

**РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО КАПИТАЛА**

**SECTION I. HISTORICAL ASPECTS OF THE DEVELOPMENT
OF HUMAN CAPITAL**

УДК: 94

DOI: 10.25629/НС.2022.10.01

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ПОГРЕБАЛЬНОМ КУЛЬТЕ НА БОСПОРЕ

(по материалам книги: Алексеева Е.М. Некрополь античного города Горгииппии.

Комплекс гробниц рубежа II – III вв. н.э. Москва-Вологда, «Древности Севера». 2021.

351 с. : илл. ISBN 978-5-93061-180-9)

Сапрыкин С.Ю.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Институт всеобщей истории Российской Академии наук

Аннотация. Статья является развернутой рецензией недавно вышедшей из печати монографии, посвященной погребальным комплексам боспорского города Горгииппии. В ней приводятся результаты изучения находок, сделанных при раскопках ее некрополя за разные годы. В статье особое внимание уделяется анализу росписи склепа, обнаруженного при строительных работах в 1975 г., поскольку автор монографии отводит этому вопросу основное место в своей книге. Автор статьи уточняет некоторые моменты, дает собственную трактовку ключевых сюжетов декоративной росписи и уточняет смысл и значение ряда деталей изображения.

Ключевые слова: Боспор, Пантикапей, Горгииппия, некрополь, погребальный культ, подземные боги, Дионис, Аид, Кора-Персефона, элевсинский цикл.

Во время строительных работ 1975-1976 гг. в центре современной Анапы на участке элитного некрополя Горгииппии, древнего города Босполрского царства, был найден комплекс из трех гробниц. В него входили два склепа: один, ограбленный еще в древности, получил название I-75 и был полностью покрыт настенными фресками, другой II-75, вырубленный в скале, являлся закрытым археологическим комплексом с богатым погребальным инвентарем. В состав комплекса входила также вырубленная в скале могила -76. Все эти погребальные сооружения имели одну курганную насыпь, срытую при перестройке современного города. Погребения принадлежали членам одного рода или семье знатных и богатых граждан Горгииппии. Расписные склепы исследовались на Боспоре в XIX и начале XX в., многие из них не сохранились и известны лишь по публикациям и зарисовкам, сделанным до революции 1917 г. Поэтому обнаружение анапского расписного склепа 1975 г. стало археологической сенсацией, а декоративная живопись на стенах склепа II-75 и богатейший набор погребального инвентаря в другом склепе вызвали большой научный интерес. На протяжении длительного времени склеп с росписями находился в реставрации, его полная научная публикация долго откладывалась, хотя отдельные находки, сделанные в соседнем склепе и отдельные фрески, частично или выборочно, попадали в различные научные издания. В последние годы Е.М. Алексеева, многолетний руководитель Анапской археологической экспедиции, подготовила полную публикацию всего археологического комплекса и провела тщательный научный анализ всех сделанных

там находок. Поэтому монография, посвященная этому комплексу и анализу находок, сделанных за долгие годы изучения некрополя Горгиппии, имеет большое значение не только для изучения погребального обряда населения Боспорского царства, но и для прояснения многих вопросов исторического развития Боспора и Горгиппии.

Горгиппия – один из крупнейших центров античной культуры на юге России – входила в состав Боспорского государства, сложившегося на берегах пролива Боспора Киммерийского как в древности называли современный Керченский пролив. Она была основана греками еще в середине VI в. до н.э. в древней Синдике – области на азиатской стороне пролива, где в древности проживали синдо-меотские племена. Первоначально город назывался Синдская Гавань, а в первой половине IV в. до н.э., когда на его месте возник новый городской центр, он получил название по имени его основателя – Горгиппа, брата тирана Боспора Левкона I, который присоединил Синдику к Боспорскому государству. С этого времени город стал крупным греческим полисом, распространившим влияние на соседние районы и племена. Он просуществовал до середины III в. н.э., когда был разрушен готами.

Публикации комплекса археологических находок, обнаруженных в 1975 г. и в предыдущие годы на некрополе, предпослан исторический очерк о древней Горгиппии, в котором дается периодизация развития города от основания до начала IV в. н.э. Исследовательница обращает особое внимание на то, что после разгрома в середине III в. н.э., что ранее считалось временем полного прекращения существования города, произошло его возрождение, но не в столь значительном объеме, как ранее. Археологические остатки этого периода выявлены в северо-восточном углу древнего городища, где обнаружена цитадель. Автор монографии приводит подробнейший обзор находок, сделанных на горгиппийском некрополе, описывает этапы его развития во все периоды существования Горгиппии, разбирает стратиграфию, уточняет его границы на разных этапах истории и застройки города. В монографии уточняется количество раскопанных погребений и приводится их датировка. Особое значение имеет попытка выявить соотношение некрополя и оборонительных стен, что является важным уточняющим параметром для определения хронологии границ городской застройки. Анализируя типы погребений, характер погребальных сооружений и особенности погребального обряда в различные периоды, Е.М.Алексеева приходит к выводу о ярко выраженной социальной стратификации населения Горгиппии в римскую эпоху.

Важнейшее значение имеет публикация и каталожное описание надгробий, обнаруженных за время изучения некрополя. Они представляют собой многоярусные стелы со сценами загробной трапезы и предстояния конного воина-всадника сидящей в кресле в скорбной позе женщине или маленькой фигурке слуги, иногда опирающегося на алтарь или полуколонну. Особую группу составляют прямоугольные плиты с изображением стоящих мужских и женских фигур в сопровождении слуг, в другую группу включены рельефные стоящие мужские и женские полуфигуры, а в третью – статуарные надгробия и примитивные антропоморфные одиночные и парные надгробия. По мнению автора монографии, они тесно связаны с погребальным культом и обрядами, отражавшими переход умерших из земной жизни в потусторонний мир, где они обретают бессмертие души вследствие пройденного ими жизненного пути. Подробный анализ изображений на горгиппийских надгробных плитах позволяет Е.М. Алексеевой перейти к исследованию сюжетов погребальной росписи склепа I-75, что является основной рецензируемой книги.

Анализу декоративной живописи предпосланы подробные рассказы об открытии гробниц, их состоянии на момент прибытия археологов, методике раскопок и реставрации склепов и росписей. Далее автор описывает архитектуру склепов, заостря внимание на убранстве склепа I-75. Он имеет полуциркульный (полуцилиндрический) свод и вход - дромос, смещенный к углу погребальной камеры, а не к центру, как в других подобных памятниках. Стены и свод погребальной камеры тщательно оштукатурены, что характерно для боспорских склепов римской эпохи, в частности, для погребальных сводчатых склепов на некрополях боспорских родов Китея и Илурата. Эти склепы, но особенно подкурганый склеп Васюриной горы на

Тамани являются хорошей параллелью архитектуре анапского склепа. В нем стояли три однотипных каменных саркофага, два из которых были пустыми, а на дне третьего сохранились костные остатки, лежавшие в беспорядке после посещения склепа грабителями. Изучение этих останков, в том числе и обнаруженных на полу склепа, позволило прийти к заключению о захоронении в трех саркофагах примерно четырех человек, очевидно, членов одной семьи. Фрески, покрывавшие стены и свод, исполнены в палитре красок различных цветов с преобладанием красного. Цоколь, к которому были придвинуты саркофаги, имел покрытие в виде сплошного слоя красного цвета по периметру всех четырех стен погребальной камеры. Он отделялся от верхних ярусов изображений черной и желтой полосами. Стены – одна со входом, закрытым дверным проемом, другая напротив входа, имели завершения в виде полукруглых люнет с различными изображениями, связанными с почитанием умерших основателей семьи и рода. На люнете юго-восточной стены напротив входа, в центре, можно видеть фигуру сидящего в невысоком кресле (троне) бородатого мужчину в плаще (гиматии) и красных башмаках (или сапогах), левая рука которого сжимает свиток, перевязанный тесьмой с двумя свисающими концами. Правой вытянутой рукой он тянется к фигурке слуги в коротком хитоне, передающего ему диптих (доску) и стилос для письма. Личность изображенного поясняет аббревиатура $\text{ПА} = \text{πα}(τήρ)$ – отец. Жестом открытой ладони – два пальца сжаты, три раскрыты – он показывает, что следует записать слуге. По мнению Е.М. Алексеевой, это мог быть жест для передачи цифрового значения, а именно – перечня наиболее значимых прижизненных деяний усопшего. Она ссылается на правило обучения цифровому счету в Риме, когда с помощью гимнастики пальцев школьников обучали счету – жестами правой руки показывать сотни и тысячи в строго определенном положении. Это наблюдение трудно сочетается с выводом исследовательницы о записи на диптихе наиболее важных деяний умершего главы семьи или рода. Трудно представить, что эти достижения во время его жизни доходили до сотни или тысячи, тем более для записи такого их количества на диптих. Скорее всего данный жест выражал нечто иное. Вся сцена связана с погребальным культом, а значит должна выражать идею бессмертия за гробом – связь земной жизни и жизни в царстве Аида. В таком случае цифра три, которую глава семьи на пальцах повелевает слуге начертать на диптихе, скорее всего, предначалась для того, чтобы представить ее в подземном мире хтоническим богам Аиду и Персефоне. Эта цифра являлась магической, особенно в элевсинском культе, пронизанном идеей бессмертия. Ведь согласно гомеровскому гимну Деметре, ее дочь Кора, похищенная Аидом и увезенная им в подземное царство, по решению Зевса третью часть года должна была проводить в глубине преисподней как Персефона – супруга Аида, а две остальные части года находиться на земле при матери Деметре как Кора, вследствие чего вся природа и все живое расцветает и получает стимул к возрождению новой жизни [Hom. Hymn. Dem. 395–400]. В этом заключался главный смысл хтонического культа умерших – треть года проживать в Аиде, а остальное время посвящать новому жизненному пути вследствие возрождения к жизни после смерти по причине бессмертия души, что создавало иллюзию нахождения среди живых. На это намекает трехчастное деление некоторых надгробий, то же самое, очевидно, имел в виду художник, расписывавший склеп, когда изображал мужской персонаж, который показывает слуге, что нужно записать на диптихе цифру три, т.е. треть года, сколько он и сидящая рядом супруга будут находиться в подземном мире. Два загнутых пальца указывали на две остальные части года, когда в соответствии с учением элевсинских мистов и орфиков Персефона возвращалась на землю для возрождения жизни. Этим жестом он как бы готовил себя и супругу к бессмертной жизни согласно представлениям о бессмертии души и возрождении, чтобы в течение двух третей года родные смогли бы ощутить их пребывание среди здравствующих, т.е. принять их как бессмертных.

Рядом с мужчиной – главой рода изображена сидящая в кресле с высокой спинкой женщина в длинном хитоне и накинутом на голову покрывале (пеплосе), очевидно, мать семейства, супруга мужчины, что поясняет другая аббревиатура $\text{ΜΗ} = \text{μη}(τήρ)$ – мать. Этот образ совпадает с изображениями сидящих женщин на боспорских надгробиях и на росписях боспорских склепов римского времени, главным образом, со сценами прощания. Автор монографии справедливо

увязывает сцену мужа и жены в царственных позах на троне с воплощением их как обожествленных умерших. В этой связи автору следовало бы высказать свое отношение к появляющейся в научной литературе идее о том, что на надгробиях и в декоративной росписи склепов сидящая женщина передавала образ матери или жены, провожающей умерших сына или мужа в подземный мир. Такая трактовка означенной сцены отрицает ее религиозное восприятие и сводит к простой бытовой или жизненной ситуации. На наш взгляд, изображение на погребальных памятниках – надгробных стелах или стенах склепов – сидящих на троне или в кресле женщин либо супружеских пар имеет, прежде всего, религиозный характер, выражает бессмертие в земном и потустороннем мире. Но при этом сохраняется тот образ, который женщина (мать, сестра, вдова, жена), а также муж и жена, имели при жизни. Сидящая женская фигура на росписи анапского склепа не выражает ни траура, ни скорби, в отличие от некоторых женщин на боспорских надгробных плитах. Царственные позы ее и супруга, к тому же в центре всей композиции на стенах погребальной камеры, создают ассоциацию с бессмертными богами – царицей подземного мира Персефоной и повелителем подземного мира Аидом (Плутоном).

Автор монографии справедливо связывает росписи склепа с идеей бессмертия. На это указывают зооморфные изображения – козлов, предстоящих друг другу в геральдической позе, что соответствует дионисийским религиозным представлениям, черепахи, оленя, фазанов (павлинов), свернувшейся в клубок змеи в центре изображения на юго-восточной стене склепа прямо над сидящей божественной парой умерших матери и отца. Все они располагаются на люнетах северо-западной и юго-восточной стен склепа на третьем ярусе изображений. Однако символика ряда изображений осталась автору не совсем понятной. Росписи всех четырех стен склепа, особенно северо-западной и юго-восточной, представлены в виде трех рядов или ярусов различных изображений, создавая картину перехода от нижнего ряда к среднему и от него к верхнему. Нижний цокольный ряд, выкрашенный красной краской без дополнительных символов, олицетворяет тьму подземного царства Аида (неслучайно, что к нему прислонили саркофаги). Второй ряд оформлен в архитектурно-инкрустационном стиле с чередованием ромбов, квадратов, в том числе со вписанными в них солярными символами между ионическим колоннами-пилястрами, что создает иллюзию храма. Третий ряд – люнеты на юго-восточной и северо-западной стенах, они передают ассоциацию с небесным сводом, а третий ряд изображений на боковых северо-восточной и юго-западной стенах склепа делится на три горизонтальные зоны со своими изображениями. Получается, что все ярусы располагаются в соответствии с магической цифрой три, что совпадает с цифрой, которую путем гимнастики трех пальцев показывает слуге, сидящий на троне глава семьи. Любопытно изображение кругов – солнц с лучами в виде черных зубчатых треугольников, а в одном случае в виде орнамента бегущей волны. Они помещены во второй ярус изображений, а также на люнеты третьего яруса на стену со входом и на противоположную от нее стену. Круги – схематический символ солнца – создают иллюзию победы солнечного света над тьмой, так как они, как правило светлые, перекрывают собой черные лучи, очевидно, олицетворявшие мрак. Трехчастная композиция росписей – сплошной красный фон внизу это мрак преисподней, второй ряд в виде квадратов, ромбов и солнц, побеждающих мрак, это возрождение всего живого в природе под лучами солнечного света, рассеивающего тьму, и третий ряд как воплощение торжества жизни и ее расцвет под солнцем на небесном своде, что обеспечивало бессмертие людей и всего живого – имеет параллели среди декоративной росписи склепов из некрополя Посидонии /Пестума на юге Италии. На их стенах представлены три мира – нижний подземный, окрашенный в сплошные красные тона, средний земной, выдержанный в светлых тонах, и верхний небесный в треугольном фронте в окантовке ов в виде растительного орнамента и гранатовых плодов, ассоциируемый с культом плодородия Коры-Персефоны и Деметры, а значит олицетворяющий бессмертие и возрождение жизни и природы [1, С 32, № 27, С. 39, № 36]. На люнетах двух противоположных друг другу стен горгипсийского склепа – северо-западной со входом в камеру и юго-восточной – мы также видим буйство растительных и животных мотивов, а главное два солнца, побеждающих мрак, расположенных по обе стороны божественной пары умерших супругов; три таких же солнца изображены на противоположной стене в окружении зверей, лепестков роз, венков и деревьев. Перед нами чередование магических цифр – два и три: два

солнца это две части года, когда природа и все живое расцветает и души двух умерших родителей вырываются на волю и супруги предстают как бы в образе живых людей, каковыми их запомнили родственники и дети, а три солнца условно означали третью часть года, когда они находились в потустороннем мире, но душа их оставалась вечной, как сама жизнь, олицетворяемая животными и растениями. Таким образом роспись анапского склепа отражает элевсинскую идею умирания и возрождения природы и всего живого в орфическо-гностицистском представлении о выходе из-под земли к солнцу, т.е. о вознесении на небо, что соответствовало учению о бессмертии души и стремлению к вечной жизни.

Е.М. Алексеева правильно объясняет эти изображения желанием художника выразить идею бессмертия или торжества жизни над смертью. Однако она не всегда пользуется аналогиями, в частности, мозаиками римского времени, помпейскими фресками, росписями боспорских склепов, на которых имеется немало параллелей рисункам на стенах анапского склепа, особенно животных и птиц. Поэтому, разбирая сюжеты росписи, она не обратила серьезного внимания на семантику раскрашенных под мозаику двух прямоугольников, состоящих из маленьких ромбов, двух больших ромбов, вписанных в прямоугольники, в том числе одного солнца с темными лучами внутри ромба, и двух прямоугольников, поделенных на четыре части в виде маленьких прямоугольничков – внутрь каждого из этих четырех прямоугольничков вписаны по два ромба и по два солнца с темными зубчатыми лучами. Все они располагаются во втором ряду росписи стен горгиппийского склепа, а прямоугольники с ромбами отделяются от других изображений пилястрами. Эти изображения имеют прекрасные параллели, например, в росписи пантикапейского склепа 1875 г. Там представлены трехъярусные композиции в виде темно-красного фона внизу, над которым в среднем ряду показаны ромбы со вписанными в них солнцами с 12 лучами темной расцветки на фоне орнамента под растительность и мраморизацию, и все это помещено в прямоугольное пространство между колоннами-пилястрами. Колонны стоят на кладке из ровно отесанных камней, что создает иллюзию храма на подиуме. Над ним, на уровне верхнего яруса, изображены загробная выездка и сцена загробной трапезы [2, табл. LXXIII, 4; LXXV, 4; 3, С. 276, № 148, 3-4]. Вся композиция передает идею победы солнца над мраком, что обеспечивает умершему на коне и на ложе небесное бессмертие. Эта идея подчеркивается изображением сидящей в скорбной позе женщины в образе царицы подземного мира между двух древ жизни в сцене погребального пира. Для понимания семантики чередования ромбов и солнц на стенах анапского склепа большое значение имеет римская мозаика из терм в Джебеле (Северная Африка). Ромбы, кресты, квадраты, треугольники на этом памятнике символизировали чередование и смену времен года, что подтверждается четырьмя их персонифицированными изображениями, соответствовавшими четырем временам года [4, С. 240, рис. 221].

Если взять за основу эти памятники и сравнить их с изображениями на среднем ярусе анапского склепа 1975 г., то выявляется следующая картина. На северо-западной стене рядом со входом в погребальную камеру представлены два прямоугольника – у одного внутри солнце, у другого ромб, при этом каждый прямоугольник обрамлен двумя пилястрами; на юго-восточной стене, под сидящими в креслах умершими, изображены три прямоугольника – один в виде мозаики из мелких ромбов, второй со вписанным в него солнцем на светлом и темном фоне, третий в виде ромба с помещенным внутри солнцем и все три прямоугольника вставлены в обрамление всего двух пилястр, в отличие от северо-западной стены, где каждый прямоугольник имеет по две боковые колонны. Это говорит о том, что три прямоугольника на юго-восточной стене напротив входа в камеру соответствовали одному временному циклу, который соотносился с загробным образом умерших в царстве Аида. Если учесть, что ромбические знаки обозначали смену времен года, то обращает на себя внимание количество прямоугольников с ромбами и солнцами в среднем ряду всей композиции декора четырех стен склепа – их двенадцать, при этом прямоугольники трижды делятся на четыре части и дважды в них вписаны по два ромба и по два солнца, побеждающие тьму. Прямоугольники отделялись друг от друга пилястрами (за исключением трех под умершими отцом и матерью), следовательно, каждый соответствовал одному месяцу годового цикла, в течение которого сменялось четыре

времени года. Последнее подтверждается расположением всех месяцев – прямоугольников по периметру четырех стен гробницы и делением трех прямоугольников на четыре части, раскрашенные в темные, затемненные и светлые тона. Один такой прямоугольник поделен на четыре квадрата без вставок, а два других разделены на четыре части со вставками в виде двух солнц и двух ромбов. В таком случае три прямоугольника между двух пилястр, расположенные под сидящими мужем и женой (отцом и матерью), воплощали собой условное обозначение времени, очевидно, третью часть года, в течение которой они находились в царстве мертвых. А два квадрата на противоположной стене означали две остальные части, когда их души возвращались на землю и они как бы возрождались к новой жизни среди людей и своих родственников. При этом весь цикл жизни равнялся году – на это указывают двенадцать прямоугольников с солнцами и ромбами по всему периметру камеры. В течение этого года сменялись четыре времени года – зима, весна, лето, осень, что совпадает с делением трех прямоугольников на четыре части. В ряду прямоугольников на среднем ярусе росписи склепа, т.е. условных месяцев, два имеют вписанный внутрь них большой ромб, причем один представлен с символом солнца внутри. Два прямоугольника, по форме близкие к квадрату, имеют вид мозаики из ромбов, а три поделены на четыре части, о чем уже говорилось. В данном случае мы в очередной раз сталкиваемся с сочетанием магических цифр – два, три, четыре. Они кратны 12, следовательно, соотносятся с одним годовым жизненным циклом – третью года (четыре месяца), когда умершие проводили жизнь в царстве Аида и становились бессмертными, и двумя третями года (восемь месяцев), когда боги позволяли им или их душе вернуться на землю для возрождения к новой жизни. Это цикл вечной жизни и обретения бессмертия души, что соответствует элевсинским и дионисийским хтоническим представлениями о земной жизни, смерти, жизни за гробом и новом возрождении к жизни.

Е.М. Алексеева вскользь обратила внимание, что идея победы света над мраком, прослеживаемая по росписям склепа, могла соответствовать канонам иранской религии. На наш взгляд, влияние зороастризма и огнепоклонничества подтверждается изображением солнц, побеждающих своими лучами власть тьмы и мрака, а также полусводами солнца с аналогичными черными окантовками лучей над тремя нишами – наисками, куда, по всей видимости, помещали светильники или факелы с огнем. Вся эта символика отражала веру в победу солнца над мраком, а значит торжество жизни над смертью. Неслучайно, что свод склепа и одна из ниш украшены изображением шестилепестковой розетки, вписанной в круг, причем розетка – символ солнца – на своде показана на фоне лепестков роз – цветов, которые символизировали возрождение к жизни. Ведь цветок – это символ Кору, которая собирала цветы, когда ее похитил Аид и увез в подземное царство. Аналогичные лепесточки и два солярных символа, побеждающие тьму, сопровождают сцену сидящих мужчины и женщины на люнете юго-восточной стены склепа, которую увенчивают фантастические животные и птицы, а также змея в круге солнца и два древа жизни по бокам. Они выражают победу жизни над смертью, т.е. несут идею о том, что умершие муж и жена, попав в царство мертвых, обрели бессмертие, дарованное им царем подземного мира и его царицей Персефоной (в миру Корой, покровительницей всего живого на земле, когда она выходит к матери Деметре из подземного царства). Смысл изображений весьма символичен: три ряда (нижний красный – это подземный мир, средний, оформленный в архитектурно-инкрустационном стиле – это земной мир, а верхний, декорированный в фигурном стиле – это небесный мир, куда устремляется бессмертная душа умерших) выражают идею космоса, бытия и бессмертия. Это совпадает с магической цифрой три, запечатленной на пальцах правой руки сидящего мужчины, попросившего слугу написать ее на диптихе, чтобы обрести бессмертие и обратиться с этой просьбой к богам – Аиду и Персефоне (может быть почившая чета – это их персонификация) или Зевсу и Гере. Ведь по учению элевсинских мистов Зевс Отец или Отчий, повелев царю подземного мира отпустить Кору после трети года ее пребывания в царстве мертвых, дал ей возможность стать бессмертной. Вся композиция изображений на стенах склепа построена на воплощении идеи бессмертной жизни за гробом. В ней просматривается синкретизм элевсинских религиозных представлений, дионисийской традиции и иранской религии, что характерно для Боспорского царства эпохи позднего эллинизма и ранней Империи, где имело место совмещение греческих и восточных черт

в связи со смешанным характером его населения. Под влиянием дионисийского культа в росписи склепа появились театральные маски, разнообразные фантастические животные и птицы. Среди памятников, которые подтверждают дионисийский характер таких изображений, выделяются мозаика в Суссе (римская колония Траяна, Тунис), на которой представлен триумф Диониса в обрамлении растительного орнамента, птиц и оленя [4, С. 232, рис. 214]. К ним относятся также росписи помпейских вилл в Стабелях с изображениями оленя, петуха [5, С. 132, 137], росписи стен и мозаики из домов в Помпеях, в частности, изображающие Вакха (Диониса) перед Визувием, змею, экзотических птиц, пантеру в орнаментации различных растений и гирлянды листьев, цветов и плодов [6, рис. 267]. Птицы, звери и растительные мотивы, включая гирлянды и цветы, дополняемые изображением свернувшейся змеи – классического катахтонического существа – подчеркивают идею возрождения к жизни, которая лежит в основе росписи анапского склепа. Они как бы сопровождают чету умерших отца и мать в потустороннем мире. Эти детали подтверждают хтонический характер изображений, которые навеяны почитанием элевсинских богинь плодородия, но в большей степени богов дионисийского круга. Данные представления возникли под воздействием орфиков, что отмечается также и автором рецензируемой работы.

Описанным особенностям погребального культа вполне соответствует апофеоз Геракла – изображения его двенадцати подвигов, которые занимают всю среднюю полосу третьего верхнего яруса боковых сторон погребальной камеры. Можно согласиться с автором работы, что этим подчеркивается главная идея композиции всей росписи – бессмертие по результатам деяний усопшего отца семейства, отождествлявшего себя с Гераклом, героем, ставшим бессмертным богом за свои подвиги. Однако в последовательный ряд сцен геракловых подвигов неожиданно вставлен наиск с полуциркульным сводом и фронтоном в виде полусферы с розеткой посередине. Внутри пять человеческих фигур, очевидно, дети и внуки усопших матери и отца семейства – бородатый мужчина, по-видимому, сын, его жена, сестра и двое детей. Е.М. Алексеева полагает, что это «метафора бесконечности развития рода». Сооружение напоминает надгробие, но скорее ложу в театре или амфитеатре, откуда удобно наблюдать за происходящим. Под сценами с подвигами Геракла и наиском с двух сторон располагаются по три театральные маски, игриво выглядывая сверху над покрывалом театрального занавеса. Маски, их опять-таки по три на двух стенах, имеют сакральное значение, так как представляют жизнь человека в ином мире и другом измерении [7, С. 317-324]. Неслучайно, что они украшали саркофаги, их клали в могилы, ибо они связаны с культом Диониса. Маски этого бога и его спутников, в массовом порядке изготовленные в мастерской Амиса, были столь популярными, что подражания им выпускали керамические мастерские в других полисах [8, С. 192, 193]. Наиск с членами семьи умерших родителей, вокруг которого маски дионисийского круга и гирлянды – атрибут этого же культа, по задумке художника вписанный в стройный ряд изображений подвигов Геракла, создает впечатление, что потомки почивших основателей семьи наблюдают, как души их предков, победив, подобно Гераклу, смерть, возвращаются к ним на те две трети года, которые определяет божественная сила царя богов. Это воспринималось как бессмертие и возрождение к новой жизни, ибо родные умерших, как в театре, могли лицезреть возвращение своих любимых отца и матери.

Исследовательница погребального комплекса обращает внимание на то, что сидящий на троне отец семейства держит в левой руке свернутый в трубочку свиток, перевязанный тесемкой, концы которого свисают вниз. Следуя за Л.И. Акимовой, она полагает, что это результат влияния римских обычаев, так как на погребальных памятниках императорской эпохи свиток в руках умершего представлял собой «брачный договор», который матримониальная пара должна взять с собой в могилу для продолжения привычной жизни в потустороннем мире. Однако такая интерпретация вызывает ряд вопросов. Брачный договор вполне вписывается в изображения сцен свадеб или бракосочетания, как на помпейских фресках, на которые ссылаются Л.И. Акимова и Е.М. Алексеева. С другой стороны, свитки «брачного договора» по идее должны присутствовать на надгробных рельефах и на других предметах погребального

культы с парными изображениями мужа и жены, так как, согласно трактовки этих исследователей, этот свиток решал их посмертную судьбу, сохраняя брачные узы в потустороннем мире. На это намекает изображение на торце мраморного саркофага III в. н.э. из малоазийской Сидамары (ныне в археологическом музее Стамбула): мужчина со свитком в левой руке и женщина с плодами на подносе, очевидно, муж и жена, стоят рядом со столиком с хлебцами и фруктами у входа в гробницу, готовясь к загробной трапезе, возможно, с намеком на счастливый брак после смерти [4, С. 346, рис. 327]. Однако свиток не всегда является атрибутом супружеских пар. На том же мраморном саркофаге из Сидамары сидящий на троне на фоне портика с фронтоном бородатый мужской персонаж, возможно, поэт или философ, держит в левой руке немного развернутый свиток и читает написанное в окружении стоящих слева и справа богов и героев [4, С. 347, рис. 328]. На расписном покрывале из греко-римского Египта (ГМИИ) Изиды и Анубиса, покровители умерших, ведут в подземное царство юношу, держащего в руках цилиндр со свитком [4, С. 283, рис. 259]. Свиток зажат в ладони левой руки на статуе умершего мужчины из некрополя Помпей [6, С. 63, рис. 263], а на росписи гробницы Элии Арисуты из Гаргареша в Северной Африке умершая также держит в руках свиток [4, С. 265, рис. 243]. На надгробной плите из Месембрии III в. до н.э. сидящий на троне мужчина держит свиток, переданный ему слугой [9, табл. 175].

На боспорских надгробных памятниках свитков в руках мужей на парных семейных надгробиях практически нет. Помимо анапского склепа, где мы видим супружескую пару со свитком, надгробия, на которых усопший держит его в руках, как правило, не парные, а одиночные и они вообще единичны. На женских надгробиях свитков нет вовсе. Это свидетельствует о том, что свиток в руках у умерших на различных памятниках погребального культа чаще всего не являлся брачным договором, поскольку фигурирует в руках мужчин без супруги и женщин без мужа. Конечно, среди запечатленных на памятниках лиц могли быть поэты, писатели, ораторы, различные интеллектуалы, как, например, на надгробной стеле IV в. до н.э. из Национального археологического музея Афин, на которой представлена сидящая молодая женщина, предполагаемая поэтесса, под креслом которой стоит пиксида с двумя цилиндрически свернутыми книгами [10, С. 107, № 817]. Но чаще всего это были обычные люди, поэтому можно предположить, что во многих случаях свитки в руках погребенных являлись наговорами, заклятиями, молитвами или обращениями к подземным богам защитить от невзгод в потустороннем мире, избавить от врагов и призвать месть подземным владыкам на тех, кто осмелится ограбить или потревожить сон покойных [11, С. 67]. Поскольку, как мы говорили выше, диптих в руках слуги на фреске горгиппийского склепа использовался для записи магических цифр в связи с пребыванием в царстве мертвых для передачи его властителям, то и свиток, по видимому, предназначался для них, чтобы обеспечить спасение души за гробом.

Косвенно эта идея спасения и защиты проявляется в облике Медузы Горгоны, который предположительно находился в центре круга над фигурами божественной пары, но утрачен при строительных работах. Основная функция Горгонойона защищать и отвращать врагов и всяческие несчастья, поэтому его часто использовали в погребальном культе. Автор работы, не исключая апотропеическую функцию Медузы напротив входа в гробницу, на первое место, тем не менее, ставит ее «хтоническую силу как символ безначальности и бесконечности времени». Однако, если принимать во внимание, что в склепах IV-III вв. до н.э. в Южной Италии (некрополь Партенопты) Горгона помещалась в центре верхней люнеты погребальной камеры под самым цилиндрическим сводом гробницы непосредственно над местом положения усопших [12, С. 60, 61], то ее функции защитницы, «дурного глаза» для осквернителей погребенных выходят на первое место. Аналогичное расположение Медузы на верхней люнете камеры в анапском склепе означало, что и здесь она прежде всего апотропей.

Далее автор монографии подробно анализирует весь комплекс находок из второго склепа, а также артефакты, обнаруженные во время раскопок других могил и склепов на некрополе Горгиппии. На основании тщательного изучения всего комплекса находок, Е.А. Алексеева приходит к выводу, что дата склепа 1975 г. приходится на рубеж I-II – начало III в. н.э. По нашему мнению, роспись склепа I-75 по аналогии с пантикапейским склепом 1875 г., относящегося ко II в. н.э.,

появилась во II в. н.э., вероятно, во второй его половине, когда склеп готовили для похорон основателей рода горгиппийских граждан. Этот погребальный комплекс, включая и расписной склеп, использовался впоследствии их потомками до первой половины III в. н.э.

Библиография

1. Pontrandolfo A., Rouveret A., Cipriani M. *The Painted Tombs of Paestum*. Pandemos, 2011, 80 p.
2. Ростовцев М.И. *Античная декоративная живопись на юге России*. СПб., 1913, 537 с.
3. Виноградов Ю.А. Древности Боспора Киммерийского в рисунках К.Р.Бегичева и Ф.И. Гросса. Симферополь-Керчь, 2017, 309 с.
4. Bianchi Bandinelli R. *Rome. La fin de l'art antique*. Paris, 1970, 465 p.
5. Jacobelli L. (ed.). *Além de Pompeia. Riscoprendo il fascino di Stabiae*. Napoli, 2012, 159 p.
6. Eschebach H. *Pompeji. Erlebte antike Welt*. Leipzig, 1984, 332 S.
7. Кулишова О.В. Маска в дренегреческом театре: ее происхождение и сакральные основы // Мнемон. 2013. Вып. С. 317-324.
8. Финогенова С.А. Античные терракотовые маски Северного Причерноморья // Советская археология. 1990. 2. С. 189-203.
9. Mihailov G. (ed.). *Inscriptiones graecae in Bulgaria repertae*. Serdicae, 1970, 495 p.
10. Karouzou S. *National Archaeological Museum. Collection of Sculpture*. Athens, 1968, 194 p.
11. Латышев В.В. *Очерк греческих древностей*. Ч. 2. Богослужбные и сценические древности. СПб., 1889, 326 с.
12. Cerchiai L., Jannelli L., Longo F. *Città greche della Magna Grecia e della Sicilia*. Verona, 2007, 283 p.

NEW EVIDENCE ON THE FUNERARY RITUAL AT BOSPORUS

Saprykin S.Yu.

Lomonosov Moscow State University

Institute of World History of the Russian Academy of Sciences

Abstract. The author of this article is reviewing the recently published book about the sepulchral complexes of ancient Gorgippia – a Greek city of the Bosporan kingdom. The book is of great interest because its author represents the results of a longtime investigations at the city's necropolis, having analyzed different finds, discovered in the XIX-XX centuries. The author of the monograph paid great attention to the study of decorative frescoes in the grave-chamber of the vault I-75 (found in 1975) which have a deep religious sense. The author of the article, arguing with the book's author, gives his own analysis of these wall paintings, précising important details and religious ideas which the ancient artist tried to express while decorating the vault.

Key words: Bosphorus, Panticapaeum, Gorgippia, necropolis, funerary cult, underground gods, Dionysus, Hades, Kore-Persephone, Eleusinian cycle.