

В.З. Куватова

КОМПОЗИЦИОННЫЕ МОДЕЛИ ЖИВОПИСИ РАННЕХРИСТИАНСКИХ КАТАКОМБ. ОПЫТ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Аннотация. Объектом настоящего исследования является живопись римских раннехристианских катакомб до-константиновской и ранней константиновской эпохи (III – 1-ая половина IV вв.). Цель работы заключается в выявлении влияния синтаксических связей между раннехристианскими символическими образами на процесс развития их символических смыслов в рамках иконографических схем живописи раннехристианских катакомб. Искусство раннехристианских катакомб обладает большим потенциалом для исследования с точки зрения семиотического анализа. Ограниченное количество символических образов, которые в доконстантиновскую и раннюю константиновскую эпоху были непосредственно связаны с Библией и другими раннехристианскими текстами, позволяет выявить устойчивые композиционные закономерности. Вместе с тем, особенности самого пространства раннехристианских катакомб, связанные, с одной стороны, с относительной композиционной свободой (по сравнению, например, с саркофагами), а с другой – с большим количеством самостоятельных, с точки зрения композиции, изобразительных пространств (кубикулы, аркосолии, локулы), предопределили активное использование синтаксических возможностей смыслообразования. Особенности объекта исследования обусловили выбор семиотического анализа в качестве основного метода исследования. Метод семиотического анализа редко используется российскими историками искусства, а между тем он открывает широкие возможности для исследования художественных символических систем, одной из которых является раннехристианское искусство. Новизна настоящей работы заключается в попытке выявления композиционных особенностей живописи раннехристианских катакомб, влияющих на процессы смыслопорождения, с помощью метода семиотического анализа. Основными выводами проведенного исследования являются: возможности практического применения метода семиотического анализа для изучения способов воплощения в искусстве раннехристианских семантических парадигм; необходимость проведения дополнительных исследований живописи Кубикул таинств в катакомбах Сан Каллисто с целью подтверждения или опровержения гипотезы о одновременном происхождении отдельных сцен; высокая вероятность нехристианского происхождения росписи ниши зоны Аренарио в катакомбах Присциллы.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, живопись катакомб, поздняя античность, погребальное искусство, римские катакомбы, семиотический метод, семиотика искусства, семиотический анализ, композиционные закономерности, символические образы.

Abstract. This article is focused on Roman Early Christian catacomb painting of the pre-Constantinian and early Constantinian period (III – 1st half of the IV century). It attempts to examine the impact of syntactic connections in the iconographic models of the Early Christian catacomb painting on the symbolic meaning of such models. The characteristics of the Early Christian catacomb painting make it an interesting subject for the semiotic approach. The limited amount of the visual citations of the Bible and other Early Christian texts in the pre-Constantine and early Constantine period allow to trace sustainable compositional patterns. Meanwhile, the relative flexibility of the compositional models (as compared to sarcophagi, e.g.), on the one hand, and a considerable amount of thematically isolated architectural areas (cubicula, arcosolia, loculi), on the other hand, predetermined the intense use of syntactic instruments for the development of semantic schemes. The specific characteristics of the Early Christian art stipulated the employment of the semiotic method as a principal research strategy. The semiotic method is not very popular among the Russian art historians. Meanwhile it offers wide opportunities for the study of art symbolic systems and the Early Christian art, in particular.

Key words: semiotic analysis, semiotics of art, semiotic method, Roman catacombs, funerary art, late Antiquity, catacomb painting, Early Christian art, composite laws, symbolic images.

Введение

Живописи раннехристианских катакомб посвящено большое количество исследований. Масштабные каталогизирующие работы конца XIX – начала XX вв., когда сохранность памятников была значительно лучше [1; 2; 3], обеспечили современных исследователей бесценным описательным и иллюстративным материалом. В то же время, подход к интерпретации живописи катакомб значительно изменился. От попыток найти христианский смысл почти во всех визуальных образах ученые перешли к более осторожному и взвешенному анализу их семантики. Хорошим примером может служить популярная в позднеантичной погребальной живописи сцена трапезы. Й. Вильперт [3, с. 282-306] и, много позже, А. Грабар [4, с. 8-9] рассматривали сцены трапез как символическую иллюстрацию Нового Завета, в основном пытаясь соотнести их с одним из возможных сюжетов: преумножением хлебов, чудом в Кане Галилейской, Тайной Вечерей, *fractio panis* или *coena coelestis*. Современные исследователи предпочитают избегать категоричной интерпретации иконографически амбивалентных сцен [5, с. 198-201; 6, с. 111-112; 7, с. 111-114].

Основное внимание в работах уделяется семантике образов, их связи с раннехристианскими текстами, а также вопросам влияния античных традиций на формирование раннехристианского искусства. Между тем, процесс смыслопорождения в раннехристианском искусстве развивался не только путем визуализации образов, инспирированных раннехристианскими текстами, и поиска семантических аналогий в античном искусстве, но и за счет комбинирования символических образов друг с другом. Их взаиморасположение влияло на семантику изобразительных программ, создаваемых для тематически изолированных зон катакомб, таких как кубикеры и аркосолы.

А. Грабар одним из первых обратил внимание на смыслообразующий потенциал синтаксических связей между раннехристианскими символическими образами. Тем не менее, он полагал, что на самых ранних этапах своего развития раннехристианское искусство не порождало смыслообразующих живописных ансамблей [4, с. 138]. П.К. Финни, А. Пергола и В. Тронзо затрагивают в своих работах композиционные особенности живописи катакомб, однако их исследования композиции направлены, в первую очередь, на непосредственное сопоставление таких особенностей в рамках ран-

нехристианской живописи, а также на сравнение с другими позднеантичными живописными традициями [8, с. 175-222; 9, с. 52-70; 10, с. 81-125]. Влияние же взаиморасположения образов на формирование и раскрытие синергически формирующихся символических смыслов остается за рамками большинства исследований. В настоящей работе делается попытка восполнить этот пробел.

Семантические парадигмы живописи раннехристианских катакомб

Большинство катакомб нельзя считать исключительно христианскими некрополями. Как правило, речь идет об отдельных христианских нуклеусах в катакомбах. Это обстоятельство вынуждает осторожно подходить к проблеме семантики живописи катакомб. Она теснейшим образом связана с античными традициями, причем не только живописными. Раннехристианские сообщества объединяла с языческими и общность подземных некрополей, и общность ритуалов, связанных с погребением, и привязка к специализированным художественным мастерским (по крайней мере до принятия мидо-ланского эдикта) [11, с. 151-152]. До определенной степени можно говорить и об общности языческих и христианских представлений о *vita felix*, счастливой жизни после смерти. Принципиальное отличие заключалось в духовном способе ее обретения.

Перед христианскими заказчиками стояла задача, сохранив традиционные, по-прежнему актуальные смыслы, нашедшие выражение в позднеантичной погребальной живописи, одновременно привнести в общую схему новые смыслы.

Популярные в период поздней античности графические схемы монументальной живописи идеально соответствовали задаче совмещения различных смыслов в одном изобразительном пространстве, поскольку графически выделяли отдельные поверхности на общей физической площади.

Живопись раннехристианских катакомб фокусируется на нескольких основных темах:

Образы безмятежной загробной жизни, которые отвечали на вопрос, что ожидает усопших. К этой парадигме относятся пасторальные сцены, изображение небесной трапезы, дионисийские мотивы.

Собственно христианские образы, опирающиеся на христианские тексты. Они отвечают на вопрос, почему усопшие могут рассчитывать на *vita felix*. Эти образы представляли парадигму спасения и выражали модальность христианских пред-

ставлений о счастливом загробном мире. Христианская уверенность в посмертной *vita felix* резко контрастировала со смутными языческими надеждами оказаться после смерти в таком счастливом мире [12, с. 161-162].

Сами усопшие. Обычно они изображались в позе орантов или на портретах в медальонах, а также в сценах профессиональной деятельности.

Образы, имеющие ритуальное значение. Любое погребальное искусство является ритуально ориентированным, однако некоторые образы непосредственно описывают ритуалы, связанные с почитанием умерших. Таковы изображения поминальных трапез и жертвоприношений (исключая жертвоприношение Авраама).

Образы, связанные с социально-культурными реалиями, как, например, изображение *fossores* (копателей) и профессиональные сцены.

Проблема интерпретации раннехристианских образов связана с их семантической емкостью. Один образ часто выражает несколько значений и коннотаций. Так, изображение трапезы не обязательно является ритуальным, оно может также в варианте соена соelestis говорить о радостях загробной жизни или опираться на один из новозаветных эпизодов (например, брак в Кане или Тайную Вечерю). Раннехристианские образы носят символический, а не буквально иллюстративный характер, поэтому текстовые источники тоже не всегда подводят к однозначному толкованию. В таких условиях возрастает значение контекста.

1. Семиотический анализ конкретных композиционных схем

1.1. Синтаксическая связь между образом Доброго пастыря и сценами цикла Ионы

Образ Доброго пастыря в своде гипогея или кубикулы является очевидным примером семантической неоднозначности. На раннем этапе становления новой религии традиционное языческое изображение мосхофора начало оформляться как символический образ Христа – Доброго пастыря. Однако не каждое изображение пастыря в иконографии мосхофора подразумевало христианский смысл. Так, в руке мосхофора в своде языческого гипогея Требия Юста (Рим, конец III – нач. IV вв. н.э.), изображена свирель, которая обычно является атрибутивным признаком раннехристианского образа Орфея – Доброго пастыря. Тем не менее, контекст

гипогея безусловно языческий. В таком контексте христианское значение данного образа практически исключается. В то же время в своде безусловно христианской крипты Люцины мы видим двух пастырей в идентичной иконографии, расположенных по сторонам от центрального образа – Даниила во рву со львами. Несмотря на контекст, вряд ли дублированный образ пастуха можно интерпретировать как символ Христа.

В кубикулах часто встречаются изображения пастыря в центре свода, но в окружении традиционных нейтральных образов, унаследованных из языческого искусства. Примером может служить кубикула Доброго пастыря в катакомбах Домициллы (III в.). В этом контексте интерпретация образа часто неоднозначна. Видимо, сами христианские заказчики ощущали семантическую нечеткость таких образов, потому что уже в III в. появляется композиционная схема, в которой медальон с изображением пастыря окружен сценами цикла Ионы. Провиденциальная связь между Ионой и Христом прекрасно осознавалась и отцами Церкви, и раннехристианскими сообществами. Таким образом, за счет поддержки образа Доброго пастыря сценами цикла Ионы происходило усиление символического значения образа пастыря как символа Христа. Видимо, поэтому композиционная схема, включающая цикл Ионы вокруг медальона с Добрым пастырем, количественно превосходит другие композиционные решения росписи сводов.

1.2. Композиционные схемы росписи кубикул А3 и А2 катакомб Сан Каллисто

Семиотические приемы, с помощью которых в живописи раннехристианских катакомб III в. решалась задача выражения различных смыслов в рамках одного физического пространства, хорошо видны на примере живописных программ Кубикул таинств в катакомбах Сан Каллисто.

В кубикуле А3 верхний регистр трех стен занимают сцены цикла Ионы. Они оказываются ближе остальных настенных изображений к образу Доброго пастыря в центре свода и, таким образом, поддерживают его христианский смысл. При этом расположение сцен соответствует не хронологическому, а синтаксическому принципу: последняя сцена традиционной иконографической трилогии – Иона под тыквенной лозой – расположена на стене напротив входа, в то время как хронологический принцип требовал бы ее размещения на

правой стене. Синтаксический подход помогает привносить в композицию оттенки значений.

Во втором регистре левой стены сохранились три сцены: крещение и рыболов графически объединены в общем изобразительном пространстве, а исцеление расслабленного находится за рамками центральной композиции. Сцена бури, во время которой моряки выбрасывают Иону за борт, семиотически, через тему погружения в воду, связана со сценой крещения. Такой тип взаимосвязи можно охарактеризовать как связь первого порядка – через непосредственно изображенные объекты, через то, что изображено или то, как изображено. Семиотическая связь второго порядка является семантической: она реализуется не через изображения, а через смыслы, которые ими выражены. В иконографической программе левой стены присутствуют оба типа связи. Рыболов является популярной фигурой в древнеримской погребальной искусстве. Учитывая чувствительность раннехристианской живописи к сюжетам, связанным с водой, его появление в христианском контексте не удивительно. В данной композиции фигура рыболова и сцена крещения связаны на первом уровне через «семиотическую матрицу» воды [11, с. 220], а на втором – через тему спасения в христианской вере и возрождения с ее помощью.

Во втором регистре стены напротив входа находится сразу несколько образов, и синтаксически они связаны очень интересно. Две крупные фигуры *fossores*, графически обособленные, фланкируют три другие сцены: в центре расположена сцена трапезы, также графически отделенная от двух других сцен, справа – жертвоприношение Авраама, слева – жертвенная сцена *impositio manuum*. Как соотносятся эти сцены между собой с точки зрения семантики?

К. Павиа рассматривает сцену трапезы и сцену *impositio manuum* как две составляющие одного сюжета – преумножения хлебов и рыб, где *impositio manuum* представляет сам процесс преумножения, а сцена трапезы – последовавшую за преумножением трапезу в пустыне [12, с. 59]. Однако эти сцены разделены графически. Скорее, корректно соотносить между собой *impositio manuum* и жертвоприношение Авраама, поскольку они находятся в одном пространстве, хотя между ними и встроена сцена трапезы. Кроме того, их объединяет поза орантов и тема жертвоприношения. Если не надеяться *impositio manuum* смыслом, который прямо из изображения не вытекает, то ее можно отнести к

числу образов, выполняющих ритуальную функцию. Коннотации ритуала заметны также и в фигурах орантов, поскольку они читаются не только как символ *pietas*, но и как сам процесс молитвы. Фланкируя центральную сцену, фигуры орантов семантически поддерживают ее. В контексте ритуально значимых образов повышается вероятность того, что сама сцена также воплощает тему ритуала. Поэтому предположение о том, что она отсылает к поминальным трапезам, представляется довольно логичным.

Таким образом, на одной стене кубикеры находят выражение различные темы: ключевая раннехристианская парадигма спасения – через образы Ионы и жертвоприношения Авраама, тема погребального ритуала – через *impositio manuum* и сцену трапезы. Через образы копателей находит выражение тема социальных реалий. Но здесь можно увидеть также и аллюзию на *vita felix*. В верхнем регистре, в нарушение хронологии цикла, размещен образ Ионы под лозой, фланкированный двумя птицами. С одной стороны, эта сцена встроена в цикл Ионы, с другой, коннотации *vita felix* подчеркиваются изображениями птиц как типичными атрибутами иконографии счастливого загробного мира. В сочетании со сценой Ионы под лозой сцена трапезы обретает второе значение, *coena coelestis*. Амбивалентность интерпретации сцены трапезы – в зависимости от ее синтаксических связей с другими образами – поддерживает мнение К. Данбебин о том, что семантическая двойственность образов закладывалась заказчиками сознательно. По мнению исследователя, такой подход давал зрителям возможность выбора между различными вариантами интерпретации, в зависимости от их духовных потребностей [13, с. 109, 126].

Тем не менее, нельзя однозначно говорить о том, что христианские заказчики осознанно предпочитали полисемию погребальной живописи. Такая многозначность может быть также обусловлена отсутствием жесткой связи между визуальным знаковым средством и ментальным образом, который оно обозначало. Такой вариант относительно свободной связи между знаковым средством и ментальным образом М. Пастуро называет модусом смыслопорождения [14, с. 20-23].

Благодаря графической композиционной модели кубикеры АЗ, темы живописного ансамбля стены напротив входа прочитываются достаточно ясно. Хотелось бы еще раз подчеркнуть роль графических композиционных рамок в раннехристиан-

ской погребальной живописи и, в частности, в кубикле А3. Они обеспечивают семантическую ясность иконографических программ и облегчают их «прочтение». Сохранилось не так много примеров композиционных решений в живописи катакомб, где не использовались бы графические модели, и эти примеры отчетливо демонстрируют фактическую невозможность четкой формулировки семантической программы без их использования. Наиболее яркий пример такой неструктурированной композиции – росписи аттика гробницы Клодия Гермеса, расположенной на так называемой *Piazzuola* в катакомбах Сан Себастьяно. Многочисленные сцены (включая пастуха в окружении стада, сцены трапезы, несколько фигуративных групп и др.) размещены на изобразительной поверхности без графического разделения. Неочевидность синтаксических связей между ними породила множественные интерпретации памятника, ни одна из которых не исключает прочие [11, с. 241-244; 16, с. 56].

Иконографическая программа кубиклы А2 также включает сцены трапезы, крещения и фигуру рыболова, но, по сравнению с программой А3, их взаиморасположение отличается. В среднем регистре левой стены в графически едином пространстве объединены три сцены (слева направо): Моисей, иссекающий воду из скалы, рыболов и, вплотную к рыболову, сцена трапезы. Связь между иссечением воды и рыболовом такая же, как и в А3 – через тему воды, но появление в этом же изобразительном пространстве сцены трапезы объяснить сложно.

В композиционной модели кубиклы А2 имеется еще одна необычная деталь. Цикл Ионы, который традиционно размещается как линейная последовательность либо как окружение центрального образа свода, здесь разорван нетипичным образом. Сцена отдыха Ионы под лозой находится в своде, справа от Пастыря, а сцена бури, во время которой моряки бросают Иону за борт, – в верхнем регистре стены напротив входа. К сожалению, два из четырех образов, окружавших Доброго пастыря, не сохранились. Второе сохранившееся изображение расположено под центральным образом и представляет собой жертвенный треножник, фланкированный семью корзинами с хлебом. Таким образом, первоначальная композиционная модель свода неизвестна. В таком контексте возникает соблазн предположить, что несохранившиеся изображения были двумя недостающими сценами цикла Ионы, однако это предположение опровер-

гается наличием сцены бури на стене. В принципе, размещение в композиционной модели свода одной сцены цикла, причем именно Ионы под лозой, встречается довольно часто. Но если в том же пространстве присутствуют другие сцены цикла, то они всегда пространственно связаны друг с другом, всегда соотношены позиционно. В кубикле А2 такая синтаксическая связь отсутствует.

Как и в А3, между сценами крещения и бури из цикла Ионы есть семиотическая связь первого порядка – через акт погружения в воду. Однако синергической связи второго порядка не возникает. Изображения крещения в погребальном искусстве выражают парадигму воскресения, нового рождения, каким представлялся сам обряд крещения [17, с. 105; 18, с. 112; 19, с. 59]. А сцена с бурей – первый этап истории Ионы, до его символической провиденциальной смерти во чреве кита и последующего воскресения. В А3 синергия христианских смыслов формируется за счет присутствия третьего образа – рыболова. Но в А2 рыболов находится на другой стене и в ином контексте. Здесь нет дополнительных образов, развивающих связь между двумя сценами до сложного семантического уровня. Такая линейность плохо коррелирует с утонченной семантической балансировкой элементов остальной программы кубиклы.

Помимо семантических и композиционных особенностей обращает на себя внимание и стилистическая разница между сценой бури и прочими сценами в кубикле А2. Графический декор в кубикле состоит из уверенных, легких, четких линий, в то время как линейное обрамление сцены бури выглядит расплывающимися и нечеткими. Так же различается и фигуративная составляющая живописных сцен. Фигуры и нефигуративные детали большинства сцен выполнены в красно-зеленой гамме на белом фоне и написаны беглой, уверенной рукой. Сцена бури, написанная на синем фоне, втиснута в узкое пространство над верхней локулой. Она выглядит «перенаселенной» и композиционно избыточной, особенно по сравнению с двумя другими сценами на этой стене, которые свободно расположены на изобразительной плоскости. Синтаксическая непоследовательность и стилистические различия позволяют предположить, что сцена бури не была включена в изначальный замысел и появилась несколько позже, возможно, в связи с очередным погребением в кубикле. Поскольку композиция свода включала сцены, не относящиеся к циклу Ионы, сцена бури была раз-

мещена в единственном свободном пространстве, которое мало соответствовало характеру изображения. Дополнение первоначальной иконографической программы новыми элементами было вполне обычным явлением в погребальной живописи, что обусловлено самой функцией кубикеры как место погребения усопших, принадлежащих к одной социальной группе (семьи, профессиональные *collegia* и т.д.) [5, с. 253; 7, с. 75].

Как уже упоминалось, иконографическая программа кубикеры А2 включает необычный образ в своде – жертвенный треножник в окружении семи корзин с хлебом. Современные исследователи считают это изображение семантически нейтральным и, соответственно, не обозначающим специфически христианские идеи [5, с. 187; 8, с. 111-112]. Тем не менее, его явно акцентированная позиция свидетельствует о семантической значимости. Изображение корзин с хлебами, скорее всего, обращается к давней традиции благотворительных трапез [6, с. 176-177; 10, с. 133], которые являлись частью комплекса погребальных и коммеморативных ритуалов.

Сцена трапезы в кубикере А2, которая также относится к ритуальной тематике, практически примыкает к спине рыболова и явно велика для отведенного ей места. Кроме того, вся группа из трех сцен чуть смещена вправо от центральной оси. Вместе эти особенности нарушают синтаксический принцип композиции. Это позволяет предположить, что сцена трапезы также не была предусмотрена в изначальной концепции росписи кубикеры. По первичному замыслу тема коммеморативного ритуала была выражена через изображение трипода в своде, однако нетрадиционность иконографии могла представляться более поздним заказчикам двусмысленной или неубедительной, что привело к появлению более традиционной сцены трапезы, раскрывающей тему ритуала.

1.3. *Madonna di Priscilla*. Вопросы, возникающие в ходе семиотического анализа изобразительного ансамбля

Катакомбы Присциллы также предлагают интересный блок образов, прочтение которых зависит от того, насколько полно учитывается контекст. Расположенное в зоне Аренарио изображение женщины с ребенком на коленях и стоящим перед ней мужчиной чаще всего интерпретируется как *Madonna Lactans* с пророком [3, с. 76]. В иконогра-

фии самой сцены ничто не противоречит этой трактовке. Тем не менее, Б. Борг полагает, что это интерпретация не является единственно возможной, поскольку иконография данного образа очень напоминает сцены, посвященные материнству, на саркофагах *vita humana* [4, с. 253]. В такой неоднозначной ситуации возрастает значение контекста. Изображение размещено в неглубокой нише в стене галереи, которая представляет собой компактный комплекс из нескольких локул, расположенных одна над другой. Верхняя часть интрадоса декорирована стукковым рельефом с изображением двух пастухов в иконографии мосхофоров в окружении деревьев. Сцена с женщиной с ребенком на руках расположена почти на изгибе интрадоса, под деревом, фланкирующим одного из пастухов. Фигуры женщины и мужчины меньше фигур пастухов и с точки зрения размеров сопоставимы со рельефным изображением агнцев. Наличие одной фигуры пастыря могло бы способствовать прочтению рассматриваемой сцены как Марии и пророка, даже несмотря на скромное позиционирование в углу живописной плоскости. Но изображение двух мосхофоров на одной изобразительной плоскости порождают сомнения в такой интерпретации.

В ходе реставрации живописного комплекса в 1992 г. было высказано предположение, что сцена с женщиной была добавлена на 20-30 лет позже пасторали (вторая – в начале III в., первая – в 230-240 гг.), после незначительной перестройки ниши [2, с. 7-34]. Соответственно, она синтаксически не связана с пасторалью, что устраняет фактор ее позиционирования и размера по отношению к пасторали. Как самостоятельный образ, сцена с женщиной, ребенком и мужчиной может интерпретироваться как Мадонна с младенцем и пророк. Но почти одновременно с ним появляются еще два изображения, фланкирующие верхнюю локулу: справа – мужская фигура с вытянутой рукой и слева – две или три фигуры (мужская, женская, детская) в позе орантов. Проблема с подсчетами объясняется тем, что детская фигура на сегодня не сохранилась. Однако нижняя часть этой фигуры зафиксирована на двух акварелях: 2-ой половины XIX в., выполненной Мариани для Дж.Б. де Росси (Mariani. Archivio fotografico di Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Pri, E, 10. (<http://www.archeologiasacra.net/pcas-web/scheda/fotografico>)), и начала XX в., сделанной К. Табанелли для Й. Вильперта [3]. Ф. Бисконти утверждает, что оба художника неправильно интерпретирова-

ли размытые остатки обрамления сцены [15, с. 78]. Однако наличие маленькой локулы в аркосолии (сделанной для детского погребения) говорит в пользу того, что детская фигура все же была. В этом случае три фигуры-оранта – женская, мужская и детская, соотносятся с тремя фигурами в изгибе интрадоса, как с дочки зрения количества фигур, так и с точки зрения возраста и пола. Соответственно, сцена с кормящей женщиной вполне может рассчитывать не на христианскую, а на традиционную, семейную интерпретацию.

Изображения женщин с ребенком на коленях в погребальном контексте не являются редкостью в период поздней античности. Здесь же, в катакомбах Присциллы (в кубикуле Велаты), сохранилось изображение молодой женщины с ребенком. А на фрагменте саркофага, найденном в катакомбах Домициллы, мы видим изображение женщины с ребенком и стоящего за ней мужчины. Рельеф саркофага Марка Корнелия Стация из Лувра представляет иконографическую параллель образа из зоны Аренадио. Одевание и поза мужчины в Аренадио могут объясняться желанием подчеркнуть тему учености, которая была очень важна в погребальном искусстве III в. [18, с. 234-237; 20, с. 195-197]. Изображение единственной звезды в той или иной сцене не является широко распространенным в погребальном искусстве поздней античности (исключая христианские библейские сцены), но все же этому можно найти иконографические параллели в римских катакомбах. Таким образом, триптих в катакомбах Сан Себастьяно, в люнете, содержит три сцены: фигуру оранта со звездой (слева), пасторальную сцену (в центре) и фигуру Гермеса (справа) [20, ил. 158]. Так что звезда не является непременным атрибутом библейской сцены и может также находиться в нейтральном или языческом контексте.

Выводы

Приведенные выше приемы семиотического анализа ряда хорошо знакомых живописных ансам-

блей раннехристианских катакомб показывают, что, в дополнение к традиционному иконологическому и стилистическому методу, семиотический подход может стать эффективным инструментом, компенсирующим семантическую нечеткость символических образов.

Семиотический подход основан на сопоставлении визуальной знаковой системы с естественным языком. Как и всякая знаковая система, образно-символическая система искусства подчиняется определенным «лингвистическим» правилам, и, в частности, достаточно строгим «грамматическим» правилам [21, с. 221-245]. В противном случае ни моделирующая, ни коммуникативная функция знаковой системы не может быть реализована. Раннехристианское искусство на ранних этапах остается в рамках художественного языка поздней античности и, соответственно, следует его «грамматической» структуре. Семантика иконографического ансамбля не может противоречить такой структуре, особенно в символических формах искусства с развитой коммуникативной функцией, к которым принадлежит и раннехристианское искусство. Если интерпретация образов очевидно противоречит такой «грамматической» структуре, то представляется рациональным усомниться в правильности такой интерпретации и рассмотреть иные варианты.

Результаты настоящих исследований, полученные на основе семиотического анализа ряда известных раннехристианских живописных композиций, открывают новые направления для дальнейших исследований. Так, подтверждение гипотезы о одновременном происхождении живописи кубикулы АЗ катакомб Сан Каллисто требует проведения дополнительных исследований с применением методов естественно-научного датирования.

Таким образом, семиотический анализ открывает дополнительные возможности для исследования способов воплощения в искусстве раннехристианских семантических парадигм, и иногда способен предложить новые варианты интерпретации неоднозначных символических образов.

Список литературы:

1. Rossi G.B. DE. La Roma soterranea descritta ed illustrata. Roma: Cromo – Litografia Pontificia, 1864.
2. Shultze V. Archaeologische Studien über altchristliche Monumente. Wien, 1880.
3. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1903.
4. Grabar A. Christian Iconography. A Study of Its Origins. 2nd Ed. Princeton: Princeton University Press, 1980.
5. Dresken-Weiland J. Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts. Regensburg. Verlag Schnell & Steiner, 2010.

6. Jensen R.M. Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity. In Brink L., Green O.P. & D. (eds.) Commemorating the Dead. Text and Artifacts in Context. New York: de Gruyter, 2008.
7. Nicolai V.F., Bisconti F., Mazzoleni D. The Christian Catacombs of Rome. History, Decoration, Inscriptions. 3rd Ed. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
8. Finney P.C. The Invisible God. The Earliest Christians on Art. 2nd Ed. New York: Oxford University Press, 1997.
9. Pergola A. Il quadrante delle interpretazioni. In Bisconti F. (ed.) L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi. Citta del Vaticano. Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2011.
10. Tronzo W. The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting. The Pennsylvania State University Press, 1986.
11. Borg B.E. Crisis & Ambition. Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome. Oxford: Oxford University Press, 2013.
12. Pavia C. Guida delle catacomb romane. Dai tituli al'Ipogeo di via Dino Compagni. Roma: Gangemi Editore, 2000.
13. Dunbabin, K.M. The Roman Banquet: Images of Conviviality. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
14. Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age Occidental. Paris: Editions du Seuil, 2004.
15. Bisconti F. Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni. Todi: Tau Editrice, 2011.
16. Grabar A. Early Christian art. From the Rise of Christianity to the Death of Theodosius. New York: Odyssey Press, 1968.
17. Snyder G.F. Ante Pacem. Archaeological Evidence of Church Life before Constantine. 2nd Ed. Macon: Mercer University Press, 2003.
18. Wharton A.J. Refiguring the Post Classical City. Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna. New York: Cambridge University Press, 1995.
19. Bisconti F. La Madonna di Priscilla: interventi di restauro ed ipotesi sulla dinamica decorativa // Rivista di Archeologia Cristiana, 1996, LXXII, 1-2.
20. Zanker P. & Ewald B.C. Living with Myths. The Imagery of Roman Sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 2012.
21. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа русской культуры, 1995.

References (transliteration):

1. Rossi G.B. DE. La Roma soterranea descritta ed illustrata. Roma: Cromo – Litografia Pontificia, 1864.
2. Shultze V. Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien, 1880.
3. Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1903.
4. Grabar A. Christian Iconography. A Study of Its Origins. 2nd Ed. Princeton: Princeton University Press, 1980.
5. Dresken-Weiland J. Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts. Regensburg. Verlag Schnell & Steiner, 2010.
6. Jensen R.M. Dining with the Dead: From the Mensa to the Altar in Christian Late Antiquity. In Brink L., Green O.P. & D. (eds.) Commemorating the Dead. Text and Artifacts in Context. New York: de Gruyter, 2008.
7. Nicolai V.F., Bisconti F., Mazzoleni D. The Christian Catacombs of Rome. History, Decoration, Inscriptions. 3rd Ed. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
8. Finney P.C. The Invisible God. The Earliest Christians on Art. 2nd Ed. New York: Oxford University Press, 1997.
9. Pergola A. Il quadrante delle interpretazioni. In Bisconti F. (ed.) L'ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi. Citta del Vaticano. Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 2011.
10. Tronzo W. The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting. The Pennsylvania State University Press, 1986.
11. Borg B.E. Crisis & Ambition. Tombs and Burial Customs in Third-Century CE Rome. Oxford: Oxford University Press, 2013.
12. Pavia C. Guida delle catacomb romane. Dai tituli al'Ipogeo di via Dino Compagni. Roma: Gangemi Editore, 2000.
13. Dunbabin, K.M. The Roman Banquet: Images of Conviviality. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
14. Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age Occidental. Paris: Editions du Seuil, 2004.
15. Bisconti F. Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni. Todi: Tau Editrice, 2011.
16. Grabar A. Early Christian art. From the Rise of Christianity to the Death of Theodosius. New York: Odyssey Press, 1968.
17. Snyder G.F. Ante Pacem. Archaeological Evidence of Church Life before Constantine. 2nd Ed. Macon: Mercer University Press, 2003.
18. Wharton A.J. Refiguring the Post Classical City. Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna. New York: Cambridge University Press, 1995.
19. Bisconti F. La Madonna di Priscilla: interventi di restauro ed ipotesi sulla dinamica decorativa // Rivista di Archeologia Cristiana, 1996, LXXII, 1-2.
20. Zanker P. & Ewald B.C. Living with Myths. The Imagery of Roman Sarcophagi. Oxford: Oxford University Press, 2012.
21. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа русской культуры, 1995.