ва возродилась выставка «Московская керамика», ставшая в свое время «первопроходцем» в области новых идей и поисков в отечественной керамике. К сожалению, нашим интересным проектам, порой, не хватает информационного освещения в СМИ и необходимого технического оборудования. Но главное — короткие сроки проведения выставок «на траве» (один-два дня) исключают серьезный диалог между художниками, арт-критиками, региональными структурами и публикой.

Убежден, что лишь гармоничное единство и баланс искусства и технологии будут способствовать сохранению высокого статуса российской керамики, достигнутого усилиями мастеров старшего поколения.

Никакие дизайнерские «опусы» и технологии в глине не могут заменить отсутствие в нашем трудном деле Художника. Впрочем, в истории русской керамики бывали парадоксальные случаи. Например, гениальный М.А. Врубель не знал технологии. Но вместе с ним работал выдающийся технолог Петр Кузьмич Ваулин, выпускник Строгановского училища [4]. Имя этого человека, мало известного широкой публике, на мой взгляд, должно быть вписано золотыми буквами в историю русского искусства рядом с именем Врубеля. Без титанических усилий Ваулина трудно представить расцвет монументально-декоративной керамики всей эпохи модерна в России.

**Примечания:**

**1.** Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: МГХГПА им. С.Г. Строганова, 2020.

**2.** Опыт возведения японской печи ноборигама для многодневного обжига описан преподавателем МГХПА им. С.Г. Строганова В.Ю. Николаевым в книге: Мастера Строгановской школы. 1945–2015. Том 2. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015. — С. 72–75.

**3.** Керамическая установка. По материалам архива и коллекций А.В. Филиппова. — М.: Эксмо, 2017. — 472 с.: ил.

**4.** *Зиновеева М.М., Трощинская А.В.* Искусство серебряного века в собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова. — М.: Медиацентр «Русский мир», 2021. — 448 с.: ил.



К.Н. ГАВРИЛИН

*Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки». Член-корреспондент Российской академии художеств*
*e-mail: gavrilin_strog@mail.ru*

Е.В. ЛЕВЧУК

*Историк искусства, старший преподаватель кафедры «Теории и истории искусств» Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств*
*e-mail: evgeniy_levchuk777@mail.ru*

K.N. GAVRILIN

*Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Art History and Humanities. Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. Corresponding member of the Russian Academy of Arts*
*e-mail: gavrilin_strog@mail.ru*

E.V. LEVCHUK

*Art historian, senior lecturer of the Department of Theory and History of Art, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of the Russian Academy of Arts*
*e-mail: evgeniy_levchuk777@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_2_29_80

## ЯЗЫЧЕСКИЕ ИКОНЫ ГРЕКО-РИМСКОГО ТЕБТЮНИСА: ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

## PAGAN ICONS OF GRECO-ROMAN TEBTUNIS: ICONOGRAPHIC AND STYLISTIC FEATURES

Тебтюнис — один из древнейших религиозных, художественных и экономических центров древнего Египта — переживает свой расцвет в греко-римский период. Археологические исследования города начались сравнительно недавно, чуть более 100 лет

назад, открыв миру величественный архитектурный комплекс святилища Сокнебтюниса, имевшего международное значение, а также многочисленные мастерские художников и ремесленников, в том числе — живописные и мозаичные. Феноменальную особенность местной живописной школы представляют не только ритуальные портреты усопших, но и уникальные языческие иконы, созданные под перекрестным влиянием египетских, греко-римских, сирийских и фракийских синкретических культов. Большое число подобных памятников, обнаруженных и в Тебтюнисе, и в других центрах Фаюмского оазиса, свидетельствуют о том, что картина развития эллинистическо-римской живописи Египта гораздо сложнее, чем казалось раньше. Языческие иконы Фаюма стали важным перспективным источником для развития раннесредневекового искусства и христианской иконографии. Таким образом, исследование художественных памятников Тебтюниса значительно дополнили и изменили картину развития искусства поздней античности.

Tebtunis that is one of the oldest religious, artistic and economic centers of ancient Egypt is experiencing its heyday in the Greco-Roman period. Archaeological research of the city began relatively recently, just over 100 years ago, revealing to the world the majestic architectural complex of the sanctuary of Soknebtunis, which was of international importance, as well as numerous workshops of artists and craftsmen, including painting and mosaic ones. A phenomenal feature of the local painting school is not only the ritual portraits of the deceased, but also unique pagan icons created under the cross-influence of Egyptian, Greco-Roman, Syrian and Thracian syncretic cults. A large number of similar monuments found in Tebtunis and in other centers of the Fayum Oasis indicate that the picture of the development of Hellenistic-Roman painting in Egypt is much more complicated than it seemed before. Pagan icons of Fayum became an important promising source for the development of early medieval art and Christian iconography. Thus, the study of the artistic monuments of Tebtunis significantly supplemented and changed the picture of the development of late antiquity art.



**Ключевые слова:** греко-римский, Фаюмский оазис, эллинизм, языческие иконы, Тебтюнис, Сокнебтюнис, Собек, фаюмские портреты, иконография.

**Keywords:** Greco-Roman, Fayum Oasis, Hellenism, pagan icons, Tebtunis, Soknebtunis, Sobek, Fayum portraits, iconography.

Художественная культура греко-римского Египта уже рассматривалась нами в ряде статей, где подробно излагалась история открытия и изучения города Тебтюниса (др.-греч. Τεβτυνις), бывшего важнейшим религиозным и культурным центром Фаюмского оазиса этого периода [14, с. 30–39; 15, с. 300–339].

Важно отметить, что история Тебтюниса как религиозного центра поклонения богу-крокодилу Собеку (1) началась еще во времена Среднего царства, когда здесь, около 1800 г. до н. э., в период правления фараона Аменемхета III, был создан храмовый комплекс поклонения этому божеству [144, p. 153–154]. Именно это святилище Собека стало важным религиозным и художественным центром Фаюмского оазиса греко-римского периода, где были обнаружены памятники архитектуры, скульптуры, живописи, мелкой пластики, предметов декоративного искусства из стекла, керамики и текстиля. Помимо того, обширная храмовая библиотека, мастерские художников и ремесленников оказались в центре внимания ученых. Наследие Тебтюниса включает в себя также десятки тысяч рукописных папирусов [80], которые специалисты анализируют и публикуют до сих пор [151]. Богатейшее собрание папирусов прославило Тебтюнис в научной среде, открыв миру внушительную источниковую базу, раскрывающую различные стороны жизни города.

Установлено, что святилище Собека в Тебтюнисе имело не только общеегипетское, но и международное значение. Архитектурно-пластический комплекс этого святилища на протяжении многих столетий привлекал внимание многочисленных паломников из разных уголков Египта и зарубежных стран (P. Teb. I. 33) [125, p. 17].

Еще одна важная особенность археологических исследований в Тебтюнисе состоит в открытии большой группы живописных произведений, среди которых как ритуальные портреты, так и уникальные языческие иконы [79, p. 4–7]. Богатый иконографический материал свидетельствует о том, что изобразительное искусство Тебтюниса было связано не только со сложным погребальным обрядом, но и с многочисленными

синкретическими культами, то есть носило преимущественно ритуальный характер [15, с. 300–339].

Специально отметим, что находки произведений живописи позволили французскому египтологу В. Рондо [115; 116] и американскому ученому Т. Мэтьюзу [89] с уверенностью судить о том, что в Тебтюнисе существовала школа живописи, истоки которой восходят к началу Птолемеевского периода, а завершающий этап развития традиций этой живописной школы относится к периоду Фатимидов [54].

Долгое время считалось, что вся проблематика живописи в Фаюмском оазисе исчерпывается исследованием ритуальных портретов. Однако археологические открытия последних лет показывают, что картина развития живописи в этом регионе была более сложной. При раскопках жилых домов и храмов в городах Фаюмского оазиса — Тебтюнисе, Каранисе, Теадельфии и др. — были обнаружены памятники монументальной живописи — фрагменты настенных росписей II–III в. н. э. и живописные панно, написанные на деревянной основе, так называемые «языческие иконы» [115].

К сожалению, многие исследователи фаюмского портрета как в нашей стране, так и за рубежом, анализируя эти памятники, не учитывали того сложного историко-культурного и художественного контекста, в котором развивалась портретная живопись греко-римского Египта. Не будем забывать о том, что Египет этого периода — это признанный центр изобразительного искусства и художественных ремесел, столицей которых являлась Александрия [134, p. 71–91].

Подлинных образцов эллинистической живописи, относящихся к александрийской школе, сохранилось не так много, невзирая на то, что античные литературные источники описывают высочайшие достижения александрийских живописцев (Plin. Hist. Nat. XXXV. 60–62, 79). Хорошо известно, что древнегреческая живопись отличалась большим «жанровым» разнообразием, включавшим в себя пейзаж, портрет, исторические и мифологические картины и даже натюрморт. К сожалению, до наших дней дошли лишь очень немногие образцы подобных произведений [48, с. 98–99; 32, с. 118–130; 21, с. 59–69; 133, p. 203–238].

Многочисленные свидетельства древних авторов говорят о том, что греки высоко ценили, такого рода «картины», выставлявшиеся на общественное обозрение в портиках, храмах, храмовых сокровищницах и пинакотеках (Павсаний. I, 22, 6). Так, например, описание такой картинной галереи можно встретить у Петрония (Satiricon, 83): «Я забрел в пинакотеку, славную многими разнообразными картинами. Здесь увидел я творения Зевксида, победившие, несмотря на свою древность, все нападки; и первые опыты Протогена, правдивостью способные поспорить с самой природой, к которым я всегда приближаюсь с каким-то душевным трепетом. Я восторгался также Апеллесом, которого греки зовут однокрасочным. Очертания фигур у него так тонки и так правдивы, что, кажется, будто изображает он души» (пер. с лат. Б. Ярхо) [2, с. 289].

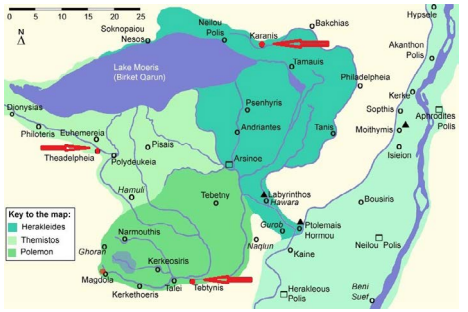



Рис. 1. Карта с месторасположением городов в Фаюмском оазисе греко-римского периода. The Fayum Project, University of Leuven

Известно, что на александрийскую школу живописи огромное влияние оказали традиции мастеров IV в. до н. э., скульпторов Скопаса, Праксителя и Лисиппа, живописцев Апеллеса, Никомаха, Аэтиона, Протогена, Филоксена, Антифила и др. [48, с. 147–148; 92, p. 170–237].

Безусловно, столичная александрийская школа оказывала большое влияние на провинциальные центры греко-римского Египта [59; 68; 69, p. 91–105]. Однако, наш взгляд, более полную картину эволюции живописи, представляют находки из Фаюмского оазиса, сохранившего гораздо больше произведений живописи, чем сама Александрия и другие приморские города, уничтоженные разрушительным землетрясением и ушедшие под воду в 365 г. н. э.

Благодаря письменным источникам, стало известно, что монументальные росписи и другие памятники живописи в Фаюме могли быть созданы александрийскими художниками [48, с. 147–148]. Так, например, в папирусах из «Архива Зенона» (P. Cairo Zenon II 59140–59297) [62; 63], обнаруженных в фаюмской Филадельфии (др.-греч. Φιλαδέλφεια) и датированных III в. до н. э., говорится о росписи большого частного дома, принадлежащего гиподиокету Диотиму (финансовому чиновнику). В этой связи упоминается художник по имени Феофил, прибывший из Александрии, который был нанят для росписи жилых покоев [64, p. 211]. Кроме того, в других городах Фаюмского оазиса Теадельфии и Каранисе сохранились уникальные фрески, важные для осмысления истории искусства греко-римского Египта.







Рис. 2. Стела с рельефным изображением Херона-всадника. Место находки: Тебтюнис. I в. н. э. Известняк. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–20309

Рис. 3. Роспись с изображением Херона-всадника. Место создания: Теадельфия, Фаюм. II в. н. э. Александрия. Египет. Греко-римский музей. Инв. № 20225

Рис. 4. Роспись с изображением воинского божества Херона. Место создания: Теадельфия, Фаюм. II в. н. э. Александрия. Египет. Греко-римский музей. Инв. № 20223

Теадельфия (др. греч. Θεαδέλφεια) [120, p. 159–172] расположена на западе Фаюма, в 20 км. к северу от Тебтюниса, где сохранились уникальные монументальные росписи этого периода (Рис. 1).

Город был основан Птолемеем II Филадельфом (285–246 до н. э.), который построил храм, посвященный богу-крокодилу Пнеферосу, что значит «Прекрасноликий». По всей видимости, город Теадельфия был назван в честь местночтимого культа божественных близнецов-крокодилов. В настоящее время большинство египтологов склоняется к мысли, что храм в Теадельфии был посвящен диаде богов-крокодилов Пнеферосу и Петесучосу [58].

Храм Пнефероса в Теадельфии, известен своими уникальными настенными росписями, которые сейчас хранятся в Греко-римском музее Александрии [141, p. 137]. Поскольку Теадельфия была основана Птолемеями для греко-македонских ветеранов армии, здесь почитался культ воинского божества Херона, привнесенный в Египет из Фракии еще в III в. до н. э. Культ Херона процветал в Фаюме, где образ фракийского всадника был синкретическим, связан с культом Собека-Гора, что можно увидеть в монументальных росписях Теадельфии и на рельефной стеле I в. н. э. из Тебтюниса (Рис. 2).



Иконография Херона-всадника, представленная росписями из Теадельфии, сочетается с двумя разными ипостасями бога-крокодила, что лишний раз подчеркивает важность культа близнецов-крокодилов в Теадельфии. Некоторые египтологи пытаются интерпретировать диаду близнецов-крокодилов, связав ее с мифом об Осирисе. Неслучайно один из них увенчан короной-атеф, которая является непременным атрибутом самого Осириса (Греко-римский музей Александрия, инв. № 20223) (Рис. 3). Голову другого венчает диадема в виде солнечного диска с уреем, характерная для Гора (Греко-римский музей Александрия, инв. № 20225) [115, p. 54–55] (Рис. 4).



Рис. 5. Акварельная копия с настенной росписи храма Пенефероса в Теадельфии с изображением религиозной процессии с мумией крокодила. II в. н. э. Bergamo. Istituto Italiano D'arti Grafiche. 1926, pl. LXIV, 3

Одной из самых редких сохранившихся монументальных настенных росписей Теадельфии является изображение процессии жрецов, выносящих мумифицированного священного крокодила, увенчанного короной-атеф [67, p. 152–170] (Рис. 5).

Другой значимой археологической находкой в Теадельфии стала так называемая «Часовня расписных ниш», датированная периодом ок. 250 г. н. э., обнаруженная в одном из частных домов недалеко от храма [89, p. 31]. Подобные «часовни», размещенные в городских домах и загородных виллах, хорошо известны нам по археологическим находкам в Помпеях, Геркулануме, Стабиях и Боскореале. Самый наглядный пример представляет знаменитая вилла Мистерий в Помпеях. Ларарии и нимфеи с образами божеств, сохранившиеся в руинах эллинистических и римских домов, как правило, располагались не только в комнатах, но и в перистильных дворах. Так, например, в перистилях городских домов в окрестностях Везувия — это эдикула или экседра, вмещающие живописные или скульптурные изображения Посейдона, нимф, амуров и гипокампов —






Рис. 6. План дома в Теадельфии, где была обнаружена «Часовня расписных ниш». III в. н. э.
Рис. 7. Ниша в доме № C119, которая могла быть часовней. Место находки: Каранис. II в. н. э. Анн-Арбор. Археологический музей Келси. Инв. № 812

божеств, олицетворявших стихию воды. Нередко такие часовни включали в свою композицию фонтан или небольшой водоем, украшенный изображениями морской фауны, где иногда высаживались папирусы.

Как и в большинстве подобных случаев, «Часовня расписных ниш» представляет собой частное святилище богатого дома, размещенное в самой большой комнате. Каждая из стен помещения расчленена тремя нишами, центральная из которых — шире боковых [89, p. 31–32] (Рис. 6, 7). Три стены святилища были расписаны фресками, однако роспись сохранилась фрагментарно. О декоративном убранстве комнаты можно судить лишь по фотографиям и акварельным рисункам археолога Отто Рубенсона 1902 г. Рубенсон сопоставляет фрески этого святилища с помпеянскими росписями [105, p. 1–25]. В центральной нише южной стены, прямо напротив входа в святилище, согласно О. Рубенсону, изображено восседающее на троне божество.

По мнению В. Рондо [114, p. 947–964] и Т. Мэтьюза [89, p. 53], эту утраченную фигуру можно реконструировать, благодаря близким иконографическим аналогиям из Каирского музея (№ JE 87191, № CG 27569), датируемых II в. н. э. (Рис. 8, 9).

Таким образом, на фреске было представлено тронное изображение Зевса-Собека-Пнефероса в его синкретической иконографии. Слева и справа от центральной ниши изображены Диоскуры в полном воинском облачении.



Согласно рисунку Рубенсона, фигуры Диоскуров достигали полутораметровой высоты, а их головы обрамляли ореолы-нимбы, что впоследствии будет унаследовано христианской иконографией в изображении святых воинов (Рис. 10).

Согласно мифологическим источникам, Диоскуры, подобно египетским богам, проводили один день на небесах, а другой — в преисподней (Тартаре) [44, p. 317–318]. Братьев отождествляли с созвездием Близнецов, их чтили как божеств попутного ветра, спасителей на водах, прерывавших бури и штормы. Именно по этой причине культ Диоскуров был популярен в Фаюмском оазисе, благополучие которого зависело от перевозки зерна по Средиземному морю в Рим, а затем, гораздо позже, и в Константинополь.





Рис. 8. Рельеф с изображением божеств. Место находки: Фаюмский оазис (?). II в. н. э. Известняк. Каир. Египетский Музей. Инв. № CG 27569
Рис. 9. Языческая икона с изображением Диоскура. Место находки: Фаюмский оазис. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Каир. Египетский Музей. Инв. №JE 87191



Рис. 10. «Часовня расписных ниш». Зарисовка О. Рубенсона (1905 г.) с изображением богини Исиды, Диоскуров и Гарпократора. Теадельфия. III в. н. э.

На Восточной стене святилища в центральной нише, как утверждает Т. Мэтьюз, были изображены греческие богини Деметра и Персефона в белых и черных одеяниях [89, p. 32] (Рис. 11). Голову богини плодородия Деметры венчала диадема из колосьев, голову Персефоны украшали маковый венок и корзина с плодами. Между фигурами богинь исследователи зафиксировали изображение вазы с цветами. Персефона, также как и Диоскуры, время от времени возвращалась из Аида на землю.

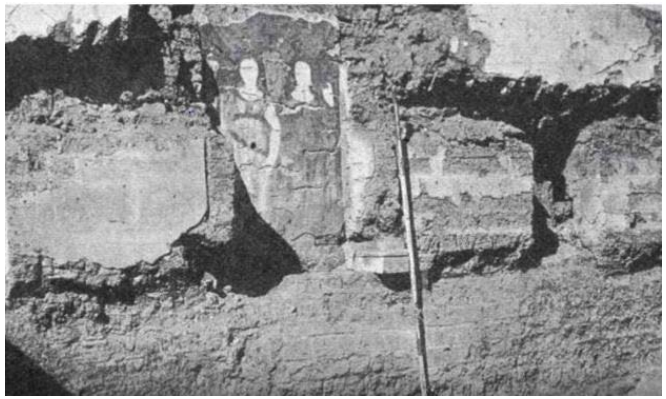




Рис. 11. «Часовня расписных ниш». Фреска с изображением Деметры и Персефоны. Теадельфия. III в. н. э.

Рис. 12. Икона из Эдфу с изображением богини Фортуны-Тихе. 600 г. н. э. Темпера, дерево. Париж, Лувр. Инв. № AF 10878–9

Сложная идейная программа росписи святилища включала в себя изображение богини Фортуны-Тихе, также покровительствующей мореплаванию [89, p. 30–31]. Культ Фортуны-Тихе сохранялся в Египте вплоть до 600 г. н. э., что подтверждает находка уникальной иконы из Эдфу (Рис. 12). Таким образом, изображение божеств в нишах соответствует хорошо продуманной идейной и религиозной программе, продиктованной заказчиком.

Кроме того, в комнате, примыкающей к часовне, был найден рельеф с изображением греческих богов-врачевателей Асклепия и Гигеи, причем первый, подобно Осирису, мог воскрешать мертвых. Мраморный вотивный рельеф, судя по стилевым особенностям, несомненно, был создан в Александрии [89, p. 38]. К сожалению, это уни-



Рис. 13. Древнегреческий вотивный рельеф с изображение Асклепия и его дочерей. 400 г. до н. э. Известняк. Афины, Греция. Новый музей Акрополя



кальное произведение было утеряно, однако мы можем судить о нем по близкой иконографической аналогии из Афин (400 г. до н. э. Новый музей Акрополя, Афины, Греция) (Рис. 13).

Зафиксированный в рисунке Рубенсона, утраченный рельеф был создан одновременно с домом в середине III в. н. э., в то время как находки монет показали, что здание функционировало вплоть до периода правления императора Константина Великого (312–337 гг. н. э.).

Таким образом, «Часовня расписных Ниш» в Теадельфии, созданная в середине III в. н. э., стоит в одном ряду других известных памятников монументальной живописи эпохи поздней Античности, таких как святилище Дура-Европос (III в. до н. э. — III в. н. э.) в Сирии и катакомбы Св. Каллиста в Риме (II–IV в. н. э.). Все они свидетельствуют о напряженных иконографических поисках, ведущих к созданию нового сакрального пространства, которое станет прообразом христианского храма. «Часовня расписных ниш» в Теадельфии — не единственный памятник такого рода, обнаруженный в Фаюмском оазисе.

Другой пример — часовни в жилых домах Караниса (греч. Καρανίς, совр. Ком Аушим), города, основанного при Птолемее II Филадельфе (285–246 гг. до н. э.) [70, p. 327–328] как военный гарнизон, охранявший северо-восточные границы оазиса. Город разросся вокруг Северного





Рис. 14. Входной пилон Северного храма в Каранисе с видом на главный алтарь. III в. до н. э. Анн-Арбор. Фото Археологического музея Келси. Инв. № № 5.1644

Рис. 15. Роспись с изображением Исиды с младенцем Гарпократом и всадника Херона. Место находки: Каранис, дом № B50E. I в. до н. э. - I в. н. э. Анн-Арбор. Фото Археологического музея Келси. Инв. № 5.2159

и Южного храмов, посвященных культу бога-крокодила Собека [60, p. 128] (Рис. 14). Фрагменты фресок Караниса представляют изображение божеств греко-римского пантеона, среди которых — Гарпократор с поднесенным к устам указательным пальцем, а также Исида-куротрофос («Божественная кормилица») и вооруженный всадник Херон — покровитель военного гарнизона [73] (Рис. 15).

Кроме того, в домах Караниса были выявлены еще три фрески, созданные во время археологических раскопок Мичиганского университета в 1928 г. Среди них — тронное изображение Гарпократора в позе лотоса и охраняющих его сфинкса Титоса, а также двух Аписов (300 г. н. э.) [115, p. 62] (Рис. 16).

Другая фреска, датированная 350 г. н. э., представляет диаду тронных божеств — Сераписа и Исиду, с охраняющим их трехглавым Цербером. Слева от трона Сераписа изображены представленные в рост Деметра и Персефона, опирающиеся на высокие жезлы, с тронной фигуркой младенца Адониса между ними (Рис. 17).

Следующий крупный фрагмент росписи, относящийся к тому же периоду, представляет собой трехчастную композицию с изображением тронной фигуры Гарпократора. Тронному божеству



Рис. 16. Роспись с тронным изображением Гарпократа в позе лотоса на троне. Место находки: Каранис, зернохранилище № C65CF4. 300 г. н. э. Акварельный рисунок. Анн-Арбор. Археологический музей Келси. Инв. № KM 2003.2.1

Рис. 17. Роспись с изображением Персефоны, Адониса, Деметры, Сераписа-Зевса, Исиды и трехголового Цербера. Место находки: Каранис, дом № 5046. 350 г. н. э. Анн-Арбор. Акварельный рисунок. Археологический музей Келси

Рис. 18. Роспись с изображением Гарпократора, Исиды-Фортуны и Гекаты-Селены (Артемиды). Место находки: Каранис, дом № 5046. 350 г. н. э. Акварельный рисунок. Анн-Арбор. Археологический музей Келси



предстоит справа Исида-Фортуна-Афродита в сопровождении Эрота и двух Аписов по сторонам. Голову Исиды обрамляет сияющий нимб, а в ее левой руке — рог изобилия. Полустертая фигура слева от трона — предположительно, Геката, отождествляющаяся с богиней Луны Селеной или Артемидой [89, p. 42–43] (Рис. 18).

Таким образом, утраченные фрески Теадельфии и Караниса представляют собой важное звено в истории позднеантичного изобразительного искусства, намечая новые пути его развития с наступлением христианской эры.

Важно отметить, что представления о становлении и развитии монументальной живописи в Фаюмском оазисе можно проследить на примере памятников живописи, обнаруженных в Тебтюнисе, где, по всей видимости, существовала собственная художественная школа.

Археологические раскопки в Тебтюнисе выявили не только большую коллекцию ритуальных портретов (I–II в. н. э.) и даже их эскизов, но и целый ряд так называемых языческих икон, написанных на деревянной основе (II–IV в. н. э.). Помимо того, в Тебтюнисе были найдены крупные фрагменты монументальной росписи, круглая скульптура, в том числе статуя Птолемея XII Авлета (Рис. 19), рельефы (Рис. 20), а также мозаичная и стекольная мастерская, работавшая при храме Сокнебтюниса в III в. до н. э. [112, p.137–139].

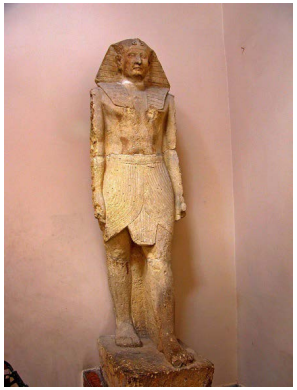




Рис. 19. Статуя Птолемея XII Авлета из храма Сокнебтюниса в Тебтюнисе. 55–51 гг. до н. э. Известняк. Александрия. Египет. Греко-римский музей. Инв. № 22979

Рис. 20. Рельеф из храма Тебтюниса с изображением фараона предстоящего перед восседающим на троне Сокнебтюнисом. Известняк. Эпоха Птолемеев

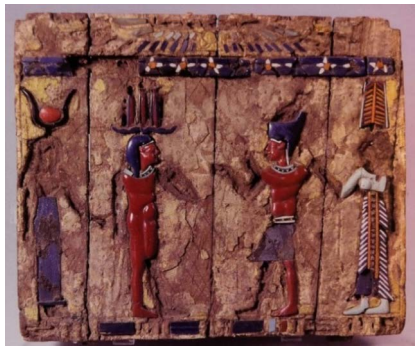




Рис. 21. Панно с рельефным изображением фараона, поклоняющегося божествам. Место находки: Тебтюнис. III в. до н. э. Дерево, стекло, инкрустация. Турин. Египетский музей. Инв. № S 181551

Рис. 22. Спинка трона фараона Тутанхамона. XIV век до н. э. Новое царство. XVIII дин. Дерево, стекло, инкрустация, полудрагоценные камни, золото. Каир. Египетский музей

Мозаичная мастерская — другое важное подтверждение развивавшейся в Тебтюнисе школы изобразительного искусства. Одна из самых замечательных находок этой мастерской, обнаруженных выдающимся итальянским археологом К. Анти, — панно из дерева, инкрустированное рельефной фигурной стекловидной смальтой, с изображением царя из рода Птолемеев в обществе трех божества [49, p. 389–391] (Рис. 21). Рядом Анти обнаружил многочисленные рабочие инструменты, необходимые для работы со смальтой: гирьки, формы, тигли и образцы разноцветного глухого стекла [50, p. 23–24].

Эта изысканная техника имеет гораздо более древнее происхождение в искусстве Египта и знакома нам по ряду произведений Нового царства, в частности, в инкрустации спинки царского трона из гробницы фараона Тутанхамона (Рис. 22). Помимо того, нам известны многочисленные фрагменты подобных произведений, по всей видимости, связанные с мастерскими Египта и Александрии и обнаруженные во многих уголках Средиземноморского мира. Однако в греко-римский период крупнейшим международным центром стеклоделия становится именно Александрия, так что мозаичная мастерская Тебтюниса еще раз подтверждает связь Фаюма с художественной традицией столичной школы.

Таким образом, данные археологии показывают, что художественная школа Тебтюниса сформировалась под перекрёстным влиянием



столичной александрийской традиции, традиций Македонской Греции и Фракии, а также Сирии, что выразилось и в стилистических, и в иконографических особенностях обнаруженных здесь произведений живописи.

На наш взгляд, давние утверждения одного из ведущих представителей венской школы искусствознания Йозефа Стржиговского, о глобальном влиянии Востока на становление новой художественной культуры, искусства христианской эры, высказанное ученым в его монографии с полемическим называнием «Восток или Рим?» (1901 г.), находит убедительное подтверждение в археологических открытиях, сделанных в центрах греко-римского Египта за последние сто лет [124].

Выявленные в Тебтюнисе портреты и языческие иконы написаны в традиционной для Фаюма технике — на деревянной основе энкаустическими и темперными красками [115, p.75–80,122–127, 241–246]. Коллекция ритуальных портретов из этого центра, представляет собой одно из крупнейших собраний живописи такого рода, которое сосредоточено преимущественно в Музее антропологии Фиби А. Херст (Калифорнийский университет в Беркли, 11 портретов).

Первая полноценная попытка изучения, систематизации и реставрации портретов из Тебтюниса была предпринята не так давно, в рамках проекта по исследованию и технико-технологическому анализу древней энкаустической и темперной живописи из Фаюмского оазиса, предпринятая в 2013 г. Департаментом сохранения древностей Музея Гетти (JPGM). Проект Музея Гетти, приобретший международный формат, получил название Ancient Panel Paintings: Examination, Analysis, and Research (APPEAR), начался с исследования шестнадцати портретов из коллекции Музея Гетти, к которому впоследствии присоединились и другие институции [121].

В настоящее время проект значительно расширился, включив в свой состав сорок девять крупнейших музеев США и Европы, в числе которых — Метрополитен-музей, Британский музей, Лувр, ГМИИ им. А.С. Пушкина и др. Благодаря проекту APPEAR, исследователи-реставраторы, историки искусства, археологи, египтологи и другие специалисты получили доступ к сотням памятников по всему миру, что способствовало созданию объединенной цифровой базы, которая содержит историческую, иконографическую, технологическую и другую аналитическую информацию [122; 138].

Хорошо известно, что коллекция Музея антропологии Фиби А. Херста включает в себя одиннадцать портретов для мумий и четыре языче-

ских иконы из Тебтюниса. Коллекция портретов представляет собой одно из крупнейших собраний такого рода, относящихся к римскому периоду и созданных именно в Тебтюнисе. Перечисленные произведения не подвергались реставрационному вмешательству с момента их обнаружения археологами в 1899–1900 гг. Таким образом, специалистам представилась редчайшая возможность изучения художественных особенностей мастерской Тебтюниса. Помимо того, большую роль в научном анализе наследия Тебтюниса сыграла объединенная Исследовательская группа ученых и реставраторов из Чикагского Северо-западного университета искусств (NU-ACCESS) [152] и Калифорнийского университета в Беркли. Тщательный анализ технологии создания этих древних живописных произведений позволил определить состав грунта основы и пигментов красок, порядок нанесения красочных слоев и индивидуальные стилевые особенности этой мастерской.

Более того, удалось выявить руку одного из живописцев, которому приписали три портрета данной коллекции [76]. Речь идет о произведениях II в н. э. с изображением мальчика со свитком в правой руке (Рис. 23, № 6–21377), юноши с пурпурным венком в правой руке (Рис. 24, № 6–21378b) и зрелого бородатого мужчины (Рис. 25, № 6–21379). Совершенно очевидно, что художник представил модели трех возрастов, что неосознанно напоминает нам философскую идею о трех ступенях человеческой жизни [119].

Это редчайший для фаюмской живописи пример одной мастерской и одного из ее мастеров позволяет нам предложить условное именование художника — «Мастер Трех Возрастов». Примечательно, что каждый из персонажей трех перечисленных портретов облачен в белоснежный хитон с пурпурными клавами и наброшенным на левое плечо складчатым плащом. Все модели «Мастера Трех Возрастов» представлены погрудно, в композицию включены изображения кисти правой руки с атрибутом: у мальчика в правой руке — свиток папируса, который мог свидетельствовать об успешном прохождении суда Осириса [8, с. 120], у юноши — пурпурный венок из лепестков роз [57], что говорит нам об успешном завершении суда Осириса или приверженности культу Исиды [45]. Нижняя часть доски с портретом бородатого мужчины утрачена, так что об атрибуте в его руке говорить не приходится.

Головы мальчика и юноши покрывают пышные золотые венки, с едва намеченными мелкими листочками, которые, видимо, символизируют «Венец правогласных», необходимый для предстояния на суде Осириса [108, p. 81].







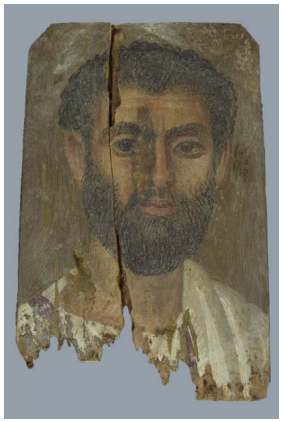


Рис. 23. «Мастер Трех Возрастов». Погребальный портрет. Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет Инв. № 6–21377.
Рис. 24. «Мастер Трех Возрастов». Погребальный портрет. Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет Инв. 6–21378b
Рис. 25. «Мастер Трех Возрастов». Погребальный портрет. Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. 6–21379

Общие стилевые признаки и характерные приемы лепки лицевой маски, ушной раковины, тонких раздельных прядей волос причесок и бороды, густых бровей и тщательно прописанных ресничек верхнего и нижнего века, выполненных тончайшей кистью, выдают действия одной руки, одного мастера, названного нами «Мастером Трех Возрастов». Активная светотеневая лепка драпировок создает иллюзию объема, однако кисть правой руки с вытянутым указательным пальцем, напоминающим нам жест Гарпократа, написана неуверенно, выглядит плоскостной, анатомически неубедительной, что лишний раз говорит о специфике подготовки портретиста, не владевшего анатомическим рисунком и не способного передать фигуру человека в пространстве. Все внимание живописца, сосредоточено на моделировке лица.

Важно отметить, что в портрете мальчика со свитком (Рис. 26, фрагмент) на вытянутом указательном пальце модели можно увидеть изображения маленьких черных схематических фигурок — призраков. Анало-

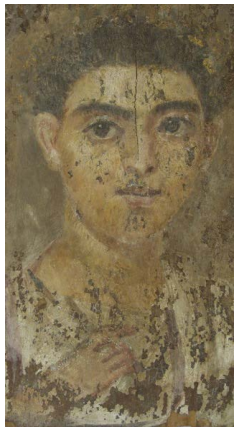
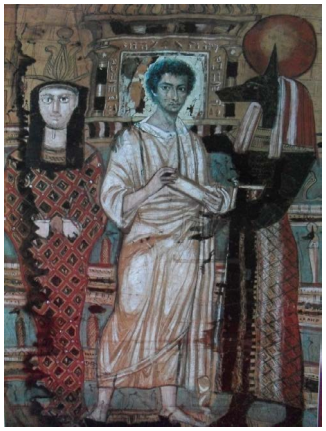




Рис. 26. «Мастер Трех Возрастов». Портрет мальчика со свитком с вытянутым указательным пальцем. Фрагмент. Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21377

Рис. 27. Погребальная пелена с изображением молодого мужчины со свитком. Место находки: Саккара. Середина II век н. э. Холст. Энкаустика. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва. Инв. № I, 1а 5749

Рис. 28. «Мастер Трех Возрастов». Портрет женщины в розовой тунике с венком в правой руке. Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21383

гичные фигурки мы можем найти на погребальной пелене середины II в. н. э. из ГМИИ им. А.С. Пушкина, с изображением молодого мужчины со свитком (Рис. 27). Смысл этих маленьких призрачных фигурок не всегда понятен, но некоторые исследователи считают, что это добрые духи умерших, которые встречают новоприбывших в Царстве мертвых [6, с. 54; 8, с. 123].

Вероятно, руке того же мастера «Трех Возрастов» принадлежит портрет женщины в розовой тунике с венком в правой руке II в. н. э. (Рис. 28). Схожий по рисунку, стилистическим особенностям в построении формы, понимании цвета, этот портрет отличает также ритуальный жест правой руки с вытянутым указательным пальцем, сжимающий венок из розовых лепестков.

Вопрос о назначении головных венков и венков-атрибутов в руках портретируемых, до сих пор вызывает споры в научной среде. Так, например, по версии С. Уокер, золотые головные венки могут свидетельствовать о полученном юношей греческом образовании, более высоком



и качественном, по сравнению с традиционным египетским [127, p. 24]. Также венок может говорить о социальном статусе — александрийском гражданстве (Ἀλεξανδρεῖς), греческом происхождении, что являлось показателем статуса принадлежности к привилегированному слою населения. Традиционные греческие венки, известные по фаюмским портретам, как правило, лавровые, миртовые или из листьев плюща (Рис. 29).

Кроме того, в картонажах и гипсовых масках эллинистических мумий мы видим пышные цветочные венки, покрывающие голову, с наброшенным на них покрывалом.

Важно заметить, что золотой венок, помимо социального значения, имел и религиозное. Так, например, К. Парласка трактовал венки как символ Солнца, важный символ синкретизма, отразившегося в египетском искусстве римского времени [96, p. 90].

Если мы обратимся к античным авторам, то у Апулея (Metamorphoses, XI, 6) венок из розовых лепестков является главным атрибутом ритуала инициации, связанным с культом Исиды, помогая в обряде перехода в иное состояние. Об этом свидетельствует рассказанная Апулеем история чудесных превращений Луция, связанная с культом Исиды. Так, например, в «Метаморфозах» (Metamorphoses, XI, 6–17), упоминается «Навигации Исиды» (Navigium Isidis), представленная как процессия «посвященных», участники которой, облаченные в маски «демонов мира мертвых», перемещают колесницу с водруженной на нее баркой Исиды. Процессию сопровождали жрецы, один из которых держал в своих




Рис. 29. «Портрет мужчины в венке из плюща». Место находки: Фаюм. II в. н. э. Дерево, энкаустика. Чикаго, Художественный институт. Инв. № 1922.4798

Рис. 30. Фреска с изображением «Навигации Исиды». Место находки: Остия. Начало III в. н. э. Музеи Ватикана







Рис. 31. Погрудная маска женщины с венком из розовых лепестков в правой руке. Возможное место изготовления: Хавара, Фаюм. I в. н. э. Картонаж, лен, левкас, сусальное золото, стекло, фаянс. 58,4 x 35,6 x 22,9 см. Бруклинский музей. Инв. № 69.35

Рис. 32. «Мастер графического эскиза». Портрет женщины. Место создания: Тебтюнис. 140–160 гг. н. э. Дерево, энкаустика. 24,3 x 35,2 x 1,2 см. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21378a

Рис. 33. «Мастер графического эскиза». Эскиз портрета, оборотная сторона с инструкциями художника. Место создания: Тебтюнис. 140–160 гг. н. э. Дерево, угольные чернила. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21378a

руках венок из розовых лепестков и систр, неотъемлемые атрибуты богини Исиды [51; 2].

Пример этого ритуала ярко иллюстрирует фреска из Остии (209–211 гг. н. э.) из коллекции Музеев Ватикана (Рис. 30). Именно такой венок из розовых лепестков изображали в правой руке моделей из Тебтюниса, рельефных картонажах и рельефном гипсовом декоре саркофагов того времени (Рис. 31).

Таким образом, венок из розовых лепестков в правой руке — непременный атрибут погребального культа и важный инструмент необходимый для ритуала перехода. Дж.Д. Куни считал, что, согласно египетской традиции, перед погребением написанные при жизни портреты ритуально дополняли изображением золотого «венца правогласных», который способствовал быстрому перемещению усопшего в загробный мир [65, p. 51].

Узкая специализация портретной мастерской подтверждается еще одним важным артефактом — эскизом портрета с техническим комментарием художника, представляющим собой важный эпиграфический



документ, составленный на греческом. Речь идет о двустороннем портрете из Тебтюниса 140–160 гг. н. э., с почти полностью утраченной лицевой стороной, где был представлен погрудный женский портрет, написанный в технике энкаустики (№ 6–21378a, лицевая сторона) (Рис. 32), в то время как на оборотной стороне прекрасно сохранился уникальный графический эскиз портрета, выполненный угольными чернилами, в сопровождении комментария (№ 6–21378a, оборотная сторона) (Рис. 33).



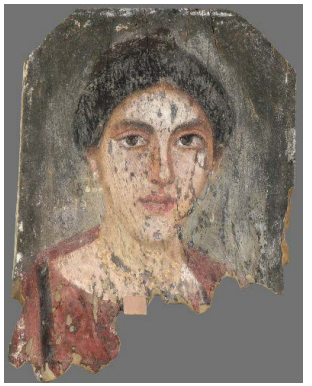


Рис. 34. «Мастер графического эскиза». Портрет женщины с волосами, заплетенными в узел. Место создания: Тебтюнис. 140–160 гг. н. э. Дерево, энкаустика. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет Инв. № 6–21375

Рис. 35. «Мастер графического эскиза». Портрет женщины с волосами, заплетенными в узел, в красной мантии и серьгами с тремя подвесками жемчуга. Место создания: Тебтюнис. Ок. 125 г. н. э. Дерево, энкаустика. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет Инв. № 6–21376

Таким образом, перед нами — важнейший документ, представляющий «лабораторию» художника, его поиски, отражающие возможный диалог с заказчиком. Этот набросок представляет процесс создания ритуального портрета. Рисунок снабжен текстовым комментарием, написанным по-гречески, где мастер намечает расположение цветовых пятен, особенно отмечая пурпурные (πορφύρα) прошвы или клавы (clavi) в одеяниях модели, которые, по-видимому, указывают на ее социальный статус [122].

Помимо того, анализируя физиогномические особенности построения лицевой маски, а также тип прически с пучком волос собранных в узел на макушке, можно предположить, что другой женский портрет из Тебтюниса 140–160 гг. н. э. (№ 6–21375) (Рис. 34), мог быть написан, по этому же эскизу, тем же мастером (6–21378a) [123; 127].

На наш взгляд, руке того же художника принадлежит портрет женщины с волосами, заплетенными в узел, в красной мантии и серьгами с тремя подвесками жемчуга, датированный около 125 г. н. э. и отлича-

ющийся гораздо более лучшей сохранностью красочного слоя. Это произведение, возможно, лучший из портретов, найденных Хантом и Гренфеллом в Тебтюнисе (Рис. 35). Над правым плечом модели по-гречески начертано имя усопшей — Тауарион (Θαούάριον).

Таким образом, графический эскиз и оба живописных портрета, на наш взгляд, принадлежат руке одного автора, что подтверждает их формально-стилевой анализ. Предлагаем условное именование этого автора — «Мастер графического эскиза».

Однако портреты, связанные с погребальным ритуалом, представляют собой маргинальный жанр, не имевший дальнейшей перспективы развития, так как с периодом интенсивной христианизации, начавшейся в IV в. н.э., обряд мумификации изжил себя [89, p. 24]. В то же самое время, более перспективным, как нам кажется, становится «жанр» языческой иконы, проявивший себя в целом ряде памятников живописи, обнаруженных в Тебтюнисе.

Феномен языческой иконы, по всей видимости, оказал очень большое влияние на сложение раннехристианской иконографии так же, как упомянутые выше утраченные фрески из Теадельфии и Караниса, циклы росписей в Дура-Европос и в катакомбах Св. Каллиста в Риме [89, p. 9–10; 48, с. 147–148].

Исследование феномена «языческой иконы» — живописных панно из Фаюма — началось в 1899–1900 гг., благодаря открытию отдельных памятников. В течение XX в. количество подобных произведений возросло в результате целого ряда археологических открытий, что поставило вопрос о существовании особого направления греко-римской живописи Египта.

В историографии существуют различные термины для обозначения этого своеобразного «жанра». Так, например, Т. Мэтьюз [88, p. 163–177; 89] и В. Рондо [115; 116] используют термины «языческие иконы» (pagan icons) или «позднеантичные иконы» (late Antique icons) [85, p. 179]. Другие исследователи, такие как М. Рассар-Деберг, Райнер Зёррис и Клаус Парласка, предпочитают термины «римские иконы» (icons romaines) [103, p. 349–355], «расписные плакетки» (plaquettes peintes) [104, p. 43], «молитвенные изображения» (Andachtsbilder) [126, p. 10, 13, 16], «религиозные картины» (religiösen Tafelbilder) [99, p. 320–335]. В одной из публикаций О. Васильевой и В. Рондо для обозначения этих памятников живописи применятся условный термин «фаюмские картины» — в той же степени условности, что и «фаюмские портреты» [7, с. 56–69]. Однако наиболее



адекватным, на наш взгляд, является термин «языческая икона» (но не картина), по той причине, что археология фиксирует культовое назначение подобных памятников, предназначенных для молитвенного созерцания, предстояния и обращения к божеству. Именно поэтому вслед за В. Рондо и Т. Мэтьюзом мы придерживаемся термина «языческая икона» [14, с. 30–39; 15, с. 300–339].

Центром создания большинства «ритуальных портретов» и «языческих икон» стал Фаюмский оазис [105, p. 1–25]. При раскопках Тебтюниса в 1899–1900 гг. Гренфеллом и Хантом к югу от города был найден большой римский некрополь № VII–VIII, где впервые были выявлены уникальные живописные панно в разной степени сохранности, датированные II–IV вв. н. э. [79, p. 4–7].

В 1905 г. в научном отчете о раскопках в Тебтюнисе, проведенных О. Рубенсоном, впервые появляется сообщение о найденных здесь «живописных панно» (Государственные музеи Берлина, № 15978 и № 15979) [105]. После публикации Рубенсона «живописные панно» из Фаюма притягивают все большее внимание специалистов, а их изучением в первой трети XX в. занимаются такие исследователи, как немецкий археолог Рудольф Пагенштехер, специализирующийся на изучении александрийской керамики [194] и декоративном убранстве александрийских гробниц (1919) [95, p. 9–25]. Позже эти редкие произведения попадают в орбиту внимания М.И. Ростовцева (1933) [117, p. 493–513] и Ф. Кюмона (1939) [66, p. 1–9].

Среди наиболее известных исследователей феномена «языческих икон» следует назвать имена К. Вейцмана [11], В.В. Павлова [33, с. 60–61, 63–65], К.Д. Томпсона [130, p. 185–192], Клауса Парласки [96; 99, p. 320–335], Маргериты Рассар-Деберг [102, p. 39–69; 103, p. 349–355], Ханса Бельтинга [5, с. 110–119], А.М. Лидова [25; 26], Райнера Зёрриса [126], Косманна Дирка [82], Томаса Мэтьюза, Нормана Мюллера [87; 88; 89], Винсента Рондо [110; 111; 112; 113; 115; 116], О. Васильевой [7, с. 56–69; 8] и др.

Монументальные по характеру и назначению, языческие иконы датируются, в основном, II–IV вв. н. э. [116, p. 145–162]. Так, например, на сегодняшний день корпус таких произведений из Египта составляет около шестидесяти памятников [89].

Уникальным местонахождением в этом отношении является Тебтюнис, где обнаружены двадцать четыре иконы (из которых четыре сохранились почти полностью, а остальные фрагментарно). Обширный корпус языческих икон из этого центра представляет собой одно из лучших собра-





Рис. 36, 37. Икона «Сокнебтюнис и Мин» и фрагмент ее рамы. Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, темпера, энкаустика. Александрия. Египет. Греко-римский музей. Инв. № 22978

ний египетской живописи римского времени и позволяет сделать вывод о наличии большой художественной школы в Тебтюнисе, которая обращалась не только к портрету. Технология изготовления языческих икон была схожа с технологией создания фаюмских портретов. Также как и ритуальные портреты, языческие иконы писали энкаустикой или темперой на деревянной основе, иногда загрунтованной гипсом (Plin. Hist. Nat. XXXV. 122).

Опираясь на открытия современной археологии, мы можем выявить три типа «образа» для поклонения, которые принято называть языческой иконой.

Первый тип — икона, размещавшаяся на стене, в специально организованной нише или на столбе святилища в частном доме или храме. Важно отметить, что каждая из них заключена в деревянное обрамление [126]. Также все эти иконы помогали организовать пространство сакрального помещения, выполняя, таким образом, роль, сопоставимую с ролью монументальной живописи, как, например, уникальная икона «Сокнебтюнис и Мин» из Тебтюниса, сохранившая свою оригинальную раму. Этот памятник был открыт в 1931 г. К. Анти на территории храма Сокнебтюниса. Икона, датированная II в. н. э., находится в собрании Греко-римского музея в Александрии (№ 22978) (Рис. 36, 37).



Второй тип — это ковчег или киот, в виде неглубокого шкафчика с открывающимися расписными створками, украшенного изображением божеств. Ряд подобных памятников, представляющих типологию киота с расписными створками, иллюстрируют две расписные деревянные поворотные створки из Тебтюниса с изображением нескольких божеств, представленных в рост. Одна из фигур идентифицируется специалистами как воинское божество Херон в обществе мифологического героя Ликурга (Беркли. Музей Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. № 6.21384 и 6.21385) [109, p. 303–337] (Рис. 38, 39, 40).

Штифты на двух из четырех углов каждого деревянного панно были вырезаны так, чтобы соединяться с пазами, что позволяло створкам раскрываться, обнаруживая скульптурное изображение божества в глубине киота.

Кроме того, в качестве примера приведем уникальные деревянные ларарии с обугленными створками из дома «Деревянного киота» I в. н. э. в Геркуланум (Рис. 41, 42). Ряд примеров продолжает каменный ларарий из Пуатье (Рис. 43), а также фаюмский триптих из музея Пола Гетти в Малибу (№ 74.AP.20), II в. н. э., со скульптурной фигуркой Гарпократора

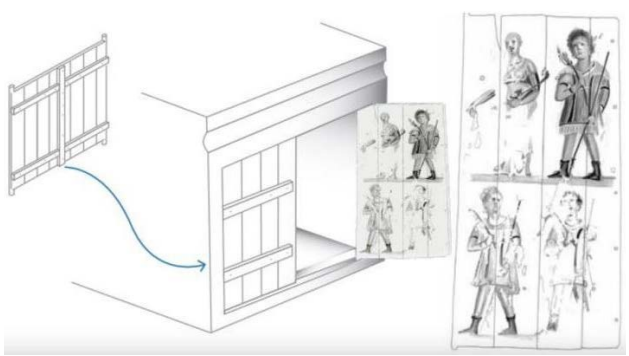






Рис. 38. Т. Мэтьюз. Реконструкция киота-наоса с закрывающимися деревянными створками с изображением воинских богов-Диоскуров. II в. н. э.

Рис. 39. Створка киота-наоса с изображением воинского божества Херона. Место находки: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21384

Рис. 40. Створка киота-наоса с изображением Ликурга. Место находки: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6–21385





Рис. 41, 42. Ларарии. Место находки: Геркуланум. I в. н. э. Дерево, столярная работа, слоновая кость, резьба. Неаполь. Музеи Королевского дворца Портичи. Выставка «Материя. Дерево, не сгоревшее в Геркулануме». 2023 г.
Рис. 43. Ларарий, найденный в Пуатье. Франция. IV в. н. э. Известняк. Музей Сент-Круа де Пуатье

в центре и расписными створками с погрудным изображением Сераписа и Исиды (реконструкция Мэтьюза) [89, p. 110–111] (Рис. 44, 45).

Более того, хорошо известно описание подобной домашней часовни или киота у Петрония (Satiricon, 29): «… увидел я в углу большой шкаф, в нише которого стояли серебряные Лары, мраморное изображение Венеры и довольно большая засмоленная золотая шкатулка, где, как говорили, хранилась первая борода самого хозяина» (пер. с лат. Б. Ярхо) [2, с. 250].

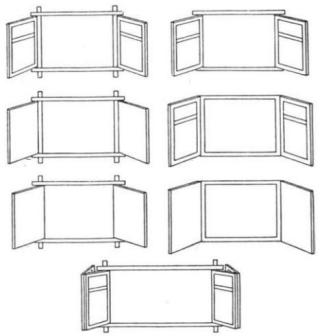



Рис. 44. Киот — наос с раскрытыми створками. Место находки: Фаюм. II в. н. э. Дерево, темпера. Реконструкция Т. Мэтьюза 2016 г. Малибу. США. Музей Поля Гетти. Инв. № 74.AP.20
Рис. 45. Томпсон Д.Л. Типы триптихов-складней греко-римского Египта. Реконструкция 1978–1979 гг.






Рис. 46. Мозаика «Амур с тирсом перед киотом со статуей божества». II–III вв. н. э. Крит. Греция. Археологический музей Киссамос
Рис. 47. Франц Кюмон (слева) и Михаил Ростовцев (справа) в Святилище Митры. Дура-Европос, Сирия. Фото 1930 г. из художественной галереи Йельского университета

Два отреставрированных деревянных киота, подобных тому, что описал Петроний, впервые экспонируются на сенсационной выставке «Материя. Дерево, не сгоревшее в Геркулануме» (Музеи Королевского дворца Портичи, Италия. 2023 г.), которая впервые представила обширный корпус произведений из обугленного дерева (мебель, мелкая пластика, рельеф), обнаруженные в Геркулануме и отреставрированные специально для этой экспозиции.

Устройство подобных киотов можно увидеть на примере мозаики II–III вв. н. э. из Киссамоса (Крит), где изображен Амур с тирсом, поклоняющийся небольшой статуе божества (Рис. 46).

Кроме того, в Сирии (Дура-Европос) в период раскопок 1928–1937 гг., организованных М.И. Ростовцевым [38; 117, p. 493–513] и Ф. Кюмоном [66] (Рис. 47) под эгидой Йельского Университета, было сделано несколько важных открытий [16, с. 415–435].

Это не только хорошо известные фрески, но и деревянное панно II в. н. э., аналогичное египетским находкам. Речь идет о левой створке складня-триптиха (II в. н. э., дерево, энкаустика, темпера) с изображенной в рост Никой, балансирующей на сфере и коронующей лавровым венком божество или обожествленного правителя, образ которого находился в центральной, утраченной части складного триптиха (Рис. 48). На голове богини — диадема, ее крылья расправлены, в левой руке — пальмовая ветвь — символ триумфа. Створки триптиха — трапециевидной формы



Рис. 48. Прорисовка и створка киота-триптиха с изображением Ники. Место находки: Дура-Европос. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Нью-Хейвен (Коннектикут). США. Художественная галерея Йельского университета. Инв. № 1929.288

Рис. 49. Ковчег-киот из погребального инвентаря гробницы Тутанхамона. XIV век до н. э. Новое царство. XVIII дин. Дерево, металл, золото. Каир. Египетский музей

Рис. 50. Киот-наос (Каса), посвященный триаде богов с о. Элефантина (Асуан) - Хнуму, Сатис и Анукет, покровительствующих разливам Нила. Происхождение: Дейр-эль-Медина. Новое царство. XIX дин. 1292–1190 гг. до н. э. Дерево, роспись. 33,5 x 18 x 33 см. Турин. Египетский музей

(немного расширяются вниз), напоминают очертания египетского пилона. Вероятно, сама идея подобных складных триптихов пришла из Египта [89, p. 48].

Важно отметить, что створка с изображением Ники, была найдена в святилище, находившемся в пределах городской стены. М.И. Ростовцев предположил, что перед нами икона-складень [117, p. 493–513]. Версию Ростовцева подтверждает предположение Андре Грабара [78, p. 186] и Маргериты Рассар Деберг [102, p. 39–69], согласно которому происхождение христианских икон нужно искать в греко-римских языческих прообразах [89; 61, p. 253–267].

Второй тип ковчега-киота известен нам еще со времен Нового царства, благодаря прекрасно сохранившемуся деревянному инвентарю гробницы Тутанхамона. Одно из таких произведений из раскопок Картера, которое предназначено для небольшой статуэтки (Рис. 49).

Этот ковчег-киот — в виде неглубокого шкафчика, повторяющего трапециевидный силуэт пилона. Шкафчик снабжен поворотными створками, украшенными позолоченными рельефными изображениями богов. По всей видимости, ковчег является не только вместилищем сакральной статуэтки, но и киотом для поклонения при раскрытых створках. В качестве примера, также можно привести один из самых известных киотов периода Нового царства XIX династии — так называемый «наос Касы» (1292–1190 гг. до н. э.). Это своего рода «переносная» часовня, посвященная триаде богов с острова Элефантина (Асуан) — Хнуму, Сатис и Анукет, покровительствующих разливам Нила [131, p. 179–194] (Рис. 50).

Таким образом, такие шкафы-киоты могли совмещать в своем пластическом убранстве круглую скульптуру (мелкую пластику), а также покрытые рельефом или росписью створки.

Третий тип — выносной образ (живописный или рельефный) с расписными створками, на высоком шесте. Эта типология восходит к весьма архаичному типу штандарта с образом божества нома, известному нам по палетке фараона Нармера и другим памятникам (Рис. 51).

Помимо того, традиция «выносной иконы» была распространена в Египте эллинистическо-римского периода. Возможно, ритуал выноса иконы был связан не только с древнейшей египетской традицией несения штандартов с сакральными изображениями, но и с воинскими культами, привнесенными в Египет ветеранами Птолемеевской армии. Так называемые выносные, «мобильные иконы» могли исполнять роль штандартов, изображая покровителя воинского подразделения. «Мобильные иконы» были разнообразными по форме — одночастные, диптихи, триптихи (складные наосы) — на высоком шесте или «вилке» [130, p. 185–192].

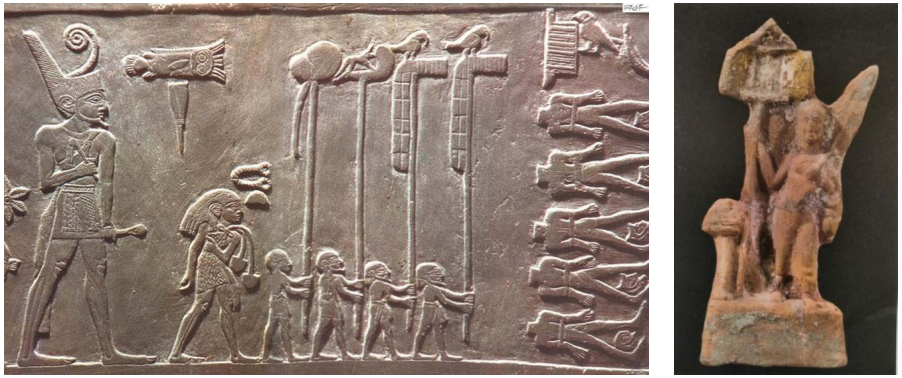


Рис. 51. Палетка фараона Нармера. Фрагмент. Шествие с выносом штандартов. 3000 г. до н. э. Шифер. Каир. Египетский музей.

Рис. 52. Терракотовая статуэтка жреца, несущего выносную икону (складной триптих). Место находки: Фаюм. II в. н. э. Терракота. Париж. Лувр. Инв. № E32666

Традицию ритуального «выноса» такой иконы-триптиха иллюстрирует терракотовая статуэтка жреца из Лувра, обнаруженная в Тебтюнисе (Рис. 52). Важно отметить, что языческие иконы использовались для несения и обхода во время ритуальных процессий [66, p. 1–9]. Вынос сакрального образа был известен не только в Египте, но и в Сирии [117, p. 493–513], Греции и Риме, что подтверждается иконографией и многочисленными литературными источниками, автором одного из которых является Ахилл Татий (Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα, V, 2), описывающий приключения героев в Египте.



Рис. 53. Римское военное знамя с изображением Виктории. Место находки: Египет. Первая половина III в. н. э. Лен, темпера. 53 х 51 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Москва. Инв. № I 1а 5800

Именно в Египте подобные процессии с «выносным образом» известны еще с периодов Додинастики и Раннего царства. Помимо того, мы знаем о религиозных церемониях периода Нового Царства, когда во время праздника Опет, или Ипет (Прекрасный праздник долины), праздничная процессия переносила статуи божеств на священной барке из одного храма в другой [35].

Безусловно, носителем сакрального образа, мог служить и латинский — vexillum, римский штандарт, изображение которого часто встречается в позднеантичном рельефе и живописи. Происхождение римского знамени связано с культурой древневосточных народов и, в частности, египтян, использовавших штандарт с сакральным изображением как в воинских ритуалах, так и храмовой архитектуре.

В ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве хранится уникальный памятник — римское военное знамя из Египта, представляющее собой живопись на льняной ткани (53 х 51 см) с монохромным золотисто-коричневым изображением Виктории на красном фоне, иконография которой близка Нике из Дура-Европос [1; 48, с. 144] (Рис. 53). В данном случае, знамя из погребального комплекса римского офицера представляет собой не



только воинскую реликвию, но и образ божества, дарующего победу, по сути — выносную «полковую икону».

Важно отметить, что языческие иконы предназначались не только для поклонения в святилищах, домашних часовнях и храмах. Известны вотивные по назначению иконы, посвященные в храмы местных божеств благодарными прихожанами. На некоторых иконах божества иногда представлены в обществе донаторов, что свидетельствует о вотивном характере изображений [126, p. 175–179].

Кроме того, об обетном предназначении языческих икон ex-voto и связанных с ними храмовыми обрядами греко-римского периода свидетельствуют обнаруженные на некоторых из них уникальные надписи на греческом языке, которые предназначались для чтения вслух. Так, например, в вотивных надписях на языческих иконах дедиканты (воины-ветераны) выражали свои просьбы, пожелания и благодарности воинскому божеству Херону [93], культ которого был привнесен фракийцами ветеранами, оставаясь актуальным и в римский период [40; 41; 42].





Рис. 54. Икона с изображением воинского божества Херона. Место находки: Фаюм. Конец II–III вв. н. э. Дерево, темпера. 58,1 х 48,7 см с рамой, без рамы — 52,4 х 42,5 см. Художественный музей Род-Айлендской школы дизайна (RISD Museum). Инв. № 59.030.

Рис. 55. Реконструкция той же иконы. Дерево, темпера. Художественный музей Род-Айлендской школы дизайна (RISD Museum)





Рис. 56. Панно с изображением Грифона и колеса Немезиды. Место находки: Фаюм. II в. н. э. Дерево, темпера, энкаустика. Анн-Арбор. Археологический музей Келси. Инв. № 88723
Рис. 57. Грифон и колесо Немезиды. Место находки: Ахмим, Египет. II в. н. э. Голубой фаянс. Бруклинский музей
Рис. 58. Икона Херон и Ликург. II в. н. э. Дерево, энкаустика темпера. Коллекция Николь Тьерри. г. Этамп, Франция

На языческой иконе с изображением Херона, где фигура представлена в полном воинском облачении в рост (конец II–III вв. н. э.), из собрания Художественного музея Род-Айлендской школы дизайна (№ 59.030), рядом с колонной, фланкирующей фигуру божества, размещена греческая надпись, которая гласит: «От имени Панефреммиса, за покровительство и для блага», с указанием имени донатора [93] (Рис. 54, 55). Колонну венчает фигура грифона, опирающегося лапой на «колесо Немезиды» — иконографический мотив, известный нам по мелкой пластике и скульптурному рельефу и языческим иконам (Рис. 56, 57).

Кроме того, на живописном панно II в. н. э. с изображением Херона и Ликурга, из Этампа (коллекция Николь Тьерри. Этамп, Франция), так же, как и на упомянутом панно из Род-Айленда, есть вотивная надпись, которая сообщает о донаторе Патэвисе, сыне Эриуса, «посвятившем этот образ для блага» [93; 89, p. 64–65] (Рис. 58).

Одинаковые вотивные надписи «для блага» на упомянутых иконах говорят о том, что эти произведения были принесены в храм по обету и были сделаны в одной мастерской, возможно, рукой одного мастера. На обеих иконах вотивные надписи расположены рядом с левым ухом Херона для того, чтобы божество вняло мольбе [89, p. 64–65]. Это свойство внемлющего божества ставит Херона в один ряд с египетским божеством Местаситмес, особо почитаемого в Фаюме, греческое имя которого переводится



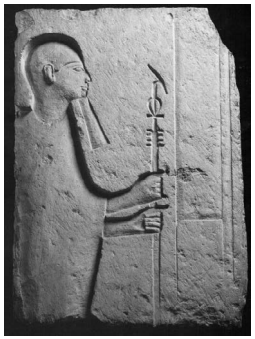




Рис. 59. Рельеф с изображением бога Птаха со скипетром. Новое царство, XIX дин. Известняк. Копенгаген. Новая Карлсбергская глиптотека
Рис. 60. Вотивное изображение уха Птаха (?). Ок. 1295–1186 гг. до н. э. Новое царство, XIX дин. Известняк. 28,5 x 17,3 x 13 см. Нью-Йорк. Метрополитен-музей. Инв. № 59.99.1
Рис. 61. Деревянные таблички для мумий. Фаюм, Римский период. Париж, Лувр

как «Слышащий Просьбы» или «Слышащие Уши» [136, p. 41–60]. Так, например, во времена Нового Царства особо почитаемый в Египте с глубокой древности бог Птах был наделен эпитетом — «Слышащие Уши» (Рис. 59, 60). По мнению египтян, Птах слушал и слышал молитвы простых людей.

Таким образом, уникальные языческие иконы из Египта, благодаря вотивным надписям, дают нам представление о практике обетных подношений и храмовых обрядах греко-римского Египта, а также о том, какую роль языческие иконы играли в ритуалах поклонения синкретическим богам греко-римского и египетского пантеона.

Кроме того, аналогичные надписи на греческом языке с указанием имени, возраста и профессии усопшего можно увидеть на найденных в Фаюмском оазисе деревянных табличках для мумий, каждая из которых выполнена угольными чернилами (Рис. 61). На обратной стороне этих табличек помещены ритуальные демотические надписи: «Да живет его ба вечно», или изображения божеств, связанных с царством мертвых (Осирис, Анубис).

К числу обнаруженных в Тебтюнисе уникальных произведений изобразительного искусства относится упомянутое выше живописное панно «Сокнебтюнис и Мин», датированное II в. н. э., из собрания Греко-римского музея в Александрии (№ 22978) [110, p. 241–255] (Рис. 62). Живописное панно представляет деревянную основу из трех досок, со-

единенных черной рамой (панно в свету — 49 х 39 см, в раме — 59 х 54 см). Двухфигурная композиция включает в себя фронтальное изображение Сокнебтюниса, восседающего на троне, в эллинистической иконографии «Собека-Геба-Кроноса», с маленьким крокодилом на коленях. К сожалению, не все элементы изображения прочитываются ясно — красочный слой поврежден, имеет многочисленные утраты. К очевидным атрибутам «Кроноса-Геба» относятся борода, характерная прическа под покрывалом и копье-скипетр, завершенное серпом. Голова божества увенчана короной, включающей в себя рога, фланкирующие солнечный диск (по форме приближенный к овалу) [89, p. 50–52]. Лик божества обрамлен белым нимбом, который все чаще использует сакральная иконография той поры. Гиматий, покрывающий главу Сокнебтуниса, ниспадает на оба плеча, достигая колен, а «ворот» хитона обрамлен широкой орнаментальной каймой, отмечающей высокое достоинство одеяния. Рондо анализирует и убедительно обосновывает иконографию этого синкретического божества [110, p. 241–255].





Рис. 62. Икона «Сокнебтюнис и Мин». Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, темпера, энкаустика. Александрия. Египет. Греко-римский музей. Инв. № 22978

Рис. 63. Фреска «Александр в образе Зевса». I век н. э. Дом Веттиев, Помпеи

Справа от Сокнебтюниса, также фронтально, в рост, представлен итифаллический бог плодородия Мин. В правой, поднятой вверх, руке Мин сжимает характерный для него атрибут — цеп, сельскохозяйственное орудие для обмолота зерна. Согласно реконструкции Рондо, левая рука божества охватывает фаллос или листья салата-латука, который также был атрибутом Мина и использовался как афродизиак во время ритуалов [115, p. 77–78]. Голову Мина венчает корона, включающая в себя плюмаж из двух перьев, обрамленных рогами. В основании плюмажа — солнечный диск. Край хитона обрамляющий шею, также украшен широкой орнаментальной каймой. Важно отметить, что обе фигуры делят композицию на две равные части,



их подчеркнутая фронтальность предполагает молитвенное предстояние. Быстрый очерковый рисунок нанесен уверенными тонкими линиями, объем фигур едва намечен тенями и высветлениями. Стиль исполнения, колорит и характер рисунка напоминают некоторые произведения эллинистической александрийской и древнеримской живописи, с использованием желтого, розового и серо-зеленого пятен цвета на белом фоне, как, например, знаменитое произведение Апеллеса «Александр Македонский с молнией», где царь изображен в образе Зевса. Этот утраченный памятник известен нам по помпеянской копии I в. н. э. (Рис. 63). Широкое распространение культа Мина в Тебтюнисе подтверждают также найденные здесь демотические папирусы, в первую очередь, — фрагмент из «Книги Фаюма», где упомянута коллегия жрецов Мина Ахмима в Тебтюнисе [53].

Подобная иконография Сокнебтюниса известна нам также и по другим языческим иконам, обнаруженным здесь в разное время. Среди них — «Сокнебтюнис и Амон-Ра», из Берлина (№ 15978), которая датируется II в. н. э. [89, p. 33–34] (Рис. 64, 65). Эту икону обнаружил в 1902 г. немецкий археолог О. Рубенсон в одном из помещений жилого дома Тебтюниса, которое можно назвать домашней молельней. До Второй мировой войны написанное на деревянной основе панно находилось в Государственных



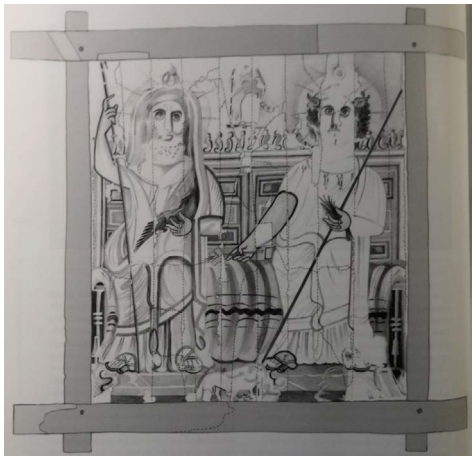


Рис. 64. Икона «Сокнебтюнис и Амон-Ра». Место создания: Тебтюнис. Середина II в. н. э. Дерево, темпера, энкаустика. Берлин. Государственные музеи. Инв. № 15978

Рис. 65. Прорисовка иконы «Сокнебтюнис и Амон-Ра».

музеях Берлина, но, к сожалению, было утрачено. Об этом памятнике мы можем судить, благодаря подробным описаниям О. Рубенсона и старой черно-белой фотографии [105, p. 1–25].

Если панно из александрийского музея (№ 22978) по стилю исполнения отличает больший иллюзионизм, приверженность античным традициям рисунка и живописи, то в данном случае перед нами плоскостная композиция, с нарушенными пропорциями фигур и орнаментально переданными драпировками.

На этой иконе (в свету — 49 х 43 см, в раме — 62,5 х 59,5 см) представлены два божества, которые восседают рядом, будто бы в наосе храма, на сдвоенном троне, спинка которого обрамлена карнизом, украшенным кобрами. Оба божества одинаковы по росту и масштабу, они как бы равны друг другу. Цветовая гамма, как утверждал Рубенсон, была монохромной — светло-зеленой, цвета «нильской воды». В левой части композиции, представлен Сокнебтюнис, или Собек, который восседает на троне с атрибутами Кроноса. Правой рукой он опирается на жезл завершенный серпом, в левой руке — маленький крокодил.





Рис. 66. Голова Зевса-Амона. Римская копия I–II вв. н. э. с более раннего греческого оригинала конец V в. до н. э. Мрамор. Мюнхенская глиптотека. Государственное античное собрание

Рис. 67. Бюст Сераписа-Амона. Греко-римский период. Медь. Афины. Национальный археологический музей

Голова божества обрамлена сияющим нимбом и покрыта гиматием, который ниспадает крупными складками на плечи. Справа от Сокнебтюниса восседает Амон-Ра, самый почитаемый из всех египетских богов. В его левой руке — стебель латука или колосья, а в правой — стебель с цветком. Известно, что баран и гусь — священные животные Амона. Быть может, именно по этой причине голову Амона венчает диадема с бараньими рогами, а у его ног, обутых в сандалии, изображен агнец. Амон облачен в длиннополую белую тунику или хитон. Маленькая полустертая фигурка, изображенная между двумя божествами над спинкой трона, как считает В. Рондо, не кто иной, как Гарпократ [116, p. 145–162]. Таким образом, перед нами — почитаемая триада богов.



Хорошо известно, что во времена Птолемеев царь богов Амон-Ра отождествлялся с Сераписом-Зевсом. Подобную иконографию представляют памятники эллинистическо-римской скульптуры I–II вв. н. э., среди которых — голова Зевса-Амона из Мюнхенской глиптотеки (Рис. 66), и бюст божества из Национального археологического музея в Афинах (Рис. 67).

Среди других близких иконографических аналогий Сокнебтюниса — фрагмент левого края иконы (с изображением тронного божества II в. н. э. из коллекции музея Фиби А. Херст в Калифорнийском университете Беркли (№ 6.21386)), который был обнаружен Гренфеллом и Хантом в Тебтюнисе в 1899–1900 гг. Самый убедительный аргумент в пользу этой иконографии — жезл божества, увенчанный серпом. Это характерный серп Кроноса, который мы уже упоминали в связи с иконами из Музеев Александрии (№ 22978) и Берлина (№ 15978) (Рис. 68). Слева от фигуры божества — фрагмент колонны, на которой изображен змей Агатодемон, выполняющий апотропеическую роль.

Важно сказать, что стиль исполнения, живописная манера, колорит и характер рисунка языческих икон из Тебтюниса — эллинистические,







Рис. 68. Икона с изображением Сокнебтюниса, восседающего на троне. Фрагмент. Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, темпера, энкаустика. Беркли. Музей антропологии Фиби А. Херст, Калифорнийский университет. Инв. № 6.21386

Рис. 69. Иконография Сокнебтюниса-Кроноса из Тебтюниса. Прорисовка: a) Александрия. № 22978; b) Берлин. № 15978; c). Беркли № 6.21386

Рис. 70. Икона «Собек-Ра и Прамаррес (Аменемхет III)». Место происхождения: Фаюм. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. 31 х 29,6 см. Москва. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. № I, 1a 6860

что отсылает нас к многочисленным греческим александрийским и римским прообразам, с характерным для них антропоморфизмом (Рис. 69).

Однако следует отметить, что в период II–IV вв. н. э., помимо эллинизированных изображений Собека, существовали и египтизирующие образы, созданные в рамках древнеегипетского канона.

Прекрасный пример — уникальная икона «Собек-Ра и Прамаррèс» II в. н. э. (из коллекции В.С. Голенищева (ГМИИ № 6860)), которая была приобретена им зимой 1888–1889 г. в Каире [13, с. 148–188] (Рис. 70).

На наш взгляд, некоторые иконографические и стилевые признаки произведения могут также указывать на происхождение, связанное с мастерской Тебтюниса [7, с. 56–69]. Двухфигурная композиция включает изображение двух божеств, обращенных друг к другу в профиль. Справа — восседающий на троне бог-крокодил Собек, диадему которого венчают диск и урей, что говорит об отождествлении Собека с самим Ра. Слева — изображение Прамарреса [106, p. 111–115] — обожествленного фараона Аменемхета III, предстоящего перед троном Собека [115, p. 166–169]. О широком распространении культа Прамарреса-Аменемхета III в эллиническо-римский период свидетельствуют гимны Исидора из святилища Мединет-Мади в Фаюме, написанные по-гречески (нач. I в. до н. э.) [132, p. 63–65].

Обратим внимание, что языческая икона «Собек-Ра и Прамаррес» из собрания ГМИИ отличается некоторыми особенностями иконографии, которые подчеркивают ее уникальность. Прежде всего, это сочетание эллинистических и египтизирующих элементов. Так, например, Собек изображен восседающим на троне греческого типа с высокой спинкой, в трехчетвертном повороте, что указывает на эллинистические стилевые особенности. Фигура божества облачена в белый хитон и гиматий. Голову обрамляет светло-розовый нимб с шестью лучами. Ступни ног Собека, обутые в сандалии, опираются на подставку батрон — изображены в перспективном ракурсе. На принадлежность египетской традиции указывает профильное изображение крокодильей головы Собека, увенчанной короной. Фигура Прамарреса, напротив, сочетает фронтальные и профильные проекции, напоминающие об особенностях рисунка фигуры в древнеегипетском искусстве. В композицию также включен еще один редчайший элемент — жест приветствия, который встречается в египетском искусстве крайне редко, а в картинах такого типа он просто уникален [7, с. 56–69].

Важно отметить, что в коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина есть уникальный памятник фаюмской живописи II в. н. э. с изображением



Ареса и Афродиты (№ I, 1 а 5786) (Рис. 71). Одни исследователи определяют памятник как «фаюмскую картину» [7, с. 56–69], другие утверждают, что здесь показаны идеализированные портреты супружеской четы в образе Ареса и Афродиты [8; 33]. Мы придерживаемся мнения, что перед нами не портрет и не мифологическая картина, а языческая икона с изображением двух божеств, атрибуты которых — шлем, плащ, обнаженная грудь и цветы в волосах — позволяют нам, без сомнения, назвать имена Ареса и Афродиты. Схожее изображение теогамии представляет образ Диониса и Ариадны во фресковой росписи I в. н. э. из Помпей [15, с. 300–339; 20] (Рис. 72).





Рис. 71. Икона с изображением теогамии: Арес и Афродита. Место происхождения: Эр-Рубайят (?). II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера, энкаустическая темпера. 42,2 х 28,5 см. Москва. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. № I, 1 а 5786

Рис. 72. Настенная роспись с изображением теогамии: Дионис и Ариадна. Место находки: Помпеи. I в. н. э. Неаполь. Археологический Музей. Инв. № 8. 110590

Таким образом, иконография синкретического пантеона греко-римского Египта очень часто представляет образы теогамии, диады и триады богов, которые служили объектом поклонения, в иконных изображениях.

В 1902 г. О. Рубенсон находит икону с изображением воинского божества Херона, которая сохранилась фрагментарно (Государственные музеи Берлина, № 15979) (Рис. 73). Анализируя эту икону, Ф. Кюмон предположил, что ее древнейший и очень почитаемый прообраз мог быть создан по приказу Птолемея VIII (145–116 гг. до н. э.) для специально построенного им храма воинского божества Херона в Фаюмском оазисе, предназначенного для ветеранов и воинов [103, p. 349–355].

Похожее здание, представляющее собой классический четырехколонный простиль, с группой военных, отправляющих обряды перед храмом, можно увидеть на знаменитой Палестринской мозаике I в. до н. э., по всей видимости, имеющей египетское происхождение и посвященной достопримечательностям Фаюма [90; 23] (Рис. 74). Особенно отметим статую Виктории с пальмовой ветвью в левой руке, справа от фасада здания.

Культ Херона в последние годы активно изучается специалистами, особенно французским египтологом Винсентом Рондо, который исследовал происхождение Херона, а также собрал и проанализировал все известные на сегодняшний день его изображения, показал эволюцию иконографии Херона на примере целого ряда языческих икон. Кроме того, этой теме посвящена монография американских исследователей Т. Мэтьюза и Н. Мюллера «На заре христианского искусства: живописные панно и иконы» (2016)» [89].



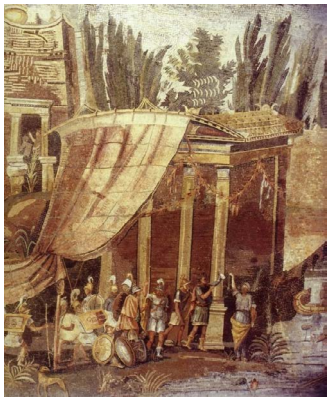


Рис. 73. Икона «Херон и Ликург». Место создания: Тебтюнис. II в. н. э. Дерево, энкаустика, темпера. Берлин. Государственные музеи. Инв. № 15979

Рис. 74. «Нильская мозаика» из Палестрины с изображением воинского храма. Фрагмент. Александрия (?). I в. до н. э. г. Палестрина. Италия. Национальный археологический музей, Палаццо Колонна Берберине

Никто из специалистов не отрицает иноземное происхождение Херона: одни из них, такие как Т. Мэтьюз и Н. Мюллер, считают, что культ этого воинского божества был привнесен в Тебтюнис из Фракии греческими и фракийскими ветеранами армии Птолемеев. Другие, в числе которых Ф. Кюмон [66] и В. Рондо [111, p. 219–236], утверждают, что культ Херона мог зародиться на Ближнем Востоке, где божество почиталось в качестве покровителя и защитника караванных путей (охраняющего военные гарнизоны, торговцев и путешественников).

Иконография Херона в фаюмской редакции представляет это божество фронтально в рост, в полном воинском облачении, опирающимся на копье, или в образе всадника, занесшего копье в правой руке. Совершенно очевидно, что именно эта иконография легла в основу образа христианского святого-воина, всадника-змееборца, к числу которых относится, например, «Св. Феодор Стратилат». Фресковая роспись с изображением «Св. Феодора Стратилата», датируемая IX–X вв. (Рис. 75, 76), очевидно, наследующая более раннюю иконографию, была обнаруженная в одной из христианских церквей Тебтюниса [79].



Культ «Св. Феодора Стратилата» в образе всадника, по всей видимости, заместил культ эллинистическо-римского Херона — покровителя ветеранов воинов и всадников, распространенный в Тебтюнисе еще до начала его христианизации [116, p. 145–162]. Иконография Феодора Стратилата из монастырской церкви Тебтюниса прямо повторяет иконографию Херона — языческого воинского божества, некогда почитавшегося в Фаюме [115, p. 199–201] (Рис. 77). В этом смысле языческие иконы и стелы с образом Херона-всадника, найденные здесь, стали очевидным прообразом икон христианского времени, что подтверждает идею преемственности иконографии [5].

Таким образом, Тебтюнис представляется нам не только значимым административным, экономическим и культурным центром Фаюмского оазиса, но также одним из важнейших центров религиозной жизни, получившим общеегипетское и международное признание. Функция крупного духовного центра сохранялась за Тебтюнисом вплоть до эпохи Средневековья (XI –XII вв.), когда в период правления Фатимидов здесь был учрежден епископат. Более того, нам удалось проследить непрерывное длительное развитие преемственной художественной традиции, формировавшейся под перекрестным влиянием различных культур, приведшей к созданию первых христианских икон, происхождение которых, вероятно, связано с Египтом.

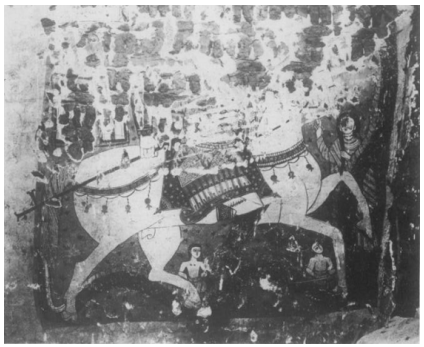






Рис. 75. Фреска «Св. Феодор Стратилат». Место находки: Тебтюнис. IX–X вв. Не сохранилась. Фото начало XX в. Лондон. Общество исследования Египта

Рис. 76. Миниатюра «Св. Феодор Стратилат». IX–X вв. Иллюминированная рукопись. Лист 194. Vat. Copt. 66. Апостольская библиотека Ватикана

Рис. 77. Икона с изображением Херона-всадника. Место находки: Фаюм. II в. н. э. Дерево. Темпера, энкаустика. Музей искусств Уодсуорт Атенеум (Wadsworth Atheneum), Хартфорд, США. Инв. № 1934.6

**Примечания:**

**1.** Собек, или Себек, — егип. sbk — «оплодотворять» (от егип. s-bAk) или «объединять» (от егип. sAq), по-гречески Souchos (Σοῦχος), а по-латински Suchus — «крокодил», также известный под именами Sebek, Sochet, Sobk и Sobki, одно из древнейших и самых важных божеств египетского пантеона.

**Список литературы:**


**1.** *Акимова Л.И., Ильина Т.А., Коровина А.К., Савельев Ю.А.* Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. К 100-летию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина / ГМИИ им. А.С. Пушкина. — Москва, 2011. — 476 с.

**2.** *Ахилл Татий.* «Левкиппа и Клитофонт». Лонг. «Дафнис и Хлоя». Петроний. «Сатирикон». Апулей. «Метамофозы, или Золотой осел». БВЛ. Том 7. — Москва, 1969. — 590 с.

**3.** *Белова Г.А., Васильев С.В., Боруцкая С.Б., Иванов С.В.* Проблемы формирования населения Файюмского оазиса Египта в греко-римский период. Project: Russian Archaeological Mission to Deir el-Banat (Fayoum) // Stratum plus. Археология и культурная антропология. — 2020. — № 4. — С. 73–82.

**4.** *Белова Г.А.* Некоторые особенности погребального обряда на некрополе Дейр эль-Банат в греко-римский период // Aeternitas. Сборник статей по греко-римскому и христианскому Египту / А.А. Войтенко (ред.). — Москва, 2012. — С. 7–38.

**5.** *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / перевод с немецкого К.А. Пиганович. — Москва: Прогресс-Традиция. 2002. — 540 с.

**6.** *Большаков В.А.* Заметки об изображении на пеленах из Саккары // Петербургские египтологические чтения 2013–2014. — Санкт-Петербург, 2015. — 212 с.

**7.** *Васильева О.А., Рондо В.* «Картина фаюмского типа» в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина // Петербургские египтологические чтения 2009–2010. — Санкт-Петербург, 2011. — С. 56–69.

**8.** *Васильева О.А.* Египет. Греко-римский период. Больше, чем путеводитель / редактор К.К. Искольдская. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Серия «Восточные древности на Волхонке»). — Москва, 2020. — 152 с.

**9.** *Васильева О.А.* «Терракотовая статуэтка с необычной иконографией из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина» // Aegyptiaca Rossica (Выпуск 6): сборник статей / под редакцией М.А. Чегодаева, Н.В. Лаврентьевой. — Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2018. — С. 63–83.





**10.** *Вейгалл А.* Великие правители Древнего Египта. История царских династий от Аменемхета I до Тутмоса III / перевод с английского А.Б. Давыдовой. — Москва, 2018.—478 с.

**11.** *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчич С.* Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. — София: Болгарский художник; Белград: Югославия и Нолит, 1967. — 220 с.

**12.** *Волков И.М.* Древнеегипетский Бог Себек. — Петроград, 1917. — 166 с.

**13.** Выдающийся русский востоковед В.С. Голенищев и история приобретения его коллекции в Музей изящных искусств (1908–1912) // Сборник. Из архива ГМИИ / Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Выпуск № 3 / сост., авторы примечаний А.А. Демская и др.; вступительная статья С.И. Ходжаш. — Москва, 1987. — С. 148–188.

**14.** *Гаврилин К.Н., Левчук Е.В.* Тебтюнис как важнейший религиозный и художественный центр греко-римского Египта // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2022. — № 2. — Часть 2. — С. 30–39.

**15.** *Гаврилин К.Н., Левчук Е.В.* Образ Собека в искусстве греко-римского Тебтюниса: Особенности культа и иконографии // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2022. — № 3. — Часть 2. — С. 300–339.

**16.** *Гаибов В.А. Кошеленко Г.А.* Христианские памятники Дура-Европос: открытие и значение // Проблемы истории, филологии, культуры. — Москва, 2002. — № 12. — С. 415–435.

**17.** *Зельин К.К.* Основные черты эллинизма // Вестник древней истории (1947, № 4). Древние цивилизации. Греция. Эллинизм. Причерноморье.

Избранные статьи из журнала «Вестник древней истории». 1937-1997. // М.: «Ладомир», 1997. —1070 с.

**18.** *Каковкин А.Я.* Фаюмские портреты в Эрмитаже. Каталог выставки. — Ленинград, 1979. — 16 с.

**19.** *Каковкин А.Я.* О риторике и фаюмских портретах // ВДИ. — 1990. — № 3. — С. 169–171.

**20.** *Коростовцев М.А.* Религия древнего Египта. — Москва, 1976. — 336 с.

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

**22.** *Ладынин И.А., Васильева О.А.* Василий Васильевич Струве и египетская коллекция Музея изящных искусств в Москве вначале 1920-х гг. // Вопросы музеологии. — 2021. — 12 (2). — С. 164–177.

**23.** *Ларионов А.И.* Напольные мозаики Средиземноморья: Процесс художественной эволюции (IV–VII в. нэ.). Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2009. 24. Левек П. Эллинистический мир / перевод с французского. — Москва, 1989. —251 с.

**25.** *Лидов А.М.* (редактор-составитель). Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. — Москва, 1996. — 560 с.

**26.** *Лидов А.М.* Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. — Москва, 2014. — 406 с.

**27.** *Лосев А.Ф.* Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 томах. Том 2: К-Я / главный редактор С.А. Токарев. — 2-е изд. — Москва: Советская энциклопедия, 1988. — 720 с.

**28.** *Матье М.Э.* Тексты пирамид — заупокойный ритуал // Вестник древней истории. — 1947. — № 4. — С. 30–56.

**29.** *Матье М.Э.* Древнеегипетские мифы. — Москва, 1956. — 176 с.

**30.** *Муравьева Ю.Ю.* Проблемы стилистики и технологии египетского погребального портрета I–IV веков. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2008.

**31.** *Низовский А.Ю.* Храм Лингараджа в Бхуванешваре // Величайшие храмы мира: Энциклопедический справочник / А.Ю. Низовский. — Москва: Вече, 2006. — 576 с.

**32.** *Никулина Н.М.* Греческая монументальная живопись. Мифология. Театр // Аристей: Классическая филология и Античная история. — 2010. — № 1. — С. 118–130. — URL: https://rucont.ru/efd/427354 (дата обращения: 15.02.2023).

**33.** *Павлов В.В.* Египетский портрет I–IV веков. — Москва, 1967. — 256 с.

**34.** *Павлов В.В., Ходжаш С.И.* Египетская пластика малых форм. — Москва: Искусство, 1985. — 118 с.

**35.** *Павлова О.И.* Амон Фиванский: ранняя история культа, в XVII династии. — Москва: Наука, 1984. — 175 с.

**36.** *Померанцева Н.А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. —Москва, 1985. — 255 с.

**37.** *Ранович А.* Восточные провинции Римской империи в I–III вв. — Москва-Ленинград,1949. — 264 с.

**38.** *Ростовцев М.И.* Дура-Европос и начало христианского искусства // Современные записки. — 1937. — Том 65.



**39.** *Ростовцев М.И.* Караванные города / М.И. Ростовцев / перевод, науч. ред., предисловие К.А. Аветисян. — Санкт-Петербург, 2010. — 216 с.

**40.** *Соловьянов Н.И.* О культе бога-всадника на Балканах // Этногенез, ранняя этническая история и культура славян. — Москва, 1985. — 90 с.

**41.** *Соловьянов Н.И.* Религиозная практика римских воинов в I–III вв. —Красноярск, 2006. — 144 с.

**42.** *Соловьянов Н.И.* Римская армия и римская религия. — Красноярск, 2013. — 302 с.

**43.** *Стрелков А.С.* Фаюмский портрет. Исследования и описание памятников. — Москва- Ленинград: Academia, 1936. — 189 с.

**44.** *Тахо-Годи А.А.* Диоскуры // Мифы народов мира / главный редактор С.А. Токарев. — Москва: Советская энциклопедия, 1990. — С. 317–318.

**45.** *Фридманн А.М.* Предметно-художественное оформление египетского погребального обряда в римский период (30 г. до н. э. — 395 г. н. э.). Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2018.

**46.** *Хвостенко В.В.* Энкаустика. — Москва, 1956. —38 с.

**47.** *Ходжаш С.И.* Владимир Голенищев и история изучения его коллекции // Труды Государственного Эрмитажа XXXV. Петербургские египтологические чтения 2006. — Санкт-Петербург, 2007. — С. 14–17.

**48.** *Чубова А.П., Иванова А.П.* Античная живопись. — Москва, 1966. — 380 с.

**49.** *Anti C.* Gli scavi della Missione archeologica italiana a Umm el Breighât (Tebtunis) // Aegyptus. № 11 — 1931 — 3, editore Vita e Pensiero. — 2019. — P. 389–391.

**50.** *Anti Co.* Gli scavi della Missione Archeologica Italiana a Umm el Breighât (Tebtunis) // BASM 2, 1931. — P. 23–24.

**51.** *Apuleius Ls.* Metamorphosen oder der Goldene Esel. Latienisch und Deutsch von R. Helm / Lucius Apuleius. — Verlag, 1956. — 448 p.

**52.** *Beinlich H.* Das Buch vom Fayum: zum religiosen Eigenverstandnis einer agyptischen Landschaft. — Wiesbaden: Harrassowitz, 1991. — 427 p.

**53.** *Beinlich H., Schulz R.* Egypt's Mysterious Book of the Faiyum. — J.H.Röll Verlag, 2013. — 125 p.

**54.** *Bianquis Th.* Egypt from the Arab conquest until the end of the Fatimid state (1171) // Africa from the Seventh to the Eleventh Century (англ.) / ed. by M. Elfasi, Ivan Hrbek; International Scientific Committee for the Drafting of a General History of Africa. — New York, 1988. — 870 p.

**55.** *Boardman J.* The Diffusion of Classical Art in Antiquity. — Princeton University Press, 1994. — 352 p.

**56.** *Botti G.* La Glorificazione di Sobk e del Fayum in un papiro ieratico da Tebtynis. — Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1959. —132 p.

**57.** *Borg B.* Mumienporträts. Chronologie und kulturelle Kontext. — Mainz, 1996. — 262 p.

**58.** *Breccia E.* Monuments de l'Egypte Gréco-Romaine. Tome I. (1) Le Rovine e i Monumenti di Canopo; (2) Teadelphia e il tempio di Preferôs. By Ev. Breccia. Pp. 135 + pl. LXXVI. — Officine dell' Instituto d'Arti grafiche, Bergamo, 1926.

**59.** *Brown Blanche R.* «Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style. — Cambridge: Archaeological Institute of America. 1957. —108 p.

**60.** *Buzi P.* Ancora sulla necropoli tardo-antica di Karanis: indizi per la determinazione della datazione del definitivo abbandono del sito // Sergio Pernigotti and Marco Zecchi (eds.), El coccodrillo e il cobra: aspetti dell'universo religioso egiziano nel Fayyum e altrove // Atti del colloquio Bologna — 20/21 aprile 2005. — P. 128.

**61.** *Caillet J.-P.* De l'image païenne à l'image chrétienne Retour sur un siècle d'historiographie // Le problème de la christianisation du monde antique. — Picard, 2010. — P. 253–267.

**62.** *Campbell C.E.* Zenon Papyri. Vol. II. № 59140–59297. — Cairo: IFAO, 1926. 63. Campbell C.E. Zenon Papyri. Vol. III. № 59298–59531. — Cairo: IFAO, 1928.

**64.** *Campbell C.E.* Identifying the Language of the Individual in the Zenon Archive // Zenon Papyri in the University of Michigan Collection. — University of Michigan Press, 1931. — P. 211.

**65.** *Coony J.D.* Portraits from Roman Egypt // BCMA. — 1972. — Vol. 59. — № 2. — P. 51.

**66.** *Cumont F.* «Un Dieu supposé syrien, associé a Hérón en Égypte». In Mélanges Syriens, offerts á Monsieur René Dussaud, secretaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, par ses amis et ses élèves. —Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1939. —P.1–9.

**67.** *Davoli P.* «The Archaeology of the Fayum». The Oxford Handbook of Roman Egypt. — Oxford University Press, 2012. — 791. p.

**68.** *Daszewski W.A.* Some Problems of Early Mosaics from Egypt. In Das ptolemäische Ägypten. Akten des internationalen Symposions 27–29. September 1976 in Berlin. Edited by Herwig Maehler and Volker Michael Strocka. — Mainz: Philipp von Zabern, 1978. — P. 121–36.

**69.** *Daszewski W.A.* Nouvelles découvertes dans le quartier des Basileia en Alexandrie. Études et Travaux. — EtTrav 11, 1979. — P. 91–105.

**70.** *Donadoni S. Karanis* // Lexikon der Ägyptologie, by Wolfgang Helck and Eberhardt Otto (eds.), 1913-1974. —Wiesbaden : O. Harrassowitz, Bd. 3, 327–328.



**71.** *Doxiadis E.* The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt. — New York, 1995. — 256 p.

**72.** *Dunand Fr.* Ptolemaic and Roman Egypt //Dunand, Francoise and Zivie-Coche, Christiane. Gods and Men in Egypt 3000 BCE to 395 CE. Ithaca: Cornell University Press. — London, 2004. — P. 236.

**73.** *Elaine K.* Gazda. Karanis, An Egyptian Town in Roman Times: Discoveries of the University of Michigan Expedition to Egypt (1924–1935). — Kelsey Museum of Archaeology; 2nd edition, 2004. — 50 p.

**74.** *Frankfurter D.* Religion in Roman Egypt, Assimilation and Resistance Princeton. — Princeton University Press, XVI, 1998. — 314 p.

**75.** *Gallazzi C.* Umm-el-Breigât (Tebtynis): campagna di scavo 2019 // RISE 8, 2020. — P. 123–150.

**76.** *Ganio M., Salvant J., Williams J., Lee L., Cossairt O., Walton M.* Investigating the Use of Egyptian Blue in Roman Egyptian Portraits and Panels from Tebtunis, Egypt // Applied Physics A 121 (3): 813–21, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2015.

**77.** *Gardiner Alan H.* Hymns to Sobk in a Ramesseum Papyrus // Revue d'Égyptologie 11, 1957. — P. 43–56.

**78.** *Grabar A.* Byzantium: From the Death of Theodosius to the Rise of Islam. Translated by S. Gilbert and J. Emmons. — London, 1966. — P. 186.

**79.** *Grenfell B.P., Hunt A.S.* Excavations in the Fayum // Egypt Exploration Fund Archaeological Reports. — London, 1901. — P. 4–7.

**80.** *Grenfell B.P., Hunt A.S. and Smyly J.G.* The Tebtunis Papyri, Part I. University of California Publications. Graeco-Roman Archaeology. Vol. 1–3. — London and New York, 1902. — 674 p.

**81.** *Hickey Todd M., Lippert S.* Down and Out in Late Antique Tebtunis? Graeco-Roman Fayum — Texts and Archaeology. Proceedings of the Third International Fayum Symposion, Freudenstadt, May 29 — June 1, 2007. — Wiesbaden: Harrassowitz, 2008. — P. 136–138.

**82.** *Koßmann D.* «Ägyptische Götter in Panzertracht in der römischen Kaiserzeit». — PhD thesis, Universität zu Köln, 2014.

**83.** *Lewis S.* The iconography of the Coptic horseman in Byzantine Egypt // Journal of the American Research Center in Egypt № 10, 1977. — P. 33–36.

**84.** Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: (LIMC). Vol. VII (1). Oidipous - Theseus et addenda Kassandra I, Kyknos I, Mousa, Mousai, Musae, Nestor. — Zürich-München: Artemis- Verlag, 1994. — 1065 p.

**85.** *Mathews Th.F.* The Clash of Gods: A Reinter-pretation of Early Christian Art. — New Jersey, 1993. — P. 179.

**86.** *Mathews Th.F.* The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art. Revised edition. — Princeton, NJ 1999. — P. 177–190.

**87.** *Mathews Th.F.* Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt, ed. by S. Walker. — New York, 2000. — P. 124.

**88.** *Mathews Th.F.* The Emperor and the Icon // AcArch NS 1, 2001. — P. 163–177.

**89.** *Mathews Th.F. and Norman E. Muller.* The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2016. — 256 p.

**90.** *Meyboom P.G.P.* The Nile Mosaic of Palestrina: Early Evidence of Egyptian Religion in Italy. — Brill Publishers, 1995. — 409 p.

**91.** *Langellotti M.* Village Life in Roman Egypt Tebtunis in the First Century AD. — Oxford, 2020. — 320 p.

**92.** *Miller Stella G.* Hellenistic Painting in the Eastern Mediterranean, Mid-Fourth to Mid-First Century BC. In The Cambridge History of Painting in the Classical World. Edited by J.J. Pollitt. — Cambridge University Press, 2014. — P. 170–237.

**93.** *Nachtergael Gs.* Trois dedicaces au dieu Heron // Chronique d'Égypte № 71, 1996. — P. 129, 138.

**94.** *Pagenstecher R.* Dated Sepulchral Vases from Alexandria // AJA. — 1909. — E. XIII. — № 4. — P. 401.

**95**. *Pagenstecher R.* Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelatar» // JDAI (Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts) 34, 1919. — P. 9–25.

**96.** *Parlasca K.* Mumienporträts und verwandte Denkmäler. — Wiesbaden, 1966. — 294 p.

**97.** *Parlasca K.* Ein spaetrömischer bemalter Sarg aus Aegypten im J. Paul Getty Museum // Alexandria and Alexandrianism. — Malibu, 1996. — P. 155–169.

**98.** *Parlasca K.* Mumienporträts: Neue Funde und Erkenntnisse // Archaeological Research in Roman Egypt. Proceedings of the Seventeenth Classical Colloquium of the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum. JRA 19, 1996. — P. 186–190.

**99.** *Parlasca K.* Kaiserzeitliche Votivgemälde aus Ägypten // Chronique d'Égypte. — CdE, 2004. — T. 70. — P. 304. — Nr. 30. — P. 331. Nr. 17. — P. 320–335.

**100.** *Petrie W.M.* Flinders. Hawara, Biahmu, and Arsinoe. — London, 1889. — P. 54–55.

**101.** *Pomerantseva N.* The Spread of the Traditions of Ancient Egyptian Art in the Iconography of Coptic Ritual Sculpture (IV th-VI th centuries A.D.) // Discussions Egyptology 25. — Oxford, 1993.

**102.** *Rassart-Debergh M.* De l'icône païenne à l'icône chrétienne // Le monde Copte Vol. 18. 1990. — P. 39–69.



**103.** *Rassart-Debergh M.* Trois icons romaines duFayoum // CdE. 1991. — T. 66. — P. 349–355.

**104.** *Rassart-Debergh M.* Plaquettes peintes d'époqueromaine // BSAC. — 1991. — T. 30. — P. 43.

**105.** *Rubenson O.* Aus griechisch-römischen Häusern des Fayum // JDAI 20, 1905. — P. 1–25.

**106.** *Rubensohn O.* Pramarres // Zeitschrift fur Ägyptische Sprache und Altertumskunde 42, 1905. — P. 111–115.

**107.** *Rubensohn O., Knatz F.* Bericht über die Ausgrabungen bei Abusir el Mäläq im Jahre 1903 // ZÄS. 41. 1904. — S. 1–21.

**108.** *Riggs C.* The Beautiful Burial In Roman Egypt. — Oxford, 2006. — P. 81.

**109.** *Rondot Vt*. Le naos de Domitien, Toutou et les Sept Flèches // Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale 90, 1990. — P. 303–337.

**110.** *Rondot V.* Min Maître de Tebtynis // W. Clarysse, A. Schoors, H. Willems (éd.), Egyptian Religion. The Last Thousand Years I Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur, Orientalia Lovaniensia Analecta 84. — Louvain, 1998. — P. 241–255.

**111.** *Rondot V.* Le dieu à la bipenne, c'est Lycurgue // Revue d'égyptologie, RdE, 52, 2001. — P. 219–236.

**112.** *Rondot V*. Le temple de Soknebtynis et son dromos, Tebtynis II // IFAO. Institut Français d'Archéologie Orientale. — Cairo, 2004. — 344 p.

**113.** *Rondot V.* Sobek-Rê et Pramarrès au musée Pouchkine // A. Gasse, Fr. Servajean et Chr. Thiers (éd.), Et in Ægypto et ad Ægyptum. Recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier IV, Cahiers de l'Égypte nilotique et méditerranéenne 5. — Montpellier, 2012. — P. 667–674.

**114.** *Rondot V.* Le dieu du relief Caire CG 27569 // Parcourir l'éternité. Hommages à Jean Yoyotte. — Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences Religieuses, 2012. — P. 947–964.

**115.** *Rondot V.* Derniers visages des dieux d'Égypte. Iconographies, panthéons et cultes dans le Fayoum hellénisé des IIe–IIIe siècles de notre ère. — Paris: Sorbonne, 2013. — 396 p.

**116.** *Rondot V.* Graeco-Roman Fayum pantheons as documented by 2nd century painted wooden panels // N. Quenouille (dir.), Von der Pharaonenzeit bis zur Spätantike Kulturelle Vielfalt im Fayum. — Harrassowitz, Wiesbaden, 2015. — P. 145–162.

**117.** *Rostovtzeff M.I.* Kleinasiatische und syrische Götter im Römischen Aegypten // Aegyptus 13, 1933. — P. 493–513.

**118.** *Rostovtzeff M.* The social and economic of the Hellenistic World. — Oxford, V. I–III, 1941.

**119.** *Salvant J., Williams J., Ganio M., Casidio F., Daher C,. Sutherland K., Monico L., Vanmeert Fr., Meyer St., Koen J., Caroline R., Cartwright, Walton M.* A Roman Egyptian Painting Workshop: Technical Investigation of the Portraits from Tebtunis, Egypt // Archaeometry 60 (4): 815–33. 2018.

**120.** *Sharp M.* The village of Theadelphia in the Fayyum: land and population in the second century // A.K. Bowman and E. Rogan (eds.), Agriculture in Egypt from Pharaonic to Modern Times. — Oxford, 1999. — P. 159–172.

**121.** *Svoboda M., Caroline R.* Proceedings of a conference held at the J. Paul Getty Museum at the Getty Villa, Malibu, on May 17 and 18, 2018/«Mummy Portraits of Roman Egypt Emerging Research from the APPEAR Project» Edited by Cartwright First edition. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2020.

**122.** *Svoboda M.* Face to face with Roman Egypt: interdisciplinary studies of ancient panel paintings — and C.R. Cartwright, eds. 2020. Mummy Portraits of Roman Egypt: Emerging Research from the APPEAR Project. P. 185. — Los Angeles: Getty Publications, 2021.

**123.** *Svoboda M.* New Directions for Research on Ancient Romano-Egyptian Panel Paintings. — Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018.

**124.** *Strzygowski J.* Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst — Leipzig, 1901. —159 p.

**125.** *Solieman N.M.S.* Tourism as a Two-sided Coin: New Considerations on Some Aspects of Tourism and Hospitality from Graeco-Roman Egypt // Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality. — 2010. — Vol. 7. — P. 17.

**126.** *S. Reiner.* Das Malibu-Triptychon ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei. — Röll, J H Roll Verlag, 2003. — 213 p.

**127.** *S. Walker.* Ancient Faces Mummy Portraits from Roman Egypt. — Metropolitan Museum of Art Publications, New York, 2000. —168 p.

**128.** *Tait J.* «The «Book of the Fayum»: Mystery in a Known Landscape». Mysterious Lands. — London, 2003. — P. 185–202.

**129.** *Thompson D.L.* An Equesterian Panel Painting from Roman Egypt // Bulletin of the Wadsworth Atheneum. — 1972. — Vol. 8. — № 2. — P. 51.

**130.** *Thompson D.L.* A Painted Triptych from Roman Egypt» // The J. Paul Getty Museum Journal Volume 6 & 7 / 1978–1979. — P. 185–192.

**131.** *Valbelle Dominique.* Le naos de Kasa au Musée de Turin // Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 72, 1972. — P. 179–194.

**132.** *Vanderlip V.F.* The Four Hymns of Isidoros and the Cult of Isis. — Toronto,1972. — 108 p.



**133.** *Venit M.S.* Visualizing the Afterlife in the Tombs of Graeco-Roman Egypt. — New York, 2015. — 268 p.

**134.** *Venit M.S.* The Painted Tomb from Wardian and the Decoration of Alexandrian Tombs // The Journal of the American Research Center in Egypt, 25, 1988. — P. 71–91.

**135.** *Venit M.S.* The Painted Tomb from Wardian and the Antiquity of the Saqiya in Egypt // The Journal of the American Research Center in Egypt, 26, 1989. — P. 219–222.

**136.** *Wagner G., Quaegebeur J.* Une dédicace grecqueau dieu égyptien Mestasytmis de la part de sonsynode (Fayoum – Époque romaine) // BIFAO. — 1973. — T. 73. — P. 41–60.

**137.** *Walters C.C.* Christian Paintings from Tebtunis // Journal of Egyptian Archaeology. — 1989. — Vol.75. — P. 194.

**138.** *Williams J.L., Walton M.S.* Mummy Portraits of Roman Egypt: Emerging Research from the APPEAR Project. — J. Paul Getty Trust, 2020.

**139.** *Wilfong T.G.* Fayum, Graeco-Roman sites / Kathryn A. Bard (ed.). Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt. — London-New York, 1999. — 1280 p.

**140.** *Wilfong T.G.* The University of Michigan Excavation of Karanis (1924–1935) / Christina Riggs (ed.). The Oxford Handbook of Roman Egypt. — Oxford, 2012. — P. 225.

**141.** *Wilkinson R.H.* The Complete Temples of Ancient Egypt. — London: Thames and Hudson Ltd, 2000. — 256 p.

**142.** *W. Helck.* Tebtynis. Lexikon der Ägyptologie. Bd 6. — Wiesbaden: Harrassowitz, 1984. — P. 245–246.

**143.** *Yoyotte J.* Processions géographiques mentionnant le Fayoum et ses localités // Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (BIFAO) 61, 1962. — P. 79–138.

**144.** *Zecchi M.* Sobek of Shedet: The Crocodile God in the Fayyum in the Dynastic Period. — Umbria: Tau Editrice, 2010. — 206 p.

**145.** *Zecchi M.* The monument of Abgig» // Studien zur Altägyptischen Kultur 37, 2008. — P. 373–386.

**146.** *Zecchi M.* Osiris in the Fayum // Fayum Studies. Vol 2. Eds. Sergio Pernigotti and Zecchi. Marco — Bologna: Ante Quem, 2006. — P. 117–137.

**147.** *Zecchi M.* Geografia religiosa del Fayyum: dalle origini al IV secolo a.C. — Archeologia e storia egiz. Vicino Oriente: La Mandragora, 2001.— 312 p.

**148.** The Fayum Project, University of Leuven. — URL: http://www.trismegistos.org/fayum/index (дата обращения: 20.07.2022).

**149.** Institut français d'archéologie orientale (IFAO). — URL: http://www.ifao.egnet.net/archeologie/tebtynis/ (дата обращения: 20.07.2022).

**150.** The Journal of Egyptian Archaeology, JEA. — URL: http://about.jstor.org/terms (дата обращения: 04.08.2022).

**151.** The Center for the Tebtunis Papyri — URL: http://tebtunis.berkeley.edu/ (дата обращения: 14.08.2022).

**151.** J. Paul Getty Museum, 2020. — URL: https://www.getty.edu/ (дата обращения: 14.10.2020).

**152.** Northwestern University. — URL: https://www.northwestern.edu/ (дата обращения: 14.09.2022).



О.Д. БУБНОВЕНЕ

*Директор Центра народных художественных промыслов и ремесел, член Союза дизайнеров, член Союза художников России*
*e-mail: bubnovene@mail.ru*

В.Б. КОШАЕВ

*Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В.Ломоносова*
*e-mail: koshaev@gmail.com*

O.D. BUBNOVENE

*Director of the Center for Folk Arts and Crafts, member of the Union of Designers, member of the Union of Artists of Russia*
*e-mail: bubnovene@mail.ru*

V.B. KOSHAEV

*Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University*
*e-mail: koshaev@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_2_81_99

## ДЕКОР И ФОРМА В СПЕЦИФИКЕ РОДОВЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФАКТОРОВ ОБРАЗА В УГОРСКОМ ИСКУССТВЕ

## DECOR AND FORM IN THE SPECIFICITY OF GENERAL AND ARTISTIC FACTORS OF THE IMAGE IN UGRIAN ART

Народное искусство возникало из художественно-образного прочтения явлений природы в процессе долгих наблюдений за ней в ходе трудовой и хозяйственной деятельности человека и предметно-пространственная среда: жилище, костюм, обувь, украшения, предметы быта, личные предметы, орудия труда, ритуаль-