

УДК 82-95 (7.04)

DOI: 10.31802/2500-1450/2017-28-1-349-364

*Христина (Буткевич), инокиня. Рец. на: Матвеева Ю. Г. Декоративные ткани в мозаиках Равенны. Семантика и культурно-смысловый контекст. Киев: Дух и литера, 2016. 496 с. ISBN 978-966-378-483-0.*

Автор ставит перед собой весьма интересную и полезную задачу: исследовать смысловое содержание изображений тканей в комплексе таких известных на весь мир красотой и художественной выразительностью памятников, как мозаики итальянского города Равенны, созданные в период с 540 по 751 г., когда этот город являлся столицей Равеннского экзархата.

Ю. Г. Матвеева собрала весьма обширный, хотя и общеизвестный, изобразительный материал, привлекла большой литературный массив для обоснования своих суждений. Книга красочно оформлена, содержит постраничные иллюстрации в помощь читателю, но, к сожалению, у многих иллюстраций номера отсутствуют, а у иных зачастую перепутаны, так что работать с ними весьма неудобно.

Монография состоит из двух частей, разделяющих исследование по рассмотрению тканей на мозаиках согласно их расположению в архитектуре: первый раздел — ткани завес, второй — ткани в куполах и апсидах. Цель исследования — раскрыть символическую значимость изображаемых тканей в самом храме или другом архитектурном памятнике и то, как эту значимость выразили художники-мозаичисты в своих произведениях. Поставленная автором задача, решение которой находится на пересечении искусствоведения и богословия, безусловно, очень актуальна, но в то же время чрезвычайно сложна и ответственна, и данная монография, с нашей точки зрения, очень наглядно демонстрирует те ошибочные пути, которыми может пойти исследователь в попытках ее решить.

С позиций искусствоведа, не имеющего богословской подготовки, очень трудно судить о качестве исследований по таким вопросам, как

символическое значение расположения завес, их связь с киворием, соотнесение их с расположением фигур изображенных персонажей, символика тканей в куполах и апсидах, их формы, взаимоотношения с символикой Неба и проч.

Как читатель, автор данной рецензии с большим интересом познакомилась с фрагментами сочинений древних и средневековых писателей, обильно цитируемых в исследовании, обратила внимание на некоторые незамеченные ею ранее интересные детали декора равеннских памятников, за что хотелось бы выразить признательность автору монографии.

Но следует сразу же отметить стилистическую неряшливость, которая присутствует не только в тексте, но и в наименованиях глав и разделов. Название раздела I звучит как «Ткани на завесах» вместо «Ткани завес» (с. 35).

Часть 6.1 главы 6 раздела I называется «Узор завесы перед Феодорой» (с. 103). Во-первых, царица Феодора, несмотря на ее происхождение из цирковых актрис, была не просто императрицей, но личностью выдающейся, прославившейся на века. Во-вторых, слово «узор» — это простонародное название орнамента, в рамках научной монографии совсем неуместное, поэтому данную часть, с нашей точки зрения, корректнее было бы назвать, например, «Орнамент (или декор) завесы перед фигурой императрицы Феодоры».

И уж совсем странно звучит начало данного раздела: «Орнамент узора... (курсив наш. — и. Х.)» (там же).

Часть 1.2 главы 1 раздела II именуется: «Условно-графические трансформации куполов над епископами (курсив наш. — и. Х.)» (с. 122).

Но особенно оригинально и даже, можно сказать, с некоторой эсхатологической многозначительностью звучит название части 4.4 главы 4 раздела II: «Мандорлы с элементами тканей в последующих временах и разных стилях (выделение и курсив наши. — и. Х.)» (с. 201)

В 3-й главе раздела I читаем, что «епископы (а не их фигуры! — и. Х.) <...> образуют <...> пространственную композицию» (с. 46).

Встречаются и смысловые неточности. Например, на той же странице автор пишет: «Каждый епископ держит Евангелие в левой, покрытой

тканью (курсив наш. — и. Х.) руке» (там же). Не тканью, а краем фелони («амфибалонь» от греч. ἀμφιβάλω «облекать»), что соответствует византийской традиции, отразившейся в иконописи, и это отчетливо видно на данной мозаике даже тому, кто не является иконописцем или специалистом по истории костюма. Не совсем этично выглядит и оборот «каждый епископ», коль скоро речь идет о лицах, чье служение автор сравнивает с апостольским.

Книга Ю. Г. Матвеевой буквально изобилует подобными стилистическими огрехами и вульгарностями, для перечисления которых понадобилось бы слишком много пространства.

Если же говорить о содержании, то прежде всего наше внимание привлекли 3, 4, 5, 6 главы раздела I, в которых Ю. Г. Матвеева непосредственно обращается к орнаменту тканей, а также глава 3.4 раздела II, где речь идет о конкретных элементах архитектурного декора, изображенных в мозаике.

В главе 3 раздела I автор рассматривает мозаику в алтарной апсиде церкви Сант-Аполлинаре-ин-Классе. С двух сторон арок, под которыми находятся фигуры епископов, изображены «два терракотовых диска с темным диагональным пересечением в виде креста» (уточним: креста косоуго, «андреевского» вида) (с. 46). Сразу же возникает вопрос: что имеется в виду под обозначением дисков как терракотовых? Цвет? Но они в центре золотистые, а к краям — красные. Материал? Но это мозаика. Исходя из их положения, обособленного от другого декора, и расположения наверху, автор предполагает «неслучайность и символичность» их смысла и делает попытку увидеть здесь изображение просфор, символизирующих вход в алтарь как в Царство Небесное, о котором говорил Своим ученикам Господь. Далее следуют очень пространные и бесспорные рассуждения на тему об алтаре, хлебе, Царстве Небесном, основанные на цитатах из Священного Писания и проч.

Но для того, чтобы истины евангельского текста совпали с предположением автора, нужны фактические доказательства. Что же предлагает Ю. Г. Матвеева? Минерализованный хлеб из Помпеи (Илл. 44.

С. 47), даже если принять допущение, что это просфора, ничего не доказывает, поскольку на нем крест прямой, а не косой (хотя автор расположила иллюстрацию так, чтобы была видимость косо́го креста). Точно так же бездоказательно и изображение эфиопского просфорного штампа, не совпадающего с искомым мотивом (Илл. 45. С. 47). Ничего не добавляют и остальные изображения. На иллюстрации 46 (с. 47) косой крест получился за счет перспективы, ибо просфоры изображены лежащими. На иллюстрации 48 (там же) надрезы на хлебе только в центре, причем очевиден их утилитарный смысл: это обычные насечки, чтобы хлеб не растрескался в печи (как на современных батонах), ничего сакрального в этом нет. На иллюстрациях 49 и 50 (там же) крест прямой, а не косой.

В своих рассуждениях Ю. Г. Матвеева ссылается на труд М. А. Бобрик «Икона Тайной вечери над царскими вратами: К истории ранних слоев семантики», в котором автор «приводит множество примеров, где <...> образ трапезы бессмертия <...> помещался над символическим входом» (с. 49). Изображение Тайной вечери и сегодня помещают в верхней части иконостаса, над царским вратами. Но разве можно сравнить икону, вызывающую своим содержанием глубокое благоговейное чувство, с этими двумя дисками, которые размещены в «рабочем порядке» по сторонам арки в местах, не пробуждающих никаких мистических эмоций, и напоминают, скорее, два гвоздя, поддерживающие тяжелую драпировку! Кроме того, если это хлебы, то почему они на столь реалистичной по трактовке мозаике изображены схематично, словно пригвожденные к плоскости, а не в естественном виде, в проекции сбоку, как бы парящими над головами епископов, что было бы гораздо более уместно в данной композиции?

Сравним эти хлебы с изображением находящихся над головами епископов венцов, которые, в отличие от хлебов, трактованы в той же мере реалистичности, что и вся остальная композиция (Илл. 4, 5. С. 46). Казалось бы, они весьма прозаично закреплены тремя цепочками на центре штанги, но это не мешает им зрительно парить над главами епи-

скопов, воспринимаясь (тут мы вполне солидарны с автором монографии) высокими символами епископского служения.

Изображение этих венцов натолкнуло автора монографии на следующий ход мысли: поскольку над головами епископов расположены изображения небесного хлеба, постольку эти просфоры подчеркивают статус последних как преемников Христа и апостолов, входящих сквозь завесу к трапезе Спасителя» (непарные кавычки), а венцы подтверждают идею о замысле представить их стоящими по сторонам единого кивория над настоящей святой трапезой (с. 52). Далее снова идут рассуждения о миссии епископов и апостолов, в которых буквально тонет читательское внимание, столь же бесспорные, сколь совершенно не доказывающие, что эти элементы декора являются изображением просфор.

Неубедительны в изложении и в предлагаемом иллюстративном ряде и последующие доказательства автора по поводу заинтересовавших его знаков. Например, декор звездного неба в мавзолее Галлы Пластидии, сестры первого императора Западного Рима Гонория, с нашей точки зрения, вполне логичен по своему наполнению и никаких смысловых новаций не требует. Здесь мы имеем дело с универсальными элементами мировой орнаментики: древнейший мотив, сочетающий крест и круг как знак соединения Небесного и земного, о символике которого написано достаточно много в научной литературе<sup>1</sup>. В контексте христианского искусства он продолжает существование, но это не значит, что мы должны непременно отыскивать в нем новое сакральное содержание. Для этого в самой его трактовке должны произойти какие-то изменения, о том свидетельствующие, чего мы в данном случае не наблюдаем. Другой мотив, напоминающий цветок ромашки, является декоративизированным вариантом древнейшего мотива круга, который органично связан

<sup>1</sup> Происхождение древнейшего знака креста в квадрате (или круге) связано с представлениями о мире — идеи связи Небесного и земного. См.: Биндрманн 1996; Кричевский 1949; Евсюков 1988.

с предыдущим элементом по происхождению и значению, он так же очень хорошо известен нам по орнаментике древнего мира<sup>2</sup>.

В этот декор отчетливо впрягается ажурный мотив, напоминающий рисунок снежных кристаллов и листьев дерева, делающий всю композицию изысканной и наполненной.

Заметим, что трактовки мотива креста в квадрате в мавзолее Галлы Пладиции (Илл. 56, 58. С. 50) и в алтарной апсиде храма в Сант-Аполлинаре-ин-Классе над фигурами епископов (Илл. 204 и 43. С. 47) весьма схожи, как и в куполе пресбитерия в церкви Сан-Витале (Илл. 61. С. 51), в то время как в Латеранском баптистерии мы видим совсем иное изображение, весьма схематичное и с прямым крестом (Илл. 62. С. 51). Таким образом, если иметь в виду какое-то новое символическое значение, как это делает автор, то их уж никак нельзя считать тождественными.

В главах 4 и 5 раздела I речь идет о мозаике во дворце короля ости готов Теодориха, которая после окончательного подчинения Равенны византийцам была переделана завоевателями на свой вкус. Ю. Матвеева делает анализ изображенных на завесах элементов декора. И если рассуждения и выводы автора, рассмотренные выше, вызвали у нас большие сомнения, то в данном случае мы с полной уверенностью считаем таковые неверными.

Во всем исследовании, проведенном Ю. Г. Матвеевой явственно ощущается стремление придать всему изображенному на мозаиках, в данном случае — тканям, их расположению и декору сугубо сакральный, мистический смысл. Это в принципе неверная позиция, коль скоро речь идет о декоративном, украшающем искусстве (древнеримское *decorare* означает «украшать, прославлять»). Как известно, византийские мастера широко использовали в декоре богослужебных вещей самый что ни на есть языческий арсенал художественных средств. Так, хранящиеся в музеях и ризницах знаменитые шелковые византийские ткани в свое время использовались в сугубо богослужебных целях, но подавляющее

<sup>2</sup> Буткевич 2014.

большинство изображений на них — это мотивы сасанидских и даже прокитайских орнаментов, на которые, в свою очередь, опирались персидские ткачи. Более того, византийским мастерам предписывалось копировать эти орнаменты в своей работе, поскольку слава сасанидских тканей гремела на весь окрестный мир, и это касалось не только приемов ткачества, но и уникальной, богатейшей по художественным достоинствам орнаментики<sup>3</sup>.

Разница орнаментальных элементов центральной и боковых завес (Илл. 6, 7, 8. С. 56) заключается и в их форме, и в композиции. В первом случае они действительно напоминают золотые клави (клавусы), которые служили знаком отличия, в частности в парадном одеянии византийских императоров. В их декоре мы видим элемент круга с прямым крестом. В боковых же завесах декор совершенно иной — очень простой мотив квадрата с косым крестом. Это еще одна универсальная форма древней орнаментики, по своему смыслу совпадающая с мотивом креста в квадрате, которая почему-то была названа автором монографии цветком. С нашей точки зрения, на цветок эта форма совершенно не похожа.

Тем не менее, определив таким образом рассматриваемый элемент, автор приводит ряд коптских тканей, в декоре которых изображение цветов действительно есть (Илл. 81, 67. С. 62; Илл. 105. С. 71 и др.). Видимо, Ю. Г. Матвеева полагает, что речь идет об одном и том же цветке. Далее исследователь ставит читателя перед вопросом: о каком же цветке, существующем в реальности, идет речь? И останавливается на <...> мальве, тем самым сделав заявку на воистину феноменальное открытие не только касательно мозаик дворца Теодориха, но и всей истории орнаментального искусства.

При этом автор строит рассуждения на весьма шатком основании. Главная идея заключается в том, что мальва, наряду с асфоделиосом, **предположительно** использовалась у древних греков в заупокойном культе. Асфоделиос, согласно древнегреческой мифологии, в изобилии

<sup>3</sup> Соболев 1934. С. 64–72.

произрастал на полях царства Аида и, что менее известно, служил пищей в древности.

Мальва также употреблялась в пищу древними греками, иудеями и иными народами. «Мальвы были не только обычной едой, — пишет Ю. Г. Матвеева, — но в ряде случаев, **вероятно**, важным сакральным знаком, **возможно**, видом подношения, сопровождавшим покойного в погребении (курсив и выделение наши. — и. Х.)» (с. 64).

Сделав эти субъективные допущения о вероятности и возможности сакрального значения этого цветка в древних культурах, автор в качестве их доказательства развивает на страницах монографии обширные и интересные рассуждения со множеством замечательных цитат, из которых, однако, не следует, что мальва имела место в христианской символике.

Вкратце ход рассуждений автора таков. Византийский историк Евстафий Солунский, обращая внимание на близкое звучание слов «асфоделюс» и «прах», пишет: «Асфоделюс <...> высаживали на могилах, как ясно из эпиграммы Порфирия, в которой говорится о *какой-то* (курсив наш. — и. Х.) могиле, которая на поверхности мальву и асфоделюс имеет, в недрах же сына такого-то» (цит. по книге Ю. Матвеевой, с. 65). Далее исследователь пишет: «Исходя из этого комментария и опираясь на эпиграмму, **вероятно, следует полагать** (курсив и выделение наши. — и. Х.), что на могилах сажали не только асфоделюс, но и мальвы». Как видим, сама Ю. Г. Матвеева для начала использует модальный тон, говоря об этом как о допущении. Нам же представляется, что в данном случае нет особых оснований даже для предположения. Как видно из приведенного Ю. Г. Матвеевой текста, самого-то Евстафия Солунского интересовал именно асфоделюс. Что же касается мальвы, имеется в виду только то, что Порфирий увидел цветы асфоделюса рядом с ней на какой-то неизвестной могиле. Но Ю. Г. Матвеева цепко ухватилась за это мимолетное замечание, построив на нем целую научную концепцию, в истинности которой пытается убедить читателя, цитируя слова Лорда Монбоддо о существовании предания, согласно которому мертвые питаются асфоделюсом и мальвой как самыми простыми видами пищи, не требующими термической обработки.

Также автор ссылается на Гесиода и Платона, восхвалявших полезность питания этими растениями, правда, для живых людей, а не покойников (с. 63–68). Она приводит мнение Элизия о том, что асфоделюс и мальва «ассоциировались с неким лучшим местом загробной жизни, где всегда присутствует свежесть трав, прохлада, цветы, пища и питье» (с. 68).

Дальнейшие рассуждения автора, касающиеся уже христианского искусства, являются образцом искажения смысла, подтасовки фактов, уже ничем не обоснованных. Ю. Г. Матвеева развивает вторую часть фразы Элизия, отождествив ее со смыслом первой части: «Раннехристианские представления глубоко впитали и восприняли *эти образы* (курсив наш. — и. Х.) <...> Ф. Арьес пишет: “В надгробных текстах *свежесть, освежить*, нередко используются как синонимы слов *покой, покоиться* и т. д. (с. 67)”». После этого идет речь о рае, свежести, жертвенных дарах на могилах мучеников, но не о доказательстве того, что хоть кто-либо из обильно цитируемых в книге средневековых авторов упоминал о мальве и асфоделюсе. Понимая это несоответствие, Ю. Г. Матвеева пытается нанести удар сомнениям читателя одной фразой о том, что в средневековых текстах фигурирует понятие рая как места цветов без их определения, а в раннехристианский период, «в гораздо большей мере пропитанный культурой античности», под таковыми «*несомненно подразумевались* (курсив наш. — и. Х.) асфоделюс и мальва» (с. 68). Однако свою незыблемую уверенность автор никак не объясняет. Кроме того, византийская художественная культура перерабатывала не греческое, а римское наследие и вообще культурой античности вовсе не была пропитана, а, напротив, от нее оттолкнулась. Далее: если цитируемые авторы не доказывают выдвинутый постулат, то для чего их нужно было приводить в таком изобилии и так много писать о свежести, покое и прочих приятных, но не относящихся к делу материях?

В постраничных иллюстрациях мы вновь видим несоответствие, которое может свидетельствовать об элементарной неосведомленности автора в данном вопросе. Ю. Г. Матвеева приводит фото асфоделюса (Илл. 86, 87. С. 66), в то время как на иллюстрации мы видим мозаичное

изображение лилии, хорошо известное по другим памятникам древнего искусства (Илл. 88, 89. С. 66), в виде почти натурального куста или же условно в виде трилистника, ошибочно полагая, что это одно и то же растение<sup>4</sup>.

Между тем на иллюстрации 88 (с. 66) можно наблюдать, как условно-орнаментальное изображение лилии-крин вписывается в четырехугольную композицию с центром в виде формулы круг-квадрат (ошибочно принимаемой Ю. Г. Матвеевой за мальву), тем самым образуя крестообразную фигуру. Подобная композиция весьма характерна для византийского декора, это как раз и есть пример **формирования нового мотива**, сотканного из древних образов, получающих таким образом христианское наполнение. В частности, мы видим подобную композицию (выдаваемую опять-таки автором за мальву) на представленной в этой же книге иллюстрации 155 (с. 211).

Более того, мы берем на себя смелость утверждать, что образ мальвы никогда не имел никакого особого места ни в древней художественной культуре, ни в греческой, ни в какой-либо другой, а стало быть, не могло быть и какого-то отображения его в орнаменте<sup>5</sup>. Если говорить о цветах как таковых, то, наверное, нет ни одного из них, относительно которого древний мир не сложил бы какой-то легенды. Но только избранные прекрасные представители флоры приобрели настолько важное значение, что их стилизованные изображения стали существенной частью мировой орнаментики. Это прежде всего лилия, крин, образ которой красной нитью прошел через древнее искусство, заняв почетное место в ряду дериватов Мирового Древа. И, видимо, все это не случайно, а Промыслом Божиим, раз мы увидели лилию в руках архангела Гавриила, принесшего ее Пречистой Деве Марии как символ спасения человечества. Тут мы уже действительно имеем право говорить о преемственности между образами мира древнего и

<sup>4</sup> См., в частности: Сидорова 1972.

<sup>5</sup> Культуре Древнего мира было свойственно «нерасчлененное единство мифа и ритуала, словесного творчества и изобразительного искусства» (Шкунаев 1983. С. 1).

мира христианского. Кстати сказать, этот мотив имел большое значение и в декоре Средневековья и Нового времени (королевская лилия).

Очень распространен в древней орнаментике и мотив лотоса, также имеющий серьезную мифологическую родословную, хотя по значимости он, конечно, уступает лилии<sup>6</sup>.

Автор монографии очень подводит тот факт, что цветок мальвы имеет не четыре, как мы видим это на византийских мозаиках и коптских тканях иллюстрируемого материала, а пять лепестков. Ю. Г. Матвеева привычно пытается отмахнуться от этого весьма уязвимого для ее исследования обстоятельства одной туманной фразой: «Мальвы передаются в рисунке *подчеркнуто символически*: (курсив наш. — и. Х.) если у реального растения пять <...> лепестков, то в изображениях на цветке *часто выделяются только четыре* (не «часто выделяются», а всегда четыре; курсив наш. — и. Х.), разделенные четким, контрастным по цвету перекрытием. Можно предположить, что такое изображение появилось в результате обычной практики употребления этого цветка и его частей, обычной для того времени и неизвестной сегодня» (с. 81). И далее: «Подтверждением этой гипотезы служит отсутствие перекрытий в реалистических изображениях цветка в языческих памятниках» (там же). Автору удалось разыскать одно-единственное изображение богини, на голову которой возложен венок из цветов, напоминающих мальву (Илл. 103. С. 70), тогда как глубокое убеждение исследователей в том, что лилия была сакральным растением в древности, стало возможным лишь благодаря великому множеству произведений искусства и мифологии, об этом явственно свидетельствующих.

Другие изображения, которые автор желает выдать за мальву, явно не выдерживают критики. Так, на плите склепа из Керчи, изображение которой демонстрирует Ю. Г. Матвеева, на голове богини мы видим цветы, похожие на конвалюс, повилуку, но никак не на мальву (Илл. 102. С. 70). Точно так же абсолютно не похожи на мальву два цветка по бокам

<sup>6</sup> Расинэ 1888.

головы Геи на иллюстрации 104 (там же) или изображения кустов с райскими цветами (Илл. 91—94. С. 67). Во-первых, на двух последних явно видны четырехлепестковые чашечки (тут же не орнаментальное, а реалистическое изображение, поэтому тонко продуманная фраза автора насчет подчеркнутой символичности в данном случае совсем не срывается). А во-вторых, наиболее показательным отличием мальвы, даже в ее диком варианте, являются тянущиеся вверх стебли, очень близко к которым расположены цветы, чего мы совсем не видим на предлагаемой мозаике, изображающей райский сад.

Но самое главное, конечно, в том, что, по мнению тонкого знатока истории художественного сознания О. М. Фрейденберг<sup>7</sup>, специфическим отличием мышления древних людей была его конкретность, не допускающая никакого абстрагирования от действительности, что, кстати, до сих пор свойственно народной культуре. Если лепестка четыре, то и на изображении их будет четыре — соответственно, образ укладывается в определенную мировоззренчески-ритуальную канву. Например, в народе до сих пор считают счастливой приметой найти очень редкий в природе четырехлисточковый экземпляр клевера, а также гадают по четному или нечетному количеству лепестков ромашки, поэтому рассуждение о том, что повсеместное изображение пятилепесткового цветка в виде четырехлепесткового появилось в результате неведомого нам способа их употребления, не выдерживает никакой критики. Никак не могли древние греки, египтяне или копты изображать пятилепестковый цветок в виде четырехлепесткового, каким бы способом они его ни ели или ни приносили в жертву усопшим, если допустить, что они это делали.

Ненаучной выглядит попытка Ю. Г. Матвеевой «гипотетически воссоздать варианты того, как могло выглядеть приношение (имеется в виду ритуальное — *и. Х.*) этого цветка, повлиявшее на способы его изображения» (с. 83). С этой целью цветок мальвы был положен автором на тарелочку, накрыт сверху двумя перекрещивающимися стебелька-

<sup>7</sup> Фрейденберг 1978.

ми с расщепленными концами, дабы придать ему сходство с тем, что изображено на мозаике, и в таком виде сфотографирован для читателя (Илл. 160–162. С. 83). При этом даже говорится об аналогиях со звездницей на Евхаристической чаше (с. 84). Однако, несмотря на все фотографические усилия автора, ничего похожего на мозаичное изображение все равно не получилось. Пятилепестковость цветка настойчиво проявляется, нарушая симметрию косоного креста.

В последующем изложении Ю. Г. Матвеева уже без всякого модального наклона называет мальвой рассмотренные ею мотивы, считая что предшествующие аргументы дают для этого все основания (подпись к Илл. 155. С. 211).

Следует заметить, что в природе четырехлепестковых цветов, тем более красных, очень и очень мало и что в мифологическом пантеоне они не занимают такого места, чтобы можно было искать их аналоги в декоре. Там, где имеется явственное изображение четырехлепесткового красного цветка, например на коптских тканях, речь, несомненно, идет о явлении, которое археолог Е. Ю. Кричевский назвал «вторичным оживлением»<sup>8</sup>. Оно заключается в том, что древний орнаментальный элемент со временем замещается другим, вписывающимся в его форму, но уже не несущим первоначального смысла. Такой процесс автор данных строк прослеживала на очень многих примерах эволюции орнаментальных мотивов различных культур<sup>9</sup>. В рассматриваемом случае это, конечно, условный цветок, в который перевоплотился знак креста в круте или квадрате в определенный момент своего существования в данной культуре. Думается, что глубокомысленно искать реальный прообраз красных цветов на коптских тканях можно с таким же успехом, как, например, пытаться установить фамилии кавалеров и барышень, изображенных на донцах городецких прялок, фигуры которых вписаны в древнюю канву композиции Мирowego Древа с охранителями.

<sup>8</sup> Кричевский 1949. С. 108–109.

<sup>9</sup> Буткевич 2014. С. 29.

В главе 3.4 раздела II Ю. Г. Матвеева говорит об изображении мотива раковины (с. 152–168) в росписях и, соответственно, в самом декоре архитектуры. В данном случае образ не требует никаких доказательств: отлично видно, что речь идет действительно о морской раковине. Насколько убедительны выводы автора монографии по поводу символики данного образа в контексте православной культуры, мы судить не беремся. Но, со своей стороны, ограничимся замечанием, на наш взгляд, уместным и необходимым. Нигде во всем тексте, включая главу 3.4.1 под названием «История символа и связи шатер-раковина», автор монографии не говорит о том, откуда и как пришел этот мотив в византийское искусство. Однако этот вопрос чрезвычайно важен, и без ответа на него вообще нельзя говорить об истории существования образа в контексте христианской культуры. Автор монографии штудирует массу не относящихся к делу литературных источников, тогда как во многих случаях было бы весьма полезнее обратиться к истории искусства, коль скоро речь идет о произведениях последнего, тем более что вопрос о происхождении данного элемента лежит на поверхности.

Мотив раковины действительно пришел в византийское искусство из Древней Греции, но не непосредственно, что было бы невозможно, а через римский декор, сформировавшись в лоне развития двух глубоко родственных по происхождению и функциям элементов архитектуры — акротерия и антефикса, призванных венчать собою кровли зданий. Общей мировоззренческой основой они связаны с идеей Мирового Древа, его вершиной — небом.

В заключение хотелось бы отметить, что на протяжении всего текста монографии автор постоянно говорит о символике тех или иных элементов, равно как и весь пафос монографии обращен к стремлению раскрыть именно символическую значимость рассматриваемых художественных явлений (вне зависимости от того, насколько это удастся), а не их семантическое значение вкупе с родственным ему культурно-смысловым контекстом, что далеко не одно и то же<sup>10</sup>. Вот почему подзаголовок мо-

<sup>10</sup> Аверинцев 2001. С. 155–157.

нографии «Семантика и культурно-смысловой контекст» представляется не соответствующим замыслу автора.

В нашей небольшой рецензии, скорее даже реплике, мы ограничились разбором тех мест книги, анализ которых не вызывает у нас профессиональных затруднений. Было бы чрезвычайно интересно сравнить наше мнение с мнением рецензентов, имеющих компетенцию проанализировать другие части монографии. Думается, что «узоры над Феодорой», как избранный автором монографии принцип исследования, сочетающий, с одной стороны, дилетантизм во многих вопросах, а с другой — постоянное искажением смысла и подмену предмета рассмотрения общими, не касающимися темы рассуждениями, прикрытыми обращением к непререкаемым авторитетам избранных литературных источников и Священного Писания, скоропалительное утверждение истинности мнений, только что высказанных гипотетически, отсутствие стройности, последовательности, четкости в изложении мысли, явное стремление подогнать изобразительный материал под свои выводы при очевидной неверности его интерпретации — всё это, прослеженное нами в рассмотренных фрагментах монографии, вряд ли является исключением, не свойственным остальному тексту.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев 2001 — Аверинцев С. С. София — Логос. К., 2001. [Averintsev S. S. Sofia — Logos (Sophia — Logos). Kiev, 2001.]
- Биндрманн 1996 — Биндрманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. [Bindermann G. Entsiklopediia simvolov (Encyclopedia of symbols). Moscow, 1996.]
- Буткевич 2014 — Буткевич Л. М. История орнамента. М., 2014. [Butkevich L. M. Istoriia ornamenta (The history of the ornament). Moscow, 2014.]
- Евсюков 1988 — Евсюков В. В. Мифология китайского неолита. Новосибирск, 1988. [Evsikov V. V. Mifologiya kitaiskogo neolita (The mythology of neolithic China). Novosibirsk, 1988.]
- Кричевский 1949 — Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы // Ученые записки Ленинградского

РЕЦЕНЗИЯ ИНОКИНИ ХРИСТИНЫ (БУТКЕВИЧ)

- Государственного Университета. Серия исторических наук. 1949. Вып. 13 (85). С. 54–110. [*Krichevskii E. Iu.* Ornamentatsiia glinianykh sosudov u zemledel'cheskikh plemen neoliticheskoi Evropy (Ornamentation of clay vessels in the agricultural tribes of Neolithic Europe) // *Uchenye zapiski Leningradskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya istoricheskikh nauk* (Scientific notes of the Leningrad State University. A series of historical sciences). 1949. Vypusk 13 (85). P. 54–110.]
- Расинэ 1888 — *Расинэ О.* Орнамент всех времен и стилей. П., 1888. [*Rasine O.* Ornament vseh vremeni i stilei (Ornament of all time and styles). Paris, 1888.]
- Сидорова 1972 — *Сидорова Н. А.* Искусство эгейского мира. М., 1972. [*Sidorova N. A.* Iskusstvo egeiskogo mira (Art of the aegean world). Moscow, 1972.]
- Соболев 1934 — *Соболев Н. Н.* Очерки по истории украшения тканей. М. — Л., 1934. [*Sobolev N. N.* Ocherki po istorii ukrasheniia tkanei (Notes on the history of decorating cloth). Moscow — Leningrad, 1934.]
- Фрейденберг 1978 — *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. [*Freidenberg O. M.* Mif i literatura drevnosti (Myth and the ancient literature). Moscow, 1978.]
- Шкунаев 1983 — *Шкунаев С. В.* Средневековая ирландская миниатюра. М., 1983. [*Shkunaev S. V.* Srednevekovaia irlandaskaia miniatiura (Medeval irish miniature). Moscow, 1983.]