

В.З. Куватова

ИКОНОГРАФИЯ ЖЕНСКОЙ ПРОЦЕССИИ В КАПЕЛЛЕ ИСХОДА (НЕКРОПОЛЬ ЭЛЬ-БАГАВАТ, ЕГИПЕТ). ИСТОЧНИКИ И ПАРАЛЛЕЛИ

Статья посвящена особенностям иконографии сцены процессии женщин, входящей в живописный ансамбль так называемой «капеллы Исхода» (раннехристианского мавзолея IV в. из некрополя Эль-Багават в египетском оазисе Харга). Специфика изображения позволяет сопоставлять его с рядом других, иконографически близких, раннехристианских композиций, но находящихся в другом географическом и историческом контексте. На основании предложенных сопоставлений можно также ставить вопрос об общем происхождении иконографии этих сцен.

Ключевые слова: раннехристианская живопись, капелла Исхода, раннехристианское погребальное искусство, сцена процессии.

Капелла Исхода (некрополь Эль-Багават, оазис Харга, Египет) представляет собой небольшой квадратный в плане мавзолей с невысоким куполом, в котором вокруг мотива виноградной лозы размещены два регистра фигуративных изображений. Памятник датируется концом IV – началом V в. н. э.

Над северо-западной опорой капеллы размещена сцена, достаточно редкая для раннехристианского погребального искусства. На ней представлена процессия из семи женских фигур с покрытыми головами, каждая из которых держит в руке светильник (факел или свечу) и округлой формы сосуд. Процессия направляется к сооружению с двускатной крышей и портиком, к которому ведет лестница из семи ступеней. Этот тип архитектурной конструкции трижды повторяется в живописном ансамбле капеллы Исхода. Эпиграфический комментарий к сцене состоит из одного греческого слова: *ΠΑΡΘΕΝΟΙ* (девы). Амбивалентность композиции

породила множественность интерпретаций. В.Г. Бок¹, А. Грабар² и Д. Чиприани³ считают ее символической иллюстрацией притчи о разумных и неразумных девах (Евангелие от Матфея, 25). Г. Штерн предположил, что сцена символизирует шествие девственниц к святыни или мартерию, построенному в честь Святой Феклы⁴. По гипотезе М.Л. Терель⁵, которую позднее поддержал С.Д. Дэвис⁶, эпизод представляет собой шествие девушек, изгнанных из Александрии во время одного из церковных конфликтов. Й. Шварц связал рассматриваемое изображение с текстом пророка Иеремии и интерпретировал его как шествие «печальных дев» из Плача Иеремии (1:4)⁷. М. Зибави высказал предположение, что оно может быть символической репрезентацией истории семи девственниц, изложенной Нилом Анкирским («Страдание мученика Феодота и с ним семи дев»)⁸. Очень сложную интерпретацию, основанную на апокрифическом описании Введения Марии во храм в сопровождении дев с зажженными светильниками и сравнении семи фигур с символикой меноры, предлагает М. Мартин (Протоевангелие Иакова, 7:2)⁹.

Гипотеза о том, что сцена представляет собой шествие девственниц к гробнице Святой Феклы, не выглядит правдоподобной. Композиция со святой Феклой на костре была написана в капелле позже, чем шествие, что видно и по ее расположению между верхним и нижним регистрами, и по сравнительным размерам фигур. Более того, туча над головой Феклы, пролившаяся дождем и погасившая костер, написана поверх линии позема и частично поверх ступней двух фигур верхнего регистра. Несмотря на скученность сцен и тесноту изобразительного пространства, авторы росписи, как правило, избегали наложения друг на друга деталей различных эпизодов. Можно предположить, что если бы внизу было свободное пространство (то есть изображения шествия не было), то они не разместили бы тучу таким образом. Что касается предполагаемого эпизода со святой Феклой в скале, она также написана позже шествия. Это видно по тому, как контур кургана огибает ступню последней женской фигуры. Сцена шествия не могла задумываться в семантической связи с фигурой оранты и Феклой на костре, поскольку две последние композиции в отличие от шествия не входили в изначальную живописную программу капеллы. Гипотеза о связи с сюжетом «Иеремия перед Иерусалимом» представляется еще более произвольной. Шествие и Иеремия разделены между собой минимум двумя другими самостоятельными композициями. Кроме того, сцена с Иеремией принадлежит к более позднему блоку росписей.

Предположение М.Л. Терель о том, что изображение связано с историей изгнания христианских девственниц из Александрии, подразумевает принадлежность заказчиков к кругу христиан, изгнанных из Александрии в период гонений (середина 350-х гг.). Об этом эпизоде Афанасий Александрийский рассказывает в «Защитительном слове о бегстве своем»¹⁰. Без дополнительной аргументации данная точка зрения представляет собой скорее догадку, чем гипотезу. Однако исторический контекст, включая сам факт ссылки Александрийских женщин в Харгу, не объясняет особенности иконографии сцены шествия: природу архитектурного объекта, к которому движется процессия, количество женских фигур и наличие светильников и сосудов у них в руках.

Предположение М. Мартина о связи композиции с Введением Марии во храм представляется недоказуемым, поскольку в иконографии ничего не указывает именно на этот сюжет. Более того, он не вписывается в семантический контекст живописного ансамбля.

Гипотеза о том, что сцена является символической иллюстрацией притчи о разумных и неразумных девах, представляется достаточно убедительной. Светильники и сосуды в руках женских фигур примерно соответствуют евангельскому описанию вещей, которые несли разумные девы. Что же касается числа фигур, отличающегося от указанного в источнике, то в качестве аргумента Д. Чиприани приводит примеры памятников, в которых количество разумных и неразумных дев не соответствует указанному в тексте притчи¹¹.

К аргументам А. Грабара и Д. Чиприани можно добавить еще один: исходя из функциональной специфики памятника, можно объяснить отсутствие интереса к изображению неразумных дев. Раннехристианское погребальное искусство концентрировалось на выражении идеи спасения, воскресения праведников и их счастливой загробной жизни. В таком контексте для заказчиков была важна только семантика разумных дев.

И все же в иконографии сцены шествия присутствуют моменты, которые вносят долю сомнения. В первую очередь это явное внимание художника к количеству фигур. Композиция шествия заметно сдвинута относительно центральной вертикальной оси северо-западной опоры. Изначально она была вытеснена коричневым массивом, символизирующим сушу в изображении Ноева ковчега. Архитектурная конструкция в сцене шествия слегка находит на массив сушки. Тем не менее места для процессии художнику явно не хватает: по мере продвижения вправо фигуры мельчают, а траектория движения меняется. Для того чтобы последние фигуры не

пересеклись с широкой линией позема в эпизоде жертвоприношения Авраама, художнику приходится слегка приподнять «хвост» процессии. В условиях дефицита пространства было бы логично ограничиться максимум пятью фигурами. Именно такое количество разумных дев указано в тексте Евангелия. Однако по какой-то причине художнику нужно было написать именно семь фигур.

Второй момент связан с эпиграфикой. Комментарий *ПАРӨЕНОИ* не является точным пояснением, исключающим иную трактовку. А. Грабар и Д. Чиприани приводят в качестве ближайшей аналогии сцену на ткани (Национальный музей Шотландии, Эдинбург), где две пары женских фигур фланкируют этимасию, причем у одной пары светильники перевернуты. Сцена подписана *ПАРӨЕНЕ*¹². Однако данный пример не является полной аналогией изображению в капелле Исхода. Во-первых, иконография ткани интерпретируется однозначно: фигуры разумных и неразумных дев композиционно разделены, светильники в их руках развернуты по-разному. В данном случае подпись является логически достаточной в отличие от сцены шествия в капелле Исхода. Во-вторых, ткань датируется примерно второй половиной V в., то есть она создана значительно позже египетского ансамбля. К этому времени репертуар и иконография раннехристианского искусства приобрели более развитые, устоявшиеся формы, а семантическая амбивалентность начального этапа была в значительной степени пройдена.

В сцене капеллы есть необычная деталь, которая не упрощает ее интерпретацию, но придает ей определенные коннотации. Лента позема под фигурами поднимается вверх по ступеням храма, заканчиваясь между колоннами портика. По-видимому, для автора росписи было важно подчеркнуть, что путь дев завершается не перед храмом, а именно в храме.

Что касается иконографии сцены, то наиболее близкое к ней описание можно увидеть в раннехристианской литературе. Епифаний Кипрский в трактате «Против ересей» рассказывает о монтанистском ритуале: «Часто у них в церкви выходят семь каких-то девиц в белых одеждах со светильниками и приходят пророчествовать народу»¹³. В тексте фактически перечислены характерные особенности изображения в капелле, за исключением шарообразных сосудов: семь женских фигур в белых одеждах, светильники в их руках и здание, напоминающее храм.

Соответствие иконографии сцены описанию монтанистского ритуала у Епифания не означает, разумеется, что заказчики или авторы росписи капеллы были связаны с монтанизмом. Скорее факт такого сходства открывает дополнительное направление для

исследования, объектом которого могут стать религиозные обряды и практики, включая погребальные. Описание ритуала сохранилось лишь опосредованно, в трактате, осуждающем монтанистские традиции. Сам Епифаний его не видел, но тот факт, что у него сложилось о нем довольно четкое представление, свидетельствует в пользу широкой известности и распространенности этого ритуала. Вероятно, что монтанисты при создании своих обрядов опирались на уже существующие традиции, которые органично вписались в их религиозные практики.

Могли ли существовать какие-то ритуалы в ортодоксальном христианстве IV в., которые отразились в иконографии сцены в капелле Исхода? Знаменитый «Лавсаик» Палладия, датируемый 419–420 гг., содержит много описаний повседневной жизни египетских женских монастырей и женщин-праведниц, однако нигде не упоминаются ни ритуальные шествия, ни практика ношения белых одежд. Напротив, в трактате скорее усматривается стремление к максимальной скромности в одежде¹⁴. Отношение к одежде, в частности белой, в среде религиозных женщин, практикующих уединенный образ жизни в обществе себе подобных, ясно выражено у Григория Нисского в «Послании о жизни святой Макрины»¹⁵. В частности, он рассказывает о том, что Макрину, облаченную на смертном одре в белые одежды, укрыли черным плащом, так как «не подобает, чтобы покойная, одетая как невеста, была выставлена на обозрение девам»¹⁶. Святая Макрина жила в Малой Азии, время ее взрослой жизни (родилась около 324 г., умерла в 380 г.) практически совпадает с периодом создания росписей капеллы Исхода.

Таким образом, упоминания о распространенных в IV в. в Египте и Малой Азии обычаях, связанных с жизнью христианских девственниц (монахинь), свидетельствуют в пользу того, что иконография сцены шествия в капелле Исхода опиралась не на современные ей ритуалы ортодоксального христианства, а на какие-то иные традиции, возможно, более ранние. Существование традиции женских ритуальных процессий в восточных регионах империи косвенно подтверждается пальмирскими рельефами, на которых можно видеть женские фигуры с покрытыми головами, с неидентифицируемыми предметами в руках¹⁷. В западной традиции иконография процессий весталок также достаточно близка к рассматриваемым раннехристианским сценам. Кроме того, в позднеантичной традиции иконографии Исиды, культ которой был повсеместно распространен в Римской империи, богиня и ее жрицы часто изображались в белых одеждах, с покрытой головой, с круглым кувшином в одной руке и предметом, по форме напоми-

нающим факел, в другой. Изначально атрибутом Исиды был анх, за пределами Египта он утратил сходство с символом жизни.

Что касается истории семи девственниц, в которой М. Зибави усматривает литературный прообраз шествия капеллы Исхода, то в самом сюжете отсутствуют какие-либо описания шествий девственниц в белых одеяниях (как он сам и отмечает¹⁸). Женщин провели обнаженными к святилищу Артемиды, где им предложили облачиться в белые одежды. Мученицы отказались и были утоплены в озере¹⁹. И все же гипотетически сцена в капелле Исхода могла быть символическим выражением истории семи анкирских дев. М. Зибави не приводит никаких аргументов в пользу этой гипотезы, кроме количества девственниц, поэтому имеет смысл дополнить лаконичную аргументацию некоторыми соображениями. В истории о святом Феодоте и семи девах, изложенной Нилом Анкирским, есть несколько моментов, которые сближают ее с изображением в капелле Исхода. Во-первых, когда единоверцы ночью отправляются к озеру, чтобы забрать тела мучениц, путь им указывает чудесным образом зажегшийся в воздухе светильник. Во-вторых, Феодот и его товарищи переносят тела мучениц в храм для захоронения. В-третьих, Нил Анкирский неоднократно называет дев невестами Христа. Таким образом, обретают символический смысл и светильники в руках женских фигур, и их светлые одежды, и изображение храма. Более того, сюжет легенды таков, что возможно только его символическое изображение. Хронология событий (история, описанная Нилом Анкирским, произошла в первой половине IV в.) также не противоречит интерпретации сцены шествия, предложенной М. Зибави. Легенда о семи анкирских девах происходит из региона, в котором монтанизм пользовался широкой популярностью. Однако поскольку потенциальная связь между заказчиками живописного ансамбля и регионом, где была широко известна история анкирских дев, недоказуема, то предположение М. Зибави остается лишь догадкой.

Говоря об иконографии шествия в капелле Исхода, имеет смысл сопоставить ее с еще одной семантически спорной сценой шествия, включенной в живописный ансамбль баптистерия дома-церкви Дура Эвропос. Сходство между двумя сценами неоднократно отмечалось исследователями²⁰. В первую очередь это касается изображения женских фигур, облаченных в светлые одежды, со светильниками и шарообразными сосудами в руках. Однако количество женских фигур отличается: в Дура Эвропос, в связи с плохой сохранностью памятника, исследователи могут лишь делать предположения об их количестве, причем подсчеты зависят от того,

включены ли в процессию пять фигур на примыкающей торцовой стене, от которых сохранились ступни ног. Если следовать наиболее популярной интерпретации сцены как эпизода с женами-мироносицами у гроба Господня, то их могло быть три, хотя в таком случае на стене остается свободное пространство, достаточное для изображения еще двух фигур. Если же включать пять фигур на смежной стене, то трактовка смещается в сторону притчи о разумных и неразумных девах, что убедительно показывает М. Пеппард в своем исследовании²¹. В этом случае общее количество фигур реконструируется до десяти. Что касается архитектурных конструкций, то здесь можно усмотреть одновременно и сходство, и различие двух сцен. С одной стороны, обе процесии направляются к архитектурной конструкции с двухскатной крышей, с другой – в баптистерии Дура Эвропос она напоминает саркофаг, тогда как в капелле Исхода – храм (особенно с учетом того, что точно такие же архитектурные сооружения включены в две другие композиции ансамбля, где они единодушно интерпретируются исследователями как храмы).

Несмотря на различия двух сцен, речь, на наш взгляд, идет о заметной иконографической близости, особенно если принять во внимание, что они включены в живописные ансамбли функционально различных памятников, удаленных друг от друга во времени и пространстве. Пример ряда композиций капеллы Исхода²² показывает, насколько существенно иконография той или иной сцены может отклоняться от традиционной. Поэтому при всех различиях между двумя изображениями процессий их сходство также несомненно. А поскольку сюжеты такого типа достаточно редки в раннехристианском искусстве, то оно, скорее всего, неслучайно. Баптистерий в доме-церкви Дура Эвропос отличается от капеллы Исхода по своему функциональному назначению, поскольку не связан с погребальным культом. Кроме того, он более чем на сто лет старше капеллы Исхода и находится в 2 тыс. км от нее. Поскольку Дура Эвропос прекратила свое существование в 253 г., непосредственное влияние на раннехристианское искусство в Харге исключено. Иконографическое сходство может объясняться как тем, что сцены шествия в обеих росписях посвящены одному и тому же сюжету, так и тем, что их авторы при изображении разных эпизодов опирались на схожий визуальный опыт, связанный либо с общими образцами, доступными для копирования, либо с широко распространенными религиозными практиками/ритуалами. В случаях близкой иконографии географически далеких друг от друга живописных ансамблей часто возникает вопрос существова-

ния ныне утраченных иллюстрированных манускриптов, впервые поставленный К. Вайцманом²³ и поддержаный другими исследователями, в частности Ф. Бисконти²⁴ и Дж. Чиприани²⁵. Однако маловероятно, что художники, располагавшие иллюстрированной Библией, не смогли найти в ней ни одной из таких популярных сцен, как Ноев ковчег или Адам и Ева. Видимо, причины иконографического сходства следует искать в другой плоскости.

Иконографическая близость двух композиций не настолько значительна, чтобы можно было однозначно говорить о том, что они посвящены одному и тому же сюжету. Интерпретация сцены в Дура Эвропос как изображения жен-мироносиц у гроба Господня не рассматривается исследователями в отношении капеллы Исхода. Однако М. Пеппард обратил внимание, что свечи в руках женщин в баптистерии Дура Эвропос не соответствуют обстоятельствам, в которых жены-мироносицы приходят к гробнице Христа²⁶. В текстах синоптических Евангелий указано, что женщины приходят на рассвете, и присутствие светильников в их руках вступает, таким образом, в противоречие с контекстом изображения. В целом его аргументация склоняет в пользу гипотезы о том, что композиция в баптистерии Дуры Эвропос представляет собой символическую интерпретацию притчи о разумных и неразумных девах. Такая интерпретация сближает изображения, поскольку применима к обеим росписям. Однако в этом случае становятся заметнее иконографические различия: в баптистерии при соответствии тексту количества фигур большие сомнения вызывает похожая на саркофаг конструкция; в капелле Исхода архитектура, напротив, больше соответствует смыслу притчи, однако в противоречие с сюжетом входит стремление автора изобразить именно семь фигур. Важно также, что в обеих сценах фигуры облачены в белые одежды, о которых нет упоминания в тексте притчи. Этот мотив встречается и в других, более поздних памятниках, в частности в Россанском кодексе (VI в.)²⁷.

Иконографическое сходство двух изображений может объясняться не столько общностью сюжета, сколько общностью визуального опыта их авторов, связанного, вероятно, с тем или иным широко распространенным религиозным ритуалом. На похожее ритуальное действие мог опираться и упомянутый монтанистский ритуал (или даже само описание этого ритуала, поскольку Епифаний лично его никогда не видел).

А. Вартон обратила внимание на разницу в манере изображения процессии и остальных сцен ансамбля баптистерия Дуры Эвропос и предположила, что «гаптический» стиль композиции шествия связан с его функциональным назначением – поддержкой ритуала

крещения²⁸. Она сопоставила описание ритуала в популярных в Сирии «Деяниях апостола Фомы» с архитектурным пространством и росписями баптистерия с целью примерной реконструкции самого ритуала²⁹. Можно добавить, что амбивалентность иконографии процессии в баптистерии может быть обусловлена тем, что художники стремились не только проиллюстрировать тот или иной библейский сюжет, но и связать его изображение с функциональным назначением росписи (в данном случае ритуальным). Описания в «Деяниях апостола Фомы», однако, носят самый общий характер, в связи с чем из них нельзя получить четкого представления о восточно-христианском варианте ритуала крещения. Можно лишь сделать вывод о том, что он происходил ночью, а омовение предварялось помазанием³⁰.

Аллюзии крещения вполне закономерны для раннехристианского погребального искусства, поэтому появление в погребальной капелле сцены, иконография которой опиралась бы на ритуал крещения, вполне закономерно. Более того, в капелле Исхода присутствует еще один эпизод с аллюзиями крещения – Ревекка у колодца. Поскольку крещение трактовалось апологетами как символическая смерть и новое рождение, то появление изображения саркофага (если в сцене шествия представлен саркофаг) в росписи баптистерия тоже не вызывает удивления. Однако ритуал крещения – не единственный из тех, которые могли бы повлиять на иконографию шествия. Свадебные и погребальные ритуалы тематически также вписываются в семантический контекст как христианского мавзолея, так и баптистерия.

Возвращаясь к возможным интерпретациям сцены шествия в капелле Исхода, можно сказать, что, несмотря на правдоподобность гипотезы о ее связи с притчей о разумных и неразумных девах, рассматриваемая композиция может и не иметь непосредственной привязки к библейскому сюжету, а представлять собой символическую иллюстрацию к той или иной раннехристианской легенде либо отражать конкретные исторические обстоятельства, связанные с заказчиком. Ее иконография могла опираться также и на визуальный опыт авторов росписи.

Примечания

¹ Бок В.Г. Материалы по археологии христианского Египта. СПб., 1901. С. 23.

² Grabar A. La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura // Cahiers Archéologiques. 1956. Vol. 8. P. 9–26.

- ³ *Cipriani G.* El-Bagawat. Un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto. Todi: Tau, 2008. P. 154–155.
- ⁴ *Stern H.* Les peintures du mausolée “de L’Exode” à El-Bagaouat // Cahiers Archéologiques. 1960. Vol. 11. P. 106.
- ⁵ *Thérel M.T.* La composition et le symbolism de l'iconographie du mausolée de l’Exode à el-Bagawat // Rivista di Archaeologia Cristiana. 1969. Vol. 45. P. 269.
- ⁶ *Davis S.J.* The Cult of Saint Thecla: A Tradition of Women’s Piety in Late Antiquity. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 161.
- ⁷ *Schwartz J.* Nouvelles études sur des fresques d’El-Bagawat // Cahiers Archéologiques. 1962. Vol. 13. P. 3.
- ⁸ *Zibawi M.* L’Oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane. Milano: Jaca Book, 2005. P. 71.
- ⁹ *Martin M.J.* Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis, Kharga Oasis, Egypt // Byzantine Narrative. Papers in Honor of Roger Scott / Ed. by J. Burke. Melbourne: Australian Association for Byzantine Studies, 2006. P. 248–249.
- ¹⁰ *Athanasius.* Apologia de fuga sua: VI–VII.
- ¹¹ *Cipriani G.* Op. cit. P. 155.
- ¹² *Grabar A.* La fresque des saintes femmes... Fig. 2a-b; *Cipriani G.* Op. cit. P. 155.
- ¹³ *Ἐπιφάνιος.* Κατά Αἰρέσεων Ογδοήκοντα, βιβλίο 2:1: “Πολλάκις δέ ἐν τῇ αὐτῷ ἐκκλησίᾳ εισέρχονται λαμπταδηφορούσαι επτά τινες παρθένοι, λευχείμονες δήθεν ερχόμεναι, ἵνα προφητεύσωσι τὸ λαῶ”.
- ¹⁴ *Palladius.* Historia Lausiaca. XXXIII–XXXIV.
- ¹⁵ *Γοργοῖος Νύσσης.* Εἰς τὸν βίον τῆς Ὄστιας Μακρίνης, 29.
- ¹⁶ *Ibid*, 29, 32.
- ¹⁷ Например: *Grabar A.* Early Christian art: From the rise of Christianity to the death of Theodosius. N. Y.: Odyssey Press, 1968. Pl. 46.
- ¹⁸ *Zibawi M.* Op. cit. P. 71.
- ¹⁹ *Delehaye H.* La passion de saint Théodore d’Ancyre // Analecta Bollandiana. 1903. T. 22. P. 320–328.
- ²⁰ *Millet G.* Doura et el-Bagawat. La parabole des vierges // Cahiers Archéologiques. 1956. Vol. 8. P. 3–8.
- ²¹ *Peppard M.* Illuminating the Dura-Europos Baptistry: Comparanda for the Female Figures // Journal of the Early Christian Studies. 2012. Vol. 20. № 4. P. 560–563.
- ²² Например: Ноев ковчег, Адам и Ева.
- ²³ *Weitzmann K.* The Illustration of the Septuagint // Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination / Ed. by H.L. Kessler. Chicago; L., 1971. P. 69–75.
- ²⁴ *Bisconti F.* Il restauro dell’ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo A. Città del Vaticano, 2003. P. 78.
- ²⁵ *Cipriani G.* Op. cit. P. 163.
- ²⁶ *Peppard M.* Op. cit. P. 570.
- ²⁷ *Purpureus Rossanensis.* Fol. 2v.

- ²⁸ Warton A.J. Refiguring the Post Classical City. Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 54.
- ²⁹ Ibid. P. 57.
- ³⁰ Мещерская Е.Н. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М.: Присцельс, 1997. С. 258–260; Elliott J.K. The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation Based on M.R. James. Oxford: Clarendon Press, 2005. P. 504–505.