание только на самые важные источники, благодаря которым можно выделить основные черты и некоторые особенности культа Деметры в определенные периоды его развития и популярности в той или иной местности Боспорского государства. В первую очередь необходимо отметить, что в античной литературной традиции сохранилось все-таки одно свидетельство Павла Оросия (*Adv. Pag. VI. 5*), взятое им из более раннего источника о том, что на Боспоре отмечали праздник Цереры (Деметры) и что в нем даже принимал участие царь Митридат VI Евпатор. Поскольку в Понтийском царстве времени этого царя среди сравнительно многих почитаемых на официальном уровне божеств, в том числе и греческих, не значилась Деметра (см. с литературой: Сапрыкин, Масленников, 1998, с. 401), то можно предполагать, что ее празднества, прежде всего в Пантикапее, были учреждены намного раньше и в период его правления все же имели государственное значение.

В связи с организацией таких празднеств можно вспомнить как сведения Теофраста о высоких смоковницах, раскидистых гранатниках, множестве груш и яблонь близ Пантикапея (*Hist. Plant. IV. 5. 3*), так и Плиния Старшего, отметившего, что царь Митридат и жители Пантикапея пытались безуспешно вырастить лавр и мирт хотя бы для применения их в священных обрядах; там же в изобилии растут гранаты и смоковницы, превосходные яблоки и груши (*Plin. NH. XVI. 137*). Косвенным образом эти данные можно связать и с отправлением культа элевсинских богинь,

в обрядах которых использовали мирт и все упомянутые плоды, в том числе служившие им атрибутами гранаты и яблоки. В древнейшем святилище Деметры Элевсинии близ Милета, откуда, по всей вероятности, ее культ был перенесен в основанные ионийцами города Боспора, росло много фруктовых деревьев (Herod. IX. 97). Однако столь краткие сведения не могут дать достоверного представления о том, как конкретно проводились здесь Деметрины празднества на протяжении многих веков. Исходя из наличия рощ и фруктовых садов в святилищах эллинских божеств, вполне допустимо, что таковые стали традиционными и для сакральных участков на Боспоре Киммерийском.

Сугубо гипотетически к этому обширному региону можно привязать и пересказанный Овидием этиологический миф, согласно которому даже в скифскую землю "плодоносящая богиня" Церера (Деметра) посылала Триптолема со своими зерновыми дарами с целью рассеять их по полям; пролетев по воздуху над Европой и Азией, он пристал к скифским берегам, где царем был Линк. Войдя в его дворец, посланник поведал, какова причина его путешествия и откуда он явился: "Моя родина — знаменитые Афины, мое имя Триптолем... Я несусь дары Цереры, которые, рассеянные по широким полям, обратятся в плодоносную жатву и кроткую пищу". Когда Триптолем уснул, позавидовавший ему варвар, желая обладать таким же даром, решил убить его, но богиня превратила царя в рысь и приказала юноше возвращаться назад по воздуху (Ovid. Metam. V. 642—661; перевод текста и комментарий: Подосинов, 1985, с. 98, 153—154). А. В. Подосинов резонно считает, что превращение царя Линка в рысь, притом, что его имя, созвучное с греческим названием рыси, вписывается в общую структуру "метаморфоз" — "превращений" людей в растения, животные, камни и т. д., вместе с тем "дает возможность предположить эллинистический источник мифа, возможно опиравшийся на более древнюю мифологическую основу" (1985, с. 153—154). Деметра в гневе обладала магической силой, как и другие божества, превращать людей в иные существа (Грейвс, 2005, с. 111—118).

Кроме того, в этом мифе, возможно, нашел отражение в завуалированной форме и достоверный источник о пропаганде эллинами перспективности занятий земледелием и хлебопашеством для скифских кочевников при сопоставлении его с историей развития трехсторонних (боспоро-скифо-афинских) взаимоотношений. Общеизвестно, что боспорские полисы и боспорские тираны поддерживали связи со скифскими царями, а подвластные им скифы занимались выращиванием зерновых, в том числе и на продажу в Афины (см. с литературой: Кругликова, 1975; Масленников, 1998; Завойкин, 2004; Зубарь, Зинько, 2006; Зинько В. Н., 2007). Представляется, что наряду со многими другими источниками этот миф — бесспорное свидетельство пропаганды элевсинского культа Деметры на северных окраинах античной ойкумены (Русяева, 2000, с. 133—134). Если только в своей основе он восходит ко времени установления всесторонних связей боспорских правителей с Афинами, то тем самым было предопределено в дальнейшем развитие культа Деметры на всей территории Боспора Киммерийского, в том числе и на захваченной у варваров. Возможно, завуалированным отражением местного этиологического мифа является уникальная известняковая стела второй половины IV в. до н. э. боспорского мастера, найденная при раскопках кургана "Три брата". На ней в стилизованной манере представлена сцена с изображением богини в наиске и возничего квадриги (Триптолема?), о смысле и назначении которой существуют различные мнения (см. литературу: Античная скульптура, 2004, с. 8, 21, 54—55).



Рис. 1. Медная монета с изображением головы Деметры. Пантикапей. Кон. I в. до н. э. — нач. I в. н. э.

Fig. 1. Copper coin with the representation of Demeter's head. Pantikapaion. Late 1st c. BC — early 1st c. AD



Рис. 2. Золотой статер с изображением грифона на колосе. Пантикапей. Посл. четв. IV в. до н. э.

Fig. 2. Gold stater with the representation of a griffin on the ear. Pantikapaion. Last quarter of the 4th c. BC

Образ Деметры, как самое яркое проявление общественного признания и связи с политикой, не везде нашел воплощение в монетной чеканке как достоверном показателе ее государственного культа в том или ином полисе. Примером такого отношения к ее иконографии были все полисы на Боспоре Киммерийском, а вместе с ними в целом и все Боспорское государство в период правления династии Спартокидов, хотя здесь, как хорошо известно, именно земледелие, в особенности зерновое хозяйство и торговля зерном с Афинами в IV в. до н. э., во многом превосходили все остальные города в Причерноморье. Однако в отличие, например, от Ольвии, Тире и отдельных западнопонтийских и южнопонтийских городов, на боспорских монетах этого времени так никогда и не было запечатлено изображение Деметры (ср., например: Velkov, 1985; Jacob, 2000—2001; Русяева, 1992; 2005, с. 361—367 с литературой). И только на одной серии медных монет, вероятно при царствовании Динамии — внучки Митридата VI Евпатора, появилось первое изображение головы Деметры в профиль — в покрывале, с колосьями, в прическе над лбом, — размещенной в венке (Анохин, 1986, № 272; он же, 1999, рис. 33, 3)¹ (рис. 1). В дальнейшем периодически на медных монетах разных царей I в. н. э. изображалась женская голова в калафе и покрывале, которую предположительно можно отождествлять с образом этой богини (см., например: Анохин, 1986, №№ 321, 322, 326, 347, 374, 414, 420 и т. д.; он же, 1999, рис. 37, 3, 6; 39, 2; 44, 2, 8).

Тем не менее, несмотря на отсутствие изображений самой Деметры на монетах V—I вв. до н. э., на отдельных из них периодически появлялись символы этой богини, которые можно интерпретировать как в аспекте торговли зерном, так и пропаганды ее культа. Так, на ранних серебряных монетах с легендой ΣΙΝΔΩΝ изображался грифон с зерном, а в Фанагории — бык, голова быка и зерно (Анохин, 1986, №№ 59, 60, 77—79, 84).

В период правления Спартокидов (от Левкона I до Спартока III), когда развитие зернового хозяйства достигло своего апогея и Боспор прославился как крупнейший экспортер зерна в Афины, только на монетах из золота изображался главный атрибут этой богини — колос, хотя и в сочетании с другими мифологическими персонажами (в большинстве головы бородатых и безбородых сатиров на аверсе и грифонов с копьем либо священной стрелой Аполлона в пасти) (Анохин, 1986, № 91, 92, 97, 102, 109, 115, 116, 119; он же, 1999, с. 57—76), (рис. 2). Все они относятся к знаменитым золотым статерам, и представленные на них "вооруженные" грифоны на колосе, видимо, служили символическими хранителями не только этого драгоценного металла, в чем угадываются завуалированные мифы о них (ср. Herod. III. 116; IV. 13. 27; Тигрица и грифон, 2002, с. 63—68), но и пшеничных полей². Торгуя зерном, боспорские правители обогащались, становились почетными гражданами Афин, где им предоставляли разные привилегии и почести, награждали золотыми венками и установлением статуй. Кроме того, они получали немало высокохудожественных

¹ Следует отметить, что сходное изображение головы Деметры с теми же атрибутами и в том же ракурсе запечатлено на бронзовом зеркале из женского погребения III в. до н. э. из Ольвии (ср. ИАК, вып. 13, с. 126; Русяева, 2005, с. 362—363).

² Возможная взаимосвязь грифона с Деметрой, а заодно и с другими божествами, в особенности с Аполлоном, в сочетании с погребальным культом на Боспоре зафиксирована также изображениями этих мифологических персонажей на золотом головном уборе жрицы богини из кургана Большая Близница. Наряду со множеством изображений Деметры, Коре, Геракла, Гелиоса, Афины, горгоны Медузы, танцующих девушек, сфинксов, разных животных и розеток, напоминающих нарциссы, также были и грифоны на золотых бляшках, которыми был расшит очень богатый костюм погребенной здесь женщины высшего социального ранга, очевидно жрицы Деметры (ОАК, 1865, с. 15—34).

золотых изделий афинских ювелиров; многие из этих изделий позднее попадали к скифским царям и скифской элите и, очевидно, благодаря неразграбленным погребальным комплексам в незначительной степени дошли до нашего времени.

Не исключено, что только в экологических условиях Боспора, в его неординарной демографической среде при наличии то мирных, то враждебных отношений с местными земледельцами и номадами могли появиться локальные этиологические мифы о какой-то сакральной связи Деметры, Аполлона и грифонов, ставшими редчайшими синкретическими символами, более всего нашедшими отражение в символике на золотых статерах лишь в определенный период истории этого государства,



именно в период его территориального образования и наивысшего экономического и культурного расцвета¹. Однако этого недостаточно для того, чтобы можно было с полным правом считать, что элевсинские богини занимали особое место в государственной политике боспорских правителей.

Кроме того, заслуживают внимания изображение пшеничного колоса (реверс) на боспорских медных монетах в сочетании с головой Аполлона (аверс), серебряная монета с изображением колоса и медная — с головой быка и колоса с плугом, которые датируются временем правления Камасарии и отражают возросшую роль земледелия в экономике Боспора, а также серебряная монета времени Перисада V с изображением головы Афины и колоса (Анохин, 1986, № 163, 165, 181; он же, 1999, с. 95, рис. 24). Эти монеты в неменьшей степени, чем вышеупомянутые золотые статеры, отражают символику и значение культа Деметры во взаимосвязи с другими божествами в религии боспорян. Отсюда ясно, что собственно не образ Деметры, но все-таки

Рис. 3. Мраморный алтарь с изображением ритуального шествия женщин. Пантикапей. Вторая пол. V в. до н. э.

Fig. 3. Marble altar with the representation of a ritual procession of women. Panticapaeum. Second half of the 5th c. BC

¹ Показательно, что в это же время в могилы боспорян клались краснофигурные пелики "керченского стиля" и другие изделия, предназначавшиеся, по мнению их исследователей, для погребального культа; на многих из них запечатлены разнообразные сюжеты с участием грифонов (см. подробнее с литературой: Вдовиченко, 2003, с. 418—420, 424, 432—434, 444—447). Тем не менее эта синхронная и в какой-то степени иконологическая параллель, а также возможная сакральная и мифологическая взаимосвязь на Боспоре между монетными и вазовыми изображениями грифонов со свойственной для них двойственной природой еще требует осмысления и отдельного изучения. По-видимому, прав М. Элиаде относительно того, что в представлении древних змеи, драконы, грифоны, охраняя сокровища, всегда охраняют пути к бессмертию (Элиаде, 1999, с. 126).

главные атрибуты богини земледелия и хлебопашества — пшеничные зерна и пшеничный колос — периодически изображались на монетах боспорских полисов при Спартокидах.

Важнейшее значение для выяснения отдельных вопросов культа Деметры имеют материалы из ее святилищ. Ни в одном из античных государств в Причерноморье не открыто столь много разновременных сакральных участков, прямо или опосредованно связанных с Деметрой, как на территории Европейского и Азиатского Боспора (см. подробнее с литературой: Завойкин, 2006; Масленников, 2007). Тем не менее нигде пока не удалось достоверно установить, существовало ли в государстве



Рис. 5. Протома богини из святилища Деметры. Нимфей. V в. до н. э.

Fig. 5. Protoma of the goddess from Demeter's sanctuary. Nymphaion. 5th c. BC

общепоспорское святилище элевсинских богинь, а вместе с этим и функционировало ли какое-либо их святилище на протяжении всей античной эпохи — от времени основания того или иного полиса до конца его исторического развития. Ни в одном случае не сохранились такие строительные остатки, которые бы позволили полностью восстановить тот или иной теменос в комплексе с храмом, алтарями, сакральной оградой и вотивными приношениями, хотя имеется ряд достоверных источников, свидетельствующих о наличии как в отдельных городах, так и в сельской местности совместных святилищ Деметры и Керы-Персефоны.

Подтверждением того, что на акрополе Пантикапея в классический и раннеэллинистический периоды функционировало общественное святилище Деметры,

вероятно, с присущими для ее культа небольшим храмом и алтарями, являются только разрозненные памятники: прежде всего мраморный алтарь круглой формы второй половины V в. и посвящение жрицы Креусы, дочери Медона, на обломке известняковой плиты первой половины IV в. до н. э. (КБН, 8; Гайдукевич, 1949, с. 158; Кобылина, 1972, с. 7). На поверхности алтаря в барельефе изображены фигуры женщин в длинных одеждах (рис. 3). Они спокойно движутся одна за другой на равных расстояниях в ритуальной процессии, очевидно, связанной с культом Деметры Тесмофоры. Изготовленный афинским скульптором памятник, вполне вероятно, по заказу жриц святилища или же одной из богатых почитательниц, как будто демонстрирует, каким образом должны выглядеть женщины на празднике богини и в периферийном Пантикапее.

К последней трети V в. относится уникальный вотивный рельеф с изображением Деметры и Кору с одной стороны и четырех дедикантов — с другой (ОАК, 1862, с. 34; Саверкина, 1986, с. 154—155 с литературой). На горе Митридат была найдена и уникальная мраморная герма Деметры, относящаяся, по мнению Г. И. Соколова, к V в. до н. э., голову которой украшал веночек из колосьев (Соколов, 1973, рис. 49; он же, 1999, с. 40—41; Античная скульптура, 2004, с. 74—75 с литературой). Не исключено, что на протяжении многих веков, судя по ее сравнительно неплохой сохранности, она стояла в храме, представляя собой своеобразный символ покровительницы и защитницы хлебных полей (рис. 4).

Пантикапейскому святилищу, вероятно, принадлежал и беломраморный постамент от статуи с посвящением жрицы Деметры Аристоники, дочери Ксенокрита, поставившей этот памятник за свою дочь Деметрию во второй половине IV в., возможно, уже при Перисаде I, сыне Левкона I (КБН, 14). При нем на Боспоре также производилось огромное количество зерна на продажу, за счет которой процветали не только боспорская элита, но и многие жители. Общеизвестно, что именно IV в. до н. э. в истории Боспорской державы был истинно золотым веком благодаря хорошим урожаям зерна и вывозу его прежде всего в Афины. Из раскопок Пантикапея происходит также посвятельная надпись Деметре Тесмофоре времени Спартока III (КБН, 18; Ustinova, 1999, p. 55). Судя по всем упомянутым памятникам (если, конечно, они принадлежали одному сакральному участку), святилище Деметры на акрополе было более богатым по сравнению с другими ее святилищами в боспорских городах и на хоре.

К древнейшим местам почитания Деметры и ее дочери Кору относится темнос в Нимфее (Худяк, 1962, с. 36—53; Толстой, 1953; Шургая, 1984, с. 63—64; Крыжицкий, 1993, с. 49; Горская, 2002; Русяева, 2005, с. 140—143; Завойкин, 2006, с. 68). В истории существования нимфейского святилища выделяется пять строительных периодов. Важно и то, что в обнесенном оградой участке с каменным алтарем открыты остатки небольших разновременных храмов Деметры. По древней религиозной традиции, каждый из них после разрушения возводился в основном на одном и том же месте. Предположительно, первые ритуальные действия проводились здесь еще во второй четверти VI в. на культовой площадке, после чего в расселину скалы сбрасывались самые разные приношения и остатки сакральных коллективных трапез. В дальнейшем для этих целей использовались ботросы. Множество материалов, в том числе терракот и посвящений на сосудах, раскрывают только отдельные аспекты обрядов с архаического времени до конца III в. до н. э. В общем здесь было найдено 479 фрагментированных статуэток и протом, а также сотни мелких обломков от этого типа приношений (рис. 5). По мнению В. М. Скудной, это указывает

на существовавший в древности обычай разбрасывать обломки из святилищ в разных местах священной округи, чтобы ими уже больше не пользовались (Скуднева, 1970, с. 83). На самом ли деле фрагментированность терракот объяснялась только таким обычаем, а не обрядом символического "умерщвления" с целью возрождения божества, установить достоверно вряд ли возможно.

Среди самых ранних вотивов обращают внимание большие полихромные терракотовые маски. Исследователь этого святилища М. В. Худяк резонно одну из них считал изображением Деметры. Он приводит рассказ Павсания о том, что в Фенейском святилище Деметры Элевсинии в Аркадии, в так называемой петроме



Рис. 6. Посвящение Деметре на чернолаковом килике из святилища Деметры. Нимфей. IV в. до н. э.

Fig. 6. Dedication to Demeter on a black-lacquer kylix from Demeter's sanctuary. Nimphaion. 4th c. BC

(каменной загородке с крышкой) хранилась маска Деметры Кидарии, которую надевал жрец во время проведения больших мистерий и, ударя жезлом о землю, поражал подземных демонов (ср.: Paus. II, 24, 4—5; Худяк, 1962, с. 36—38). В данном аспекте важно еще раз отметить то, что святилище Деметры было устроено здесь на мысе Кара-Бурун, "выдающемся в море выступе черных скал" у глубокой расселины, которая, возможно, по представлениям нимфейских почитателей богини, тоже связывалась с ее странствиями в поисках дочери, похищенной Плутоном¹ (ср. Худяк, 1945, с. 164; он же, 1962, с. 36, 42—43; Завойкин, 2006, с. 66—68). Такое расположение святилища может свидетельствовать и о том, что его жрицы и другие служители культа хорошо знали миф о Деметре и Коре, а также древнейшие ритуалы. Наряду с этим можно заметить, что в округе Нимфея была особенно плодородная земля, богатая хлебом (Strabo. VII. 4. 4), что, вероятно, подтверждается и учреждением здесь культа Деметры синхронно с основанием Нимфейского полиса.

Здесь уместно еще раз отметить, что большинство материалов нимфейского теменоса Деметры относится к периоду его расцвета, совпадающим с наивысшим экономическим развитием Боспора. Как раз к концу V—IV в. до н. э. относится самое большое количество разнообразных вотивов, более 90 граффити, в том числе

¹ Хорошо знакомый из гомеровского гимна образ странствующей Деметры в поисках похищенной дочери можно было легко привязать к любой местности, что и делали служители ее культа при устройстве святилища. Так, по свидетельству Павсания, в Мегарах вблизи пританея скала называлась "Скалою призыва" потому, что Деметра отсюда громко звала свою дочь Кору. В дни Деметриных праздников женщины, стоя на скале, якобы воспроизводили призывы к возвращению ее дочери из подземного мира (Paus. I. 43. 2).

с посвятельными надписями Деметре, а также близко стоявшим к ней Дионису, Гермесу и Гераклу (Худяк, 1962, с. 51; Толстой, 1953, с. 122—125; Горская, 2002, с. 115) (рис. 6, 7). Первое место в святилище принадлежит аттической расписной и чернолаковой посуде (см. с литературой: Данильченко, 2002, с. 121—126), возможно, свидетельствующей не только о приношениях, но и проведении коллективных сакральных трапез на праздниках.

Особого внимания заслуживают разнотипные терракоты Деметры и Коры, которые представляют собой своеобразные символы элевсинских богинь, в частности протомы, полуфигуры, статуэтки Деметры Куротрофос, стоящих и танцующих

Рис. 7. Протома
из святилища Деметры.
Нимфей. IV в. до н. э.

Fig. 7. Protoma
from Demeter's sanctuary.
Nimphaion. 4th c. BC



девушек, глиняная фигурка силена, которые в сопоставлении с другими культовыми материалами дают представление о том, что, наряду с главной богиней, почитались близкие ей божества, в особенности Дионис (Худяк, 1962, с. 47—60). По мнению И. И. Толстого, более чем вероятно, что Дионис и Деметра были в Нимфее $\Theta\epsilon\omicron\iota \Sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\omicron\iota$ (1953, с. 78). В общем же все материалы отражают в значительной степени элевсинские свойства культа Деметры в переплетении его с культурами других божеств, а также отражение в нем отдельных элементов гомеровского гимна. Представляется, что последнее находит культовое выражение в терракотах девушек — гидрофор, больших краснофигурных гидриях и множестве миниатюрных вотивных гидрий,

три из которых с отверстиями в доньшках стояли в помещении святилища и применялись для возлияний (Худяк, 1962, с. 50—51).

Столь же редкие свидетельства о культуре Деметры и ее дочери Коре получены при исследовании слоев святилища под Китейским зольником (Молева, 2002, с. 70—72, 77—79, 96; Молева, 2002а, с. 188—192; Масленников, 2007, с. 446—448 с литературой). В центре культовой площадки в скале с подтесанными полукруглыми краями обнаружено три больших расселины, заполненные золой, остатками жертвоприношений и разных вотивов конца V — IV в. до н. э. Среди них наибольший интерес представляют терракоты, модели фаллических хлебцев, глиняные лепешки,



светильники, горшочки для каши, кости свиней и поросят. На одном из алтарей типа каменной столешницы со сквозным отверстием, установленной над ботросом, производились не только возлияния, но и сброс в эту яму жертвоприношений домашних животных и остатков от сакральных трапез. Изученные Н. В. Молевой разнообразные материалы из раскопок мощного Китейского зольника дали возможность проследить, что на протяжении V—IV вв. до н. э. горожане среди многих почитаемых ими божеств отдавали предпочтение Деметре и Коре. В свою очередь, их широкая популярность объясняется тем, что их главным занятием было земледелие (Молева, 2002, с. 79). Однако, начиная с III в. и в период позднего эллинизма, ведущая роль здесь переходит к Афродите Урании, что, с одной стороны, было связано с увеличением роли ее общепоспорского культа в ипостаси защитницы (там же, с. 80—82), а с другой, вероятно, уменьшением производства зерна и нарастанием экономического кризиса, что нашло отражение в развитии культа Деметры и в других северопонтийских городах.

Рис. 8. Известняковый вотивный рельеф с изображением элевсинских божеств. Генеральское-Восточное. I в.

Fig. 8. Limestone votive relief with the representation of Eleusinian deities. Generalskoye-Vostochnoye. 1st c.

До сих пор не имеют однозначного решения святилище и два одновременных зольника в Мирмекии, исследования которых продолжаются и в настоящее время. На основании фрагментированных терракотовых протом и других материалов считалось, что здесь, с одной стороны, отправлялся культ Деметры и мифологически близких к ней божеств, в частности Афродиты, с проведением празднеств с жертвоприношениями, возлияниями и сакральными трапезами; с другой, что святилище в эллинистический период было связано с почитанием одной из ипостасей Великой Матери — древнего местного женского божества плодородия (подробнее см. и ср.: Гайдукевич, 1965, с. 29—37; он же, 1987, с. 91—97; Пругло, 1970а, с. 95; Денисова, 1981, с. 106; Виноградов, 1992, с. 110—113; Русяева, 2005, с. 161—162; Масленников, 2007, с. 444—446). В последнее время исследователи постепенно пришли к совершенно иным выводам. Они полагают, что "святилище Деметры", скорее всего, представляло собой частное домовладение, а связь зольников с культовой практикой не вполне очевидна (см. подробнее и ср.: Бутягин, 2004, с. 126—131; он же, 2005, с. 112; он же, 2007; Чистов, 2004, с. 131—142; он же, 2006, с. 99—113; Butyagin, Chistov, 2006, p. 77—131). Однако такой интерпретации не соответствуют выделенные А. А. Масленниковым характерные черты Мирмекийского зольника в сопоставлении с другими такого же типа культовыми памятниками (см. подробнее: Масленников, 2007, с. 444—446), на которые они не обратили внимания при попытке доказать их бытовое назначение. В последнее время в Мирмекии на Карантинном мысу, по всей вероятности, открыто святилище Деметры Тесмофоры, судя по фрагментированной посвяtitельной надписи IV — начала III в. до н. э. Примечательно, что здесь также находилась расселина в скале, куда в процессе исполнения ритуалов в честь богини было сброшено более полутора десятка фрагментированных терракотовых женских протом, в том числе и довольно больших¹.

Больше священных участков, по сравнению с городскими, открыто на территориях их сельских округ. Однако только в отдельных из них превалирующее место занимала Деметра. При земляных работах, связанных со строительством, были найдены остатки святилища Деметры второй половины VI—IV в. до н. э. поблизости от Тиритаки (Марти, 1941; Пругло, 1970, с. 92). Здесь было обнаружено более 200 вотивных терракот, преимущественно женских протом, большинство которых относится к боспорскому производству. Наряду с другими терракотами с изображением элевсинских богинь из Тиритаки они свидетельствуют о сравнительно раннем учреждении их культа, возможно, синхронном освоению эллинами здешних земель.

Из многих исследованных А. А. Масленниковым сельских святилищ Европейского Боспора он уверенно выделяет лишь два, в которых почитались элевсинские богини. Это прежде всего значительный по размерам, количеству и разнообразию культовых находок теменос, расположенный в 23,5 км к западу от Керчи вблизи городища Генеральское-Восточное. По мнению автора, он представляет собой один из самых ярких сельских сакральных комплексов, открытых в последние годы (см. подробнее: Масленников, 2007, с. 67—309). В позднеэллинистическое время в нем отправлялись культы Деметры и Коры в их разных ипостасях совместно

¹ Весь культовый комплекс в полном объеме пока не опубликован. Однако из краткого сообщения автора раскопок ясно, что он имеет важное значение для выяснения отдельных элементов культа Деметры Тесмофоры (Бутягин, 2007, с. 47—48). Подобная эпиклеза этой богини засвидетельствована более поздним посвящением только в Пантикапее и не отмечена в письменных источниках ни в одном из других северопонтийских полисов (Русяева, 2005, с. 326).

с мужскими паредрами. Вследствие этого А. А. Масленников допускает наличие здесь обрядов и таинств элевсинского круга (там же, с. 308). К уникальным находкам, бесспорно подтверждающих его выводы, относится вотивный рельеф боспорского скульптора на небольшой известняковой плите с изображением полуфигур Деметры (в центре) со своими детьми — старшей дочерью Корой (слева) и младшими сыновьями Плутосом и Иакхом (справа), игравшими большую роль в мистериальных таинствах в Элевсине¹ (рис. 8). Все они представлены в наброшенных на головы гиматиях в одной и той же позе с плодами в прижатых к груди руках, как и на многих позднеэллинистических протомах, что, по всей вероятности, может служить для определения относительной датировки этого памятника (см. подробнее и ср.: Масленников, 1997, с. 159—161; он же, 2007, с. 129—134; Античная скульптура, 2005, № 17, с. 61).

Кроме того, грот с культовыми находками эллинистического времени на вершине горы Сююрташ близ приазовского городища Золотое-Восточное А. А. Масленников правомерно идентифицирует с сельским святилищем Деметры и Кору (2007, с. 351—371). Скорее всего, к таковому относятся и остатки сакрального комплекса V—IV вв. до н. э. с поселения на мысе Зюк в Приазовье (там же, с. 339—350).

Значительные остатки святилищ Деметры сохранились и на сельской территории Азиатского Боспора. Так, на склоне Майской горы, близ Фанагории, в расселине, использованной под ботрос, было обнаружено около тысячи обломков терракотовых протом и статуэток главным образом Деметры и Кору, в меньшем количестве сопутствующих им богинь Афродиты и Артемиды конца VI—I в. до н. э. в основном местного производства (ср.: Марченко, 1962; 1974; Сапрыкин, 1983, с. 67; Финогенова, 1997 с литературой). Помимо терракот, сюда было сброшено большое количество разбитых чернолаковых киликов, канфаров, солонок, кухонных горшков. Большинство терракот (сидящие богини и протомы самых разных типов) не вызывает сомнения в том, что это было святилище элевсинских богинь, совместно с которыми почитались близкие им женские и мужские божества. Сюда же почитатели приносили и другие вотивные терракоты, которые использовались в их обрядах. Как раз в позднеклассическое и раннеэллинистическое время боспорские короoplastы в угоду земледельцам изготавливали большое количество протом богинь, которые

¹ Маленькие фигурки на рельефе А. А. Масленников предположительно отождествляет с разными персонажами, игравшими большую роль в элевсинских таинствах (Триптолем, Плутос, Иакх, Евбулей, братья-близнецы Полидевк и Кастор), отдавая предпочтение Триптолему и Плутосу (Масленников, 2007, с. 134). Представляется все же, что здесь изображена Деметра со своей старшей дочерью-паредрой и значительно младше ее братьями — Плутосом и Иакхом, не ставшими, в отличие от сестры, столь известными и всюду почитаемыми божествами. Особую роль в этом мистериальном культе играло, с одной стороны, символическое рождение ребенка Плутоса — олицетворения богатства и хлеба, а с другой, Иакха, под которым подразумевают юного Диониса. Древнейшее происхождение первого из них запечатлено в изображении Деметры, Кору и Плутоса между ними в фигурной композиции из слоновой кости еще в XIV в. до н. э., найденной в святилище возле крепости в Микенах (Simon, 1998, S. 82—83). В эллинской терракотовой пластике классического периода наиболее известны стоящие фигуры этих богинь с маленьким Плутосом или Иакхом между ними на плечах, а также в вазовой живописи. Таким образом, прослеживается своеобразная преемственность в почитании этой божественной элевсинской триады. С развитием виноградарства и включением Диониса в олимпийскую религию в элевсинских таинствах заметную роль начал играть Иакх. Причиной его введения считаются орфические учения о Дионисе, согласно которым под именем Загрей он был рожден Персефоной от Зевса (другой вариант — Деметрой), растерзан титанами и вновь рожден смертной Семелой, возвращенной из подземного мира на Олимп возмужавшим Дионисом. Загрей получил в элевсинском культе имя Иакх якобы по созвучию его с Вакхом. Иакху был посвящен один из дней элевсинских празднеств с несением его статуи, факелов и игрушек, возлияниями в честь новорожденного, с песнями и плясками.

приносили в общественные и домашние святилища, а также клали в погребения. Именно они в наибольшей мере отражали идею возвращения Керы из подземного царства, вместе с которой приходила весна и возрождалась природа. Устройство святилища на грязевом вулкане, кратеры которого могли восприниматься как входы в подземное царство и устройство культового ботроса в естественной расселине, несомненно, указывают на его связь с элевсинскими богинями, а не с Афродитой Апатурой (ср.: Марченко, 1974, с. 31; Сапрыкин, 1983, с. 67; Финогенова, 1997; Русяева, 2005, с. 155; Завойкин, 2006, с. 67).

Святилище Деметры и Керы IV—III вв. до н. э. на небольшой площади открыто на хоре Горгииппии (Цветаева, 1968; Алексеева, 1997, с. 227—228). Общим между вышеотмеченным святилищем на Майской горе и горгииппийским является большое количество протом элевсинских богинь. Только на исследованной площади 3 кв. м обнаружено более ста терракот этого типа, десятки чернолаковых сосудов с посвятельными граффити и вотивные статуэтки других божеств или их спутников, которые традиционно приносили в святилища, исходя из знания их мифологического родства (ср. Alroth, 1987).

Отдельные элементы культа Деметры и Керы как Матери и Дочери во взаимосвязи с ближайшими к ним мифологическими персонажами нашли яркое проявление в святилище Береговое-4 на мысе Фонталовского полуострова на берегу Керченского пролива. Как ни одно из святилищ на Боспоре, оно исследовано наиболее обстоятельно и многоаспектно (см. подробнее: Завойкин, 2002, с. 259—266; он же, 2003, с. 104—119; он же, 2006, с. 61—76; он же, 2006а, с. 158—168; Завойкин, Добровольская, 2007, с. 117—125 с литературой). Причем в нем особую роль играют не терракоты богинь, которых, по сравнению с другими святилищами, здесь немного, а их символы и различные приношения. Так, отмечены интересные примеры взаимосвязи вотивных сосудов: малые гидриски на плече или ручке большой гидрии, в которых усматривают ритуально-символическое единение элевсинских богинь — Деметры с Корой на плече (Завойкин, 2002, с. 263). Как географическое расположение этого сакрального участка, так и комплекс разнообразных культовых предметов не дают основания для сомнений в их авторской интерпретации как святилища элевсинских богинь (ср. Шауб, 2005, с. 69).

При сравнении сельских святилищ Деметры обращает внимание значительно меньшее количество ее терракот на территории Европейского Боспора и более краткое время их функционирования. Остановившись на вопросах хронологии, А. А. Масленников отметил, что "совершенно непонятно, почему все открытые пока археологические памятники, связываемые со святилищами в честь богинь плодородия, производящих сил природы и элевсинским циклом празднеств и обрядов, датируются вовсе не временем первого расцвета Боспора, хотя он был прямым следствием больших достижений в хлебопашестве и значительных объемов экспорта зерна. Напротив, они относятся к последующей эпохе кризиса, сокращения сельской территории и числа поселений или же к первым векам нашей эры с их хозяйственной спецификой" (Масленников, 2007, с. 536). Однако, вопреки такому состоянию культов земледельческих богинь на сельской территории Европейского Боспора, апогей их популярности в городах, в частности Пантикапее, Нимфее, Мирмекии, Китее, а также на хоре Азиатского Боспора, относится как раз к периоду наивысшего экономического подъема Боспорского государства в IV в. до н. э. Естественно, что в каждом из боспорских святилищ, скорее всего в соответствии с локальными условиями, устанавливались собственные обряды, диктовавшиеся во многом местным характером

их культа и творческими возможностями его служителей во взаимосвязи с земледельческими культурами, главным образом выращиванием пшеницы и ячменя, и, в не меньшей степени, с погребальным культом.

По мнению ряда авторов, как видно из краткого рассмотрения святилищ, к самой массовой группе источников культа Деметры во взаимосвязи с Корой, вне всяких сомнений, относятся терракотовые статуэтки и протомы. Необходимо сразу отметить, что идентификация образов обеих богинь из-за отсутствия присущих только им атрибутов затруднительна, что дает возможность некоторым исследователям считать их воплощением образов не только других греческих богинь, но и образа местного женского божества плодородия. Так, М. М. Кобылина, с одной стороны, была уверена, что в архаический период терракоты сидящей женщины на Боспоре связываются более всего с культом Деметры (1961, с. 29). Однако это не помешало автору здесь же утверждать, что греческая Деметра получила особенно широкое распространение в этом регионе потому, что принесенный греками-переселенцами ее культ встретился здесь с близким по содержанию культом местного женского божества. В дальнейшем все-таки более уверенно статуэтки сидящей богини без атрибутов в иератической позе и протомы автор отождествляла с Деметрой и Корой (Кобылина, 1970, с. 9; она же, 1984, с. 218; ср. Русяева, 1979, с. 37—41, 152; она же, 1982, с. 28—37, 47—61).

В ином, этническом аспекте трактует терракоты И. Т. Кругликова, полагая, что в представлении боспорского земледельца, будь то эллинизированный скиф или варваризованный потомок греков, обе эти богини в разных ипостасях отождествлялись с верховным женским божеством местных племен (Кругликова, 1966; 1970, с. 101). Несомненно, что для появления таких воззрений, как и, соответственно с ними, для эллинизации скифов либо варваризации эллинов на сельской территории Боспора должно было пройти немало времени. По многим данным все же быстрее подвергались эллинизации местные этносы, в особенности их элитарные прослойки. Можно согласиться, что достоверное выяснение того, насколько быстро эллинская Деметра могла подвергнуться синкретизации и как именно выглядел ее синкретический образ, крайне затруднительно.

Первоначально В. И. Пругло-Денисова, изучая терракоты из Тиритаки и Мирмекия, связывала их с образами греческих земледельческих богинь, а впоследствии вообще игнорировала их имена применительно к определенным типам терракот (ср.: Пругло, 1970, с. 91; она же, 1970а, с. 96—97; Денисова, 1981). В свою очередь, Ю. И. Шауб, с одной стороны, предполагает, что женские терракотовые статуэтки без атрибутов должны были восприниматься прежде всего как изображения Афродиты, утверждая, что к бесспорным изображениям Деметры и Кору относятся лишь статуэтки типа стоящей богини с дочерью на плече из Пантикапея и Фанагории, терракоты Деметры и Кору с младенцем Иакхом из Феодосии, и, возможно, двух стоящих рядом полуобнаженных женщин в стефанах из Фанагории; с другой стороны, автор все же не исключает, что в определенных контекстах безатрибутивные протомы и статуэтки сидящей богини воспринимались как изображения элевсинских богинь (Шауб, 2005, с. 68—69). Тем не менее большинство ученых терракоты сидящей богини, женские полуфигуры и протомы благодаря заключенной в них символике, нахождению в общественных и домашних святилищах, а также в погребениях относят к изображениям Деметры и Кору (ср.: Наливкина, 1952, с. 330—333, 341, 347; Передольская, 1962, с. 52—55; Худяк, 1962; Си-лантьева, 1974, с. 7, 15—18; Сапрыкин, 1983, с. 59—71; Финогенова, 1992, с. 257—268,

278; Петрова, 2000, с. 109—110; Русяева, 2005, с. 325—326; Завойкин, 2006, с. 158—168) (рис. 9).

Кроме Деметры, в религии эллинов не было божества, столь близко стоящего к аграрному хозяйству и земледельческому труду, погребальному культу и подземному миру, а вкуче со всем вообще являвшемуся олицетворением земли и плодородной почвы, богиней-Владычицей (Анасса), богиней-Законодательницей (Тесмофора) и богиней мистериальных тайн загробной жизни и возрождения (Хтония, Элевсиния). Хотя Деметра открыто не выступала в роли покровительницы греческой колонизации и неизвестна в ипостаси основательницы полисов, но, исходя из

Рис. 9. Протома Деметры.
Пантикапей. V в. до н. э.

Fig. 9. Protoma of Demeter.
Pantikapaеum. 5th c. BC



преимущественно земледельческого направления их экономики, во многих жилищах VI — IV вв. до н. э. как в городах, так и в их сельских округах, а также в святилищах и погребениях (вероятно, в основном жриц и служителей ее святилищ) обнаружено в целом огромное количество вотивных терракот с изображениями этой богини и вместе с ней почитаемой Кору-Персефоны из разных центров производства, в том числе и местных короoplastов, в мастерских которых изготавливались статуэтки для всех слоев населения (см. подробнее с литературой: ТСП, 1970; 1974, части 1—4; Кобылина, 1961; Сапрыкин, 1983; Финогенова, 1992; 1997; Молева, 2002; Масленников, 2007)¹.

Среди них основное место занимали терракоты сидящих богинь в иератической позе, протомы и полуфигуры, символизирующие идею возрождения природы и утверждение преодоления смерти человека, его вторую жизнь в потустороннем мире и возвращение (anodos) из аида, подобно Персефоне. Эти терракоты появились впервые в большом количестве в период колонизации главным образом в ионийских центрах и, будучи вывезенными в далекие причерноморские области, должны были своим внешним видом и заключенной в них мистической верой служить здесь эллинам залогом благополучия и плодородия хлебных полей при жизни, а также достижения бессмертия. Благодаря им оставшиеся на родине божества, которым поклонялись переселенцы, таким образом присутствовали рядом с ними, были не столь отдаленными, предоставляли возможность прямо обратиться к ним с молитвами и просьбами, в особенности при религиозном осмыслении и вере в то, что эти женские фигурки представляли собой частичку родной земли, из которой были изготовлены.

Во многих регионах античного мира Деметре присваивались разные культовые имена, оттеняющие и усиливающие определенные функции, например, наиболее популярные и широко распространенные Элевсиния, Тесмофора, Куротрофос, Карпофорос, Малофора, Хтония и другие (Bruchmann, 1893, S. 73—77) и малоизвестные локальные Лусия, Кидария, Мелайна, Микалессия, Простасия и т. д. (Paus. II, 11, 3; VIII, 5, 8; 15, 3; 25, 6—7; IX, 19, 5—6; 27, 8). Тем не менее не только на Боспоре, но и в Причерноморье в посвятительных надписях зафиксированы лишь единичные эпиклезы. В этом аспекте весьма показательно, что лишь в Пантикапее и Мирмекии обнаружены посвящения Деметре Тесмофоре. Эпikleза Хтония сравнительно редко встречается в античной литературной традиции, а тем более в эпиграфических источниках (Paus. II, 35, 5—10; III, 14, 5). Однако наличие терракот с изображением Деметры в погребениях многих боспорских городов, а также росписей в склепах свидетельствуют, по всей видимости, о том, что эта эпikleза богини была также здесь известна, перекликалась с элевсинскими ритуалами, гомеровским и орфическими гимнами. Богиня в этой ипостаси более всего была связана с погребальным культом и верой людей в бессмертие, их защиту и после смерти. Пока что не имеется достоверных сведений о том, откуда конкретно они заимствовали определенные обряды в культе богинь. Можно только предполагать, что в ионийские полисы как на Боспоре, так и в Причерноморье они были первоначально перенесены из известного святилища в Милетской области (Herod. IX. 97), а впоследствии и из других святилищ, в том числе Элевсина. В данном случае, естественно, речь идет не собственно о мистериях этого сакрального центра, тайные ритуалы которых так и не стали

¹ При этом нельзя не отметить, что пока, за редким исключением, опубликованы только полностью сохранившиеся и частично поврежденные терракоты, тогда как множество фрагментов, в особенности мелких, остаются неизученными и неидентифицированными в полном объеме.

широко известными, поскольку их разглашение каралось даже смертью, а в основном об осенних празднествах Деметры и Кору-Персефоны, в том числе и в ипостаси владычиц. Во время их торжественного проведения в процессиях с танцами, песнопениями, молитвами, жертвоприношениями, коллективными сакральными трапезами ежегодно славилась обе богини, а вместе с ними и другие как родственные (Рея, Зевс, Плутос, Иакх), так и тесно с ними взаимосвязанные божества, прежде всего Артемида, Афина, Афродита, Дионис, Геракл и другие (ср. Paus. VIII, 31, 1—5). На алтарях для них совершали жертвоприношения — преимущественно хлебные злаки, лепешки, плоды, фрукты, делали возлияния медом, разбавленным водой и молоком, ячменными напитками, оливковым маслом. Главными вотивами служили терракотовые изображения Деметры и Кору, свиньи, а также глиняные лепешки с примесью зерна, миниатюрные сосуды, статуэтки родственных мифологических персонажей. Именно такие приношения, в отличие от первых, недолговременных и подвергавшихся быстрой порче, служили в их материализованном виде "для длительного закрепления в памяти божеств" тех молитв и просьб, с которыми обращались эллины к своим покровителям и защитникам².

Ни в одном античном государстве на Понте Эвксинском "элевсинизм" в земледельческой религии и погребальном культе не прослеживается столь ярко, как на Боспоре Киммерийском. Несмотря на то, что культ Деметры и близко стоящей к ней Кору-Персефоны в той или иной мере исследовался рядом авторов, во всем многообразии он остается одним из малоизученных. Наиболее объективно на основании главным образом терракотовой пластики VI—IV вв. до н. э. в сопоставлении с данными античной литературной традиции и материалами из других городов впервые он был рассмотрен С. Ю. Сапрыкиным (1983). Автор пришел к убедительному выводу о том, что уже с VI в. до н. э. Деметру и Кору почитали здесь под влиянием элевсинских мистерий и что широкое распространение их культа в дальнейшем было связано с возросшей ролью земледелия и хлебной торговли в классический период (Сапрыкин, 1983, с. 68). Большое количество терракот этих богинь из многих святилищ, жилых домов и погребений на всей территории понтийских городов и их сельских округ отражают отдельные элементы элевсинского культа, нашедшего яркое отражение в гомеровском гимне "К Деметре". Важное значение имели особенно

¹ Изучению этих уникальных таинств посвящено огромное количество научных работ во многих странах мира. Исследователи пытались разгадать их основной смысл и назначение, неоднократно высказывали собственные соображения и восстановления главных ритуальных элементов (см. с литературой: Nilsson, 1906; 1976; Kern, 1927; Deubner, 1932; Mylonas, 1961; Kerényi, 1962; 1967=Кереньи, 2000; Graf, 1974; Bianchi, 1976; Burkert, 1977; 1985; 1987; Velkov, 1985; Martin, 1987; Keller, 1988; Clinton, 1992; Foleu, 1994; Pakkanen, 1996; Simon, 1966; 1998; Сергеева, 1998 и др.). Исходя из этих исследований, религиозные таинства Деметры в Элевсине не представляли собой на протяжении всей античной эпохи строго установленный канон, не поддающийся каким-либо изменениям и включению новых обрядов. Как и во многих такого рода мистериях, с течением времени, особенно в первые века нашей эры, в связи с общей синкретизацией разных божеств и появившимися христианскими течениями происходили изменения и в элевсинских празднествах. Таким образом элевсинские мистерии занимают уникальное место не только собственно в почитании Деметры, но и вообще в религии эллинов.

² Так, Павсаний при описании достопримечательностей Аркадии рассказал о том, как он специально отправился в святилище Деметры в Фигалии, чтобы по установленному здесь обряду принести ей такие же жертвы, какие приносили местные жители. "Они не приносят ничего другого, кроме садовых фруктов, особенно винограда, медовых сот, еще не обработанной овечьей шерсти, с потом и грязью. Все это они кладут на жертвенник, воздвигнутый перед пещерой, а возложив, поливают оливковым маслом. Таково правило жертвоприношений соблюдается и частными людьми и при ежегодном жертвоприношении всей фигалийской общиной. Эти жертвы у них совершает жрица" (Paus. VIII. 42. 5 — перевод С. П. Кондратьева).

популярные на Боспоре погрудные и полуфигурные вотивные изображения, символизирующие их возвращение из подземного мира, а вместе с ними и возрождение урожайности полей.

Счастлирое и безмятежно-радостное существование сулили всем посвященным в таинства Деметры как элевсинские жрецы, так и авторы разных сочинений, в том числе и знаменитые философы. Так, например, Платон считал, что первые учредители таинств могли быть мудрыми, поскольку посредством посвящения в них и очищения достигали веры в то, что после смерти поселятся среди богов (Platon. Phaed. 69 с.). В трагедии Софокла "Триптолем" звучал тот же мотив (Soph. fr. 719). Как бы то ни было, но заинтересованные в связях с Элевсином афинские патриоты явно старались пропагандировать значение элевсинского культа Деметры ради того, чтобы не только в святилище, но и в Афины поступало как можно больше хлеба. Еще в 418 г. афиняне издали декрет, в котором призывали своих союзников и вообще всех эллинов присылать в Элевсин десятую часть урожая потому, что так предрекала дельфийская Пифия (Syll. I, 83). В первой четверти IV в. афинский оратор Исократ уже констатировал тот факт, что в это святилище многие полисы привозили хлеб (Isocr. Pan. IV, 31). Не исключено, что какая-то часть экспортируемого хлеба из Боспора в Афины могла поступать и в Элевсин¹. Учитывая интенсивные экономические и культурно-религиозные связи боспорян с Афинами, куда ежегодно отправлялись большие партии зерна, одновременное его поступление в главное святилище этой сакральной покровительницы и защитницы урожаев хлебных злаков вряд ли может вызывать удивление.

Афинская политика была особенно тесно связана с Элевсином и организацией на высоком государственном уровне осенних девятидневных празднеств Деметры и Кору-Персефоны, во время проведения которых совершались жертвоприношения многим божествам и даже Демократии — обожествленной форме афинского народо-властия, которое они пытались установить и во многих других полисах, в том числе и на Понте Эвксинском. Жестоким наказаниям подвергались граждане, пытавшиеся нарушить их проведение, высмеивавшие мистерии или раскрывавшие секреты таинств²

¹ Большое значение в данном плане имеет интересное граффити на фрагменте стенки фасосской амфоры, найденное в Зеноновом Херсонесе на Меотиде. В нем речь идет о первинках урожая, которые владельцы участков отвозили, вероятно, не только в местное святилище Деметры (Масленников, 1992, с. 136 сл.), но и в Элевсин для отправки какой-то его части (с целью получения хороших урожаев).

² Следует признать, что в исследовании вопросов, касающихся Элевсина как наиболее знаменитого центра культа и религиозных таинств Деметры и ее дочери, более всего прав В. Отто, пришедший к заключению, что при оценке мистерий "...ученый должен уяснить, насколько абсурдно полагать, что мы можем понять нечто столь величественное посредством простого применения филологического метода с привлечением толики современной психологии. Это то же самое, что применять научный подход к величайшим произведениям мирового искусства. Несомненно, люди, которые были достаточно близки к подлинному мифу (о похищении Плутоном и возвращении из подземного царства дочери Деметры Кору. — А. Р.), чтобы воспринимать этот момент как проявление вечности и посредственной божественности, вызывая бога, переживали иные и более сильные чувства, нежели те, которые мы сегодня в силах представить себе... Пожалуй, по зрелом размышлении следует признать, что в ней (элевсинской идее возрождения. — А. Р.) был огромный смысл и глубочайшая истина, ибо она не ставит человека в зависимость от расположения тех или иных сил, а вместо этого посредством высшего присутствия связывает его с великими движениями и моментами божественного порядка" (Отто, 2000, с. 272—273). При этом нельзя забывать, что элевсинское святилище, помимо сугубо религиозно-психологического воздействия на посвященных, играло также важнейшую роль в культурно-политических и экономических связях Афин, в подчинении которых оно находилось, со многими государствами античного мира и варварскими объединениями, правители которых приняли посвящение в Деметрины таинства и в благодарность за это поставляли беспошлинный и более дешевый хлеб и другие продукты как в Элевсин, так и в Аттику.

(Dem. 26; Plut. Alcib. 19; Phoc. 28). Отсюда ясно, что культ Деметры для Афин был своеобразным политическим инструментом, направленным на то, чтобы с помощью подвластного им Элевсина привлечь на свою сторону элиту многих государств и получать как можно больше хлеба и драгоценных даров.

Особенно широкую популярность культ Деметры получил в эллинистический и римский периоды. Прекрасный знаток греческой религии Цицерон называл Элевсин священным и высокочтимым, потому что в мистерии посвящались даже самые отдаленные племена (Cic. De nat. deor. I, 119). Элевсинские мистерии, по его мнению, это одно из наиболее ценного, что было создано Афинами для всех людей, которые благодаря им приобретают не только человечность и радость жизни, но и великую надежду на свою посмертную участь (Cic. De Legg. II, 36). К этому можно добавить и оригинальную интерпретацию элевсинских мистерий в исследовании Л. Г. Мартина: ощущение счастья, возникающее у посвященного после приобщения к божествам, раскрывается как обещание блаженства не в загробной, а в земной жизни вместе с сопричастностью к божественной славе (Martin, 1987, p. 69). Однако главная роль в элевсинских таинствах принадлежала самой Деметре и ее дочери Коре, что находит подтверждение в гомеровском гимне, созданном в VII — первой половине VI в. до н. э., в котором столь доходчиво и ясно воспевались страдания, блуждания Деметры в поисках дочери, их счастливое завершение и учреждение элевсинских празднеств-таинств (Hymn. Hom. V; Foley, 1994). Этот гимн действительно представляет собой яркую жемчужину среди всех греческих гимнов, и его явно применяли в обрядах во многих святилищах этой богини¹.

В связи с таким хорошо известным эллинам пониманием религиозной сущности Деметры, любопытно проследить, какой из ее главных даров более всего ценился эллинами Боспора. Прежде всего привлекает внимание изображение колосьев на монетах и вышеупомянутая уникальная герма Деметры из ее предполагаемого святилища в Пантикапее. Главный атрибут — пшеничные колосья красноречиво указывают на сакральную связь с земледелием и защиту хлебных полей. "Простота и величие ласково созерцающего мир божества соединились в изваянии воедино и отразились в уверенной постановке головы на красивой шее, доброжелательной умудренности образа. Стройная, почти колоннообразная шея продолжает вертикаль гермы. Характер памятника возвышенный, и лишь спокойно-покровительственное настроение в пластике образа смягчает общую строгость композиции. До сих пор герма относилась к IV в. до н. э., но многие особенности изваяния убеждают в датировке V в. до н. э. Для того времени достаточно характерны фронтальность головы и симметрия всех элементов образа, включая прическу и исполнение волос" (Соколов, 1999, с. 40). С такой искусствоведческой характеристикой образа Деметры, всецело отвечающей содержанию ее культа, и датировкой скульптуры спорить сложно. Только с учетом экономического развития Боспора и его внешнеполитических

¹ В нем впервые воспевается страдание матери по похищенной дочери, вследствие чего создается впечатление, что религия Деметры была впервые создана женщинами в защиту своих дочерей. Общеизвестно, что в греческом обществе, где превалирующую роль всегда играли мужчины, женщины не имели гражданских прав. В античной литературной традиции зафиксированы случаи, когда в отдельных семьях, особенно в период ранней архаики, на заре становления эллинской цивилизации, избавлялись от родившихся девочек. Следует думать, что после распространения общего культа Матери и Дочери такое отношение изменилось. Надгробные женские памятники и эпитафии со второй половины V в. до н. э. по всему греческому миру — свидетельство уважительного отношения к матери, жене, дочери. Очевидно, достоверным является тот факт, что Деметра и Кора, как мать и дочь, нашли наиболее яркое выражение в культах и связанных с ними произведениях искусства в послегомеровскую эпоху.

и культурных связей, поскольку герма была, бесспорно, привозной, изготовленной по заказу, вполне вероятно, специально для святилища богини, как и алтарь, предположительно можно отнести ее к последней четверти V — первой четверти IV в. до н. э. В первые века нашей эры эта скульптура могла восприниматься почитателями Деметры как своего рода древнейший кумир (ксоанон), возле которого, по эллинской традиции, как и в других святилищах, жрицы могли совершать особые предписания и пророчества. Не исключено, что первоначально это была скульптура иного типа и только после повреждений она специально была превращена в герму для удостоверения ее древнейшего происхождения. Как бы то ни было, но на протяжении почти всей античной эпохи, начиная, скорее всего, со времени интенсивного экспорта зерна в Афины, эта скульптура Деметры олицетворяла собой земледельческий дух не только столицы Боспора, но и всех его городов и сельских округ.

Для воссоздания отдельных элементов элевсинского, во многом таинственного, мистического и еще не полностью разгаданного религиозного течения ученые нередко используют отдельные сакральные предметы, найденные в разных регионах античного мира, но в особенности наиболее яркие из них из Боспора Киммерийского, что уже является важнейшим доказательством распространения здесь культа Деметры в элевсинском аспекте и о приверженности к нему местной элиты. Среди них немаловажное значение имеют мраморный вотивный рельеф, краснофигурные пелика и лекиф классического времени (ОАК, 1862; Pringsheim, 1905, S. 17; Peschlow-Bindokat, 1972, S. 116, 151; Nilsson, 1976, S. 318; Кереньи, 2000, с. 175—181; Русяева, 2001; она же, 2005, с. 339—353; Завойкин, 2002; Скржинская, 2002 и др.). Действительно, представленные на них изображения богов, героев и адорантов позволяют глубже проникнуть в суть культа Деметры, в его связи с другими божествами, среди которых главное место занимали Кора и Дионис.

В конце V в. при правлении Сатира, явно расширившего торговые взаимосвязи с Афинами, для святилища Деметры в Пантикапее одним из талантливых скульпторов, возможно даже школы Фидия, был изготовлен небольшой вотивный рельеф (Саверкина, 1986, с. 154), (*рис. 10*). На нем представлена сцена поклонения Деметре и Коре-Персефоне. Богиня-мать сидит на скамейке, покрытой плотной тканью с легкой драпировкой. Она одета в безрукавный прозрачный хитон с напуском. Наброшенный на спину тонкотканый гиматий обволакивает нижнюю часть фигуры и ноги в башмаках разнонаправленной драпировкой.левой полусогнутой рукой Деметра держит край гиматия, кистью правой, свободно опущенной вниз руки опирается на край скамейки. Значительные повреждения на голове и сколы на лице не дают четкого представления об облике сидящей в профиль богини. Однако ясно, что она изображена молодой, без головного убора, с тщательно уложенными волосами. Рядом с ней в фас, положив руку на плечо матери, стоит Кора-Персефона в такой же живописно драпированной одежде со слегка наклоненной влево головой, поддерживая рукой факел на высоком древке. На голове с юным лицом и простой прической в виде валика волос также нет никаких украшений. Если дочь обращена лицом к зрителю, то Деметра смотрит на стоящих перед ней адорантов. Старший из них в коротком хитоне, бородатый, с посохом и длинным древком со сбитым верхним концом в руках показан на фоне пилястры, которая как бы символически разделяет мир богов и мир людей: боги находятся в храме, люди — вне их священной обители. Бородатый адорант переступил "порог" и остановился в немом восхищении перед богинями. За его спиной, за пилястрой, застыли две маленькие, закутанные в длинные гиматии фигурки мальчиков с небольшими ритуальными предметами на

плечах. Сцену заключает высокий мужественный юноша с обнаженной грудью. Гиматий, до колен закрывающий нижнюю часть его тела, прямыми драпированными складками переброшен через левую руку, которой он также держит подобный предмет, в правой руке юноши — опущенный книзу факел или какой-то другой предмет.

Относительно того, что держат в руках адоранты и с какими мифологическими, историческими либо не имеющими к ним отношения персонажами их можно сопоставлять, у исследователей нет единого мнения. Предметы напоминают плотно обернутые тканью молодые ветки мирта или же таким образом изготовленные факелы, составлявшие основу элевсинских мистерий (ср. Pringsheim, 1905, S. 18;



Рис. 10. Мраморный votивный рельеф с изображением Деметры, Коре и адорантов. Пантикапей. Посл. треть V в. до н. э.

Fig. 10. Marble votive relief with the representation of Demeter, Kore, and adorants. Pantikapaion. Last third of the 5th c. BC

Саверкина, 1986, с. 154—155; Скржинская, 2002, с. 181—182). Можно предполагать, что на рельефе создана композиция, в которой мастер в завуалированной форме представил боспорского царя, его старшего сына и внуков, прибывших из Боспора в Элевсин. Посох в руках впереди стоящего символизирует странника, прибывшего из далекой страны. По мнению некоторых исследователей, все предстоящие перед богинями адоранты держат весла (Саверкина, 1986, с. 154—155). Если это так, то тем более можно соотносить этот рельеф с почитателями Деметры из Боспора Киммерийского, преодолевших ради любви к богине бурные воды Понта и Эгеиды. Сатиру I, как известно, первому из боспорских правителей в Афинах была установлена стела с благодарностью их граждан за беспошлинную торговлю. У Сатира было несколько сыновей (Левкон, Горгипп, Метродор), но особенно прославился старший из них. Его сыновья также были изображены на мраморной рельефной стеле 346 г. до н. э., найденной в Пирее. Не противоречит гипотезе о тесной связи боспорской элиты с элевсинским культом Деметры и его дальнейшее развитие в этом отдаленном регионе античной ойкумены.

И все же при всем разнообразии "наземных" votивных даров, среди которых особое значение имеет скульптура и множество терракотовых изображений богинь

как привозных, так и изготовленных местными мастерами для продажи всем почитателям и участникам обрядов в общественных и домашних святилищах, в наибольшей степени проявилась на Боспоре вторая сторона элевсинского культа в его взаимосвязи с загробным миром и верой в бессмертие. Многие жители Пантикапея на протяжении длительного времени клали в могилы разные типы терракот с изображением Деметры и Кору-Персефоны (Силантьева, 1974), однако с иконологической точки зрения они наименее изучены. В аспекте проявлений элементов элевсинского культа в сопоставлении с гомеровским гимном большой интерес представляют статуэтки сидящих богинь, протомы, группа трех сидящих богинь, Деметра с Корой на плече, сидящая на скале печальная Деметра и другие (рис. 11). К одному из наиболее интересных ранних комплексов относится женское погребение первой половины V в. на горе Митридат в Керчи, в котором находилось пять терракот с изображением сидящей Деметры, стоящей Кору с венком в руке, возлежащего Плутона, протома Кору-Персефоны и статуэтка петуха (Передольская, 1962, с. 52—55, рис. 4). Все они в определенной степени раскрывают знание гомеровского гимна и являются отражением ритуала возрождения богини после похищения ее Плутоном.

В отдельных городах пока не открыты остатки святилищ Деметры, но при исследовании хозяйственно-жилых комплексов и погребений найдено в общем немало терракот, часть которых может быть свидетельством их частного культа (Кобылина, 1961; ТСП, 1970; 1974). Так, например, в культурных слоях Горгиппии обнаружены разнообразные терракоты, которые преимущественно отражают домашний культ Деметры и ее дочери Кору. Среди них, как и в Пантикапее, выделяются две сравнительно редкие статуэтки с изображением Деметры с маленькой Корой на плече (Алексеева, 1997, с. 229). Они ассоциируются с мифом о возвращении Кору, свидетельствуют о том, что культ земледельческих богинь в чисто эллинском варианте получил распространение и на северо-восточных окраинах античного мира.

Хтонизм элевсинских богинь уже с раннего времени подтверждается находками их терракотовых изображений в погребениях боспорских городов. На другом от Горгиппии — юго-западном краю Боспорской державы, в Феодосии, святилище этих богинь также не открыто, но найденные там привозные терракоты, изготовленные талантливыми коропластами, свидетельствуют о наличии их культа (Петрова, 2000). Именно отсюда происходят две уникальные терракоты, которые уверенно можно относить к почитанию элевсинских богинь. Первая из них — это хорошо известная богато орнаментированная полуфигурная протома Деметры или Кору-Персефоны V в. до н. э. с наполненной плодами корзиной на голове и гранатом в руке на фоне развернутого за спиной гиматия (Кобылина, 1970, с. 79, табл. 21), (рис. 12). На второй терракоте представлены стоящие, закутанные в гиматии с головы до ног Деметра и Кора, между ними на их плечах сидит маленький Иакх с крылышками (ср.: Кобылина, 1970, с. 80, табл. 23, 5; Русяева, 1979, с. 68), (рис. 13). Обе терракоты найдены в погребениях вместе с фигурками Геракла, который, как известно, был посвящен в элевсинские таинства. Феодосийцам был знаком и редкий мифологический персонаж элевсинского культа Иакх — одна из ипостасей Диониса, рожденного не то Деметрой, не то Персефой (см. подробнее: Русяева, 1979, с. 66—70). Эти, а также другие менее сохранившиеся терракоты земледельческих богинь из Феодосии и поселений ее сельской округи — бесспорное доказательство их почитания во взаимосвязи с погребальным культом и верой в бессмертие души, что нашло яркое отражение в других источниках и что особенно было характерно для культа элевсинских богинь.

Однако самый яркий пример по-прежнему представляют собой захоронения жриц в кургане Большая Близница на Тамани. К сожалению, во многом уникальные для античной культуры комплексы в общем остаются до сих пор не изученными на современном научном уровне. Помимо всего прочего, они имеют немаловажное значение и для понимания земледельческой религии. Общеизвестно, что в ее основу был положен гомеровский гимн Деметре, согласно которому таинства в Элевсине святы и велики; "о них ни расспросов делать не должен никто, ни ответа давать на расспросы: в благоговенье великом к бессмертным уста замолкают; счастливы те из людей земнородных, кто таинство видел; тот же, кто им непричастен, по смерти не



Рис. 11. Терракотовая
статуэтка Деметры
с Корой на плече.
Пантикапей. V в. до н. э.

Fig. 11. Terracotta
statuette of Demeter
with Kore on her shoulder.
Pantikapaеum. 5th c. BC

будет вовеки доли подобной иметь в многосумрачном царстве подземном" (Нупн. Нот. V, 477—482, перевод В. В. Вересаева).

Отдельные эпизоды этого гимна прослежены А. А. Передольской по комплексу терракот в одном из погребений Большой Близницы (1962, с. 46—91). Выступившие с некоторыми возражениями отдельные исследователи (см. с литературой: Денисова, 1981, с. 9—11; Скржинская, 2002, с. 182) почему-то не учли при этом множество других находок, а также то, что к культу элевсинских богинь нельзя относить только одну Деметру, поскольку он был тесно связан со многими божествами и героями как в том или ином контексте упомянутых в этом гимне, так и тех, кто был посвящен



Рис. 12. Полихромная протома Деметры или Коре-Персефоны. Феодосия. V в. до н. э.

Fig. 12. Polychrome protoma of Demeter or Kore-Persephone. Theodosia. 5th c. BC

в Деметрины таинства, в первую очередь Дионис, Геракл, Диоскуры и другие (см. подробнее: Mylonas, 1960, p. 68—116; Clinton, 1992, p. 78—79). Так как в повседневной и религиозной жизни эллинов главное значение имели хлеб и вино, то в их представлениях так же тесно были связаны Деметра и Дионис (Diod. III, 62, 2—28). Очевидно, теснейшая религиозно-мистериальная связь элевсинских богинь с Дионисом пропагандировалась и в сочинениях разных греческих авторов. Так, например, Эврипид в трагедии "Вакханки" открыто заявлял, что в мире имеются два высших начала: это прежде всего Деметра — Земля, дающая сухую пищу всем смертным, и сын Семелы

Дионис, который изобрел влагу из виноградной грозди и подарил ее людям (Eurip. *Vakch.*, 270—275). Таким образом, олицетворяющие хлеб и вино божества заслуживают общего почитания в среде эллинов во всех местностях, где они обитают (Kallim. *Hymn.*, VI, 70—71; Baring, Cashord, 1993, p. 379, fig. 16).

А в далеком периферийном регионе, каковым являлся Боспор по отношению к Элевсину, совместное почитание божеств было явно значительно усилено. В комплексе культовых вещей Большой Близницы, в частности в интереснейшем наборе золотых украшений и их символике, можно проследить религиозно-мифологические связи Деметры и ее дочери со многими божествами, имевшими непосредственное

Рис. 13. Групповая
терракота Деметры,
Коры, Иакха или Плутоса.
Феодосия. V в. до н. э.

Fig. 13. Group terracotta
of Demeter, Kore, and Iakx
or Ploutos. Theodosia.
5th c. BC



отношение к элевсинскому культу (Зевсом, Реей, Дионисом, Гераклом, Гермесом, Гекатой, Диоскурами, Гелиосом, Афиной, Афродитой, Артемидой и др.). Ведь в гомеровском гимне засвидетельствовано множество мифологических персонажей, в том числе и целая депутация олимпийских божеств, отправленных Зевсом к разгневанной Деметре с просьбой вернуть полям урожай.

Важнейшей опорой для отождествления отдельных погребений со жрицами данного культа является сравнительно неплохо сохранившаяся уникальная фреска IV в. до н. э. с фронтальным изображением Деметры либо Коры в позе *apodos* в венке

из полевых цветов и веткой на фоне цветочного орнамента (Ростовцев, 1914, с. 18—19) как бесспорное олицетворение весны, природного и человеческого бессмертия. Голова богини представлена на синем фоне как бы яркого весеннего неба (рис. 14). Цветы и бутоны (повилика, лилии, маки, нарциссы) подтверждают весеннее ритуальное восхождение богини с поднятыми вверх руками из подземного мира. Такое же смысловое значение имеют изображения Кору и Деметры на золотых бляшках, которыми, наряду со множеством других (более двух тысяч), был расшит богатый погребальный убор одной из жриц (см. прим. 3), (рис. 15). В общем во многих культовых предметах, особенно же в живописном образе богини, элевсинский отзвук,



заклученный в гомеровском гимне, находит самое яркое отражение на азиатской части Боспора уже в IV в. до н. э.

Исходя из всего комплекса лучше других сохранившихся погребений № 1 и № 4 в кургане, вряд ли можно сомневаться во взглядах тех ученых, которые считают, что они принадлежат жрицам, происходившим, вероятно, из разветвленного царского рода¹. Тесные связи боспорских правителей с Афинами, а соответственно

Рис. 14. Деметра или Кора-Персефона. Роспись склепа в кургане Большая Близница. IV в. до н. э.

Fig. 14. Demeter or Kore-Persephone. Painting in the crypt of Bolshaya Bliznitsa Barrow. 4th c. BC

¹ Следует также иметь в виду, что каждая из жриц в то или иное время своей жизни могла исполнять жреческие обязанности не только в одном и том же святилище; а если это было и так, то религиозно-мифологическая взаимосвязь божеств диктовала наличие множества разнообразных votивных приношений, и, соответственно, все это могло найти отражение как в атрибутах жриц, так и в украшениях их парадных костюмов; при погребении женщин из знатного рода вряд ли не клали их личные украшения и вещи, которые в наибольшей степени их характеризуют. Скорее всего, именно последнее и вносит путаницу при попытках объяснения социального и этнического статуса погребенных в Большой Близнице и тех обязанностей, которые они исполняли при жизни.

и с Элевсином, дают возможность предполагать, что они приняли там посвящение, получили сопровождавшие их сакральные предметы для пропаганды культа элевсинских богинь на Боспоре (Передольская, 1962, с. 83). По имеющимся материалам, естественно, нельзя установить, как много здесь знали об элевсинских таинствах и были ли они вообще кем-либо из посвященных в них хотя бы в определенной степени раскрыты. Как бы то ни было, но хронологическое совпадение захоронений с наиболее интенсивным вывозом зерна в Афины не случайно, как не случайно и то, что большинство ритуальных предметов и украшений было изготовлено специально для боспорских жриц. Как никто другой в это время, Афины ради увеличения количества зерна были заинтересованы в распространении на Боспоре не элевсинских мистерий, а культа Деметры.

Вместе с тем при рассмотрении многогранного и богатого комплекса из кургана Большая Близница необходимо разграничивать не только отдельные погребения, но и учитывать то, что они находились на территории Синдики уже в то время, когда она всецело принадлежала Боспорскому государству, а ее плодородные земли славились урожаями зерна. Синдская элита еще до этого установила теснейшие (в том числе и посредством заключения межэтнических браков) взаимоотношения с боспорскими царями, заимствовала у эллинов многие обычаи и религиозные представления. Приписывая похороненным здесь женщинам жреческие функции только какой-либо одной из богинь, среди которых фигурируют Деметра, Афродита, Артемида и даже безымянное верховное женское божество (см. подробнее с литературой: Емец, 2002, с. 94—104)¹, исследователи чаще всего игнорируют не только их взаимосвязь, но и то, что погребения — это не святилища. Хотя, как хорошо известно, даже при их изучении, если отсутствуют посвяtitельные надписи, довольно сложно точно определить, какому конкретно божеству оно принадлежало. Для отдельных святилищ на Боспоре, как и в других регионах античного мира, характерны приношения вотивных терракот не одного какого-либо божества, а взаимосвязанных с ним разных божеств, что и дает повод к неадекватным интерпретациям. Даже в известных святилищах Зевса в Додоне, Аполлона в Амиклах, Артемиды в Фессалии, Афины-Афаны в Линде, Геры в Аргосе и многих других найдено много изображений "чужих" божеств (Alroth, 1987; 1989). То же самое наблюдается и в святилищах Боспора (см., например: Худяк, 1962; Сокольский, 1976; Марченко, 1962; 1974; Сапрыкин, Масленников, 1999; Молева, 2002; Масленников, 2007).

Своеобразное продолжение традиции помещать в погребения большое количество разных по типу и содержанию терракот зафиксировано в курганном некрополе Кеп значительно более позднего времени. Так, в одном из погребений (№ 3), наряду с украшениями и другими вещами, было найдено 19 терракотовых статуэток, в том числе 13 целых середины — второй половины II в. до н. э. (Усачева, 1983, с. 77—82; Журавлев, Ильина, Ломтадзе, Сударев, 2006, с. 22—37). Авторы отмечают, что, несмотря на уникальный контекст находки, не удалось однозначно установить изначальное назначение терракот, которые в общем относятся к широко

¹ Так, например, И. Ю. Шауб на основании находок в погребениях кургана Большая Близница считает, с одной стороны, что "погребенные здесь жрицы, принадлежавшие к местной, сильно эллинизированной знатной семье, служили великой местной богине, которая идентифицировалась как с Деметрой, так и с другими греческими богинями", а с другой, что "полное отсутствие образа Деметры в боспорской нумизматике... может являться еще одним аргументом в пользу нашего предположения о том, что функции Деметры на Боспоре в значительной степени были "узурпированы" Афродитой" (см. подробнее и ср.: Шауб, 1987; он же, 1999; он же, 2005, с. 70).

распространенным типам. На большинстве из них прослежены следы сильной изношенности, несколько терракот фрагментированы, что указывает на то, что первоначально они использовались в обрядах. Особое внимание привлекают две полуфигуры Кору-Персефоны и задрапированные в гиматий стоящие женские фигуры, отдельные из которых, по всей вероятности, можно отождествлять с образом странствующей в поисках дочери Деметры. В общем выяснение иконографии, сюжета и смысла каждой статуэтки как из этого комплекса, так и сходного комплекса терракот I в. до н. э. из земляной гробницы некрополя в Пантикапее (Шкорпил, 1909, с. 74) заслуживает отдельного исследования. Сейчас же можно уверенно говорить, что



Рис. 15. Деметра.
Золотая бляшка из кургана
Большая Близница.
IV в. до н. э.

Fig. 15. Demeter. Gold plaque
from Bolshaya Bliznitsa Barrow.
4th c. BC

в них улавливается отражение гомеровского гимна "К Деметре" и элевсинского культа в его связи с погребальным культом, что зафиксировано и многими другими памятниками.

Перекликается с погребениями жриц в Большой Близнице и синхронное погребение в каменном склепе Павловского кургана вблизи Пантикапея (ОАК, 1862, с. 32—118). Среди многих находок, в том числе и дорогих украшений, наибольший интерес представляет вышеупомянутая большая краснофигурная позолоченная пелика (или широкогорлая амфора) с изображением Деметры и ее дочери в кругу многих олимпийских божеств, что служит подтверждением того, почему и в погребальных комплексах, и в святилищах находится много разнообразных вотивных статуэток и других предметов, якобы не имеющих к ее культуре никакого отношения (рис. 16). Вслед за первым исследователем пелики Л. Стефани росписи на ней уже давно привлекаются как один из главных источников для разгадки элевсинских таинств, хотя они только в представлении современных ученых кажутся таковыми

благодаря знаменитому гомеровскому гимну Деметре (ср., например: Гайдукевич, 1949, с. 255; Nilsson, 1976, S. 318; Simon, 1966, S. 72—82; Clinton, 1992, p. 81—82; Кереньи, 2000, с. 175—179; Скржинская, 2002, с. 178 и многие другие). На одной стороне пелики в центре композиции представлена главная элевсинская триада: восседающая на троне Деметра в золотой диадеме со скипетром, рядом стоящие Плутос с рогом изобилия и Кора с факелом. На заднем плане в парадном, расшитом золотыми нитями kostюме — жрец с двумя факелами. Над ними как бы парит Триптолем в крылатой колеснице. С правой стороны от жреца приближается обнаженный Геракл. Гиматий висит на левой согнутой руке, которой он держит охапку



Рис. 16. Элевсинские божества.
Рисунок на краснофигурной вазе.
Павловский курган близ Керчи.
IV в. до н. э.

Fig. 16. Eleusinian deities.
Drawing on a red-figure vase.
Pavlovsky Barrow near Kerch.
4th c. BC

миртовых ветвей, в правой, опущенной вниз руке он держит свой атрибут — дубину.

Внизу на одном уровне с Деметрой в таком же живописно драпированном kostюме сидит Афродита с играющим у ее ног ребенком Эротом в позе готового улететь на широко раскрытых крыльях. С левой стороны на том же уровне на омфале сидит в полусогнутом положении в живописно задрапированных одеждах женщина с обращенным к Деметре лицом. Над ней в кресле с наброшенным плащом величаво восседает обнаженный Дионис в плющевом золотом венце с тирсом, уверенно поставив одну ногу на ее спину. Все представленные здесь персонажи имеют атрибуты, только эта женщина без них, но ее взаимосвязь с Дионисом дает основание видеть в ней его мать Семелу. В таком ракурсе и соподчиненном положении вазописец вряд ли мог изобразить кого-либо из божеств, а тем более мать богов Рею или саму Землю — Гею, как утверждают некоторые исследователи. Дионис выступает здесь главным покровителем сидящей под его ногой матери, которая только после смерти

с помощью своего повзрослевшего сына из подземного царства была перенесена на Олимп, но не имела характерных для нее атрибутов (Pind. Ol. II, 25—28; Paus. II, 35, 7).

В этой композиции заключена одна из важнейших сцен: Деметра в образе владычицы полей находится в кругу олимпийских божеств после того, как к ней возвратилась ее дочь Кора. Она успокоилась, и по ее велению заколосились плодородные поля. Подростший Плутос с рогом изобилия олицетворяет изобилие и богатство, а обученный ею Триптолем на крылатой колеснице уже готов мчаться к людям, чтобы научить их сеять ячмень и пшеницу, выращивать хорошие урожаи зерна. Однако такой вывод можно сделать лишь на основании гомеровского гимна, который служит только преамбулой к устройству элевсинских мистерий. В композиции представлены не мистериальные таинства, а божества, почитаемые вместе с Деметрой и ее дочерью.

На другой стороне пелики представлена более сложная композиция. Исследователи связывают ее с определенным ритуалом элевсинских мистерий, в котором большое значение придавалось рождению сына, олицетворяющего, с одной стороны, богатство (Плутос), а с другой, — тайну появления элевсинской ипостаси Диониса — Иакха. В центре композиции внизу образ самой Земли — великая Гея в венке в образе царицы весны и возрождения природы передает посланнику богов Гермесу божественное дитя, которое защищает своим щитом Афина. "Большой круглый музыкальный инструмент, тимпан, в руке сидящей здесь дионисийской женщины, указывает посвященным на личность ребенка, подземное рождение которого провозглашалось в мистериальную ночь. Теперь это юный Дионис, завернутый в шкуру животного. В таком виде Гея, увитая цветами богиня Земли, забирает его из пещеры и вручает посланнику богов, — так расшифровывает этот сюжет К. Кереньи. — Зевс, который будет донашивать этого семимесячного младенца до полного созревания в своем бедре, ожидает его на троне. Рядом с ним стоит Гера, ибо с этого момента данное великое событие развивается с согласия всех богов" (Кереньи, 2000, с. 177). Дорогу к жизни на земле этому младенцу освещает сидя на скале над пещерой возвратившаяся Кора или Геката с двумя горящими факелами. На ее колено облокотилась какая-то женщина без атрибутов. Крылатая Ника, парящая над Афиной, олицетворяет победу жизни над смертью.

Поскольку элевсинские мистерии являлись таинством и о них могли знать только посвященные, то никто из историков, философов, поэтов и художников не имел права каким-либо образом разглашать их главные ритуалы. Поэтому все эти изображения на вазах дают лишь общее представление об иконографии многих олимпийских божеств в их тесной взаимосвязи с элевсинским культом. Они отражают те мифы и сюжеты гимнов, которые поэты посвящали божествам, но отнюдь не раскрывают истинное содержание таинств. Это своего рода художественная пропаганда величия и мифологического родства божественных персонажей, задействованных в элевсинских мистериях. Каждому из них была отведена собственная роль в страданиях, странствиях и возвращении на Олимп Деметры вместе с дочерью.

Очевидно, из разграбленного жреческого погребения происходит и хранящийся теперь в Лувре краснофигурный лекиф IV в. до н. э. с изображением божественной элевсинской триады — Деметры, Кору и Диониса с восседающей Афиной, парящим на крылатой колеснице Триптолемом с колосьями пшеницы и посвященным в таинства юношей со связкой миртовых ветвей (Clinton, 1992, p. 80; Кереньи, 2000, с. 180—181). Трудно сказать, каким образом все эти сосуды попадали к тому

или иному его владельцу: дарились или продавались лишь посвященным в элевсинские таинства (ср. Clinton, 1992, р. 9; Скржинская, 2002, с. 180), что вовсе не являются доказательством такого посвящения (Шауб, 2005, с. 67) или же только столь дорогостоящие сосуды могли использовать в святилищах при исполнении определенных обрядов. Наряду с "элевсинскими" сценами, изображенными на многих сосудах и вотивных рельефах из других античных центров, в том числе и Элевсина, найденные на Боспоре рисунки на вазах в значительно большей степени свидетельствуют о религиозной связи Деметры и Кору с Дионисом. Очевидно, лишь в Великой Греции превалировало такое сакральное единение божественной триады — главных покровителей зернового хозяйства и виноградарства. Кроме того, согласно Павсанию, в аркадийской Тельпусе у храма Деметры Элевсинии рядом стояли статуи Деметры, Персефоны и Диониса (Paus., VIII, 25, 3).

В кризисный период истории Боспора при последних Спартокидах, когда экспорт зерна приостановился или был уже намного меньшим, чем в IV в. до н. э., элевсинский аспект в культе Деметры прослеживается не столь ярко. Многие исследователи отмечают значительное уменьшение терракот с ее изображением и вместе с тем увеличение терракот Афродиты и связанных с ней персонажей. Однако в дальнейшем в монументальной живописи боспорских склепов первых веков нашей эры нашли отражение главные элементы элевсинского культа Деметры. В лучшем из сохранившихся и широко известном ныне склепе Деметры запечатлены одни из главных эпизодов гомеровского гимна — похищение Кору Плутоном и лик скорбящей матери — уникальный трагический образ женского божества (см. описание и рисунки в других разделах). Чтобы не возникало сомнений относительно представленных здесь персонажей — Деметры, Плутона, Калипсо и Гермеса, возле каждого из них написаны имена (Ростовцев, 1914, с. 199—226; Ернштедт, 1955, с. 263—265). На связь с гомеровским гимном указывают и отмеченные в нем цветы: мак, бутоны роз, лилии, нарциссы, гранатовые стебли с плодами и ветки лавра. В аспекте взаимосвязи с Дионисом интересно, что в этом склепе, как и в некоторых других, изображались виноградные стебли с гроздьями винограда. Даже без учета других оригинальных изображений Деметры на Боспоре ее образ в рассматриваемом склепе дает право именовать ее боспорской Деметрой, в наибольшей степени отразившей значение своего имени.

Хуже сохранились не столь талантливо выполненные росписи в других склепах, также повествующие о похищении и возвращении Кору, странствиях ее матери (Ростовцев, 1914, с. 164—166, 231—239, 346—375 и др.). Однако в склепе Ашика росписи поражают необычной пышностью и многоплановостью: реалистические сцены боя и охоты, похорон с процессией провожатых, что предположительно указывает на то, что здесь был погребен один из боспорских царей I—II вв. н. э. (Ростовцев, 1914, с. 374). При изучении культа Деметры наибольший интерес представляет композиция на одной из стен склепа о похищении ее дочери. Как бы внезапно возникший из недр земли могучий Плутон на золотой колеснице стремительно увозит кричащую Кору в свое царство. В ужасе перед свершившимся актом насилия, бросив корзины с цветами, убегают с луга, где беззаботно играли, собирая цветы, две последние девушки, возможно самые храбрые — Афина и Артемида (Hymn. Hom., V, 410—434).

Близка к этому сюжету роспись в богатом склепе Алкима, сына Гегесиппа (Ростовцев, 1914, с. 161—169). Вверху над стеной из отдельных квадров в центре изображена мчащая квадрига с поводьями в руках обнаженного мальчика, возможно Эрота,

который тоже сопровождает "похищение в склепе Деметры". Плутон держит сопротивляющуюся Кору и словно летит с развевающимся сзади гиматием, возвышаясь на колеснице. Впереди парит в воздухе убегающий олень, наклонились вниз стилизованные деревья. А сзади колесницы остались на лугу три девушки, собиравшие здесь цветы, — Артемида, Афина, Афродита. В бегущей высоко над условным проемом окна женщине в гиматии с протянутыми к Плутону руками М. И. Ростовцев резонно видит Деметру, начинающую свои скитания в поисках дочери (1914, с. 166). И в этом склепе в центре сводчатого потолка изображена голова грустящей Деметры на широком фоне из цветов, но по мастерству исполнения и сохранности она намного уступает образу богини в одноименном склепе.

В двойном склепе 1873 г. частично сохранилась многофигурная композиция, в центре которой представлена сидящая женщина, очевидно Деметра. Кора с протянутыми вперед руками стоит на колеснице с крылатыми змеями. Различные женские фигуры, расположенные в разных местах и ракурсах, не поддаются точной идентификации. Здесь же изображена даже свинья. По мнению М. И. Ростовцева, эта композиция, в отличие от вышерассмотренных, раскрывает возвращение Кору из подземного царства (1914, с. 236—237). Согласно его интерпретации, все эти росписи "показывают, что своей популярностью миф о похищении Кору обязан влиянию Элевсина и орфикам, благодаря которым великая трагедия смерти представлялась верующим в загробную жизнь в форме похищения души Плутоном, и бессмертие души аллегорически выяснялось путем изображения возвращения Кору и вместе с этим путем изображения покойников в виде героев или хтонических божеств" (Ростовцев, 1914, с. 239).

Возрождение росписей, отражающих самые драматические эпизоды мифа элевсинских богинь, как и других изображений, началось на Боспоре, возможно, под воздействием малоазийских эллинов, в частности из Синопы и Амиса, вместе с расширением верований в бессмертие души и значительно возросшей популярностью элевсинских таинств в позднеэллинистический и римский периоды. В это же время в Малой Азии распространялись орфические гимны, в которых звучали похвалы и воззвания к разным эллинским богам, в том числе и элевсинским, содействовать мистам в их стремлении к благочестивой жизни (*Hymn. Orph.*, XVIII, XXIX, XL, XLIII, XLVIII). Несомненно, что они были известны и на Боспоре, звучали здесь в виде молитв на празднествах и в домашних святилищах, были близки тем боспорянам, которые верили в загробную жизнь. Особенно проникновенное обращение звучит в гимне к Персефоне, наделенной хвалебными эпитетами, дающей жизнь, смерть, процветание и здоровье, посылающей из-под земли урожай (*Hymn. Orph.*, XXIX, 10—20). Отсюда ясно, какую большую роль в мировоззрении тех боспорян, которые были похоронены в склепах с росписями, отражающими *katodos* и *anodos* Кору-Персефоны, играли элевсинские богини и орфические гимны.

Ярким доказательством этого является и уникальная стихотворная эпитафия I в. н. э., воспевающая девушку Теофилу, которую похитил Аид, увидев в ней "Персефону — прекраснее Персефоны", однако "не руками темными обнял Аид, а Плутон лампадой своей зажег для тебя брачные светочи, приняв тебя в свадебный свой чертог возлюбленной супругой" (КБН, 130; Доватур, 1992, с. 11—27). На Боспоре это единственная надпись, в которой упомянуты имена Плутона и Персефоны. Во многих эпитафиях смерть представляется как похищение Аидом, но ни в одной из них не звучит столь отчетливо противопоставление между Аидом и Плутоном, между Персефой и умершей девушкой, благодаря будто бы только своей красоте

и девичеству "получившая в удел ложе бессмертного", которое будет разделять с Корой. В гомеровском гимне "К Деметре" Кору тоже похищает Аидоней, "чернокудрявый Аид, повелитель ушедших из жизни", он же "сын Кроноса многоименный" и "Полидегмон могучий" (Нутп. Ном., V, 3, 32, 404, 430)¹.

По-видимому, боспорский поэт знал не только гомеровский гимн Деметре и орфические гимны, но и их взаимосвязь с элевсинским культом. По мнению А. И. Доватура, детально проанализировавшего стихотворные особенности эпитафии Теофиле, весь рассказ в ней "до некоторой степени и в конечном счете повторяет миф о похищении Прозерпины (Персефоны. — А. Р.), хорошо известной на Боспоре... на основании росписи" в склепе Деметры (Доватур, 1992, с. 22). Известно, что Теофила и ее родители были родом из Синопы. То, что они дали своей дочери столь многозначительное имя ("боголюбивая"), возможно, объясняет и основное смысловое содержание эпитафии, согласно которой она действительно становится возлюбленной бога. Ее же приравнение к Коре не исключает и того, что поэт знал, что Теофила родилась на празднествах в честь Деметры и Кору, поэтому и получила такое имя. Вполне вероятно, что родители были посвящены в их таинства, к этому готовилась или же приняла посвящение и их дочь. Столь безоговорочное утверждение того, что Теофила стала бессмертной и даже разделяла с Корой ложе бессмертного, можно было публично провозглашать лишь в том случае, если она действительно играла определенную роль в культе Деметры и Персефоны, а не для утешения родителей. Такая многострочная и во всех отношениях оригинальная эпитафия, написанная образованным человеком, не лишенным таланта и достоинства поэтом (Доватур, 1992, с. 20, 23), могла принадлежать девушке из богатой и знатной семьи. Немаловажное значение имело то, что высказанные в эпитафии слова традиционно были обращены не только к родителям, но и к согражданам, дабы не потерять свой престиж в их среде.

Судя по надгробным эпитафиям второй половины I в. до н. э. — II в. н. э., на Боспоре были похоронены выходцы из Синопы и Амиса. Возможно, именно оттуда еще во время царствования Митридата VI Евпатора были проложены первые пути заимствования религиозных представлений орфического направления о бессмертии души и более широкого применения стихотворных эпитафий в погребальном культе. В эпитафии приехавшего сюда Гекатея говорится, что душу его принял Ахерон, а тело — могила (КБН, 117). Это перекликается с орфическим гимном Плутону, в котором Ахерон "держит корни земные", а похищенное Плутоном "прекрасное чадо священной Деметры" Эвбулей возвращает "на четверке коней прямо в Аттику, в край Элевсинский" (Нутп. Орф., XVIII, 10—14). В эпитафии гражданки Амиса Клеопатры прямо указывается, что ее "похитил горестный Аид", тело находится в могиле, "но нетленный дух ее пребывает в бессмертном свете" (КБН, 124). При сравнительном сопоставлении сохранившихся сцен о похищении Кору и эпитафий, в содержании которых улавливается влияние орфических гимнов со всеми боспорскими росписями и стихотворными эпитафиями, становится ясно, что первые из

¹ В орфических гимнах с призывом к мистам Аид величается разными именами и эпитетами, среди которых Плутон и Зевс Хтоний чаще всего выступают в роли супруга Персефоны (Нутп. Орф., XVIII, XXIX, XLI, LXVIII, LXX, LXXI). Именно в этих именах прослеживается завуалированное противопоставление между Аидом и Плутоном, вследствие чего создается впечатление, что первый из них только похититель, второй же — властитель подземного мира и супруг Персефоны, владеющий от всей земли ключами и дарующий смертному роду урожаи в богатые годы (Нутп. Орф., XVIII), что, безусловно, указывает на его взаимосвязь с Плутоном — сыном Деметры и синонимом богатства.

них на этом многогранном фоне вообще единичны. Вероятно, только отдельные довольно богатые жители Пантикапея приглашали художников для росписи склепов, где были бы изображены сцены похищения Кору Аидом, в результате чего она стала бессмертной богиней.

Выше уже отмечалось, что, возможно, некоторые боспорские цари, жрицы Деметры и граждане были посвящены в таинства в Элевсине, и это давало им залог бессмертия. Одним из важных источников считается также свидетельство о возведении родословной боспорских царей Рескупорида II и Рескупорида III к Гераклу и Эвмолпу, сыну Посейдона, так как Эвмолп был одним из первых мифологических персонажей, посвященных в элевсинские мистерии (ср. КБН, 53, 980; Скржинская, 2002, с. 174—176)¹. Правда, лишь в первой из этих надписей более-менее четко сохранилось имя Эвмолпа, но на первом месте стоит Геракл. Еще в одной надписи Савромат I относится к потомкам Посейдона и Геракла (КБН, 1048). Учитывая устойчивую символику лишь последних двух на монетах Спартокидов и многих царей в послемитридатскую эпоху в сопоставлении с другими материалами, они в значительной степени отражают государственный характер культов Посейдона и Геракла на Боспоре (см. подробнее с литературой: Гайдукевич, 1949, с. 56, 324, 326; Алексеева, 1997, с. 213—219).

Общеизвестно, что в элевсинские таинства посвящались не только афиняне, но и богатые, и прославленные своей деятельностью граждане других полисов, хотя и за более высокий денежный взнос, а также правители разных рангов. Особо важное значение в международной политике приобретало то, что в канун и во время проведения элевсинских праздников, как и олимпийских, устанавливалось надежное перемирие, в результате чего Деметра являлась символом мира на земле (CIG I, 1; Ael. Aristid, XXII. 7; Callim. Hymn., VI, 137). Кроме того, это придавало культу Деметры Элевсинии особый авторитет и популярность в среде сельского населения, заинтересованного более других посеять и собрать урожай на своих полях. Однако сам эпитет богини в других святилищах еще не означал, что в них тоже совершались мистерии, идентичные элевсинским. Известные мифы и гимны могли истолковываться в символическом смысле жрецами и жрицами.

Вместе с тем, вследствие глубочайшей загадочности и мистичности культа, запрета учреждать элевсинские мистерии в святилищах Деметры в других городах античного мира, их тайные ритуалы так и остались полностью не раскрытыми, что дает основание подходить к их изучению с разных позиций и методов. Считается, что в IV в. до н. э. на Боспоре стали отмечать праздники Деметры по элевсинскому образцу, которые просуществовали здесь не одно столетие (Скржинская, 2002, с. 174, 184)². Элевсинские черты в культе Деметры наибольшее проявление нашли

¹ Видимо, ошибочно названы имена Реметалка II и Реметалка III в надписях КБН, 53, 980 (ср. Скржинская, 2002, с. 174), поскольку на Боспоре правил один Реметалк, а в этих надписях указаны Рескупорид II и Рескупорид III.

² Достоверных свидетельств о том, что в каком-либо из святилищ Деметры устраивались точно такие же мистерии, как в Элевсине, никто не приводит. Согласно Павсанию, лишь в трех местностях (близ Коринфа, в Мессении и Аркадии) жители рассказывали, что прибывшие из Элевсина еще в глубокой древности принесли таинства Деметры, которые в них совершались в подражание элевсинским, за исключением отдельных моментов (Paus. II, 14, 1—2; IV, 1, 4; VIII, 14, 8; 15, 15, 1). В каждом из этих святилищ существовали локальные этиологические мифы, как бы в оправдание объясняющие, когда и кто именно из мифологических персонажей установил таинства богини в далекие времена. Отсюда следует, что в историческое время прямого переноса не существовало из-за строжайшего запрета и пропаганды, что приобщение к тайнам божества могло происходить только в Элевсине.

в разнообразных памятниках Боспора. Учитывая то, что посвященные в знаменитом сакральном центре в Элевсине близ Афин не имели права разглашать тайны приобщения к божеству, ради чего исполнялись сложные ритуалы, считавшиеся особыми таинствами, вряд ли точно такие же исполнялись и на боспорских празднествах Деметры. Однако торжественные процессии с факелами, венками из колосьев нового урожая, миртовыми ветками и цветами, ритуальные танцы, песнопения и жертвоприношения, коллективные сакральные трапезы с ячменным напитком и прославления богини, вошедшие в традицию в греческом мире, скорее всего, были характерны и для общественных праздников этой богини в полисах Боспора.

Несмотря на то, что в позднеэллинистическое время и особенно при царствовании Митридата VI Евпатора и Митридатидов в Боспорском государстве происходило увеличение новых религиозных течений восточного направления, усиление популярности синкретических божеств, а вместе с этим индивидуальное и субъективное их восприятие (Сапрыкин, Масленников, 1999), культ Деметры в наименьшей мере подвергся этим внешним восточным влияниям. Более того, как отмечено выше, в ее празднествах в Пантикапее принимал участие сам царь Митридат VI Евпатор, а на монетах времени его внучки Динамии впервые появилось чисто эллинское изображение головы Деметры. Здесь, как и в классический период, в религиозном мировоззрении отдельных боспорян большой популярностью пользовался миф о похищении Кору Плутоном и ее возвращении к жизни в период весеннего пробуждения природы.

Следует также отметить, что на Боспоре нашел проявление близкий к элевсинскому и широко распространенный в Элладе культ Деметры Тесмофоры (Законодательницы) и, по всей вероятности, взаимосвязанный с ним одноименный праздник — тесмофории, свидетельством чего являются посвящения из Пантикапее и соседнего Мирмекия (КБН, 18; Бутягин, 2007, с. 47—48). Очевидно, богатой женщиной, имя которой не сохранилось, во время правления Спартока III, сына Евмела, в конце IV — начале III в. до н. э. была установлена статуя на небольшом серомраморном постаменте, посвященная Деметре Тесмофоре. Особенно интересно святилище этой богини с аналогичной эпиклезой на скале либо у скалы Карантинного мыса в Мирмекии, комплекс которого пока не опубликован.

Культ Деметры Тесмофоры и соответствующий ей праздник также был хорошо известен в Милете — метрополии ионийских полисов, откуда он еще в ранний период мог быть перенесен в Причерноморье (см. с литературой: Ehrhardt, 1983, S. 166—167). Поскольку главной сакральной дарительницей урожая и хлеба была Деметра, то ее почитание не могло игнорироваться боспорскими земледельцами и землевладельцами. Считается, что тесмофории в культе Деметры были учреждены раньше, чем элевсинские мистерии, в которых, в отличие от первых, принимали участие мужчины и женщины преимущественно аристократического происхождения, за исключением афинян, — для них социальный статус не играл существенной роли. Но, вероятно, вследствие его широкого распространения в античном мире (RE., IV, 2. Sp. 2751 s. v.; Foley, 1994, 34, 46, 71), особенно в Афинах, он получил наибольшую популярность и несколько позже в результате интенсивных контактов боспорских эллинов с этим культурным центром. Тем более, что посвящения Деметре Тесмофоре относятся уже к раннеэллинистическому периоду, когда связи с Афинами не потеряли своего значения, но уже и не были столь интенсивными, как в позднеклассический период.

Во время проведения тесмофорий — трехдневного осеннего праздника — женщины устраивали обряды с жертвоприношениями поросят, земли и зерна,

приготовленного для осеннего посева с целью получения хорошего урожая по тому же обряду, что и в Аттике (Aristoph. Thesm., 44). По давно установленному обычаю, поросята сбрасывались в пещеры, расселины, гроты или ямы, а затем вместе с зерном и землей клались на алтарь Тесмофоры с тем, чтобы в дальнейшем разложившиеся останки разбросать на полях. На алтари приносили также votивные глиняные хлебцы. Терракотовые изображения свињи служили и votивными приношениями в общественных и домашних святилищах Деметры (Кобылина, 1961, с. 35—36). Праздник тесмофории был связан и с женским деторождением¹. Третий день Деметриногo праздника назывался Каллигенея, когда женщины, сидя и лежа на земле, получали от нее надежду на счастливое рождение детей. В религиозной взаимосвязи плодородия земли и женщины проповедывалась одна из наиболее популярных функций Деметры Каллигенеи, производящей все прекрасное, что в широком понимании вообще было основой жизни людей на земле.

В этом аспекте обращает внимание устройство жертвоприношений Деметре возле скальных расселин в разных боспорских святилищах. Исходя из этого, представляется более вероятным почитание здесь Деметры Тесмофоры, которое носило явно тот же характер, что и в Афинах. Боспорские эллины, несомненно, хорошо знали и комедию Аристофана, посвященную женщинам в этих празднествах (Aristoph. Thesm.). Вместе с тем нельзя исключать, что в здешнем культе Деметры переплетались разные ее свойства, особенно после распространения на Боспоре посвященного ей гомеровского гимна и определенных знаний о знаменитых элевсинских мистериях. Поэтому в IV в. до н. э. в Китейском святилище вместе с Деметрой и ее дочерью почитался Дионис в ипостаси Иакха, характерного для их культа в элевсинском аспекте (Молев, 2003, с. 219), тем более, что ритуал, связанный с Иакхом, носил более открытый характер, чем другие таинства в Элевсине: увенчанную миртом его статую и драгоценные игрушки в торжественной процессии из Афин в Элевсин нес иакхогoг.

Однако в отдаленных областях античной ойкумены чисто аттические установления при проведении празднеств вряд ли четко соблюдались.

На них, несомненно, оказывали воздействие более популярные элевсинские процессии, гомеровский гимн Деметре, в результате чего происходило соединение обрядов и отдельных элементов культа в сочетании с культами других божеств, что нашло яркое проявление во множестве типов votивных терракот в открытых культовых комплексах на Боспоре Киммерийском². По мнению отдельных ученых, Персефону (аттическую Феррефатту) можно отождествлять с умерщвленным поросенком в ритуалах на празднествах тесмофории (см. литературу: Simon, 1998, S. 80). Вместе с тем свињья имела большое значение в элевсинском культе.

¹ Косвенным свидетельством покровительства Деметры универсальному плодородию может быть граффити на терракоте сидящей в иератической позе богини из Борисфена, в котором звучит просьба: "Хлеба, воды, сына" (Русяева, 1992, с. 84).

² Значение ритуала с жертвоприношением свињи во взаимосвязи с плодородием полей, заимствованного от египтян (Herod., II, 171), прослеживается еще в микенскую и догомеровскую эпоху (см. литературу: Simon, 1998, S. 81). Историк писал о египетских мистериях, где происходили какие-то ночные театрализованные действия, о содержании которых он решил придерживаться "религиозного молчания", как и о таинствах Деметры, называемых эллинами тесмофориями (Herod., II, 171). Уже это наталкивает на мысль, что на этих празднествах проводились такие ритуалы, о которых было запрещено открыто говорить, как и об элевсинских мистериях, в которые историк, как гражданин Афин, бесспорно, был посвящен, дав традиционный обет хранить тайны и не раскрывать их непосвященным в обрядовые таинства Деметры Элевсинии.

Эвбулей-свинопас первым узнал о похищении Керы. С помощью свиньи Деметра нашла углубление в земле, которым воспользовался Плутон, увозя ее дочь в подземное царство. Поэтому свиней приносили в жертву обеим элевсинским богиням, бросая их в естественные пропасти и углубления в скалах или в горах (Грейвс, 2005, с. 118). Трехдневный осенний Деметрин праздник — тесмофории — был столь популярен и важен в земледельческой религии всех эллинов, что не исключает его ежегодного проведения и на Боспоре, тем более, во-первых, что в городах Боспора, хотя только в Пантикапее и Мирмекии, зафиксирована эта эпиклеза Деметры в посвящениях; а во-вторых, исходя из них, можно полагать, что боспоряне, как и другие эллины, верили в то, что именно Деметра в ипостаси Законодательницы научила всех людей земледелию и выращиванию хлеба, ставшего основой жизни оседлого населения.

При этом вряд ли можно точно сказать, носил ли культ Деметры открытый характер во взаимосвязи с государственными календарно-религиозными празднествами, или же в нем периодически превалировала определенная элитарность и завуалированность, свойственная для элевсинского почитания этой богини. Также не ясно, диктовалась ли ее популярность слиянием с близким функционально локальным, но безымянным верховным женским божеством местных племен уже с самого начала освоения эллинами этой обширной области, какой именно облик имело это божество и какие его атрибуты заимствовала эллинская Деметра. По-видимому, многочисленность, разнообразие, сложность и неоднозначность интерпретации источников стали основной причиной того, что боспорский культ Деметры пока не имеет обобщающего всестороннего исследования, в котором были бы систематизированы и объективно проанализированы все имеющиеся на сегодня материалы. Вместе с тем нельзя не отметить, что их не достаточно для более глубокого осмысления и достоверного раскрытия характерных черт и региональных особенностей иконографии, иконологии и специфики как общественного, так и частного культа Деметры на протяжении всей античной эпохи. Неравномерность распространения памятников и даже их отсутствие пока свидетельствуют о том, что она пользовалась популярностью не постоянно. Все это позволяет ученым высказывать собственные соображения, суждения и гипотезы о том или ином его аспекте в отдельных городах и сельских округах на определенных этапах их исторического развития.

Рассмотренные здесь источники являются неоспоримым свидетельством того, что Деметра почиталась на протяжении многих веков прежде всего как богиня земледелия и заупокойного культа, что наиболее сближает ее с Деметрой Элевсинией и Тесмофорой. Совместный культ Деметры и ее дочери получил в общем окончательное оформление вследствие возможного влияния знаменитых мистерий с оригинальной, не подлежащей разглашению обрядностью в Элевсине и установлением календарных празднеств, отдельные элементы которых благодаря мифам, гомеровскому гимну "К Деметре" и другим сочинениям стали известны и на территории Боспора Киммерийского. Многочисленные источники свидетельствуют о широком распространении их культа не только в ипостаси покровителей аграрного хозяйства, но и защитников полисов, что перекликается с данными Геродота о сотерических свойствах элевсинских богинь, особенно Деметры, в знаменитых победах эллинов над персами (Herod., VIII. 65; IX, 99—101), а также их теснейшей связи с заупокойным культом, дарующим надежду на блаженство в загробном мире. В общем же большое количество и разнообразие памятников, которые прямо или опосредованно связываются с почитанием Деметры в разных местностях Боспорского государства, их характер и местная специфика, а в отдельных случаях и уникальность позволяют

считать ее культ неординарным, не только не противоречащим понятию "боспорская Деметра", но и в значительной степени обогатившем общегреческий культ этой богини во взаимосвязи с другими божествами.

SUMMARY

Among all Olympic goddesses, Demeter was the most closely connected with the world of immortal gods and mortal humans, both on earth and in the underworld. She was a patroness worshipped by all Hellenoi all over the ancient oikumena. Written and archaeological sources serve as unquestionable evidences of the Demeter cult during centuries at the Bosphorus. She was a goddess of agriculture and funeral cult and it approximates her to Demeter Eleusis and Demeter Tesmophorus. The joint cult of Demeter and her daughter got its final form due to the possible influence of famous mysteries with original secret ceremonial rites at Eleusis and setting of calendar festivals, individual elements of which became known at the Cimmerian Bosphorus through myths, the Homeric hymn to Demeter, and other works.

Numerous sources give evidence of wide practicing of their cult not only as agricultural patronesses but also as the protectors of poleis. It correlates with Herodotus' data about a soterial character of the goddesses of Eleusis, Demeter in particular, in famous victories of the Hellenoi over the Persians, and their close connection with the afterlife cult, which gives hope of felicity in the next world. A wide variety and great quantity of monuments connected directly or indirectly with Demeter at the Bosphorus Kingdom, their character and local peculiarities allow to consider her cult be unusual, not contradicting the notion "Demeter of the Bosphorus" and enriching the Greek cult of this goddess in correlation with other gods.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Е. М. Античный город Горгиппия. — М., 1997.

Анохин В. А. Монетное дело Боспора. — К., 1986.

Анохин В. А. История Боспора Киммерийского. — К., 1999.

Античная скульптура. Из собрания Керченского государственного историко-культурного заповедника. Лапидарная коллекция. — К., 2004.

Бутягин А. М. Дом под мирмекийскими зольниками // Боспорский феномен. — Ч. 1. — СПб., 2004.

Бутягин А. М. К интерпретации зольников Мирмекия (свидетельства Павсания и боспорская культовая практика) // Боспорский феномен. — СПб., 2005.

Бутягин А. М. Святилища Мирмекия VI—IV вв. до н. э. // Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья. Святилища и сакральные объекты. — Керчь, 2007.

Вахтина М. Ю. Терракоты из Порфмия (общий обзор) // Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья. Святилища и сакральные объекты. — Керчь, 2007.

Вдовиченко И. И. Керченские вазы // Боспорские исследования. Вып. III. — Симферополь, 2003.

Виноградов Ю. А. Мирмекий // Очерки археологии и истории Боспора. — М., 1992.

Гайдукевич В. Ф. Боспорское царство. — М. — Л., 1949.

Гайдукевич В. Ф. Мирмекийские зольники-эсхары // КСИА. Вып. 103. — 1965.

Гайдукевич В. Ф. Античные города Боспора. — Л., 1987.

Горская О. В. Культы Нимфея по материалам граффити // Боспорский феномен. — СПб., 2002.

Грейвс Р. Мифы Древней Греции. — Екатеринбург, 2005.

Данильченко С. А. Чернолаковая керамика из Нимфейского святилища Деметры // Боспорский феномен. — СПб., 2002.

Денисова В. И. Корoplastика Боспора. — Л., 1981.

Доватур А. И. Проводы Феофилы (CIRB 130) // Этюды по античной истории и культуре Северного Причерноморья. — СПб., 1992.

Емец И. А. Греко-варварские религиозные взаимовлияния на Боспоре Киммерийском. — М., 2002.

Ернштедт Е. В. Монументальная живопись Северного Причерноморья (Общий обзор памятников живописи) // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. — М. — Л., 1955.

Журавлев Д. В., Ильина Т. А., Ломтадзе Г. А., Сударев Н. И. Материалы курганного некрополя Кеп: курган 17 (18) // Северное Причерноморье в эпоху античности и средневековья. — М., 2006.

Завойкин А. А. ΤΩ ΤΕΩ: образы и символы Матери и Дочери в святилище элевсинских богинь на Береговом-4 // Боспорский феномен. — СПб., 2002.

Завойкин А. А. ΘΘε: двойственность и троичность на святилище элевсинских богинь (Береговое-4) // Боспорские древности. — М., 2003.

Завойкин А. А. Краткий очерк истории Боспора VI — первой четверти III в. до н. э. // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. XIV. — Москва — Магнитогорск, 2004.

Завойкин А. А. Святилище Деметры и Кору на Фонталовском полуострове: природная среда и сакральная топография // ВДИ. № 3. 2006.

Завойкин А. А. Два сюжета в комплексе терракоты на святилище элевсинских богинь (Береговое-4) // Северное Причерноморье в эпоху античности и средневековья. — М., 2006а.

Завойкин А. А., Добровольская Е. В. Боги, люди, животные и птицы в святилище Деметры и Кору на Фонталовском полуострове // Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья. Святилища и сакральные объекты. — Керчь, 2007.

Зинько В. Н. Хора городов европейского побережья Боспора Киммерийского (VI—I вв. до н. э.) // Боспорские исследования. Вып. XV. — Симферополь — Керчь, 2007.

Зинько Е. А. Сакральная скульптура с сельской округи Нимфея // Боспорский феномен: греческая культура на периферии античного мира. — СПб., 1999.

Зубарь В. М., Зинько В. Н. Боспор Киммерийский в античную эпоху. Очерки социально-экономической истории. — Симферополь — Керчь, 2006.

Кереньи К. Элевсин. Архетипический образ Матери и Дочери. — М., 2000.

- Кобылина М. М.* Терракотовые статуэтки Пантикапея и Фанагории. — М., 1961.
- Кобылина М. М.* Терракотовые статуэтки Северного Причерноморья // САИ Г1-11. Терракоты Северного Причерноморья. — М., 1970.
- Кобылина М. М.* Терракоты из г. Феодосии // САИ Г1-11. — М., 1970а.
- Кобылина М. М.* Античная скульптура Северного Причерноморья. — М., 1972.
- Кобылина М. М.* Коропластика // АГСП. — М., 1984.
- Кругликова И. Т.* О культе верховного женского божества на Боспоре в I—III вв. н. э. // Культура античного мира. — М., 1966.
- Кругликова И. Т.* Религиозные представления сельского населения Боспора // КСИА. Вып. 124. 1970.
- Кругликова И. Т.* Сельское хозяйство Боспора. — М., 1975.
- Крыжицкий С. Д.* Архитектура античных государств Северного Причерноморья. — К., 1993.
- Марти Ю. Ю.* Разведочные раскопки вне городских стен Тиритаки // МИА. № 4. 1941.
- Марченко И. Д.* Новые данные об античном святилище вблизи Фанагории // 50 лет ГМИИ им. А. С. Пушкина. Сборник статей.— М., 1962.
- Марченко И. Д.* Терракоты из святилища на Майской горе // САИ. Г1-11. Ч. IV. — М., 1974.
- Масленников А. А.* Граффити с мыса Зюк // КСИА. Вып. 182. — М., 1987.
- Масленников А. А.* Сельский теменос в Восточном Крыму // ВДИ. № 4. 1997.
- Масленников А. А.* Эллинская хора на краю ойкумены. Сельская территория Европейского Боспора в античную эпоху. — М., 1998.
- Масленников А. А.* Сельские святилища античного Боспора // Боспорский феномен: греческая культура на периферии античного мира. — СПб., 1999.
- Масленников А. А.* Сельские святилища Европейского Боспора. — М., 2007.
- Молев Е. А.* Граффити на чернолаковых сосудах из раскопок Китея (1970—1995) // Боспорские древности. — М., 2003.

Молев Е. А., Молева Н. В. Терракотовые статуэтки из Китейского святилища // Боспорские исследования. Вып. III. — Симферополь, 2003.

Молева Н. В. Очерки сакральной жизни Боспора. — Нижний Новгород, 2002.

Молева Н. В. Обряд жертвоприношений в Китейском святилище // Боспор Киммерийский, Понт и варварский мир в период античности и средневековья. — Керчь, 2002а.

Наливкина М. А. Терракоты Мирмекия и Тиритаки (из раскопок 1933—1940 гг.) // МИА. № 25. 1952.

Отто В. Смысл элевсинских мистерий // Кереньи К. Элевсин. Архетипический образ Матери и Дочери. — М., 2000.

Передольская А. А. Терракоты из кургана Большая Близница и гомеровский гимн Деметре // ТГЭ. 7. 1962.

Петрова Э. Б. Античная Феодосия. — Симферополь, 2000.

Петрова Э. Б. Культы Феодосии // Боспор Киммерийский. На перекрестке греческого и варварского миров. — Керчь, 2000а.

Подосинов А. В. Произведения Овидия как источник по истории Восточной Европы и Закавказья. — М., 1985.

Пругло В. И. Терракоты из Тиритаки // САИ. Г1-11. Терракоты Северного Причерноморья. Ч. II. — М., 1970.

Пругло В. И. Терракоты из Мирмекия // САИ. Г1-11. Ч. II. — М., 1970а.

Ростовцев М. И. Роспись Керченской гробницы, открытой в 1891 г. // Сборник археологических статей, поднесенных А. А. Бобринскому. — СПб., 1911.

Ростовцев М. И. Декоративная живопись на юге России. — СПб., 1914.

Русяева А. С. Земледельческие культы в Ольвии догетского времени. — К., 1979.

Русяева А. С. Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья VI—I вв. до н. э. — К., 1982.

Русяева А. С. Религия и культы античной Ольвии. — К., 1992.

Русяева А. С. К интерпретации известнякового рельефа из Трехбратнего кургана на Боспоре // Боспор Киммерийский. На перекрестке греческого и варварского миров. — Керчь, 2000.

Русяева А. С. Элевсинский аспект культа Деметры в Боспорском государстве // Боспор Киммерийский и Понт в период античности и средневековья. Материалы двух боспорских чтений. — Керчь, 2001.

Русяева А. С. Религия понтийских эллинов в античную эпоху. — К., 2005.

Саверкина И. И. Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа. — Л., 1986.

Сапрыкин С. Ю. Культ Деметры в Боспорском царстве в VI — IV вв. до н. э. // Из истории античного общества. — Горький, 1983.

Сапрыкин С. Ю., Масленников А. А. Люди и их боги: религиозное мировоззрение в Понтийском царстве // Человек и общество в античном мире. — М., 1998.

Сергеева С. Н. Элевсинские мистерии. К проблеме мистериальных культов в античном обществе: Автореф. дис. канд. ист. наук. — СПб., 1998.

Силантьева П. Ф. Терракоты Пантикапея // САИ. Г1-11. Ч. III. — М., 1974.

Скржинская М. В. Посвящение боспорян в элевсинские таинства // Северное Причерноморье в античное время. — К., 2002.

Скуднова В. М. Терракоты из Нимфея // САИ. Г1-11. Ч. II. — М., 1970.

Соколов Г. И. Античное Причерноморье. — Л., 1973.

Соколов Г. И. Искусство Боспорского царства. — М., 1999.

Сокольский Н. И. Таманский толос и резиденция Хрисалиска. — М., 1976.

Сорокина Н. П. Религия и коропластика в античности. — М., 1997.

Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира / Перевод и исследование А. Г. Юрченко. — СПб., 2002.

Толстой И. И. Греческие граффити древних городов Северного Причерноморья. — М., 1953.

Усачева О. Н. Терракотовые статуэтки из кургана вблизи Кеп // КСИА. — М., 1983. — С. 174.

Финогорова С. И. Терракоты Гермонассы (по материалам раскопок 1968—1981 гг.) // СГМИИ: Археология и искусство Боспора. Вып. 10. — М., 1992.

Финогорова С. И. Античное святилище на Майской горе // Введение в храм. — М., 1997.

Худяк М. М. Работы нимфейской экспедиции 1939 года // Труды Отдела античного мира Государственного Эрмитажа. — Л., 1945.

Худяк М. М. Раскопки святилища Нимфея (1939—1950 гг.) // СА. 1952. XVI.

Худяк М. М. Из истории Нимфея VI—III вв. до н. э. — Л., 1962.

Цветаева Г. А. Новые данные об античном святилище в Горгиппии // ВДИ, № 1. 1968.

Чистов Д. Е. Святилище Деметры в Мирмекии: попытка реконструкции комплекса // Боспорский феномен. Ч. 1. — СПб., 2004.

Чистов Д. Е. "Святилище Деметры" и восточные кварталы Мирмекии в IV в. до н. э. // Боспорские исследования. Вып. XIII. — Симферополь — Керчь, 2006.

Шауб И. Ю. Погребения кургана Большая Близница как источник по истории религиозных представлений жителей Боспорского царства // КСИА. — М., 1987. — С. 191.

Шауб И. Ю. Культ Великой богини у местного населения Северного Причерноморья // Stratum plus. Скифский квадрат. — СПб. — Кишинев — Одесса, 1999.

Шауб И. Ю. О культе Деметры на Боспоре // Боспорский феномен. — СПб., 2005.

Шкорпил В. В. Отчет о раскопках, произведенных в г. Керчи и его окрестностях // ИАК. Вып. 30. 1909.

Шургая И. Г. Нимфей // Античные государства Северного Причерноморья. — М., 1984.

Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. II. — СПб., 1999.

Alroth B. Visiting Gods — Who and Why // Gifts for the Gods. — Uppsala, 1987.

Alroth B. Greek Gods and Figurines. Aspects of the Antropomorphic Dedications. — Uppsala, 1989.

Baring A., Cashford Ju. The Myth of the Goddess. Evolution of an Image. — London, 1993.

Beschi L. Demeter // LIMC. — Zürich, 1988, IV.

Bianchi U. The Greek Mysteries. — Leiden, 1976.

Bruchmann C. F. H. Epitheta deorum quae apud poetas Graecas legentur. — Leipzig, 1893.

Burkert W. Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. — Stuttgart — Berlin — Köln, 1977.

Burkert W. Greek Religion. — London, 1985.

Burkert W. Ancient Mystery Cults. — London, 1987.

Butyagin A. M., Chistov D. E. The Hoard of Cyzicenes and Shrine of Demeter at Myrmekion // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia. Vol. 12. — Leiden, 2006. № 1—2.

Clinton K. Myth and Cult: The Iconography of the Eleusinian Mysteries. — Stockholm, 1992.

Coldstream J. N. Knossos. The Sanctuary of Demeter. — Oxford, 1973.

Deubner L. Attische Feste. — Berlin, 1932. S. 1—2.

Ehrhardt N. Milet und seine Kolonien. — Frankfurt am Main — Bern — New York, 1983.

Foleu H. P. The Homeric Hymn to Demeter. — Princeton, New Jersey, 1994.

Graf F. Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit // Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten. — Berlin — New York, 1974. — C. 33.

Günter G. Persephone // LIMC. — Zürich, 1997, VIII.

Jacob M. Culte și zeități în Moesia Inferior. Demetra — evidența numismatică // Pontica. — Sofia, 2000—2001, XXXIII—XXXIV.

Keller O. Die antike Tierwelt. — Leipzig, 1909.

Keller M. L. The Eleusinian Mysteries of Demeter and Persephone: Fertility, Sexuality, and Rebirth // Journal of Feminist Studies in Religion. 1988, 4.

Kerényi K. Die Mysterien von Eleusis. — Zürich, 1962.

Kerényi K. Eleusis: Archetypical Image of Mother and Daughter. — London, 1967.

Kern O. Die griechischen Mysterien der klassischen Zeit. — Berlin, 1927.

Martin L. H. Hellenistic Religions: An introd. — Oxford, 1987.

Mylonas G. Eleusis and the Eleusinian Mysteries. — Princeton, 1961.

Nilsson M. P. Griechische Feste. — Leipzig, 1906.

Nilsson M. P. Geschichte der griechischen Religion. — München, 1976, I.

Pakkanen P. Interpreting Early Hellenistic Religions. A Study Based on the Mystery Cult of Demeter and the Cult of Isis. — Helsinki, 1996.

Peschlow-Bindokat A. Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6 bis 4. Jahrhunderts // *JDAI*, 1972, 87.

Pringsheim H. G. Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults. — München, 1905.

Simon E. Neue Deutung zweier eleusinischen Denkmäler des 4 Jh. v. Chr. // *Antike Kunst*. — 1966, 9.

Simon E. Die Götter der Griechen. — München, 1998.

Ustinova Ju. Supreme Gods of the Bosporan Kingdom. Celestial Aphrodite and the Most High God. — Leiden, Boston, Köln. 1999.

Velkov V. Le culte de Déméter à Mesambria Pontica // *Godišnik na Sofijska Universitet (Terra Antiqua Balcanica, II)*. — Sofia, 1985, 77.

Е. А. ЗИНЬКО

К ВОПРОСУ КОНСЕРВАЦИИ
И СОХРАНЕНИЯ
СКЛЕПА ДЕМЕТРЫ

E. A. ZINKO

STAGES OF PRESERVATION
OF THE CRYPT OF DEMETER

В "Отчете об археологических разысканиях, произведенных заведующим Керченским Музеем Древностей в 1896 г.", составленном 30 октября 1897 г., К. Е. Думбергом под номером 2 была сделана запись об открытии склепа и необходимости его дальнейшего сохранения (Архив ИИМК, 1896, л. 146). Впоследствии склеп Деметры стал первым из керченских расписных склепов, который удалось сделать доступным для осмотра и изучения. 18 апреля 1898 г. К. Е. Думберг сообщает в Императорскую Археологическую Комиссию, что "вход был построен летом 1897 г. за 111 рублей, а оставшиеся 9 рублей вручены А. Зайцевой" (Архив ИИМК, 1896а, л. 18—19). Позднее археологами был поставлен вопрос о выкупе склепа. Новый директор Керченского музея древностей В. В. Шкорпил 3 мая 1903 г. сообщает в Императорскую Археологическую Комиссию о своей договоренности с хозяевами усадьбы о возможности покупки территории склепа за 2200 рублей (Архив ИИМК, 1902, л. 205—210). После долгих переговоров с Зайцевыми в 1908 г. территория их частного владения вместе со склепом была приобретена Императорской Археологической Комиссией. С этого времени склеп Деметры стал постоянно открытым для посещений.

В первые годы после открытия состояние памятника не вызывало опасения у специалистов и росписи сохраняли яркость красок. В 1914 г. М. И. Ростовцев отмечает, что "живопись до настоящего времени очень мало пострадала и краски почти совсем не побледнели" (Ростовцев, 1914, с. 199). Однако довольно скоро происходит резкое ухудшение состояния росписей в склепе, началось шелушение красочного слоя и в некоторых местах осыпание штукатурного основания.

После 1917 г. все древности Керчи по декретам Советской власти об охране памятников были поставлены на государственный учет. В 1926 г. на Первой все-союзной археологической конференции, посвященной 100-летию Керченского музея древностей, специалисты сообщили об угрожающем состоянии росписей в уникальном памятнике археологии — склепе Деметры и для сохранения этого бесценного образца античной живописи предложили перенести фрагменты штукатурки с росписями в выставочные залы одного из музеев страны. Но это предложение участники конференции не поддержали (Мацулевич, 1926, с. 275). В Керченском историко-культурном заповеднике хранятся документы о работе конференции 1926 г., на которой было принято решение о постоянном наблюдении за состоянием склепа и проведении по необходимости профилактической реставрации. В последующие годы склеп Деметры находился под пристальным вниманием специалистов, о чем свидетельствуют сохранившиеся в архиве протоколы комиссий, заключения экспертов, рекомендации по сохранению памятника.

Первые реставрационно-укрепительные работы в склепе Деметры, направленные на предотвращение разрушения штукатурного слоя, засоления и осыпания пигментов живописи, были проведены в 30-х годах XX в. В протоколе комиссии 1938 г. в составе И. Баранова, Н. Мневой, П. Юкина, Ю. Марти, А. Попова отмечено,

что увеличение осыпей красочного слоя и значительное отложение солей в штукатурном основании произошло из-за повышенной влажности в склепе. Известно, что погребальная камера склепа построена на глубине 5,4 м от дневной поверхности земли на глинистом склоне у истоков древней речки, впадающей в прошлом в реку Мелек-Чесму (древний Пантикап). Очевидно, такое расположение склепа Деметры и являлось основной причиной повышенной влажности в камере склепа. С конца 30-х годов сотрудники Керченского музея проводили регулярные наблюдения за состоянием росписей и уровнем влажности в склепе (З історії української реставрації, 1996, л. 70).



Рис. 1. Работы по укладке железобетонных плит перекрытия над склепом Деметры в 1959 г. (Архив КИКЗ)

Fig. 1. Placement of reinforced concrete slabs of ceiling over the Crypt of Demeter in 1959 (Archives of the Kerch Historico-Cultural Reserve)

В годы Великой Отечественной войны Керчь была дважды оккупирована немецко-фашистскими захватчиками. Город был практически полностью разрушен, разорен музей, сильно повреждены памятники древности (Иванова, 1948, с. 185). В период военных действий, связанных с советским десантом осенью 1943 г., линия обороны проходила вдоль речки Мелек-Чесма, в непосредственной близости от склепа Деметры. Вход в склеп был разрушен, а в камере склепа, очевидно, укрывались солдаты от обстрелов и бомбежки. Некоторое время там даже была установлена печь для обогрева. После освобождения Керчи от фашистов, в июле 1944 г., Чрезвычайная Государственная комиссия обследовала состояние склепа Деметры и отметила резкое ухудшение состояния росписей в камере склепа. Появились новые утраты в изображении лица богини Деметры и в сцене похищения Кору, а поверхность всего живописного слоя оказалась закопченной (Блаватский, 1948, с. 12).

В составе комиссии по обследованию состояния росписей в склепе Деметры в октябре 1945 г. художник-реставратор Е. А. Домбровская разработала и применила специальную технологию по укреплению живописи в склепе (Иванова, 1961, с. 49). Под ее руководством были проведены большие укрепительные работы штукатурного основания из извести, толченой боспорской черепицы, извлеченной из археологических раскопок, и местного известняка и ракушечника. Именно эти работы и обеспечили сохранность живописи в склепе Деметры до наших дней (Архив КИКЗ, 1995, с. 43).

С момента открытия склепа Деметры Керченский музей осуществлял специальные программы по его изучению со многими научными учреждениями СССР и Украины, руководствуясь стремлением сохранить памятник, создать оптимальный



Рис. 2. Строительство входного навильона и дома для смотрителя в 1959 г. (Архив КИКЗ)

Fig. 2. Construction of the entrance pavilion and keeper's house in 1959 (Archives of the Kerch Historico-Cultural Reserve)

режим его функционирования. Но долгие годы никаких кардинальных перемен в состоянии памятника не происходило. Для осушения склепа иногда предпринимались совершенно не продуманные, непригодные для находящегося под землей памятника меры, что приводило к новым утратам в красочном слое. Так, в 1945 г. камера склепа была затоплена грунтовыми водами на четверть метра. Некоторое время склеп осушали при помощи поваренной соли, которую выставляли в камере склепа, рассчитывая таким образом осушить каменную кладку стен. Однако этот способ, наоборот, вызвал постоянный выход влаги через пористый камень, что сразу негативно отразилось на состоянии живописного слоя в камере склепа (Архив КИКЗ, 1958, с. 2).

В архиве Керченского историко-культурного заповедника хранится много различных проектов, выполненных гидрологами, геологами, инженерами. Однако ни в одном из них не было конкретных предложений по комплексному решению проблемы сохранения склепа Деметры, созданию необходимых условий для проведения последующей реставрации живописного слоя. Некоторые проекты не были утверждены Министерством культуры СССР, а те, которые были реализованы, не дали каких-либо существенных результатов.

В 1959 г. по рекомендации Министерства культуры СССР был утвержден проект консервации склепа Деметры, подготовленный Центральными научно-реставрационными мастерскими Академии строительства и архитектуры СССР. По проекту построили обводную воздушную галерею вокруг камеры склепа из камня ракушечника. Галерею и камеру склепа перекрыли железобетонными плитами, что впоследствии стало дополнительным источником увеличения влажности в склепе

из-за образующегося конденсата на плитах и на поддерживающих всю конструкцию металлических швеллерах (рис. 1). Сверху плиты и внешнюю поверхность стен галереи покрыли слоем битумной гидроизоляции. Таким образом, камера склепа имела гидроизоляцию с трех сторон и сверху, а снизу и со стороны дромоса гидроизоляция отсутствовала. В своде перекрытий были сооружены отдушины недостаточного размера, не обеспечивающие естественную вентиляцию конструкции новой галереи и самого склепа. Перед дромосом склепа построили входной павильон из двух комнат (рис. 2) и проложили две трубы принудительной приточно-вытяжной вентиляции. Однако проект был реализован с существенными отклонениями —



Рис. 3. Камера склепа Деметры.
Июль 1977 г. (Архив КИКЗ)

Fig. 3. Chamber of the Demeter
Crypt. July 1977
(Archives of the Kerch
Historico-Cultural Reserve)

принудительная вентиляция вскоре перестала функционировать и состояние склепа продолжало ухудшаться (Архив КИКЗ, 1960, с. 2).

К 70-м годам XX в. грунтовые воды в камере склепа периодически поднимались до 50—70 см над уровнем пола. Подтопление склепа имело сезонные и годовые колебания (максимальный подъем воды до 100 см был зафиксирован в марте 1977 г.). В эти же годы был отмечен общий подъем уровня грунтовых вод на 150 см по сравнению с 1950 г. на всей территории Керчи, связанный с развитием водоснабжения города (Архив КИКЗ, 1995а, с. 44).

В 80-х годах в Керченском музее работали три комиссии республиканского и две всесоюзного уровня, которые зафиксировали аварийное состояние росписей в склепе Деметры и выдали рекомендации принять срочные меры по спасению памятника, но реальных действий в этот период так и не было предпринято. Все эти годы в камере склепа стояла вода (рис. 3), а в 1987 г. ее уровень достиг 86 см от уровня пола.

В этот период начинается интенсивная застройка пятиэтажными домами территории к западу от склепа Деметры, что основательно изменило рельеф окружающей местности и повлияло на уровень грунтовых вод. В 1987 г. Керченскому

Рис. 4. Черепичное перекрытие над камерой склепа и входной галереей в 1960-х гг. (Архив КИКЗ)

Fig. 4. Tiled cover of the crypt chamber and entrance gallery in the 1960s (Archives of the Kerch Historico-Cultural Reserve)



музею и Обществу охраны памятников истории и культуры Крыма удалось добиться решения Керченского горисполкома о принятии "Плана первоочередных работ по выведению склепа Деметры из аварийного состояния". Крымский филиал "Укрюжгипрокоммунстрой" разработал проект осушения склепа путем сооружения кольцевой дренажной системы в прилегающей к памятнику зоне (главный инженер В. И. Сипкин). Летом 1987 г. строительство дренажной системы осуществил СУ-24 треста "Керчьметаллургстрой". В две ветки кольцевого дренажа были уложены перфорированные трубы и оборудованы коллекторные колодцы для отвода грунтовых вод. В результате этих работ воду из камеры склепа удалось отвести. Далее необходимо было продолжить поэтапные работы по достижению оптимального режима существования склепа и последующей его реставрации. Однако осталась невыполненной значительная часть утвержденного проекта по прокладке еще двух веток кольцевого дренажа, по организации отвода внешних вод (природных осадков) на территории вокруг склепа Деметры и общего благоустройства всей территории памятника.

В марте 1988 г. в склепе Деметры работала комиссия под руководством главного художника-реставратора высшей квалификации И. П. Дорофиенко. В акте обследования комиссия отметила, что принудительная вентиляционная система, сооруженная в 50-х годах XX в., находится в непригодном состоянии. В камере склепа необходимо поддерживать режим плавного естественного осушения стен, так как быстрое осушение может повлечь за собой отслоение штукатурного слоя. Комиссия

порекомендовала заменить черепичную кровлю (рис. 4) над склепом для предотвращения попадания внешних вод, регулярно прочищать две ветки построенного дренажного коллектора для полноценной его эксплуатации. Кроме того, комиссия отметила, что благоустройство территории вокруг склепа Деметры выполнено не полностью: участок захламлен бытовым мусором, памятник не огражден и т. д. (Архив КИКЗ, 19956, с. 33—34).

Однако никаких мер по рекомендациям комиссии принято не было. Спустя десять лет, к 1997 г., одна из дренажных труб, проложенная по склону от улицы Братьев Перепелицы к улице Королева, в результате заиливания перестала пропускать

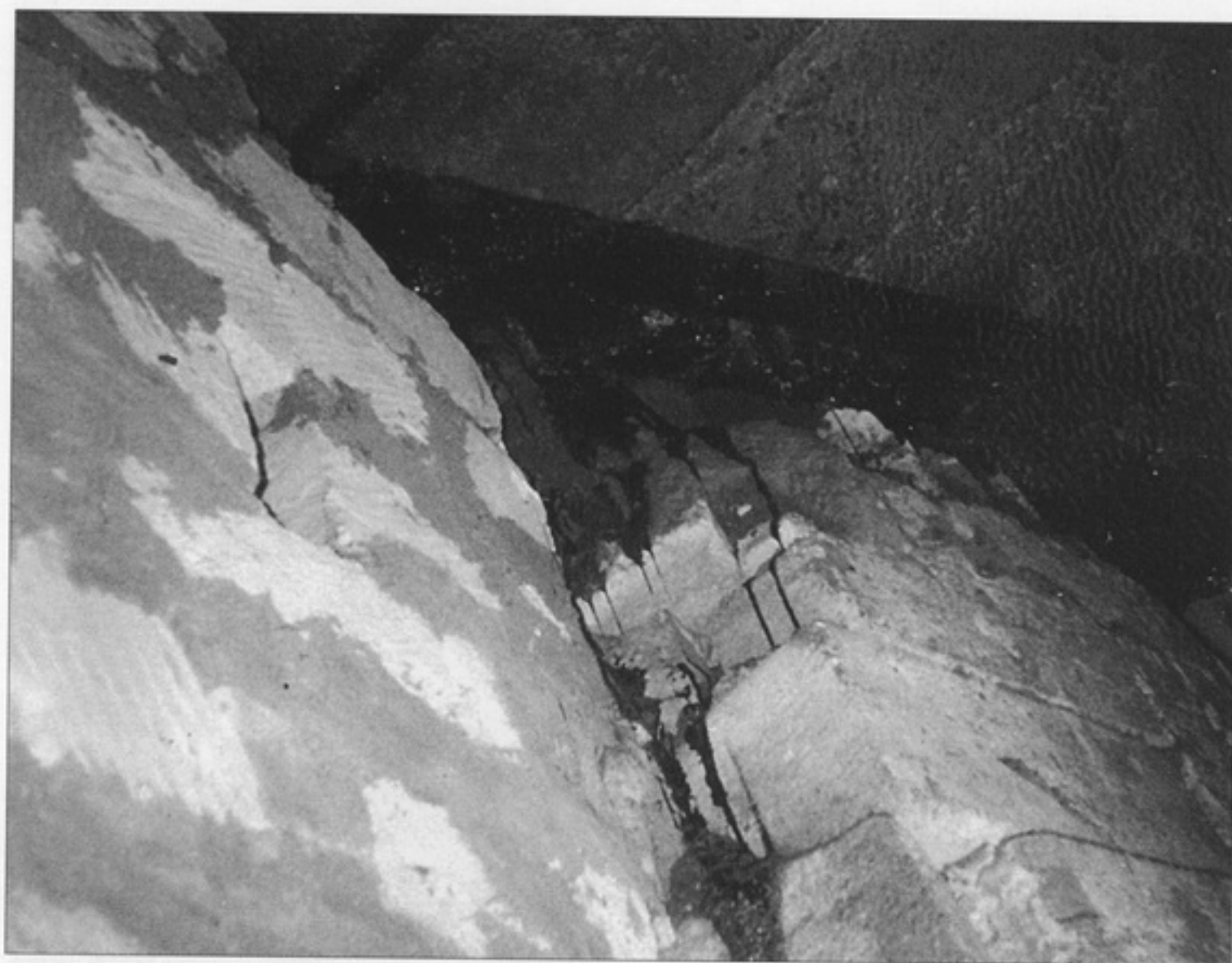


Рис. 5. Аварийное состояние перекрытия над построенной камерой склепа Деметры

Fig. 5. Emergency state of the ceiling over the built chamber of the Demeter Crypt

в полном объеме грунтовые воды, и их уровень поднялся и вновь затопил камеру склепа.

На протяжении 90-х годов в Керченский историко-культурный заповедник неоднократно приглашались исследовательские группы из "Укрпроектреставрации", которые в рекомендациях и актах обследования состояния склепа Деметры постоянно указывали на необходимость срочного отведения грунтовых вод из камеры склепа. Все специалисты считали первоочередной задачей продолжить строительство кольцевого дренажа вокруг памятника (две ветки которого в 1987 г. так и не были проложены). Отмечалось и аварийное состояние бетонного перекрытия над камерой склепа, железные швеллеры которого корродировали, являясь источником образования конденсата, что приводило к их медленному разрушению и создавало постоянную угрозу обвала (рис. 5).

В 1995 г. в Керчи начал свою деятельность Благотворительный фонд "Деметра", главной целью которого является содействие сохранению и популяризации культурного и исторического наследия Керчи и Восточного Крыма. Учредителем и президентом Фонда является член-корреспондент Российской Академии наук, доктор физико-математических наук Вячеслав Дмитриевич Письменный, уроженец Керчи, почетный гражданин города. Имя древнегреческой богини Деметры в названии Фонда использовано не случайно, так как одной из главных задач этой

благотворительной организации стала финансовая и научная помощь по сохранению памятника археологии I в. н. э. с уникальными росписями — склепа Деметры.

Первым шагом в деятельности Фонда стала организация франко-украинского семинара по проблемам реставрации склепа Деметры, который был проведен совместно с Комитетом по охране и использованию памятников истории и культуры АР Крым, Керченским государственным историко-культурным заповедником и Центром изучения монументальной римской живописи Французской академии наук в 1997 г. Все специалисты, принимавшие участие в работе семинара, подтвердили необходимость окончания строительства кольцевого дренажа вокруг склепа



Рис. 7. Обводная галерея вокруг камеры склепа

Fig. 7. Bypass gallery around the crypt chamber

Деметры на глубине 8 м от дневной поверхности для понижения уровня грунтовых вод до отметки 1 м ниже уровня пола погребальной камеры и замены бетонного перекрытия над камерой склепа.

В 2000 г. Фонд профинансировал проектные работы по сооружению двух отсутствующих веток кольцевого дренажа, а на следующий год — все работы по строительству этого дренажа вокруг склепа (рис. 6) и отвода их в городскую ливневую систему. С этого времени грунтовых вод в камере склепа Деметры нет. Именно наличие кольцевого дренажа вокруг склепа спасло погребальную камеру от подтопления во время сентябрьского (2002 г.) наводнения в городе. Кольцевой дренаж также способствует постепенной нормализации влажностного режима в склепе, необходимого для сохранения фресковой росписи.

Для наблюдения за изменениями температурно-влажностного режима в склепе и состоянием живописи был заключен договор с реставрационным центром "Обериг" (Киев). Работы этой группы специалистов Фонд оплатил в 2001 г. В рамках программы "Склеп Деметры" в Международной школе реставрации (г. Суасон, Франция) прошли стажировку сотрудник Фонда (1998 г.) и два сотрудника Керченского государственного историко-культурного заповедника (1998 г., 2000 г.).

В 80-е годы Керченский государственный историко-культурный заповедник принял решение создать в охранной зоне памятника склепа Деметры его копию со всеми живописными композициями и открыть музей для посетителей, а подлинный памятник сохранить только для работы специалистов, археологов и искусствоведов. В 1997 г. в центре Керчи в первом ярусе Большой Митридатской лестницы по проекту Фонда был создан выставочный объект "Факсимиле (технологическая копия) фресковой росписи склепа Деметры, памятника археологии I в. н. э.". Все строительные работы, а также работы художников Н. Королева и Т. Королевой-Павловой, выполнивших копии росписей, были оплачены Фондом "Деметра".

В настоящее время продолжаются работы по подготовке целостной концепции сохранения склепа Деметры, учитывающей сложившиеся инженерно-геологические условия на памятнике и возможные их дальнейшие изменения, а также проводится наблюдение за температурно-влажностным режимом в камере склепа. В 2005 г. Одесская государственная академия строительства и архитектуры (центр НТТМ) разработала проект по гидроизоляции подземной погребальной камеры склепа. Научно-методический совет в Государственном комитете по охране культурного наследия Украины в 2006 г. не утвердил этот проект, указав на необходимость его доработки.

Сохранение и реставрация такого уникального памятника археологии I в. н. э., как склеп Деметры, — чрезвычайно сложная задача, требующая от специалистов высокой профессиональной квалификации, большого опыта работы на памятниках такой значимости и высочайшей степени ответственности одновременно. Несмотря на длительный период подготовительных проектных работ, уже достигнуты значительные позитивные изменения: в камере склепа отведены грунтовые воды, в течение последних пятнадцати лет специалисты отмечают стабильное состояние росписей памятника. И в то же время ученые только подступают к решению главной задачи — работе над укреплением и консервацией живописного слоя погребальной камеры склепа Деметры.

SUMMARY

The Crypt of Demeter excavated in 1895 became the first Bosporan painted crypt, which was accessible for sightseeing and research. In 1908, the private territory of the Zaitsevs' estate together with the Crypt was bought by the Imperial Archaeological Committee. Since then a new page in the history of a unique monument of the 1st century AD began. The Crypt of Demeter was opened for sightseeing. During first years of exhibiting the state of the monument did not cause specialists' alarm. Paintings were bright. In 1914, M. I. Rostovtsev noticed that "paintings had suffered little and colors had not faded." However, very soon the condition of the paintings changed for the worse sharply. Paint coat was scaling off and plaster was partially falling off.

First restoration and conservation works in the Crypt of Demeter aimed at prevention of plaster layer destruction, salinization, and falling off pigments of the painting were held in the 1930s. The staff of the Kerch Museum was recommended to survey the state of the paintings and humidity rate in the Crypt regularly. The chamber of the Crypt was built at the depth of 5.4 m down the present surface of the ground on the clay slope at the head of an ancient river, which flew into the river Melek-Chesma (ancient Panticap). Evidently, the very location of the crypt of Demeter was the main reason of high humidity in the chamber of the Crypt.

The Kerch Museum realized special joint programs with many scientific establishments of the USSR and Ukraine when studying the Crypt of Demeter. No cardinal changes in the state of the Crypt have taken place for many years. In 1959, the project of conservation of the Crypt of Demeter, prepared by the Central scientific-restoration workshops of the Academy of Building and Architecture, was approved on recommendation of the USSR Ministry of Culture. A bypass shell rock air gallery around the crypt was built upon that project. The gallery and the chamber of the Crypt were re-covered with ferroconcrete slabs. The slabs and outer surface of the gallery walls were covered with a layer of bituminous waterproofing. So, there was waterproofing from above and from three sides and no water insulation from below and from the dromos. In front of the dromos of the crypt the entrance pavilion of two rooms was built and two positive ventilation pipes were laid. The project was realized with departures and the ventilation stopped functioning soon. The state of the crypt was changing for the worse.

In 1995, the Demetra Foundation began its functioning. Its main task is assistance in the preservation and popularization of the cultural and historical heritage of Kerch and the eastern Crimea. The first active step was made by the Demetra Foundation when the Franco-Ukrainian seminar on the problem of restoration of the Crypt was held. In 2000, the Demetra Foundation paid for the circular drainage project and financed its construction around the Crypt the following year. This construction saved the Crypt from fatal consequences during the September flood of 2002. The circular drainage helps gradual stabilization of the temperature and the humidity level in the crypt, necessary for preservation of the paintings.

Conservation and restoration of the unique archaeological monument of the 1st c. AD — the Crypt of Demeter — is an extremely difficult task demanding great experience of work on archaeological monuments and high degree of responsibility of well-qualified professionals.

In spite of a long preparatory period of projecting work, we have attained significant positive changes: subsoil waters have been drained from the Crypt of Demeter chamber; specialists mark stable state of the paintings in the Crypt during the last fifteen years. At the same time we only begin to realize our main task — the project for preservation and conservation of the painting coat of the Crypt of Demeter burial chamber.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Архив ИИМК РАН, фонд 1, дело № 58, 1896.

Архив ИИМК РАН, фонд 1, дело № 38, 1896а.

Архив ИИМК РАН, фонд 1, дело № 32, 1902.

Архив КИКЗ, дело № 178, опись 7, 1995.

Архив КИКЗ, дело № 30, опись 7, 1958.

Архив КИКЗ, дело № 29, опись 7, 1960.

Архив КИКЗ, дело № 178, опись 7, 1995а.

Архив КИКЗ, дело № 178, опись 7, 1995б.

Блаватский В. Д. Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. — М. — Л., 1948.

З історії української реставрації. — К., 1996.

Иванова А. П. Керченский государственный историко-археологический музей им. А. С. Пушкина // ВДИ, 1948, № 1.

Иванова А. П. Скульптура и живопись Боспора. — К., 1961.

Мацулевич Л. А. Конференция археологов СССР в Керчи // Сообщения ГАИМК. — Т. I. — Л., 1926.

Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. — СПб., 1914.

Ю. Н. СТРИЛЕНКО

ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ МАТЕРИАЛОВ
ЖИВОПИСИ В СКЛЕПЕ
ДЕМЕТРЫ

J. N. STRILENKO

TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL
ANALYSIS OF PAINTING MATERIALS
IN THE CRYPT OF DEMETER

1. ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ МАТЕРИАЛОВ РОСПИСЕЙ СКЛЕПА

Первые известные из литературы сведения о технике исполнения живописи в склепе Деметры (Архив ИИМК, 1896, д. 58, л. 7—15; Архив ИИМК, 1896, д. 38, с. 10—19) основаны на визуальных наблюдениях авторов описания. Так, М. И. Ростовцев пишет, что к моменту его открытия штукатурка была "превосходной сохранности", все стены и простенки входа покрыты по камню двойным слоем штукатурки. "Первый слой — белый, он же покрывает поверхность свода и, может быть, состоит из двух наслоений. Второй слой — рыжевато-розового оттенка от примеси толченого кирпича", по этому слою выполнена роспись. На люнетах и плафоне — двойной слой белой штукатурки, слегка розоватой от незначительной примеси кирпича (Ростовцев, 1914, с. 200—201). В. Д. Блаватский отмечает, что в склепе была "штукатурка розовато-желтоватая" (Блаватский, 1948). Е. В. Ернштедт утверждает, что "стены и свод покрыты несколькими слоями штукатурки. На своде и в люнетках штукатурка розоватого оттенка, на стенах она темно-розового цвета от примеси толченого кирпича" (Ернштедт, 1955, с. 263). Однако, с легкой руки первооткрывателей, все единодушно констатировали, что росписи в склепе выполнены в технике фрески.

По всей видимости, над исследователями довлело восприятие розовой штукатурки, как известного с античных времен и изученного на тот период известково-цемяночного раствора, который широко применялся в античной строительной технологии. Возможно, поэтому нет сведений о выполнении химического анализа штукатурки под живописью.

В дальнейшем результаты физико-химических исследований показали, что судьба склепа Деметры могла сложиться иначе и реставрационные работы в прошлом были бы выполнены, возможно, иными методами, если бы реставраторы сразу опирались не только на визуальное описание штукатурного и красочного слоев в склепе Деметры.

Со времени открытия памятника в 1895 г. специалистами было высказано много предположений, касающихся окончательных выводов о структуре и технике росписей склепа. Отдельные суждения не позволяли сделать логически обоснованных выводов, построенных только на визуальных наблюдениях (Ростовцев, 1914, с. 200—201; Блаватский, 1948; Ернштедт, 1955, с. 263). Причина этого крылась в отсутствии технико-технологических исследований материалов росписей — штукатурки, грунта и красочного слоя. К сожалению, сведения о химических анализах материалов живописи склепа в литературных источниках отсутствовали до появления в 1962 г. публикации об анализах образцов боспорской живописи из коллекций Керченского музея, выполненных реставратором Государственного Эрмитажа В. Н. Кононовым. Автором были использованы образцы в виде осыпей росписей склепа Деметры. Южная стена — два фрагмента; восточная стена — два

фрагмента; северная стена — фигуры Калипсо и Гермеса. На всех образцах следов краски не оказалось. Их наружная поверхность имеет загрязнения и кристаллические отложения из углекислого кальция и гипса. Отложения произошли от действия "жесткой воды", попадавшей на стены. При рассмотрении поверхности (на которой когда-то находилась краска) под микроскопом ясно видны своеобразные следы мазков мягкой кисти, когда краска наносилась на сырой грунт (Кононов, 1962, с. 279). Анализ штукатурки В. Н. Кононов не проводил, как и не проводил анализ красочного слоя из-за отсутствия такового на поверхности отобранных им проб. Однако на образцах цветной штукатурки из Пантикапея реставратор обнаружил воск (энкаустика), а в росписях на обломках гипса следующие пигменты и красители: "синяя краска — так называемая александрийская фритта, измельченное синее стекло, красителем которого являются соединения меди. Черная краска — сажа или измельченный уголь. Белая краска — белая глина — каолин. Оранжевая краска — природный красный сернистый мышьяк (реальгар), краска, часто встречающаяся на различных объектах, по времени идентичных обследованным обломкам. На фрагментах, имеющих эту краску, обнаружены мелкие кусочки листового золота. Красная краска (по цвету похожа на красный кирпич) — красная светлая охра. Розовая краска (пурпурная) — так называемый крапак, искусственно получаемая из растения марены путем осаждения извлекаемых из корней растения красителей (ализарина и пурпурина) на глиноземе" (Кононов, 1962, с. 280).

В выводах В. Н. Кононова есть два противоречия, на которые следует обратить внимание. Первое — автор описывает обнаруженные следы мазков от кисти по сырому грунту. Если речь идет о технике фрески, то никаких рельефных мазков на поверхности, подготовленной под фреску, быть не может. Более того, по традиционной технологии поверхность фресковой штукатурки тщательно выглаживалась и заполировывалась до глянца перед нанесением росписи. Второе — В. Н. Кононов объясняет наличие обнаруженного кристаллического слоя углекислых солей и гипса контактом поверхности стен с "жесткой водой", хотя и выявляет этот слой на поверхности всех исследуемых образцов, даже отобранных в верхней части склепа, где никакого контакта поверхности с водой не было.

Однако результаты исследования пигментов древних росписей по гипсу, полученные В. Н. Кононовым, несомненно, представляют очень ценную информацию. Эти анализы позволяют продолжить изучение и сравнение их с результатами новых независимых исследований связующих красочного слоя из камеры склепа Деметры, выполненных в 2007—2008 гг. в ГосНИИРеставрации (Москва, Россия) и в научно-исследовательской лаборатории реставрационного отдела Национального музея Варшавы (Польша).

2. КОМПЛЕКСНЫЕ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

В 1974 г. решением Комиссии по специальным методам исследования группы реставрации Научно-технического совета по охране памятников Министерства культуры СССР (Протокол № 2 от 30 июля 1974 г.) разработку проектно-реставрационной документации и осуществление текущего наблюдения за состоянием живописи в склепе Деметры было передано Госстрою УССР и Министерству культуры УССР. Наблюдения за состоянием живописи и технико-технологические исследования выполнялись в Научно-исследовательской лаборатории Украинского специального

научно-реставрационного производственного управления (НИЛ УСНРПУ) Госстроя СССР в Киеве, а с 1981 г. после создания института "Укрпроектреставрация" — в физико-химической лаборатории научно-реставрационного технологического отдела института. Однако комплексное обследование склепа украинские художники-реставраторы и химики-технологи начали проводить уже в то время, когда в склепе появились грунтовые воды, а состояние росписей резко ухудшилось.

Микрохимические анализы пигментов и связующих красочного слоя живописи в склепе Деметры

В 1977 г. Н. Г. Борисова и В. Й. Терпило провели микрохимические исследования образцов живописи из склепа Деметры. Пробы для анализов следовало

Рис. 1. Отслоившийся гипс на поверхности стен камеры склепа Деметры на уровне поднятия грунтовых вод

Fig. 1. Exfoliated gypsum on the surface of walls of the Demeter Crypt chamber at the level of rising of underground water



отбирать со свода и с верхней части стен, где красочный слой хорошо сохранился, однако выбрать точку с первоначальным красочным слоем, не поврежденным временем и неизменным в процессе многочисленных консервационных заправок, было практически невозможно. Это, безусловно, сказалось на результатах анализов. Особенно мешала химикам в определении связующего в красочном слое сплошная пленка сульфатов кальция на поверхности стен. Даже на своде и люнетах, куда не поднималась вода, отмечался налет сульфатной ямчуги. На поверхности стен, на уровне поднятия грунтовых вод, слой гипса приобрел вид своеобразной чешуи (рис. 1), выше он покрывает поверхность розовой штукатурки сплошной белесой пленкой (рис. 2).

Микрохимические анализы красочных слоев и штукатурок (14 проб) дали следующие результаты (Стриленко, Терпило, 1977):

Органическое связующее вещество в красочном слое отмечено только в одной пробе — полимерное синтетическое, которое применялось киевскими художниками-реставраторами в 1975—1976 гг. для консервации аварийных участков живописи.

Пигменты в красочном слое:

- свинцовые белила и охра желтая — на сухарике под колесницей Плутона;
- свинцовый сурик — место не уточнено;
- александрийская фритта — на северной стене под консервационной полимерной пленкой;
- александрийская фритта и охра желтая — на карнизе западной стены у стыка с южной стеной;
- охра желтая, черный пигмент — на южной стене, гроздь винограда;
- красный органический типа маренового красителя — место отбора не уточнено.

Штукатурка под живописью:

- штукатурка красная — в слое извести мелкие и крупные частицы цемянки и разноцветный горный песок. Поверх — слой солей;
- слой настенной живописи — поверх штукатурки слой сернокислых и углекислых солей.

Микрохимическое и минералогическое исследования белого налета на штукатурке (соскреб скальпелем) показали, что он состоит из гипса. В отчете особо отмечено, что для решения вопроса о том, остатки ли это грунта или высолы, необходимо дополнительное исследование проб, отобранных вместе с красочным слоем. Замечания о слое кристаллических солей и засоленности красочного слоя есть практически в каждой пробе.

Комплекс лабораторных исследований включал также анализы на засоленность красочного слоя, хотя это было очевидно. Однако в поисках источника аномального количества сульфатов в склепе был выполнен анализ воды, которая к тому времени в нем появилась.

Анализ воды из основания склепа:

Сухой остаток — 7300, 0 мг/л; жесткость общая — 49 мг-экв./л; жесткость карбонатная — 5,6 мг-экв./л; концентрация водородных ионов рН — 7,0.

По степени минерализации и величине общей жесткости анализируемая вода относится к типу "очень жестких".

Высокое содержание сульфатных и хлоридных солей делает воду агрессивной по отношению к известняку, штукатуркам и бетону, вызывая растворение и дальнейшее разрушение материалов.

Засоленность штукатурки:

Анализ водной вытяжки из образца штукатурки показал, что водорастворимые соли в пробе принадлежат к сульфатному типу.

Катионы	%	Анионы	%
Кальций Ca^{2+}	3,95	Хлор-ионы Cl^-	0,1
Магний Mg^{2+}	0,009	Сульфат-ионы SO_4^{--}	9,35
		Гидрокарбонаты HCO_3^-	0,48

Количество сульфатов в водной вытяжке из образца было таким, как если бы штукатурка была гипсовая. И Н. Г. Борисова, опытный технолог-реставратор, в 1988 г. делает первый конкретный вывод: "...Анализом установлено, что основным источником водорастворимых солей является гипс, применявшийся как подготовка под роспись в склепе..." (Борисова, 1988). Этот вывод противоречит установившемуся мнению о том, что живопись в склепе Деметры выполнена в технике фрески.

Рис. 2. Сплошная белесая пленка гипса, покрывающая поверхность розовой штукатурки на стенах камеры склепа Деметры

Fig. 2. Continuous whitish film of gypsum covering the surface of pink plaster on the walls of the Demeter Crypt chamber



Влажность в камере склепа

Замеры влажности в склепе регулярно осуществлялись в процессе обследований, начиная с 1977 г. Однако, учитывая, что к этому времени в склепе уже стояла вода, влажность как относительная, так и в кладке стен была очень высокой. К примеру, замеры в камере склепа от 30 марта 1988 г. показали относительную влажность воздуха по аспирационному психрометру — 95%. Замеры влажности в кладке правой и левой частей обводной галереи соответственно 13,5 и 14,0%; в штукатурке камеры справа от входа на высоте около 0,5 м — 11,5%. При этом стены камеры постоянно увлажнены от конденсата, образующегося на поверхности стен (Борисова, 1988). Влажность кладки в пробе, взятой из зондажа глубиной около 4 см на высоте 2 м, составляла 4,5%, то есть в камере склепа установился классический пример конденсационной влажности из-за нарушения температурно-влажностного режима.

Микологические анализы с поверхности живописи

Микологические анализы биофлоры на стенах склепа проводились регулярно в комплексе с другими исследованиями.

Ниже приведены результаты микологических исследований, проведенных в 1990 г. (Белецкая, Стриленко, 1990).

№ п/п	Место отбора проб	Результаты анализа
1	Стена, справа от входа у пола	Trichoderma arachnoidea
2	Там же, над полосой орнамента	Trichoderma arachnoidea
3	Свод камеры	Роста нет
4	Стена, справа от входа (черные точки на красочном слое)	Aspergillus flavus

Результаты микологических исследований, проведенных Е. П. Белецкой в 1995 г.

	3-и сутки	7-е сутки	10-е сутки
Юго-восточный угол, белые пушистые колонии	Роста нет	Признаки роста, слабый бесцветный мицелий	Отдельные колонии, грибы рода <i>Aspergillus flavus</i>

За весь период наблюдений за состоянием живописи в склепе особо разрушительного воздействия от развития биофлоры на стенах не отмечалось. Более того, имеются сведения, что визуально за колонии плесневых грибов ранее принимали пушистые слои сульфатных солей на поверхности стен склепа.

Физико-химические методы исследований пигментов и связующих красочного слоя

В 2007 г. в процессе работы комиссии в составе директора Керченского историко-культурного заповедника Н. В. Галченко, председателя Рескомитета Автономной Республики Крым по охране культурного наследия Н. О. Гриненко, начальника архитектурно-реставрационного отдела Рескомитета А. С. Лазаревой, художника-реставратора высшей категории, главного художника-реставратора Национального заповедника "София Киевская" А. Н. Остапчука, руководителя научных программ Фонда "Деметра" кандидата исторических наук Е. А. Зинько, технолога-реставратора, заслуженного строителя Украины Ю. Н. Стриленко было выполнено обследование состояния штукатурки под живописным красочным слоем в склепе Деметры. Комиссия приняла решение осуществить отбор восьми проб живописи на уточнение вида связующего в красочном слое в склепе для выполнения анализов современными методами исследований и передать пробы в ГосНИИРеставрацию (Москва, Россия) и в научно-исследовательскую лабораторию реставрационного отдела Национального музея Варшавы для сопоставления нынешних результатов с полученными ранее. Комиссия отметила, что по сравнению с предыдущими обследованиями состояние росписей не претерпело существенных изменений. В отдельных местах есть

незначительные отслоения штукатурки от поверхности известняка, взбулживания и шелушения консервационных заделок прошлых лет. Комиссия зафиксировала ощутимое снижение относительной влажности в камере склепа Деметры и отсутствие капельной влаги на поверхности стен.

Исследование связующих красочного слоя живописи в росписях склепа Деметры в ГосНИИРеставрации (Москва, Россия) выполнила старший научный сотрудник отдела физико-химических исследований ГосНИИР, кандидат технических наук В. Н. Киреева. Методами исследования связующего красочного слоя были избраны микрохимический анализ, гистохимическое окрашивание, тонкослойная хроматография, ИК-спектроскопия.

— В образцах 1, 4, 6, 7 органические материалы не обнаружены.

— Красочный слой образцов 2, 3, 5, 8 содержит органический материал из класса полисахаридов.

Вероятно, чистота исследования была нарушена проведенным в склепе Деметры укреплением аварийных участков красочного слоя вишневым клеем на спиртовом лаке в 1927 г. П. И. Юкиным и А. М. Анисимовым (Блаватский, 1948).

В научно-исследовательской лаборатории реставрационного отдела Национального музея Варшавы исследование проб из склепа Деметры на определение вида связующих красочного слоя живописи выполнила доктор Ирмина Задрожна.

Исследования были выполнены способом спектрофотометрии в инфракрасных лучах с трансформацией Фурье (FTIR) и газовой хроматографией в сочетании с массовой спектрометрией (GS — MS).

Спектр в инфракрасных лучах с трансформацией Фурье (FTIR), полученный на первом этапе исследования, указывает на небольшое количество соединений органического происхождения в анализируемом объекте. Самое большое количество органических веществ обнаружено в пробах 2 и 5. Из этих проб дополнительно был взят материал для дальнейших аналитических исследований.

Газовая хроматография с масс-спектрометрией гидролизатов исследуемых проб обнаружила в пробе 2 присутствие амидовой группы белка в остаточных количествах и растительного клея, в пробе 5 присутствие растительного клея, следы амидовой группы белка и небольшое количество акриловой смолы.

В спектрах исследуемых проб обнаружено большое количество соединений неорганического происхождения — сульфатов (гипс) и углекислых солей.

Из аналитических исследований следует, что в склепе Деметры вероятнее всего проводилась консервация акриловой смолой.

В 1998 г. А. Барбе опубликовала результаты исследования пигментов красочного слоя живописи из склепа Деметры микроскопией по методу Рамана (Smith, Barbet, Dandrau, 1998). В исследуемых пробах обнаружены:

Голубой пигмент — тройная минеральная смесь (медный купорос с кальцием и кварцем) составляет основную часть искусственно созданной краски, названной "египетская голубая", и широко известной в археологии античного периода.

Черный пигмент — анализ показал наличие аморфного углерода, известного со времен доисторической скальной живописи.

Оранжево-красный пигмент показал спектр, характерный для свинцового сурика (PbO , PbO_2), который ранее был известен для более позднего времени Римской империи. Это самый ранний пример его применения.

Охра красная — окись железа.

Охра желтая.

Окись марганца (MnO_2 , H_2O).

Смесь голубого пигмента и желтой охры.

Смесь охры красной и охры желтой.

Микроскопия по методу Рамана имеет большие преимущества как неразрушающий аналитический метод для археологических объектов.

Комплексное химико-петрографическое исследование структуры штукатурки под красочным слоем в склепе Деметры

Неоднократные замечания специалистов, наблюдавших за состоянием живописи в склепе Деметры, о наличии двух слоев штукатурки — розового и белого, о плотном белом слое солей под красочным слоем, об аномально высоком содержании сульфатов в штукатурке при исследовании на засоленность заставили технологов-реставраторов задуматься о дополнительных исследованиях структурного состава основы под живописью. Такие результаты могло дать только петрографическое исследование в прозрачном шлифе структуры штукатурки под живописью.

Минералогическое исследование шлифа

Попытки сделать прозрачный шлиф из кусочков полуразрушенного слоя штукатурки не сразу увенчались успехом. Микроскопическое исследование порошка пробы в иммерсионном препарате показывало механическую смесь кальцита, гипса, крошки керамики, но не давало представления о структуре штукатурки (Борисова, Нестеренко, 1976).

В физико-химической лаборатории Государственного научно-технологического центра консервации и реставрации памятников Госстроя Украины удалось изготовить шлиф с поверхности поперечного среза образца подготовки под живопись. Таким образом, в поле шлифа попали сразу два слоя — грунт под красочный слой и основа — розовая штукатурка. Было выполнено комплексное химико-петрографическое исследование штукатурного основания под красочным слоем, результаты которого приводятся ниже. Анализы выполнила технолог-реставратор Ю. Н. Стриленко, которая в составе группы специалистов с 1977 г. вела наблюдения за состоянием живописи в склепе Деметры.

Химический анализ

Измельченную пробу розовой штукатурки растворили в 5-процентной соляной кислоте, отфильтровали и получили:

— в нерастворимом остатке — кусочки керамики и мелкая пылеватая фракция керамики интенсивного терракотового цвета, а также небольшое количество мелкозернистого кварцево-слюдистого песка;

— в фильтрате — качественная проба раствором хлористого бария дает обильный белый осадок — свидетельство высокого содержания сульфатов в пробе.

Такую реакцию мог дать только гипсовый материал, а не примеси гипса вследствие засоленности штукатурки.

Результаты анализа сопоставили с петрографическим описанием структуры раствора.

Петрографическое описание прозрачного шлифа.

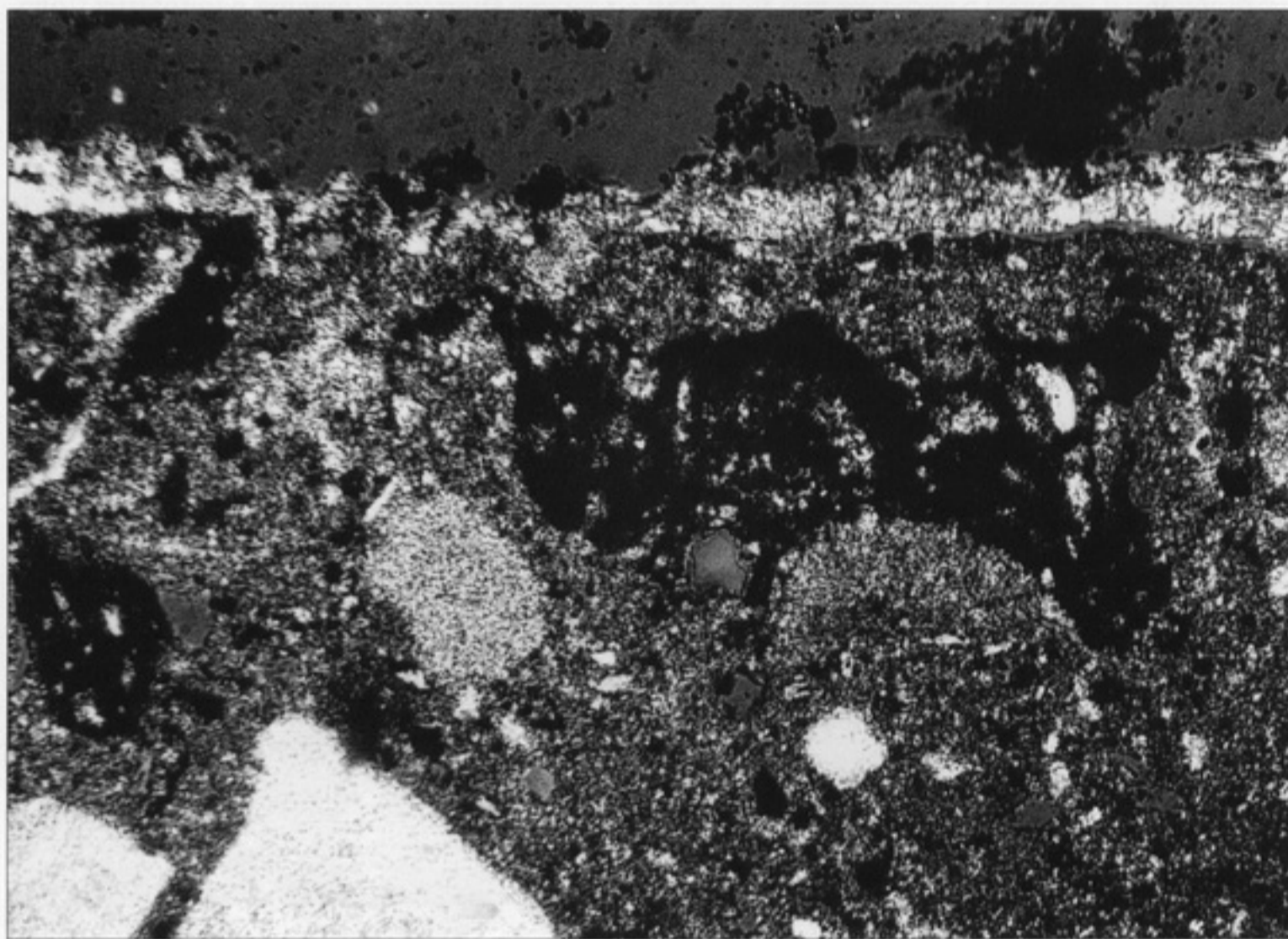
Шлиф № 1 (рис. 3). Микроструктура штукатурки под живописью.

Ув. 9х, Николи Х.

Визуально: в кусочках — слой розовой штукатурки на поверхности блоков известняка толщиной от 10 до 20 мм, местами от 5 до 30 мм. Масса раствора равномернозернистая, прочная, на участках стен с плохой сохранностью — рыхлая. На свежем изломе просматриваются включения зерен керамики цвета красной охры, светлые штрихи мелких обломков ракушек. Размер видимых включений не более 3 мм.

Рис. 3. Петрографическое описание структуры прозрачного шлифа № 1 штукатурного слоя из камеры склепа Деметры

Fig. 3. Petrographic description of the structure of a transparent section No. 1 of the plaster layer from the Demeter Crypt chamber



По поверхности образца (со стороны красочного слоя) — следы намазки чисто-белого цвета, без видимых включений. Структура плотная, однородная.

Под микроскопом: вяжущее вещество представлено микрокристаллическим каркасом из сросшихся мельчайших частиц двуводного гипса. Кристаллические зернистые индивиды этого сульфатного минерала имеют тонковолокнистое или спутанно-волокнистое строение. Встречаются более крупнокристаллизованные включения минерала (особенно в порах) с лучистыми перистыми агрегатами.

Общее количество вяжущей части составляет около 50% площади шлифа.

Заполнитель представлен:

— крошкой и мукой цемянки интенсивного красно-бурого цвета в соотношении примерно 2:1. Структура керамики — сильно ожелезненная глинисто-слюдистая масса, отощенная естественной примесью мелкозернистого кварцево-полевошпатового компонента в количестве до 30% от глинистой части;

— карбонатным песком из измельченного органогенно-детритового известняка и ракушек.

Мелкая алевритовая часть заполнителя равномерно распределена в массе гипсового вяжущего — пелитоморфная глинисто-слюдистая, сильно ожелезненная масса придает штукатурке розовый оттенок.

Соотношение цемянки и карбонатного заполнителя примерно 1 : 1.

Общее соотношение вяжущей части к заполнителю 1 : 1,5—2.

Фракционный состав заполнителя:

2,0—1,0 мм — 10%

1,0—0,5 мм — 20%

0,5—0,05 мм — 40%

0,05—0,01 мм — 15%

<0,01 мм — 15%.

Поры составляют до 3% площади шлифа.

По внешней поверхности в поле шлифа хорошо просматривается серебристая полоса микрокристаллического гипса — остатки сплошного гипсового грунта, по

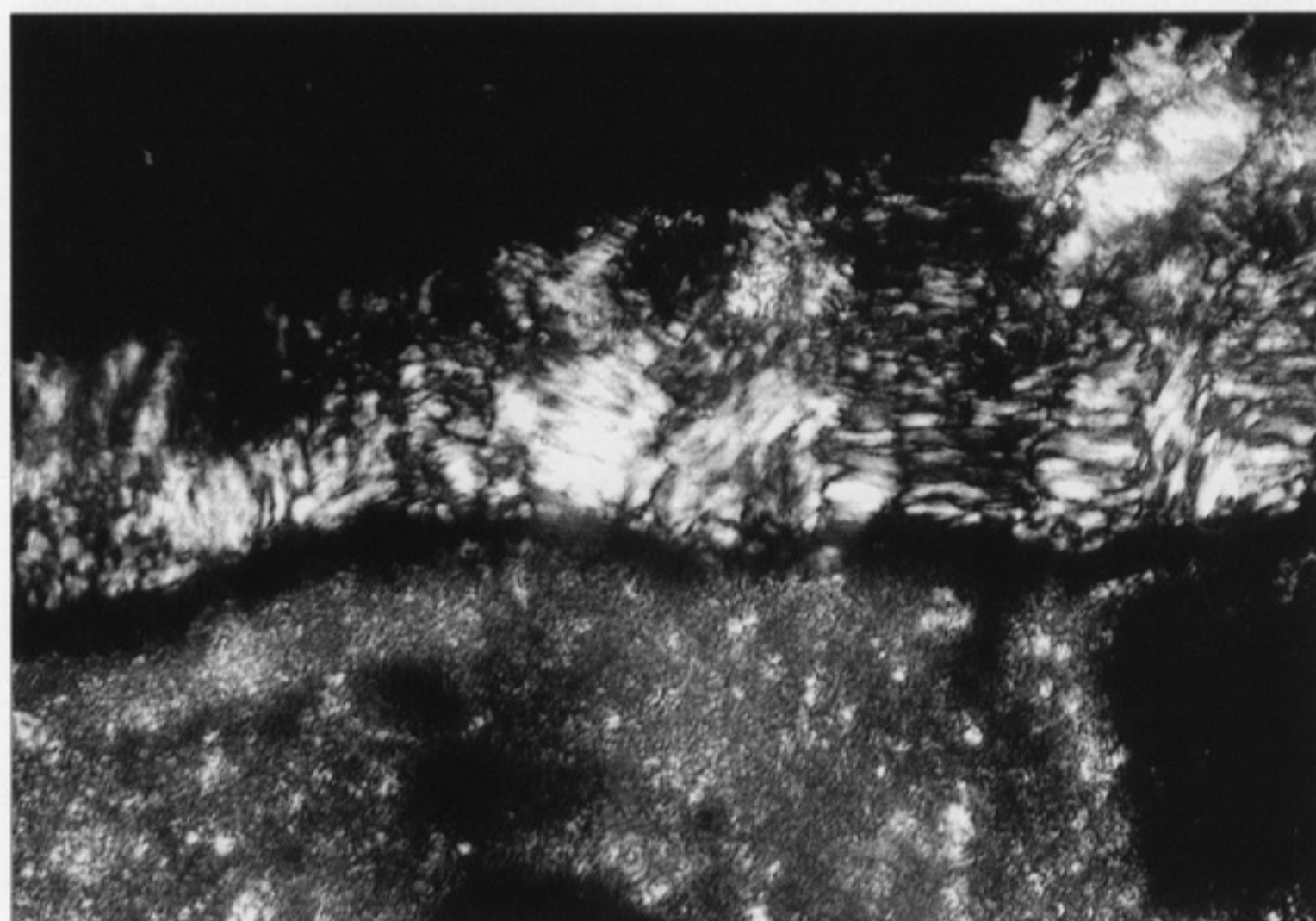


Рис. 4. Фрагмент шлифа № 1 штукатурного слоя из камеры склена Деметры

Fig. 4. Detail of the section No. 1 of the plaster layer from the Demeter Crypt chamber

которому выполнялась живопись. Гипс разрушился в условиях высокой влажности и поднятия уровня воды в склепе, вместе с ним был утрачен и красочный слой.

По верхней кромке пробы — серебристая полоса кристаллического гипса разной толщины — остатки гипсового грунта под живопись. Внизу и по центру слева — крупные обломки ракушек светлого цвета с радужной и золотистой интерференцией — из крупной фракции ракушечного песка. Под верхней кромкой по центру крупный обломок, справа и слева темно-бурые округлые комочки — кусочки керамики терракотового цвета. Фон поля шлифа дымчато-серый, микрокристаллический гипс тонковолокнистой структуры.

На сером фоне гипса:

— светлые и золотистые вкрапления — мелкая фракция толченого ракушечного песка, кальцит;

— красновато-бурая до черного цвета пылеватая фракция — мелкая керамическая мука измельченной керамики, придающая раствору оттенок от красноватобурого до розового в зависимости от количества добавленной мелкой цемянки.

Шлиф № 1 (рис. 4). Микроструктура фрагмента из шлифа № 1

при большом увеличении — слой грунта на штукатурке. Ув. 40х, Николи X.

По верхней кромке пробы — серебристая полоса тонковолокнистого микрокристаллического гипса с характерными лучистыми агрегатами — остатки гипсового грунта под живопись.

На верхней кромке гипсового грунта с правой стороны, где он сохранился почти на всю толщину, просматриваются включения пигмента золотистого цвета — остатки красочного слоя.

В штукатурке под грунтом красновато-бурые обломки керамики.

На дымчато-сером фоне гипсового вяжущего — мелкая пыль, состоящая из муки толченых ракушек и керамики.

Область правого верхнего угла шлифа № 1 дает убедительную картину двухслойной структуры штукатурки с красочным слоем из чистого гипса.

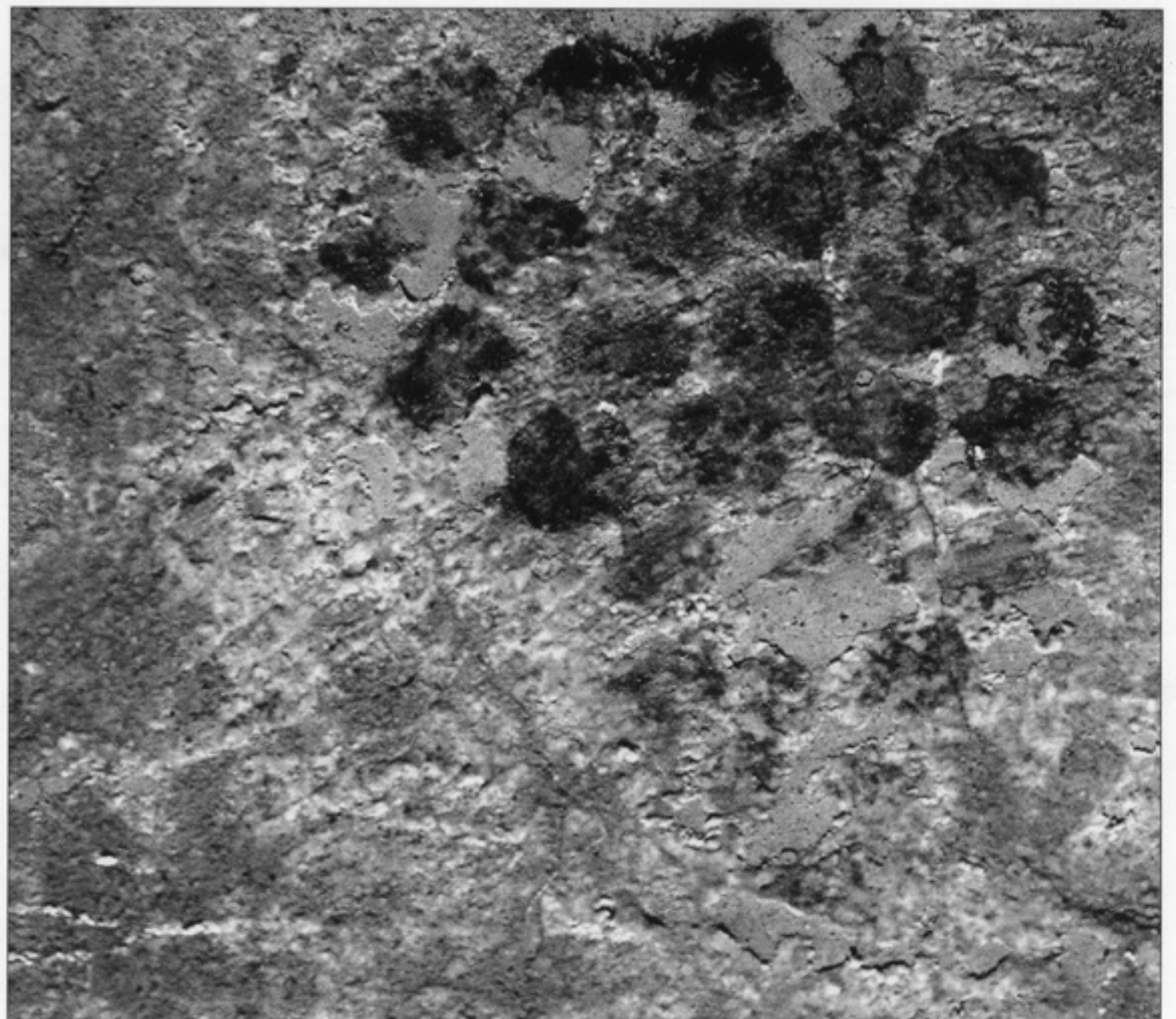
Петрографическое исследование показало, что под красочным слоем имеется слой гипсового грунта, который лежит на розовой штукатурке с гипсовым вяжущим. Следов органического связующего в виде затемнений поля шлифа в красочном слое не обнаружено.

3. АНАЛИЗ ТЕХНИКИ ВЫПОЛНЕНИЯ ЖИВОПИСИ В СКЛЕПЕ ДЕМЕТРЫ

Розовый цвет штукатурки под живописью в склепе априори навел первооткрывателей склепа на мысль, что они имеют дело с известковой штукатуркой и, конечно же, с живописью в технике фрески. Это было вполне логично для склепа — подземного сооружения, в котором могут быть условия для повышенной влажности. С точки зрения нашего времени, вероятно, не совсем логичным является факт применения в подземном сооружении гипсовой штукатурки и грунта, ведь гипс — неводостойкое вяжущее. Алогичным, возможно, является и добавление цемянки в гипс в качестве заполнителя. Автор исследования сталкивается с подобным случаем впервые, имея в своем научном багаже исследования сотни образцов древних строительных растворов, в том числе

Рис. 5. Полосы от мазков кисти по поверхности стен камеры склепа Деметры

Fig. 5. Streaks of brush strokes on the surface of walls in the Demeter Crypt chamber



и известково-цемяночных из античных памятников Крыма. Однако не все события древних времен укладываются в логику современного мышления. Наши далекие предки имели свои отработанные технологии с учетом местных условий, в которых не последнюю роль играли экономические факторы, в частности доступность месторождений местных строительных материалов, в данном случае гипса.

Гипсовое вяжущее родом из Египта, где в условиях сухого климата получило широкое распространение. Имеются сведения о поставках его морем на Боспор. Гипсовые изделия, как известно, впервые появились еще в эпоху бронзы, но широкое использование гипса началось только в античное время. В Крыму гипс распространен



Рис. 6. Полосы от мазков кисти по поверхности свода и люнетов

Fig. 6. Streaks of brush strokes on the surface of the vault and lunettes



очень широко, но запасы промышленного значения имеются только на Керченском полуострове (Элькеджи-Элинское месторождение в 30 км юго-западнее Керчи). Боспорские мастера, безусловно, пользовались местным гипсом. Широкое использование гипсовых изделий на Боспоре рассматривает С. Я. Берзина, особо исследуя вопрос об изготовлении гипсовых прилепов (Берзина, 1962).

В этом исследовании нас особенно заинтересовал процесс окраски гипса, когда на поверхность готовых гипсовых изделий кисточкой наносили слой чистого белого гипса, по которому уже осуществлялась роспись. Такая грунтовка под краску хорошо исследована в храмовых росписях Дура-Эвропос (Cumont, 1926, p. 144). На известняковые стены храмов наносили слой жидкого гипса с песком (такая смесь часто встречается и в природе). После высыхания на первый слой наносили кисточкой очень чистый гипс (толщиной 1 мм). Уже по этому второму слою, после его высыхания, выполняли роспись. Живописцы Дура-Эвропос употребляли минеральные краски, разведенные водой (Берзина, 1962, с. 242). Окраска гипсовых прилепов производилась розовым, красным, синим, черным, оранжевым цветом (Кононов, 1968, с. 279). Возможно, это и есть разгадка своеобразной технологии росписей склепа, которая наличием розовой штукатурки на стене ввела в заблуждение многих маститых исследователей древностей.

Опираясь на результаты проведенных нами комплексных исследований связующих, пигментов и основы красочного слоя живописи, мы можем сделать выводы о технике живописи, что позволит принять окончательное решение о выборе технологии последующей консервации росписей и определить параметры температурно-влажностного режима, обеспечивающие сохранность живописи.

Выводы о технике росписей в склепе Дементры

Стены

— По поверхности кладки из блоков известняка-ракушечника — гипсовая штукатурка розового цвета с заполнителем, состоящим из толченой красной керамики и муки ракушечного песка.

— По выглаженной поверхности розовой штукатурки кистью (по всей площади поверхности стен видны полосы от мазков кисти, *рис. 5*) нанесен слой грунта толщиной 0,5—1,0 мм из высококачественного отсеянного гипса.

— Роспись выполнена непосредственно по гипсовому грунту.

— Связующее в красочном слое пока обнаружить не удалось (кроме реставрационных заправок).

Свод и люнеты

— По поверхности кладки из блоков известняка-ракушечника — гипсовая штукатурка светлого розовато-желтого цвета с заполнителем, состоящим из муки ракушечного песка и незначительного количества толченой красной керамики.

— По выглаженной поверхности розовой штукатурки кистью (по всей площади поверхности стен видны полосы от мазков кисти, *рис. 6*) нанесен слой грунта толщиной 0,5—1,0 мм из высококачественного отсеянного гипса.

— Роспись выполнена непосредственно по гипсовому грунту (*рис. 7*).

— Связующее в красочном слое пока обнаружить не удалось (кроме реставрационных заправок).

Живопись в склепе не может называться фреской. Эта техника предполагает роспись по сырому известковому грунту минеральными щелочестойкими пигментами, разведенными в воде. Твердение и закрепление пигментов происходит в процессе высыхания и карбонатизации извести. В нашем случае эту живопись условно можно назвать "живопись по гипсу", если принять во внимание сведения из публикации С. Я. Берзиной (Берзина, 1962) и проведенные современные исследования. В условиях повышенной влажности в склепе, тем более при поднятии уровня воды на значительную высоту, именно гипсовая подготовка под живопись стала основной причиной разрушения росписей, источником сульфатной коррозии в склепе.



Рис. 7. Росписи, выполненные по гипсовому грунту в камере склепа Деметры

Fig. 7. Paintings on the gypsum priming in the Demeter Crypt chamber

Технико-технологические исследования не подтверждают имеющиеся предположения о вторичном использовании и возможных повторных записях живописи склепа. Отсутствуют данные о наличии повторных записей на красочных слоях, кроме подтверждения известных реставрационных заделок. Детальный искусствоведческий анализ Г. И. Соколова (Соколов, 1962) также убедительно опровергает возможность одновременных росписей в склепе. Он не разделяет мнение о стилевом различии в исполнении отдельных частей (сюжетов) росписей, в частности лика Деметры и сцены похищения Кору Плутоном. Анализируя общие для всей живописной композиции моменты — единое цветовое и светотеневое решение живописи, ориентацию всех фигур на запад согласно сюжету мифа и согласованность композиции росписи с архитектурой камеры склепа, ученый делает вывод об исполнении единого замысла авторов росписей.

4. ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КОНСЕРВАЦИИ ЖИВОПИСИ В СКЛЕПЕ ДЕМЕТРЫ

В октябре 2007 г. комиссия специалистов во главе с художником-реставратором высшей категории, главным художником-реставратором Национального заповедника "София Киевская" А. Н. Остапчуком отметила, что, в сравнении с предыдущими обследованиями, существенных изменений в склепе Деметры и ухудшения состояния красочного слоя росписей не произошло. В отдельных местах имеются незначительные отслоения штукатурки от поверхности известняка, взбулгивания

и шелушения консервационных заделок прошлых лет. Комиссия зафиксировала ощутимое снижение относительной влажности в камере склепа Деметры и отсутствие капельной влаги на поверхности стен.

На поверхности стен, особенно на высоте подтопления склепа (до 1,5 м) в прошлом, наблюдается сплошная плотная белесая пленка, состоящая преимущественно из сульфата кальция. В настоящее время воды в склепе нет, но глина в основании пола увлажнена до консистенции вязкого теста. По данным текущих наблюдений, вода стоит на глубине примерно 60 см ниже уровня пола.

Продолжаются работы по проектированию осушения и благоустройства территории вокруг склепа Деметры. По мнению специалистов, первоочередными задачами в этом направлении должны стать демонтаж бетонных плит, металлических швеллеров, установленных в 1959 г., постройка нового перекрытия над сводом камеры склепа Деметры, устройство естественной вентиляции для прекращения образования конденсата на поверхности стен камеры склепа.

Все последующие этапы работ в склепе Деметры должны производиться с интервалом во времени не менее полугода для наблюдения за происходящими изменениями и постепенного достижения оптимального температурно-влажностного режима для дальнейшего сохранения живописи в склепе.

После завершения работ по осушению склепа Деметры предстоит ответственный этап осуществления технологии консервации живописи и поддержания параметров температурно-влажностного режима для сохранности красочного слоя. Консервация росписей в склепе Деметры будет наиболее сложной и ответственной частью проекта сохранения памятника, обусловленной особенностями технологии росписей склепа — составом штукатурки и красочного слоя живописи.

Результаты исследования материалов живописи, изложенные выше, изменили установившееся мнение, что на стенах склепа Деметры живопись выполнена в технике фрески, где красочный слой на известковой штукатурке закрепляется карбонизацией гидрата окиси кальция. В действительности основой под красочным слоем росписей в склепе Деметры является гипсовая штукатурка с последующим нанесением живописи на гипсовый грунт. Такая основа, как известно, склонна к разрушению в условиях повышенной влажности.

Исследование связующего в красочном слое живописи склепа Деметры затруднено из-за сплошного слоя пленки сульфата кальция на поверхности стен, особенно на уровне поднятия грунтовых вод, которые растворили гипсовую основу под живописью. В сложившейся ситуации технологию консервации живописи и определение параметров температурно-влажностного режима в склепе следует подбирать с учетом свойств гипсовой основы — материала, устойчивого только в сухом состоянии. Кроме того, гипс, существенно отличаясь от известки, требует особого подхода также и в выборе консервантов для красочного слоя.

Решение проблемы сохранения археологического памятника содержит целый ряд различных аспектов — социальный, экономический, научный и, наконец, инженерно-технологический, включающий проект консервационных работ и его реализацию. Успех обеспечен только в случае осуществления комплекса всех этих условий.

На протяжении многих лет в склепе Деметры выполнялись отдельные локальные виды работ, проводились многочисленные исследования, часто дублирующие то, что было выполнено в прошлом. Но главная задача в программе сохранения уникальной живописи в памятнике археологии I в. н. э. — стабилизация температурно-влажностного режима склепа в полном объеме еще не решена.

Однако окончание сложного этапа технико-технологических исследований, результаты которого четко определяют требования к параметрам температурно-влажностного режима и к выбору технологии консервационных мероприятий с учетом первичного состава материалов росписей, следует считать оптимистическим прогнозом для успешного завершения усилий большого коллектива специалистов в проведении консервационных работ и в последующем сохранении уникального памятника I в. н. э. — склепа Деметры.

SUMMARY

Since 1895, when the monument was discovered, specialists have suggested many conclusions about the structure and technique of the paintings in the crypt. However, individual opinions did not allow to draw logically founded conclusions, because they were based on visual observations only [Rostovtsev, 1914, pp. 200—201; Blavatsky, 1948; Ernshtedt, 1955, p. 263]. Pink color of plaster under the painting in the crypt suggested a priori an idea of using lime plaster well known at that time and, of course, painting in fresco technique.

The results of the analysis of painting materials, given by us, have changed current opinion of fresco painting on the walls of the Crypt of Demeter, where a paint coat on lime plaster is fixed by carbonizing of calcium oxide hydrate. In fact, the base under the paint coat of the murals in the Crypt of Demeter is gypsum plaster with following painting on gypsum priming. A petrographic analysis has shown the layer of gypsum priming on pink plaster with gypsum binding under the paint coat. Traces of organic binding in a form of thin section field darkening in the paint coat have not been found. It is well known that such technology is prone to destruction in high humidity.

The analysis of binding in the paint coat of the painting in the Crypt of Demeter is very difficult because of calcium sulphate compact layer on the walls surface at the level of subsoil waters rise and dissolved gypsum priming under the painting. In the present situation, the technology of the painting conservation and determination of the temperature and humidity parameters in the Crypt should be chosen taking into account characteristics of the gypsum priming — material, which is stable in dry conditions only. Besides, gypsum needs a special approach in choosing preservation materials for a paint coat because it differs considerably from lime.

The solution of the problem of an archaeological monument conservation has a wide range of aspects: social, economic, and scientific and, at last, engineering and technological — conservation work project elaboration and its realization. Only the realization of the complex of these problems will provide success. The history of the unique monument — the crypt of Demeter — from the moment of its discovery till our days can be such an example. During many years some local types of work have being done. Numerous scientific investigations often repeated the previous ones in the past, but the main task in the program of preservation of the unique painting in the archaeological monument of the 1st century AD — the Crypt of Demeter in Kerch — the stabilization of temperature and humidity rate in the crypt has not been fulfilled to the full extent.

ЛИТЕРАТУРА

Архив ИИМК, дело № 58, ("О раскопках зав. Керченского музея древностей. Отчет К. Е. Думберга". 1896.

Архив ИИМК, дело № 38 ("Об открытии в Керчи на частной земле древней катакомбы с фресками"). 1896.

Берзина С. Я. Производство гипсовых изделий на Боспоре // Археология и история Боспора. Т. II. — Симферополь, 1962.

Блаватский В. Д. Склеп Деметры // Памятники искусства, разрушенные немецко-фашистскими захватчиками в СССР. Сборник статей под редакцией акад. И. Грабаря. — М. — Л., 1948.

Борисова Н. Е., Нестеренко Т. Е. Микроскопическое и микрохимическое исследования штукатурки из склепа Деметры // Отчеты НИЛ УСНРПУ. — К., 1976.

Борисова Н. Г. Заключение по результатам влажностного состояния кладки и воздуха в склепе Деметры, Керчь // Отчеты научно-технологического отдела института "Укрпроектреставрация". — К., 1988.

Ернштедт Е. В. Монументальная живопись Северного Причерноморья // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. — М. — Л., 1955.

Иванова А. П. Скульптура и живопись Боспора. — К., 1961.

Кононов В. Н. К вопросу о технике боспорской живописи // Археология и история Боспора. Т. II. — Симферополь, 1962.

Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. — СПб, 1914.

Соколов Г. И. Новые данные о склепе Деметры // Археология и история Боспора. Т. II. — Симферополь, 1962.

Стриленко Ю. Н., Терпило В. Й. Микрохимические исследования образцов живописи из склепа Деметры // Отчеты НИЛ УСНРПУ. — К., 1977.

Стриленко Ю. Н., Белецкая Е. П. Результаты детального обследования живописи склепа Деметры в г. Керчи // Отчет научно-технологического отдела института "Укрпроектреставрация". — К., 1990.

Cumont F. Fouilles de Dura-Europos. — Paris, 1926.

Smith D. C., Barbet A., Dandrau A. A Raman Microscopic Exploration Of Pigments From Ancient Civilisation In Ukraine, Syria And Greece // ICORS, 1998.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АГСП — Античные государства Северного Причерноморья

АДЖ — Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России.

Атлас-Текст. СПб., 1913—1914

АИБ — Археология и история Боспора

ВДИ — Вестник древней истории

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств

им. А. С. Пушкина

ЗООИД — Записки Одесского общества истории и древностей

ИИАК — Известия Императорской Археологической Комиссии

ИИМК РАН — Институт истории материальной культуры Российской

Академии наук

КБН — Корпус боспорских надписей

КСИА — Краткие сообщения Института археологии

МИА — Материалы и исследования по археологии СССР

ОАК — Отчеты Археологической комиссии

СА — Советская археология

САИ — Свод археологических источников

СГМИИ — Сообщения Государственного музея изобразительных искусств

им. А. С. Пушкина

ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа

ТСП — Терракоты Северного Причерноморья

CIG — Corpus inscriptionum graecarum

CIRB — Corpus inscriptionum regni Bosporani = КБН

JDAI — Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts

LIMC — Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

RE — Realenzyklopädie der Klassischen Altertumwissenschaft

Науково-мистецтвознавче видання

О. О. Зінько, А. В. Буйских, Г. С. Русяєва,
О. А. Савостіна, Ю. М. Стріленко, О. Яггі

СКЛЕП ДЕМЕТРИ

Пам'ятки археології. Т. 1

(Російською та англійською мовами)

Київ, "Мистецтво", 2009

Фотозйомка А. Л. Прибеги,
частину фотозйомки надано авторами

Художнє оформлення
та макетування А. Л. Прибеги

Координатор проекту Н. Д. Прибега

Редактор А. Л. Вакуленко
Редактор англійського тексту О. К. Подшибіткіна
Художньо-технічне редагування А. Л. Прибеги
Коректор Н. М. Шугай

Підписано до друку 21.01.2009. Формат 60 x 90 1/8.
Папір крейдяний. Гарнітура Minion. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 23,0. Обл.-вид. арк. 16,66.
Умовн. ф.-відб. 93,0.
Тираж 500 прим. Зам. 8-290.

Др № 1 074 120 0000 010327

Видавництво "Мистецтво",
01034, Київ, Золотоворітська, 11
Тел.: (044) 234-91-01, 235-53-92
Факс (044) 279-05-64
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
видавців ДК № 2403

ЗАТ "Книга", 04053, Київ, 53, Артема, 25
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
виготівників ДК № 2325

Скляп Деметры / Е. А. Зинько, А. С. Русяева, Е. А. Савостина [и др.]. — К.: Мистецтво, 2009. —
С43 184 с.: ил. — (Памятники археологии Керченского историко-культурного заповедника). —
Рус., англ.

ISBN 978-966-577-014-5

Книга открыває серію видань пам'яток археології Керченського історико-культурного заповідника, серед яких більше десяти національного значення. В основному це античні боспорські древності, а також пам'ятники епохи бронзи (поселення Каменка) і славянської археології (город Корчев). В першому томі представлений погребальний пам'ятник I в. н. е. з унікальними поліхромними росписями — скляп Деметры. Предназначена для істориків, археологів, музейних працівників, мистецтвознавців і всіх, хто цікавиться античною історією і мистецтвом.

ББК 63.4(4УКР-6КРМ)