

А.Я. КАКОВКИН

ДВЕ КОПТСКИЕ ТКАНИ С ЭПИЗОДОМ ИЗ "ОДИССЕИ"

Разнообразная тканая продукция IV–XII веков, обнаруженная в христианских захоронениях Египта в 1880-х годах и получившая условное название "коптские ткани", запечатлела мотивы, героев, сцены из художественного арсенала древнего Египта, Греции, Рима, Сирии, Персии, Византии¹.

Для специалистов, занимающихся изучением коптских тканей, одной из сложных проблем является идентификация отдельных персонажей и целых сцен. Трудности определения объясняются целым рядом объективных причин: техническими особенностями тканей (толщиной и круткой нитей, плотностью тканей), степенью их сохранности, отсутствием пояснительных надписей², естественными искажениями при копировании изображений с рисунков-образцов, которые были в распоряжении ткачей³. Несомненно оказывали влияние и субъективные факторы: профессиональная выучка мастеров-ткачей и общая подготовка и специализация изучающих ткани специалистов. Использование ткачами рисунков-образцов предопределяло изготовление серий тканей с одинаковыми или очень близкими изображениями.

Рассматриваемые в этой статье памятники являются характерными примерами и тканей-двойников, и тканями, изображения на которых представляют известные трудности при идентификации. Речь пойдет о фрагментированной ткани из Археологического музея (инв. № 7425) во Флоренции и двух вставок из собрания Гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (инв. № 5828, 5829) в Москве.

Флорентийская ткань попала в музей в 1888 г. (покупка Папини; значит как происходящая из Ахмима). Московские вставки поступили в музей в 1911 г. из собр. В.С. Голенищева, который приобрел их в Египте зимой 1888–1889 г.

Степень сохранности тканей разная. Флорентийская представляет собою фрагментированную льняную тунику (24,2 X 22 см) с двумя вотканными вставками: прямоугольником (10 X 10 см) и полосой, "ломающейся" под прямым углом. Обе вставки украшены фигурными и орнаментальными изображениями, которые очень повреждены. В московском музее хранятся две вставки – аналоги флорентийским, без остатков

¹ О коптских тканях как историко-художественном феномене, о мотивах и сюжетах, заимствованных из древнеегипетской и греко-римской мифологии, о восточных влияниях и христианской иконографии см.: *Rutschowskaya M.-H.* Tissus coptes. P. 1990. P. 66–146. См. также: *Каковкин А.Я.* Коптские ткани как исторический источник // Вспомогательные дисциплины. Л., 1991.

² В подавляющем большинстве случаев вытканые на тканях надписи представляют набор разного рода значков, лишь некоторые из них схожи с буквами. См.: *Gaselee S.* Lettered egyptian textiles in the Victoria and Albert Museum // *Archaeologia*. 1924. 23. P. 80–81.

³ *Donadoni-Roveri A.M.* Fouilles dans le Musée de Turin: Un statuette de Tiyi-Touéris. Des cartons de tissage copte // *Acts 1st International Congress of Egyptology. Cairo* (October 2–10, 1976). P., 1979. P. 181–186. Pl. IX–XI Но ткачи наверняка пользовались не только наборами образцов-рисунков, они наверняка обращались к памятникам изобразительного искусства, к тканым изображениям, вдохновлялись театральными представлениями, мистериями, ритуальными действиями и т.п.

полотна. Сохранность вставок, особенно прямоугольника (9,5 X 10,3 см), хорошая.

Объектом нашего внимания будут в основном вставки-прямоугольники. Поскольку московский образец лучшей сохранности, то и даем только его воспроизведение (см. ил.). Итак, выполненные в гобеленной технике шерстью и льном по льняной основе из двух крученых нитей, изображения без каких бы то ни было разграничений располагаются в двух регистрах. В верхнем, занимающем примерно две трети всего поля, представлены две человеческие фигуры: слева, за каким-то довольно больших размеров инструментом сидит на складном стуле женщина, повернувшая голову к стоящему перед нею полуобнаженному юноше (с плащом за спиной и в сапожках) с посохом в правой руке. В нижней части выткана распластанная фигурка крылатого человечка (в литературе их обычно называют "путти"), пытающегося поймать зайца. Этот мотив хотящегося за зайцем путти, повторяется несколько раз во вставках-полосах. В фоне охватывающие стебель с листом, основание колонны и два небольших, продолговатых предмета с точками на концах. Обрамляет вставку волнообразный орнамент.

Обе ткани изданы: флорентийская – Л. Гюррини в 1957 г.⁴, московская – Р.Д. Шуриновой в 1967 г.⁵ Точки зрения исследовательниц по многим вопросам относительно памятников совпадают: они не сомневаются, что ткач воспроизвел античный образец, представив женщину, молодого мужчину, путто и зайца. Специалисты указали и ряд аналогий изобразительным элементам сцены как из античного, так из коптского репертуара (что позволило Р.Д. Шуриновой прийти к выводу о том, что ткани выполнены "в одной мастерской и даже, может быть, одним мастером" и связать их с александрийской традицией⁶). Единодушны они и в определении времени изготовления памятников – V–VI вв. И Л. Гюррини, и Р.Д. Шуринова рассматривали сцену в чисто бытовом ключе, однако толковали ее по-разному. Л. Гюррини, не зная о существовании московских образцов, видела здесь "сцену из жизни женщины". Оставляя без внимания инструмент, за которым сидит женщина, она отмечает, что к сидящей женщине амурчик подносит какой-то предмет, может быть, зеркало; внизу – гений и заяц. Р.Д. Шуринова, напротив, много внимания уделила инструменту, стоящему перед женщиной. Придя к выводу, что это кифара, она посчитала, что здесь сцена, в которой к музицирующей женщине приближается юноша; внизу – путто и заяц.

В 1987 г. московская ткань привлекла к себе внимание Е.В. Пищиковой. Принимая датировку ткани, предложенную ее предшественницами, она посчитала, что на ней представлена сцена из Библии (Кн. царств. XVI 11, 12, 19) – "Призвание Давида к Иессею" (с "ангелочком" внизу)⁷ (сцену, кстати, известную по ряду коптских тканых образцов, составляющих довольно близкую по иконографии группу⁸, ничем, на наш взгляд, не связанную с интересующими нас тканями).

⁴ *Guerrini L.* Le stoffe copte del Museo archeologico di Firenze (antica collezione). Roma, 1957. P. 45–46, N 49. Tav. XII.

⁵ *Шуринова Р.Д.* Элементы александрийского и восточного искусства в коптских тканях: Две коптские ткани из собрания МИИ им. А.С. Пушкина // *Древний Египет и древняя Африка: Сб. ст., посвященный памяти акад. В.В. Струве*. М., 1967. С. 139–145; *Она же*, Коптские ткани: Собрание Гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Л., 1967. № 140. Табл. 57. См. также: *Византийское искусство в собраниях СССР: Каталог выставок*. М., 1977. Т. 1. С. 174. № 347 – "музыкантша и юноша".

⁶ *Шуринова Р.Д.* Элементы... С. 145.

⁷ *Пищикова Е.В.* Коптская ткань с изображением Давида // *Древний и средневековый Восток*. М., 1987. С. 114–120.

⁸ К памятникам этой группы, приведенным в моей статье (*Каковкин А.Я.* Две коптские ткани с изображением Давида // *ВВ*, 1983, Т. 44, С. 182–185), следует добавить еще несколько: фрагмент из музея им. Ф. Дери в Дебрецене (*Kádár Z.* Kopt textilek a Debreceni Déri Múzeumban // *Különpomat a Déri Múzem 1948–56. Debrecen, 1957. S. 96–97. Tábl. B*), на тканях из Городского музея (инв. № УП. 72) в Трире, Галереи искусств Уолтерса (инв. № 83,727) в Балтиморе, Гос. музеев (инв. № 6965) в Берлине (*Nauerth C.* David Lyricus // *Festgabe für L. Steiger: Beiheft 5 der Dielheimer Blätter zum Alten Testament und seiner Rezeption in der Alten Kirchen*, Heidelberg, 1985. S. 275–285. Abb. 1–3).

Как видим, мнения относительно толкования сюжета на тканях диаметрально противоположны. Нам кажется, что ближе всех к истине в определении сюжета подошла немецкая исследовательница Клаудиа Науэрт. Она посвятила флорентийской и московской тканям специальную статью⁹. Не оспаривая датировку памятников¹⁰, К. Науэрт убедительно доказала, что изображенный перед женщиной предмет не что иное, как вертикальный ткацкий станок¹¹. Из фигурирующих в античной и христианской мифологии ткачих, которые могли быть представлены в данной сцене, она остановила свой выбор на героине "Одиссеи" — Пенелопе¹². В стоящем рядом с Пенелопой юноше К. Науэрт видит либо некоего атлета, либо Телемаха. По мнению, К. Науэрт, создатели этой сцены вполне могли вдохновиться картиной Зевкаса из Гераклеи (описание которой оставил Плиний Старший) или так называемым фессалийским рельефом (изданным Робертом), т.е. памятниками, на которых была представлена занятая ткачеством верная жена Одиссея¹³.

По мнению К. Науэрт, Пенелопа закончила ткать саван для своего свекра Лаэрта и вручную дорабатывает его. Атлет (или Телемах) наблюдает за работой Пенелопы или беседует с нею. Об окончании работы свидетельствуют, как думает К. Науэрт, расположенные в верхней части сцены два (один над другим) продолговатых предмета с точками (отверстиями?) на сглаженных концах — ткацкие инструменты (*webgeräte*).

Мы не сомневаемся, что источник сцены определен К. Науэрт верно — эпизод из "Одиссеи", детально разработанный в 24-й песне поэмы. Однако полагаем, что немецкая исследовательница ошиблась в определении роли мужского персонажа и напрасно не затронула изображения в нижней части сцены. Уточнение и определение роли этих компонентов сцены придаст представленному эпизоду конкретный смысл и наполнит его глубоким символизмом. Все это как раз и будет соответствовать специфике большинства изображений на коптских тканях: такие изображения (особенно те, которые иллюстрируют мифологический или литературный источник), как правило, являются ключевыми в событиях.

Итак, на тканях представлен эпизод поэмы, в котором Пенелопа занята ткачеством. Предыстория его такова: Одиссей, отправляясь в поход под Троию, наказал жене хранить ему верность до совершеннолетия сына Телемаха. Шли годы, установленный Одиссеем срок давно истек, а о нем все не было никаких известий. Пенелопу осаждали сватающиеся к ней десятки "благородных мужей" из Итаки, Самы, Дулихия и Закинфа¹⁴. Чтобы хоть как-то оттянуть роковой день выбора нового мужа, Пенелопа прибегла к хитрой уловке: она пообещала выйти замуж, когда окончит ткать саван для свекра Лаэрта. Чтобы затянуть процесс ткачества, Пенелопа, дурача помогающих ее руки

⁹ *Nauerth C. Penelope auf Koptischen Stoffern // Beiheft 3 zu Dielheimer Blätter zum Alten Testament und Siner Rezeption in der Alten Kirche. Heidelberg, 1984. S. 295–299.*

¹⁰ Нам кажется, что ткани, скорее всего, принадлежат VII в. Непропорциональные фигуры, бросающиеся в глаза анатомические погрешности в их трактовке, использование нитей черного цвета в качестве контура и для подчеркивания деталей и теней наверняка указывают на отход от господствовавших на ранних этапах коптского ткачества (IV–V вв.) художественных принципов. В то же время техническая добротность исполнения, отсутствие ярких, аппликативно сопоставляемых цветов и явного стремления к стилизации не позволяют отнести их к более позднему времени.

¹¹ Близкие изображения таких станков см.: *Guillou A. La civilisation byzantine. Arthard, 1974. Fig. 95 (миниатюра XIII в.); Керимов Л. Азербайджанский ковер. II. Баку, 1983. Рис. 22, 22а (рельефы XV–XVI вв.).*

¹² Такое же предположение мы высказали в 1983 г. в своем отзыве на ст. Е.В. Пищиковой, присланную редколлегией "Византийского временника".

¹³ *Nauerth C. Op. cit. S. 298.* К этим памятникам можно добавить роспись краснофигурного скифоса (около 440 г. до н.э.) из собрания Археологического музея в Кьюзи. На нем изображена сидящая перед ткацким станком Пенелопа, рядом с нею стоит юноша. В нем обычно видят Телемаха, по нашему мнению, уместнее видеть в нем одного из женихов Пенелопы (*Nowicka M. Marlarstwo antyczne. Zarys. Wrocław et al., 1985. Рис. 46*).

¹⁴ По Гомеру, к Пенелопе сваталось 108 женихов, по Аполлодору, их было 92. См.: *Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972. С. 97, 185.*

женихов, днем ткала саван, а ночью тайком распускала его. Иными словами, в течение трех лет каждое утро для Пенелопы начиналось с подготовки станка к работе: т.е. натягивались нити основы, крепились грузила, вставлялись челноки и проч. Нам кажется, что на заинтересовавших нас тканях представлен эпизод, когда Пенелопа только собирается ткать: на станине видны лишь три вертикальные параллельные линии — нити основы, ткацкие инструменты, о которых упоминала К. Науэрт, — это вполне могли быть прясла, служащие для уплотнения ткани грубни (бердо), но, скорее всего, челноки¹⁵. В это время к ней приходит один из претендентов на ее руку и сердце. Пенелопа с радостью пользуется возможностью отвлечься от своего занятия, чтобы побеседовать с ним.

Как это было принято в позднеантичном искусстве (образцами которых широко пользовались коптские мастера¹⁶) юноша представлен почти обнаженным¹⁷. Левую руку он протягивает к Пенелопе, приветствуя ее или обращаясь к ней с вопросом. Правой рукой он опирается на посох, навершие которого заканчивается личиной какого-то зверя или птицы (что, кстати, вполне может указывать на знатное происхождение юноши). Левая нога жениха поставлена на небольшой предмет. К. Науэрт приняла его за шкатулку с рукоделием Пенелопы. Нам кажется, что, скорее всего, это либо невысокая колонна, либо ее остаток — нижняя часть; в любом случае, она, как и посох в руке юноши, могла символизировать пройденный им долгий путь¹⁸.

Несомненно, что в тесной связи, не только композиционной, но и символической, следует рассматривать изображение в нижней части вставки, т.е. путти и зайца. Поза путти, его широко расставленные ноги и растопыренные пальцы рук, распластанные крылья, взметнувшаяся вверх накидка — убедительно говорят о его страстном желании поймать зайца. Животное, прижав уши к телу, вытаращив глаза, высунув язык и широко разбросав передние лапы, явно стремится не попасться в руки ловца и укрыться от погони. Думается, что эту сценку (повторяющуюся несколько раз на вставках-полосах) вполне можно рассматривать как метафорический намек на исход представленного над нею эпизода: надежды юноши будут столь же безрезультатными, как и старания путти.

Нам кажется, что в изобразительных мотивах сцены есть два косвенных указания и на дальнейшую судьбу претендента на руку и сердце Пенелопы — его близкую смерть (от стрел Одиссея). Речь идет о зайце и колонне. У греков охота на зайца издавна связывалась с погребальными обрядами¹⁹. Колонна могла символизировать мученичество (вспомним привязанного к столбу и бичуемого Спасителя, святого Себастьяна и др.). Разрушенная колонна (как на наших вставках) могла служить намеком на близкую смерть, поскольку была храмовой символикой потусторонности²⁰.

В заключение остановимся на вопросе, который почему-то совершенно не интересовал наших предшественников, изучающих эти памятники. Чем объяснить выбор тка-

¹⁵ Недаром же в одном из произведений Леонида из Тарента (VI. 289) рассказывается о том, что жительницы острова Крита принесли Афине-Пряхе коллективный дар, в котором был и "ткацкий челнок... — страж брачного союза Пенелопы" (*Нахов И.М.* Киническая литература, М., 1981. С. 121).

¹⁶ Основную литературу по этому вопросу см.: *Каковкин А.Я.* О двух группах коптских памятников с античными сюжетами // ВДИ. 1990, № 1. С. 80.

¹⁷ Нагота юноши нас не должна удивлять, хоть это произведение мастера-христианина. Помимо того, что, скорее всего, в таком виде герой был представлен на образце, с которого ткач копировал изображение, вероятно, нагота в глазах коптов воспринималась как героизированная. Нередко логика сюжета диктовала изображать героев, особенно античных, обнаженными. См. об этом: *Rickerman E.J.* Symbolism in the Dura Synagogue: A review article // *The Harvard Theological Review*. Cambridge (Mass.), 1965. Vol. 58. P. 142.

¹⁸ Мотив опирающегося на колонну, камень и др. ногой героя в античном искусстве рассмотрен К. Ланге. См.: *Lange K.* Über das Motiv des aufgestützter Fusses in der antiken Kunst. Leipzig, 1879.

¹⁹ *Picard Ch.* La chasse à couvrir du lièvre // *Studia antiqua Antonio Salac septugenario oblata*. Pr., 1955. P. 156–159.

²⁰ *Шталь И.В.* Эпические предания Дневней Греции. Гераномехия: Опыт типологической и жанровой реконструкции. М., 1989. С. 154.

чем (или заказчиком тканей) в качестве героини изображенной сцены именно Пенелопы? Мы уверены, что выбор этот не был случайным, он наверняка обдуман, сознательно сделан, поскольку заключает в себе глубокий смысл.

Дочь спартамца Икария и наяды Перибей – Пенелопа занимает среди гомеровских героинь особое место. Женщине труднее раскрыть и реализовать свои возможности, чем мужчине, у которого больше шансов проявить себя, и, тем не менее, Гомер нашел способы выделить Пенелопу из круга других своих героинь. В ряде мест поэмы рассыпаны эпитеты, характеризующие физические и моральные качества Пенелопы: "многославная", "непорочная", "стыдливая", "сильная", она превосходит других жен "видом и станом", "величием", "разумом", "красотой", "благоразумием", "мудростью" и т.п.²¹ Все эти качества как бы подводят к главному в образе Пенелопы.

Верная жена, преданно ожидающая двадцать лет возвращения мужа, она стала воплощением идеала женского благородства и супружеской верности. Именно в этом морально-этическом аспекте запечатлелся ее образ в сознании сотен поколений людей от современников поэмы до наших современников.

Вероятно, в памяти людей жило и одно из преданий, согласно которому Пенелопа обрела бессмертие: Телегон (сын Одиссея и Кирки) после нечаянного убийства своего отца, женился на Пенелопе, Кирка дарует новобрачным бессмертие и переносит их на острова блаженных²². Обретение Пенелопой бессмертия воспринималось людьми как достойная награда за все ее добродетели. Этот-то момент и явился основополагающим в выборе героини. Представление на тканях Пенелопы за ткацким станком, рядом с женихом – это символ гомеровской героини, ее своеобразный опознавательный знак, запечатлевший переломный момент в ее жизни. В другой интерпретации главную героиню "Одиссеи" просто трудно было бы узнать.

Факт обретения Пенелопой бессмертия послужил главным мотивом изображения ее на заинтересовавших нас туниках, обнаруженных, как и большинство коптских тканей, в захоронениях. Ведь большинство вытканых, вышитых, нашитых, нарисованных на коптских тканях изображений, очень разнообразных по тематике и стилистике, воплощало неистребимую веру людей в благополучное продолжение жизни после смерти²³. Эта вера, близкая сердцу язычников, христиан, мусульман, обусловила живучесть в пестрой этнической и конфессиональной среде долины Нила подобных рассмотренной сцен на протяжении всего I тыс. н.э.

²¹ О достоинствах Пенелопы см.: *Шталь И.В., Попова Т.В.* О некоторых примерах построения художественного образа в поэмах Гомера и византийском эпосе XII века // *Античность и Византия*. М., 1975. С. 71–72.

²² *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. С. 98; *Ярхо В.Н.* Пенелопа // *Мифы народов мира*. М., 1982. Т. II. С. 299–300.

²³ Впервые эту мысль автор данной статьи высказал в докладе, прочитанном 5 декабря 1980 г. на научной сессии, посвященной 60-летию отдела Востока Эрмитажа. В тезисной форме эта идея отражена в ст.: *Каковкин А.Я.* К вопросу о символике изображений на коптских тканях // *Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения: Сб. к 75-летию акад. Б.Б. Пиотровского*. Л., 1985. С. 209–215. В развернутом виде ее см.: *Он же.* Изображения на коптских тканях: Украшения или символы? // *Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв.: Сб. статей*. Л., 1988. С. 37–66.