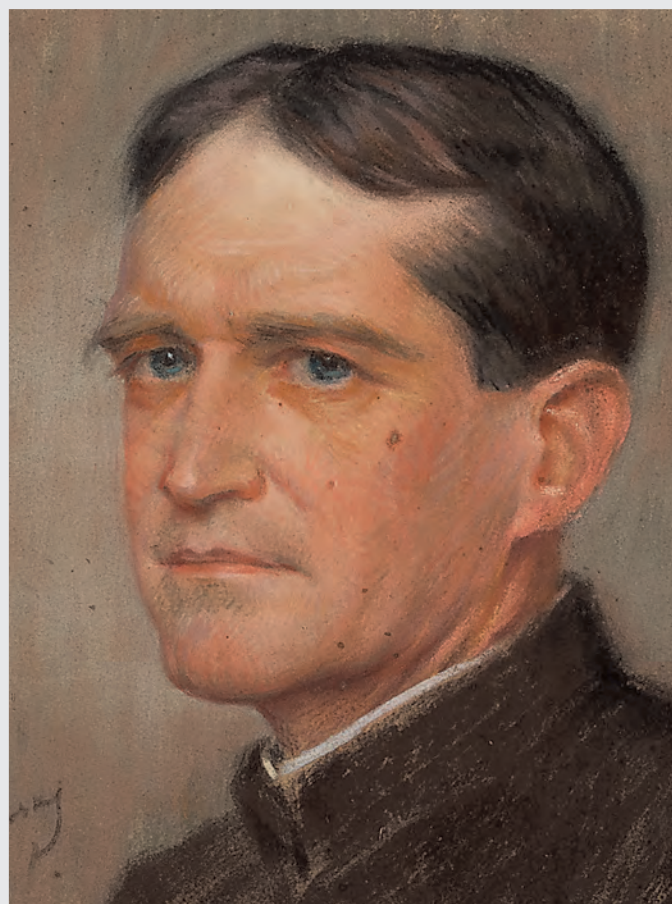




**М. В. ФАРМАКОВСКИЙ
(1873–1946)
АНТИКОВЕД У ИСТОКОВ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ
ТЕХНОЛОГИИ**

Материалы научной конференции,
посвящённой 150-летию со дня рождения
Мстислава Владимировича Фармаковского



Российская академия наук
Институт истории материальной культуры



**М. В. ФАРМАКОВСКИЙ (1873–1946).
АНТИКОВЕД У ИСТОКОВ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ
ТЕХНОЛОГИИ**

Материалы научной конференции,
посвящённой 150-летию со дня рождения
Мстислава Владимировича Фармаковского

Санкт-Петербург
2026

УДК 902/904
ББК 63.4

Утверждено к печати Учёным советом ИИМК РАН

Ответственные редакторы:

д. и. н. Ю. А. Виноградов, д. и. н. В. А. Горончаровский

Рецензенты:

к. и. н. В. П. Никоноров, к. и. н. А. Е. Терещенко

М. В. Фармаковский (1873–1946). Антиковед у истоков отечественной археологической технологии : Материалы научной конференции, посвящённой 150-летию со дня рождения Мстислава Владимировича Фармаковского. — СПб. : ИИМК РАН, 2026. — 198 с., ил.

ISBN 978-5-6052-4689-3

doi.org/10.31600/978-5-6052468-9-3

Сборник научных трудов посвящён исследованию жизненного и научного пути М. В. Фармаковского (1873–1946). Первая его часть содержит статьи, в которых изложена биография учёного, охарактеризованы основные направления его художественного творчества, результаты зарубежных поездок, взаимоотношения с родственниками и пр. Во второй части собраны статьи, раскрывающие огромное значение наследия М. В. Фармаковского для современной науки. Разработанные им принципы археологической технологии и реставрации древних артефактов находят развитие в трудах исследователей наших дней.

На обложке: М. В. Фармаковский. Автопортрет. 1920 г. Хранится в Государственном Русском музее, куда был передан в 1960 г. вдовой ученого, В. Е. Фармаковской

УДК 902/904
ББК 63.4

ISBN 978-5-6052-4689-3



9 785605 246893 >

© Коллектив авторов, 2026

Научная конференция памяти М. В. Фармаковского

Ю. А. Виноградов, Н. М. Милихина¹

О Мстиславе Владимировиче Фармаковском с одинаковым уважением вспоминают и археологи, и музейные работники, и преподаватели университетов. Надо признать, что долгое время имя этого выдающегося деятеля отечественной науки и культуры находилось как бы в тени великого брата — Бориса Владимировича Фармаковского. Тем не менее интерес к его судьбе и разносторонней деятельности в последнее время заметно возрастает. Одним из проявлений этого интереса стала конференция «М. В. Фармаковский (1873–1946). Антиковед у истоков отечественной археологической технологии», прошедшая в стенах Института истории материальной культуры РАН 2–3 ноября 2023 г. Она была приурочена к 150-летию со дня рождения учёного. В ней в основном приняли участие учёные из С.-Петербурга — ИИМК РАН, Гос. Эрмитаж, Русский музей, СПбГУ и др. (рис. 1); заявленная тема нашла отклик среди крымских и пермских исследователей, а также археологов Армении.



Рис. 1. Группа участников конференции. Слева направо: М. Ю. Вахтина, В. А. Горончаровский, Е. П. Фармаковская, И. В. Фармаковская, М. П. Фармаковская и У. П. Фармаковская, П. В. Фармаковский, Ю. А. Виноградов, Н. М. Милихина, Е. В. Четвёркина

¹ Ю. А. Виноградов, Н. М. Милихина — Институт истории материальной культуры РАН; Дворцовая наб., д. 18А, С.-Петербург, 191186, Россия; e-mail: vincat2008@yandex.ru; n.milikhina@gmail.com

Особым событием в работе конференции стало присутствие на ней потомков М. В. Фармаковского, проживающих в Москве, — вдовы его правнука Маргариты Павловны Фармаковской, её сына (праправнука учёного) Петра Владимировича с супругой Инной Владимировной и двух их дочерей — Кати и Ульяны (рис. 1). Маргарита Павловна обратилась к собравшимся с приветственным словом и рассказала о своей деятельности по сохранению и изучению наследия семьи Фармаковских. Она продемонстрировала генеалогическое древо Фармаковских, в продолжении воссоздания которого сейчас участвуют праправнуки Мстислава Владимировича.

Научную программу конференции открыл доклад *Ю.А. Виноградова* и *И.Ю. Шауба* (СПб., ИИМК РАН) «М. В. Фармаковский. Слово об учёном». В нём были обозначены основные вехи жизненного пути Мстислава Владимировича. Авторы акцентировали внимание на многообразии талантов и научных интересов исследователя. Получив классическое образование в Новороссийском университете и проявив большой интерес к античной археологии, он стал выдающимся специалистом в области археологической технологии и сохранении музейных коллекций, крупным музейным работником, а также замечательным художником, критиком и журналистом. Деятельность М. В. Фармаковского во всех этих областях сделала его выдающейся фигурой в истории отечественной науки и культуры.

И.Л. Тихонов (СПб., СПбГУ) выступил с докладом «Институт исторической технологии ГАИМК в 1930-е гг.». Как известно, именно в этом подразделении Государственной академии истории материальной культуры с 1919 г. трудился М. В. Фармаковский. Докладчик на основании изучения большого архивного материала осветил непростую ситуацию, в которой приходилось работать Институту исторической технологии в это время. Автор особо подчеркнул, что подобного научного учреждения ранее не было ни в нашей стране, ни за рубежом; нет его и сейчас. Созданная в ГАИМК в 1931 г. партийная организация постепенно взяла контроль над Академией и обратила пристальное внимание именно на Институт исторической технологии, что привело к трудностям в работе, многочисленным кадровым перестановкам и т. п. Несмотря на это, Институт продолжал активную научную деятельность, внедряя инновационные методы консервации и реставрации археологических объектов.

Большой интерес вызвал доклад «Мстислав Фармаковский — художник» *О.Л. Глушковой* (СПб., Русский музей), которая представила обзор художественного наследия М. В. Фармаковского начиная с его первых работ, созданных во время обучения в Одесском художественном училище Общества изящных искусств. Она продемонстрировала многообразие сюжетов, к которым в своём творчестве обращался М. В. Фармаковский, — от графических иллюстраций в журнале «Сириус», шаржей и карикатур до больших живописных полотен на исторические и религиозные темы. Очень важными представляются приведённые исследовательницей сведения из переписки М. В. Фармаковского с друзьями и родственниками.

Н.А. Мозохина (СПб., Русский музей) представила вниманию собравшихся доклад «М. В. Фармаковский во Франции: 1906–1908 гг.». В нём она подробно охарактеризовала парижский период его жизни, когда он не только изучал химию в Сорбонне, но и активно впитывал художественную атмосферу города, участвовал в многочисленных художественных выставках и конкурсах, заводил знакомства. К этому этапу относится и деятельность Мстислава Владимировича в журнале «Сириус», созданном им вместе с поэтом Н. С. Гумилёвым. Приобретённые в то время знания и умения нашли своё применение позже, когда М. В. Фармаковский трудился в должности главного хранителя Русского музея.

В докладе *Н.А. Сутягиной* (СПб., Гос. Эрмитаж) «М. В. Фармаковский и работа по реставрации ноин-улинской коллекции в Институте археологической технологии (1920–

1930-е гг.)» рассмотрен неоценимый вклад учёного в организацию процесса реставрации предметов из раскопок Ноин-Улы (Монголия). Накопленный М. В. Фармаковским и другими сотрудниками Института опыт позволил создать методику работы с хрупкими археологическими материалами — лаками, красками и тканями, а также подготовить инструкции по реставрации, упаковке и хранению музейных экспонатов. Большое значение имеет проведённое тогда изучение этих материалов естественно-научными методами. Всё это позволило сформировать базу для дальнейших комплексных научных исследований коллекции и повлияло на развитие методики полевой реставрации.

Очень ярко прозвучало сообщение *М.В. Медведевой* (СПб., ИИМК РАН) «Несколько сюжетов из художественного наследия М. В. Фармаковского в области археологии». По её подсчётам, в различных археологических изданиях было воспроизведено более 1000 рисунков М. В. Фармаковского. Своё внимание исследовательница сосредоточила на его участии в подготовке работы Э. Р. Штерна «Доисторическая греческая культура на юге России». Для неё были изготовлены цветные иллюстрации очень высокого качества, которые сейчас хранятся в Научном архиве ИИМК РАН. Среди них имеются рисунки древнегреческой керамики из раскопок Березани и Ольвии, являющиеся бесценным материалом для дальнейшего изучения.

Доклад *Ю.А. Виноградова* и *О.В. Григорьевой* (СПб., ИИМК РАН) «Письма М. В. Фармаковского к брату» был посвящён архивным материалам, обнаруженным в последнее время в фондах РГИА. Там среди документов, связанных с деятельностью Б. В. Фармаковского, хранятся письма и открытки от его младшего брата за 1896–1917 гг. В докладе был представлен общий обзор писем из Одессы, Берлина, Парижа и Петербурга. Они рассказывают о поездках Мстислава Владимировича, некоторых обстоятельствах его жизни и военной службы. Изложенные в письмах мысли и оценки российской действительности тех лет позволяют понять доверительные отношения, сложившиеся между братьями.

Об участии старшего брата Мстислава Владимировича в развитии одного из провинциальных музеев было рассказано в сообщении *А.В. Зенкова* (СПб., СПбГУ) и *В.В. Яковлевой* (Пермь, ПГНИУ) «Б. В. Фармаковский у истоков формирования коллекции Музея древностей Пермского университета». Приведённые авторами фрагменты из писем ученого директору музея Б. Л. Богаевскому свидетельствуют, что он не только жертвовал музею свои сочинения и некоторые принадлежащие ему древние артефакты, но и содействовал в приобретении коллекции Эльтермана.

Целая серия докладов была посвящена вопросам археологической технологии, которым столь большое внимание уделял М. В. Фармаковский. *В.А. Горончаровский*, *Е.Ю. Медникова* и *А.А. Семенцов* (СПб., ИИМК РАН) выступили с сообщением «Полиполяризационный метод исследования состава “лака” античной керамики». Они представили промежуточные итоги серии экспериментов по воссозданию технологии изготовления чернолакового и краснолакового покрытий античной керамики. Полиполяризационный метод позволил выявить в составе такого покрытия органические волокна, которые могут свидетельствовать об использовании при создании «лака» толчёных раковин мидий и гребешков.

В докладе *Е.В. Четвёркиной* (СПб., ИИМК РАН) «И. П. Красников и изучение античной керамики в Институте археологической технологии ГИИМК» было рассказано о жизни и научной деятельности сотрудника Института, принимавшего участие в реставрации и изучении античных материалов. В частности, он исследовал состав чёрного лака, но смеси толчёных раковин там не обнаружил.

А.Е. Петракова и *О.М. Шувалова* (СПб., Гос. Эрмитаж) выступили с докладом «Исследование и реставрация гидрии-кальпиды с изображением Ники с треножником». Этот

сосуд, изготовленный Мастером Евхариды в первой четверти V в. до н. э., был приобретён для Императорского Эрмитажа у керченского мещанина Е. Р. Запорожского в 1890 г. В ходе реставрации, проведённой в последние годы, удалось выявить следы ремонта гидрии-кальпиды в античное время, а также демонтировать фрагменты других сосудов, которые были ошибочно вставлены во время реставрационных работ второй половины XIX в.

Аналогичный сюжет был рассмотрен в докладе *Ю.И. Ильиной* и *Б.А. Кутергиной* (СПб., Гос. Эрмитаж) «Уникальный модиолус из Ольвии: его происхождение и реставрация». Этот сосуд, изготовленный в I в. н. э., представляет собой большую чашу прозрачного стекла с вертикальной петлевидной ручкой. Он происходит из раскопок в Ольвии Б. В. Фармаковского и пополнил коллекцию Эрмитажа в 1909 г. В результате реставрации модиолуса был произведён его полный демонтаж и расчистка фрагментов от старого клея. Последующая склейка и восполнение утрат осуществлены с применением более современных материалов.

Заседание следующего дня, 3 ноября, было начато докладом *Ю.А. Виноградова* (СПб., ИИМК РАН) «Сакральное небо боспорских расписных склепов». В нём автор обратился к росписям боспорских склепов, многие из которых были скопированы М. В. Фармаковским. По его мысли, свод гробниц создаёт образ сакрального неба той блаженной страны, в которую, по представлениям боспорской аристократии, можно попасть после окончания земной жизни.

Затем *Ю.И. Ильина* и *Т.В. Шлыкова* (СПб., Гос. Эрмитаж) выступили с сообщением «Эллинистический кубок из Ольвии: реставрация и исследование». Они представили результаты комплексного изучения рельефного сосуда из Ольвии, обнаруженного во время раскопок Б. В. Фармаковского в 1908 г. При расчистке удалось выявить ранее незамеченные элементы декора сосуда — фигуры птиц и ящериц, а также рельефную греческую надпись *Χάρης*.

Доклад *А.П. Бехтер* (СПб., СПбИИ РАН) и *Ю.И. Ильиной* (СПб., Гос. Эрмитаж) «Архаический абecedарий из Ольвии (раскопки Е. И. Леви, А. Н. Карасёва)» был посвящён чрезвычайно любопытной археологической находке — керамическому фрагменту с прочерченными на нём буквами древнегреческого алфавита. Такие находки дают важную информацию о распространении грамотности среди жителей Ольвии.

А.М. Бутягин (СПб., Гос. Эрмитаж) выступил с сообщением «Технологии производства ткацких пирамидальных грузил в Северном Причерноморье», в котором рассказал о своих экспериментах в области изготовления этих столь многочисленных на античных поселениях предметов. В итоге он пришел к выводу, что наиболее вероятным способом изготовления пирамидальных грузил являлась их формовка в деревянной колоде или бруске.

Итогом большой исследовательской работы стал доклад *С.В. Ушакова* (ИА Крыма РАН, Филиал МГУ в Севастополе) и *Е.В. Струковой* (Севастополь, ГМЗ «Херсонес Таврический») «Предметы античного времени из металла из раскопок Северо-Восточного района Херсонеса (1974–2017). Характер находок, проблемы изучения, консервации, реставрации и сохранения». Крымские археологи представили результаты изучения комплекса предметов из металла, обнаруженных за длительный период раскопок Северо-Восточного района Херсонеса. Ими охарактеризованы все категории подобных находок, приведено их процентное соотношение. Наиболее многочисленными предметами такого рода являются гвозди, наконечники стрел, перстни и рыболовные крючки. Отдельно были рассмотрены такие редкие находки, как бронзовые фигурные бляшки. Особое внимание исследователи уделили методам музейной реставрации металлических предметов.

В докладе *А.Г. Букиной, И.А. Григорьевой и К.С. Чугуновой* (СПб., Гос. Эрмитаж) «О золочении на афинских краснофигурных полихромных вазах IV в. до н. э.» были описаны особенности технологии золочения элементов росписи краснофигурных ваз из коллекции Гос. Эрмитажа. Анализы микрошлифов позволили установить, что золочение выполнялось листком металла толщиной около 1 мкм, который накладывался поверх тонкого органического слоя.

А.Е. Петракова (СПб., Гос. Эрмитаж) продолжила тему, связанную с изучением античных vaz. В докладе «Полихромия на афинских краснофигурных вазах IV в. до н. э. с изображением амазонок» она представила большую серию сосудов такого рода. Их отличительная особенность — наличие яркой полихромии. Особое внимание было уделено анализу химического состава пигментов, использовавшихся в росписях подобного типа.

Совсем другой, несколько неожиданный сюжет был представлен в сообщении *А.К. Каспарова, Е.С. Кондрашовой* (СПб., ИИМК РАН), *В.П. Толстикова* (Москва, ГМИИ) и *А.М. Бутягина* (СПб., Гос. Эрмитаж) «Львы в античном Крыму. Первые находки». Он связан с уникальными находками костей львов, сделанными во время раскопок Пантикапея (2023 г.) и Мирмекия (2022 г.). Авторы полагают, что эти хищные животные не были завезены на Боспор, а обитали непосредственно на территории Крыма.

Н.М. Милихина (СПб., ИИМК РАН) выступила с сообщением «Цветная штукатурка из Мирмекия: технология производства». В нём она подвела промежуточные итоги изучения фрагментов расписной штукатурки римского времени из раскопок Мирмекия последних лет. Исследовательница обозначила основные методы нанесения штукатурки на стены, приёмы её последующей росписи и т. д. Работа с коллекцией находок, хранящихся в ИИМК РАН, позволила ей соотнести отдельные фрагменты штукатурки с данными отчётов *В.Ф. Гайдукевича*.

Значительно более широкой теме был посвящён доклад *М.Т. Кашибы* (СПб., ИИМК РАН), *М.А. Кульковой* (СПб., РГПУ им. Герцена), *А.М. Кулькова* (СПб., СПбГУ) и *Ю.В. Кожуховской* (Симферополь, КФУ) «Традиции и технологические аспекты знаковых аксессуаров одежды у населения позднего бронзового века Северного Причерноморья». Авторы доклада показали основные территориальные зоны и обозначили хронологические рамки распространения различных типов бронзовых фибул. Ими была выдвинута гипотеза о том, что распространённые в эпоху позднего бронзового века булавки с закрученной головкой являлись частью составных односпиральных фибул, спинкой которых являлись несохранившиеся ремешки из кожи или сухожилий.

В докладе пяти соавторов *В.А. Горнчаровского, И.А. Гараева, А.К. Каспарова, С.В. Кашаева и О.В. Лоховой* (СПб., ИИМК РАН) «Реконструкция пищевых моделей населения южной части Таманского полуострова в античный период (по материалам некрополей Артющенко 2 и Волна 1)» были продемонстрированы некоторые возможности современной археологической науки. Изотопный анализ человеческих костных остатков позволяет определить в них состав углерода и азота, что очень важно для изучения пищевой модели, практиковавшейся древним населением. Такие анализы были проведены на материалах двух античных некрополей Таманского полуострова. Было выполнено также сравнение этих показателей для ранних (V — первой половины IV в. до н. э.) и поздних (IV — I в. до н. э.) погребений.

Т.В. Рябкова (СПб., Гос. Эрмитаж) и *М.Ю. Вахтина* (СПб., ИИМК РАН) сделали сообщение «Гемма с изображением Артемиды из раскопок Н.И. Веселовского в Прикубанье 1914 г.». В нём они всесторонне рассмотрели это любопытное произведение античного прикладного искусства, происходящее из варварского контекста.

В.П. Никоноров (СПб., ИИМК РАН) выступил с докладом «К интерпретации резных изображений на некоторых костяных пластинках иранского происхождения, найденных Б.В. Фармаковским в Ольвии в 1906 г.». Всесторонне рассмотрев четыре пластины из этого набора, автор убедительно показал, что они изображают представителей парфянского царского двора. По его заключению, их можно датировать в пределах III в. н. э., что подтверждает первоначальную атрибуцию Б.В. Фармаковского.

В докладе *А.Е. Терещенко* (СПб., Русский музей) «Об идентификации одного типа нашивных бляшек из скифских курганов» рассмотрены золотые бляшки, которые многими исследователями определялись как «голова Афины в львином шлеме». Однако, по мнению автора, эти бляшки объединяют голову молодого божества или героя, почти всегда в шлеме с бараньими рогами, и морду оскалившегося льва. Вероятность того, что здесь представлена Афина, весьма мала, поскольку изображений богини в столь специфическом шлеме до сих пор не было обнаружено.

Сообщение *Е.Г. Шалахова* (ГБУК РМЭ «Замок Шереметева») «История античной Синдики в связи со случайной находкой скифского псалия в окрестностях Анапы» было сделано дистанционно. В нём автор попытался охарактеризовать находку этого показательного артефакта в контексте культурно-исторического развития Северо-Западного Предкавказья.

Б.В. Варданян и *Л.А. Мкртчян* (Институт археологии и этнографии НАН Республики Армения) выступили с докладом «Археологические исследования в античном комплексе Лернакерт (Армения)». Информация о новых археологических открытиях, представленная армянскими коллегами, вызвала большой интерес у собравшихся в зале заседаний.

Научная программа конференции была завершена сообщением *Е.Г. Застрожной* (СПб., СПбФ АРАН) «Об одном портрете кисти М.В. Фармаковского, хранящемся в Петербургском филиале Архива РАН». Вниманию аудитории был впервые представлен обнаруженный в фондах С.-Петербургского филиала Архива РАН «Портрет неизвестной дамы в атласном платье», написанный М.В. Фармаковским в 1906 г. Исследовательница предполагает, что на портрете изображена мать учёного, однако доподлинно установить это пока не удалось. Во всяком случае М.П. Фармаковская высказала сомнения по поводу такой интерпретации.

Сообщение Е.Г. Застрожной по-своему совершило возвращение к темам, прозвучавшим в начале работы конференции. Завершив этот круг, участники научного собрания перешли в Отдел истории античной культуры ИИМК, где за дружеским чаем продолжили обсуждение затронутых ранее сюжетов. Всеми было признано, что конференция прошла на очень высоком уровне и сделанные на ней доклады заслуживают публикации, что отчасти сделано в этом сборнике.

На следующий день, несмотря на дождливую погоду, все приехавшие в С.-Петербург члены семьи Фармаковских, а также некоторые из участников конференции отправились на Шуваловское кладбище Петербурга (рис. 2–4), где, как известно, покоятся оба брата — Борис и Мстислав Владимировичи, а также их жёны — Татьяна Ивановна и Вера Евгеньевна. Участники посещения поклонились их могиле, убрали с неё опавшие осенние листья и возложили букеты цветов.



Рис. 2. Могила Фармаковских на Шуваловском кладбище (Борис Владимирович [1870–1928] и Татьяна Ивановна [1902–1987], Мстислав Владимирович [1873–1946] и Вера Евгеньевна [1890–1975])



Рис. 3. Возложение цветов на могилу Б. В. и М. В. Фармаковских



Рис. 4. Группа участников конференции на могиле Б. В. и М. В. Фармаковских. Слева направо:
П. В. Фармаковский, Ю. А. Виноградов, Н. М. Милихина, У. П. Фармаковская, М. П. Фармаковская,
Е. П. Фармаковская, Ю. И. Ильина

Судьба учёного



Пока мы помним наших предков...

М. П. Фармаковская

Пока мы помним наших предков,
Связь поколений рвётся редко!
Пусть помнит сын и знают внуки
Про род свой и дедов заслуги.

Случилось так, что мы долгое время практически ничего не знали о своих знаменитых предках, Мстиславе и Борисе Фармаковских, и вот почему. Поведение сына Мстислава Владимировича, Юрия, сильно беспокоило отца, поэтому он отправил его на Алтай, подальше от соблазнов большого города. На Алтае Юрий познакомился с Марией Ивановной, которая родила ему двоих детей: дочь Ольгу и сына Мстислава. Жизнь в глуши тяготила Юрия, поэтому в 1930 г. он отправился на поиски театра, в который бы его приняли. Вообще-то Юрий Мстиславович был актёром. Он уехал устраиваться без семьи, но потом забрал её, и все стали проживать в Москве, в цоколе дома Станиславского. В дальнейшем Юрий Мстиславович и Мария Ивановна расстались. Мария Ивановна второй раз вышла замуж, родила дочку, а после смерти второго мужа одна поднимала троих детей.

Юрий Мстиславович был репрессирован и умер в тюрьме в 1942 г., в 1956 г. его реабилитировали. По понятным причинам детям не рассказывали эту историю, но в семье знали, что предок Фармаковских — известный археолог. В 1971 г. любознательный правнук Мстислава Владимировича, Владимир Мстиславович, отправился в Ленинград, чтобы узнать историю своих предков. Когда он попал в зал Эрмитажа, посвященный раскопкам Ольвии, то понял, что его предок не просто известен, но и знаменит. Недолго думая, он отправился к директору Эрмитажа Борису Борисовичу Пиотровскому и заявил ему, что является правнуком Бориса Владимировича Фармаковского. На это тот резонно сказал: «Вы — нахал, молодой человек, у Бориса Владимировича не было детей, а жена его здравствует и проживает в Ленинграде». Присмотревшись к деду, он заметил: «А, впрочем, сходство есть». Затем Борис Борисович позвонил Татьяне Ивановне Фармаковской. К тому времени она уже хорошо знала родословную Фармаковских, поэтому радостно закричала: «Ты чей сын? Славки? Сегодня же приезжай». Потом уже Татьяна Ивановна сообразила, что приглашает в гости совершенно незнакомого человека, а в доме тогда проживали только слабые женщины, поэтому на всякий случай был приготовлен топор. К счастью, он не понадобился.

Так началось наше знакомство с этой замечательной женщиной. В тот же вечер Владимир был у неё в гостях, после чего между ними завязалась дружба, продолжавшаяся до самой смерти Татьяны Ивановны. У нас бережно хранятся её теплые и доверительные письма.

Татьяна Ивановна была студенткой Бориса Владимировича, влюбилась в него и, несмотря на большую разницу в возрасте, они поженились. После его смерти она по крупицам собирала историю семьи Фармаковских и составила генеалогическое древо. Мы его продолжаем. По легенде, фамилия Фармаковские произошла от названия села Фармаки, где проживал кто-то из наших предков. А ещё какой-то предок женился на венецианке, так что в жилах Фармаковских течёт и итальянская кровь.

С помощью Татьяны Ивановны, которая не утратила своего энтузиазма и энергии до самых преклонных лет, мы много узнали о Мстиславе Владимировиче Фармаковском, увидели фотографии его картин «Фанатики» и «Горе-злосчастье».

Внук Мстислава Владимировича, Мстислав Юрьевич, с дочерью Людмилой Мстиславовной съездили в Одессу, где познакомились с Марией и Ириной, дочерью и внучкой Мстислава Владимировича и, соответственно, тётей и двоюродной сестрой Мстислава Юрьевича. Встреча воссоединившихся родственников была очень тёплой. Они подарили нам копию картины «Три сестры». Картина до сих пор хранится у Людмилы Мстиславовны в г. Шебекине.

Мой муж Владимир Мстиславович тоже продолжал свои поиски. Он ездил в Санкт-Петербург, посетил Музей истории религии, где видел репродукции и картины Мстислава Владимировича, купил альбом «Русское искусство», и мы смогли познакомиться с целой серией картин циклов «Жизнь» и «Эльдорадо». Он тогда многое узнал о том, кем был его прадед и что он сделал для Русского музея, будучи его главным хранителем.

Праправнуки подхватили эстафету. Артём Владимирович (сын Владимира Мстиславовича) съездил в Вятку, посетил тамошнее кладбище, где почтил память похороненных там Фармаковских, видел дом, где жила семья Мстислава и Бориса до отъезда в Симбирск. Маргарита Викторовна (дочка Людмилы Мстиславовны) была в Симбирске, где в музее В. И. Ленина ей показали интересные документы о семье Фармаковских.

Жизнь продолжается. Даже не представляем, сколько прапраправнуков у Мстислава Владимировича. Только по нашей ветви у Мстислава Юрьевича, насчитывается 13 правнуков.

В моем роду так много перемешано, —
Священники, учёные, купцы.
Копнёшь поглубже — дальше тьма кромешная,
Теперь уже не отыскать концы.
Я чувствую опору, основание,
И на земле уверенно стою.
А в сердце благодарность и признание
Ушедшим предкам за судьбу мою.

Мы гордимся нашими замечательными предками и очень надеемся, что на конференции «М. В. Фармаковский (1873–1946). Антиковед у истоков отечественной археологической технологии» мы многое узнаем о Мстиславе Владимировиче. Ещё раз выражаю благодарность организаторам этого научного собрания.

М. В. Фармаковский. Основные вехи биографии

Ю. А. Виноградов, И. Ю. Шауб¹

Аннотация. М. В. Фармаковский (1873–1946) был младшим братом знаменитого археолога Б. В. Фармаковского. Он мечтал стать художником, но и археология заинтересовала его со студенческих лет. На формирование художника большое влияние оказали зарубежные поездки. Возвратившись в Россию, М. В. Фармаковский сотрудничал с Императорской археологической комиссией. После революции 1917 г. он работал в Государственной академии истории материальной культуры, занимаясь вопросами реставрации древних артефактов. В Русском музее М. В. Фармаковский много сделал для организации Историко-бытового отдела. Особенно велик его вклад в изучение и реставрацию древних тканей.

Ключевые слова: М. В. Фармаковский, история науки, античная археология, Э. Р. Штерн, М. И. Ростовцев, Императорская археологическая комиссия, Государственная академия истории материальной культуры, Русский музей.

Annotation. M. V. Farmakovsky (1873–1946) was the younger brother of the famous archaeologist B. V. Farmakovsky. He dreamed of becoming an artist, but archeology interested him also since his student years. Foreign trips had a great influence on the formation of the artist. After returning to Russia, M. V. Farmakovsky collaborated with the Imperial Archaeological Commission. After the revolution of 1917, he worked at the State Academy of the History of Material Culture, dealing with issues of restoration of ancient artifacts. At the Russian Museum, M. V. Farmakovsky did a lot to organize the Historical and Household Department. His contribution to the study and restoration of ancient textile is especially great.

Key words: M. V. Farmakovsky, history of science, classical archeology, E. R. Stern, M. I. Rostovtsev, Imperial Archaeological Commission, State Academy of the History of Material Culture, Russian Museum.

До сравнительно недавнего времени научных публикаций, посвящённых судьбе Мстислава Владимировича Фармаковского (1873–1946), почти не существовало, за исключением разве что двух некрологов (Иессен, 1947; Корнилов, 1947). При этом в археологической среде было хорошо известно, что он был младшим братом знаменитого исследователя Ольвии Бориса Владимировича Фармаковского, прекрасным рисовальщиком, подготовившим замечательные иллюстрации для различных научных и художественных изданий. В последние годы ситуация стала быстро меняться к лучшему, появились публикации — и небольшие заметки, и крупные статьи, раскрывающие некоторые аспекты его разносторонней деятельности (Высочков и др., 2009; Андреева, 2012; Бобровская, Алёшкин, 2013. С. 391–392; Виноградов, 2021; Виноградов, Шауб, 2022; Неизданный каталог, 2023. С. 94). Одним из проявлений возрастающего интереса к этой личности стала научная конференция «М. В. Фармаковский (1873–1946). Антиковед у истоков отечественной археологической технологии», прошедшая в ИИМК РАН в начале ноября 2023 г.

Мстислав Владимирович родился 3 сентября 1873 г. в Вятке, в семье учителя (затем инспектора и директора народных училищ), его старшим братом, как уже говорилось, был знаменитый археолог Борис Владимирович Фармаковский. Оба брата гимназическое образование получили в Одессе в Ришельевской гимназии, а высшее — в Новороссийском университете по классическому отделению историко-филологического факультета. Учителями М. В. Фар-

¹ Ю. А. Виноградов, И. Ю. Шауб — Институт истории материальной культуры РАН; Дворцовая наб., д. 18А, С.-Петербург, 191186, Россия; e-mail: vincat2008@yandex.ru; schaubigor@mail.ru

маковского были проф. Э. Р. фон Штерн и А.А. Павловский. Классической археологией молодой человек стал заниматься с первого года пребывания в университете под руководством Э.Р. Штерна. О тех годах он писал в автобиографии: «При очень большой семье и весьма низкой оплате труда педагогов отцу жилось очень трудно². Это было причиной того, что уже с 15 лет я должен был зарабатывать грошовыми уроками деньги на свою одежду, а с 17 лет на всё своё содержание. Усилия семьи были направлены, главным образом, на всестороннюю подготовку старшего брата (Бориса Владимировича. — Ю.В., И.Ш.), который должен был сделаться в случае смерти отца опорой семьи» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 53, 65, 80). О заграничных образовательных поездках ему, конечно, приходилось только мечтать.

Между тем уже тогда у молодого человека проявился интерес не только к изучению памятников античной культуры, но и к вопросам их сохранения. В 1892 г. в Одесском музее М.В. Фармаковский выполнил первую работу по восстановлению античной керамики. Он также подготовил иллюстрации к целому ряду публикаций в Записках Одесского общества истории и древностей и за эти работы был избран сотрудником этого Общества в 1896 г. Им был составлен весь художественно-научный аппарат исследования Э. Р. фон Штерна о феодосийской керамике (*Штерн*, 1906). Помимо этого, Мстислав Владимирович активно помогал своему брату в его работе по изучению аттической вазовой живописи и её связи с монументальным искусством Эллады. Им были подготовлены рисунки и выполнена реконструкция картины Полигнота «Аид», известной по описанию Павсания (Paus. X. 25–31). Насколько близкой к оригиналу была эта реконструкция, сказать трудно, но сама попытка приблизиться к пониманию древней картины на основании описания и росписей краснофигурных ваз первой половины V в. до н. э. заслуживает одобрения. Б.В. Фармаковский остался доволен этой работой и выразил «любезному брату» свою благодарность (*Фармаковский*, 1902. С. VII).

Университет был окончен в 1895 г., за дипломное сочинение «Известия Геродота о скифах и стране, ими занимаемой» М.В. Фармаковский был награждён большой золотой медалью. Этот факт красноречиво свидетельствует, насколько высок был уровень подготовки молодого человека в области древних языков. Неудивительно, что он получил приглашение остаться в университете при кафедре сравнительного языкознания, но отказался от него, решив продолжить художественное образование³. В том же 1895 г. Мстислав Владимирович поступил в Одесское художественное училище Общества изящных искусств, которое окончил в 1899 г. с большой серебряной медалью. Молодой человек явно решил посвятить свою жизнь художественному творчеству, и осенью этого года «при поддержке отца, брата и родителей жены»⁴ он уехал в Германию, где поступил в Академию художеств в Дюссельдорфе в класс профессора Э.Ф. Гебхардта⁵ (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689.

² В семье Фармаковских было пятеро детей — три сына и две дочери.

³ В биографиях учёных людей нечасто уделяют внимание их военной службе. В этом отношении стоит отметить, что 1 октября 1895 г. М.В. Фармаковский поступил на службу вольноопределяющимся в звании канонира в 4-ю батарею 15-й артиллерийской бригады. 10 января 1896 г. он был произведён в бомбардиры, 14 мая — в младшие фейерверкеры, 10 сентября выдержал экзамен на чин прапорщика запаса. Из армии Мстислав Владимирович был уволен в запас 3 октября 1896 г., а 2 декабря произведён в прапорщики запаса полевой артиллерии (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 5. Д. 321. Л. 1–2). В этом звании он встретил Первую мировую войну.

⁴ О первой жене Мстислава Владимировича и её семье см. статью Н.А. Мозохиной «Мария Ефимовна Фармаковская (Фесенко) — издатель работ М.В. Фармаковского» в этом сборнике.

⁵ Франц Карл Эдуард фон Гебхардт (1838–1925) — выдающийся немецкий художник религиозного жанра, родившийся на территории Эстляндской губернии Российской империи. Художественное образование он получил в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге (1855–1858), а затем продолжил учёбу в Дюссельдорфской академии художеств, профессором которой стал в 1873 г.

Л. 7; Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 65, 80). Здесь М. В. Фармаковский до конца 1902 г. совершенствовал своё живописное мастерство, представляя созданные им произведения на различных выставках. Его картина «Перед обедней» была приобретена для Галереи проф. Вольфа в Берлине, а «Амфитрита», написанная в усовершенствованной технике энкаустики, — для Художественно-технического музея Шёнфельда при его фабрике красок в Дюссельдорфе (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 2). В автобиографии, составленной в 1929 г., Мстислав Владимирович, в частности, отметил: «Мне удалось ознакомиться и с музеями Голландии и Бельгии, где все путешествия я делал пешком с известным немецким художником-декоратором К. Зейффертом, по профессии кёльнским рабочим-маляром» (Там же. Л. 7; Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 54).

Надо сказать, что художественное наследие М. В. Фармаковского довольно обширно, но всё ещё слабо изучено⁶. Известны два живописных цикла Мстислава Владимировича — «Жизнь» и «Эльдорадо». Его талант рисовальщика, графика и акварелиста был широко признан. Картина М. В. Фармаковского «Чтение Священного Писания» была воспроизведена в популярном журнале «Нива» (1903. № 24. С. 472). Помимо увлечения живописью, он в это время также занимался изучением техники изготовления красок и переплётным делом.

«Жизнь за границей, — признавал Мстислав Владимирович, — приучила меня к сравнительно большой свободе. Возвращение в Россию (1902 г.) произвело потрясающее впечатление» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 7; Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 65 об., 81 об.). Вернувшись в Россию, М. В. Фармаковский с 1902 по 1906 г. трудился в частных литографиях Одессы, а также возобновил занятия у Э. Р. фон Штерна, принимая участие в его раскопках в Петренах, Аккермане и пр. В конце 1905 г. он стал сотрудником, а затем редактором революционно-сатирического журнала «Звон». К началу 1906 г. было выпущено два номера этого журнала, материалы третьего были конфискованы. Журнал был закрыт полицией, а Мстислав Владимирович был вынужден уехать за границу — сначала в Италию, затем в Германию и Францию (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 7 об.; Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 54, 81 об.).

С осени 1906 г. М. В. Фармаковский проживал в Париже⁷, где занимался химией (в Сорбонне) и техникой различных видов прикладного искусства (в том числе техникой витражей). Совершив поездку в Лондон, Мстислав Владимирович «старательно ознакомился с главнейшими музеями». В автобиографии он отметил, что два с половиной года второго заграничного путешествия «прошли в самой кипучей, неустанной работе» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 7), и в этом никак нельзя сомневаться. Необходимо отметить, однако, что в этой автобиографии М. В. Фармаковский умолчал об одном весьма важном, на наш взгляд, событии.

Дело в том, что в 1906 г. в Париже произошло его знакомство с поэтом Николаем Гумилёвым (*Лукницкий*, 2010. С. 96), которое быстро переросло в дружбу. В 1906 г. они начали издавать первый русский художественный журнал в Париже, получивший название «Сириус» (*Высочков и др.*, 2009. С. 16–22); Мстислав Владимирович стал его соредактором. В 1907 г. увидели свет три номера этого журнала, на страницах которого М. В. Фармаковский выступил с критическими статьями о русском искусстве. Некоторые исследователи считают, что издание производилось на его средства (*Высочков и др.*, 2009. С. 16), при этом

⁶ Об этом см. статью О. Л. Глушковой «Мстислав Владимирович Фармаковский — художник (новые штрихи к портрету)» в этом сборнике.

⁷ О парижском периоде в его жизни см. статью Н. А. Мозохиной «М. В. Фармаковский во Франции: 1906–1908 гг.» в этом сборнике.

на третьем номере, за отсутствием денег у издателя, журнал прекратил выходить (*Лукницкий*, 2010. С. 107).

Н.С. Гумилёв посвятил творчеству М.В. Фармаковского интересную статью, которую начал следующими словами: «Всякий, кто впервые войдёт в ателье Фармаковского, и хотя бы рассеянно взглянет на его рисунки, испытывает странное чувство. Ему покажется, что не на холсте или бумаге, а в его собственном мозгу возникли эти невиданные пейзажи, с деревьями и цветами, похожими на грёзы больного индуса» (*Гумилёв*, 1907. С. 20). Поэт отметил также, что «в картинах Фармаковского свистит пронзительный ветер, призывающий нас побороться с потусторонними уродами, которые притаились в наш мир и глядят зловеще и тупо» (*Гумилёв*, 1907. С. 20).

В 1908 г. М.В. Фармаковский написал портрет своего друга, изобразив его во фраке с веером в руке⁸. Мстислав Владимирович никогда не отказывался от дружбы с Н.С. Гумилёвым, сохранив верность памяти поэта после его трагической гибели (*Высочков и др.*, 2009. С. 18)⁹, хотя после Парижа тесные контакты между ними прекратились. Стоит отметить, что, по воспоминаниям М.В. Фармаковского, Н.С. Гумилёв последний раз приезжал к нему в Петергоф, где он поселился после возвращения из-за границы, в конце 1908 г. (*Лукницкий*, 2010. С. 150).

Находясь за границей, М.В. Фармаковский принимал участие в различных художественных выставках, некоторые его произведения в области декоративного и прикладного искусства по заслугам были отмечены высшими наградами. Помимо того, как сам художник отмечал в автобиографии, он «исполнял рисунки для ювелирных вещей, посуды, обоев, кружев, литографии для различных фирм, лиц и художественных журналов», в том числе и для отмеченного выше журнала «Сириус» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 2 об.). Любопытно, что через много лет в графе «Специальное образование» официальной анкеты ГАИМК он, помимо названных выше учреждений, назвал Фарфоровый завод в Нанси (Там же. Л. 1). Можно признать, что парижский период стал звёздным часом в судьбе художника (*Высочков и др.*, 2009. С. 20).

«Необходимость более надёжного и прочного обеспечения оставшейся в России семьи, — писал М.В. Фармаковский в автобиографии, — побудила меня отказаться от дальнейшей жизни за границей и от предложенного мне места профессора прикладных искусств в г. Буффало (Сев. Америка) и вернуться на родину. Я принял первое место, которое мне было предложено, — учителя древних языков и физической и экономической географии в гимназии в г. Петергофе» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 7 об.; Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 54–55, 65 об. — 66, 81 об. — 82). Возвращение в Россию произошло в 1908 г. В связи с новым местом работы можно ещё раз напомнить, что Мстислав Владимирович прекрасно знал древние языки. Профессия педагога, как он признавал, в известной мере тяготила его, но не мешала заниматься художественным творчеством и художественной критикой; в печати появляются его публикации по этой тематике (*Фармаковский*, 1908). На торжественном заседании во Второй С.-Петербургской гимназии он даже выступил с речью, посвящённой Миланскому эдикту, принятому Константином Великим в 313 г. (*Фармаковский*, 1913а).

Тогда же М.В. Фармаковский вновь обратился к археологии и сосредоточил свою работу главным образом в Императорской археологической комиссии (ИАК), которая поручила

⁸ Сейчас портрет находится на хранении в Музее Института русской литературы (Пушкинский Дом).

⁹ Об этом красноречиво свидетельствует уже тот факт, что художник сохранил портрет человека, расстрелянного по обвинению в участии в контрреволюционной организации. О том, что это обвинение не было беспочвенным, см.: *Шауб*, 2021.

ему подготовку художественно-археологического аппарата к капитальному труду М. И. Ростовцева «Античная декоративная живопись на юге России» (Ростовцев, 1913–1914). С этой целью он 4 года подряд ездил в командировки в Керчь, где занимался копированием росписей гробниц Боспора (Виноградов, Медведева, 2017. С. 13–14). В 1913 г. Мстислав Владимирович был избран членом-корреспондентом Комиссии (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. 1913 г. Д. 306). Направленный ему официальный документ гласит, что избрание было произведено «в целях укрепления между Императорской археологической комиссией и Вами той научной и художественной связи, которая установилась путём ценного для Комиссии сотрудничества Вашего в ее трудах и изданиях» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. 1913 г. Д. 306. Л. 3). В том же 1913 г. из печати вышла первая крупная научная работа М. В. Фармаковского, посвящённая большому серебряному блюду из Перещепинского клада, которое, по наблюдениям автора, два раза подвергалось переделкам (Фармаковский, 1913б).

М. В. Фармаковский исполнил для ИАК ряд работ художественно-археологического характера: копии боспорских «акварельных» ваз, значительного числа надписей греческих государств Северного Причерноморья (для IOSPE. Vol. II). Ему принадлежат рисунки к обобщающей работе брата о развитии культуры Северного Причерноморья в период греческой колонизации (Фармаковский, 1914. Табл. I, V, VI). Он восстановил также знаменитую серебряную накладку на горит из скифского царского кургана Солоха, изображающую сражение варваров, и дал её великолепный искусствоведческий анализ (Фармаковский, 1922а), но публикация этой работы относится уже к послереволюционному времени.

В характеристике, относящейся к 1930-м гг., о деятельности Мстислава Владимировича в этой сфере говорится: «Специалистам археологам широко известны его исключительные по точности воспроизведения археологических памятников; эти воспроизведения нельзя рассматривать только как художественную работу, а необходимо считать археологической работой особенного рода, потому что в этих рисунках и акварелях автор не просто копировал объект, а пытался своими специфическими средствами расшифровать структуру археологического предмета, что придаёт его воспроизведениям документальную ценность» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 79, 89).

Возвращаясь назад, надо отметить, что в 1911–1913 гг. М. В. Фармаковский по поручению Петербургской городской думы обследовал загородный дворец Нарышкиных в Знаменке, а также особняк Жербина на Выборгской стороне. Им были сделаны подробные описания, сняты копии с живописи на потолках и стенах, а в разрушавшемся особняке Жербина собраны образцы шпалер, одновременных его постройке (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 3).

Начало Первой мировой войны временно прервало его научную работу. М. В. Фармаковский был призван в армию в звании прапорщика ополчения. По его словам, он был «продержан в болотах Тируль¹⁰ 3½ года, искалечен и выпущен лишь после Октябрьской революции при первой же демобилизации (в декабре 1917 г. декрет о демобилизации учителей)» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 7 об.; Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 55). После издания этого декрета Мстислав Владимирович вернулся в гимназию на место преподавателя искусств, а весной 1918 г. был принят в Русский музей для формирования нового отдела — Историко-бытового.

В июне 1918 г. М. В. Фармаковский был избран регистратором коллекций этого отдела, в августе того же года — помощником хранителя, а в октябре — хранителем Истори-

¹⁰ Болото Тируль (совр. Лиелайс-Кемеру-Тирелис) — пятое по величине болото в Латвии, расположено к западу от Юрмалы.

ко-бытового отдела. К этому времени относятся две его любопытные публикации. Одна из них названа «Борьба античности и готики» (Фармаковский, 1918а). Античное искусство, по убеждению Мстислава Владимировича, демонстрирует воплощение идеи красоты, закономерности, возвышенности и простоты. Готика же выражает устремлённость вверх, драматизм и пафос. Их противостояние, как он считает, порой грозило «пустотой бесплодия», но в такие моменты «являлся спасительный реализм, который свежей волной смывал всякий теоретизм и направлял мысль на твёрдый путь изучения» (Фармаковский, 1918а. С. 79). Второе эссе, увидевшее свет в этом году, было посвящено поиску истоков русской культуры и русского искусства (Фармаковский, 1918б). Эти истоки, по мнению автора, не следует связывать с призванием варягов и другими известными историческими событиями. Он считал, что «корни русской жизни и, значит, искусства, надо искать гораздо глубже, так как цепь событий непрерывно идёт в глубь времён и через культуры эллинскую и иранскую юга России приводит ко временам древности необычайной, когда складывались основы жизни народов Русской территории» (Фармаковский, 1918б. С. 202). В этой публикации М.В. Фармаковский основное внимание уделил находкам из Майкопского кургана, а в дальнейшем предполагал обратиться к скифским материалам, но, к сожалению, сделать этого не смог. Однако даже текст приведённой цитаты прекрасно демонстрирует, что он хорошо разбирался в сути последних научных разработок по этой проблематике и, конечно, прекрасно знал книгу М.И. Ростовцева «Эллинизм и иранство на юге России» (Ростовцев, 1918).

Музейному делу М.В. Фармаковский уделял очень большое внимание, подготовив ценную публикацию о технике экспозиции в историко-бытовых музеях (Фармаковский, 1928а). Его перу принадлежат также небольшие, но весьма содержательные брошюры, посвящённые некоторым предметам, находящимся в собрании Историко-бытового отдела Русского музея (Фармаковский, 1926а; Фармаковский, 1927). По его мнению, музей — это «метод исследовательской работы», который заключается «в раскрытии того или иного научного положения путём сопоставления подлинных объектов изучения по доминантному признаку» (Фармаковский, 1928а. С. 3).

В 1919 г. М.В. Фармаковский стал членом Института археологической технологии (ИАТ) только что созданной Российской академии истории материальной культуры (РАИМК), затем Государственной академии истории материальной культуры (ГАИМК). С 1920 г. он был назначен учёным секретарём и заведующим Разрядом керамики и стекла Института. Естественно, Мстислав Владимирович принимал самое активное участие в определении основных направлений работы ИАТ (Фармаковский, 1922б; Ферсман, Фармаковский, 1924). Большое значение Мстислав Владимирович придавал изучению древней керамики, уделив внимание даже очистке вавилонских глиняных табличек с клинописными текстами (Фармаковский, 1929а). Он проявлял большой интерес к изучению древнегреческих расписных ваз (Фармаковский, 1922в. С. 26–28, 33–35, 46; Фармаковский, 1926б. С. 42–43), что совсем не удивительно, если учесть его занятия античностью в предшествующие годы.

М.В. Фармаковский немало сделал также для изучения производства стекла в древности и средневековье (Фармаковский, 1922в. С. 35–36). Он отмечал, что «римская традиция до сих пор говорит ясным и твёрдым языком в современной промышленности» (Фармаковский, 1922 г. С. 75).

Особенно велик вклад М.В. Фармаковского в исследование древних тканей. В феврале 1926 г. он сделал доклад «К вопросу об очистке древних тканей» на заседании Института археологической технологии ГАИМК и подготовил предисловие для выпущенной по этому поводу брошюры (Фармаковский, 1926б); см. также (Фармаковский, 1929б). По его иници-

ативе были подвергнуты технологическому исследованию и реставрации ценнейшие коллекции из Ноин-Улы (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 71–72, 88 об.; Ф. 35. Оп. 3. Д. 89. Л. 2); см. также (*Воскресенский, Тихонов*, 1932; Неизданный каталог, 2023. С. 94). Гораздо позднее, на защите своей докторской диссертации (1946 г.) М. В. Фармаковский сказал относительно этой коллекции, что ни одна вещь не прошла мимо него, но некоторые его работы «попали в литературу, притом под чужим именем». Так, например, «работа по восстановлению знаменитого мужского портрета из Ноин-Ула была опубликована под именем Н. П. Тихонова» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 3. Д. 89. Л. 12).

Одной из задач работы Института археологической технологии ГАИМК Мстислав Владимирович считал всестороннее исследование фарфора начиная с момента его изобретения в Китае и Японии (*Фармаковский*, 1922в. С. 35–36). Наряду с этим он уделял большое внимание изучению производства фарфора в России (*Фармаковский*, 1923; *Фармаковский*, 1928б). В 1924 г. М. В. Фармаковский совместно с искусствоведом Э. Ф. Голлербахом выступил в качестве редактора книги «Русский художественный фарфор. Сборник статей о Государственном Фарфоровом Заводе»; для этого издания им были подготовлены две статьи о фарфоровых скульптурах (*Фармаковский*, 1924а; *Фармаковский*, 1924б).

Стоит отметить, что в это время М. В. Фармаковскому приходилось заниматься вещами, весьма далёкими от археологии, методики создания музейных экспозиций, реставрации музейных объектов и т. п. В частности, по заданию Н. Я. Марра он разработал методику борьбы с книжными вредителями¹¹ в Государственной публичной библиотеке в Ленинграде (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 71, 88).

Тогда же начался новый этап педагогической деятельности М. В. Фармаковского. В 1923–1931 гг. он читал лекции и вёл практические занятия со студентами Государственного института истории искусств, а также в Ленинградском государственном университете проводил занятия по технике живописи, технологии живописных красок и по основам археологической технологии (Там же. Л. 3 об.).

С мая 1930 г. в ГАИМКе начались собрания по «чистке» рядов Академии от чуждых элементов. М. В. Фармаковский тогда был подвергнут серьёзной критике, в основном ему в вину ставились ошибки, связанные с пережитками старой «интеллигентщины». Некоторые из выступавших, однако, обращали внимание на большие заслуги учёного. Другим эта «защитническая песенка» очень не понравилась, они решительно требовали увольнения заслуженного человека, считая, что он будет мешать дальнейшей работе учреждения. Более того, прозвучало обвинение во вредительстве и призыв направить дело М. В. Фармаковского в трибунал (*Виноградов*, 2009. С. 15–16; *Виноградов*, 2013. С. 166). Разбирательство в столь серьёзной инстанции ничего хорошего не обещало¹², но до него, по всей видимости, дело не дошло.

В 1931 г. М. В. Фармаковский был административно выслан из Ленинграда на три года по обвинению в принадлежности к «немецкому, шовинистическому обществу» Гальнбека (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 9 об., 87 об.)¹³. С 1931 по 1934 г. он работал

¹¹ Естественно, здесь имеются в виду не недобросовестные читатели, а только насекомые и микроорганизмы.

¹² Тем более что его младший брат, Владимир Владимирович Фармаковский (1880–1954) — видный конструктор и инженер-механик, в 1920 г. эмигрировал в Югославию, став профессором Белградского университета, а впоследствии и действительным членом Сербской академии наук.

¹³ Иван Андреевич Гальнбек (1855–1934) являлся действительным членом Института археологической технологии ГАИМК. Он был арестован 31 августа 1930 г. и выслан из Ленинграда на 3 года. В опубликованных источниках информации о «немецком шовинистическом обществе» Гальнбека найти не удалось.

в Ярославском государственном музее¹⁴. Там Мстислав Владимирович продолжил педагогическую деятельность — в течение зимнего семестра 1933 г. в Ярославском педагогическом институте читал курс физической химии (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 3 об.).

По завершении срока ссылки М.В. Фармаковского Академия стала ходатайствовать об ускорении его освобождения от занимаемой должности в Ярославском музее «ввиду поручения ему неотложных работ, связанных с подготовкой Международного Менделеевского съезда» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 6). В июле 1934 г. М.В. Фармаковский вернулся в Ленинград; произошло это с большим трудом, поскольку официальные органы долго отказывали ему в праве прописки в этом городе (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 10). Исследователь был принят в Институт исторической технологии ГАИМК, пришедший на смену Институту археологической технологии¹⁵.

Осенью того же года он был назначен учёным секретарём Института и заведующим кафедрой реставрации и консервации, а также руководителем аспирантов по этой кафедре. Через год Мстислав Владимирович стал временно исполнять должность директора Института. Его вклад в разработку научных методов консервации и реставрации археологических находок (древней керамики, штукатурки, тканей и т. д.) невозможно переоценить.

В 1935 г. ГАИМК активно включился в дело сохранения и реставрации монументальной живописи Новгорода. В апреле для изучения этого вопроса туда была направлена бригада ИИТ, в состав которой вошли: директор Института А.И. Кауль, учёный секретарь М.В. Фармаковский и действительный член ГАИМК К.К. Романов. Мстислав Владимирович тогда прочитал в Новгородском музее доклад «Техника стенной живописи» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. 1934 г. Д. 286. Л. 55). Для оценки проблем реставрации средневековых росписей было осмотрено несколько новгородских храмов: «Георгиевский собор б<ывшего> Юрьева монастыря, церковь Фёдора Стратилата (1360 г.), церковь Иоанна на Опоках и малая церковь у Рождества Богородицы на Молоткове» (Там же. Л. 67). Для разработки современных методов консервации и реставрации была избрана церковь Спаса на Нередице в Новгороде. С этой целью было решено «возбудить ходатайство перед Комитетом охраны памятников при ВЦИК о выделении средств на такое обследование за счёт сумм, отпускаемых на реставрацию памятников, т<ак> к<ак> только на основе такого всестороннего изучения памятника может быть произведена его правильная реставрация, могущая явиться методологическим примером для дальнейших работ» (Там же. Л. 52–53). В обоснованности такого решения вряд ли можно сомневаться.

Итогом своей многолетней работы М.В. Фармаковский считал подготовку капитальной монографии по реставрации и консервации древних тканей. К её написанию он приступил в 1930-е гг. В 1935 и 1937 гг. руководство ГАИМК обращалось в вышестоящие органы с просьбой о присуждении ему учёной степени доктора исторических наук без защиты диссертации, по совокупности его учёных трудов (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 62, 64, 75, 76, 91, 97). Эти просьбы не были поддержаны. Не исключено, что научное начальство смутил тот факт, что Мстислав Владимирович не имел кандидатской степени.

Очень может быть, что на это были и другие причины. Положение Мстислава Владимировича в ГАИМК явно не было безоблачным. Об этом с полной очевидностью свидетельствует один секретный документ, направленный руководством Академии в НКВД

¹⁴ Любопытно, что в 1931 г., очевидно, ещё до высылки М.В. Фармаковского в Ярославль, в ГАИМК рассматривался вопрос об издании его книги «Введение в археологическую технологию» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 1. 1931 г. Д. 832). Вполне понятно, что он тогда не мог быть решён положительно.

¹⁵ М.В. Фармаковский был реабилитирован только в 1989 г.

16 февраля 1935 г. В нём даны краткие характеристики некоторых политически неблагонадёжных сотрудников; М. В. Фармаковский значится в нём под № 15. Приведём эту характеристику без всяких сокращений (ЦГА СПб. Д. 7154. Оп. 1. Л. 95): «ФАРМАКОВСКИЙ Мстислав Владимирович. Год рождения 1873-й, из чиновничьей семьи. Монархист был и есть. В конце 1905 и начале 1906 гг. сотрудничал и затем редактировал одесский журнал “Звон”. В 1931 г. был в административной ссылке на 3 года по обвинению в принадлежности к немецкому шовинистическому обществу. Считается крупным специалистом, археолог, художник и химик. До революции работал в Императорской археологической комиссии. Жена имела типографию черносотенскую (прилагаю аттестат, который печатался в этой типографии). Работал в апреле — мае м<еся>це в комиссии по проверке памятников Новгорода, где сумел взять на учёт действующую церковь для реставрации, которая была раньше списана¹⁶. Фармаковский работает учёным секретарём института. Подбирает подобных себе работников. Недавно получил замечание в приказе за приём на работу своей родственницы¹⁷. Затем есть все основания думать — нет ли в институте вредительства. Работники подбираются так, что наших советских там нет. Проверить, насколько они специалисты, не представляется возможным. Работают скверно. Например, институт по истории рабовладельческого общества в ноябре месяце представил им на исследование материал Керченской экспедиции: цемьянки, кости, раковины, содержание цистерн. Научный отчёт должен был быть сдан в марте м<еся>це. Сдан отчёт без исследования этого ин<сти>ту>та, т<ак> к<ак> они потеряли заявку, а теперь нашли случайно в шкафу. Только через несколько месяцев дан ответ, но не обработанный и научно неправильный. Затем Фармаковский скрывает истинное положение дел в Институте, в ряде случаев обходит, скрывает, сглаживает недочёты работы. В общем, антисоветский тип, большая пройдоха и ведёт ту же линию, что и раньше, до своего ареста».

Этот документ позволяет убедиться в том, что в ГАИМК у М. В. Фармаковского имелось немало, так сказать, недоброжелателей, при этом весьма влиятельных, которые были готовы содействовать его повторному политическому осуждению. В подтверждение такого мнения приведем отрывок из письма, направленного из Академии в НКВД 27 мая 1937 г., т. е. накануне её ликвидации (Там же. Л. 25): «На партсобрании от 21 мая с<его> г<ода> чл<ен> партии т<оварищ> Воронина Надежда Григорьевна¹⁸ сказала, что беспарт<ийная> Корнилова¹⁹ говорила, “что на днях арестуют” и Фармаковского, так как он очень панически реагировал на известие об аресте Красникова²⁰».

¹⁶ Трудно сказать, какая из новгородских церквей, перечисленных в процитированном выше документе бригады Института исторической технологии ГАИМК, была действующей, но при этом принята для реставрации. В любом случае решение об этом принимал не один М. В. Фармаковский, а все участники бригады ИИТ.

¹⁷ Действительно, 19 февраля 1935 г. в Институт исторической технологии ГАИМК на должность младшего научного сотрудника была принята Надежда Евгеньевна Иванова (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 6. Д. 66. Л. 135 об.). Позднее выяснилось, что она является родственницей М. В. Фармаковского, о чём руководство ГАИМК не было проинформировано. В результате Н. Е. Иванова была уволена 15 апреля 1935 г., а М. В. Фармаковскому было указано «на недопустимость семейственности в служебных отношениях» (Там же. Л. 157 об.). Из личного дела Надежды Евгеньевны, хранящегося в Научном архиве ИИИМК РАН, можно установить, что она была сестрой второй жены Мстислава Владимировича — Веры Евгеньевны Петровпавловской (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 241. Л. 11).

¹⁸ Воронина Надежда Григорьевна — уборщица ГАИМК.

¹⁹ Корнилова Полина Прокофьевна — зав. складом изданий ГАИМК, библиотекарь, лаборант.

²⁰ Красников Иван Павлович (1885–1938) в ИАТ (затем ИИТ) ГАИМК трудился с 1924 г. Специалист в области керамического производства. В 1928 г. был командирован в Германию. Затем на Государственном фарфоровом заводе им. Ломоносова ему впервые в СССР удалось разработать методику изготовления ис-



Рис. 1. М. В. Фармаковский. 1936 г. (ФО НА ИИМК РАН. О-929-44)

Ситуация вокруг М.В. Фармаковского выглядит какой-то, мягко говоря, нездоровой. Даже его, возможно, излишне эмоциональная реакция на арест хорошо известного ему человека (а арестов в этом году было много!) стала поводом для информирования органов НКВД.

Ещё раз напомним, что в 1937 г. ГАИМК был ликвидирован, и на его базе создан Институт истории материальной культуры АН СССР, в структуре которого тогда имелся Кабинет археологической технологии. Известно, что 20 сентября 1937 г. М.В. Фармаковский обратился к В.И. Вернадскому с предложением о совместной работе по теме «О месторождениях кремня в СССР и использовании кремня человеком по археологическим материалам». Как В.И. Вернадский ответил на это предложение, мы не знаем.

кусственных зубов и зубных протезов из специальных керамических масс. В 1937 г. избран действительным членом ИИТ. Арестован в июне 1937 г., расстрелян в 1938 г.

Волнуясь по поводу своей дальнейшей профессиональной деятельности, М. В. Фармаковский писал 10 октября 1937 г.: «При моём возрасте (64 года) здоровье моё удовлетворительно, работу веду до сих пор с увлечением. Считаю наиболее целесообразным собрать и обработать с экспериментальной проверкой огромный запас сведений и наблюдений, приобретённых мною с 1891 года, когда я впервые начал заниматься археологией, с особым интересом по вопросам реставрации и консервации археологического материала. Возможность лично побывать во многих крупнейших зарубежных музеях и на месте ознакомиться с приёмами работ на раскопках в Помпее значительно обогатила мой опыт и круг наблюдений в этой области. Думаю, что моя дальнейшая работа в области археологической технологии будет наилучшим применением моих сил и опыта. Я приступил к подведению итогов моей многолетней работы по реставрации и консервации тканей в виде капитальной монографии. Пока готовы к печати две части размером около 30 печатных листов. Работаю над третьей — последней частью» (Там же. Л. 41 об. — 42).

С продолжением работы в составе ИИМК АН СССР, однако, что-то не заладилось, и, если вспомнить приведённую выше характеристику М. В. Фармаковского, а также фразу из письма, направленного в НКВД, то его уход из этой организации в июле 1938 г. не выглядит неожиданным. Тем не менее сам исследователь своё решение мотивировал тем, что состояние здоровья категорически требовало «менее ответственных и более спокойных форм работы», а также тем, что «без более спокойной обстановки» невозможно закончить подготовку докторской диссертации, подводящей итог 45-летней работы (Там же. Л. 51). Что бы там ни происходило на самом деле, но просьба Мстислава Владимировича была удовлетворена.

С этого времени М. В. Фармаковский посвятил себя работе в Русском музее, совмещая её с преподавательской деятельностью. В 1939 г. он читал лекции по музейному делу для студентов музейно-краеведческого факультета Коммунистического политико-просветительского института им. Н. К. Крупской (ныне петербургский Институт культуры). Эти лекции были изданы после смерти Мстислава Владимировича. В предисловии к монографии приведены слова автора, считавшего её «долгом своей жизни, своим наиболее правильным отчётом за 50 лет, в котором за каждым словом стоит упорный труд» (Фармаковский, 1947. С. 3).

Блокаду Ленинграда М. В. Фармаковский пережил в осаждённом городе, работал в Русском музее, заботился о сохранности его коллекций. В августе 1944 г. учёный, которому тогда исполнился 71 год, был вновь принят в ИИМК АН СССР на должность и. о. старшего научного сотрудника (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 329. Л. 94, 95), а в сентябре назначен заведующим Лабораторией археологической технологии (Там же. Л. 96). В ноябре 1944 г. Мстислав Владимирович сообщил заведующему ЛО ИИИМК АН СССР В. И. Равдоникасу, что им подготовлена к защите диссертация на тему «Основы реставрации и консервации археологических тканей», один экземпляр которой был послан в Москву академику А. Е. Ферсману (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 3. Д. 89. Л. 1).

За участие в защите города М. В. Фармаковский был награждён медалью «За оборону Ленинграда», имел почётные грамоты: одну от Ленсовета, а вторую от Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР. Неудивительно, что его включили в Ленинградскую чрезвычайную комиссию по установлению ущерба, нанесённого фашистами (Там же. Л. 2 об.).

Уже после войны, 9 января 1946 г. состоялась защита его докторской (минуя кандидатскую) диссертации «Методика исследований древних тканей (Основы реставрации и консервации тканей)». Оппонентами были назначены: доктор технических наук В. В. Данилевский, доктор исторических наук М. И. Артамонов и доктор исторических наук М. И. Максимова (Там же. Л. 8).

Квалификационная комиссия ЛОИИМК АН СССР приняла заключение о диссертации, в котором говорилось: «Работа М.В. Фармаковского <...> представляет собой исследование, посвящённое чрезвычайно важному и совершенно не разработанному вопросу — научной разработке методики исследования добываемых при археологических раскопках древних тканей, восстановления их подлинного вида и дальнейшей консервации. Работа строится на основании глубокого и всестороннего изучения материала, включая и анализ письменных источников — древних греческих, римских и греко-египетских трактатов, посвящённых описанию приёмов крашения и красителей, а также этнографических материалов, равно как и длительного экспериментального изучения явлений, связанных с физической жизнью археологических тканей и их технологией. Прделанная автором огромная работа приводит его к целому ряду строго проверенных научных положений, которые кладутся в основу разработанной им совершенно новой научной методики открытия красителей в археологических объектах, методики лечения тканей и дальнейшего их хранения, в частности методики борьбы с вредителями тканей» (Там же. Л. 10).

Даже из слов этого заключения понятно, что значительная часть диссертационного исследования была посвящена изучению античного ткацкого производства. Во время защиты М.В. Фармаковский подчеркнул, что считает себя филологом, историком и археологом, работающим для археологов (Там же. Л. 12). В реферате диссертации он отметил, что «дело заключалось не в разработке каких-нибудь отдельных, выхваченных от случая к случаю вопросов, а в установлении самых основ, на которых должна быть построена научная реставрация и консервация археологического текстиля и которые позволят подходить к объекту с некоторыми твёрдыми, научно проверенными основаниями» (Там же. Л. 17). Мстислав Владимирович считал, что «научная реставрация в своих конечных задачах имеет известное сходство с наукой медицины» (Там же. Л. 17), и в этом он, конечно, был прав. Свой реферат М.В. Фармаковский закончил словами: «Путь к надёжной, уверенной практике может лежать только через серьёзную научную работу, практика покоится на теории» (Там же. Л. 31).

В.В. Данилевский, высоко оценив диссертационную работу М.В. Фармаковского, отметил: «Автор справедливо указывает, что при реставрации и консервации необходимо отказаться от какого бы то ни было кустарничества и работать исключительно на базе точных и технических наук. Он правильно придаёт основное значение изучению физических, химических и прочих свойств волокна тканей» (Там же. Л. 37).

Известный советский славист и скифолог М.И. Артамонов тогда сказал о Мстиславе Владимировиче: «Он принадлежит к тем учёным-энтузиастам, которые не жалеют ни сил, ни энергии для достижения поставленной цели. В сущности, именно им заложены основы нашей современной археологической технологии» (Там же. Л. 35). Михаил Илларионович здесь не ошибся ни в едином слове!

М.И. Максимова добавила, что в лице М.В. Фармаковского наша наука имеет «редкое сочетание технолога и филолога, свободно владеющего греческим и латинским языками, и кроме того сроднившегося с античной культурой». Проработав источники и составив их переводы, Мстислав Владимирович сумел «построить на этой основе схему эволюции крашения в античную эпоху, начиная от примитивных приёмов и кончая изобретением протравочного процесса и перехода к фабричному производству» (Там же. Л. 41 об.).

Учёная степень доктора исторических наук была присуждена М.В. Фармаковскому единогласно, и этому можно только порадоваться. Но... после защиты диссертации Мстислав Владимирович не прожил и трёх месяцев, уйдя из жизни 23 марта 1946 г. Его похоронили на кладбище в Шувалове, рядом с могилой брата.

А. А. Иессен написал в некрологе: «Несмотря на изумительную физическую выдержку, здоровье его оказалось настолько подорванным перенесёнными лишениями, что короткая болезнь на 72-м (точнее, 73-м. — Ю. В., И. Ш.) году оборвала его долгую трудовую жизнь. Неустанно боровшийся против кустарщины в деле изучения и хранения археологических памятников, М. В. не оставил после себя действующей организации, лаборатории или института, работающей в плане бывшего Института археологической технологии. В настоящее время работа по исследованию, реставрации и консервации рассредоточена среди многих учреждений и музеев и пока ещё нет реальных перспектив для восстановления такого единого центра, каким являлся Институт археологической технологии в годы руководящей работы в нём М. В. Поэтому тем более неотложной представляется необходимость срочного пересмотра всего богатого рукописного наследия М. В. и издания законченных им трудов. Такая пропаганда научных методов в обработке и консервации всегда неповторимых археологических объектов явится лучшим памятником покойному» (Там же. Л. 58).

За десятилетия, прошедшие с того времени, у нас, к сожалению, не появилось организации, подобной Институту археологической технологии ГАИМК. Тем не менее некоторые научные труды М. В. Фармаковского продолжали издаваться и после его смерти (*Фармаковский*, 1947; *Фармаковский*, 1950; *Фармаковский*, 2000). Особо востребованной стала книга «Акварель», по поводу которой художница А. П. Остроумова-Лебедева написала: «В этой работе мы познаём Мстислава Владимировича Фармаковского как образец самоотверженного учёного, отдавшего труд своей жизни всем нуждающимся в нём» (*Фармаковский*, 1950. С. 3). Неудивительно, что переиздание книги появилось в 2000 г., спустя более полувека после смерти автора. Остаётся только сожалеть, что докторская диссертация этого выдающегося исследователя до сих пор не опубликована, а она ни на гран не потеряла своей актуальности.

Андреева, 2012 — *Андреева И. В.* «Всё зрительно безграмотное должно быть неумолимо изгоняемо с выставки» (М. В. Фармаковский об эргономике экспозиции) // Гороховские чтения. Материалы Третьей региональной музейной конференции. Челябинск: Государственный краеведческий музей, 2012. С. 350–357.

Бобровская, Алёкин, 2013 — *Бобровская Е. В., Алёкин А. В.* Сотрудники РАИМК / ГАИМК / ИИМК АН СССР / ЛОИА АН СССР / ИИМК РАН // Академическая археология на берегах Невы (от РАИМК до ИИМК РАН, 1919–2014). СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 327–400.

Виноградов, 2009 — *Виноградов Ю. А.* Отдел истории античной культуры ИИМК РАН и его предшественники в РГак — РАИМК (ГАИМК) — ИИМК АН СССР — ЛОИА АН СССР // Записки ИИМК. 2009. № 4. С. 7–36.

Виноградов, 2013 — *Виноградов Ю. А.* Отдел истории античной культуры // Академическая археология на берегах Невы (от РАИМК до ИИМК РАН, 1919–2014) / ред. Е. Н. Носов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 160–190.

Виноградов, 2021 — *Виноградов Ю. А.* Фармаковский Мстислав Владимирович // Словарь петербургских антиковедов XIX — начала XX века. Т. II / отв. ред. А. К. Гаврилов. СПб.: Bibliotheca classica Petropolitana, 2021. С. 758–761.

Виноградов, Медведева, 2017 — *Виноградов Ю. А., Медведева М. В.* Из истории создания «Античной декоративной живописи на Юге России»

- М.И. Ростовцева // Античная декоративная живопись Боспора Киммерийского: от графической фиксации к фотографии / отв. ред. Ю.А. Виноградов, М.В. Медведева. СПб.: ИИМК РАН; Лема, 2017. С. 9–30.
- Виноградов, Шауб, 2022 — Виноградов Ю.А., Шауб И.Ю. Мстислав Владимирович Фармаковский (1873–1946) // Отцы-основатели РАИМК: их жизненный путь и вклад в науку / научн. ред.-сост. В.А. Горончаровский. СПб.: ИИМК РАН, 2022. С. 709–725.
- Воскресенский, Тихонов, 1932 — Воскресенский А.А., Тихонов Н.П. (ред.) Технологическое изучение материалов курганных погребений Ноин-Ула. Л., 1932. (Известия ГАИМК; т. 11; вып. 7–9). 107 с.
- Высочков и др., 2009 — Высочков Л.В., Сокурова О.В., Шелаева Л.А. «Звёздный» журнал Николая Гумилёва и Мстислава Фармаковского // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 449. С. 16–22.
- Гумилёв, 1907 — Гумилёв Н. М.В. Фармаковский. Artiste-peintre (Письмо из Парижа) // В мире искусств. 1907. № 22–23. С. 20–21.
- Иессен, 1947 — Иессен А.А. Мстислав Владимирович Фармаковский (1873–1946) // КСИИМК. 1947. Вып. 16. С. 165–167.
- Корнилов, 1947 — Корнилов П.Е. М.В. Фармаковский (1873–1946) // Сообщения Государственного Русского музея. 1947. Вып. II. С. 48–49.
- Лукницкий, 2010 — Лукницкий П.Н. Труды и дни Н.С. Гумилёва. СПб.: Наука, 2010. 890 с.
- Неизданный каталог, 2023 — Неизданный каталог Ноин-Улинской коллекции. Архивные материалы 1920–1930-е гг. / научн. ред. М.В. Медведева, Н.А. Сутягина, Н. Эрдэнэ-Очир. СПб.: ИИМК РАН, 2023. 420 с.
- Ростовцев, 1913–1914 — Ростовцев М.И. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1913 (атлас). 112 табл.; 1914 (текст). 573 с.
- Ростовцев, 1918 — Ростовцев М.И. Эллинизм и иранство на юге России. Пг.: Огни, 1918. 190 с.
- Фармаковский, 1902 — Фармаковский Б.В. Аттическая вазовая живопись и её отношения к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греко-персидских войн. СПб.: тип. Скороходова, 1902. 254 с.
- Фармаковский, 1914 — Фармаковский Б.В. Архаический период в России // МАР. 1914. № 34. С. 15–78.
- Фармаковский, 1908 — Фармаковский М. Художественные заметки (М. Нестеров и Н. Рерих) // Образование. 1908. № 8. С. 39–44.
- Фармаковский, 1913а — Фармаковский М. Миланский эдикт // Гермес. 1913. № 20. С. 537–541.
- Фармаковский, 1913б — Фармаковский М.В. Блюдо епископа Патерна // ИАК. 1913. Вып. 49. С. 117–127.
- Фармаковский, 1918а — Фармаковский М.В. Борьба античности и готики (Страничка из истории стилей) // Гермес. 1918. Январь — июль. С. 61–83.
- Фармаковский, 1918б — Фармаковский М.В. На заре исторической жизни (Урок по истории русского искусства) // Гермес. 1918. Август — декабрь. С. 200–211.
- Фармаковский, 1922а — Фармаковский М.В. Горит из кургана Солоха // ИРАИМК. 1922. Т. 2. С. 23–48.
- Фармаковский, 1922б — Фармаковский М.В. Институт археологической технологии // Известия ИАТ. 1922. Вып. I. С. 1–8.
- Фармаковский, 1922в — Фармаковский М.В. Задачи Разряда керамики и стекла // Известия ИАТ. 1922. Вып. I. С. 25–48.
- Фармаковский, 1922г — Фармаковский М.В. Римские стекловаренные печи // Известия ИАТ. 1922. Вып. I. С. 73–176.

- Фармаковский*, 1923 — *Фармаковский М.* Очерки по истории русского фарфора. Кружка в виде головы // Среди коллекционеров. 1923. № 11–12. С. 16–21.
- Фармаковский*, 1924а — *Фармаковский М.* Скульптура Государственного фарфорового завода // Русский художественный фарфор. Сборник статей о Государственном фарфоровом заводе / ред. Э. Ф. Голлербах, М. В. Фармаковский. Л.: Гос. изд-во, 1924. С. 73–114.
- Фармаковский*, 1924б — *Фармаковский М.* Список скульптурных произведений, выполненных на Государственном фарфоровом заводе с 1914 по 1922 год // Русский художественный фарфор. Сборник статей о Государственном фарфоровом заводе / ред. Э. Ф. Голлербах, М. В. Фармаковский. Л.: Гос. изд-во, 1924. С. 131–134.
- Фармаковский*, 1926а — *Фармаковский М. В.* Наборный туалет работы крепостного мастера. Л.: Гос. Русский музей, [1926]. 4 с.
- Фармаковский*, 1926б — *Фармаковский М. В.* Очистка и сохранение // Керамика, её техника и сохранение. Материалы по методологии археологической технологии, издаваемые Институтом археологической технологии. 1926. Вып. VI. С. 34–100.
- Фармаковский*, 1926в — *Фармаковский М.* Предисловие // К вопросу об очистке древних тканей. Материалы по методологии археологической технологии, издаваемые Институтом археологической технологии. 1926. Вып. VIII. С. 3–4.
- Фармаковский*, 1927 — *Фармаковский М. В.* Пикник в деревне. Л.: Гос. Русский музей, [1927]. 8 с.
- Фармаковский*, 1928а — *Фармаковский М. В.* Техника экспозиции в историко-бытовых музеях. Л.: Гос. Русский музей, 1928. 81 с.
- Фармаковский*, 1928б — *Фармаковский М. В.* Существуют ли изделия казённой Фаянсовой фабрики? // Старина и искусство. 1928. № 1. С. 40–49.
- Фармаковский*, 1929а — *Фармаковский М. В.* Очистка вавилонских таблечек термическим способом // Новые работы Института археологической технологии в области реставрации различных материалов (Материалы по методологии археологической технологии, издаваемые Институтом археологической технологии; Вып. XII). С. 7–9.
- Фармаковский*, 1929б — *Фармаковский М. В.* Об очистке древних тканей // Новые работы Института археологической технологии в области реставрации различных материалов (Материалы по методологии археологической технологии, издаваемые Институтом археологической технологии; Вып. XII). С. 10–12.
- Фармаковский*, 1947 — *Фармаковский М. В.* Консервация и реставрация музейных коллекций. М.: Красный печатник, 1947. 143 с.
- Фармаковский*, 1950 — *Фармаковский М. В.* Акварель: её техника и реставрация. Л.: [Б. и.], 1950. 264 с.
- Фармаковский*, 2000 — *Фармаковский М. В.* Акварель: её техника и реставрация. М.: Изд-во В. Шевчук, 2000. 296 с.
- Ферсман*, *Фармаковский*, 1924 — *Ферсман А. Е.*, *Фармаковский М. В.* (ред.) Три года работы Института археологической технологии. Л., 1924. (Известия Института археологической технологии; вып. II). 54 с.
- Шауб*, 2021 — *Шауб И. Ю.* Был ли Николай Гумилёв заговорщиком? (К 100-летию со дня гибели) // Новый часовой. 2021. № 22. С. 273–288.
- Штерн*, 1906 — *Штерн Э. Р.* Феодосия и её керамика. Одесса: Изд-во А. Шульце, 1906. 91 с.

M. V. Farmakovsky. Biographical milestones*Yu. A. Vinogradov, I. Yu. Shaub*²¹

M. V. Farmakovsky (1873–1946), the younger brother of the famous archaeologist B. V. Farmakovsky, did a lot for the development of archaeology, museums and artistic culture of our country. Like his older brother, he was educated in Odessa, first at the Richelieu Gymnasium, and then at Novorossiysk University in the classical department of the Faculty of History and Philology. His teacher was Professor E. R. von Stern. Having successfully graduated from the university in 1895, he entered the Odessa Art School of the Society of Fine Arts, from which he graduated in 1899. Then M. V. Farmakovsky studied a lot in Europe.

Returning to Russia in 1902, he went abroad again in 1906 and spent two years there. Upon returning to his homeland, he taught at the gymnasium and collaborated with the Imperial Archaeological Commission. For M. I. Rostovtsev's research on ancient decorative painting in the South of Russia, M. V. Farmakovsky made copies of the paintings of the Bosporan tombs. With the outbreak of the First World War, he was drafted into the army, from where he returned only in December 1917, and from the spring of 1918 he worked at the Russian Museum in the Historical and Household Department.

In 1919, M. V. Farmakovsky became a member of the Institute of Archaeological Technology of the Russian Academy of the History of Material Culture (then the State Academy of the History of Material Culture), determining the main directions of work of this institution. He did a lot to study the technology of producing ceramics and glass, but he was especially interested in ancient textiles. In 1931, the scientist was repressed, exiled to Yaroslavl and returned to the Institute only in 1934. Since 1937, M. V. Farmakovsky worked at the Russian Museum.

He spent the blockade of Leningrad in the besieged city. In 1944 he was accepted into the Institute of the History of Material Culture of the USSR Academy of Sciences. Here, in 1946, M. V. Farmakovsky successfully defended his doctoral dissertation "Methods for researching ancient textile (Fundamentals of restoration and conservation of textile)".

²¹ Yu. A. Vinogradov, I. Yu. Shaub — Institute for the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences; Dvortsovaya nab., 18A, St. Petersburg, 191186, Russia; e-mail: vincat2008@yandex.ru; schaubigor@mail.ru

Мстислав Владимирович Фармаковский — художник (новые штрихи к биографии)

О.Л. Глушкова¹

Аннотация. В статье рассматривается художественное наследие М.В. Фармаковского на основании изучения архивных материалов и его произведений, хранящихся в музейных собраниях. В результате проделанного исследования удалось установить местонахождение многих картин автора, дополнить атрибуции уже известных работ. Исследование показывает, какую важную роль в судьбе М.В. Фармаковского сыграла живопись, а также связь его художественных произведений с научной деятельностью.

Ключевые слова: М.В. Фармаковский, Н.С. Гумилёв, журнал «Сириус», Государственный Русский музей, живопись, графика, этнография, поэзия, журнал «Чугунная шляпа».

Annotation. The artistic heritage of M. V. Farmakovsky is the main subject of this article. The research is based on a study of many archive documents, letters etc., as well as his works in different museum collections. The location of many paintings and drawings are discovered. Some already known works were reattributed. This study shows the role that painting played in the fate of M. V. Farmakovsky and helps to understand the connection of his works with scientific activities.

Key words: M. V. Farmakovsky, N. S. Gumilev, "Sirius" Art Magazine, State Russian Museum, painting, graphic, ethnography, poetry, "Chugunnaya shlyapa (The Iron Hat)" Magazine.

В Государственном Русском музее (ГРМ) Мстислав Владимирович Фармаковский известен благодаря работе в области музейного учёта, хранения, изучения микроклимата, но особенно важную роль он сыграл в формировании реставрационного дела в Русском музее. Гораздо менее М. В. Фармаковский известен как живописец и график, хотя изначально он себя готовил именно к карьере художника, получив образование в Училище Общества изящных искусств в Одессе (1895–1899), а затем на живописном отделении Академии художеств в Дюссельдорфе (1899–1902).

В ГРМ находятся около двадцати живописных и графических работ М. В. Фармаковского, а также некоторые архивные материалы. Его произведения, относящиеся к фонду живописи второй половины XIX — начала XX в., опубликованы в Генеральном каталоге в 2015 г. (Государственный Русский музей, 2015. С. 115–116). К юбилейной выставке Мстислава Владимировича в 2024 г. в ГРМ издан буклет (Глушкова, 2024), в котором опубликованы произведения, созданные им в парижский период, а также другие работы художника, находящиеся в собрании музея. Ряд его произведений из собрания Государственного музея истории религии (ГМИР) опубликованы в альбоме «Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии» (Русское искусство, 2006. С. 284–286).

При подготовке данной публикации были изучены материалы, хранящиеся в научном архиве ГРМ, в Российском государственном историческом архиве (РГИА), в Научном архиве ИИМК РАН, в Архиве РАН, а также просмотрены художественные работы Мстислава Владимировича, находящиеся в ГРМ, ГМИР, Государственном Эрмитаже (ГЭ), Институте русской литературы РАН (ИРЛ РАН) (Пушкинский Дом), музее Анны Ахматовой

¹ О.Л. Глушкова — Отдел живописи 2-й половины XIX — XXI в., Государственный Русский музей; Инженерная ул., д. 4, С.-Петербург, 191086, Россия; e-mail: olga_kiseleva@inbox.ru

и Всероссийском музее им. А. С. Пушкина. В результате проделанной работы удалось сопоставить описания произведений автора, упоминаемых в переписке, с имеющимися в музейных собраниях.

Жизненный путь М. В. Фармаковского в последние годы стал всё сильнее привлекать внимание научного сообщества. Его биография кратко изложена в книге, посвящённой сотрудникам Русского музея (Из истории музея, 1995. С. 265–266). Естественно, внимание исследователей привлёк парижский этап в жизни Мстислава Владимировича, связанный с созданием художественного журнала «Сириус» и сотрудничеством с Н. С. Гумилёвым (*Высочков и др.*, 2019). Большая публикация посвящена работе М. В. Фармаковского в Императорской археологической комиссии (ИАК) и позднее в Институте археологической технологии РАИМК (*Виноградов, Шауб*, 2022). Вопросы реставрации музейных объектов, занимавшие столь большое место в его деятельности, рассматриваются в статье сотрудницы ГРМ Е. А. Колмаковой (*Колмакова*, 2000). Н. А. Мозохина изучила дореволюционный период жизни художника, а также обстоятельства его ярославской ссылки (*Мозохина*, 2023а; *Мозохина*, 2023б).

Обращаясь к художественному наследию Мстислава Владимировича, следует признать, что почти все его произведения относятся к дореволюционному периоду. Они открывают для нас интересного художника эпохи Серебряного века, испытавшего влияние символизма и досконально изучившего опыт новейшего русского и западного искусства рубежа XIX–XX вв. В советские годы он в силу многих обстоятельств и, вероятно, прежде всего по причине своей разносторонней профессиональной занятости к живописи возвращался не очень часто.

М. В. Фармаковский родился в Вятке. Его отец Владимир Игнатьевич Фармаковский был известным вятским просветителем и меценатом, чей дом стал центром местной интеллигенции. С 1877 по 1881 г., получив приглашение от директора народных училищ Симбирской губернии И. Н. Ульянова, В. И. Фармаковский занимал должность инспектора; в те годы сдружились их дети — Владимир Ульянов и Борис Фармаковский. Позднее В. И. Фармаковский получил назначение на должность директора народных училищ Оренбургской губернии, а в 1885 г. его перевели в Одессу.

В 1895 г. Мстислав окончил курс историко-филологического факультета Новороссийского университета в Одессе, где годом ранее получил золотую медаль за работу «История Геродота о скифах и стране, ими занимаемой»². В 1895–1899 гг. он учился в Одесском художественном училище, закончив его с большой серебряной медалью (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 320. Л. 25). Своими учителями в Одессе М. В. Фармаковский называл А. А. Попова, К. К. Костанди и А. А. Павловского (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 2). В письмах В. И. Фармаковскому его племянницы Милицы, которая училась в женской гимназии в Киеве и также получала художественное образование, сообщается, что Мстислав несколько раз читал лекции в гимназии, попечителем которой был его отец. В этой гимназии состоялась также выставка его похвальных листов (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 153. Л. 65).

В 1899–1902 гг. М. В. Фармаковский учился на живописном отделении Королевской академии художеств в Дюссельдорфе, позднее работал в Музее Одесского общества истории и древностей в качестве помощника профессора Э. Р. фон Штерна, участвовал в археологических работах в Петренах, на Березани, в Аккермане (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 3. Д. 89. Л. 2). В Дюссельдорфской академии художеств он окончил класс профессора

² В архиве ГРМ Государственного Русского музея хранится диплом М. В. Фармаковского об окончании Императорского новороссийского университета (ОР ГРМ. Ф. 163. Д. 2).

Эдуарда фон Гебхарда. Созданная в этот период картина «Перед обедней» была приобретена для галереи профессора Вольера (Берлин), а работа «Амфитрита», выполненная в технике энкаустики, — для Художественно-технического музея Шёнфельда при его фабрике красок (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 320. Л. 25).

В РГИА хранится переписка М. В. Фармаковского и его первой жены Марии Ефимовны Фармаковской (Фесенко) с родителями художника. Из неё мы узнаём о рождении дочери Марии в 1900 г. Получив художественное образование, Мстислав Фармаковский много работал для типографии, принадлежавшей отцу его жены — Ефиму Ивановичу Фесенко, специально изучал полиграфическую гравюру в Париже (у Ф. Шампенуа) и Франкфуртена-Майне (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 376. Л. 3).

Мария Ефимовна была натурой творческой. В Российской национальной библиотеке (РНБ) хранится издание художественных листов «Великие события русской жизни должны сохраниться в нашей памяти — таковы задачи воспитания и образования наших детей» с её аннотацией к этим листам. Она является автором рассказа «Жиденя» о еврейской девочке-сироте (Фармаковская, 1906). М. В. Фармаковский оформил обложку этой книги, ему принадлежит также рисунок с подписью: «Не убивайте её, — сказал он, великолепно сверкнув зубами. — Она вырастет, барышня будет... я женюсь на ней».

В своих письмах М. Е. Фармаковская рассказывает, как сложно она переживала частые и долгие отъезды мужа; вероятно, она так и не смогла привыкнуть после переезда в Петербург к жизни в этом городе. В 1908 г., когда Фармаковские поселились в Петергофе, главным заработком Мстислава Владимировича стало преподавание латыни и географии в Петергофской гимназии. Здесь же училась и их дочь Мария. В 1918 г., после развода с Марией Ефимовной, он женился на Вере Евгеньевне Петропавловской (Голышкиной), которая работала делопроизводителем в Русском музее с 1912 по 1923 г. В связи с борьбой против «семейственности» она была вынуждена уволиться, поскольку ей бы пришлось работать под руководством мужа, и вновь поступила в музей лишь в марте 1942 г. (ВА ГРМ. Ф. 243. Оп. 1. Д. 23. Л. 6). После войны Вера Евгеньевна трудилась в Отделе народного искусства. Она передала в коллекцию Русского музея произведения мужа, в том числе и свой портрет, написанный пастелью на картоне³.

Произведения раннего периода творчества М. В. Фармаковского немногочисленны. Среди писем 1893 г. удалось найти ряд рисунков пером, выполненных в эскизной манере. В их числе имеется фигура всадника, ниже которого расположен набросок к ней, а на обороте листа — мужской профиль (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 154. Л. 14, 14 об.).

В своих письмах М. Е. Фармаковская сообщала о работе мужа в Дюссельдорфской академии над образом Ивана Грозного, но, вероятно, эта картина не была завершена (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 6). Позднее М. В. Фармаковский признавал, что на выбор этой темы повлияла картина И. Е. Репина «Иван Грозный и его сын Иван» (1883–1885).

В письме от 31 марта 1901 г. художник назвал свои главные ориентиры в современном искусстве: Франц Карл Эдуард фон Гебхардт (1838–1925), его учитель в Дюссельдорфской академии, Франц Сераф Ленбах (1836–1904), Илья Репин, Виктор Васнецов, Михаил Нестеров, Василий Верещагин, Валентин Серов, Николай Богданов-Бельский, Сергей Иванов (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 104). Влияние этих мастеров действительно ощутимо в его ранней живописи.

В ГМИР находится альбом 1900 г. «Эскизы и композиции» («Skizzen und Compositionen»), переданный наследницей В. Е. Фармаковской, А. З. Плопан. Он состоит из эскизов

³ Портрет Веры Евгеньевны Фармаковской. 1921–1939. Бумага на картоне, пастель, ГРМ.

и рисунков Мстислава Владимировича на жанровые и исторические сюжеты. В кожаном переплёте сшиты листы со следующими набросками: «С парохода в Коневце», «В дебрях Валаама», «На рыбное послушание», «Ныне там по оживлённым берегам громады стройные теснятся»⁴, «В дальнем скиту», «Итальянцы... в Дюссельдорфе», «Келейно», «В гостях», «Тёмное дело», «В келье», «У монастырской стены», «В царском тереме», «Бесноватая», «Ремонт», «Смирись, о человеке», «Весёлые монахи».

Сюжет рисунка «В дебрях Валаама» был повторён художником в станковой картине «В дебрях острова Валаама». В одном из писем М.Е. Фармаковской (Фесенко) за 1901 г. содержится её описание: «Изображает она дремучий еловый лес, куда свет едва проникает; у корней лежит среди скал тихое озеро, гладкое как зеркало. Видно, что здесь даже и зверю жутко. Но среди сумрака — отшельник сидит в глубоком созерцании, забывши мир, весь охваченный восторгом. Его как бы окаменевшая фигура, складки мантии, схи́ма — всё это сливается с общим тоном леса и скал; только из-под схи́мы блестят глаза и сияние вокруг головы. Не простой это человек — тут перед нами та страшная сила, которая создаёт божьих угодников, мучеников, апостолов» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 75). Вероятно, на Валаа́ме художник не был, но работал над видами Валаамского монастыря для одного из заказов типографии Фесенко (Там же. Л. 74)⁵. Религиозная жизнь народа становится главной темой живописи раннего М.В. Фармаковского (Там же. Л. 76).

Здесь необходимо сказать ещё об одном увлечении Мстислава Владимировича. С 1892 г. он увлёкся археологией (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 376. Л. 3; *Виноградов, Шауб*, 2022. С. 710), в которой его брат, Борис Фармаковский, как известно, весьма преуспел. В 1902 г. Мстислав Владимирович проиллюстрировал его книгу «Аттическая вазовая живопись и её отношение к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греко-персидских войн» (*Фармаковский*, 1902). В ней автор высказал благодарность «нашему любезнейшему брату Мстиславу Владимировичу Фармаковскому, исполнившему для нас разные рисунки и реставрации картин Полигнота» (*Фармаковский*, 1902. С. VII).

М.В. Фармаковский был членом Товарищества южнорусских художников (ТЮРХ), участвовал в его выставках с 1903 по 1907 г. (Товарищество южнорусских художников, 2000. С. 194), а также в художественно-промышленной выставке 1910 г. «Торгово-Промышленная газета» опубликовала рецензию на картины художника: «Невольное внимание привлекает новое имя М.В. Фармаковский — своими монастырскими мотивами — “В дебрях острова Валаама”, “Схимниками” и, наконец, своими “Тремя сёстрами” и колоритом, и изящным рисунком, и прочувствованность здесь налицо, и заставляют предполагать в названном художнике новую любопытную силу» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 133 об).

Интересно мнение Мстислава Владимировича относительно восприятия его картин посетителями выставки: «...публика же — одна потешается над “монахами” и “схимниками”, другая останавливается в недоумении, видя в Одессе картины религиозного содержания, не понимая, нужно ли хохотать, как этого требуют передвижники, трактующие подобные темы, или же смотреть серьёзно. <...> “Горе-злосчастье” остаётся для всех загадкой, так как даже такие люди, как Павловский (художественный критик. — О. Г.), не только не понимают сказочность образов, но и не знают о существовании дивной повести и народных песен» (Там же. Л. 134). Мысль о живописи как о главном личном выборе часто звучит в письмах

⁴ Строка из поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина.

⁵ М.Е. Фармаковская писала о том, как художественное образование супруга помогло типографии отца, поскольку штатного художника в ней не было (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 146 об.).

М. В. Фармаковского тех лет: «...я твёрдо иду по избранному пути художника», «...уверен, что существовать без живописи для меня невозможно» (Там же. Л. 40–41).

Сюжет картины «Горе-злосчастье» (1903–1910) из собрания ГМИР связан с одним фольклорным персонажем, который то предлагает помощь главному герою, то мешает ему. Чтобы избавиться от Горя-злосчастья, тот уходит в монастырь. Таким образом, М. В. Фармаковский в этом произведении попытался выразить тему религии, фольклора и русской сказки. В его живописи ощущается влияние неорусского стиля Виктора Васнецова и др. Датировка «Горя-злосчастья» очень широка, и, вероятно, художник мог возвращаться к своему произведению неоднократно.

Главным для него в это время стал замысел большой многофигурной картины на тему народа и религии. Лето 1901 г. семья Фармаковских провела в деревне под Подольском, где художник писал этюды к будущим произведениям. По этому поводу Мстислав Владимирович отмечал: «Изображал я русскую церковь перед обедней, когда собирались только завсегдатаи, каждый на своём любимом месте, да два-три случайных посетителя. Интерес этой картины очевидно не в содержании, а в выполнении» (Там же. Л. 66). «Это должна быть громадная картина, на ней народу до 50 душ» (Там же. Л. 68)⁶. Он упоминал и название картины — «Поклонение мощам».

Сюжеты, упоминаемые в данном письме, легли в основу произведения «Фанатики. Париж» (1907). Вероятно, существовало несколько вариантов этой картины. В ГМИР находится реплика, исполненная художником в Париже. Композиция картины круговая, динамичная; мы видим эмоциональную реакцию прихожан церкви во время богослужения. Фигуры дальнего плана даны фронтально и более статично. Фон — сумрак, горят церковные свечи. Картина наполнена несколько зловещим зеленовато-жёлтым свечением. Вероятно, художник попытался передать изменение состояния людей через веру. Стилистически это произведение близко раннему периоду творчества М. В. Фармаковского. Картина была передана в музей родственниками художника из Одессы.

Н. Ф. Мозохина обнаружила открытку с воспроизведением этой картины. Она была выполнена в 1913 г. в петербургском антикварном магазине, где изготавливались открытки с выставленных на продажу работ. В сравнении с картиной из собрания ГМИР на ней слегка изменены положение голов и выражение лиц. На открытке картина обрезана, поэтому подпись автора не видна, но на работе из ГМИР она читается: «Mst. Farmakovsky. Paris 1907».

«Фанатики» — это не единственное произведение художника, существовавшее в нескольких вариантах. Известно, что М. В. Фармаковский повторял картину «Три сестры»; работа с надписью «вариант три» находится в семье художника (Москва).

В 1903 г. Мстислав Владимирович дал разрешение фотографу послать две репродукции своих картин для воспроизведения в художественном журнале (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 134 об.). В журнале «Нива» (1903. № 24. С. 472) была опубликована репродукция картины «Чтение Священного Писания». Сюжет позволяет определить её как картину «Три сестры». На ней изображены три девушки за молитвой и суровая монахиня, читающая книгу.

В Санкт-Петербурге М. В. Фармаковский принимал участие в Весенних выставках в залах Императорской Академии художеств (ИАХ). В каталоге 1903 г. (Императорская Академия художеств, 1903) упоминаются следующие работы: 152. «Три сестры»; 187. «В дебрях острова Валаама»; 190. «Схимники», а в каталоге 1904 г. (Императорская академия

⁶ В 1902 г. с помощью Е. И. Фесенко Фармаковские приобрели земельный участок площадью 4 сотки в селе Александровка Одесской области, где проводили летнее время. Большие надежды они возлагали на постройку мастерской на этом участке (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 114).

художеств, 1904) — одна: 185. «Горе-злосчастье». Сведений о поездках автора в Петербург в связи с участием в академических выставках обнаружить не удалось.

Также в письме М. Е. Фармаковской приведено описание работы 1904 г., местонахождение которой неизвестно: «Мстислав пишет новую картину, очень выразительную как всегда: молоденькая девица с выражением страдания на лице сидит за столом, сморщенная, добрая бабушка утешает её» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155, Л. 158).

В других письмах М. Е. Фармаковской 1904 г. говорится о поездке М. В. Фармаковского в Москву к Ивану Владимировичу Цветаеву, которому он привёз ряд своих рисунков (Там же. Л. 153, 155, 163 об.). В марте 1905 г. состоялась поездка художника в Помпеи и Афины, которую обеспечил И. В. Цветаев (Там же. Л. 163 об.). Свои воспоминания о Помпеях Мстислав Владимирович опубликовал в журнале «Сириус» (Сириус. 1907. № 1), о котором подробнее будет сказано ниже.

В 1906 г. М. В. Фармаковский с группой соратников по ТЮРХ издавал сатирический журнал «Звон» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 376. Л. 7). Напомню, что это было время Первой русской революции. В библиографическом справочнике периодических изданий России за 1901–1916 гг. сообщается: «Газета закрыта на всё время военного положения» (Библиография периодических изданий, 1958. С. 640). В автобиографии художник сообщает по этому вопросу: «Политические события охватили меня целиком. Я оказался во главе художников, пытавшихся издавать в Одессе революционно-сатирический журнал “Звон”. Первый номер был конфискован немедленно, редактор был сменён; следующий номер вышел под моей редакцией, <он> был также конфискован; материал третьего был конфискован в типографии, однако мне удалось изъять часть иллюстративного материала. Дальнейшие попытки были прекращены “дружеским” предложением моего хозяина выехать за границу. Первые средства на поездку я получил от семьи и родителей жены. Затем наладил заработки <...> необходимость обеспечить семью побудила меня отказаться от предложенного мне места профессора прикладных искусств в Академии Художеств в г. Буффало (Северная Америка) и вернуться на родину» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 3. Д. 689. Л. 7 об.).

В анкете, хранящейся в Научном архиве ИИМК РАН, в пункте «участие в революционном движении» указано: «Сотрудник, затем редактор журнала “Звон” в Одессе» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 320. Л. 87). В той же анкете, в пункте «репрессии за революционную деятельность», упоминается о высылке за границу в 1906 г. за участие в издании журнала «Звон». Таким образом, можно отметить участие М. В. Фармаковского в революционном движении. Главной целью его поездки во Францию, однако, было обучение в Сорбонне. Изучение химических свойств красок и техники декоративно-прикладного искусства имело большое значение для дальнейшей работы Мстислава Владимировича, в том числе и в области археологии и реставрации. Заграничная поездка финансировалась главным образом из средств родителей жены художника, но со временем у него появились возможности самостоятельного заработка.

В 1906 г. М. В. Фармаковский отправился учиться литографии на Миланскую выставку, работал во Франкфурте-на-Майне и в Париже. С осени 1906 по осень 1908 г. он изучал в Сорбонне технику декоративно-прикладного искусства, в том числе витражей, но ушёл со второго курса. Из Парижа Мстислав Владимирович совершил поездки в Англию и Бельгию, а из Дюссельдорфа — в Голландию (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 320. Л. 25). Художник много работал в европейских музеях (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 3. Д. 89. Л. 2), а также, по рекомендации профессора М.-П. Вернея, на фарфоровых заводах в Нанси (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 320. Л. 54), публиковался в журнале *Art et Décoration* (1908).

М. В. Фармаковский принимал участие в международных конкурсах по декоративно-прикладному искусству. В 1907 г. он получил две первые премии на конкурсе Морской лиги Франции за картоны с эскизами витражей на морскую тематику. В Одессе эти работы экспонировались на художественно-промышленной выставке ТЮРХ 1910 г. (Товарищество южнорусских художников, 2000. С. 194)⁷. За работы в области декоративно-прикладного искусства его избрали членом Societe Nationale des Beaux Arts (Национальное общество изящных искусств). В Вене художник получил премию на международном конкурсе за эскиз скатерти (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Д. 320. Л. 3).

Творчество М. В. Фармаковского нашло понимание у зарубежных специалистов. В частности, французский художник М.-П. Верней (1868–1942), работавший в стиле модерн, опубликовал репродукцию картины «Вечер на Ниле»⁸ в журнале *Art et décoration* (Verneuil, 1908a). В июльском выпуске этого журнала к тому же была напечатана статья М.-П. Вернея, часть которой посвящена творчеству М. В. Фармаковского (Verneuil, 1908b). Выписка из этой статьи, сделанная В. Е. Фармаковской, второй женой художника, находится в архиве Русского музея. Приведу эту выписку, сохраняя авторскую стилистику: «С М. Фармаковским — интересным и талантливым русским художником — мы переходим к писанному витражу, но писанному бережливо и без перегрузки. Фармаковский чувствует, что стекло играет свою наиболее значительную роль, а что живопись остаётся аксессуаром, конечно, весьма полезным, но выдвигающим на первый план сияющий цвет стёкол, мало нагруженный гризайлью. Это — действительно хорошее сочетание. Два витража Фармаковского получили две первые премии на открытом конкурсе Французской морской лиги в 1907 г., сделанные как украшение светового плафона, которого орнаментация должна быть заимствована из жизни моря. Художник показал здесь большую изобретательность и в то же время прекрасное орнаментальное чувство. В одном витраже рыбы играют в течении воды, в другом дельфины прыгают по волнам, и окружение центрального панно здесь не менее интересная часть орнаментации. Надо признать в этих двух композициях прекрасное знание мастерства и его ресурсов и в то же время серьёзное изучение применённых для композиции морских элементов» (РО ГРМ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 68. Л. 15).

Рисунок «Чёрное море» (рис. 1) из собрания Русского музея связан с обнаруженным изданием «Путешествие от Одессы до Генуи» («Un voyage sur Mer»). К сожалению, каких-либо данных об этой книге найти не удалось, но об её существовании можно судить по газетным вырезкам, находящимся в архиве Русского музея (ОР ГРМ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 68). На них, помимо композиции «Чёрное море», воспроизведён рисунок «Средиземное море», а также обложка книги⁹.

В октябре 1906 г. на выставке «Два века русской живописи» (Exposition de l'art russe, 1906) М. В. Фармаковский встретился с поэтом Николаем Гумилёвым. Знакомство переросло в совместную работу над художественным журналом «Сириус» (*Sirius*), который издавался в 1907 г. в Париже (Высочков и др., 2019). Его литературный отдел возглавлял Н. С. Гумилёв, художественный — А. И. Божерянов, критический — М. В. Фармаковский. Свет увидели три номера журнала. В первом номере «Сириуса» были напечатаны упоминавшиеся выше воспоминания Мстислава Владимировича о Помпеях.

⁷ В письме от 27 декабря 1907 г. М. В. Фармаковский сообщал, что сделал четыре панно для этого конкурса (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 12).

⁸ Сейчас она находится в собрании ГРМ.

⁹ В 1975 г. обложка издания поступала в Русский музей на закупку от наследников с названием «Путешествие из Одессы до Генуи. Эскиз обложки», но не была приобретена.



Рис. 1. М. В. Фармаковский. Чёрное море. 1906

Во втором номере на странице 8 было впервые опубликовано стихотворение Анны Г<оренко> (А. А. Ахматовой) «На руке его много блестящих колец...». В нём же воспроизведены некоторые работы М. В. Фармаковского: «Мотив обложки», «Портрет», «LEX» («Закон»). В третьем номере опубликованы другие произведения художника: «Люксембургский сад», «Дон Кихот», виньетка к «Сказке».

В Париже М. В. Фармаковский создал графический цикл «Жизнь». Четыре работы из этого цикла находятся в ГРМ — «Дружба», «Глупость», «Правосудие», «Смерть». В ГМИР имеется тринадцать листов: «Дух города», «На улице», «Садизм», «Голод» (два варианта), «Страх», «Смерть», «Закон», «Сила», «Труд», «Мамона» (демон алчности). На картине «Семья» изображены птицы марабу, склонившиеся над птенцом, и крадущийся к ним тигр. Николай Гумилёв описал этот сюжет в статье «Письмо из Парижа», опубликованном в киевском журнале «В мире искусств» (Гумилёв, 1908).

Основная часть перечисленных произведений выполнена в небольшом формате (35,5×27,3 см) и, возможно, предполагалась к печати, поскольку лист «Дружба» из собрания Русского музея подписан как эскиз обложки альбома. Листы более крупного формата (61×47 см), выполненные пастелью и акварелью, представляют собой произведения станкового характера.

Эсхатологическая картина мира, предстающая в серии «Жизнь», сопоставима с офортами «Капричос» Франсиско Гойи или образами Иоганна Генриха Фюсли. Например, обезьяна с рисунка М. В. Фармаковского «Закон» напоминает демона, которого Фюсли изобразил в картине «Ночной кошмар» (1781). М. В. Фармаковскому, вероятно, хотелось создать остросоциальную серию произведений с элементами символизма и сатиры.

Н. С. Гумилёв в упомянутой выше статье рассказал о своих впечатлениях от картин М. В. Фармаковского (Гумилёв, 1908). Поэт отметил их символичность и декоративность, назвав эти произведения «второй половиной творчества» художника. «Если он и вызывает нечистых чудовищ, — писал поэт, — то умеет побороться с ними и победить их, и выйти к невысказанно ярким цветам другого берега». Вероятно, Н. С. Гумилёв сравнивал реалистическую религиозную живопись М. В. Фармаковского начала 1900-х гг. и его новую яркую декоративную манеру.

Среди произведений на экзотические сюжеты он назвал лист «Семья» (ГМИР): «Картина “Pereant” представляет два задумчиво сидящих марабу и крадущегося к ним ягуара».

Более детально поэт описал картину «Обожаемая женщина»: «Чарующее пышное Эльдorado, ради которого многие изысканные рыцари становились конквистадорами, сильными в своей неутолимой жажде истинного великолепия. “Femina adorata” стоит на золотом удаве, с кокетливым восхищением сложив руки и подняв глаза; она прошла стадию, когда женщина является подругой мужчины, она уже божественная игрушка, цель, достичь которой нет средств, кроме чуда. Может быть, будущая Ева — мечта Стриндберга¹⁰. Две чёрные пантеры трутся у её ног. Арумы, бананы, ирисы, пальмы чётко вырисовываются в мягком просветлённом воздухе. Изящный будуар природы».

На обороте картины «Обожаемая женщина» графитным карандашом М. В. Фармаковский написал стихи, посвящённые героине:

В неясных лучах золотистого света
Розы поют величальную песню,
Пальмы склоняют роскошные ветви,

¹⁰ Стриндберг Юхан Август (1849–1912) — шведский писатель, представитель шведского романтизма.

Ирисы шепчут любовные грёзы.
Мира царице.
Чёрных пантер кровожадная пара,
Кольца удава, египетской утки
Странно-красивые золота пятна,
Кролик, задохшийся в пасти зубатой, —
Жизни символы.
Ты побеждаешь весь мир, золотая:
Смело ногой попираешь удава,
Смирно лежат пред тобою пантеры,
Грудью вдыхаешь цветов ароматы,
С ними вливаешь и грёзы, и сказки,
Жизнь и весна расцветают с тобою,
Сила бессилья, невинности знание,
Мира владычица, Жизни начало
Dea adorata!

Приведу стихотворение «Сады души» (1907) Николая Гумилёва, поскольку оно созвучно строкам на обороте произведения Мстислава Фармаковского.

Сады моей души всегда узорны,
В них ветры так свежи и тиховейны,
В них золотой песок и мрамор чёрный,
Глубокие, прозрачные бассейны.
Растенья в них, как сны, необычайны,
Как воды утром, розовеют птицы,
И — кто поймёт намёк старинной тайны? —
В них девушка в венке великой жрицы.
Глаза, как отблеск чистой серой стали,
Изящный лоб, блей восточных лилий,
Уста, что никого не целовали
И никогда ни с кем не говорили.
И щёки — розоватый жемчуг юга,
Сокровище немыслимых фантазий,
И руки, что ласкали лишь друг друга,
Переплетясь в молитвенном экстазе.
У ног её — две чёрные пантеры
С отливом металлическим на шкуре.
Взлетев от роз таинственной пещеры,
Её фламинго плавает в лазури.
Я не смотрю на мир бегущих линий,
Мои мечты лишь вечному покорны.
Пусть сирокко бесится в пустыне,
Сады моей души всегда узорны.

Специалист по творчеству Н. С. Гумилёва доктор филологических наук Е. Ю. Раскина считает автором строк на обороте работы из собрания Русского музея именно

М. В. Фармаковского, указывая также на их связь с другим стихотворением Н. С. Гумилёва «Сон Адама»¹¹:

...И кроткая Ева, игрушка богов,
Когда-то ребёнок, когда-то зарница,
Теперь для него молодая тигрица,
В злобещем мерцании её жемчугов,
Предвестница бури, и крови, и страсти,
И радостей злобных, и хмурых несчастий.

В творчестве М. В. Фармаковского появляются образы африканской природы. Их мы можем видеть в «Вечере на Ниле» (ГРМ) (рис. 2) и «Семье» (ГМИР).

В ряде источников можно найти сведения о другом графическом цикле художника — «Эльдорадо». Скорее всего, однако, такого цикла не было, а слово «Эльдорадо» относится к описанию картины «Обожаемая женщина» в статье Н. С. Гумилёва «Письмо из Парижа». Поэт в этой статье разделил произведения М. В. Фармаковского, относящиеся к французскому периоду, на два типа — изображения ужасов («Жизнь») и красоты («Эльдорадо»). В настоящее время нет возможности подтвердить принадлежность других произведений к циклу о мифической стране.

В собрании ИРЛ РАН (Пушкинского Дома) находится портрет Н. С. Гумилёва, выполненный М. В. Фармаковским пастелью в 1908 г. Он заслуженно считается одним из лучших



Рис. 2. М. В. Фармаковский. Вечер на Ниле. 1907

¹¹ См.: Раскина Е. О Гумилёве... О творчестве // Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений. 2013. URL: <https://gumilev.ru/about/207/> (дата обращения 30.03.2025).

портретов поэта. В этом году Н. С. Гумилёв последний раз приезжал к Мстиславу Владимировичу в Петергоф, где, как уже говорилось, тот поселился после возвращения из-за границы (*Виноградов, Шауб, 2022. С. 714*).

Картины парижского периода свидетельствуют о стремлении М. В. Фармаковского к импрессионистическому восприятию цвета. Ещё в период обучения в Дюссельдорфе он писал о желании учиться этому у французов (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 8 об.). В собрании Русского музея находится «Тропический пейзаж», относящийся ко второй половине 1900-х гг. В этом произведении нашла полное выражение декоративность цвета и формы.

Сведения о живописных произведениях, созданных в Петербурге после 1908 г., также можно найти в переписке семьи Фармаковских в РГИА. М. В. Фармаковский работал учителем, инспектором гимназий, а также получал заказы от Археологической комиссии, Эрмитажа и Городской думы (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 151. Л. 4 об.). С петергофским периодом в его жизни связана картина «Осенью в парке. Петергоф» (1911. ГРМ) (рис. 3). По словам художника, Петербург и столичная жизнь ему были ближе Одессы, большое значение имела также возможность самостоятельного заработка помимо заказов для типографии Фесенко (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 151. Л. 4).

В 1912 г. для выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» М. В. Фармаковский подготовил акварели образцов мебели елизаветинского времени (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 151. Л. 7). Выставка состоялась в апреле 1912 г. в залах Академии художеств. В 1913 г. он написал акварельные рисунки с подсвечников Тамерлана из Туркестана для ИАК, а также работал над иллюстрациями к «Борису Годунову» (Там же. Л. 55 об.). Художник подготовил целую серию иллюстраций: «Самозванец и Марина Мнишек», «Борис и патриарх», «Царь на троне» (находятся в собрании Всероссийского музея А. С. Пушкина), «Девичье поле» и «Царская дума» (в ГМИР).

В эти годы М. В. Фармаковский активно сотрудничал с ИАК, по её заданию регулярно ездил в Керчь, снимал копии росписей склепов Боспора Киммерийского (Античная декоративная живопись, 2017; *Виноградов, Шауб, 2022. С. 715–716*).

В 1913 г. художник «получил заказ от Коковцева по поручению императора Вильгельма нарисовать в красках все вещи полтавского клада и новые кургана Солохи» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 151. Л. 67). В письме от 5 марта 1914 г. М. В. Фармаковский сообщал: «Представлялся Государю и был удостоен милостивого разговора по поводу моих рисунков, которые я ему демонстрировал» (Там же. Л. 73).

М. В. Фармаковский писал также заказные работы: портрет Ольги Константиновны Фёдоровой (1908), портрет Веры Александровны Печаткиной, пейзаж, приобретённый ею, акварель для председателя ИАК графа А. А. Бобринского (1909) (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 25, 44).

В РГИА находится письмо, написанное художником в 1908 г. в Петергофе (Там же. Л. 25). В нём он сообщал: «Кончаю портрет Ольги Константиновны Фёдоровой и один пейзажный <рисунок>, на который имеется претендент Ольга Александровна Печаткина (дочь Веры Александровны. — О. Г.)». М. В. Фармаковский отметил также: «Пишу портрет бабушки Веры — В. А. Печаткиной (мать Ольги Константиновны. — О. Г.), кажется, будет очень удачно» (Там же. Л. 44).

В Санкт-Петербургском филиале Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН) на временном хранении был обнаружен портрет (СПбФ АРАН. Ф. 1026. Оп. 9. Д. 98), который был продемонстрирован на конференции к 150-летию М. В. Фармаковского в ИИМК РАН, прошедшей в ноябре 2024 г. Сотрудники архива обратились к аудитории с просьбой о помощи в установлении личности изображенной. Авторство картины было установлено благодаря прочтению подписи в правом нижнем углу: «Mst Farmakovsky 1908».



Рис. 3. М. В. Фармаковский. Осенью в парке. Петергоф. 1911

Портрет О.К. Фёдоровой сейчас размещён в открытом источнике. Оказалось, что её дочь В.К. Крачковская (1884–1974) после окончания гимназии вышла замуж за Владимира Фармаковского, инженера-конструктора паровозов, брата Мстислава Владимировича. В 1909 г. она познакомилась с будущим мужем И.Ю. Крачковским на стажировке в Бейруте, куда приехала в сопровождении родственницы и Б.В. Фармаковского. После развода с первым мужем в 1911 г. в Финляндии состоялось бракосочетание с И.Ю. Крачковским (СПбФ АРАН. Ф. 1026. Оп. 9. Оп. 4. Д. 38).

Помимо портрета кисти М.В. Фармаковского, в СПбФ АРАН находится фото О.К. Фёдоровой и В.А. Крачковской 1930 г. (Там же. Л. 8). Фото относится к относительно позднему времени, но на нём видны предметы мебели, в частности кресло с обивкой с растительным орнаментом, напоминающим листья рябины. Точно такое же кресло, только с небольшим навершием на спинке, изображено на портрете работы М.В. Фармаковского.

В советские годы в силу исторических обстоятельств и в связи с разносторонней профессиональной деятельностью М.В. Фармаковского живопись в его судьбе постепенно отошла на второй план. После создания в 1919 г. Российской академии истории материальной культуры (впоследствии Государственной академии истории материальной культуры — ГАИМК) он трудился там в Институте археологической технологии (ИАТ), занимался реставрацией археологических материалов, полученных в Ноин-Уле, Пазырыке и др. (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 3. Д. 89. Л. 2); см. также: (Виноградов, Шауб, 2022. С. 718–719).

С 1918 г. М.В. Фармаковский работал также в Русском музее, возглавляя Историко-бытовой отдел (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 5. Д. 321. Л. 3 об.). Живописная часть коллекции Отдела во время его реорганизации была передана в Эрмитаж (Гудыменко, 2017). Там сохранился ряд рисунков М.В. Фармаковского — зарисовки и акварели, иллюстрирующие быт русской дворянской усадьбы.

Среди произведений, хранящихся в ГЭ, отмечу некоторые: «Набросок женской фигуры» из серии «Костюмы, бытовавшие в 1924 году в Ленинграде» (1924), акварель «Вид усадебного дома в Захарьино. Мыза Антониево по реке Волхов» (1920), акварель «Усадебный дом в Вергеже на Волхове», рисунок «Вергежа по реке Волхов. Старый дом со стороны двора», «Мыза Антониево по реке Волхов в 35 км от Новгорода», «Крышка от печки», «Решётка камина», «Расписной изразец плиты», «Флюгер над сараем», «План парка», акварель «Песвицы (Pieswicy) Ямбургского уезда, изба 1911 года» (1920)¹².

В ГРМ хранится автопортрет художника, переданный его вдовой В.Е. Фармаковской в 1960 г.¹³ Он был создан в 1920 г., т. е. относится ко времени работы Мстислава Владимировича в Историко-бытовом отделе.

12 июля 1924 г. М.В. Фармаковский был освобождён от исполнения обязанностей заведующего ИБО ГРМ и некоторое время состоял председателем хозяйственного комитета музея. Стоит отметить, что он был рад этому, так как хозяйственный учёт требовал ведения тяготившей его строгой документации (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 5. Д. 321. Л. 3 об.). Заведующим Историко-бытовым отделом тогда стал М.Д. Присёлков, а учёным секретарём — Н.И. Черепнин, музыкант, педагог по теории композиции (Вздорнов, 2007).

В архиве Русского музея хранятся созданные М.В. Фармаковским в начале 1920-х гг. графические зарисовки коллег, а также рукописный журнал «Чугунная шляпа» (около 1926 г.) (РО ГРМ. Ф. 279. Оп. 1. Д. 1), выполненный в традициях юмористических журналов рубежа XIX–XX вв. (Вздорнов, 2007). Среди оформлявших его художников были сотрудники отдела М.З. Крутиков и Н.Е. Лансере. Экземпляр этого журнала принадлежал

¹² Деревня Песьевицы входит сейчас в состав Кингисеппского района Ленинградской обл.

¹³ Воспроизведен на обложке сборника.

Л. С. Пискуновой, сотруднице Историко-бытового отдела, жене М. З. Крутикова, фамилией которого подписано большинство имеющихся там иллюстраций. Был закончен только первый номер «Чугунной шляпы», работа над вторым была начала, но не завершена, сохранились лишь отдельные рисунки.

Приведу несколько цитат из первого номера о музейном деле: «Вещь в себе и вещь в быту — две разные вещи»; «Революция, естественно, не оставляет в стороне никого»; «Музейные деятели обязаны сами наталкиваться и ушибаться об углы выставки, которые они сами и понастроили»; «Даже самые крайние индивидуалисты в своём частном домашнем быту остаются представителями своей среды»; «Никелированную мыльницу из дорожного несессера никто не называет умывальником»; «Современный посетитель устроен странно»; «Никто не обязан с посетителем говорить общепонятным языком». А далее приведены юмористические задачи на сообразительность. «Задача № 3: Кого из членов Правления музея Вы никогда не видели в нашем Отделе? (1 очко). Задача № 6: Почему, несмотря на равноправие в СССР, мужского пола служащих всё ещё меньше, чем служащих женского пола? (5 очков). Задача № 7: Укажите среди служащих нашего отдела — довольного своим окладом (25 очков)».

В первом номере «Чугунной шляпы» напечатано шуточное поздравление М. В. Фармаковского с 35-летием его научной деятельности:

«В настоящем месяце исполняется 35-летний юбилей научной деятельности Мстислава Владимировича Фармаковского, чьё имя достаточно известно каждому музейному работнику. Может ли Чугунная шляпа пройти мимо этого знаменательного события? Ясно, что не может!

Поэтому, набравшись храбрости, мы решили посетить маститого юбиляра. Первое, что нас поразило, это изумительно моложавый вид М. В. Мы ожидали, что автор знаменитых «Металлистов в Петрозаводске» и «Античных переживаний в русском искусстве» предстанет перед нами, как и полагается, в образе убелённого сединами мужа, иссушённого вековыми трудами научных изысканий. Каково же наше было изумление, когда нам открыл дверь почти юноша, полный жизнерадостности, с живым творческим взором, с сильными, полными неукротимой энергии движениями. Сначала поэтому у нас вышел даже некий инцидент, по счастью, окончившийся для нас благополучно. Не предполагая, что мы имеем дело с самим М. В., мы спросили:

- Скажите, молодой человек, Ваш батюшка дома?
- А вам кого надо? — удивился он.
- Мы бы хотели видеть М. В., — сказали мы.
- Да я и есть М. В.!

Вышло очень неудобно, и только изумительная доброта и отзывчивость юбиляра дали нам смелость не сбежать от конфуза.

В оправдание мы помещаем одну из фотографий М. В. и думаем, что, если человек умудряется сохранять такую наружность, то, по чести, виноваты не мы, <a> он сам.

Лишь потом мы узнали, что М. В. уже в 1892 году прославился своей гениальной работой по археологической реконструкции и в дальнейшем является одним из известнейших авторитетов по консервации и реставрации, что, конечно, объясняет всё предыдущее.

Мы долго беседовали с М. В. на разные темы. Беседа с ним представляет одно из величайших наслаждений, так как его речь — это искрящийся фонтан, сплетающий свои струи в причудливые зигзаги арабесок.

На наш последний вопрос, как он смотрит на последние выборы в Местком, М. В. ответил всего одним словом: «В оба».

Приводим это как образец точной выразительности и меткой образности, свойственной языку юбиляра.

На прощанье М. В. рассказал нам, что он родился 3 сентября 1873 года в городе Вятке и подарил нам свой автограф. Когда потом мы показали его известному графологу Моргенстиерну, последний сказал, что достаточно увидеть это изумительный почерк, чтобы понять, что М. В. гениально сочетает в себе художественно-чуткую одарённость с мощью творческой экспрессивности.

Только что испытав личное знакомство с М. В., мы не могли не согласиться с верностью этого определения».

Процитированное поздравление, на мой взгляд, является замечательным документом своего времени, а симпатичный образ Мстислава Владимировича нарисован в нём пусть кратко, но очень ярко.

В рукописном отделе архива ГРМ находится графическая серия шаржей М. В. Фармаковского на сотрудников музея, деятелей культуры и др., датированная 1920–1925 гг. На одном из листов изображён Григорий Степанович Ятманов (1878–1949), в 1919–1926 гг., заведовавший Петроградским (Ленинградским) отделом по делам музеев и охране памятников. На рисунке с говорящим названием «Идущий ко мне оставь надежду» представлен управляющий делами Русского музея Николай Петрович Малков (1882–1942). На листе «Русский музей. Директор и учёный секретарь на капустных грядках» изображены Александр Александрович Миллер (1875–1935), археолог, директор Этнографического музея, и Пётр Николаевич Шеффер (1868–1942), музейный работник, до революции служивший в Публичной библиотеке. Очень интересен другой лист серии с весьма примечательным названием: «Профессор Шилейко с “Тапой”. <...> Торжество над природой Sive maledictor celeberrimu¹⁴». На нём можно видеть Владимира Казимировича Шилейко (1891–1930), востоковеда, поэта и переводчика, второго мужа А. А. Ахматовой. Ещё на одном листе иронично запечатлён «Чемпион на гастролях». Дарование Мстислава Владимировича как графика, связь его творчества с дореволюционной сатирической журналистикой в названных рисунках проявились в полной мере.

С 1924 г. М. В. Фармаковский преподавал на курсах Института истории искусств, Ленинградского государственного университета, Академии коммунистического воспитания им. Н. К. Крупской (стал частью Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена), а также Всероссийский академии художеств (РО НА ИИМК РАН. Ф. 35. Оп. 3. Д. 89. Л. 2). Он читал лекции по материаловедению, консервации, реставрации, археологии, музейному делу.

В 1931 г., после чистки ГАИМК, М. В. Фармаковский был сослан на три года в Ярославль (Мозохина, 2023б; Виноградов, Шауб, 2022. С. 719). Его обвинили в принадлежности к немецкому шовинистическому обществу. Ссылка длилась почти четыре года, М. В. Фармаковский был научным сотрудником Ярославского краеведческого музея (РО НА ИИМК РАН. Ф. 2. Оп. 5. Д. 321. Л. 5 об.), за ударную работу там он даже был премирован.

В ярославской ссылке был написан небольшой пейзаж «Река Которосль» (1933) и этюд «Ночная работа на Волге» (1932, Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н. А. Некрасова «Карабиха»). Все названные работы выполнены в технике пастели, в них ошутим опыт французской живописи.

По ходатайству И. Э. Грабаря и запросам из ГАИМК М. В. Фармаковскому удалось вернуться в Ленинград, где он продолжил работу в ГАИМК (Виноградов, Шауб, 2022. С. 720).

¹⁴ Или самый известный ругатель (лат.).

В 1938 г. он вышел на пенсию, но с 1939 г. вернулся в Русский музей на должность главного хранителя. Среди его научных трудов этого времени — «Хранение музейных ценностей» (Л., 1940), «Воздушный режим в музеях» (Л., 1940). Позднее увидела свет работа «Консервация и реставрация музейных коллекций» (М., 1947).

В годы блокады Мстислав Владимирович оставался в осаждённом Ленинграде, и фактически руководил Русским музеем. С 10 апреля 1944 г. он был принят в Институт истории материальной культуры (ИИМК) АН СССР на должность старшего научного сотрудника (*Виноградов, Шауб, 2022. С. 723*). После окончания войны роль М. В. Фармаковского в музейной и общественной жизни по-прежнему была значительна. Он входил в Учёный совет Центральной художественной мастерской Комитета по делам искусств при СНК СССР (с 31 мая 1945 г.), Ленинградскую чрезвычайную комиссию по установлению ущерба, нанесённого фашистами, был награждён медалью «За оборону Ленинграда», почётной грамотой Ленсовета, почётной грамотой Комитета по делам искусств при СНК СССР.

9 января 1946 г. в Ленинградском отделении ИИМК АН СССР М. В. Фармаковский защитил докторскую диссертацию «Методика исследования древних тканей (Основы реставрации и консервации тканей)», получил степень доктора исторических наук без защиты кандидатской диссертации (*Виноградов, Шауб, 2022. С. 723–724*). Вскоре после этого он ушёл из жизни.

В заключение можно сказать, что в то время некоторые сотрудники Русского музея проживали в помещениях флигеля Росси, где ныне размещён Отдел народного искусства. Интересные воспоминания о тех годах оставила заведующая этим отделом Ирина Яковлевна Богуславская, дружившая с Верой Евгеньевной Фармаковской. Её мемуары, названные «Линия жизни», хранятся в архиве отдела. По словам И. Я. Богуславской, сотрудники, «даже те, кто в музее давно не работали», размещались как бы в коммунальной квартире, состоящей из небольших квартир. Одна из них — «однокомнатная, была у Веры Евгеньевны Фармаковской. До этого она жила там со своим покойным мужем, бывшим главным хранителем Фармаковским Мстиславом Владимировичем».

С того времени прошло почти 80 лет. В Русском музее о М. В. Фармаковском вспоминают с большим уважением. Его художественное творчество является ярким примером развития традиций искусства рубежа XIX–XX вв.

Античная декоративная живопись, 2017 — Античная декоративная живопись Боспора Киммерийского: от графической фиксации к фотографии / отв. ред. Ю. А. Виноградов, М. В. Медведева. СПб.: ИИМК РАН; Лема, 2017. (Труды ИИМК РАН; т. LI). 246 с.

Библиография периодических изданий, 1958 — Библиография периодических изданий России. 1901–1916 / ред. В. М. Барашенкова и др. Т. 1. М.: Министерство культуры РСФСР, 1958. 662 с.

Вздорнов, 2007 — Вздорнов Г. И. О журнале «Чугунная шляпа» и не только о нём (из истории Русского музея 1920-х годов) // От Царьграда до Белого моря: сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой / отв. ред. М. А. Орлова. М.: Северный паломник, 2007. С. 39–64.

Виноградов, Шауб, 2022 — Виноградов Ю. А., Шауб И. Ю. М. В. Фармаковский (1873–1946) // Отцы-основатели РАИМК: их жизненный путь и вклад в науку / научн. ред.-сост. В. А. Горончаровский. СПб.: ИИМК РАН, 2022. С. 709–725.

- Высочков и др., 2019 — Высочков Л. В., Сокурова О. Б., Шелаева А. А. «Звёздный» журнал Н. Гумилёва и М. Фармаковского // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 449. С. 16–22.
- Глушкова, 2024 — Глушкова О. Л. Фармаковский — художник. СПб.: Государственный Русский музей, 2024. 8 с.
- Государственный Русский музей, 2015 — Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись. Первая половина XX века (С–Я). Т. 13. СПб.: Palace Editions, 2015. 264 с.
- Гудыменко, 2017 — Гудыменко Ю. Ю. Русская живопись XIX века: каталог коллекции. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. 422 с.
- Гумилёв, 1908 — Гумилёв Н. С. М. В. Фармаковский. Artiste-peintre (Письмо из Парижа) // В мире искусств. 1908. № 22–23. С. 20–21.
- Из истории музея, 1995 — Государственный Русский музей. Из истории музея: сборник статей и публикаций. СПб.: Советский художник, 1995. 227 с.
- Императорская академия художеств, 1903 — Императорская академия художеств (Петербург). Весенняя выставка в залах Академии художеств. СПб.: Издание Академии художеств, 1903. 32 с.
- Императорская академия художеств, 1904 — Весенняя выставка в залах Императорской Академии художеств. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1904. 46 с.
- Колмакова, 2000 — Колмакова Е. А. М. В. Фармаковский. Биографический очерк // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее: тезисы Научно-практического семинара 26–27 апреля 2000 года / ред. И. И. Карлов и др. СПб.: Русский музей, 2000. С. 6–15.
- Мозохина, 2023а — Мозохина Н. А. Мстислав Владимирович Фармаковский: путь в Русский музей // Нерадовские чтения: сборник научных статей. К 100-летию Службы реставрации музейных ценностей Русского музея (1922–2022). Хранение, исследование, реставрация музейных предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития. Вып. VIII. Т. 2 / ред. О. А. Бабиной и др. СПб.: ГРМ, 2023. С. 58–73.
- Мозохина, 2023б — Мозохина Н. А. Ярославский край в судьбе и творчестве М. В. Фармаковского (1873–1946) // Карабиха: Историко-литературный сборник. Вып. XII. Ярославль: Академия 76, 2023. С. 236–254.
- Товарищество южнорусских художников, 2000 — Товарищество южнорусских художников: биобиблиографический справочник / авт.-сост. В. А. Афанасьев, О. М. Барковская. Одесса: Друк, 2000. 299 с.
- Русское искусство, 2006 — Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии. М.: Белый город, 2006. 303 с.
- Фармаковская, 1906 — Фармаковская М. Е. Жиденя. Одесса: Тип. Фесенко, 1906. 20 с.
- Фармаковский, 1902 — Фармаковский Б. В. Аттическая вазовая живопись и её отношение к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греко-персидских войн. СПб.: тип. И. Н. Скороходова, 1902. 254 с.
- Exposition de l'art russe, 1906 — Exposition de l'art russe. Salon d'automne. Paris: Moreau frères, 1906. 140 p.
- Verneuil, 1908a — Verneuil M.-P. La fantasie ornementale // Art et décoration: Revue mensuelle d'art moderne. 1908. T. XXIII. Janvier — Juin. P. 33–36.
- Verneuil, 1908b — Verneuil M.-P. Vitraux étrangers // Art et décoration: Revue mensuelle d'art moderne. 1908. T. XXIV. Juillet — Décembre. P. 101–114.

Mstislav Vladimirovich Farmakovsky as an artist (new touches to the biography)

*O. G. Glushkova*¹⁵

The collection of the State Russian Museum contains several paintings and drawings of M. V. Farmakovsky, which represent him as remarkable person of the Epoch of Silver Age. Farmakovsky's early paintings, such as "Grief-misfortune" (1903–1910), "Fanatics" (1907), were created in traditions of the neo-Russian style. In 1906–1908 he studied the chemical properties of paints at the Sorbonne, worked at the museum of Louvre, the Luxembourg and Guimet museums. In October 1906 at the exhibition "Two Centuries of Russian Painting" M. V. Farmakovsky met Nikolai Gumilev. Their friendship grew into a joint work on the art magazine *Sirius*, which was published in 1907 in Paris. Many works of M. V. Farmakovsky of this period are associated with the poetry of Nikolai Gumilev, in particular with the theme of Africa. The drawing "Femina adorata", that was described by Nikolai Gumilev in the article "A letter from Paris", shows an image from poem "Gardens of my soul" (1907). From 1918 to 1924 M. V. Farmakovsky served as the acting head of the History and Everyday Life Department of the Russian Museum (later merged with the State Museum of Ethnography). Since 1934 he worked at the State Russian Museum as a scientific consultant, and since 1939 as the chief custodian. Among the easel works of this period there are several portraits, self-portraits and landscapes. During the Great Patriotic War, M. V. Farmakovsky devoted himself to preservation of that part of the collection of the State Russian Museum that was not evacuated from Leningrad. He is known for his work in a field of inventory and preservation of museum collections, restoration and climatology. Among his scientific works are "Preservation of Museum Values" (1940), "Air Regime in Museums" (1941), "Conservation and Restoration of Museum Collections" (1947), "Watercolor. Its technique, restoration and conservation" (1950).

¹⁵ O. L. Glushkova — Painting Department of the 2nd half of the 19th — 21st centuries, State Russian Museum; Inzhenernaya ul., 4, St. Petersburg, 191086, Russia; e-mail: olga_kiseleva@inbox.ru

М. В. Фармаковский во Франции: 1906–1908 гг.

Н. А. Мозохина¹

Аннотация. Статья посвящена пребыванию М. В. Фармаковского во Франции (1906–1908), где он пытался реализовать себя в профессии художника, и его художественным работам этого периода. В ней говорится о причинах, побудивших его на полтора года покинуть Россию, о задачах, которые он перед собой ставил, об итогах пребывания в Париже и значении этого времени для дальнейшей биографии художника.

Ключевые слова: М. В. Фармаковский, Н. С. Гумилёв, Париж, графика, выставки, витражи, прикладное искусство.

Annotation. The article is devoted to the stay of M. V. Farmakovsky in France (1906–1908), where he tried to realize himself in the profession of an artist, and his artistic works of this period. It is said about the reasons that prompted him to leave Russia for a year and a half, about the tasks that he set for himself, about the results of his stay in Paris and the significance of this time for his further biography of the artist.

Key words: M. V. Farmakovsky, N. S. Gumilev, Paris, graphics, exhibitions, stained glass windows, applied art.

Мстислав Владимирович Фармаковский (рис. 1) был уникальным и многогранным специалистом. В каждую из областей своей деятельности он внёс заметный вклад. Для Государственного Русского музея (ГРМ) он в первую очередь хранитель, экспозиционер, талантливый исследователь декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, один из основоположников принципов реставрации такого рода предметов, зачинатель музейной климатологии и, наконец, главный хранитель в годы блокады. Однако области его интересов гораздо шире. М. В. Фармаковский был и художником, и художественным критиком, и археологом, и историком, и сотрудником типографии, и журналистом, и преподавателем латыни, географии и истории искусства со своими взглядами на эту историю. Именно этот конгломерат освоенных им профессий сделал его незаменимым для Русского музея в годы Великой Отечественной войны.

Несмотря на это, М. В. Фармаковскому посвящено незаслуженно мало публикаций. Помимо двух кратких некрологов, один из которых написан коллегой музейщика П. Е. Корниловым (Корнилов, 1947), а другой — археологом А. А. Иессеном (Иессен, 1947), о нём впервые вспомнили лишь в 2000 г., когда увидела свет ёмкая биографическая статья Е. А. Колмаковой, к сожалению, без сопутствующей библиографии (Колмакова, 2000).



Рис. 1. М. В. Фармаковский.
Фотография ателье братьев
Резниковых, Керчь.
Конец 1900-х — начало 1910-х гг.
Архив семьи Бориса Шиманского,
Санкт-Петербург

¹ Н. А. Мозохина — Государственный Русский музей; Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, 191086, Россия; e-mail: natalymoz@mail.ru

В 2012 г. на конференции челябинских музейщиков «Гороховские чтения» был прочитан доклад И. В. Андреевой, посвященный анализу книги М. В. Фармаковского «Техника экспозиции в историко-бытовых музеях» (1928) и опубликованный в сборнике трудов конференции (Андреева, 2012). В 2022 г. увидела свет биография М. В. Фармаковского, написанная Ю. А. Виноградовым и И. Ю. Шаубом, в которой в основном сделан акцент на сотрудничестве художника и учёного с Императорской археологической комиссией (ИАК) и Российской академией истории материальной культуры (Виноградов, Шауб, 2022). Более подробно о жизни М. В. Фармаковского до прихода на службу в Русский музей рассказано автором настоящей статьи на очередных «Нерадовских чтениях», материалы которых были опубликованы в 2023 г. (Мозохина, 2023а). Тогда же в историко-литературном сборнике «Карабиха» были изданы материалы о его работе в годы ссылки в Ярославском краеведческом музее (Мозохина, 2023б). Парижский период жизни М. В. Фармаковского ещё не становился самостоятельным предметом изучения, а некоторые ранее опубликованные сведения о нём нуждаются в незначительных уточнениях.

В юности М. В. Фармаковский опоздал определиться с выбором профессии. Закончив отделение археологии историко-филологического факультета Новороссийского университета в Одессе, он осознал, что хочет стать художником. Ему пришлось всё начинать сначала, уже обзаведясь семьёй, которую нужно было обеспечивать материально. После окончания Художественного училища Одесского общества изящных искусств он стремился продолжить художественное обучение и видел необходимость как в зарубежном образовании, так и в ознакомлении с памятниками Западной Европы.

М. В. Фармаковскому удалось в общей сложности трижды длительно побывать за границей. С 1899 по 1902 г. он обучался в Королевской академии художеств в Дюссельдорфе, периодически возвращаясь на каникулы в Россию и объезжая близлежащие страны. В 1905 г. на средства Ю. С. Нечаева-Мальцева он совершил поездку «по Средиземному морю, начиная с Константинополя, кончая Генуей: ему удалось побывать в Смирне, на острове Крит (в Кноссе), в Афинах, в Сицилии (весь восточный берег), Реджио, Салерно, Неаполе, Помпее, Ливорно, Милане и пр.» (Колмакова, 2000. С. 9).

Ю. А. Виноградов и И. Ю. Шауб, основываясь на одной из автобиографий М. В. Фармаковского советского времени, связывают необходимость поездок по Италии в 1905 г. и Франции 1906–1908 гг. с участием художника в издании сатирического журнала «Звон», выпускавшегося в Одессе, конфискацией третьего номера и закрытием этого издания полицией (Виноградов, Шауб, 2022. С. 712). Однако официально редакторами-издателями «Звона» являлись А. М. Фёдоров и П. А. Нилус, и именно они, по законодательству о цензуре, в случае публикации противоправных материалов несли всё бремя ответственности. Неудивительно, что в семейной переписке Фармаковских временный переезд во Францию объясняется совершенно по-другому — исключительно необходимостью завершить художественное образование. Объяснение же из автобиографии, скорее всего, носило конъюнктурный и политкорректный характер.

Средства на поездку дала М. В. Фармаковскому его теща В. Ф. Фесенко. Также изредка помогал деньгами отец, известный педагог В. И. Фармаковский. Жена художника была не очень рада вновь остаться одной с двумя маленькими детьми на руках. Ожидалось и очередное пополнение семейства — вскоре родился сын Юрий. Но она понимала, что именно тяготит мужа: «Работа в типографии² затягивает его и убивает почти всякую инициативу, так как эта работа подневольная» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 169); «...он хочет

² Имеется в виду типография Е. И. Фесенко, тестя художника.

непременно выбиться на собственную дорогу и рассчитывает в этом отношении на Париж» (Там же. Л. 174 об.).

М.В. Фармаковский хотел отправиться в Брюссель, но тёща после путешествия по Франции настояла на том, чтобы он ехал именно в Париж (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 92. Л. 11–12). Поездка началась осенью 1906 г. Сначала художник посетил Всемирную выставку в Милане, затем взял несколько уроков у представителя немецкого югендстиля скульптора Фрица Климша во Франкфурте-на-Майне. В том же году он прибыл в Париж и начал обучаться в типографии Фердинанда Шампенуа, известной своим эксклюзивным контрактом с Альфонсом Мухой на всю его прикладную графику (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 376. Л. 3). Однако большую часть времени во Франции он занимался изучением не полиграфических процессов, а современных тенденций в изобразительном искусстве.

В Париже М.В. Фармаковский в общей сложности провёл полтора года, изучая коллекции крупнейших музеев Франции. Он стал знатоком русского Парижа и писал оттуда своей семье: «Наплыв русских в Париже всё увеличивается: в каждом ресторане услышишь русскую речь, а в Латинском квартале явились специальные русские магазины, столовые и т. д.» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 2 об.).

В мае 1907 г. М.В. Фармаковский вместе с тестем Е.И. Фесенко совершил поездку из Парижа в Лондон, который в сравнении с художественной столицей мира произвёл на него гораздо меньшее впечатление: «После Парижа Лондон тих, некрасив, не блещет магазинами и роскошными постройками, нет здесь бешеной жизни, но зато много солидности, любви к делу. Конечно, изумительнее всего — Вестминстер, удивительный и по внешней, и по внутренней отделке. Св. Павел — жалкая пародия Св. Петра в Риме и совершенно бледнеет перед Св. Софией, собором в Милане, Notre-Dame de Paris, Кёльнским собором и Вестминстерским аббатством. Очень хороша Национальная галерея: невелика по числу картин, но превосходна по выбору вещей; здесь я в первый раз увидел в большом количестве картины английской школы и вообще в первый раз в жизни — Гейнсборо, Реберна, Уотса, Миллэза³ и др. Все эти вещи строго музейного стиля, изысканного вкуса, требуют большой интеллигентности и от художника, и от зрителя» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 4 об. — 5 об.). Завершением ознакомительной поездки стало посещение Бельгии.

В отличие от первых заграничных поездок сейчас, в Париже, М.В. Фармаковский чувствовал себя более уверенно, не только учеником, но и уже сложившимся художником. Он не только впитывал в себя всё, что могла дать ему атмосфера французской столицы, но и заводил полезные знакомства, получал заказы, печатался в художественной периодике, экспонировался на выставках. Его день был буквально наполнен работой, а отдых был лишь сменой вида деятельности: «День у меня проходит в лихорадочной работе, а к 5 ч. я выхожу из дому для того, чтобы бежать к какому-нибудь editeur'у» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 6).

Увлёкшись символизмом, М.В. Фармаковский резко поменял свою художественную манеру, в основном перейдя на графические техники. Он стал много работать пастелью. Его графика иногда становилась усложнённой, декоративной, вычурной, не терпящей свободного пространства. Художник полностью заполнял лист рисунком, уплощал объёмы, превращал растительность в орнамент. В других примерах, наоборот, его графика была лаконична и даже скупа — он не прорабатывал фон, рисовал однофигурные или малофигурные композиции. От французского периода творчества М.В. Фармаковского сохранились два графических цикла: «Жизнь» и «Эльдорадо».

³ Имеется в виду Джон Эверетт Милле (1829–1896).

Графическая серия «Жизнь» (1907) оказалась разрознена. Частично листы из её состава хранятся в ГРМ, а частично — в Государственном музее истории религии (Русское искусство, 2006. С. 284–286). По-видимому, М. В. Фармаковский предполагал её издание в виде альбома, так как лист «Дружба»⁴ представляет собой обложку для цикла. С другой стороны, во французской прессе об этих рисунках говорилось, что это эскизы политических плакатов (А. М., 1907. Р. 1). Символистские композиции именовались по-латыни, а их художественный мир навеян образами «Капричос» Ф. Гойи и картин Г. Фюссли (Фюзели). Экзотические и фантастические животные, причудливые и уродливые существа были призваны олицетворять некоторые общие понятия, объединённые человеческой жизнью: «Глупость», «Смерть», «Семья», «Труд», «Сила». В собрании Русского музея хранится рисунок с надписью «Justitia», названный в русском переводе «Закон»⁵. Однако этот перевод следует считать неверным, более точно этот латинский термин переводится как «Справедливость», тем более что в цикл входил рисунок «Lex» (А. М., 1907. Р. 1), который как раз и должен был обозначать «Закон» (рис. 2).

Графика М. В. Фармаковского в годы его пребывания в Париже печаталась в художественных журналах *L'Art et Décoration*⁶ и *L'Art décoratif aux Salons*. Также художник занимался иллюстрированием книг. В собрании Русского музея сохранилась иллюстрация к одной из них — «Жизнь Иисуса» Эрнеста Ренана⁷.

В одном из иллюстрированных изданий были опубликованы четыре рисунка художника, которые на французском языке были названы «couvertures», т. е. обложки или переплёты (ОР ГРМ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 68. Л. 3–4). Они выстраиваются в полноценный графический цикл, причём один из листов является своего рода обложкой, так как в композицию включено название объединяющего характера, выполненное авторским шрифтом: «Путешествие от Одессы до Генуи». Три других — отдельные листы цикла, каждый из которых стилистически отображает характер и фауну одного из морей, которые встречаются на таком пути следования: Чёрное, Средиземное и Эгейское, причём название последнего написано по-гречески. По-видимому, именно они именовались М. В. Фармаковским «иллюстрациями к путешествию» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 138) или «иллюстрациями к путешествию по морю» и, вероятно, были исполнены по заказу известного французского издателя Армана Гэринэ (Armand Guérinet) (XVIII выставка картин, 1907. С. 11). Эти композиции определённо имели прикладное значение.

Разработанный художником мотив раковин на морском дне, как на рисунке обложки цикла, оказался универсальным и не раз воспроизводился им в разных изданиях. Интересно, что этот мотив был отпечатан типографским способом на бумаге, которая была использована М. В. Фармаковским для письма родителям от 7 ноября 1907 г. (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 11). Бумага с его рисунками была выпущена в Париже. Она была небольшого размера, по формату близкая бумаге для записей, и её нельзя назвать почтовой бумагой в классическом понимании, так как листы не складывались пополам, как обычно.

⁴ ГРМ. КП-44323. Р-54216. М. В. Фармаковский. Дружба. Из графической серии «Жизнь». 1907. Картон, тушь, белила. 35,5×27,7.

⁵ ГРМ, КП-44324, Р-54217. М. В. Фармаковский. Закон. Из графической серии «Жизнь». 1907. Картон, тушь, белила. 35,5×27,3.

⁶ Оригинал одного из рисунков, опубликованных в журнале, хранится в ГРМ: КП-36741, Р-53806. М. В. Фармаковский. Вечер на Ниле. Воспроизведено в журнале *L'Art et Décoration*. 1907. Картон, тушь, белила. 27,8×42.

⁷ ГРМ, КП-128393, Р-56760. М. В. Фармаковский. Змей-искуситель. Иллюстрация к «Жизни Христа» (так в учётно-хранительской документации — Н. М.) Ренана. 1907. Бумага, тушь, бронза, алюминий, перо, кисть. 24,7×20.



Рис. 2. М. В. Фармаковский. *Lex. (Закон)*. 1907. Репродукция из журнала «Сириус» (1907. № 2. С. 12)

В собрании Русского музея есть рисунок с изображением дельфинов и надписью «Чёрное море»⁸. До настоящего момента назначение этого рисунка, носящего явно прикладной характер, не было определено; в описании он значился просто как «Иллюстрация. Воспроизведено в журнале *L'Art et Décoration*». Он полностью идентичен композиции одного из «couvertures», следовательно, представляет собой эскиз для бумаги для писем или записей.

Практически сразу по прибытии в Париж М. В. Фармаковский познакомился с молодым Н. С. Гумилёвым, приехавшим во Францию сразу после окончания гимназии, но уже издавшим первый сборник стихотворений. Их знакомство состоялось совершенно случайно, на выставке русского искусства, организованной С. П. Дягилевым в рамках Осеннего салона, у понравившейся им обоим картины М. Ф. Ларионова. Уже тогда поэт вынашивал идею издания собственного литературно-художественного сборника, который, благодаря привлечению к сотрудничеству М. В. Фармаковского, стал обретать реальные черты. Со своей стороны, и художник уже давно мечтал о собственном художественном иллюстрированном журнале (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 169). Возглавив критический отдел, а со временем и художественный, он пригласил знакомых художников, живших в то время в Париже: А. И. Божерянова, С. И. Данилевского, Я. И. Николадзе и соученика по Одесской школе А. И. Финкельштейна. Уже в январе 1907 г. первый номер нового журнала «Сириус» увидел свет. В феврале этого года М. В. Фармаковский отправил брату Борису посылку с первым номером и в сопроводительном письме отметил, что всё свободное от живописи время он отдаёт работе над журналом (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 20). Для журнала художник написал небольшой очерк о Помпеях и исполнил несколько иллюстраций. Кроме того, скорее всего, раздел художественной критики, печатавшийся без подписи, также составлял он. Исследователи отмечают, что его художественно-критические статьи «свидетельствуют о самостоятельности его взглядов, основанных на глубоком знании истории русского и европейского искусства, отличавшихся от эстетической платформы представителей группы “Мира искусства”» (Высочков и др., 2019. С. 20).

Многие литературоведы — биографы Н. С. Гумилёва сходятся на том, что среди членов редакции спонсировать издание мог только М. В. Фармаковский (Не покоряясь магии, 1987. С. 104). По-видимому, незнакомые с жизнью и творчеством художника, они случайно выбрали удобную кандидатуру. На самом деле художник никак не мог ссужать деньги на выпуск журнала, поскольку финансовый вопрос всегда остро стоял в семье Фармаковских, и он, оставив жену и детей на полное попечение тестя, получил от тётки весьма ограниченные средства на поездку (120 рублей в месяц) и жил, во всём себя урезая. На эти деньги он не только должен был питаться и оплачивать жильё, но и тратить их на своё художественное образование, в том числе оплачивать натурщиц и приобретать краски: «Работа моя идёт, к сожалению, не ровно, так как модели и краски отнимают у меня до 70 франков в месяц, и в каждый месяц обязательно приходится приостанавливать главные работы, чтобы потом не остаться без гроша. Тогда я принимаюсь за уголь и пастель, и за два с половиной месяца закрыл все стены своей мастерской такими рисунками» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 131 об.). Спустя два года жена художника довольно резко отзывалась о сотрудничестве мужа с Н. С. Гумилёвым, старавшимся привлечь его к работе в журнале «Аполлон»: «Осенью он ещё возился с Гумилёвым и его барскими мечтаниями и увлечением литературой. Гумилёв втягивает Мстислава писать в журнал, где сам сотрудничает. Дело только

⁸ ГРМ. КП-36742. Р-53807. М. В. Фармаковский. Чёрное море. Иллюстрация. 1906. Бумага, акварель, тушь, бронза. 31×27,7.

в том, что Гумилёв богат и в гонораре не нуждается, поэтому его и не замечает, а Мстиславу эта проба обошлась в $90 + 30 = 120$ р. <...> <Ему> не заплатили за работу, которую однако уже взяли и напечатали и для которой приходилось столько сидеть» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 45 об. — 46).

Незадолго до своего отъезда из Парижа в начале 1908 г. М.В. Фармаковский исполнил пастелью портрет Н.С. Гумилёва — первый портрет поэта, созданный художником (рис. 3)⁹. Он хранился у его автора до конца жизни, пережив и ссылку в Ярославль, и блокаду, а после его смерти родственники передали его в Литературный музей Пушкинского Дома (*Высочков и др.*, 2019. С. 20). Встречный жест поэта — статья, посвящённая М.В. Фармаковскому



Рис. 3. М. В. Фармаковский. Портрет Николая Гумилёва. 1908.
С открытки издания «Свободные искусства». Коллекция автора

⁹ Литературный музей Института русской литературы (Пушкинского Дома). И-58911. ОР-302. М.В. Фармаковский. Портрет поэта Николая Степановича Гумилёва. 1908. Картон, пастель. 54×65 (в свету).

и опубликованная в киевском журнале «В мире искусств» в 1907 г. (Гумилёв, 1907)¹⁰. В ней Н. С. Гумилёв описывает его символистские графические произведения, подчеркивая их сильную техническую сторону, но в большей степени обращая внимание на их фантастический образный мир.

В Париже М. В. Фармаковский также познакомился и с Н. К. Рерихом, который пробыл в его мастерской около полутора часов и «очень хвалил, не знаю, искренно ли или по обязанности, мои декоративные рисунки» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 22 об.), а также звал в Петербург. Возможно, тот подарил ему несколько открыток со своими рисунками, так как сохранилось отправленное из Парижа письмо художника брату, написанное на открытке издания Общины св. Евгении с рисунком Н. К. Рериха «Над Невою вьются флаги резвые судов...» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 34).

М. В. Фармаковский экспонировал свои художественные работы в так называемом салоне Марсова поля в Гран Пале (Grand Palais), организованном Национальным обществом изящных искусств, и в проводимом там же Осеннем салоне. В одном из писем он воодушевлённо отмечал: «Мои декоративные работы, а именно иллюстрации к путешествию, тоже приняты в Салон. Итак, у меня принято всего пять вещей. Для меня это успех неожиданный» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 138). Действительно, в каталоге выставки под № 585–589 значатся пять работ М. В. Фармаковского: украшение книги, два проекта политических плакатов и два проекта театральных декораций. Для парижских знакомых художник исполнил приглашение на выставку с изображением грифов на скале в стиле немецкого Сецессиона и отпечатал его в типографии чёрным цветом с золотом (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 17). Эскиз приглашения хранится в Русском музее, но с названием, требующим переатрибуции — «Эскиз обложки каталога Осеннего салона 1907 года»¹¹.

Из Парижа художник рассылал свои работы на выставки, проводившиеся в других европейских странах. Так, например, он экспонировал свои работы в Брюсселе, где всем очень понравился портрет «одной певицы» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 11 об.). Возможно, именно этот портрет был воспроизведён во втором номере журнала «Сириус» (Сириус, 1907. С. 13). К выставкам М. В. Фармаковский готовился весьма тщательно: «К осенней выставке у меня приготовлен уже целый ряд вещей, кои потом пойдут в Америку, а потом в Лондон (выставки следуют одна за другой, так что задержки, вероятно, не будет). Другие вещи приготовлены для Штутгарта и Мюнхена, наконец, третья партия — для парижских издателей» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 7). Художник и выставленные им работы были упомянуты в некоторых ведущих периодических изданиях Франции, что для иностранного мастера было весьма почетно: *La Revue Moderne* (Neully, 1907. P. 7) и *Journal des Artistes* (Hoffmann, 1908. P. 5835).

М. В. Фармаковский планировал выстроить свою художественную карьеру в тесной связи с Францией, намечал проекты, которые могли бы сделать ему имя, старался как можно активнее участвовать в художественной жизни: «Теперь я имею в виду наводнить осенний и все весенние салоны своими декоративными вещами и рисунками, так как мне все говорят, что этот род искусства здесь более ценится и требуется <...> Имя завоевывается здесь медленно, но прочно, и даёт надёжный источник дохода. Уверяют люди опытные, что став известным, я смогу зарабатывать 10.000–15.000 рублей в год исключительно иллюстраци-

¹⁰ Архивное дело с машинописью этой статьи ошибочно ссылается на публикацию в 1908 г. (ОР ГРМ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 69).

¹¹ ГРМ. КП-128392. Р-56759. М. В. Фармаковский. Эскиз обложки каталога Осеннего салона 1907 года. 1907. Бумага, тушь, бронза, перо, кисть. 35,9×25,6.

ями и карикатурами <...> Надо только одно — попасть на все выставки» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 138 об. — 139).

На очередную выставку Товарищества южнорусских художников 1907 г. М.В. Фармаковский отправлял свои работы из Парижа (его местом жительства в каталоге этого года указана улица Бошар де Яру, д.9). Он экспонировал пастели («Ноябрь», «Вечер»), иллюстрации к путешествию по морю, а также рисунки пером с добавлением золотой краски, отражающие итоги его парижских впечатлений и опубликованные в парижском журнале *L'Art et Décoration* (XVIII выставка картин, 1907. С. 11).

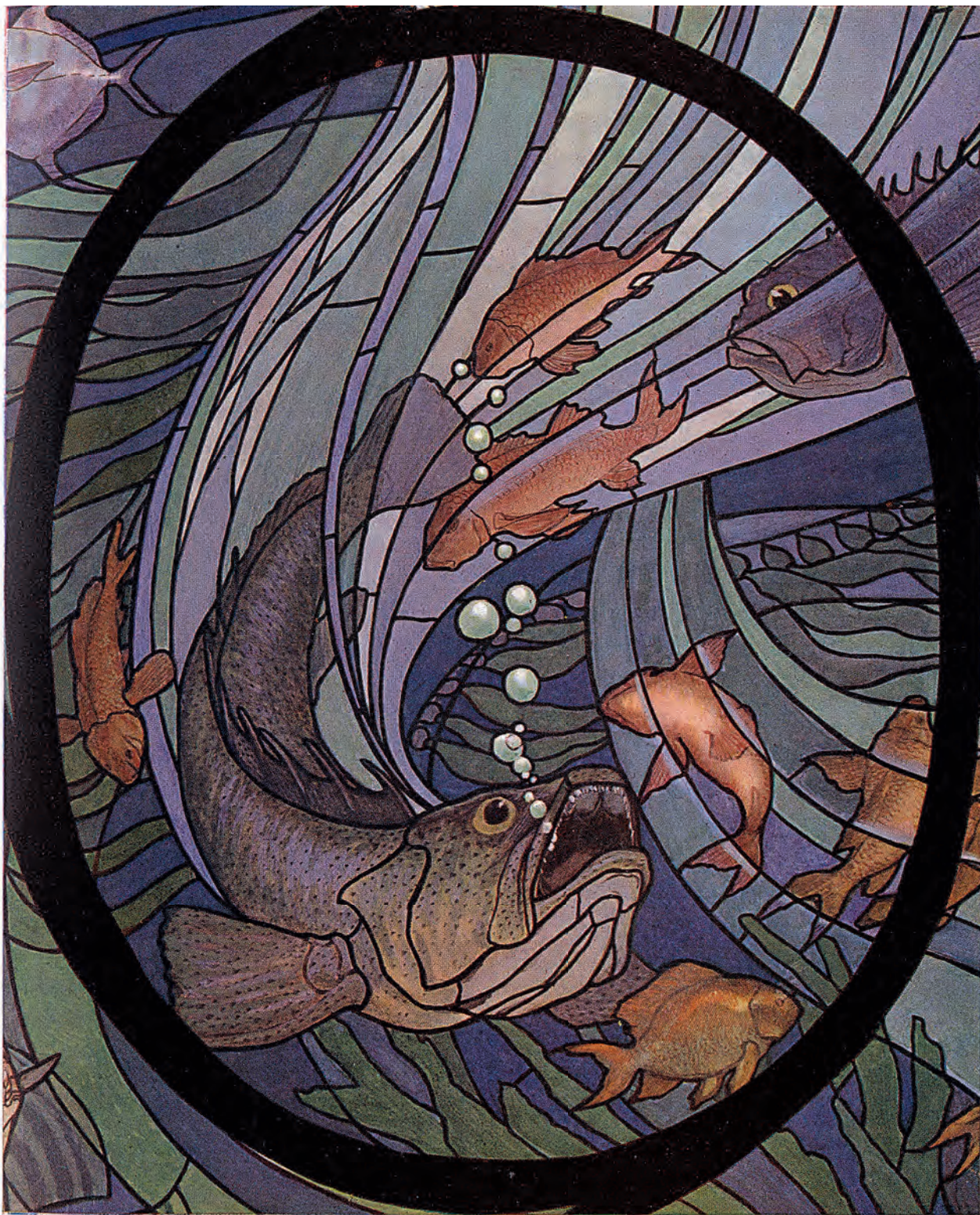
Ещё одна ниточка связывала его с Одессой в это время — публикация статей, написанных специально для газеты «Одесский листок». На настоящий момент удалось выявить всего три достаточно объёмные публикации М.В. Фармаковского; все они посвящены текущим парижским выставкам: Осеннего салона, современного русского искусства в галерее Шэна и Симонсона и Джованни Сегантини (*Фармаковский*, 1907а; *Фармаковский*, 1907б; *Фармаковский*, 1907в). Кроме того, в отделе рукописей Русского музея хранится вырезка из неизвестной газеты от 21 февраля 1908 г. с его статьёй «Парижские выставки (Маленькие выставки)», посвящённой анализу выставочной жизни современного Парижа и двум камерным выставкам художников Д.О. Видгофа и А.В. Ганзена в галерее Шэна и Симонсона (ОР ГРМ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 24. Л. 1).

Во Франции художника привлекали разные виды декоративного искусства, и он не только пишет картины, заказные портреты и исполняет графические композиции¹², но даже создаёт проекты тарелок для фаянсовых мануфактур. Памятуя о своём изучении художественных переплётных в музее Гамбурга в ходе первой заграничной поездки, М.В. Фармаковский попробовал себя и в этой области. За свои переплеты он был избран членом Национального общества изящных искусств в Париже с правом экспонирования своих работ без обсуждения жюри. Несколько его работ были приобретены парижским Музеем моды и Парижской Большой оперой. Кроме того, М.В. Фармаковский занимался и другими видами прикладных искусств, изготавливая эскизы для ювелирных изделий, предметов из стекла и фарфора, делал эскизы кружев (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 376. Л. 3, 7 об.). С целью лучшего понимания технологий разных видов прикладных искусств он изучал химию в Сорбонне (*Виноградов, Шауб*, 2022. С. 712).

В воодушевлении, на второй год пребывания, он отмечал: «Только теперь я начал понимать всё необыкновенное разнообразие французского вкуса и таланта, когда в каждой отрасли промышленности находятся удивительные произведения. А сколько видов промышленности у нас и совсем не знают, даже понаслышке! Мне приходится знакомиться со всем этим, чтобы не срамиться перед французами. Что ещё очень выгодно рекомендует их, это то, что они совершенно не верят никаким рекомендациям и от таких рекомендованных людей очень тонко и деликатно отделиваются, но зато очень внимательны к хорошей работе и с удовольствием завязывают знакомство с дельными работниками» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 8 об. — 9).

В 1907 г. художник участвовал в организованном и спонсируемом Франсатлантической компанией (Compagnie Fransatlantique Générale) Международном конкурсе Морской лиги, на котором получил две первых премии (рис. 4). Французский историк искусства, дизайнер и иллюстратор Морис-Пиллар Вернёй (Maurice-Pillard Verneuil) посвятил М.В. Фармаковскому специальную статью в журнале *Art et Décoration*, в которой отметил эти работы:

¹² По этому поводу М.В. Фармаковский писал, что «здесь же они (рисунки. — Н.М.) имеют множество почитателей, увы, большей частью, безденежных» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 11).



CARTON DE VITRAIL

par FARMAKOWSKI

Рис. 4. М. В. Фармаковский. Эскиз витража для для обеденной залы океанского теплохода на Международный конкурс Морской лиги, организованный Франсатлантической компанией. 1907. Репродукция из журнала *Art et Décoration* (1908. Т. XXIV. Р. 109)

«Сюжет был световой плафон для обеденной залы океанского теплохода и исключительно подходил его таланту. Мир странных существ, кажется, занимает его специально, змеи и морские животные особенно его привлекают. Без сомнения, большая композиция <...> несколько неясна, но не занимательно ли открывать в ней понемногу среди волн и водоворотов целый морской мир. Может быть, логика в этой большой орнаментации не так велика, но нужна ли здесь логика? Не является ли здесь более интересным открыть в творении личность, более свободную, более своеобразную, даже в ущерб чистоте форм, чем найти холодную и сдержанную корректность без всякого порыва, без новизны, без фантазии»¹³ (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 379. Л. 1 об.; ОР ГРМ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 68. Л. 1 об.). Также М.-П. Вернёр отметил витражи М. В. Фармаковского, исполненные на конкурс: «Фармаковский чувствует, что стекло играет свою наиболее значительную роль, а что живопись остается аксессуаром, конечно, весьма полезным, но выдвигающим на первый план сияющий цвет стёкол, мало нагруженный гризайлью. Это — действительно хорошее сочетание. <...> Художник показывает здесь большую изобретательность и в то же время прекрасное орнаментальное чувство. В одном витраже рыбы играют в течении воды, в другом — дельфины прыгают по волнам, и окружение центрального панно здесь не менее интересная часть орнаментации. Надо признать в этих двух композициях прекрасное знание мастерства и его ресурсов и в то же время серьёзное изучение применённых для композиции морских элементов» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 379. Л. 2; ОР ГРМ. Ф. 163. Оп. 1. Д. 68. Л. 2).

Сам М. В. Фармаковский считал эти работы очень важными и полагал, что они позволят «привязать» его к Парижу, поскольку помогут получить заказ от Франсатлантической компании: «Разумеется, денег она не дала бы, если бы не думала найти таким способом художника для нужд компании» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 12 об.). Однако, несмотря на победу в конкурсе, по неизвестным причинам ему не было поручено воплощение этого заказа. Также художник получил первую премию за проекты скатертей на другом конкурсе декоративно-прикладного искусства, устроенном текстильной фабрикой Регенхардта и Райманна в Вене.

Чем ближе подходил к концу срок пребывания М. В. Фармаковского в Париже, тем чаще он задумывался о том, что ему делать дальше. У него были заказы во Франции и в Вене, в том числе крупные, но случайными заработками он, как семейный человек, жить не мог. Единственной возможностью остаться в Париже и перевезти сюда свою семью было получение постоянного места, каким могло стать место декоратора в Орéга Comique.хлопоты, длившиеся с ноября по декабрь 1907 г., ничем не увенчались, потому что главным препятствием устройству художника в театр было его подданство. В начале января 1908 г. он ожидал приезда в Париж С. П. Дягилева, который вёл в это время переговоры с петербургскими художниками о декорациях к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» для первого «Русского сезона» и обещал в случае, если не договорится, передать заказ ему (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 36). Как известно, за работу взялись более именитые художники А. Я. Головин, А. Н. Бенуа и И. Я. Билибин, и если бы сотрудничество с М. В. Фармаковским не сорвалось, «Русские сезоны» могли бы быть совершенно иными.

Информацию ещё об одном варианте предполагавшегося постоянного переезда семьи Фармаковских за границу опубликовали Ю. А. Виноградов и И. Ю. Шауб. В одной из поздних автобиографий художник упоминает, что он был вынужден отказаться от предложенного ему места профессора прикладных искусств в г. Буффало в США из-за «необходимости более надёжного и прочного обеспечения оставшейся в России семьи» (Виноградов,

¹³ Здесь и далее перевод В. Е. Фармаковской.

Шауб, 2022. С. 714). В переписке с родителями и братом об этом предложении не упоминается, хотя это не даёт оснований отрицать его как факт. Однако в письмах того времени художник постоянно делал акцент на необходимости переезда семьи именно во Францию, где он будет обеспечен художественными заказами. И позже, после возвращения на Родину, в его письмах часто проскальзывали сожаления об упущенных парижских возможностях и недовольство вынужденным учительством.

М. В. Фармаковский, не сумев получить постоянного места в Париже, планировал вернуться сначала в Одессу, «где есть работа и где я буду держать пробные уроки» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 24), а затем переехать в Петербург, где «хотел бы устроиться учителем латинского языка в гимназии Петербурга или Царского Села. Кроме того, я с удовольствием занялся бы преподаванием географии, но для этого мне придётся, кажется, держать дополнительный экзамен, что я, конечно, и намерен сделать» (Там же. Л. 22). Несмотря на все волнения, художник возвращался на родину, полный новых идей и вдохновения, тем более что во Франции у него оставались заказчики и новые проекты. Так, он планировал встретиться в Петербурге «с одним из моих издателей, богатейшим книгопродавцем Парижа» для обсуждения вопроса об издании книги по истории русского искусства (Там же. Л. 34). Эта идея, по-видимому, так и осталась на уровне обсуждений.

Полтора года жизни во Франции имели для М. В. Фармаковского-художника большое значение. Пожалуй, именно в эти годы он нашёл свою оригинальную манеру и достиг вершины своего творчества. Однако следует с полным основанием отметить, что его мастерство так и не сравнялось с лучшими художниками того времени. В этом заключалась большая профессиональная трагедия, которую М. В. Фармаковскому пришлось пережить в России. Неудивительно, что, вернувшись на Родину, он не нашёл спроса на свои работы, что оказало отрицательное влияние на его дальнейшую творческую биографию. Жизнь в России вплоть до 1917 г. стала для него чередой разочарований. Он стал востребованным копиистом, работая для ИАК над зарисовками фресок античных причерноморских склепов, а также древних предметов, найденных на раскопках, но как профессионального художника это не могло его удовлетворить. Из-за преподавания в гимназии у него оставалось очень мало времени для живописи. Наконец, всю Первую мировую войну он провёл в армии, где почти не имел возможности заниматься любимым делом. И после революции занятия живописью оставались для М. В. Фармаковского на втором плане, ей он мог посвящать только свободное от основной работы время, хотя иногда ему удавалось применять её и для решения рабочих задач. Неудивительно, что в целом сохранилось очень мало примеров его художественных работ и не все они имеют самостоятельный характер, но лучшие из них были исполнены во Франции или под воздействием французской художественной жизни начала XX в.

Андреева, 2012 — Андреева И. В. «Все зрительно безграмотное должно быть неумолимо изгоняемо с выставки» (М. В. Фармаковский об эргономике экспозиции) // Гороховские чтения: материалы 3-й Регионал. музейн. конф. / сост. и науч. ред. Н. А. Антипин. Челябинск: Челябинский государственный краеведческий музей, 2012. С. 350–357.

Виноградов, Шауб, 2022 — Виноградов Ю. А., Шауб И. Ю. Мстислав Владимирович Фармаковский (1873–1946) // Отцы-основатели РАИМК: их жизненный путь и вклад в науку / ред.-сост. В. А. Горончаровский. СПб.: Институт истории материальной культуры РАН, 2022. С. 709–725.

- Высочков и др., 2019 — Высочков Л.В., Сокурова О.Б., Шелаева А.А. «Звёздный» журнал Николая Гумилёва и Мстислава Фармаковского // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 449. С. 16–22.
- Гумилёв, 1907 — Гумилёв Н.С. Artiste-peintre (Письмо из Парижа) // В мире искусств (Киев). 1907. № 22–23. С. 20–21.
- Иессен, 1947 — Иессен А.А. Мстислав Владимирович Фармаковский (1873–1946) // КСИИМК. 1947. Вып. 15. С. 165–167.
- Колмакова, 2000 — Колмакова Е.А. Мстислав Владимирович Фармаковский (биографический очерк) // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее: Научно-практ. семинар. 26–27 апреля 2000 г. СПб.: ГРМ, 2000. С. 6–15.
- Корнилов, 1947 — Корнилов П.Е. М.В. Фармаковский (1873–1946) // Сообщения Государственного Русского музея. 1947. Вып. II. С. 48–49.
- Мозохина, 2023а — Мозохина Н.А. Мстислав Владимирович Фармаковский: путь в Русский музей // Нерадовские чтения: сборник научных статей к 100-летию Службы реставрации музейных ценностей Русского музея (1922–2022). Хранение, исследование, реставрация музейных предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития / под ред. О.А. Бабиной, И.И. Карлова, Ю.Ю. Оганесовой, Т.В. Павловой. СПб.: ГРМ, 2023. Вып. VIII. Т. 2. С. 58–73.
- Мозохина, 2023б — Мозохина Н.А. Ярославский край в судьбе и творчестве М.В. Фармаковского (1873–1946) // Карабиха: историко-литературный сборник / редколл.: М.А. Михайлова, М.А. Нянковский, А.Е. Оторочкина. Вып. XII. Ярославль: Академия 76, 2023. С. 236–254.
- Не покоряясь магии, 1987 — Не покоряясь магии имён: Н. Гумилёв — критик. Новые страницы / предисл. и коммент. А.В. Лаврова, Р.Д. Тищенко // Литературное обозрение. 1987. № 7. С. 102–112.
- Русское искусство, 2006 — Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии / авт. текста М.В. Басова. М.: Белый город, 2006. 304 с.
- Сириус, 1907 — Сириус (Париж). 1907. № 2. 16 с.
- Фармаковский, 1907а — Фармаковский М.В. Великий итальянский художник Джованни Сегантини // Одесский листок. 1907. № 238 (18 октября). С. 5.
- Фармаковский, 1907б — Фармаковский М.В. Парижские выставки. Salon d'Automne // Одесский листок. 1907. № 260 (13 ноября). С. 2.
- Фармаковский, 1907в — Фармаковский М.В. Парижские выставки. Exposition d'Arte russe moderne // Одесский листок. 1907. № 275 (30 ноября). С. 1.
- XVIII выставка картин, 1907 — XVIII выставка картин Товарищества южнорусских художников в г. Одессе: Каталог выставки. Одесса: типо-хромо-литография М. Соколовской, 1907. 15 с.
- А. М., 1907 — А.М. Le Salon D'Automne // La France Militaire. 1907. № 7146 (11 octobre). P. 1.
- Hoffmann, 1908 — Hoffmann-Eugène [Hoffmann E.]. Le Salon de la Société Nationale du Beaux-Arts // Journal des Artistes. 1908. № 28 (2 aout). P. 5834–5835.
- Neully, 1907 — Neully C. Après le Salon d'Automne // La Revue Moderne. 1907. № 12 (10 decembre). P. 7.

M. V. Farmakovsky in France: 1906–1908

*N.A. Mozokhina*¹⁴

The reason for the trip of Mstislav Farmakovsky to France in 1906–1908 was the desire to complete art education. He worked a lot in graphic techniques, came under the influence of symbolism and performed the series “El Dorado”, “The Life” and “The Journey from Odessa to Genoa”. Acquaintance with Nikolai Gumilev resulted in the publication of the magazine *Sirius*. However, the opinion of literary scholars that it was published at the expense of Mstislav Farmakovsky does not stand up to criticism. The artist took part in various competitions, the largest of which was a competition he won for stained glass windows for the ocean ship. He planned to stay in France and transport his family here, but these plans could not be realized.

¹⁴ Mozokhina N. A. — State Russian Museum; Inzhenernaya ul., 4, St. Petersburg, 191086; Russia, e-mail: natalymoz@mail.ru

Мария Ефимовна Фармаковская (Фесенко) — издатель работ М. В. Фармаковского

Н. А. Мозохина¹

Аннотация. Статья посвящена первой жене М. В. Фармаковского М. Е. Фармаковской (урождённой Фесенко) и её издательской деятельности, которую она начала в Одессе, продолжила в Санкт-Петербурге — Петрограде и завершила также в Одессе. В публикации прослежены основные вехи биографии этой женщины, выявлена её роль в творческой работе художника и сохранении его имени в истории искусства.

Ключевые слова: М. В. Фармаковский, М. Е. Фармаковская, типография Е. И. Фесенко, издательская деятельность, похвальный лист, Одесса.

Annotation. Article is devoted to the Mstislav V. Farmakovsky's first wife Maria E. Farmakovskaya (née Fesenko) and to her publishing activities that she began in Odessa, continued in St. Petersburg — Petrograd and finished in Odessa also. The main milestones of her biography are tracked, her role in creative work the artist and in preservation of his name in the history of art is revealed.

Key words: M. V. Farmakovsky, M. E. Farmakovskaya, E. I. Fesenko printing house, publishing, laudable list, Odessa.

В конце XIX — начале XX в. в Российской империи вслед за Западной Европой начался бум типографского дела. Росло количество иллюстрированных изданий: альбомов, журналов, эстампов, плакатов, открыток. Красивая картинка проникла в быт и стала сопровождать российского человека в его повседневной жизни. Постоянно увеличивалось количество художников, работавших в области печатной и прикладной графики. Эти тенденции подхватило молодое поколение учащихся и недавних выпускников художественных школ и училищ. Среди них был и М. В. Фармаковский, творческая биография которого отчасти оказалась также связана с издательским делом.

Осенью 1895 г. он вместе с сестрой снял квартиру в одесском доме, принадлежавшем Е. И. Фесенко. В этот момент М. В. Фармаковский только что окончил историко-филологический факультет Новороссийского университета в Одессе и находился перед выбором дальнейшего жизненного пути. Он получил предложение остаться в университете для подготовки диссертации на кафедре сравнительного языкознания (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 376. Л. 3), но разрывался между археологией и своей страстью к живописи: «Я не знаю, следует ли мне готовиться к учёному поприщу или предпочесть живопись. Признаться, моё сердце больше лежит к последней. Только я всё раздумываю, полезно ли и честно ли посвящать жизнь делу, которое большинству кажется шуткой и забавой. Кроме того, нужно решить, имею ли я действительно талант, или мои художественные способности годятся только на виньетки и тому подобные безделушки» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 154. Л. 82 об.).

Хозяин дома, где поселился М. В. Фармаковский, Ефим Иванович Фесенко, был владельцем крупнейшей типографии в Одессе, издателем, почётным жителем города. Он принимал заказы на печать от сторонних издателей и сам занимался издательской деятельностью. Главным образом Е. И. Фесенко специализировался на выпуске народной православной литературы и хромофотографий: изображений монастырей и храмов, прославленных святых

¹ Н. А. Мозохина — Государственный Русский музей; Инженерная ул., д. 4, С.-Петербург, Россия, 191086; e-mail: natalymoz@mail.ru

и икон. Как издатель он был ориентирован на выпуск иллюстрированных изданий для самых широких слоёв населения. По этой причине художники, привлекавшиеся им к сотрудничеству, имена которых большей частью не сохранились, выполняли определённый социальный заказ — создание композиций лубочного характера, соответствовавших вкусам простых горожан и зажиточного крестьянства, потребителей так называемых «дешёвых изданий для народа». Тем не менее Е. И. Фесенко имел репутацию крупнейшего издателя юга России, вошедшего в издательское дело без копейки в кармане и сумевшего абсолютно самостоятельно занять в нём особую нишу.

Неудивительно, что как выходец из семьи обедневших казаков он не получил практически никакого образования. С юношеским максимализмом М. В. Фармаковский отмечал в одном из писем к родителям: «Особенное впечатление <на него> производит наша учёность: Е. И. <Фесенко> не знал, кто был Будда, немец или англичанин, а мы, оказываемся, знаем даже Конфуция; английский язык производит фурор, равно как и наши медали» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 154. Л. 94 об.).

Е. И. Фесенко имел восьмерых детей, старшей из которых была Мария Ефимовна, или, как её звали в семье, Маруся. Биографических сведений о ней сохранилось очень мало. Родилась она 17 октября 1878 г. в Одессе (ЦГА СПб. Ф. Р-142. Оп. 11. Д. 2519. Л. 2), окончила Одесскую Мариинскую женскую гимназию и затем, по-видимому, как старший ребёнок в семье, стала помогать отцу и матери в их работах по типографии, а также следила за младшими сёстрами и братьями. Именно она стала первой избранницей М. В. Фармаковского, несмотря на то что он был невысокого мнения о своём будущем тесте, и это отношение постоянно проскальзывало в его письмах родителям.

После воинской службы в 1895–1896 гг. М. В. Фармаковский твёрдо решил избрать для себя художественное поприще и поступил в Художественное училище Одесского общества изящных искусств. По-видимому, уже в годы учёбы он начал сотрудничать с типографией, принадлежавшей Е. И. Фесенко.

Произведения, исполненные М. В. Фармаковским в конце 1890-х гг. по заказам Е. И. Фесенко, неизвестны. В переписке встречаются упоминания о работе в 1898 г. над иллюстрациями к Новому Завету, но пока данное издание выявить не удалось (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 154. Л. 170). В собрании Русского музея сохранился его хромофотографический лист 1902 г. «Вид Саровской пустыни с северо-западной стороны»², исполненный по заказу издателя и поступивший в собрание Русского музея в составе коллекции Л. В. Евдокимова. Очевидно, что рисунок для хромофотографии был исполнен в связи с предстоящими торжествами по случаю канонизации преподобного Серафима Саровского в 1903 г. По художественному решению он имеет явную переключку с лубочной картинкой. В Государственном историческом музее хранится лист 1903 г. работы М. В. Фармаковского — «Тяжко есть иго на сынех Адамлих»³, призванный символически отобразить силы добра и зла, борющиеся в человеке. Другой лист из собрания того же музея более поздний, 1908 г. — «Изображение страшного суда Божия»⁴. По-видимому, он был исполнен по заказу Е. И. Фесенко в краткий промежуток времени после возвращения художника из поездки во Францию и перед переездом в Петергоф. В 1905 г. в издании типографии увидели свет шесть стен-

² ГРМ. Гр. Луб. — 720. Фармаковский М. В. Вид Саровской пустыни с северо-западной стороны. 1902. Бумага, хромофотография. 53×74.

³ ГИМ. И III хром 21981. Фармаковский М. В. Тяжко есть иго на сынех Адамлих. 1903. Бумага, хромофотография. 53×36,5.

⁴ ГИМ. И III хром 14354. Фармаковский М. В. Изображение Страшного суда Божия. 1908. Бумага, хромофотография, лак. 74,5×52,8.

ных таблиц по земледелию «Почва и её обработка», отпечатанные по эскизам М.В. Фармаковского в сотрудничестве с профессором П. Ф. Бараковым⁵. По требованию издателя в рисунках для таблиц была совершенно нивелирована манера художника, композиция строго подчинена табличному построению, а цветовое решение предельно схематизировано. Такого рода заказы, с одной стороны, давали хороший заработок, но, с другой, лишали свободы творчества.

После окончания училища в 1899 г., не имея ещё постоянного заработка, М.В. Фармаковский решил жениться на Марусе Фесенко. Венчание состоялось 9 июня 1899 г. в Александро-Невской церкви при Новороссийском университете (ЦГА СПб. Ф. Р-174. Оп. 1. Д. 231. Л. 2). Молодые супруги хотели сразу же поехать за границу, сначала в Венецию, а если там не понравится, то отправиться в Швейцарию или на Рейн. После свадебного путешествия М.В. Фармаковский планировал продолжить художественное обучение. От идеи поступления в Академию художеств в Санкт-Петербурге он отказался в пользу Дюссельдорфской академии художеств. Поездку должен был оплатить отец художника, известный педагог В.И. Фармаковский. Чета Фармаковских планировала жить «скромно, может быть, даже бедно» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 154. Л. 178 об.), супруг думал, что сможет дополнительно зарабатывать; Е.И. Фесенко также предлагал свою помощь. По возвращении из Дюссельдорфа Мстислав Владимирович планировал продолжить работать у тестя в типографии.

Однако планы несколько поменялись, и вместо Венеции и Швейцарии молодая пара отправилась в свадебное путешествие в Киев, а затем в Москву (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 154. Л. 182 — 182 об.). В первом же письме родителям из этого путешествия М.В. Фармаковский написал о сильном разочаровании супругой: «Она меня бьёт, терзает. Я жестоко раскаиваюсь в том, что загубил свою жизнь и связал свою судьбу с такой ведьмой. Гуляли мы по городу — она хохочет, как безумная, и шокирует меня, у себя в гостинице она опять хохочет и опять меня компрометирует. Ужасное положение! Как можно легко ошибиться в выборе человека. Напишу всем моим знакомым, друзьям и товарищам, чтобы не женились и особенно избегали семьи Фесенко» (Там же. Л. 180 — 180 об.). Разница в воспитании и среде общения впоследствии стало несколько сглаживаться, но взаимное недовольство супругов периодически будет проскальзывать в переписке и в конечном итоге приведёт к полному разрыву, обусловленному в том числе и разлукой в годы Первой мировой войны. Тем не менее следует признать, что в лице первой супруги М.В. Фармаковский нашёл хорошую поддержку, которую он, по-видимому, не всегда мог оценить по достоинству. Именно она была инициатором многих издательских проектов, популяризовавших творчество художника, и неустанно поддерживала их в меру собственных сил и способностей.

Из Москвы Фармаковские отправились в Германию, неделю провели в Лейпциге, а затем поехали в Дюссельдорф, где оказались в конце августа 1899 г. Через год на летние каникулы супруги вернулись в Одессу, где М.В. Фармаковский замещал Е.И. Фесенко в типографии, принимая заказы. После каникул художник отправился в Дюссельдорф без жены, поскольку она ждала ребёнка и её было решено оставить с родными. 22 декабря 1900 г. родилась старшая дочь четы Фармаковских — Мария (ЦГА СПб. Ф. Р-142. Оп. 11. Д. 2519. Л. 2). М.Е. Фармаковская очень тяжело перенесла рождение ребёнка и долго болела.

⁵ Увидели свет следующие таблицы: 1. Круговорот азота в природе; 2. Почвы, их происхождение, состав и свойства; 3–4. Приёмы обработки почвы; 5. Время обработки почвы и виды пара; 6. Влияние различных видов пара на влажность почвы и урожай хлебов. Набор стальных таблиц хранится в Российской национальной библиотеке.

В переписке с родными часто поднимался вопрос о финансовом благополучии молодой семьи. Маруся была оставлена в Одессе на обеспечении отца, который предоставлял ей 60 рублей в месяц, что категорически не устраивало членов семьи Фесенко. С другой стороны, родители молодого мужа поддерживали его решение о перемене профессии и профессиональном росте не только морально, но и, насколько могли, материально. М. В. Фармаковскому, который решил резко изменить свой род занятий, из-за чего он стал великовозрастным начинающим художником, часто приходилось оправдываться в своих занятиях живописью и в стремлении учиться за границей. Отвечая на замечания о том, что он обязан заботиться о семье, художник писал: «Но ведь и семья не может требовать умственного оскотления. Я знаю, что я обязан дать хлеб и защиту моей семье и сделаю это. Пока же счастье позволяет подготовиться к новому пути, я употребляю все силы, чтобы добиться всего возможного при моём даровании. Теперь я буду работать один и могу отдаваться всецело изучению живописи. Что же касается дальнейшего, то только весной, по окончании начатой картины, видно будет, должен ли я ещё искать руководства в академии или могу идти уже вполне самостоятельно. Если же вся моя живопись окажется вздорной чепухой, то это будет для меня ужасным ударом. Конечно, я буду <...> старательным исполнителем литографических рисунков и чертежей, но это будет жалкое существование без надежд и интересов» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 41 — 41 об.).

Чтобы улучшить материальное положение семьи, в конце 1901 — начале 1902 г. М. Е. Фармаковская училась на курсах кройки и шитья и, по их окончании, стала брать работу на дом. Благодаря новым навыкам она помогла мужу при написании картины «Чтение Священного Писания» (1902), сшив из старого платья чёрный монашеский костюм и позируя в нём (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 144). Данная картина была воспроизведена в журнале «Нива» в 1903 г. (Нива, 1903. С. 472), она хранится у потомков художника.

Сам М. В. Фармаковский после окончания Дюссельдорфской академии художеств имел некоторое количество частных заказных работ, изредка продавал картины на выставках, получал заказы на рисунки из музея Одесского общества истории и древностей и из типографии. М. Е. Фармаковская отмечала: «Работы Мстислава принесли большую пользу типографии. У папы не было прежде настоящего художника, и картины писались бог знает как, самоучками. Иные из новых картин отлично расходятся и дали хороший заработок папе» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155. Л. 146 об. — 147). Однако в переписке очевидно расхождение во взглядах на задачи работы художника у М. В. Фармаковского и Е. И. Фесенко. Последний, основываясь на своём опыте издателя дешёвых произведений для народа, вполне закономерно полагал, что «публике нет дела до индивидуальности художника» (Там же. Л. 158–159) и ей важно, что изображено, а не как изображено. М. В. Фармаковский стоял на точке зрения необходимости воспитания художественного вкуса публики путём публикации иллюстраций лучшего качества.

Некоторое улучшение финансового положения четы Фармаковских не спасало от семейных неурядиц. В письмах М. Е. Фармаковской постоянно проскальзывает недовольство по поводу финансовой зависимости её семьи от родителей и частых поездок мужа как с учебными целями, так и для участия в выставках. В частности, она часто называет себя «соломенной вдовой» и мечтает «прибыльную и более или менее постоянную работу Мстиславу достать» (Там же. Л. 129 об.). С другой стороны, М. Е. Фармаковская старалась поддержать мужа в его художественной деятельности. Она периодически просила отца о новых заказах, а в 1906 г. впервые вступила на издательское поприще, опубликовав совместно с мужем небольшой рассказ в виде отдельной книги (*Фармаковская, 1906*).

Рассказ М.Е. Фармаковской «Жиденя» посвящён маленькой девочке-еврейке, которой пришлось совершить в одиночку путешествие из деревни от бабушки в город к матери. В нём нашёл отображение еврейский вопрос, остро стоявший в начале XX в. в Российской империи. Автор описывает негативное и даже враждебное отношение к евреям в крестьянской среде. Возможно, обращение к этой теме было обусловлено происхождением М.Е. Фармаковской. Художник исполнил для книжки обложку, композиция которой напоминает работы Винсента ван Гога (рис. 1), и одну чёрно-белую иллюстрацию, исполненную

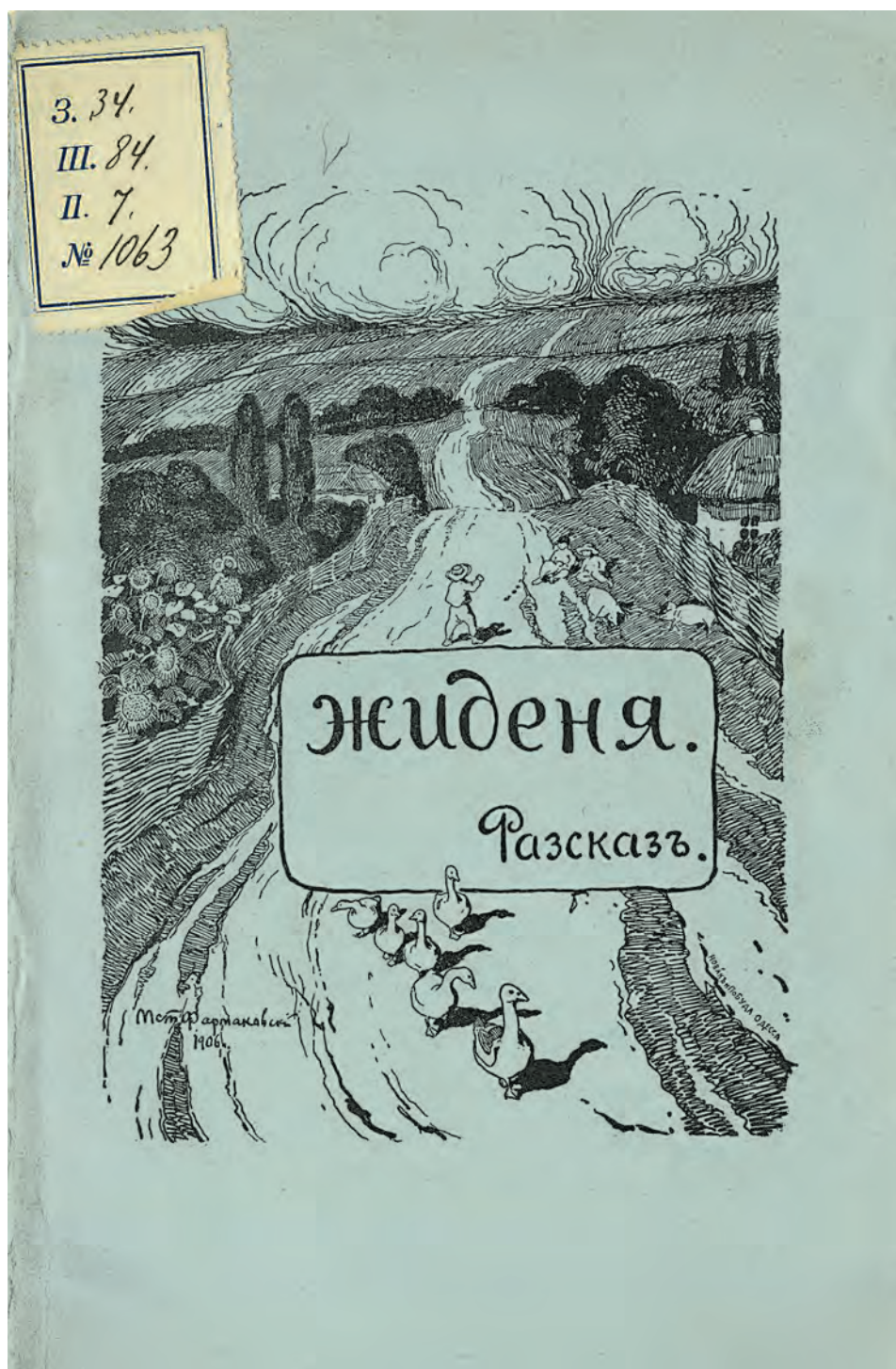


Рис. 1. М. В. Фармаковский. Обложка к изданию рассказа М. Е. Фармаковской «Жиденя» (Одесса, 1906).
Российская национальная библиотека

в бытописательской манере. К сожалению, не удалось найти сведений об успешности этого издания. Скорее всего, судя по отсутствию продолжения подобных опытов, издательница не увидела в этом ни финансовых выгод, ни пользы для популяризации имени художника.

12 января 1905 г. у четы Фармаковских родилась дочь Татьяна. На следующий год, когда художник задумался о длительной поездке в Париж для завершения художественного образования, М. Е. Фармаковская ждала ещё одного ребёнка, но её муж уехал, не дождавшись родов. Сын Георгий (Юрий) родился 14 ноября 1906 г. (ЦГА СПб. Ф. Р-142. Оп. 11. Д. 2519. Л. 2). Конечно, такое поведение супруга не способствовало укреплению семейного очага.

Во Франции М. В. Фармаковский изучал издательское дело и печатные техники, свёл знакомство с некоторыми издателями в Париже. Несколько его работ увидели свет в изданиях прикладного характера в виде бумаги для записей и пригласительных билетов. В последние месяцы своего пребывания во Франции художник искал постоянный заработок, чтобы перевезти туда всю свою семью. Однако получить постоянное место не удалось, и ему пришлось вернуться в Одессу, но с новой идеей — перебраться в Санкт-Петербург или пригороды. Благодаря содействию брата он получил место преподавателя географии и латыни в мужской гимназии Нового Петергофа. Тяготы переезда легли и на плечи его жены, которая в письмах жаловалась на долги и заботы о детях (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 18 — 19 об.). Со временем они перебрались в Петербург, однако и на новом месте, несмотря на постоянное место работы и сторонние заказы супруга, чета Фармаковских продолжала постоянно нуждаться. Парижский издательский опыт совсем не пригодился художнику на родине.

М. Е. Фармаковская освоила фотографию и некоторое время брала на дом заказы от гимназии на фотографические работы. Однако она очень быстро была вынуждена отказаться от этого, так как эти работы занимали у неё весь день (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 156. Л. 63 об.). Затем Мария Ефимовна стала сотрудничать с петергофскими благотворительными обществами, организовывала концерты и денежные сборы. В 1910 г. у неё возникли первые проблемы со здоровьем, и осень этого года ей пришлось провести в санатории в Евпатории (Там же. Л. 81).

Пытаясь связать свою педагогическую деятельность и профессию художника, М. В. Фармаковский в 1912 г. исполнил эскиз похвального листа для гимназий и реальных училищ, посвященный грядущему 300-летию Дома Романовых (рис. 2)⁶. Художник писал своим родителям: «Я составил великолепный рисунок похвального листа для гимназий в память 300-летия Дома Романовых. Издать его можно будет только тогда, когда, по крайней мере, два округа признают его нужным для своих гимназий. И вот я думаю просить разрешения представить эту акварель на усмотрение Министерства. Если он одобрит, дело устроится отлично» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 121 об.). Акварель получила поддержку у гимназического руководства, и по этому поводу художник писал: «Мой директор очень советует печатать лист и ручается, что каждый директор с удовольствием купит 200 штук на два-три года. Петергофская гимназия — первый заказчик» (Там же. Л. 36). Он даже пытался найти издателя через попечителя Петербургского учебного округа графа А. А. Мусина-Пушкина (Там же. Л. 36), а также директора Департамента общих дел Министерства народного просвещения А. П. Даева, слывшего за любителя искусств и археологии (Там же. Л. 121 об. — 122). Мстислав Владимирович сам составил готовые тексты для похвальных

⁶ Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. ДД-2960 РБМ-33750. Фармаковский М. В. Похвальный лист Нифонтова Александра, ученика IV-2 класса Рыбинской мужской гимназии, за отличное поведение и отличные успехи в науках. 1914. Бумага, чернила, печать, рукопись. 55,4×44.



Рис. 2. Похвальный лист Нифонтова Александра, ученика IV-2-го класса Рыбинской мужской гимназии, за отличное поведение и отличные успехи в науках. Россия, Ярославская губ., г. Рыбинск, Россия, Херсонская губ., г. Одесса. Автор художественного оформления: Фармаковский М. В. 9 сентября 1914 г. Бумага, чернила, печать, рукопись. 55,4×44. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. РБМ-33750. ДД-2960

листов, разделив их на два типа: для учебных заведений ведения Министерства народного просвещения и для земских учебных заведений.

М. Е. Фармаковская поддержала работу мужа и стала официальным издателем похвального листа. В этот момент художник претендовал на место директора или инспектора одной из петербургских гимназий, а если бы в связи с изданием листов случился «скандал» и он значился их издателем, то это ему могло сильно повредить в получении желаемой должности (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 52 — 52 об.). Однако «назначение» издателем листов М. Е. Фармаковской не было формальным моментом. Именно она занималась переговорами с типографиями и заказчиками, — гравюра с акварели была исполнена в Лейпциге в типографии Витштока (РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Д. 1336. Л. 65), а печатались листы в одесской типографии Е. И. Фесенко. Помимо того, Мария Ефимовна писала тексты для объявлений в педагогических журналах, организовывала в печатьку в готовые листы названий учебных заведений (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 52–53). Часть тиража распространялась без сопутствующих подписей (Там же. Л. 55). Листы печатались на бумаге двух типов и были двух ценовых категорий.

Жена художника также взяла на себя хлопоты по продвижению листа в Министерстве народного просвещения и получению на него общей рекомендации для гимназий и реальных училищ (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 42–45). Только получив такую рекомендацию, можно было рассчитывать на сбыт всего тиража. М. Е. Фармаковская описала свои мытарства по получению этого разрешения следующим образом: «Министерство мне много досадило бестолковщиной и под конец преподнесло сюрприз, написав, что мною выработан лист, в то время как я считаюсь только его издательницей, на самом же деле несу весь труд и ответственность с тех пор, как он впервые⁷ покинул руки Мстислава. Говорю впервые, потому что согласно требованию Учёной комиссии два раза приходилось его переделывать. Я жалею, что поддаюсь чувству раздражения, когда Вы (В. И. Фармаковский. — Н. М.) усомнились в полезности моего труда с листом и не написала Вам продолжение своих странствований с листом. Это была занятная история и очень характерная для славянского учреждения, которым является министерство. Что он даёт в смысле капиталов, не знаю, пока же всё расходы и расходы, и предстоит бездна работы, так как уже поступают заказы. Думаю, что первое время в Одессе придётся посвятить наблюдению за рассылкой» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 49 об. — 50).

М. Е. Фармаковской удалось добиться высочайшего одобрения рисунка, о чём ей было дано отношение от Министерства народного просвещения 18 января 1913 г. (РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Д. 1336. Л. 66). Тогда же был выпущен циркуляр, рекомендовавший это издание всем учебным заведениям ведомства (Там же. Л. 64). Готовые же оттиски были представлены комиссии Министерства 2 мая 1913 г. (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 57). Рекламные объявления в прессе появились только в конце июля (Новое время, 1913а. С. 1; Новое время, 1913б. С. 1). Именно к этому времени и следует отнести выход похвальных листов в свет.

Однако это предприятие вновь усугубило семейные неурядицы. М. В. Фармаковский обвинял жену в неосведомлённости в издательских вопросах и вопросах взаимодействия с Министерством народного просвещения, а она его — во вспыльчивости и высоком самомнении. Тем не менее, судя по переписке, М. Е. Фармаковская обнаружила необычайную заинтересованность в издательской деятельности, которую она с удовольствием продолжала в будущем. Совсем не случайно осенью 1913 г., когда в Петербургском учебном округе

⁷ Здесь и далее подчёркнуто в архивном документе.

художнику предложили сделать новый рисунок похвального листа (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 62 об.), она восприняла это с большим энтузиазмом.

По-видимому, М. В. Фармаковский не успел исполнить новую композицию за осень — зиму, и его женой было предпринято второе издания «романовского» похвального листа, причём теперь он печатался трёх сортов на бумаге разного качества и хромофотографией в разное количество красок. С целью распространения издания был выпущен рекламный проспект с издательской маркой работы М. В. Фармаковского в виде буквы Ф, в которую вписаны ещё две — М и Е (РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Д. 1336. Л. 64 — 65 об.).

С началом Первой мировой войны рисунок потребовалось обновить, внести в него элементы воинской символики и т. п., но М. В. Фармаковский в июле 1914 г. в чине прапорщика был призван на военную службу, а в августе его направили в Ревель (совр. Таллин) в составе 313-й пешей Петроградской дружины. Именно здесь, по настоянию жены, в редкие минуты отдыха он рисовал эскиз нового листа. Мария Ефимовна писала об этом: «Рисует новый лист <...>, и я буду снова биться, чтобы пробить ему дорогу заработать денег. Расходы очень велики, и необходимо искать надёжный источник заработка» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 155 — 155 об.).

Пока муж находился в Ревеле, М. Е. Фармаковская занималась продвижением нового эскиза похвального листа. Вновь взяв на себя согласование рисунка листа в Министерстве, она с готовностью шла на разного рода уступки в изменении его дизайна. В связи с этим ей пришлось несколько раз ездить к мужу в Ревель, но работа продвигалась с большим трудом. Временно управлявший Министерством народного просвещения М. А. Таубе «велел переделать весь лист» (Там же. Л. 138), после чего направил его на дальнейшее согласование в Министерство внутренних дел (Там же. Л. 179), но вскоре он занял пост сенатора, и хлопоты пришлось начинать сначала. В январе 1915 г., во время болезни, М. В. Фармаковский занимался очередной переделкой листа — заменял выбранные ранее цитаты на тексты из Манифестов о войне с Германией, Австро-Венгрией и Турцией. Надпись о св. благоверном князе Александре Невском, поражающем тевтонов, удалось отстоять. В конечном итоге пришлось заменить рисунки в медальонах, где первоначально предполагалось разместить изображения Св. Софии и святынь Львова (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 60а об. — 60б). Таким образом, хотя хромофотографический лист датирован 1914 г., его композиция претерпела несколько значительных изменений в начале 1915 г.

В этот момент вновь обострился принципиальный конфликт четы Фармаковских. Если довольно длительное время художник чувствовал себя по отношению к супруге виноватым, так как не мог достойно содержать семью, то в условиях тяжёлой войны он стал смотреть на жизнь по-другому. Когда жена с детьми в декабре 1914 г. в очередной раз приехала в Ревель, впечатление, произведённое этой встречей, в душе М. В. Фармаковского оставило неприятный след: «Она мечтает только о том, как бы сдать детей в какой-нибудь пансион или на руки гувернанток и заняться исключительно листами да... выездами. Вы не можете себе представить, как разрывалось моё сердце, слыша такие речи <...> Я связан теперь службой и не знаю, что готовит нам завтрашний день» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 157. Л. 86 об.). Ещё его сильно поразил вид детей: «Одежда оборванная, всё криво, косо, не завязано, не застёгнуто, не чищено, манеры уличные; к сожалению, дух Фесенко над ними витает повсюду. Какой-то оттенок хулиганства и анархизма неотъемлем от этой фамилии <...> Если я переживу войну, то я решусь принять самые радикальные меры для прекращения этого охулигания моих детей» (Там же. Л. 87 об.).

Сохранилось несколько писем М. Е. Фармаковской свёкрам, в которых она подробно описывает продвижение листов в Министерстве народного просвещения, проблемы

с заказчиками (книгопродавцами и директорами училищ), заботы о печати и рекламе в разных изданиях, проверку готовых оттисков (Там же. Л. 138 — 138 об., 140 — 140 об., 143, 179 — 179 об.). Она даже заказала несколько рекламных изданий. Одно из них — специальный бланк для переписки с заказчиками, озаглавленный «Издательство Высочайше одобренных и рекомендованных М.Н.П. (Министерством народного просвещения. — Н. М.) юбилейных похвальных листов М.Е. Фармаковской. Санкт-Петербург, Кавалергардская, 3» (Там же. Л. 146). Другое — рекламный проспект «Рекомендованные Мин<истерством> народн<ого> просв<ещения> художественные похвальные листы издания М.Е. Фармаковской» (Рекомендованные министерством, 1915). Поскольку в этот раз невозможно было заказать гравюру с рисунка в Германии, то она нашла в Петрограде художника С. Н. Денисенкова, который взял на себя эту работу (Рекомендованные министерством, 1915. С. 3).

Лист содержит различные военные мотивы. Вверху под девизом «За веру, царя и Отечество!» изображена сцена сражения Александра Невского с тевтонцами, по сторонам от которой чуть ниже в медальонах — современные сюжеты награждения Георгиевским крестом и перевязки раненых в госпитале. Лист был украшен цветочными орнаментальными рисунками, а также помещёнными в свитках извлечениями из манифеста Николая II о вступлении России в Первую мировую войну и воззвания верховного главнокомандующего русскому народу (рис. 3)⁸.

В это же время М.Е. Фармаковская помогала отцу в деле издания открытых писем. Е. И. Фесенко в первый раз обратился к этой популярной в то время затее ещё в 1902 г. и выпустил «почтовые бланки для писем с изображением Рождества Христова и Воскресения Христова» (РГИА. Ф. 777. Оп. 5. 1904 г. Д. 135. Л. 3–4). Однако в связи с запретом Св. синода печатать на открытках священные изображения издательская деятельность Е. И. Фесенко подверглась полицейскому преследованию, после чего к изданию открыток он вновь обратился только в годы Первой мировой войны. При издании императорских портретов М.Е. Фармаковская помогала отцу в получении соответствующих разрешений в Министерстве императорского двора (РГИА. Ф. 472. Оп. 49. Д. 1465. Л. 175–177).

Осенью 1915 г. М. В. Фармаковский оказался в прифронтовой Риге. В начале декабря расположение подразделения, в котором находился художник, передвинули ещё ближе к фронту (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 70 об.). В это время в Риге у него появилась вторая семья, о которой Мстислав Владимирович сообщает только брату Борису; вскоре родился ребёнок. В результате наступления немцев на Северном фронте в августе 1917 г. Рига пала, а вторая жена и ребёнок погибли (Там же. Л. 79 об.).

Пока муж был на фронте и участвовал в сражениях, М.Е. Фармаковская решила продолжить издательскую деятельность. В 1917 г. она заказала знаменитому графику И. Я. Билибину новый рисунок для похвального листа с изображениями князей Рюрика и Александра Невского⁹. Эти листы вновь печатались в отцовской типографии, но документы по истории этого издания, к сожалению, пока не обнаружены.

В декабре 1917 г. М. В. Фармаковский был демобилизован из действующей армии и вернулся в Петроград (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 370. Л. 83). Он быстро восстановился на работе в гимназии, а с лета 1918 г. стал служить хранителем и исполняющим обязанности заведующего Историко-бытовым отделом Русского музея. Не найти жену в Петрограде он не мог. Согласно адресной книге Петрограда на 1917 г., она не меняла места жительства на Васи-

⁸ Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. ДС-3104 РБМ-19231. Фармаковский М. В. Похвальный лист ученицы женской Мариинской гимназии. 1916. Бумага, перо, чернила, хромолитография. 54,6×44,3.

⁹ Атрибуция кандидата искусствоведения В. О. Гусаковой.

≈ 73 ≈

льевском острове с момента призыва художника в армию — 5-я линия, д. 18. Любопытно, что на протяжении всех лет войны М. Е. Фармаковская указывала своего мужа также проживающим по этому адресу, хотя фактически его не было в Петрограде. Мария Ефимовна сохранила это место жительства по крайней мере до сентября 1918 г., когда подала прошение о выезде в Одессу, находившуюся в это время под властью белогвардейцев, с целью «навестить престарелого больного отца» (ЦГА СПб. Ф. Р-142. Оп. 11. Д. 2519. Л. 1). Имеется свидетельство, что в октябре того же года М. В. Фармаковский поменял квартиру в связи с тем, что как художник нуждался «в электрическом освещении для домашних работ» (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 10. Д. 478. Л. 13). Не исключено, что супруги всё-таки жили вместе вплоть до отъезда жены, а переезд М. В. Фармаковского был обусловлен поисками квартиры поменьше. Его новый адрес — 2-я линия, д. 7 (ЦГА СПб. Ф. Р-174. Оп. 1. Д. 231. Л. 1), также на Васильевском острове, через дом от дома брата Бориса.

Причины отъезда М. Е. Фармаковской точно неизвестны. В её приписке на прошении сказано: «Ввиду критических материальных условий прошу ускорить выдачу паспорта» (ЦГА СПб. Ф. Р-142. Оп. 11. Д. 2519. Л. 3 об.). Хорошо известно, что в Петрограде в это время было очень голодно, и многие уезжали к родным в провинцию, где было проще достать продукты. По документам она покидала город временно, с несовершеннолетними детьми (ЦГА СПб. Ф. Р-142. Оп. 11. Д. 2519. Л. 1 — 3 об.). Однако смена М. В. Фармаковским квартиры скорее свидетельствует о том, что он знал, что её отъезд носит постоянный характер. Художник отпустил супругу с детьми в противовес своим словам, написанным в годы войны, скорее всего, ради их блага — в Одессе было намного сытнее. Примечательно, что М. Е. Фармаковская продолжила там издательское дело и выпустила на этот раз не похвальный лист, а план города Одессы, который печатался в типографии В. Тиль и К° (рис. 4).

В 1919 г. М. В. Фармаковский, подавая на развод, в соответствии с законами того времени опубликовал в одном из июльских номеров «Бюллетеня отделения Управления Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов» два объявления: о розыске «безвестно отсутствующей жены» и о вызове её на судебное заседание. Знал ли он о том, что она с детьми благополучно добралась до Одессы, или просто решил скрыть её местонахождение для быстроты развода, поскольку планировал жениться на В. Е. Петропавловской, своей коллеге, неизвестно. Дело о разводе рассматривалось 21 ноября 1919 г. Понятно, что М. Е. Фармаковская на заседание суда не явилась, и его решением брак был признан расторгнутым (ЦГА СПб. Ф. Р-174. Оп. 1. Д. 231. Л. 1–7).

В 1910-х гг. первая жена М. В. Фармаковского на летние месяцы ездила в Одессу поправлять здоровье; на состояние здоровья она часто жаловалась в переписке. По неподтвержденным данным, опубликованным ранее на недоступных сейчас украинских генеалогических сайтах, Мария Ефимовна скончалась в 1920 г. в Одессе. 15 сентября 1920 г. Русским музеем М. В. Фармаковскому было выдано удостоверение о месте его службы, понадобившееся «для предъявления его детьми (3), находящимися в Одессе при возбуждении ходатайства о возвращении их в Петроград» (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 10. Д. 478. Л. 26). Есть все основания считать, что возвращение детей в Петроград объясняется смертью их матери, хотя в семье Фармаковских хранится относящаяся к более позднему времени фотография, на которой, по семейной легенде, запечатлена первая жена художника.

Дети М. В. Фармаковского к тому времени были уже довольно большими, а старшая дочь Мария — совершеннолетней, и, по-видимому, сами могли совершить поездку из Одессы в Петроград. Вероятно, возвращались дети все вместе, в том числе и 20-летняя Мария. То, что в Петроград приехал сын Георгий (Юрий), подтверждается удостоверением, выданным ему в 1924 г. Русским музеем о месте работы отца для исходатайствования трудовой

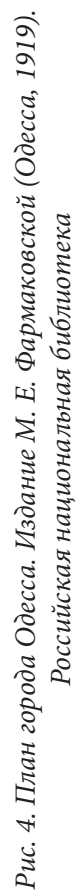


Рис. 4. План города Одесса. Издание М. Е. Фармаковской (Одесса, 1919).

книжки или паспорта (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 10. Д. 478. Л. 57). Примечательно, что в день выдачи удостоверения для детей М. В. Фармаковский отправился в командировку в Новгородскую губернию, которая планировалась на месяц, но ему удалось управиться со всеми делами за две недели. Вполне возможно, что она была предоставлена Мстиславу Владимировичу для того, чтобы он отправился в Одессу и привёз детей в Петроград. С другой стороны, нельзя исключать того, что ему действительно пришлось поехать в командировку в Новгородскую губернию, но её сроки значительно сократились из-за приезда детей.

М. Е. Фармаковская, несмотря на семейные конфликты, сыграла значительную роль в судьбе М. В. Фармаковского, судьбе не только личной, но и профессиональной. Она часто оказывала ему поддержку и помощь, которые выражались в виде позирования, шитья костюмов для картин, дополнительного заработка, а главное — продвижения издательских предприятий. Вряд ли художник сам смог бы заниматься организацией издания похвальных листов и их распространением, будучи занят на работе в нескольких петербургских гимназиях и заказами от Императорской археологической комиссии и других обществ, учреждений и частных лиц. В настоящее время эти листы часто встречаются на антикварном рынке (Романовский лист как выдержавший два издания чаще, чем лист, посвящённый Первой мировой войне); они неизменно вызывают интерес и вопросы об авторстве у коллекционеров. Таким образом, хлопоты М. Е. Фармаковской в деле рекламы и сохранения имени художника для истории искусства надо признать бесценными.

Нива, 1903 — Нива. 1903. № 24. 26 с.

Новое время, 1913а — Новое время. 1913. № 13422. 25 июля (7 августа). 8 с.

Новое время, 1913б — Новое время. 1913. № 13437. 9 (22) августа. 8 с.

Рекомендованные Министерством, 1915 — Рекомендованные Министерством народного просвещения художественные похвальные листы издания М. Е. Фармаковской. Пг.: типо-литография Акционерного общества «Самообразование», [1915]. 4 с.

Фармаковская, 1906 — Фармаковская М. Е. Жиденя: рассказ. Одесса: тип. Е. И. Фесенко, 1906. 20 с.

**Maria E. Farmakovskaya (Fesenko) —
publisher of M. V. Farmakovsky's works of art**

*N.A. Mozokhina*¹⁰

Maria E. Farmakovskaya (Fesenko) (1878–1920?) was the first wife of Mstislav V. Farmakovsky. She played a significant role in his publishing ventures. It was through her that he received commissions for drawings from her father Efim I. Fesenko, who was the owner of a printing house in Odessa. Also Maria E. Farmakovskaya initiated the publication of her story, illustrated by her husband as separate book in 1906. In 1913–1915, she was engaged in the publication and distribution of two drawn by Mstislav V. Farmakovsky commendable sheets, dedicated to the 300th anniversary of the Romanov dynasty and the World War I. In 1917 she published a commendable sheet by drawing of I. Ya. Bilibin, and in 1919 — the plan of the city of Odessa. However, in the same 1919, the Farmakovskys divorced.

¹⁰ N. A. Mozokhina — State Russian Museum; Inzhenernaya ul., 4, St. Petersburg, Russia, 191086; e-mail: natalymoz@mail.ru

**Актуальные проблемы
античной археологии
и археологической
технологии**



Сакральное небо в росписях склепов Боспора Киммерийского¹

Ю. А. Виноградов²

Аннотация. Расписные склепы являются важными памятниками аристократической культуры Боспора. Их росписи отражают представления о жизни после смерти. В совокупности они создают образ блаженной страны, непохожей на мрачное царство Аида, каким оно предстаёт в поэме Гомера. Важное место в росписях боспорских гробниц принадлежало изображению свода небес этой страны.

Ключевые слова: Боспор Киммерийский, расписные склепы, семантика изображений, образ потустороннего мира.

Annotation. The painted crypts are important monuments of the aristocratic culture of the Bosphorus. Their paintings reflect ideas about life after death. Together, they create an image of a blissful country, unlike the gloomy kingdom of Hades, as it appears in Homer's poem. An important place in the paintings of the Bosporian tombs belonged to the image of the vault of the heavens of this country.

Key words: Cimmerian Bosphorus, painted crypts, semantics of images, image of the other world.

Боспорские расписные склепы всеми исследователями признаны одними из самых показательных памятников античной культуры на северном берегу Чёрного моря. Огромный вклад в их изучение внёс М. И. Ростовцев, создав непревзойдённый труд «Античная декоративная живопись на Юге России» (Ростовцев, 1913–1914). Хорошо известно, что большую помощь ему в этом деле оказал М. В. Фармаковский, снимавший точные копии росписей, невзирая на сырость, холод и спёртый воздух керченских «катакомб» (Виноградов, Медведева, 2017. С. 11). За прошедшие с того времени 110 лет все специалисты, серьёзно обращавшиеся к этим памятникам, так или иначе повторяли то, что было сказано великим предшественником (Гайдукевич, 1949. С. 397–420; Ернштедт, 1955; Иванова, 1961; Кобылина, 1984; Gajdukevič, 1971. S. 431–443). Между тем следует признать (как бы тривиально это ни выглядело), что новое время требует новых подходов (Виноградов, 2024).

Прежде всего, нельзя считать, что сюжетные картины, представленные на стенах и потолках боспорских склепов, «чаще всего являются отражением реальной жизни» (Кобылина, 1984. С. 215). Вполне понятно, что эти памятники были важной составной частью культуры аристократии Боспора, но культуры не столько материальной, сколько духовной. В этом отношении гораздо перспективней представляется другой подход к их изучению, декларированный М. И. Ростовцевым. В статье, посвящённой склепу 1891 г., он отметил: «Если греческие колонии северного побережья Чёрного моря сравнительно бедны памятниками религиозного культа, которыми так богаты Греция и Малая Азия, — руинами храмов, вотивными рельефами и надписями, то тем богаче одна из них, именно Керчь (др. Пантикапей), и её область живописью религиозного содержания» (Ростовцев, 1911. С. 119). В статье о боспорских курганах М. И. Ростовцев столь же справедливо писал, что пантикапейские росписи «говорят нам, главным образом, о верованиях пантикапейцев,

¹ Исследование проведено в рамках выполнения ФНИ ГАН «Древнейшее наследие Юга России: города, сельские поселения, некрополи, хозяйственные трансформации по естественно-научным данным» (FMZF-2022-0013).

² Ю. А. Виноградов — Институт истории материальной культуры РАН; Дворцовая наб., д. 18А, С.-Петербург, 191186, Россия; e-mail: vincat2008@yandex.ru

о их исключительно сильной вере в загробную жизнь; в этой области они свидетельствуют частью о проникновении их мистикой элевсинских таинств; частью о переживаниях в их среде героических представлений, перенесённых и в загробную жизнь» (Ростовцев, 1912. С. 116–117).

Вполне можно считать, что сцены, изображённые на стенах склепов, в совокупности демонстрируют самые характерные черты загробного царства, какими они виделись боспорянам на протяжении нескольких веков. Эти росписи вместе с другими источниками (материалы письменной традиции, эпиграфики, надгробные рельефы, особенности погребального инвентаря и т. д.) могут помочь в создании «модели» потустороннего мира, каким его представляли на берегах Боспора Киммерийского, что, конечно, чрезвычайно важно для понимания духовной жизни местного населения (Шауб, 2020а). Сделать это, однако, очень нелегко, и одна из причин такого положения заключается в том, что канонической схемы боспорского расписного склепа не существовало, каждый из них является уникальным творением. Художники или, скорей, заказчики могли выбрать наиболее важные, волнующие их сюжеты, которые, как им казалось, должны быть запечатлены на стенах и сводах гробниц. Несмотря на это, в росписях имеется немалое число повторяющихся образов, которые в совокупности позволяют лучше понять картину мира, который, по представлениям того времени, ожидал боспорских аристократов после их ухода из земной жизни. Повторяющиеся образы позволяют считать, что некоторые моменты их посмертного существования считались главными, — таковыми, скорее всего, следует признать следующие:

- путь души усопшего в загробное царство,
- встреча с неким божеством,
- возрождение к новой жизни и блаженное существование в Парадизе;
- выезд героя в поисках Великой богини;
- встреча с ней, сакральный пир и т. д. (Виноградов, 2023. С. 49–51).

Чисто умозрительно можно сказать, что в картине потустороннего мира немалое значение имеет образ неба, который, как нетрудно понять, создают росписи свода гробниц. Это утверждение, однако, нуждается в обосновании. Важный шаг в направлении такого понимания был сделан почти 150 лет назад российским зоологом (а также археологом и искусствоведом) С. А. Усовым. В отношении склепа 1872 г. (Стасовского) он писал, что его расписной потолок представляет небесный свод и все нарисованные здесь предметы имеют «не реальное, а только символическое значение» (Усов, 1876. С. 29). На мой взгляд, С. А. Усов был полностью прав, и остаётся только сожалеть, что его наблюдения были надолго забыты. Однако его вывод, полностью справедливый для Стасовской гробницы, нельзя распространять на все боспорские памятники такого рода. Дело в том, что некоторые из них не имели декорированного перекрытия, т. е. сама идея символической связи потолка гробницы с небесным сводом, которая могла существовать в сознании боспорян, не сразу была выражена художественными средствами.

К примеру, керченский склеп 1908 г. (рис. 1), который можно считать самым ранним погребальным памятником Боспора, украшенным росписью (вероятно, он был сооружён в последние десятилетия IV в. до н. э.), имел плитовое перекрытие, оставленное даже без штукатурки (Ростовцев, 1913–1914. С. 71; Ернштедт, 1955. С. 250, рис. 1). Такое пренебрежительное отношение к украшению потолка, возможно, следует объяснять тем, что плоское перекрытие трудно уподобить небесному своду. К тому же составлявшие его плиты неоднократно разбирались при совершении вторичных погребений.

Популярные на Боспоре уступчатые своды гробниц, скорее всего, символизировали лестницу, ведущую на небеса, а не сами небеса. Склепы македонского типа, получившие



Рис. 1. Деталь росписи стен склепа 1908 г. С акварели М. В. Фармаковского
(РО НА ИИМК РАН. Р. 1. Д. 543. Л. 3)

распространение на Боспоре с начала III в. до н. э., имеют гладкое арочное перекрытие (Виноградов, 2014; Виноградов, 2017а. С. 182–194), и такие конструкции, как представляется, было совсем нетрудно уподобить небесам. Показательно, что небольшая гробница такого типа, открытая под Анапой в 1908 г., имела свод, окрашенный голубой краской (Ростовцев, 1913–1914. С. 83–86, табл. XXXI), но этот памятник даёт, так сказать, простой пример декорации, в которой особой сакральной коннотации можно и не усмотреть. В этом отношении, правда, стоит напомнить одну строку из поэмы Вергилия, который, описывая путешествие Энея в Элизий, отметил, что там «солнце сияет своё и свои загораются звезды» (Vergil. *Aen.* VI. 641). Надо думать, что и небеса там были тоже «своими». Если же обращаться к боспорским расписным склепам, своды которых имеют более сложную систему орнаментации, то здесь можно выделить три группы изображений:

- богини, взирающие с небес;
- геометрические композиции;
- своды склепов «цветочного» стиля.

Рассмотрим каждую из этих групп более подробно. Самое раннее изображение **богини, взирающей с небес**, представлено в хрестоматийно известном склепе № 2 Большой Близницы (рис. 2; Ростовцев, 1913–1914. С. 15–29; Эрнштедт, 1955, С. 254–255; Виноградов,



Рис. 2. Склеп № 2 кургана Большая Близница. Рисунок Ф. И. Гросса (РО НА ИИМК РАН. Р. 1. Д. 564. Л. 22)

2017а. С. 196–198; Виноградов, 2018), который, скорее всего, относится к первой четверти III в. до н. э. (Виноградов, 2017а. С. 198). Этот склеп имеет типичное для Боспора IV в. до н. э. уступчатое перекрытие, но верхняя плита, замыкающая свод, окрашена в синий цвет, что явно имитирует небо. На этом фоне изображена женская голова в фас (рис. 3); её причёска украшена полевыми цветами. Обе руки подняты на уровень лица, при этом левая рука удерживает спадающее покрывало, а в правой находится лилия. Невозможно сомневаться в том, что здесь представлена богиня, которая как бы заглядывает в склеп с небес, а уступчатое перекрытие погребальной камеры служит метафорической лестницей, ведущей в её блаженное царство (Савостина, 2010. С. 507). Обычно считают, что это голова богини, связанной с подземным миром, — Деметры или Коры (Ростовцев, 1913–1914. С. 18–19; Ернштедт, 1955. С. 234), но можно допустить, что здесь изображена Афродита Урания — богиня чрезвычайно популярная на Боспоре, особенно в азиатской его части (Шауб, 2007. С. 325–336).

Столь выдающийся памятник, конечно, можно рассматривать на более широком культурно-историческом фоне. Дж. Бордман и Д. Курц обратили внимание, что изображение в склепе Большой Близницы схоже с трактовкой образом Христа Пантократора в храмах Византии (Boardman, Kurtz, 1971. Р. 319). Впрочем, такие образы были характерны и для Руси — вспомним хотя бы изображения в куполах Софийских соборов Киева и Новгорода. Если же продолжить цепь аналогий, предложенную названными исследователями, то следует отметить, что изображение богини из Большой Близницы логичней сближать с образом Богородицы Оранты.



Рис. 3. Изображение головы богини на своде склепа № 2 кургана Большая Близница. Рис. Ф. И. Гросса (по: Ростовцев, 1913–1914. Табл. VII, 2)

Традиция изображения голов богинь на сводах гробниц, появившаяся на Боспоре не позднее начала III в. до н. э., продолжала существовать в римское время. В пантикапейских расписных склепах столь впечатляющие образы отмечены три раза. Первый и наиболее известный памятник такого рода — склеп Деметры (Ростовцев, 1913–1914. С. 199–226; *Erništedt*, 1955. С. 263–265; *Зинько и др.*, 2009). Голова богини изображена здесь в центре плафона, внутри круглого медальона, написанного серовато-зелёной краской (рис. 4). Символизм образа Деметры вполне понятен — богиня, вззирающая с небес внутрь гробницы, дарует усопшим возрождение к новой, блаженной жизни.

Второе изображение такого рода представлено на потолке склепа Алкима, сына Гегесиппа (Ростовцев, 1913–1914. С. 161–169). На имеющемся рисунке представлена голова, как принято считать, Деметры или Кору (рис. 5). Лицо богини окаймлено волнистой причёской, на голову надет пышный венок, исполненный, по выражению М.И. Ростовцева, в манере стилизованного натурализма (Ростовцев, 1913–1914. С. 166).

Третье изображение отличается от описанных выше и этим особенно любопытно. Оно находилось во второй камере двойного склепа 1873 г. (Ростовцев, 1913–1914. С. 227–243; *Erništedt*, 1955. С. 265–267). Там на плафоне в центре медальона была изображена голова Медузы Горгоны (рис. 6), представленная в образе «прекрасной Горгоны», очень популярном в эллинистическое и римское время, см.: (*Krauskopf, Dahlinger*, 1988). Над её лбом можно видеть крылышки; лицо обрамлено кудрявыми волосами, из них снизу выползает змея. Появление такого персонажа в гробнице обычно связывают с необходимостью предохранить покой усопшего от грабителей и вторжений демонических сил. Но стоит ли ограничиваться только этим? На мой взгляд, нельзя исключать того, что Великая богиня, которой принадлежало загробное царство, могла выступать во многих образах.

Приведённые примеры позволяют считать, что традиция, связанная с изображением на своде гробницы головы богини, на Боспоре была долгой и прочной. Стоит отметить при



Рис. 4. Изображение Деметры на своде склепа Деметры. С акварели М. В. Фармаковского (РО НА ИИМК РАН. Р. 1. Д. 227. Л. 10)



Рис. 5. Изображение на своде склепа Алкима, сына Гегесиппа (по: Ростовцев, 1913–14. Табл. XLIX, 2)



Рис. 6. Изображение головы Медузы Горгоны на своде второй камеры склепа 1873 г. (РО НА ИИМК РАН. Р. 1. Д. 527. Л. 31)

этом, что в тех случаях, когда такой впечатляющий символ отсутствовал, существование Великой богини, ожидавшей усопших в потустороннем мире, никем не ставилось под сомнение. И. Ю. Шауб вполне обоснованно считает, что приобщение Великой богине было кульминацией загробных упований боспорской элиты (Шауб, 2013. С. 78–82; Шауб, 2020а. С. 110–115), но оно, это приобщение, явно происходило не на небесах.

Геометрические композиции боспорских расписных склепов не столь эффективны, как изображения богинь, но, безусловно, наполнены глубоким смыслом. Стоит специально отметить, что в данном случае имеются в виду не относительно поздние склепы с росписью геометрического стиля, для которой характерно предельное упрощение всех фигурных изображений, см.: (Ростовцев, 1913–1914. С. 401–434;

Ернштедт, 1955. С. 281–282, 284, рис. 33; Зинько, 2017. С. 65–81), а отдельные элементы декорирования склепов, имеющие геометрические очертания.

Прежде всего следует назвать замечательную гробницу рубежа II–III вв. н. э., открытую в Анапе в 1975 г., на основном орнаментальном фризе которой были изображены подвиги Геракла (Алексеева, 2021. С. 69–181; Алексеева и др., 2010. С. 104–113; Савостина, 2010. С. 509–512)³. Свод этого сооружения был украшен в традиционной цветочной манере, но посередине его находится шестилучевая розетка, помещённая в круг (Савостина, 2010. С. 512, рис. 21; Алексеева, 2021. С. 109, рис. А, 5; С. 135, рис. 97). Вполне возможно, что это изображение символизирует солнце загробного мира.

Совсем по-другому был расписан склеп македонского типа, открытый в Большом кургане на Васюринской горе (Ростовцев, 1913–1914. С. 30–33; Гайдукевич, 1949. С. 293–296; Ернштедт, 1955. С. 251–253; Власова, 2004; Власова, 2010. С. 234–237; Виноградов, 2017а. С. 185–188). Эта гробница, скорее всего, была сооружена в начале III в. до н. э. (Власова, 2004. С. 164–165; Власова, 2010. С. 237), т. е. является самой ранней из склепов македонского типа на Боспоре (Виноградов, 2014. С. 174). Роспись, представленная во второй камере этого погребального сооружения, имитирует ограду героона, над которым раскинулось голубое небо. На его фоне изображён коричневый ковёр с красными кистями на углах, в центре которого представлен ещё один ковёр, на сей раз голубого цвета, окаймлённый бахромой в виде башенок (рис. 7). Л. И. Давыдова указала, что аналогичный мотив украшает потолок этрусской гробницы в некрополе Монтероцци (Давыдова, 1994. С. 261–267, рис. 2–3), и действительно, сходство двух памятников, разделённых столь большим расстоянием, представляется бесспорным и поразительным. Тем не менее Е. В. Власова не согласилась с такой интерпретацией и заключила, что в васюринском склепе был изображён персидский ковёр или чепрак (Власова, 2004. С. 161–163). Его голубое поле, по мнению ис-

³ Интерпретация смысла росписей этого склепа предложена Л. И. Акимовой (Акимова, 2015).

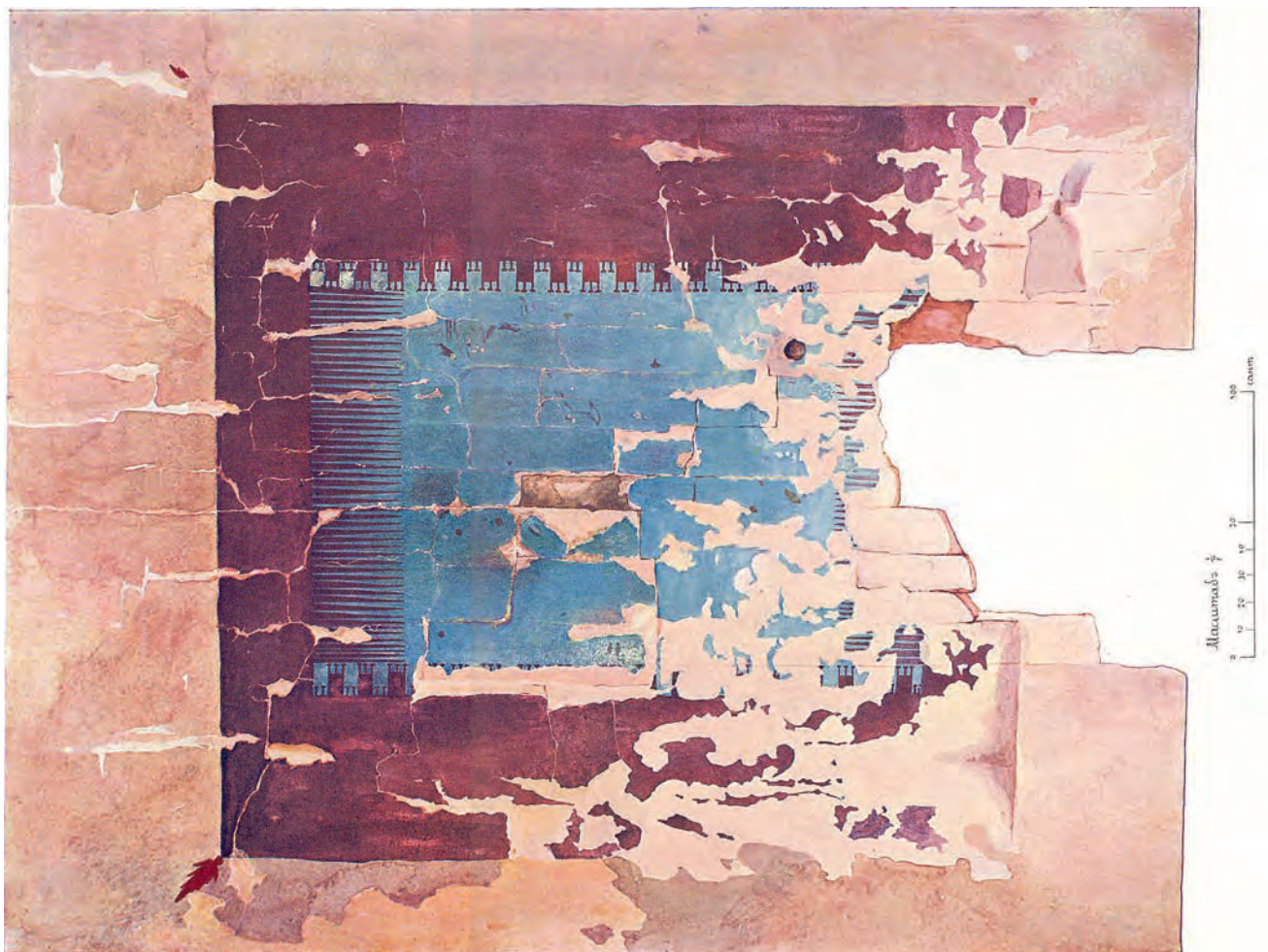


Рис. 7. Изображение ковра на своде склепа Большого кургана на Васюринской горе.
С акварели М. В. Фармаковского (по: Ростовцев, 1913–1914. Табл. XV)

следовательницы, символизирует небо, оно ограждено тёмным бордюром, «воплощая собой невозможность <для умершего> возвращения в реальный мир» (Власова, 2010. С. 235). Е. А. Савостина посчитала, что этот ковёр, «как бы ниспадающий», покрывал саркофаг, некогда стоявший в центре погребальной камеры (Савостина, 2010. С. 508). Такое простое объяснение, на мой взгляд, в известном смысле лишает это изображение всякого сакрального смысла, с чем трудно согласиться, тем более что изображённый здесь ковёр не ниспадал на саркофаг, а, по правильному замечанию М. И. Ростовцева, парил в воздухе (Ростовцев, 1913–1914. С. 63). В этом отношении, конечно, более привлекательной представляется гипотеза Л. И. Давыдовой.

Ещё раз обращаясь к этрусскому склепу, роспись потолка которого демонстрирует сходство с декором гробницы Васюринского кургана, необходимо акцентировать внимание на том, что её стены покрыты орнаментом в виде «шахматной доски» (Давыдова, 1994. С. 264–265, рис. 2–3), который, скорее всего, символизирует «хтоническое небо» (Давыдова, 1994. С. 266). В этом отношении чрезвычайно плодотворной представляется концепция Л. И. Акимовой, которая удачно определила орнаментацию такого рода как проявление «геометрического мифа» (Акимова, 1988).

Для современного человека понимание древних орнаментов представляет огромную сложность. Намного более ясными представляются композиции, содержащие изображения

людей и животных, которые позволяют создать наглядные картины, иллюстрирующие эпизоды мифов и эпических сказаний. Однако образы такого рода не очень годились для выражения абстрактных концепций (к примеру, идеи космической структуры мира, пространства и времени, смерти и возрождения), их лучше выражала геометрическая стилизация, отбрасывающая излишне конкретные, вещественные признаки. При минимуме изобразительных средств такие стилизации были насыщены максимальным семантическим смыслом (Лелеков, 1972. С. 49). Для создателей этих композиций и их современников понимание хитросплетения орнаментальных элементов, надо думать, не представляло особого труда. Ю. М. Лотман остроумно назвал их «узелками на память», которые должны были напомнить о том, что вспоминающий знал и без них (Лотман, 1973. С. 18). По прошествии веков и тысячелетий эти «узелки на память» в большинстве случаев потеряли свою актуальность, а значит, и смысл. К счастью, понимание шахматных композиций начинает выходить из тумана загадочности, и важное направление для его понимания, как представляется, демонстрируют изображения на аттических дипилонских вазах VIII в. до н. э., где орнамент в виде «шахматной доски» всегда занимает строго определённое место. В погребальных сценах, изображающих обряды оплакивания (πρόθεσις) или выноса тела к месту погребения (ἔκφορά), они сосредоточены в поле над телами усопших (Ahlberg, 1971. Fig. 2–4, 7–9, 13–15, 22–25 etc.). Л. И. Акимова, на мой взгляд, очень удачно указала, что в погребальных сценах орнамент в виде «шахматной доски» символизирует, так сказать, небо возрождения, т. е. небо ночное, подземное, в сфере которого только и может произойти возрождение (Акимова, 1988. С. 72). Элементы такого орнамента использовались в росписях более поздних аттических ваз, в частности на знаменитом лекифе Ксенофанта, где понимание их семантики не противоречит обозначенной фундаментальной идее (Виноградов, 2006а. С. 144; Виноградов, 2007. С. 33).

Почти нет сомнения, что все орнаментальные мотивы имеют очень долгую историю. Л. А. Лелеков, к примеру, считает, что они берут начало в бронзовом веке (Лелеков, 1972. С. 52), но, возможно, их истоки восходят к ещё более отдалённым временам. Орнамент в виде «шахматной доски» в этом отношении не исключение. Вполне возможно, что его следует возводить к так называемым «решётчатым изображениям», большинство из которых относится к IV–III тыс. до н. э. А. М. Смирнов, рассмотревший эти изображения на широком территориальном фоне — от Месопотамии до Сибири и Европы, — пришёл к заключению, что они могли символизировать «тростниковые храмы», «хижины для рождения», «загоны для скота», назначением которых являлось воспроизведение потомства животных, необходимых для человека (Смирнов, 2000; Смирнов, 2013). Если это так, то можно считать, что шахматный орнамент, возникший на этой основе, через многие столетия развития продолжал связь с идеей возрождения, но трансформировал её в сферу посмертной судьбы человека.

Этот «геометрический миф» нашёл полное выражение в росписи упомянутого выше этрусского склепа. Не менее показательна, на мой взгляд, гробница, открытая в Александрии Египетской, в которой шахматный орнамент сплошь покрывает стены главной камеры (Ростовцев, 1913–1914. С. 63, табл. XXV, 2). Потолок этой камеры разбит на квадраты полосами чёрной краски, при этом каждый из квадратов в центре был украшен изображением женской или мужской головы. М. И. Ростовцев не придавал никакого значения росписи стен гробницы, но в отношении орнаментации потолка предположил, что она представляет решетчатый навес, на который сверху брошен «богато затканый пёстрый ковёр» (Ростовцев, 1913–1914. С. 63). Сейчас уже можно с уверенностью считать, что эти изображения, как и орнамент в виде «шахматной доски», имел глубокий сакральный смысл.

В качестве примера, территориально более близкого к Боспору, можно привести фракийскую гробницу в Оструше (район Казанлыка), относящуюся приблизительно к рубежу третьей и последней четвертей IV в. до н. э. или чуть более позднему времени (Вылева, 2007; Valeva, 2005). Эта гробница имела плоское перекрытие, оформленное в виде рядов квадратных углублений (кессонов). Все эти углубления были расписаны.

В Северном Причерноморье лучшим примером орнаментации такого рода является роспись в склепе № 9 в Восточном некрополе Неаполя Скифского (Бабенчиков, 1957. С. 98–118; Шульц, Головкина, 1951. С. 164–165; Попова, 1984; Зайцев, 2003. С. 39, 206, рис. 136). Этот памятник обычно датируют I в. н. э. На его западной стене представлены две геометрические композиции: одна из них заполнена шахматным орнаментом, другая — ромбическим. Такие композиции, конечно, нельзя связывать с образом хтонического неба, но они, скорее всего, не являются простым изображением ковров, украшавших стену склепа, а, вероятно, имели особую семантическую нагрузку. Не исключено, что они являлись символом двух врат в сакральное пространство — вход в него и возвращение к новой жизни.

Склепы «цветочного» стиля. Погребальные сооружения с росписью такого типа дают самые впечатляющие образы сакральных небес. Для них, как известно, характерно заполнение поверхности стен и потолка изображениями лепестков, бутонов и листьев. Они, как удачно выразился С. А. Усов, «изображают весенний воздух, насыщенный ароматами распустившихся роз» (Усов, 1876. С. 28). Даже роспись крышки керченского саркофага 1900 г. связана с этим волшебным миром (Ростовцев, 1913–1914. С. 376–377; Виноградов, 2021. С. 70).

Помимо того, на стенах и потолках гробниц, расписанных в таком стиле, часто можно видеть гирлянды с завязками на концах, их ещё называют погребальными венками, но по существу они являются длинными чехлами (мешками), наполненными какими-то растительными побегами, вероятнее всего, колючими — местами они прорывают ткань чехлов. Такие изображения можно видеть на стенах почти всех расписных боспорских склепов первых веков нашей эры; в склепе Сорака, к примеру, их можно насчитать целую дюжину (Виноградов, 2017б. С. 139–142, ил. 39–42; Виноградов, 2017в. С. 193–199, табл. 150, 1–7). Исследователи боспорских росписей уже давно признали, что изображения таких предметов нельзя считать простыми украшениями гробниц, их значение гораздо глубже. В. В. Стасов, посвятивший этим фигурам немалую часть своей известной публикации (Стасов, 1875. С. 283, 313–318), признал их похоронными гирляндами, знаками печали и скорби (Стасов, 1875. С. 317). М. И. Ростовцев тоже считал, что мешки-гирлянды использовались в погребальных церемониях, но понимал их как символы возрождения усопшего к новой, блаженной жизни (Ростовцев, 1913–1914. С. 217, 230–231, 229–300, 377 и др.). И с этим его мнением вполне можно согласиться.

Наилучшим изображением сакрального неба в боспорских «катакомбах», на мой взгляд, является роспись свода первой камеры склепа 1873 г. (рис. 8) (Ростовцев, 1913–1914. С. 230–233, 235; Ернштедт, 1955. С. 266–267, рис. 16). На голубом фоне здесь представлена крупная гирлянда, по мнению М. И. Ростовцева, напоминающая кольчатого червя (Ростовцев, 1913–1914. С. 230). Ещё раз отмечу, что, как символ возрождения, она здесь вполне уместна. Помимо того, на своде гробницы изображены различные птицы, что, в принципе, вполне понятно.

Огромное удивление вызывает другое — по небу летают три женщины. Одна из них крылата (рис. 7, *правая фигура*), другая управляют своим чудесным полётом с помощью взметнувшегося над головой покрывала (рис. 7, *верхняя фигура*), а третья парит абсолютно свободно (рис. 7, *фигура в центре композиции*). Исследователи не видят в этой картине ничего



Рис. 8. Роспись свода первой камеры склепа 1873 г.
С акварели М. В. Фармаковского (по: Ростовцев, 1913–1914. Табл. LXIII)

особенного, а она, по моему глубочайшему убеждению, имеет очень большое значение — летающие женщины были важной принадлежностью парадиза, каковым боспоряне представляли себе загробное царство. Как видим, он не был лишён элемента эротизма.

Изображения крылатых женских фигур в древнегреческом искусстве, как известно, не являются редкостью. Они в немалом количестве представлены и на Боспоре (*Шауб*, 2020б); их обычно считают либо Никами, либо демонами смерти⁴. И. Ю. Шауб полагает, что на некоторых памятниках греко-скифского искусства крылатая женская фигура служит персонификацией Великой богини, во всяком случае он не сомневается в наличии связи между этими персонажами и Богиней всего сущего, но настаивает на дифференцированном подходе к их изучению (*Шауб*, 2020б. С. 159). Ещё более сложной является трактовка женских фигур, передвигающихся по воздуху без помощи крыльев. Этот сюжет в античном искусстве почти не разработан. Редчайший пример изображения такого рода можно найти в росписях афинского мастера Сотата (середина V в. до н. э.), запечатлевшего их на краснофигурном сосуде, имеющем форму астрагала (рис. 9, 1–4). Сейчас эта необычная ваза находится на хранении в Британском музее. Немецкий исследователь Г. Хоффман посвятил творчеству художника интереснейшую монографию, в которой детально рассмотрел этот сосуд и его роспись (*Hoffmann*, 1997. Р. 107–112); см. также (*Виноградов*, 2006б. С. 218). Женщины, изображённые на астрагале, парят в воздухе, управляя своим полётом с помощью деталей одежды (рис. 9, 1–3). Лишь на одной стороне астрагала группа женщин представлена идущими по земле; они, взявшись за руки, направляются к старику, который, скорее всего, не позволяет им подойти к отверстию в сосуде (рис. 9, 4). Нереальность всей сцены вполне очевидна. Г. Хоффман видит в этом отверстии вход в некую пещеру, а старика понимает как шамана, обитающего в этой пещере и практикующего технику достижения экстаза и связанных с ним мистических полётов, путешествия душ и т. п. (*Hoffmann*, 1997. Р. 111). Немецкий исследователь вообще признал Сотата художником мягкого мистицизма (*Hoffmann*, 1989. Р. 152), и это определение совсем не является преувеличением. Правда, в трактовке Г. Хоффмана рассматриваемый сюжет не имел отношения к загробному царству, но здесь он, скорее всего, заблуждался. Есть веские основания полагать, что в фигуре старика надо видеть не шамана, а владыку подземного царства Аида, зорко стоящего на страже своих владений и никому не позволяющего выйти из него. Однако совсем не этот сюжет представляет интерес в рассматриваемом контексте; гораздо важнее обратить внимание на то, что летающие женщины являлись характерной деталью потустороннего мира, каким его представлял аттический художник в середине V в. до н. э. Через 500 лет эти же образы стали актуальными на окраине античного мира — в Боспорском царстве. О причинах столь любопытного явления мы можем только догадываться. На мой взгляд, любые рассуждения по этому поводу могут легко увести в мир откровенных фантазий, но и забывать о таких «сближениях» тоже никак нельзя.

Орнаментация потолков склепов «цветочного» стиля могла включать и другие, в высшей степени важные изображения. В трёх названных выше гробницах представлены головы богинь: склеп Деметры, Алкима, гробница 1873 г. Имеются здесь и другие композиции, которые, как представляется, возвращают нас в «геометрический миф».

⁴ Нельзя исключать, что эти два образа были взаимосвязанными. На лекифе Ксенофанта, который можно считать памятником героического бессмертия, крылатая женская фигура на колеснице представлена на верхнем фризе, изображающем битву. Весьма вероятно, что именно она доставляла души павших героев в парадиз, в котором разворачивается сцена главного фриза — охота на реальных и фантастических животных (*Виноградов*, 2006а. С. 143, 156; *Виноградов*, 2007. С. 31–33, 48–49).



Рис. 9. Краснофигурный астрагал мастера *Сотада*
(British Museum. 1860. 1201.1)

Среди гробниц, расписанных в «цветочном» стиле, выделяется склеп 1872 г. (Стасовский), поскольку потолок здесь имеет более усложнённую орнаментацию (Стасов, 1875. С. 262; Ростовцев, 1913–1914. С. 308–309). Уже В. В. Стасов, первым изучивший эту «катакомбу», отмечал, что её потолок разделён на три части — центральная покрыта лепестками, птицами и гирляндами, а по боковым частям представлены «изображения солнца и луны» (Стасов, 1875. С. 262).

Действительно, здесь имеются два четырёхугольных участка, заполненных квадратами, внутри которых изображены солярные символы (рис. 10). Скорее всего, они представляют те самые «хтонические небеса», о которых речь шла выше, но переосмысленные боспорянами. Очень может быть, что под ними укладывали тела усопших в момент помещения их в склеп. Это пространство, по всей видимости, должно было способствовать возрождению к новой жизни. В дальнейшем человеческие останки, надо думать, перемещались в другое место, так сказать, для постоянного хранения, а умерший, как представлялось живым, был уже совсем в другом волшебном пространстве, под сводом других сакральных небес.



Рис. 10. Деталь росписи свода склепа 1872 г. (Стасовского).
Копия М. В. Фармаковского (РО НА ИИМК РАН. Р. 1. Д. 527. Л. 18)

Закljučая повествование, можно сказать, что росписи сводов боспорских гробниц имеют немалое значение для понимания картины загробного царства, каким он представлялся на берегах Боспора Киммерийского. Эта традиция, берущая начало от строгой схемы склепа Большой Близницы, получила законченное развитие в роскошных росписях «цветочного» стиля, создающих образ цветущей, благоухающей страны с лазурными небесами, в которых порхают не только птицы, но и женщины — вероятно, служительницы Великой богини.

Акимова, 1988 — Акимова Л.И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности. Ч. I / ред. И. Е. Данилова. М.: Советский художник, 1988. (Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1985»; вып. XVIII). С. 60–97.

Акимова, 2015 — Акимова Л.И. Брачный договор в «семейной сцене» анапского склепа Геракла // С Митридата дует ветер. Боспор и Причерноморье в античности. К 70-летию В.П. Толстикова / отв. ред. Д.В. Журавлёв. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. С. 267–274.

Алексеева, 2021 — Алексеева Е.М. Некрополь античного города Горгииппии: комплекс гробниц рубежа II–III вв. н. э. М.; Вологда: Древности Севера, 2021. 351 с.

- Алексеева и др., 2010 — Алексеева Е.М., Галут О.В., Мельникова Е.М., Хачатурова Е.А. Анапский археологический музей-заповедник // Античное наследие Кубани. Т. III / отв. ред. Г.М. Бонгард-Левин, В.Д. Кузнецов. М.: Наука, 2010. С. 98–145.
- Бабенчиков, 1957 — Бабенчиков В.П. Некрополь Неаполя Скифского // История и археология древнего Крыма / отв. ред. П.Н. Шульц. Киев: Изд-во АН УССР, 1957. С. 94–141.
- Виноградов, 2006а — Виноградов Ю.А. О смысле изображений на большом лекифе Ксенофанта // БИ. 2006. Вып. 13. С. 134–161.
- Виноградов, 2006б — Виноградов Ю.А. Рец. на книгу: *Hoffmann H. Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases.* Oxford: Clarendon Press, 1997. 205 p. // ВДИ. 2006. № 2. С. 213–220.
- Виноградов, 2007 — Виноградов Ю.А. Большой лекиф Ксенофанта. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. 63 с.
- Виноградов, 2014 — Виноградов Ю.А. О склепах македонского типа на Боспоре // БИ. 2014. Вып. 30. С. 171–189.
- Виноградов, 2017а — Виноградов Ю.А. Культура боспорской элиты при Спартокидах // БИ. 2017. Вып. 34. С. 112–223.
- Виноградов, 2017б — Виноградов Ю.А. Склеп Сорака // Античная декоративная живопись Боспора Киммерийского: от графической фиксации к фотографии / отв. ред. Ю.А. Виноградов, М.В. Медведева. СПб.: ИИМК РАН; Лема, 2017. (Труды ИИМК РАН; т. LI). С. 40–52.
- Виноградов, 2017в — Виноградов Ю.А. Древности Боспора Киммерийского в рисунках К.Р. Бегичева и Ф.И. Гросса (по материалам Научного архива ИИМК РАН). Симферополь; Керчь: Соло-Рич, 2017. (БИ; Suppl. 17). 310 с.
- Виноградов, 2018 — Виноградов Ю.А. Особенности расписного склепа кургана Большая Близница // ПИФК. 2018. № 3. С. 80–89.
- Виноградов, 2021 — Виноградов Ю.А. Расписной саркофаг 1900 г. из Керчи // БИ. 2021. Вып. 42. С. 65–88.
- Виноградов, 2023 — Виноградов Ю.А. Загробное царство в росписях склепов Боспора Киммерийского (Сравнительный анализ боспорских изображений и античной литературной традиции) // БЧ. XXIV / ред.-сост. В.Н. Зинько, А.В. Зинько. Симферополь; Керчь: Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, 2023. С. 47–53.
- Виноградов, 2024 — Виноградов Ю.А. Основные направления в изучении расписных склепов Боспора Киммерийского // БЧ. XXV. Проблемы исследований древностей юга России / ред.-сост. В.Н. Зинько, А.В. Зинько. Симферополь; Керчь: Соло Рич, 2024. С. 45–50.
- Виноградов, Медведева, 2017 — Виноградов Ю.А., Медведева М.В. Из истории создания «Античной декоративной живописи на юге России» // Античная декоративная живопись Боспора Киммерийского: от графической фиксации к фотографии / отв. ред. Ю.А. Виноградов, М.В. Медведева. СПб.: ИИМК РАН; Лема, 2017. (Труды ИИМК РАН; т. LI). С. 9–30.
- Власова, 2004 — Власова Е.В. Курган Васюринская гора на Таманском полуострове // Эллинистические штудии в Эрмитаже. К шестидесятилетию М.Б. Пиотровского / редколл.: Г.В. Вилинбахов и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. С. 158–174.
- Власова, 2010 — Власова Е.В. Древности эллинские и местные // Античное наследие Кубани. Т. III / гл. ред. Г.М. Бонгард-Левин. М.: Наука, 2010. С. 199–262.
- Вылева, 2007 — Вылева Ю. Росписи раннеэллинистических гробниц Фракии и Боспора Киммерийского // БФ: Сакральный смысл региона, памят-

- ников, находок. Ч. I / отв. ред. В. Ю. Зуев. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007. С. 113–114.
- Гайдукевич, 1949 — Гайдукевич В. Ф. Боспорское царство. М. — Л.: Изд-во АН СССР, 1949. 622 с.
- Давыдова, 1994 — Давыдова Л. И. Живопись Этрурии и Боспора — два примера погребальных росписей // Этруски и Средиземноморье / ред. Л. И. Акимова. М.: ГМИИ; Гос. Эрмитаж, 1994. (XXIII Випперовские чтения). С. 261–268.
- Ернштедт, 1955 — Ернштедт Е. В. Монументальная живопись Северного Причерноморья (общий обзор памятников живописи) // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры / отв. ред. В. Ф. Гайдукевич, М. И. Максимова. I. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 248–285.
- Зайцев, 2003 — Зайцев Ю. П. Неаполь Скифский (II в. до н. э. — III в. н. э.). Симферополь: Универсум, 2003. 212 с.
- Зинько, 2017 — Зинько Е. А. Грунтовые склепы некрополя Пантикапея — Боспора (исследования 1996–2009 гг.). Симферополь; Керчь: Прондо, 2017. (БИ; Suppl. 16). 210 с.
- Зинько и др., 2009 — Зинько Е. А., Буйских А. Б., Русяева А. С., Савостина Е. А., Стриленко Ю. Н., Ягги О. Склеп Деметры. Киев: Мицтество, 2009. (Памятник археологии Керченского историко-культурного заповедника). 184 с.
- Иванова, 1961 — Иванова А. П. Скульптура и живопись Боспора. Киев: Изд-во АН УССР, 1961. 150 с.
- Кобылина, 1984 — Кобылина М. М. Живопись // АГСП. М.: Наука, 1984. С. 214–216.
- Лелеков, 1972 — Лелеков Л. А. Семантический параллелизм в орнаментике Средней Азии, Закавказья и Древней Руси // Сообщения Государственного музея искусства народов Востока. 1972. Вып. 2. С. 48–59.
- Лотман, 1973 — Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / отв. ред. И. Ф. Муриан. М.: Наука, 1973. С. 16–22.
- Попова, 1984 — Попова Е. А. О декоративном оформлении склепа № 9 восточного участка некрополя позднескифской столицы // ВДИ. 1984. № 1. С. 129–146.
- Ростовцев, 1911 — Ростовцев М. И. Роспись керченской гробницы, открытой в 1891 г. // ΠΡΟΕΔΡΩΙ ΔΩΡΟΝ. Сборник археологических статей, поднесенных графу А. А. Бобринскому. СПб.: тип. В. Ф. Киршбаума, 1911. С. 119–154.
- Ростовцев, 1912 — Ростовцев М. И. Боспорское царство и южно-русские курганы // Вестник Европы. 1912. Июнь. С. 101–120.
- Ростовцев, 1913–1914 — Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на Юге России. СПб.: Изд-во Императорской АН, 1913 (атлас), 106 табл.; 1914 (текст). 456 с.
- Савостина, 2010 — Савостина Е. А. Искусство // Античное наследие Кубани. Т. II / отв. ред. Г. М. Бонгард-Левин, В. Д. Кузнецов. М.: Наука, 2010. С. 494–533.
- Смирнов, 2000 — Смирнов А. М. Сюжет «загон для скота и животные» на энеолитических стелах Причерноморья: вариант аналогий и интерпретации // Stratum plus. 2000. № 2. С. 571–583.
- Смирнов, 2013 — Смирнов А. М. Решетчатые изображения в искусстве Древней Европы и «щиты» на оленных камнях Центральной Европы // Stratum plus. 2013. № 2. С. 131–139.

- Стасов, 1875 — Стасов В.В. Катакомба с фресками, найденная в 1872 году близ Керчи // ОАК за 1872 г. СПб.: тип. Императорской Академии наук, 1875. С. 235–328.
- Усов, 1876 — Усов С.А. Объяснение керченских фресок // Древности. Труды Московского археологического общества. 1876. Т. 6. Вып. 2. С. 27–34.
- Шауб, 2007 — Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII–IV вв. до н. э.). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 484 с.
- Шауб, 2013 — Шауб И.Ю. Приобщение к Великой богине как кульминация загробных упований боспорской элиты: культурно-исторические параллели // БФ: Греки и варвары на Евразийском перекрестке. Материалы международной научной конференции / ред. М.Ю. Вахтина и др. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 78–82.
- Шауб, 2020а — Шауб И.Ю. Смерть и возрождение. Загробный мир боспорян. СПб.: Евразия, 2020. 128 с.
- Шауб, 2020б — Шауб И.Ю. Боспорские «Ники» // АВ. 2020. № 29. С. 155–171.
- Шульц, Головкина, 1951 — Шульц П.Н., Головкина В.А. Неаполь Скифский // По следам древних культур / ред. Б.Г. Фёдоров. М.: Гос. изд-во культурно-просветительской литературы, 1951. С. 143–168.
- Ahlberg, 1971 — Ahlberg G. Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art. Göteborg: Paul Aströms Förlag, 1971. (Studies in Mediterranean Archaeology; vol. XXXII). 327 p.
- Boardman, Kurtz, 1971 — Boardman J., Kurtz D.C. 1971: Greek Burial Customs. London: Thames & Hudson, 1971. 384 p.
- Gajdukevič, 1971 — Gajdukevič V.F. Das Bosporianische Reich. Berlin: Akademie Verlag, 1971. 604 S.
- Hoffmann, 1989 — Hoffmann H. Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual // Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. Vol. 4. Malibu: Getty Publications, 1989. P. 131–166.
- Hoffmann, 1997 — Hoffmann H. Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases. Oxford: Claredon Press, 1997. 205 p.
- Krauskopf, Dahlinger, 1988 — Krauskopf I., Dahlinger S.-Chr. Gorgo, Gorgones // LIMC. 1988. T. IV. 1. S. 285–330.
- Valeva, 2005 — Valeva Ju. The Painted Coffers of the Ostrusha Tomb. Sofia: Bulgarski hudozhnik, 2005. 200 p.

The sacred sky in the paintings of the crypts of the Cimmerian Bosphorus

Yu. A. Vinogradov⁵

The painted crypts are very important monuments of the aristocratic culture of the Bosphorus. The decorative paintings displayed on their walls and ceilings reflect ideas about life after death. These pictures depict a blissful country, different from the gloomy kingdom of Hades, as it is depicted in Homer's poem. An important place in the paintings of the Bosporian tombs belonged to the image of the vault of the heavens of this country. Among them, three main groups can be distinguished:

1. Images of goddesses looking down from the vault of the crypts (tomb no. 2 of the Bolshaya Bliznitsa mound, Crypt of Demeter, Crypt of Alcimus, second chamber of the crypt 1873).
2. Geometric compositions (image of a carpet in the crypt of the Vasyurinsky mound; areas with a chess pattern in the crypt of 1872).
3. Vaults of crypts with floral style paintings (crypts of 1872, 1873, etc.). Images of flowers, leaves and plant shoots create the image of a spring, blooming country. The ornamental composition can be complemented by images of birds, figures of flying women and sections of chess patterns.

⁵ Yu. A. Vinogradov — Institute for the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences; Dvortsovaya nab., 18A, St. Petersburg, 191186, Russia; e-mail: vincat2008@yandex.ru

Металлические предметы античного времени из раскопок Северо-Восточного района Херсонеса (1978–2015). Характер находок, проблемы изучения, консервации, реставрации и сохранения

С. В. Ушаков¹, Е. В. Струкова²

Аннотация. В статье дана общая характеристика металлических предметов античного времени из раскопок в Северо-Восточном районе Херсонеса за период 1978–2015 гг. и использовавшихся применительно к ним методов консервации и реставрации.

Ключевые слова: античность, Северо-Восточный район Херсонеса Таврического, предметы из металла, методы консервации и реставрации.

Annotation. The article provides a general description of metal objects of ancient times from excavations in the North-Eastern district of Chersonesos during the period 1978–2015 and the methods of conservation and restoration used in relation to them.

Key words: classical archaeology, North-Eastern district of Tauric Chersonese, metal objects, methods of conservation and restoration.

В истории изучения античных памятников Северного Причерноморья основное внимание исследователей уделялось керамическим находкам. Причиной стали следующие обстоятельства: древний металл сохраняется значительно хуже керамики и наблюдается некоторый дефицит изучающих его специалистов. Тем не менее предметы из металла исключительно важны, так как они дают важную информацию о локальном развитии древней металлургии и металлообработки, а также позволяют обоснованно судить о торговых и культурных связях и датировке археологических объектов.

В этом отношении особый интерес представляет северо-восточная часть Херсонеса Таврического (рис. 2, А), где почти за 200 лет раскопок было открыто несколько десятков важнейших археологических комплексов, которые при должном внимании позволяют реконструировать не только строительные этапы в развитии этого района, но и основные страницы истории всего Херсонеса. Планомерные раскопки здесь были начаты полвека назад экспедицией М. И. Золотарёва (рис. 1)³, но происходящие отсюда античные изделия из металла до сих пор, за отдельным исключением, еще не были предметом специального рассмотрения. В настоящей статье представлены основные находки такого рода (многие пока в качестве первичного рассмотрения) с указанием того, какие реставрационные методы применялись при их консервации и реставрации. В основном эти изделия позднеклассического, эллинистического и позднеантичного времени происходят из ниж-

¹ С. В. Ушаков — Институт археологии Крыма РАН, пр. Вернадского, д. 2, Симферополь, Республика Крым, 295007, Россия; e-mail: yshakovsv@list.ru

² Е. В. Струкова — Историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический», ул. Древняя, д. 1, Севастополь, 299045, Россия; e-mail: Strukova76@mail.ru

³ Поэтому нынешний 2024 г. — юбилейный. Все археологические исследования на территории Северо-Восточного района Херсонеса после ухода М. И. Золотарёва проводились С. В. Ушаковым, который принимал участие во всех работах (раскопки, обработка полученного материала с 1987 г. и подготовка текстов отчётов с 1990 г.). Массовый материал обрабатывал с 1986 г. также Д. Ю. Коробков, который самым активным образом участвовал в подготовке научной отчётной документации в 1991–2000 гг.

них (наскальных) культурных напластований, в III и XCVII жилых городских кварталах. Они найдены также в заполнениях колодцев и цистерн на двух основных участках — там, где располагалась базилика Крузе и в том же XCVII квартале.

О статистике находок. Из общего числа учтённых предметов⁴ больше всего оказалось гвоздей (19%) (рис. 2, Б, 1–10). Далее следуют бронзовые наконечники стрел (10%) (рис. 3, 1–10), ключи-кольца (рис. 4, 12–16) и перстни (также 10%), кольца (8%), по 5% представлены фибулы (рис. 3, 10–13), разновесы (рис. 3, 18–21), ножи (рис. 4, 4, 5, 7) (а также их костяные рукоятки), наконеч, рыболовные крючки и пряжки (по 3%). Довольно много разнообразных индивидуальных находок: до одной трети артефактов (32%).

По археологическим комплексам эти находки распределяются следующим образом. Из раскопок отдельных помещений и в слоях городских кварталов их немного: в квартале III — 8%, в кварталах VI и С (100) — по 2%, XCVII квартале — 5%. В колодце перед базиликой Крузе их было 2%, в цистерне в помещении 22 — 3%, в заполнении колодца в алтаре базилики — 17%. Большая часть находок происходит из двух позднеантичных комплексов — цистерны во дворе XCVII квартала (20%) и цистерны в центральном нефе базилики (33%).

Теперь о самых значимых и характерных находках.

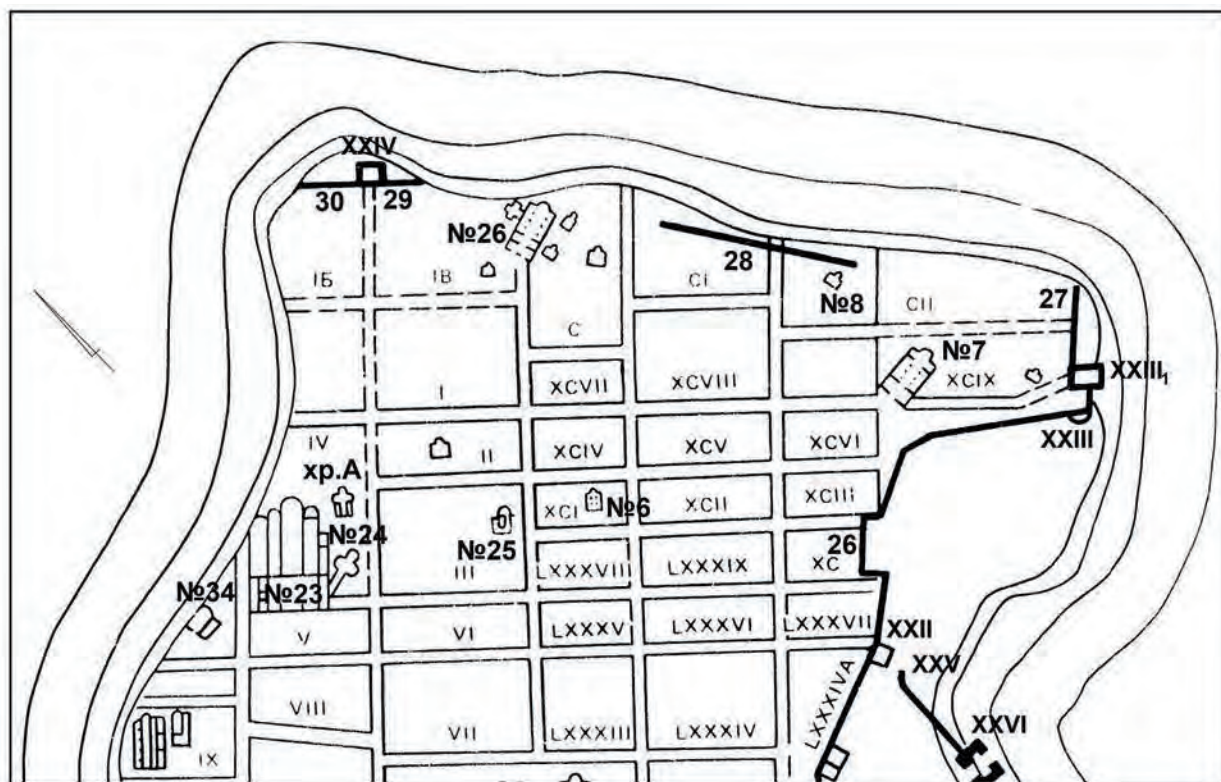
Виноградный нож (железо) (№ 1 в табл., как и далее во всех случаях) (рис. 3, 1). На черенке сохранились остатки деревянной ручки. Не такая частая, но довольно обычная находка для Херсонеса (АГСП. Табл. LVII, 1–12), что связано с развитием виноградарства в полисе.

Мотыга (железо) (№ 2) (рис. 3, 2). Металл сильно коррозирован, но в целом сохранился.

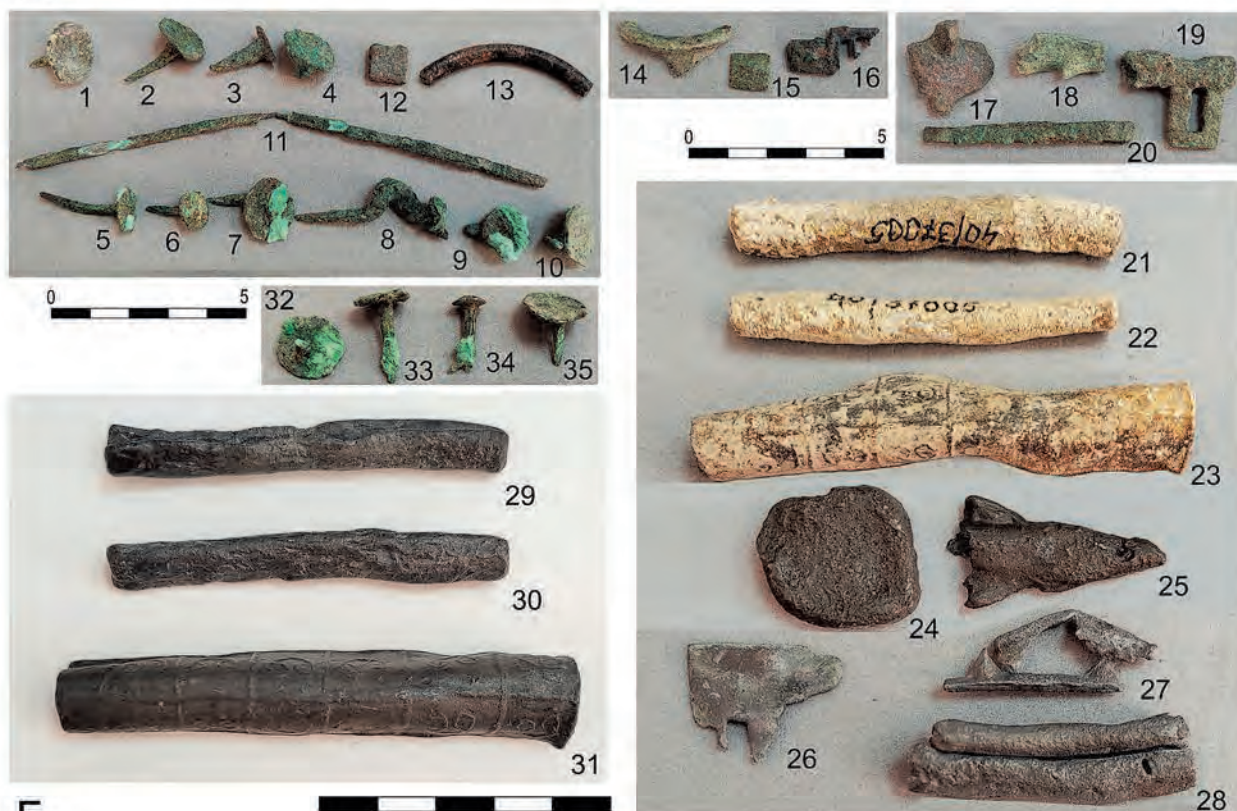


Рис. 1. М. И. Золотарёв на раскопках в Северо-Восточном районе Херсонесского городища. 1980-е гг.
Фото из личного архива С. В. Ушакова

⁴ Фотографии почти всех вещей выполнены Е. В. Струковой, отдельных — К. В. Зыковой; их описание составлено С. В. Ушаковым; ему же принадлежит и весь предыдущий текст. Так как всего учтённых находок (по текстам отчётов, полевым и коллекционным описям) из металла, которые можно отнести к античному времени, оказалось довольно много (первоначально в таблице было 109 предметов), мы были вынуждены отказаться от составления их подробного каталога. К тому же некоторые из находок (рыболовные крючки, наконечники стрел, гвозди сделаны были серийно и в тексте специально не отражены), но при этом в ходе работы таблица была дополнена другими находками, которые упомянуты в отчётах, но не сохранились в коллекции.



A



Б

Рис. 2. Северо-Восточный район Херсонесского городища: А — схематический план; Б — предметы из металла: 1-10, 32-35 — гвозди; 13 — фрагмент браслета; 14 — венчик сосуда (?); 15 — разновес; 16, 19 — деталь ключей; 18 — фрагмент ножки лаца (?); 21-23, 29-31 — обкладки; 24 — фрагменты изделий. 1-20, 32-35 — бронза; 21-31 — свинец



Рис. 3. Предметы из металла: 1 — виноградный нож; 2 — мотыга; 3 — ключ-кольцо; 4, 5 — лезвия ножей; 6 — кольцо кольчуги; 7 — рукоятка железного ножа с фрагментом хвостовика; 8, 8а — чашечка с камешками; 9 — кувшинчик; 10–13 — фибулы; 14–16 — кольца; 17 — серьга-колт; 18–21 — разновесы; 22, 22а — перстень; 23 — пластина; 24 — подвеска в виде топорика. 1–6, 13 — железо; 7 — кость и железо; 8, 10–12, 14–21, 23, 24 — бронза; 8а — бронза и камень; 9 — керамика; 22, 22а — свинец

Наконечники стрел (бронза) — трёхгранные, втульчатые (11 экз.) (№ 3 (3 экз.), 8, 13 (3), 18, 26, 37, 76, 85) «скифского» типа и относятся к V–IV вв. до н. э. (III хронологическая группа) или IV–III вв., ср. (Мелюкова, 1964. С. 23–25, рис. 1, табл. 8, 9; АГСП. Табл. LXXX, 36–39). Они встречаются на многих античных (Виноградов, Горончаровский, 2008. Рис. 18, 7, 8; Ахмадеева, 2020. С. 37, рис. 3, 3, 4) и варварских (Античное наследие Кубани, 2010. Рис. 20, 2) памятниках Северного Причерноморья. Такие наконечники являются довольно частыми находками в Херсонесе и нередко присутствуют в заполнениях цистерн. Несколько экземпляров происходят из раскопок в городском предместье (Южный пригород) (Власов и др., 2022. Рис. 16, ХТ-21-Р-6/113–89 и сл.). Один предмет из свинца имитирует наконечник стрелы (№ 33) (рис. 2, Б, 25).

Отвес (?) или *грузило* (может быть, *гиря*) (бронза) (№ 12) (рис. 4, 24) с выпуклыми стенками и петлей для подвешивания. На дне имеется конусовидный выступ. Внутренняя полость залита свинцом. Аналогий не найдено.

Оковки зеркал (?) (свинец). Две из них найдены в 1978 г. в наскальном слое на III поперечной улице (№ 4) (рис. 2, Б, 21, 22, 29, 30), еще одна — при раскопках базилики Крузе (№ 45) (рис. 2, Б, 23, 31).

Ключи-перстни. Всего имеется 5 экземпляров разной степени сохранности (№ 10, 11, 49, 82, 84). Они бронзовые (рис. 4, 12–16), за исключением одного, железного (рис. 3, 3) (№ 10), и являются частыми находками в Херсонесе, что было отмечено уже давно (Третский, 1911. Рис. 129–130, табл. IV, 5–15, 19, 23; LXVIII, 24–33, 35–40; LXX, 86–88, 90, 100, 103–105). Такие ключи характерны для II — первой половины III в. н. э. и широко представлены в античных городах Северного Причерноморья, например в Горгии (Алексеева, 1982. Рис. 51, 3; Алексеева, 1997. Табл. 110, 10), но встречаются, хотя значительно реже, и в варварских могильниках (Труфанов, 2009. С. 268, рис. 69, 12, 15, 19, 22; Население..., 2011. С. 300–301, рис. 91, 1) и святилищах (Новиченкова, 2015. Рис. 166, 6).

Детали замков шкатулок (бронза) (№ 44, 56, 63) (рис. 2, Б, 17, 19; 4, 11) — обычные находки в сочетании с ключами-перстнями, см.: (Новиченкова, 2015. Рис. 166, 7, 8).

Рыболовные крючки (бронзовые) (№ 7(2), 32, 39) — не такие частые, но довольно обычные находки (АГСП. Табл. LIX, 14).

Гвозди (бронза) (рис. 2, Б, 1–10, 32–35) (№ 51(3), 53, 65(3), 75, 89), из них 12 — обувные (№ 69(4), 70(8)).

Чашечка бронзовая тонкостенная с шаровидным, слегка приплюснутым туловом и плоским дном (№ 19) (рис. 3, 8, 8а) (высота — 2,5 см, диаметр дна — 5,5 см). Внутри находилось пять камешков-галеков. Поскольку сама чашечка была помещена внутрь керамического кувшинчика⁵, в таком сочетании эти вещи, вероятно, использовались в культовой практике.

Перстни (бронза, железо) (№ 30, 41, 43 — щиток перстня, 60). Сохранились фрагментарно, за исключением перстня из свинца (рис. 3, 22, 22а).

Фибулы (бронза). Первая из них фрагментированная (№ 9) (рис. 3, 10). Вторая, также фрагментированная (№ 46) — двупластинчатая I подгруппы по А. К. Амброзу (Амброз, 1966. С. 76–78, рис. 8, 1, табл. 13, 11) с сохранившимся основанием крепления пружины и частью небольшой подтреугольной в сечении спинки (рис. 2, Б, 17; рис. 3, 11). Подобных фибул много в Крыму (Айбабин, 1999. Табл. XX, 5) и на Балканах (Хараламбиева, 1991. С. 33, рис. 2). А. К. Амброз датировал их IV в., а А. И. Айбабин — первой половиной — серединой V в. (Айбабин, 1999. Табл. XXVII, 4-я группа). Третья и четвертая (№ 57, 77)

⁵ Сам кувшинчик (кубок) одноручный, из светло-серой глины без видимых примесей (высота — 8,5 см, наибольший диаметр тулова — 12 см).

(рис. 3, 12), также дошли во фрагментах. Пятую, лучше сохранившуюся фибулу (№ 90) (рис. 3, 13) (*Дорошко и др.*, 2021. С. 133–134, рис. 18, 6) нужно отнести к распространенному типу лучковых (*Храпунов*, 2002. С. 52–55, рис. 80, 13; рис. 95, 1; 104, 14; 167, 17; *Гущина, Журавлёв*, 2016. С. 82); см.: (*Гавритухин*, 2022а, рис. 1–4; *Гавритухин*, 2022б. С. 230) 2-го варианта (по А. К. Амброзу), датирующихся второй половиной I — II в. н. э. (*Амброз*, 1966. С. 49, табл. 9, 6). На пружине находилась свёрнутая полоска металла (бронза). Вероятно, ещё в древности эта фибула была сломана и подверглась ремонту. Подобная традиция крепить к фибулам кольца и другие металлические предметы хорошо известна по могильникам римского времени в Крыму (*Храпунов*, 2002. С. 22, 54, рис. 108, 10; *Гущина, Журавлёв*, 2016. С. 82).

Пряжки (бронза) (№ 14 — ажурная, № 15 — рамка, № 16 — язычок).

Накладка (бронза) с изображением горгоны Медузы (№ 24) (рис. 4, 18) (размеры: длина — 4,1, ширина — 3,8 см). Такие детали распространены с эллинистической эпохи на Балканах и в Северном Причерноморье, но особенно характерны для римской эпохи. Они могли помещаться на донце патер или, скорее, быть атташами на кувшинах и чашах (*Кропоткин*, 1970. Рис. 48; 59, 5; 68). В данном случае на накладке сохранились следы прикрепления у корня ручки (*Дорошко*, 2016. С. 143–144, рис. 1, 2а, 2б; там же приведены аналогии и литература).

Ножка поддона таза (№ 83) (рис. 4, 22, 22а, 22б) или другого сосуда римского времени для подогрева воды, см.: (*Кругликова*, 1984. Рис. 62).

Кольцо кольчуги (железо) (№ 62) (рис. 3, 6).

Копеушка (бронза) (№ 25) — обычная вещь для варварских погребений, являлась частью туалетных наборов, см., напр.: (*Ушаков, Филиппенко*, 2004. Рис. 2).

Кольцо с многогранником (бронза) (№ 61) (рис. 3, 17). Такие серьги (колты) с многогранниками изготавливались чаще всего из низкопробного серебра или бронзы. Они являются обычной принадлежностью женского убора. Широко распространены от Среднего Подунавья до Северного Кавказа в V–VI вв. (*Амброз*, 1989. Рис. 16, 6, 7; рис. 17, 19, 20; рис. 18, 10). А. И. Айбабин датировал их в серии крымских погребений второй половиной V — первой половиной VI в. (*Айбабин*, 1999. С. 102, рис. 37, 5). В погребениях Лучистинского некрополя такие украшения найдены в комплексах второй половины VI в. (*Айбабин, Хайрединова*, 2017. Рис. 172, 5; 173, 6).

Антропоморфная бронзовая подвеска, в верхней части с тыльной стороны которой имеется ушко для подвешивания (№ 86; размеры: высота 2,6 см) (рис. 4, 21). Аналогичные подвески известны в некрополе Херсонеса (*Зубарь*, 1982. С. 101–102, рис. 66, 1–8; 67, 1–4) и довольно обычны для погребений варварских могильников Юго-Западного Крыма I–III вв. н. э. (*Стржелецкий и др.*, 2003–2004. С. 179, рис. 35, 17; *Труфанов*, 2009. С. 231–232, рис. 65, 23–26, 30, 34).

Подвеска в виде топорика (бронза) (№ 79) (рис. 3, 24). Таких подвесок из разного материала довольно много в некрополе Херсонеса (*Зубарь*, 1982. С. 102–103, рис. 68). Часто они использовались как амулеты в варварских погребениях (*Храпунов*, 2002. С. 47, рис. 68, 4; и в других погребениях, всего 10 экз.; *Стржелецкий и др.*, 2003–2004. С. 179, рис. 35, 21).

Разновесы (бронза) (№ 48, 50, 52 (2), 64, 72) (рис. 2, Б, 12, 15; 3, 18–21) — не очень многочисленные, но обычные находки в Херсонесе. В фондах музея их хранится несколько десятков; часть из них имеет византийское происхождение (*Леонов, Чемодуров*, 2023. С. 118–120, рис. 4, табл. 1).

Нож (железо) (№ 54, 66) (рис. 3, 4, 5) с костяными рукоятками (№ 59, 67, 68) (рис. 3, 7).



Рис. 4. Предметы из бронзы: 1–10 — наконечники стрел; 11 — ключ от шкатулки; 12–16 — ключи-кольца; 17, 17а — щиток светильника; 18 — накладка (атташ); 19 — булавка; 20, 20а — подсвечник; 21 — подвеска; 22, 22а, 22б — ножка сосуда; 23 — предмет с коррозией; 24 — отвес

Таблица 1. Предметы из металла (античность) в фондах ГИАМЗ «Херсонес Таврический» (северо-восточный район Херсонесского городища)

№ п/п = № рис.	Название	Металл	Год, место, находки	Инв. №	Архивное дело, кол. опись (КО)
1 = 3, 1	Нож виноградный	Железо	1978, вост. угол	1/19740	Д. 2051, с. 4; Д. 2052, рис. 5
2 = 3, 2	Мотыга	Железо	1978, III кв., слой на скале	2/19740	Д. 2051, с. 4; Д. 2052, рис. 5
3 = 4, 1–3	Наконечник стрелы (3 экз.)	Бронза	1978, III попер. улица, слой на скале	2/19740	Д. 2051, с. 11; Д. 2052, рис. 30
4	Оковка зеркала (?)	Свинец	1978, III попер. улица, слой на скале	2/19740	Д. 2051, с. 11; Д. 2052, рис. 30
5	Изделие из металла (скоба)	Бронза (?)	1979, III попер. улица, слой на скале	–	Д. 2054, рис. 26
6	Изделие (лопаточка)	Бронза (?)	1979, III попер. улица	55/37002	Д. 2054, рис. 26
7	Рыболовные крючки (2)	Бронза	1979, III попер. улица	57/37002	Д. 2054, рис. 26
8	Наконечник стрелы	Бронза	1979, III попер. улица	56/37002	Д. 2054, рис. 26
8/2 = 4, 9	Наконечник стрелы	Бронза	1984, VI квартал, пом. 3, за- сыпь у пифоса	98/37084	–
9 = 3, 10	Фибула фрагментированная	Бронза	1984, VI квартал, пом. 2	110/37084	Д. 2480/I, с. 8; Д. 2480/II, рис. 25
10 = 3, 3	Ключ-кольцо	Железо	1984, VI квартал, пом. 2	112/37084	Д. 2480/I, с. 8; Д. 2480/II, рис. 25
11 = 4, 12	Ключ-кольцо	Бронза	1986, III квартал, пом. 52	106/37119	Д. 2683, с. 14; Д. 2684, рис. 35
12	Отвес (?)	Бронза	1986, III квартал, пом. 52, у среднев. кладки в траншее её фундамента	105/37119	Д. 2683, с. 13–14; Д. 2684, рис. 35
12/2	Ключа фрагмент	Бронза	1986, засыпь к ЮВ от пом. 46	110/37119	Д. 2684, рис. 35
13 = 4, 4–6	Наконечник стрелы (3)	Бронза	1986, III квартал, пом. 52 (пом. 43)	108/37119	Д. 2683, с. 14; Д. 2684, рис. 35
14	Пряжка ажурная	Бронза	1987, III квартал, пом. 41, засыпь подвала	86/37134	Д. 2761, с. 13; Д. 2762, рис. 34
15	Пряжки рамка	Бронза	1987, III квартал, пом. 41, засыпь подвала	87/37134	Д. 2761, с. 13; Д. 2762, рис. 34
16	Язычок пряжки	Бронза	1987, III квартал, пом. 41, засыпь подвала	–	Д. 2761, с. 13; Д. 2762, рис. 34
17	Пластина	Бронза	1987, III квартал, пом. 41, засыпь подвала	87/37134	Д. 2761, с. 13; Д. 2762, рис. 34
18	Наконечник стрелы	Бронза	1990, С (100) квартал	–	Д. 2972, с. 13; Д. 2973, рис. 44
19 = 3, 8	Чашечка	Бронза	1990, С (100) квартал	13/37199	Д. 2972, с. 16; Д. 2973, рис. 51
19/2 = 4, 17	Щиток светильника в виде пальметки	Бронза	1990, С (100) квартал	62/37119	Д. 2972, с. 13; Д. 2973, рис. 44
19/3 = 4, 13	Ключ-кольцо	Бронза	1992, ХСVII квартал, пом. 13, слой 4	69/37237	Д. 3109/2, р. 40, 9
20 = 4, 20	Подсвечник	Бронза	1992, ХСVII квартал, пом. 12	56/37237	Д. 3109/1, с. 18; Д. 3109/2, рис. 15, 4

Продолжение табл. 1

№ п/п = № рис.	Название	Металл	Год, место, находки	Инв. №	Архивное дело, кол. опись (КО)
21	Ключ	Бронза	1992, ХСVII квартал, пом. 12	69/37237	Д. 3109/2, рис. 40, 9
22	Чашечка	Бронза	1992, ХСVII квартал, пом. 12	—	Д. 3109/2, рис. 40, 2
23	Чашечка	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	—	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 1
24 = 4, 18	Накладка (горгона Медуза)	Бронза	2003, пом. 10, страт. срез на границе ант. слоя	38/37395	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 2
25	Копюшка	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	—	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 3
26	Стрела	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	—	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 4, 5
27 = 3, 15	Кольцо	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	НВФ 37407/48	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 6
28	Кольцо	Свинец (?)	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	—	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 7
29 = 3, 16	Кольцо	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	НВФ 37407/49	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 8
30	Перстень	Бронза (?)	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	34/37395	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 9
31	Подвеска	Бронза (?)	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	—	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 10
32	Крючок рыболовный	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	—	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 11
33 = 2, 25	Предмет в форме након. стрелы	Свинец	2003, пом. 10, слой 4	37/37395	Д. 1158, КО, с. 17
34	Накладка	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	—	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 13
35	Кольцо	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на в центре двора	38/37407	Д. 3596, с. 21
36 = 4, 10	Стрелы наконечник	Бронза	2003, ХСVII квартал, пом. 4, слой 2	40/37407	Д. 1158, КО, с. 12
37	Стрелы наконечник	Бронза	2003, ХСVII квартал, пом. 4, слой 2	46/37407	Д. 1158, КО, с. 13–14
38	Наконечник ременной	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистерна	48/37407	Д. 1158, КО, с. 14
38/2	Ключа фрагмент	Бронза	2003 г., квартал ХСVII, пом. 4, кв. А	47/37407	Д. 1158, КО, с. 14
38/3	Перстня щитка фрагмент	Свинец	2003 г. квартал ХСVII	52/37407	Д. 1158, КО, с. 15
39	Крючок рыболовный	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на, 2,30–2,50	НВФ 1043/43	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 11
40	Чашка	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на, 2,70–2,90	НВФ 1043/44	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 1
41	Перстень	Железо	2003, ХСVII квартал, цистер- на, 2,70–3,00	НВФ 1043/45	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 9
42	Ручка	Бронза	2003, ХСVII квартал, цистер- на, 2,70–3,00	НВФ 1043/46	Д. 3596, с. 21, рис. 128, 12
43	Щиток перстня	Бронза	2006, базилика Крузе, квад- рат II, 1-й слой под полом	68/37446	Д. 3868, с. 13, рис. 108

Продолжение табл. 1

№ п/п = № рис.	Название	Металл	Год, место, находки	Инв. №	Архивное дело, кол. опись (КО)
44 = 2, 16	Замочка фрагмент	Бронза	2006, базилика Крузе, кв. Vв, слой 3	69/37446	Д. 3868, с. 15, рис. 108
45	Обкладки (?) фрагмент	Свинец	2007, базилика Крузе, квадрат II, слой 2	47/37513	Д. 3941/1, с. 13; Д. 9341/2, рис. 177, 10
46	Фибулы спинки фрагмент	Бронза	2007, базилика Крузе, квадрат II, слой 2	51/37513	Д. 3941/1, с. 13; Д. 9341/2, рис. 177, 11
47 = 2, 14	Сосудика (?) фрагмент	Бронза	2007, базилика Крузе, квадрат II, в центре	52/37513	Д. 3941/1; КО, с. 321
48 = 3, 21	Разновес	Бронза	2003, квартал ХСVII, пом. 4, зачистка	63/37513	Д. 3941/1; КО, с. 323
49 = 4, 14	Ключ-перстень	Бронза	2003, квартал ХСVII, цистерна, 2,70–2,90	65/37513	Д. 3941/1; КО, с. 324
50 = 2, 15	Разновес	Бронза	2005, базилика Крузе, квадрат I, мог. 1998 г.	66/37513	Д. 3941/1; КО, с. 324
50/2	Грузило (гирька) подкв. формы	Свинец	2003, пом. 10, страт. срез на границе ант. слоя	34й/37395	Д. 1158, КО, с. 16
51 = 2, 32, 33, 35	Гвозди (3)	Бронза	2010, базилика, колодец в алтарной части	НВФ 1169/62	Д. 4136, с. 63, рис. 153, 9, 10, 12
52	Разновесы (2)	Свинец	2010, базилика, колодец в алтарной части	НВФ 1169/71	Д. 4136, с. 63, рис. 153, 14, 15
53 = 3, 34	Гвоздь	Бронза	2010, базилика Крузе, квадрат IIIб, слой 3	НВФ 1169/62	Д. 4136, с. 38, рис. 153, 11
54	Нож	Бронза	2010, базилика, кв. IIв, слой под полом	НВФ 1169/63	Д. 4136, с. 38, рис. 153, 16
55 = 2, 20	Пинцет	Бронза	2010, базилика, кв. IIIб, слой 3	НВФ 1169/66	Д. 4136, с. 38, рис. 153, 2
56 = 2, 19	Ключа фрагмент	Бронза	2010, базилика, кв. IIIб, слой 2	НВФ 1169/68	Д. 4136, с. 38, рис. 153, 6
57	Фибулы фрагмент	Бронза	2010, базилика, кв. IIIв, слой 3	НВФ 1169/69	Д. 4136, с. 38, рис. 153, 16
58	Гирьки (2)	Свинец	2010, базилика, кв. IIб, вост. бровка, слой 3; отвал 1891 г.	НВФ 1169/71	Д. 4136, с. 38, рис. 153, 17
59 = 3, 7	Рукоятка ножа	Кость, железо	2011, базилика, колодец в южной конхе	43/37586	Д. 4207, с. 49–50, рис. 117, 27
60 = 3, 22	Перстень	Свинец	2011, базилика, колодец в южной конхе	44/37586	Д. 4207, с. 50
61 = 3, 17	Кольцо с многогранником	Бронза	2011, базилика, кв. IIв, засыпь цистерны	67/37586	Д. 4207, с. 75; рис. 117, 7
62 = 3, 3	Кольцо кольчуги	Железо	2011, базилика, кв. IIв, засыпь цистерны	68/37586	Д. 4207, с. 77; рис. 117, 5
63 = 4, 11	Замка шкатулки деталь	Бронза	2011, базилика, кв. IIв, засыпь цистерны	69/37586	Д. 4207, с. 76; рис. 117, 3
64 = 3, 20	Разновес	Бронза	2011, базилика, северный отвал	75/37586	Д. 4207, с. 77; рис. 117, 1
65	Гвозди (3)	Бронза	2010, базилика, колодец в южной конхе	НВФ 1205/34	Д. 4207, с. 50; рис. 117, 8–10
66 = 3, 4	Ножа лезвие	Железо	2010, базилика, колодец в южной конхе	НВФ 1205/35	Д. 4207, рис. 117, 20

Окончание табл. 1

№ п/п = № рис.	Название	Металл	Год, место, находки	Инв. №	Архивное дело, кол. опись (КО)
67 = 3, 7	Ножа ручка	Кость, железо	2011, базилика, колодец в южной конхе	43/37586	Д. 4207, рис. 117, 27
68	Ножа ручка (?)	Кость, железо	2011, базилика, цистерна	НВФ 1205/95	Д. 4207, с. 76; рис. 117, 25
69	Гвозди обувные (4)	Железо	2011, базилика, квадрат Пв, засыпь цистерны	НВФ 1205/36	Д. 4207, с. 76; рис. 117, 21–24
70 = 2, 2–4, 5–10	Гвозди обувные (8)	Бронза	2011, базилика, квадрат Пв, засыпь цистерны	НВФ 1205/72	Д. 4207, с. 76; рис. 117, 8–13
71 = 2, 13	Браслета фрагмент	Бронза	2011, базилика, квадрат Пв, засыпь цистерны	НВФ 1205/73	Д. 4207, с. 76; рис. 117, 4
72 = 2, 12	Разновес	Бронза	2011, базилика, квадрат Пв, засыпь цистерны	НВФ 1205/74	Д. 4207, с. 76; рис. 117, 2
73 = 2, 11?	Спица для вязания сетей	Бронза	2011, базилика, квадрат Пв, засыпь цистерны	НВФ 1205/75	Д. 4207, с. 76; рис. 117, 19
74	Втулка	Бронза	2011, базилика, квадрат Пв, засыпь цистерны	НВФ 1205/76	Д. 4207; НВФ 1205/76, с. 209
75	Гвозди (2)	Бронза	2011, базилика, квадрат Пб, слой 3	НВФ 1205/103	Д. 4207, НВФ 1205/103, с. 214
76 = 4, 8	Стрела	Бронза	2012, квартал ХСVII, пом. 18Б, слой 2	8/37603	Д. 4275, с. 43 (кон- текст), рис. 113, 3
77 = 3, 12	Фибула	Бронза	2012, базилика Крузе, цистерна	НВФ 1241/9	Д. 4275, с. 31, рис. 50, 1
78	Петли фрагмент	Бронза	2012, базилика Крузе, цистерна	НВФ 1241/10	Д. 4275, с. 32, рис. 50, 2
79 = 3, 24	Подвеска в виде топорика	Бронза	2012, базилика Крузе, цистерна	НВФ 1241/11	Д. 4275, с. 32, рис. 50, 3
80 = 4, 19	Булавка	Бронза	2012, базилика Крузе, цистерна	НВФ 1241/11	Д. 4275, с. 32, рис. 50, 4
81 = 3, 23	Фрагмент полоски металла	Бронза	2012, базилика Крузе, цистерна	НВФ 1241/13	Д. 4275, с. 32, рис. 50, 5
82	Кольцо-ключ, сохр. — плохая	Бронза	2013, базилика Крузе, цистерна в центральном нефе	НВФ № 1285 (ко 37623)	Д. 4285, рис. 53, 1
83 = 4, 22	Таза поддона ножка	Бронза	2014, базилика Крузе, коло- дец на продольной улице, верхняя засыпь	19/37639	Д. 4326, с. 16; рис. 18, 3
84 = 4, 15	Ключ-кольцо	Бронза	2014, квартал ХСVII, пом. 21	41/37639	Д. 4326, с. 51; рис. 18, 3
85	Стрела	Бронза	2014, базилика Крузе, коло- дец на продольной улице	НВФ № 1308/21	Д. 4326, с. 145
86 = 4, 21	Подвеска в виде человечка	Бронза	2008, базилика Крузе, квадрат IVв, под стенкой в римском слое	119/37665	КО 2015 г.
87 = 2, 28	Скоба	Свинец	2015, квартал ХСVII, пом. 21, бровка (на скале)	НВФ № 1352/93	Д. 4449, с. 202
88 = 2, 27	Предмет ажурный	Свинец	2015, квартал ХСVII, пом. 22, цистерна	НВФ № 1352/94	–
89	Гвоздь	Бронза	2015, квартал ХСVII, пом. 22, римск. слой	НВФ № 1352/98	–
90 = 3, 13	Фибула	Бронза	2015, квартал ХСVII, пом. 22, римск. слой	НВФ № 1352/103	Д. 4449, с. 138; рис. 198, 5

Ажурный щиток бронзового светильника в форме пальметты с девятью лепестками (№ 19) (рис. 17, 17а, размеры: длина — 4,4 см; ширина — 3,9 см). Приведённые аналогии позволили В. В. Дорошко отнести такие светильники к позднеэллинистическому времени (Дорошко, 2013–2014. С. 35).

Подсвечник (бронза) (№ 20) (рис. 4, 20, 20а) в форме чаши с тринадцатью лепестками (один утрачен) и тремя ножками в виде львиных лап (сохранилась только одна). На внутренней стороне имеются следы литейного шва (размеры: высота 5,4 см, ширина 6,8 см). Аналогии позволяют датировать находку достаточно широко, в пределах второй половины I — III в. н. э. Уточнить эту дату позволяют вещи комплекса из слоя первой половины III в. н. э. (Дорошко, 2013–2014. С. 38), там же приведена основная литература.

Упомянем дополнительно предметы из свинца: *гирьки* (№ 50/2, 58).

Как можно заметить, металлические изделия, найденные в ходе раскопок Северо-Восточного района Херсонеса, позволяют говорить об их большом разнообразии. Здесь были найдены как инструменты (виноградный нож, мотыга), так и предметы вооружения (наконечники стрел), торговли (разновесы), быта (фибулы, ножи, ключи, подсвечники), украшения (перстни и кольца). Имеется довольно много предметов позднеантичного времени, которые исследователи обычно связывают с варварским миром (подвески, фибулы, копоушка, колт). Временные рамки бытования всех предметов исключительно широки — от IV в. до н. э. до VI в. н. э.

На примере этих находок⁶ мы можем проследить изменения в использовании различных методов реставрации и консервации металла, применяемых в мастерских Херсонесского музея на протяжении почти полувека — в данном случае с 1978 г. до настоящего времени, и оценить их эффективность по прошествии значительного отрезка времени.

С реставрационной точки зрения все наши предметы можно разделить на следующие группы: изделия из сплава на основе меди (будем называть их далее медными), изделия из железа и изделия из свинца.

Первоначально подавляющее большинство медных изделий очищалось химическим методом. Он включает в себе два основных этапа — удаление продуктов коррозии путем погружения в раствор химического реактива и последующее удаление реактива путем многократной промывки с кипячением в дистиллированной воде. В качестве реактивов могли использоваться растворы сегнетовой соли, едкого натра, трилона Б, сульфаминовой кислоты и др., напр.: (Плендерлис, 1964; Шемаханская, 1989 Минжулин, 1992). Визуальным осмотром подтверждается, что предметы из раскопок 1978 (рис. 4, 1–3), 1984 (рис. 3, 10; рис. 4, 9), 1986 (рис. 4, 4–6, 12) и 1992 гг. (рис. 4, 13) были очищены именно таким образом. В этом случае удаляются практически все продукты коррозии и остается голая металлическая поверхность, имеющая ямочки, впадины и каверны, что не очень эстетично и требует дополнительной защиты металла способом патинования. Вместе с продуктами коррозии удаляются также и все хлорные соединения, провоцирующие металл к минерализации, а последующая длительная промывка закрепляет этот результат. Поэтому на предметах, обработанных химическим способом, рецидивная коррозия практически не встречается. Исключение составляют случаи, когда промывка не была проведена до конца и реактив остался в порах металла, но в этих случаях продукты коррозии имеют характерный голубоватый оттенок (см., напр., рис. 4, 23).

⁶ Дальнейшая часть текста подготовлена Е. В. Струковой. Вся статья отредактирована совместно обоими авторами.

С начала 2000-х гг. музейная реставрационная лаборатория начала отказываться от химической очистки как основного способа обработки археологических медных предметов. Преимущество получил метод механической очистки с последующей стабилизацией металла (*Cronyn*, 1990. Р. 224). Химическая же очистка применяется только для предметов, которые невозможно очистить вручную (рис. 3, 14). В качестве примера можно упомянуть механически очищенный предмет с сохраненной патиной (рис. 4, 17, 17а) и находки 2003 г. (рис. 3, 15, 16, 21; рис. 4, 10, 14, 18), которые уже не подвергались химической очистке и после стабилизации (конкретный способ стабилизации неизвестен) были покрыты консервирующим составом, предположительно 5%-ным раствором Paraloid B-72 в ацетоне.

Основным методом стабилизации с начала ХХI в. становится погружение предметов в 3%-ный раствор бензотриазола (БТА) в этиловом спирте. Обработка находок производилась по следующей схеме: предмет погружался на час в ацетон для просушки, затем на 18 часов в раствор БТА, после чего просушивался в течение одного часа на открытом воздухе и затем еще на час погружался в раствор БТА. После обработки БТА он выдерживался в двух сменных этаноловых ваннах по часу в каждой. По этой методике были обработаны все находки из меди, прошедшие реставрацию до 2015 г. (см., напр., рис. 3, 7, 9, 17; рис. 4, 11).

В тот же период (2003–2005 гг.) для изделий из медных сплавов стали активно использовать метод превентивной консервации, когда работа реставратора заключалась в удалении почвы с поверхности предмета и упаковки его в контейнер с силикагелем для обеспечения низкого уровня влажности (рис. 2, Б, 14–20). Эта практика использовалась наиболее широко для предметов, распределяемых на вспомогательный фонд хранения. Однако, как показало время, использовать для большинства предметов одну методику стабилизации или превентивной консервации было неверно. На примере предметов из вспомогательного фонда (раскопки 2010 и 2011 гг.) видно, что превентивная консервация оказалась в некоторых случаях недейственной, как для 4 гвоздиков (2010 г.), так и для восьми предметов из раскопок 2011 г. (рис. 2, Б, 2–10, 32–35). Находки 2012 г. из вспомогательного фонда (рис. 3, 12а, 23, 24; рис. 4, 19), хотя и были все стабилизированы БТА по изложенной выше методике, всё же подверглись активной рецидивной коррозии.

С 2014 г. стали шире применяться такие методы стабилизации, как метод Органа (глубокой промывки в дистиллированной воде) и метод Розенберга (локальная обработка очагов коррозии), также был внедрен метод обработки меди в водно-спиртовом растворе танина (рис. 3, 13; рис. 4, 7, 8, 15, 16, 21, 22) (*Шемаханская и др.*, 2008). На сегодняшний день в лаборатории музея применяется широкий спектр реставрационных методов стабилизации меди, например для предметов с глубокими коррозионными поражениями проводится их комбинирование в определенном порядке (*Струкова*, 2021). В настоящее время все представленные в статье медные предметы с признаками активной рецидивной коррозии переданы в лабораторию для проведения повторных реставрационных мероприятий.

Изделия из железа в плане сохранности можно назвать одним из самых проблемных видов археологических находок. Действительно, если железный предмет сохранил металлическое ядро, процесс его минерализации остановить непросто. На протяжении рассматриваемого периода использовались различные методы стабилизации железа: промывка в дистиллированной воде, метод длительного погружения в щелочной раствор сульфита натрия, ингибирование поверхности водно-спиртовым раствором танина, а также, как и для всех металлических предметов, хранение в плотно закрытых пластиковых боксах в присутствии индикаторного силикагеля. В настоящее время применяется щелочно-сульфитный метод с использованием ультразвука (*Буришева и др.*, 2020).

Что касается наших находок из железа, то большая часть предметов была полностью минерализована (рис. 2, Б, 2–5), металлическое ядро отсутствовало, что подтверждено тестированием с помощью магнита. Поэтому признаков активной коррозии на них не наблюдается. У мотыги (рис. 2, Б, 2) ядро всё же сохранилось, что дало со временем коррозионные рецидивы.

Виноградный нож (1978 г., рис. 3, 1) поступил на повторную реставрацию в 2016 г. при подготовке новой экспозиции Античного зала. Информации о прошлой реставрации не было. У ножа сохранилось металлическое ядро, но рецидивных очагов коррозии не наблюдалось. Реставрационные материалы деградировали: клей потерял адгезивные свойства, вследствие чего отделился черенок ручки. На местах сохранившихся склеек клей пожелтел, потерял эстетический вид. Консервационное покрытие отсутствовало, поверхность фрагментов ножа имела известковые и пылевые загрязнения. В результате экспозиционный вид предмета был утрачен. После расклеивания фрагментов, удаления клея и общей очистки поверхности было произведено ингибирование с помощью водно-спиртового раствора танина (Минжулин, 1992). Затем фрагменты были склеены 30%-ным раствором Paraloid B-72, швы склеек замастикованы и затонированы. В результате проведённых реставрационных мероприятий виноградный нож приобрел экспозиционный вид.

Реставрация предметов из свинца до сих пор осуществляется двумя основными методами: химической очисткой и электрохимическим восстановлением. Представленные нами свинцовые находки — 8 единиц (рис. 2, Б, 21–28), реставрировались в разное время. Метод обработки двух предметов 2003 г. (рис. 2, Б, 24, 25) неизвестен, но можно предположить, что они прошли химическую очистку. Находки 2011 (рис. 2, Б, 26) и 2015 гг. (рис. 2, Б, 27, 28) были очищены в 10%-ном растворе трилона-Б. Две пластины 1978 г. (рис. 2, Б, 21, 22) в реставрации не были, а к фрагменту обкладки 2005 г. (рис. 2, Б, 23) была применена превентивная консервация. Поскольку на всех трёх предметах были обнаружены очаги активной коррозии в виде белых пятен с сыпучим веществом, предметы были переданы в реставрацию и отреставрированы в сентябре 2023 г. (рис. 2, Б, 29–31). Сначала проводилось электрохимическое восстановление с использованием гранул цинка и 10%-ного раствора едкого натра. Затем, после удаления плотных корок, для восстановления использовались гранулы цинка с 5%-ным раствором серной кислоты (Буршинева, 2021; Нуретдинова и др., 2023). В процессе электрохимического восстановления были частично устранены деформации фрагмента обкладки, а после удаления коррозионных корок был раскрыт орнамент обкладки в виде волют по обеим внешним ее сторонам (рис. 2, Б, 31).

В итоге можно заключить, что практически все изделия из металла, найденные на территории Херсонеса, нуждаются в реставрации. В свою очередь разнообразные реставрационные мероприятия на разных этапах своего развития и последующее хранение с выполнением всех рекомендаций, позволяют не только сохранить предметы, но и дают возможность осуществить их полноценный научный археологический анализ в рамках детальной полноценной публикации.

Айбабин, 1999 — Айбабин А.И. Этническая история ранневизантийской Таврики. Симферополь: Дар, 1999. 352 с.

Айбабин, Хайреддинова, 2017 — Айбабин А.И., Хайреддинова Э.А. Крымские готы страны Дори (середина III — VII в.). Симферополь: Антиква, 2017. 366 с.

- Алексеева, 1982 — Алексеева Е.М. Юго-Восточная часть некрополя Горгиппии // Горгиппия II. Материалы Анапской археологической экспедиции. Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1982. С. 5–116.
- Алексеева, 1997 — Алексеева Е.М. Античный город Горгиппия. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 560 с.
- Античное наследие Кубани, 2010 — Античное наследие Кубани: в 3 т. / Отд. историко-филол. наук РАН; Ин-т археологии РАН; Ин-т всеобщ. истории РАН; ред.-сост. Г.М. Бонгард-Левин, д. и. н. В.Д. Кузнецов. М.: Наука, 2010. Т. I. 604 с.
- Амброз, 1966 — Амброз А.К. Фибулы юга европейской части СССР. М.: Наука, 1966. (САИ; Д1–30). 140 с.
- Амброз, 1989 — Амброз А.К. Хронология древностей Северного Кавказа. М.: Наука, 1989. 134 с.
- Ахмадеева, 2020 — Ахмадеева М.М. Новые исследования в ближнем предместье Феодосии // АВ. 2020. Вып. 29. С. 33–42.
- Буришева, 2021 — Буришева С.Г. Коррозионное разрушение и методология реставрации археологического свинца // АЕС. 2021. № 6. С. 223–233.
- Буришева и др., 2020 — Буришева С.Г., Кузнецова О.Б., Смирнова Н.В., Воронпай Л.М. Опыт применения ультразвука для стабилизации железных археологических предметов с активной коррозией // Поволжская археология. 2020. № 4 (34). С. 223–235.
- Виноградов, Горончаровский, 2008 — Виноградов Ю.А., Горончаровский В.А. Военная история и военное дело Боспора Киммерийского (VI в. до н. э. — середина III в. н. э.). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. 332 с.
- Власов и др., 2022 — Власов В.П., Ушаков С.В., Турова Н.П., Байбурский А.М., Тихомиров В.А., Матросов М.А. Спасательные археологические раскопки на территории ВОКН «Южный пригород древнего города “Херсонес Таврический”» в 2021–2022 гг. (раскоп № 6) // История и археология Крыма: сб. кратких сообщений по итогам полевого археологического сезона 2021 года на Крымском полуострове. 2022. Вып. XVII. С. 57–102.
- Гавритухин, 2022а — Гавритухин И. О. Подвязные лучковые фибулы из могильника Фронтное 3 // Могильник римского времени Фронтное 3: варвары на границах Империи / отв. ред. А. В. Мастыкова, Э. А. Хайрединова. М.: ИА РАН, 2022. С. 22–42.
- Гавритухин, 2022б — Гавритухин И. О. Из истории изучения подвязных лучковых фибул // Могильник римского времени Фронтное 3: варвары на границах Империи / отв. ред. А. В. Мастыкова, Э. А. Хайрединова. М.: ИА РАН, 2022. С. 229–238.
- Гущина, Журавлёв, 2016 — Гущина И. И., Журавлёв Д. В. Некрополь римского времени Бельбек IV в Юго-Западном Крыму. Ч. 1. М.: Исторический музей, 2016. 272 с.
- Дорошко, 2013–2014 — Дорошко В. В. Античные бронзовые светильники из Херсонеса Таврического // ХС. 2013–2014. Вып. XVIII. С. 35–49.
- Дорошко, 2016 — Дорошко В. В. Бронзовые рельефные атташи римского времени из раскопок Херсонеса Таврического // ЗИИМК. 2016. № 14. С. 143–149.
- Дорошко и др., 2021 — Дорошко В. В., Дорошко О. П., Ушаков С. В. Комплекс находок из раскопок цистерны раннеримского времени в ХС VII квартале Херсонеса Таврического // ХС. 2021. Вып. XXII. С. 127–156.
- Зубарь, 1982 — Зубарь В. М. Некрополь Херсонеса Таврического I–IV вв. н. э. Киев: Наукова думка, 1982. 144 с.
- Кропоткин В. В., 1970 — Кропоткин В. В. Римские импортные изделия в Восточной Европе (II в. до н. э. — V в. н. э.). М., 1970. (САИ; вып. Д1–27). 279 с.

- Кругликова, 1984 — Кругликова И. Т. Античная археология. М.: Высшая школа, 1984. 216 с.
- Леонов, Чемодуров, 2023 — Леонов Л. Л., Чемодуров Н. Н. Металлические разновески памятников Северного Причерноморья в неопубликованном научном наследии П. Н. Шульца // АЕС. 2023. № 1. С. 111–126.
- Мелюкова, 1964 — Мелюкова А. И. Вооружение скифов. М., 1964. (САИ; вып. Д1-4). 91 с.
- Минжулин, 1992 — Минжулин А. И. Введение в реставрацию металла. Киев: М-во культуры Украины; Нац. музей истории Украины; Укр. Акад., 1992. 100 с.
- Население..., 2011 — Население предгорий Северо-Западного Кавказа в римскую эпоху: по материалам некрополя в Широкой Балке (Некрополи Черноморья. Т. IV) / отв. ред. А. А. Малышев. М.: Институт археологии РАН, 2011. 412 с.
- Новиченкова, 2015 — Новиченкова Н. Г. Горный Крым. II в. до н. э. — II в. н. э. По материалам раскопок святилища у перевала Гурзуфское Седло. Симферополь: Н. Оріанда, 2015. 216 с.
- Нуретдинова и др., 2023 — Нуретдинова А. Р., Струкова Е. В., Зотова А. Ю. Свинцовые грузила из Болгара в собрании археологического музея Казанского федерального университета: опыт реставрации // Terra Artis. Искусство и дизайн. Реставрация. 2023. № 1. С. 57–66.
- Плендерлис, 1964 — Плендерлис Г. Дж. Консервация древностей и произведений искусства. М.: Советская Россия, 1964. 176 с.
- Стржелецкий и др., 2003–2004 — Стржелецкий С. Ф., Высотская Т. Н., Рыжова Л. А., Жесткова Г. И. Население округа Херсонеса в первой половине I тысячелетия новой эры (по материалам некрополя «Совхоз № 10») // Stratum plus. 2003–2004. № 4. С. 27–277.
- Струкова, 2021 — Струкова Е. В. Сравнение методов стабилизации археологических предметов из медных сплавов на примере монет Херсонеса Таврического // АЕС. 2021. № 6. С. 315–324.
- Третеский, 1911 — Третеский Н. И. О древних Херсонесских замках и ключах // ИАК. 1911. Вып. 42. С. 127–133.
- Труфанов, 2005–2009 — Труфанов А. А. Хронология могильников Предгорного Крыма I в. до н. э. — III в. н. э. // Stratum plus. 2005–2009. № 4. С. 117–329.
- Ушаков, Филиппенко, 2004 — Ушаков С. В., Филиппенко А. А. Аланский склеп в могильнике Карши-Баир в Юго-Западном Крыму // БФ: проблемы хронологии и датировки памятников: материалы междунар. науч. конф. Ч. 2. СПб.: Изд-во ГЭ, 2004. С. 306–311.
- Хараламбиева, 1991 — Хараламбиева А. Фибулы от V в. от Североизточна България // Археология. Кн. 1. София, 1991. С. 31–38.
- Храпунов, 2002 — Храпунов И. Н. Могильник Дружное (III–IV вв. нашей эры). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002. 313 с.
- Шемаханская, 1989 — Шемаханская М. С. Реставрация металла. Методические рекомендации. М.: ВНИИР, 1989. 155 с.
- Шемаханская и др., 2008 — Шемаханская М. С., Леменовский Д. А., Лакшин Б. В., Бруслова Г. П. Новые методы в реставрации археологического металла. М., 2008. (Вестник реставрации музейных ценностей; № 1 (11)). 64 с.
- Cronyn, 1990 — Cronyn J. M. The Elements of Archaeological Conservation. London; New York, 1990. 326 p.

Metal objects of ancient times from the excavations in the North Eastern district of Chersonese (1978–2015). The nature of the finds, problems of study, conservation, restoration and preservation

S. V. Ushakov⁷, E. V. Strukova⁸

During excavations in the North-Eastern district of the Chersonese settlement, carried out by an expedition created by M. I. Zolotarev in 1974, dozens of objects made of metal (bronze, iron, lead) from ancient times, more than a hundred in total, were obtained. These are nails (19%), arrowheads (10%), key rings (10%), rings (8%), brooches, weights, fragments of knives (5% each), fishhooks and buckles (3% each); individual finds (32%): grape knife, hoe, candlesticks, pendants, spearhead, colt, etc.

Over half a century, significant changes have occurred in the use of various methods of conservation and restoration of metal objects. The following methods were used in the workshops of the Chersonese Museum: chemical, mechanical (with stabilization and preservation with Paraloid B-72 in acetone), immersion in a 3% solution of benzotriazole (BTA) in ethanol, preventive preservation. Since 2014, Organ and Rosenberg methods and treatment in an aqueous-alcohol solution of tannin have become more widely used (for copper objects). For items with deep corrosion damage, a combination of several methods is now used. For example, for the restoration of lead objects, the two main methods are chemical cleaning and electrochemical restoration. Restoration measures taken at different times made it possible to preserve metal objects and implement their full scientific analysis.

⁷ S. V. Ushakov — Institute of Archaeology of the Crimea RAS, Vernadsky pr., 2., Simferopol, Republic of Crimea, 295007, Russia; e-mail: yshakovsv@list.ru

⁸ E. V. Strukova — Historical and Archaeological Museum-Reserve “Tauric Chersonesos”, Drevnaya ul., 1, Sevastopol, 299045, Russia; e-mail: Strukova76@mail.ru

Полихромия на афинских краснофигурных вазах IV в. до н. э. с изображением амазонок: технологические и семантические аспекты¹

А. Е. Петракова, И. А. Григорьева²

Аннотация. Статья посвящена группе краснофигурных афинских vaz IV в. до н. э. с изображением амазономачии. Находки таких сосудов в Амфиполе, Беотии, Ретимно, Малой Азии и на Родосе позволяют признать, что они не изготавливались на Боспоре. В росписи vaz использовались различные пигменты. Присутствие в изображении амазономачии на вазах красного, синего и зелёного цветов, по-видимому, связано с любовью к их сочетанию, а не с какой-либо цветовой символикой.

Ключевые слова: Северное Причерноморье, аттические вазы, краснофигурный стиль, полихромия, позолота, изображения амазонок, Мастер амазонок.

Annotation. The article is devoted to a group of red-figured Athenian vases of the 4th century BC with the image of Amazonomachia. The finds of such vessels in Amphipolis, Boeotia, Rethymno, Asia Minor and on Rhodes allow us to recognize that they were not made on the Bosphorus. Various pigments were used in the painting of vases. The presence of amazonomachia on vases of red, blue and green flowers in the image seems to be associated with a love of their combination, and not with any color symbolism.

Key words: Northern Black Sea Coast, attic vases, red-figure style, polychrome, gilding, images of Amazons, Master of Amazons.

Вопрос об изображении амазонок на аттических вазах имеет долгую историю изучения и связан с обширной полемикой. Причины, по которым длинноволосых персонажей в восточных одеждах на аттических и южно-италийских краснофигурных вазах следует считать амазонками, даже когда груди под одеждой не прорисованы и сражаются они не с греками, а с грифонами или Химерой, подробно объяснены (Петракова, Ягги, 2017; Петракова, 2020), и мы этого вопроса касаться не будем. Амазонки появляются уже в чернофигурной аттической вазописи, а в краснофигурной имеются два периода, когда их количество существенно возрастает: 500–450 и 400–320 гг. до н. э.

В чернофигурной вазописи использование дополнительных цветов в изображениях амазонок соответствует общим принципам. Коль скоро они женщины, пусть и ведущие себя необычно в сравнении с афинянками, открытые части тела у них покрыты белой краской. Красный и белый цвета применяли для деталей костюма, доспехов, вооружения. В краснофигурной вазописи архаики, ранней и высокой классики дополнительные цвета

¹ Авторы благодарны зав. Отделом научно-технической экспертизы А. И. Косолапову за содействие в проведении исследований; зам. зав. ОНТЭ Государственного Эрмитажа С. В. Хаврину и ст. науч. сотр. ОНТЭ К. С. Чугуновой за помощь в определении пигментов, а также зав. Лабораторией физико-химических исследований материалов ОНТЭ Л. С. Гавриленко за ценные консультации при исследовании краснофигурных полихромных vaz в коллекции Эрмитажа; хранителям археологических коллекций в ОАМ ГЭ: зав. сектором Северного Причерноморья А. М. Бутягину и ст. науч. сотр. Д. Е. Чистову, которые любезно разрешили исследовать вазы, находящиеся на их материально ответственном хранении; хранителю античной коллекции ГИМ Д. В. Журавлёву за цветные фотографии пелики в ГИМ; О. Ягги за качественные цветные фотографии пелик в ВКИКМЗ и ЯИЛМ.

² А. Е. Петракова, И. А. Григорьева — Гос. Эрмитаж; Дворцовая наб., д. 34, С.-Петербург, 190000, Россия; e-mail: petrakova.anna@gmail.com; irinagrigorieva@mail.ru

в принципе использовали по минимуму, но в изображениях амазонок их отсутствие компенсировалось орнаментами, в изобилии покрывающими одежды, доспехи и щиты³. Эти орнаменты благополучно продолжили существование в афинской вазописи IV в. до н. э., при этом белая краска для обозначения женской плоти вновь начала использоваться, хотя и не стала обязательной.

В нашей статье речь идет о тех краснофигурных вазах, которые принято называть поздней массовой продукцией. Хотя справедливости ради стоит отметить, что упрощение форм и тематического репертуара характерно и для завершающего этапа развития чернофигурной аттической вазописи (например, Группа СНС, круг Мастера Хаймона и проч.). В обоих случаях существовали росписи, которые можно характеризовать как почти одинаковые: типовые композиции и фигуры повторялись на вазах различных форм. Это затрудняет поиск мастера, но позволяет говорить о работе группы мастеров, т. е. мастерской. Неудивительно, что почти все имеющиеся аттические краснофигурные вазы с амазонками распределены между так называемыми Группой G⁴ и мастерской Мастера амазонок⁵. При этом «во многих случаях трудно отличить продукцию <...> <одной мастерской от другой> <...> в особенности это касается многочисленных пелик с протомами амазонок» (Ягги, Лазенкова, 2012. С. 172).

Предложенная К. Шефольдом очень поздняя (от 350 до 320–300 гг. до н. э.) датировка изделий мастерской Мастера амазонок, которую В. Д. Блаватский доводил до «начала III в. до н. э.» (Блаватский, 1953. С. 272), «вызывает вопросы из-за большого числа находок, сделанных... при неизвестных обстоятельствах... однако она никогда не оспаривалась, с одной стороны, из-за развития формы, с другой — из-за упрощенной грубой росписи» (Ягги, Лазенкова, 2012. С. 172).

Действительно, среди множества ваз, так или иначе ассоциированных с этой мастерской, есть группа изделий, происходящих из раскопок в Северном Причерноморье и украшенных исключительно бедными по качеству рисунками (рис. 1, 1–5, 10): это пелики в Ялте (ЯИЛМ, инв. № КП-866), Одессе (ОМЗВИ, инв. № 22051), Керчи (ВКИКМЗ, инв. № КМАК 10806), Москве (ГИМ, инв. № 18334), фрагмент (ГЭ, инв. № ГР-11405, Б-2937) и пелика (ГЭ, инв. № П.1874-48) в Санкт-Петербурге. Помимо нарушения анатомии и обобщенно трактованных одежд для росписей на них характерно использование всего нескольких типов фигур: сражающийся пеший персонаж, заводящий локоть за голову (бывает и амазонка — рис. 1, 1–3, и грек — рис. 1, 8–11); конная амазонка с поднятой вверх рукой (рис. 1, 3–4, 7–9); упавший на землю раненый (грек, амазонка или оба на одной и той же вазе — рис. 1, 1–9, 11–12); атакующий со щитом в левой и копьем в непропорционально маленькой правой руке пеший воин (грек или амазонка), как правило, в левой части композиции (рис. 1, 1–12).

Существование описанных повторяющихся типов фигур отмечали авторы публикаций о краснофигурных аттических пеликах с амазонками, напр.: (Кобылина, 1951; Тугу-

³ В чернофигурной вазописи орнаменты на одеждах амазонок изображали, как правило, те вазописцы, которые любили украшать ими абсолютно все. В краснофигурных же росписях изобилие орнаментов можно назвать характерной чертой костюмов амазонок.

⁴ Griffin Maler, выделил Шефольд (*Schefold*, 1934), позже Бизли отметил, что, очевидно, похожие вазы создавали несколько вазописцев, таким образом, речь должна идти не о мастере, а о группе — она получила имя Группа G, см.: (*Beazley*, 1963–1968. P. 1462–1470).

⁵ Amazonen Maler, выделил Шефольд, с ним согласился Бизли (отказавшись от нескольких атрибуций), однако очевидные расхождения в стиле и качестве указывают на то, что «Мастер амазонок» соответствует мастерской, в которой работало много гончаров и вазописцев (Ягги, Лазенкова, 2012. С. 172).

шева, 2001), ассоциируя их, вслед за К. Шефольдом, с мастерской Мастера амазонок⁶. Поскольку очевидно, что рисунки выполнены несколькими вазописцами, мы можем говорить о продукции мастерской, для которой, помимо других сюжетов, была характерна склонность к изображению амазономахии, состоящей из ограниченного количества фигур, которые комбинировались с большей или меньшей фантазией. Наиболее примечательной их особенностью следует признать использование яркой полихромии и позолоты, выполненных после обжига. Именно это, на наш взгляд, объясняет ту самую «упрощённую грубую роспись»: зачем прорисовывать подробно все детали, если потом они будут перекрыты сверху красками?

Большинство упомянутых выше ваз уже опубликованы. Некоторые авторы описывают полихромные дополнения на них достаточно подробно (Кобылина, 1947; Кобылина, 1951; Шталь, 2000; Вдовиченко, 2014). Другие уделяют больше внимания композиции, орнаментам, вопросам атрибуции, классификации, распространения (Боровкова, 1994; Петренко, 1994а; Петренко, 1994б; Тугушева, 2001; и др.), не учитывая при этом полихромия как значимый фактор. Между тем, как представляется, для получения общей картины следует собрать информацию обо всех аналогичных вазах, чтобы определить роль полихромии в системе их росписей. К сожалению, этому мешает плохая сохранность, обусловленная использованными в данном случае техническими приёмами.

На пелике из некрополя Пантикапея, хранящейся в Керчи (Ягги, Лазенкова, 2012. Кат. 66; ВАРD9047849), от полихромии остались лишь бледные следы (рис. 1, 1): у одной амазонки «круглый щит покрыт белым и нанесённой поверх красноватой краской», у другой амазонки и у грека на щите и части одежды «поверх белой краски была нанесена местами еще видимая краска красноватого и фиолетового оттенков» (Ягги, Лазенкова, 2012. С. 171–172). Также лишь следы (рис. 1, 2) остались на пелике в ГИМ (Кобылина, 1951. Рис. 14, 1; ВАРD230450), по поводу которой М. М. Кобылина писала, что «роспись исполнена с обильным применением накладной краски»; эта пелика, «скорее всего, боспорская» (Кобылина, 1951. С. 170).

На ялтинской пелике (Шталь, 2000. Кат. 78; Вдовиченко, 2014; ВАРD9048792) следы краски сохранились лучше (рис. 1, 3). В свое время М. М. Кобылина отметила: «Одежда сражающихся исполнена белой краской с голубыми полосами; на одежде конной амазонки видны остатки красновато-розовой и сиреневой краски... сбруя, вооружение... сделаны рельефно накладной глиной и пройдены коричневой краской» (Кобылина, 1947. С. 54). Она также сравнила ялтинскую пелику с пеликой в Одессе (Шталь, 2000. Кат. 80; ВАРD230453) (рис. 1, 4), где «на хитоне <грека> видны остатки белой и голубой краски... центральная фигура конной амазонки вся покрыта белой краской... упряжь... детали костюма, щит, перевязи покрыты накладной коричневой краской» (Кобылина, 1947. С. 56).

На эрмитажной пелике инв. № П.1874-48 (рис. 1, 5), найденной во время раскопок одной из керченских гробниц А. Е. Люценко (Тугушева, 2001. Рис. 10; ВАРD230451) и позолота, и краски сохранились лучше (рис. 2, 2): хитон грека ярко-алый; на нижней части хитона левой амазонки хорошо видны краски голубого и бордового (кайма) цветов; голубой и бордовый цвет также использованы при росписи сапог обеих амазонок; у правой амазонки видны остатки голубой краски на щите и пр.

⁶ О. Е. Буравчук из Национального художественного музея Украины в личной беседе во время посещения Эрмитажа предлагала выделить расписывавшего их «Мастера раненой амазонки» — исключительно плохого рисовальщика, подобного Мастеру пифоса, вазописцу поздней архаики, не утруждавшему себя разнообразием ни в позах персонажей, ни в сюжетно-тематическом репертуаре. Однако, на наш взгляд, всё выглядит несколько более сложно.



Рис. 1. Пелики: 1 — инв. № КМАК 10806, ВКИКМЗ (фото О. Язгу); 2 — инв. № 19334, ГИМ (фото Д. Журавлёва); 3 — инв. № КП-866, ЯИЛИМ (фото О. Язгу); 4 — инв. № 22051, ОМЗВИ (Шталь, 2000. С. 164–165, рис. 80а); 5 — инв. № П.1874-48, ГЭ; 6 — инв. № 1334, Национальный археологический музей, Афины (BAPD 230455); 7 — инв. № 138531, Национальный музей, Варшава (BAPD 230452); 8 — в Археологическом музее Ретимно (BAPD 340127); 9 — инв. № 957, Музей Алларда Пирсона, Амстердам (BAPD 230443); 10 — фрагмент, инв. № ГР-11405, ГЭ; 11–12 — сосуд и фрагмент № П19514 и П13668 из раскопок на Родосе (Μπαϊράκη, 2000. Εικ. 1 и 9)

Подробно описывая все эти вазы, происходящие из дореволюционных раскопок на юге России, М. М. Кобылина сделала вывод: «Тяжелые громоздкие наши пелики, расписанные хрупкими накладными красками, скорее всего были исполнены на месте (т. е. на Боспоре. — А. П., И. Г.)» (Кобылина, 1947. С. 59). В данной связи мы хотим обратить внимание на вазу, найденную значительно позже за пределами Северного Причерноморья (Амфиполь, археологический музей, инв. № 3399) (рис. 2, 1). На ней в левой части композиции представлен атакующий грек и прочие типовые фигуры (конная амазонка, упавшая амазонка, грек с заведённой за голову рукой), но краски сохранились гораздо лучше, чем даже на пелике из раскопок Люценко. Ваза эта найдена в могиле на территории северо-западного кладбища древнего Амфиполя, см. с библиографией: (Νικολαΐδου-Πατέρα, 1993. Σ. 480, 484, εικ. 6–7; Peristeri, 2016; Νικολαΐδη και άλλοι., 2022. Σ. 184–186, εικ. 5–6). Правда, это не пелика, а гидрия, использованная как погребальная урна⁷. Сверху ее накрывала свинцовая крышка, что, похоже, было распространено в этом регионе⁸: аналогичные крышки сохранились и на других вазах, представленных в соседних витринах музея. На гидрии хорошо видны яркие голубая и алая краски, а также позолота (рис. 2, 1). Только в некоторых местах краска лежит прямо на глине. Чаше роспись выполнена слоями: поверх белого слоя своего рода подложки или грунта нанесён цветной красочный слой или даже несколько. Это напоминает принципы греческой живописи, прекрасным примером которой являются деревянные дощечки из Пицы, найденные в 1934 г. и датируемые 540–530 гг. до н. э. Они подробно исследованы коллективом во главе с Х. Брекулаки (*Brecoulaki et al.*, 2019). Ученые выяснили, что красочные слои нанесены поверх белого грунта на основе гипса (кальция сульфата дигидрата), а среди пигментов помимо «сажи» (технического углерода) и белого карбоната кальция найдены: красная и желтая охра, аурипигмент, реальгар, а яркие голубой и алый — это египетская голубая и киноварь соответственно. Сочетание ярких алого и голубого цветов такое же, как на гидрии из Амфиполя. Видимо, на такое сочетание цветов была определённая мода: мы можем видеть его и в живописи, и в раскрашенной скульптуре с VI по конец IV в. до н. э., см.: (*Koch*, 1996; *Koch*, 2000; *Brinkmann*, 2003; *Posamentir*, 2006; *Blume*, 2015).

У аттических вазописцев особый интерес к дополнительной полихромии можно наблюдать уже в последней трети VI в. до н. э. на изделиях с росписями в технике Сикса, см. с библиографией: (*Cohen et al.*, 2006. Р. 71–104). В следующем столетии этот интерес, безусловно, связан с белофонными вазами, см. с библиографией: (*Noll et al.*, 1974; *Noll et al.*, 1975; *Cohen et al.*, 2006. Р. 185–238). Вначале их расписывали в ограниченной цветовой гамме, при помощи пигментов, способных выдержать обжиг, поскольку краски, нанесенные после этого, сохраняются гораздо хуже, см. с библиографией: (*Koch-Brinkmann*, 1999; *Chirco et al.*, 2022). Во второй половине V в. до н. э. стремление ко всё большей полихромии приводит к применению красной, а также — голубой и зелёной красок, особенно характерных для лекифов, датированных 420–400 гг. до н. э., т. е. последним этапом производства белофонных ваз. Эти краски наносили после обжига, поскольку их цвет под воздействием высокой температуры в процессе обжига очень сильно и необратимо меняется, ср., напр., с библиографией: (*Cohen et al.*, 2006. Р. 317–341; *Walton et al.*, 2010).

⁷ Такая практика известна и на Боспоре. Например, урнами были хранящиеся в Эрмитаже: гидрии инв. № П.1841-4 и инв. № П.1872-130 с изображением спора Афины и Посейдона за власть над Аттикой, а также вазы других форм, например лебес П. 1909.175 (см. о них с библиографией: *Jaeggi, Petrakova*, 2019).

⁸ В боспорских погребениях также зафиксированы случаи, когда афинские краснофигурные полихромные гидрии, исполнявшие роль урн в этих погребениях, накрывали: так, гидрия инв. № П.1841-4 была накрыта, по-видимому, крышкой леканы, а о гидрии инв. № П.1872-130 в отчете о раскопках сказано, что «к горлу ее был примазан... тёмно-красного цвета кружок» (см. о них с библиографией: (*Jaeggi, Petrakova*, 2019)).



Рис. 2. Сосуды: 1 — гидрия, инв. № 3399, Амфиполь, Археологический музей (фото А. Петраковой);
2 — пелика из раскопок А. И. Люценко, инв. № П.1874-48, ГЭ

По-видимому, в нескольких аттических мастерских IV в. до н. э. решили, что позолоты, применявшейся в краснофигурной вазописи с конца V в. до н. э., ср. с библиографией: (Букина и др., 2025), недостаточно и росписи следует дополнить полихромией. Характерным примером в данном отношении является так называемая Мастерская амазонок (или мастерская Мастера амазонок).

В данный момент система датировок, восходящая в большей мере к К. Шефольду, в меньшей — к Дж. Бизли, подвергается постоянному пересмотру, см.: (Βαλαβάνης, 1991; Kogioumtzi, 2006; Langner, 2013; McPhee, 2018; Jaeggi, Petrakova, 2019; Θάνος, 2020; Букина, 2023а; Букина, 2023в), поэтому подробно на ней мы останавливаться не будем. Главное заключается в том, что благодаря гидрии из Амфиполя и пелике из раскопок Люценко мы можем представить, как могли выглядеть перечисленные вазы, если бы красочный слой, выполненный уже после обжига вазы поверх исполненной до обжига краснофигурной росписи, сохранился хорошо.

Очевидно, что в тех случаях, когда на амазонке нет штанов, а обнажённые части её тела покрыты белой краской, кайма одежды не может быть того же цвета, иначе разные части изображения визуальнo сольются друг с другом. На пелике из раскопок Люценко кайма имеет бордовый цвет (рис. 2, 2), на гидрии из Амфиполя поверх белого слоя сохранились остатки розовой краски (рис. 2, 1). Рукава и штаны обычно тоже разноцветные, контрастные по отношению к белой коже: красные с синей каймой и синие с красной каймой, что можно видеть на гидрии из Амфиполя (рис. 2, 1). Изображённые там же шапки амазонок алые и голубые с позолоченными элементами, хитоны — красные с голубой каймой и голубые с красной каймой, щиты — белые с орнаментом или разноцветные, с сочетанием красного, голубого и белого цветов (рис. 2, 1). Сапоги могут быть выкрашены в два или три цвета с использованием позолоты (бляшки), как на пелике из раскопок Люценко (рис. 2, 2). Сделанные наблюдения позволяют представить себе первоначальный вид пелики в ЯИЛМ (рис. 1, 3). В настоящее время на ней хорошо видны лишь голубой оттенок в хитоне грека, а также голубой и красный в одежде конной и упавшей на колени амазонок, на остальных фигурах сохранились остатки нижнего слоя белого цвета и рельеф под позолоту.

У остальных перечисленных выше ваз, судя по остаткам краски, цветовая гамма была сходной: белый, оттенки красного и синего цвета, позолота. К ним следует добавить ещё две пелики. Одна хранится в Метрополитен-музее с инв. № 06.1021.195 (BAPD230447; найдена в Малой Азии), другая — в Эрмитаже с инв. № ГР-163 (Б-2579) (Тугушева, 2001. Рис. 9; BAPD230445); поступила из коллекции А. В. Новикова, собранной из причерноморских находок. Рисовальщик, исполнивший краснофигурные росписи на них, был более искусный и старательный (деталей прорисовано чуть больше и орнаменты более сложные), а вот типы фигур — знакомые. На американской, которую предлагают датировать «серединой IV в. до н. э., чуть раньше, чем гидрию в Амфиполе» (Mertens, 2019. P. 149), полихромия сохранилась лучше (рис. 3, 1): видны длинные синие рукава одежды с позолоченными бляшками у одной амазонки, остатки фиолетового на шапке и одежде — у другой. На эрмитажной пелике инв. № ГР-163 (рис. 3, 2) хорошо виден небольшой участок, оставшийся от голубого слоя на щите одной амазонки и остатки красной краски на щите другой. Пелика была расчищена в 1996 г., но имеются старые фотографии и описания, по которым видно, что полихромии было больше (Кобылина, 1951. Рис. 14, 2). На обоих сосудах присутствует знакомая фигура пешего грека. На его шлеме сохранились остатки позолоты, краска же утрачена полностью. Возможно, некогда он был голубого цвета, как у воина на гидрии из Амфиполя.

Кроме того, можно упомянуть пелики: в Национальном археологическом музее в Афинах (инв. № 1334; BAPD230455; происходит из раскопок в Беотии, в Танагре) (рис. 1, 6), в Музее Алларда Пирсона в Амстердаме (BAPD230443, указано происхождение из Керчи) (рис. 1, 9), в Национальном музее в Варшаве (BAPD230452, происхождение не указано) (рис. 1, 7), в Археологических музеях Стамбула (BAPD230444, из раскопок в Малой Азии) (рис. 3, 3) и Ретимно (BAPD340127, раскопки в Ретимно) (рис. 1, 8), целую и фрагментированную пелики с Родоса, см.: (Μπαϊράμ, 2000. № П19514 и П13668) (рис. 1, 11–12). На всех этих вазах композиции составлены из знакомых фигур, а поверх краснофигурных росписей хорошо видны разной степени сохранности полихромные дополнения. Пелика в Стамбуле наиболее близка пеликам в Метрополитен-музее и инв. № ГР-163 в Эрмитаже по форме, орнаментам, характеру рисунка.

К рассмотренным вазам добавим также ещё одну эрмитажную пелику инв. № ГР-7439 (Б-2230) (*Schefold*, 1985. Р. 119 footnote 6; *Тугушева*, 2001. Рис. 8; BAPD230448), поступившую из коллекции А. В. Новикова (рис. 4, 1). Она украшена знакомыми нам изображениями пешего грека со щитом и копьём в левой части композиции (тут он обнажён) и конной амазонки с поднятой рукой — в центральной части. К сожалению, в 1996 г. эта пелика (как и другая из той же коллекции, описанная выше) была расчищена, о чём имеется запись на описной карточке, где указано: «...после реставрации позолота и краски (кроме белой) не сохранились». Между тем ещё в 1926 г. М. В. Фармаковский отмечал, что «полихромная роспись на античных вазах... часто сделана на воде с прибавлением клея (т. е. техникой *al tempera*); такая живопись не обжигалась вместе с изделием» (*Фармаковский*, 1926. С. 49), а потому гораздо менее устойчива к внешнему воздействию, чем закрепленные высокотемпературным обжигом черно- и краснофигурные росписи. «Мне удалось однажды, — продолжал он, — в Одесском музее расчистить щеточкой и острым скальпелем (как это делают при расчистке фресок) прекрасную полихромную вазу с... крайне деликатными розовыми и красными красками, очищать которую иными способами было опасно... подобного рода операции следует считать исключением, допускаемым виртуозной техникой, но не общедоступным средством» (*Фармаковский*, 1926. С. 66). В ОАМ хранятся старые негативы и фотографии (черно-белые), на которых видно, что полихромии на пелике инв. № ГР-7439 было больше (см. также цветное фото в Базе Бизли — BAPD230448). В описной карточке указано, что на конной амазонке «фиолетовый хитон», амазонка справа «так же одетая», при этом отмечено большое количество позолоты. В настоящее время на одежде конной амазонки видны буквально точечные остатки краски голубого и бордового цвета (рис. 4, 1), на шапке пешей — красного цвета, а вот на шлеме воина сохранились рельеф и позолота, очень похожие на те, что можно видеть на вазе лучшей сохранности — эрмитажной гидрии инв. № П.1841-4 (*Schefold*, 1985. Р. 122 footnote 10; BAPD230478)⁹ (рис. 4, 2), найденной А. Б. Ашиком при раскопках гробницы в одном из курганов к востоку от Керчи; подробно о гидрии см.: (*Букина и др.*, 2025). На гидрии представлены все те же знакомые нам типовые фигуры, включая конную амазонку с поднятой вверх рукой и амазонку, упавшую на землю. Позолота на гидрии сохранилась неплохо, краски, к сожалению, гораздо хуже. Впрочем, довольно очевидно, что амазонка с топориком была в синем одеянии с красной каймой — такое же сочетание цветов, как на гидрии из Амфиполя. В процессе комплексного исследования гидрии инв. № П.1841-4 в ОНТЭ Гос. Эрмитажа¹⁰ было определено, что красный

⁹ Любопытно, что эту вазу Шефольд объявил «одной из последних аттических краснофигурных vaz вообще» (*Schefold*, 1985. Р. 122 footnote 10), сделанной около 315 г. до н. э. (*Schefold*, 1985. Р. 123).

¹⁰ Экспертное заключение № 3005 от 08.09.2022. Методы исследования: рентгенофлюоресцентный анализ (XRF, μ XRF-спектрометр ArtTAX, RÖNTEC, Bruker); сканирующая электронная микроскопия (SEM,

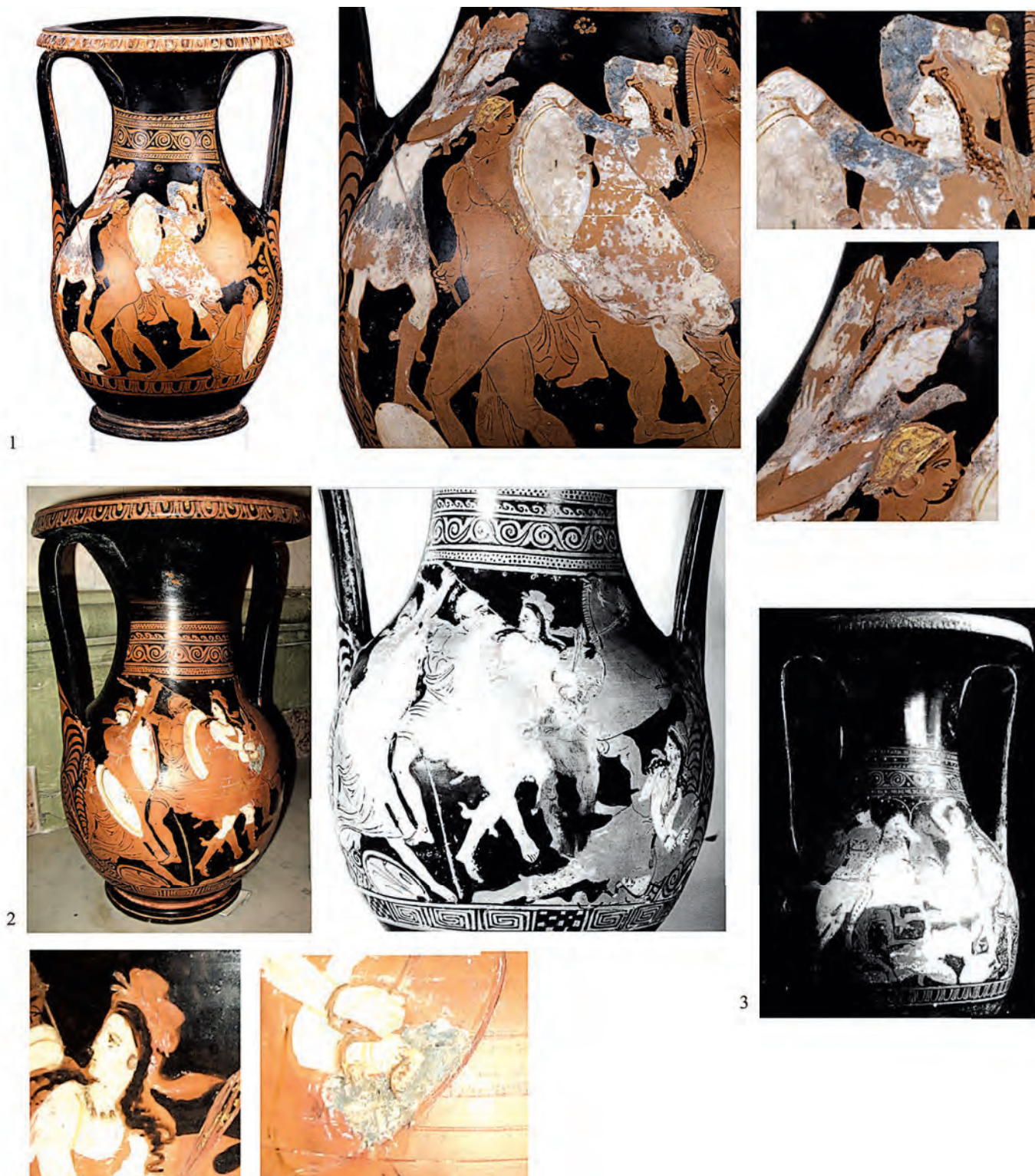


Рис. 3. Пелики: 1 — инв. № 06.1021.195, Метрополитен музей (BAPD 230447); 2 — инв. № ГР-163 в ГЭ, современные цветные фотографии и чёрно-белая фотография до расчистки; 3 — инв. № Q5590, Археологический музей Стамбула (BAPD 230444)

EVO-MA-25, Zeiss) с применением рентгеноспектрального микроанализа (SEM-EDS, PCMA, Oxford Instruments X-MaxN80); рентгенофазовый анализ (XRD, D/max RAPID-II, Rigaku); инфракрасная Фурье-микроспектроскопия (ИК-Фурье спектрометр Tensor 37 с микроскопом Hyperion 1000, Bruker), оптическая микроскопия (ОМ, Leica M60, Stemi 508, Zeiss).



Рис. 4. Сосуды: 1 — пелика, инв. № ГР-7439, современные цветные фотографии и чёрно-белая фотография до расчистки; 2 — гидрия, инв. № П.1841-4, ГЭ

пигмент — это киноварь¹¹, а синий пигмент — это египетская голубая ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$, купрориваит). Оба пигмента многократно фиксировались зарубежными коллегами не только на дощечках из Пицы (*Brecoulaki et al.*, 2019), но и на белофонных и краснофигурных аттических вазах (см.: *Noll et al.*, 1974; *Noll et al.*, 1975; *Scott, Taniguchi*, 2002; *Cohen et al.*, 2006; Δρούγου και άλλοι., 2013; *Chirco et al.*, 2022; и др.). Зелёная краска, сохранившаяся на одежде конной амазонки на гидрии инв. № П.1841-4, также исследована. В ней выявлена смесь минеральных пигментов: малахита ($\text{Cu}_2(\text{OH})_2\text{CO}_3$), египетской голубой и минерала из класса сульфидов мышьяка (реальгара AsS / парареальгара As_4S_4), вероятно, с присутствием природного земляного пигмента (охры). Похожая по составу и оттенку краска обнаружена на одежде Афины в росписи пелики инв. № 83.АЕ. 10 из Музея П. Гетти в Малибу, см.: (*Scott, Taniguchi*, 2002; BAPD13371) (рис. 5, 4).

Зелёный цвет в одежде именно амазонок есть также на двух эрмитажных экспонатах из Павловского кургана: фигурном сосуде инв. № Пав.10 в форме танцующей амазонки (рис. 5, 2) и на ткани инв. № Пав.14 (рис. 5, 3), где изображена конная амазонка, атакующая грифона, см. подробнее: (*Petrakova*, 2012). В 2012 г. на конференции в Мюнхене этот факт крайне заинтересовал зарубежных коллег, они даже высказывали идеи по поводу того, что зелёный в костюме амазонок не случаен, а «семантически обусловлен» их связью с Дионисом и Артемидой. Однако после изучения корпуса публикаций о цвете и его семантике в античной литературе, культуре и изобразительном искусстве, см., напр.: (*Irwin*, 1974; *Dürbeck*, 1977; *Benson*, 2000; *Bradley*, 2009; *Busatta*, 2014; *Brecoulaki*, 2014; *Archaeology of Colour...*, 2023; и др.), мы не можем с уверенностью сказать, что раскраска костюмов амазонок на аттических краснофигурных полихромных вазах IV в. до н. э. связана именно с семантикой того или иного цвета. В недавней публикации Е. Вальтер-Кариدي на материале греческой живописи, раскрашенной скульптуры и элементов архитектуры пришла к такому выводу: «...похоже, что “цветовой иконографии” в древнегреческом искусстве не существовало» (*Walter-Karydi*, 2023. Р. 432). Полагая, это утверждение справедливо и в отношении изображений амазонок на аттических вазах IV в. до н. э. Зелёный цвет встречается в одеждах различных персонажей, например в изображении одной из амазонок на гидрии П. 1841-4, Афины на упоминавшейся пелике в Малибу, см.: (*Scott, Taniguchi*, 2002) (рис. 5, 4) и на гидрии со спором Афины и Посейдона (ГЭ, инв. № П.1872–130), в одеждах Афродиты и ее спутниц на гидрии из Керчи (ГЭ, инв. № П.1837-3, см.: *Букина*, 2023в. Рис. 2, 1–3) и на лекифе в Балтиморе (Художественный музей Уолтерса, инв. № 48.84), в изображении менады на лекане из Юз-Обы (ГЭ, инв. № Ю.О.-18), охотника на лекифе (ГЭ, инв. № Зм.3)¹² и персонажах круга Афродиты на ойнохое (ГЭ, инв. № Зм.4) из Змеиног кургана, на вазах с персонажами элевсинского круга, напр.: (*Букина*, 2023в. Рис. 2, 4) и пр. В любом случае говорить о том, что зелёный — цвет семантически закреплённый по каким-то причинам исключительно за амазонками, мы не можем.

¹¹ Экспертное заключение № 3115 от 21.08.2023. Киноварь нередко присутствует на аттических краснофигурных полихромных вазах из боспорских раскопок, в частности — из курганов Юз-Обы. См., напр.: экспертное заключение № 3004 от 06.09.2022 (лекиф, инв. № Зм.3) и № 3008 от 15.09.2022 (лекана, инв. № Ю.О.-18).

¹² Зелёный на лекане, инв. № Ю.О.-18, и лекифе, инв. № Зм.3, нами также исследован, см. экспертное заключение № 3004 от 06.09.2022 и № 3008 от 15.09.2022. На обеих вазах речь идёт о малахите. На лекане оттенок зелёного похож на тот, что имеется на гидрии, состав также похож: смесь малахита ($\text{Cu}_2(\text{OH})_2\text{CO}_3$), египетской голубой ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$, купрориваит), каолинита ($\text{Al}_2(\text{Si}_2\text{O}_5)(\text{OH})_4$) и кварца (SiO_2), присутствует мышьяк, возможно, пигмент из класса сульфидов мышьяка (реальгар AsS /парареальгар As_4S_4).



Рис. 5. Мотивы, связанные с амазонками: 1 — фрагмент гидрии, инв. № П.1841-4, ГЭ; 2 — фигурный лекиф, инв. № Пав.10, ГЭ; 3 — рисунок ткани инв. № Пав.14 (изображение в ОАК); 4 — пелика, инв. № 83.АЕ.10, Музей П. Гетти, Малибу (фото с сайта музея); 5 — пелика, инв. № КР-866, ЯИЛМ (фото О. Ягги); 6 — таблички из Пицы (Brescoulaki et al., 2019); 7 — фрагмент погребальной стелы (Аттика, 525–515 гг. до н. э., Музей Метрополитен, инв. № 38.11.13); 8 — Сидонский саркофаг на рисунке после находки (Hamdi Bey, Reinach, 1892) и современная реконструкция; 9 — росписи гробницы в Агиос Атанасиос (Tsimbidou-Avloniti, 2007)

Те цвета, которые мы чаще всего видим на аттических краснофигурных полихромных вазах IV в. до н. э. с амазонками, т. е. синий и красный¹³, были популярны не только в VI в. до н. э. (см., напр., многочисленные архаические скульптуры, в частности кору Фрасиклеи: (*Brinkmann et al.*, 2010)) (рис. 5, 6–7), но и в V–IV вв. до н. э. в самых разных видах искусства. В данном отношении ярким примером является Сидонский саркофаг, см. с библиографией: (*Basgelen*, 2013), цвета росписи которого зафиксированы уже в ранней публикации (*Hamdi Bey, Reinach*, 1892), а на основе современных исследований сделана реконструкция полихромии (рис. 5, 8). Большинство ученых полагают, что его сделали аттические скульпторы, хотя некоторые исследователи не исключают участия ионийских мастеров. Красный и синий цвета представлены и в живописи, например в гробнице Агиос Атанасиос (рис. 5, 9) (в 20 км к западу от Салоник), открытой в 1994 г. (*Tsimbidou-Avloniti*, 2007) и других гробницах IV в. до н. э. на севере Греции.

В специализированном труде о греческой теории цвета, а именно — в разделе о комплементарных цветах, Дж. Бенсон отмечает, что жёлтый в произведениях античного искусства регулярно оттеняется комплементарным ему фиолетовым, а «голубой/зелёный или зелёный/голубой часто сочетают с киноварью (или другими вариациями в красном диапазоне)» (*Benson*, 2000. Р. 112). Зелёный же может быть своеобразным «мостом между тёплым (красный) и холодным (синий)» (*Benson*, 2000. Р. 113). Как справедливо отмечает Бенсон, древние греки не создали что-то вроде теории цвета Гёте, скорее в отношении восприятия и сочетания цветов они действовали интуитивно.

Подведем итоги: в IV в. до н. э. изготовление краснофигурных полихромных ваз с амазонками следует рассматривать в контексте общей моды на полихромии в аттической вазописи. Вывозили их не только на Боспор (см. образцы продукции явно той же мастерской из Амфиполя, Беотии, Ретимно, Малой Азии и с Родоса)¹⁴. Это наблюдение представляет несомненный интерес по причине повторяющейся в отечественных публикациях идеи о востребованности сосудов с изображениями амазонок именно на Боспоре, поскольку традиция связывала этот регион со скифами, амазонками, аримаспами и прочими реальными или выдуманскими варварскими народами.

Получается, что характерное для найденных на Боспоре ваз с амазонками «обильное применение накладных красок», описанное В. Д. Блаватским, М. М. Кобылиной и многими другими отечественными и зарубежными учеными как «печать туземного искусства» (*Кобылина*, 1947. С. 59), является отличительной чертой работы мастерских афинского Керамика, который «до конца IV в. до н. э. был главным центром... инноваций греческой керамики, <в том числе> техники декора» (*Mertens*, 2019. Р. 148). Таким образом, с «боспорскими туземцами», «крымчанами, которые исказили традиции и учения, пришедшие из Афин», «полуварварским аттико-скифским искусством» (*Courby*, 1922, Р. 131–132) эти новшества никак не связаны.

Наиболее часто на рассмотренных нами вазах с амазонами встречаются: ярко-голубой (египетская голубая), алый (киноварь), но также выявлены зелёный (смесь малахита, египетской голубой и вероятно, реальгара), а на упомянутой пелике в ВКИКМЗ также

¹³ Это египетская голубая и киноварь во всех случаях, когда проводились исследования пигментов. Иногда киноварь была смешана с белым пигментом, именно таким образом получен розовый цвет на подоле туники Париса на пелике в Малибу, см.: (*Scott, Taniguchi*, 2002). Это — всего лишь один из вариантов, при исследовании, например, росписей на мраморных вазах выявлены и другие пигменты, дающие этот цвет, в том числе органического, а не минерального происхождения (*Brecoulaki et al.*, 2014).

¹⁴ Этот список можно дополнить за счёт полихромных краснофигурных ваз с разнообразными сюжетами росписи, найденных в Александрии, Киренаике, Апулии, Кампании, Фракии, см. подробнее: (Букина, 2023г).

присутствует некий розовый, который требует дополнительных исследований на предмет выяснения: является ли он смесью нескольких пигментов или же результатом трансформации под воздействием неблагоприятных условий бытования предмета. На пелике инв. № П.1874-48 должен быть исследован бордовый (вполне вероятно, что такой цвет является результатом смешения нескольких пигментов). На гидрии инв. № П.1841-4 нами выявлены киноварь (алый), египетская голубая (ярко-голубой — его остатки хорошо видны на сапогах конной амазонки), смесь малахита с египетской голубой и, вероятно, реальгаром (зелёный). Росписи могли наноситься прямо по глине, но чаще — по белому грунту, в исследованных нами полихромных краснофигурных вазах в его составе были выявлены: каолинит ($\text{Al}_2(\text{Si}_2\text{O}_5)(\text{OH})_4$), карбонат кальция (CaCO_3), гипс¹⁵, что соответствует результатам, полученным и зарубежными коллегами при анализе пигментов в полихромных росписях на афинских краснофигурных вазах IV в. до н. э., найденных в погребениях в разных центрах далеко от Афин, например в некрополе Пидны на севере Греции, см.: (Δροῦου καὶ ἄλλοι., 2013). Зная, что на вазе будет полихромия, вазописцы не прорисовывали фигуры (на уровне исполнения краснофигурной росписи до обжига) подробно — смысла в этом нет, ведь всё перекроет накладная краска (как видно на гидрии из Амфиполя), а передавали их очень схематично, по сути лишь «резервируя» определённые части поверхности (поскольку фон вокруг фигур надо было закрасить, стало быть, нужны общие контуры фигур). Можно выявить вазы с более сложными многофигурными композициями (в том числе больших размеров, как в Ялте или Одессе) и более подробным рисунком и более богатым орнаментом (в том числе в Музее Метрополитен и в Стамбуле), а также более простые с тремя-четырьмя фигурами и несколько менее подробным рисунком. При этом одинаковые приёмы, а именно пристрастие к золочению и полихромии после обжига, а также типовые фигуры, из которых набраны композиции, говорят о работе одной и той же мастерской.

Хранящиеся в Эрмитаже известные фанагорийские фигурные сосуды, а также гидрия с Афиной и Посейдоном, лекифы и ойнохоя Ксенофанта, где полихромией дополнены достаточно высокие рельефы, это работы других мастеров с другими приемами. Мы же ведём речь о полихромных краснофигурных вазах с позолотой по низкому рельефу, сюжетно-тематический репертуар которых включает сцены свадебных приготовлений, изображения богов и героев, персонажей дионисийского и элевсинского круга (см.: Букина, 2023а; Букина, 2023б; Букина, 2023в; Букина, 2023г). Амазонки (сражающиеся с греками, грифонами, протомы и пр.) являются лишь одной из тем в имеющемся репертуаре мастерских наряду с перечисленными. Судя по всему, полихромии в краснофигурной аттической вазописи IV в. до н. э. было гораздо больше, чем мы привыкли считать. Это — общая черта афинской вазописи того времени, не связанная с экспортом «боспорским варварам» (как, собственно, и вазы с амазонками — они найдены по всему Средиземноморью, а не только на Боспоре). Как когда-то это случилось с каменной скульптурой архаики, наши представления о вазописи постепенно изменяются.

Мы можем говорить о том, что краснофигурные вазы с полихромными амазономахиями, о которых шла речь в этой статье, являются работами одной и той же мастерской, которая к настоящему моменту носит условное название мастерской Мастера амазонок. Тех, на которых сохранились остатки разноцветных пигментов, к настоящему моменту удалось выявить как минимум шестнадцать; также есть и несколько фрагментированных и тщательно

¹⁵ Помимо гидрии П. 1841-4, полихромная роспись по белому грунту (каолину) была зарегистрирована, например, на лекифе инв. № П.1829.1, на нем же был найден гипс, лежащий поверх каолинита (закл. № 3003 от 05.09.2022 и дополнение к нему от 23.01.2023); на лекифе, инв. № Зм.3, зелёный слой краски (на основе малахита) лежит на белом слое (каолинит и гипс) (закл. № 3004 от 06.09.2022 и дополнение от 13.03.2023).

отмытых экземпляров вроде фрагмента инв. № ГР-11405 в Эрмитаже (рис. 1, 10). «Упрощённая грубая роспись» не может считаться аргументом в пользу поддержки поздней датировки этих ваз вплоть до 300 г. или вообще III в. до н. э.¹⁶ Потому что это — не грубая роспись, а, по сути, предварительный рисунок под утраченную ныне полихромией. А полихромия, очевидно, является признаком того, что вазы эти не были грубой массовой продукцией для невзыскательного потребителя — «боспорского варвара». «Обычный пигмент, вроде египетской голубой, может рассматриваться в качестве чего-то ценного, если импорт затруднен и местное производство невозможно, — пишет Х. Брекулаки, — так, в росписи белофонных лекифов вазописцы редко использовали киноварь, египетскую голубую и малахит. В контексте афинских гончарных мастерских такие пигменты должны были представлять необычные материалы, которые использовались изредка и экономно» (*Brecoulaki*, 2014. Р. 32).

В данной статье мы охватили лишь одну из групп ваз с изображением амазономхий, которые соотносят с мастерской Мастера амазонок. Все они дополнены полихромией, хотя в качестве работ этой мастерской атрибутировано и множество ваз с амазонками, где использован белый цвет, но без полихромии, а также вазы с другими сюжетами. По-видимому, к продукции других мастерских относятся краснофигурные вазы с полихромией, дополняющей изображение амазонок с грифонами (например, BAPD230378, 22935) или изображение голов амазонок (например, Аполония Понтийска, 2019. Кат. 367). То же можно сказать об эрмитажной амфоре (инв. № Зел. 4) из раскопок на Тамани (*Schefold*, 1934. Taf. 30, Nr. 1; BAPD7005), двух пеликах из Амфиполя (Νικολαΐδη και ἄλλοι., 2022. Εἰκ. 3; Παπαδοπούλου, 2016. Σ. 67, Εἰκ. 54), пелике из Пидны (Δροῦγου και ἄλλοι., 2013), лекифе в Археологическом музее Созополя (Аполония Понтийска, 2019. Кат. 146), пелике (инв. № 83.АЕ.10) в Музее П. Гетти в Малибу (BAPD13371) с изображением Суда Париса, на оборотной стороне которой представлена полихромная амазономхия, о которых речь в нашей статье не шла. Последнюю Шефольд сопоставлял с работами Мастера амазонок¹⁷ (хотя и атрибутировал Мастеру свадебного шествия из круга Мастера Марсия). Он также отмечал остатки «синезелёного хитона на белом подмалёвке» у конной амазонки, но сторона с судом Париса была ему более интересна (*Schefold*, 1985. Р. 119).

Очевидно, что наши взгляды на аттические краснофигурные вазы IV в. до н. э. должны быть пересмотрены. Небрежный рисунок, по крайней мере на тех вазах, что были рассмотрены в этой статье, не является обязательным признаком поздней и некачественной продукции. Это — подготовительный рисунок под последующую полихромией. Полихромные росписи, выполненные после обжига, должны учитываться при вынесении суждений о времени, месте и дате производства ваз, даже если к настоящему моменту вазы эти изменились в результате воздействия окружающей среды в процессе своего бытования или радикальной расчистки в процессе реставрации. Техничко-технологические исследования помогают нам даже в тех случаях, когда роспись на вазе сохранилась лишь точно. Рассмотренные в этой статье пелики и гидрии с изображениями амазономхий на момент своего создания выглядели исключительно ярко и эффектно: судя по сохранившимся росписям, в цветовой гамме преобладали синий, красный, белый, но также встречался зелёный и оттенки синего

¹⁶ Кстати, публикуя полихромные краснофигурные пелики и гидрии из некрополя Амфиполя, греческие коллеги пишут, что это, вероятно, одни из наиболее поздних работ мастерской «Мастера амазонок, созданные до 330 г. до н. э.» (Νικολαΐδη και ἄλλοι., 2022. Σ. 182).

¹⁷ Любопытно, что роспись на стороне с амазонками сопоставлена с росписью эрмитажной пелики, инв. № Б-2230 (*Schefold*, 1985. Р. 119 footnote 6), которая сочтена им чуть более поздней по времени создания — около 320 г. до н. э. (*Schefold*, 1985. Р. 123).

и красного цветов; изображения были дополнены позолотой. «Керамика является, на первый взгляд, одной из наиболее изученных областей... однако при внимательном рассмотрении оказывается... что это — необъятное поле для исследований» (Фармаковский, 1926. С. 3). Эти слова, написанные Мстиславом Владимировичем без малого сто лет назад, до сих пор не утратили своей актуальности.

- Аполония Понтийска, 2019 — Аполония Понтийска. По стъпките на археолозите. Колекции на Лувър и български музеи. София: Faber, 2019. 524 с.
- Блаватский, 1953 — Блаватский В.Д. История античной расписной керамики. М.: Изд-во МГУ, 1953. 304 с.
- Боровкова, 1994 — Боровкова В.Н. Керченское собрание краснофигурных пелик IV в. до Р. Х. // Античные коллекции из раскопок Северного Причерноморья. М.: Типография ИНИОН РАН, 1994. С. 73–82.
- Букина, 2023а — Букина А.Г. Аттические краснофигурные полихромные вазы: современная перспектива // БИ. 2023. Вып. XLVI. С. 73–91.
- Букина, 2023б — Букина А.Г. Афинский полихромный лебес из некрополя Горгиппии: новая реконструкция и переатрибуция // XXIV Боспорские чтения. Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья: Археологические и письменные источники в исторических реконструкциях. Симферополь — Керчь: Соло Рич, 2023. С. 43–46.
- Букина, 2023в — Букина А.Г. Сцены и символы брака: аттические полихромные краснофигурные вазы IV в. до н. э. на Боспоре // АВ. 2023. Вып. 41. С. 143–161.
- Букина, 2023г — Букина А.Г. Краснофигурные полихромные вазы в погребениях Боспора: статистика и семантика // БФ: quarta pars saeculi. Итоги, проблемы, дискуссии: материалы междунар. науч. конф. СПб., 2023. С. 334–336.
- Букина и др., 2025 — Букина А.Г., Чугунова К.С., Григорьева И.А. О золочении на афинских краснофигурных полихромных вазах IV в. до н. э. // АВ. 2025. Вып. 46. С. 65–79.
- Вдовиченко, 2014 — Вдовиченко И.И. Сцены сражений греков и амазонок на полихромной пелике из Ялтинского историко-литературного музея // История оружия. 2014. № 10. С. 127–139.
- Кобылина, 1947 — Кобылина М.М. Краснофигурная пелика Ялтинского музея // КСИИМК. 1947. Вып. XIV. С. 53–60.
- Кобылина, 1951 — Кобылина М.М. Поздние боспорские пелики // МИА. 1951. № 19. С. 136–170.
- Петракова, 2020 — Петракова А.Е. “Exotische Utopien einer fernen Welt”: два краснофигурных кратера с редким изображением грифономахии из раскопок Северного Причерноморья // АВ. 2020. Вып. 29. С. 278–290.
- Петракова, Ягги, 2017 — Петракова А., Ягги О. Амазонки на аттических краснофигурных вазах из Северного Причерноморья: к вопросу о понимании изображений // БИ. 2017. Вып. 35. С. 100–125.
- Петренко, 1994а — Петренко К.В. Опыт уточненной классификации пелик керченского стиля по мастерам и мастерским // Античные коллекции из раскопок Северного Причерноморья. М.: ИНИОН РАН, 1994. С. 126–136.
- Петренко, 1994б — Петренко К.В. Элементы орнамента на пеликах керченского стиля // Античные коллекции из раскопок Северного Причерноморья. М.: ИНИОН РАН, 1994. С. 137–154.

- Тугушева, 2001 — Тугушева О. В. Сцены амазомахии на боспорских пеликах // Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазомахия?). М. — СПб.: Летний сад, 2001. (Серия «Монография о памятнике»; т. 2). С. 216–229.
- Фармаковский, 1926 — Фармаковский М. В. Очистка и сохранение // Красников И. П., Фармаковский М. В. Керамика, её техника и сохранение. Л.: ГАИМК 1926. (Материалы по методологии археологической технологии; вып. 6). С. 34–99.
- Шталь, 2000 — Шталь И. В. Свод мифо-эпических сюжетов античной вазовой росписи по музеям Российской Федерации и стран СНГ. Т. 1: Пелики, IV в. до н. э., керченский стиль. М.: Олма-Пресс, 2000. 223 с.
- Ягги, Лазенкова, 2012 — Ягги О., Лазенкова Л. Аттические краснофигурные вазы IV в. до н. э. Киев: Мистецтво, 2012 (Из собрания Керченского историко-культурного заповедника. Коллекция керамики; Т. IV). 343 с.
- Archaeology of Colour..., 2023 — Archaeology of Colour Technical Art History Studies in Greek and Roman Painting and Polychromy / Brecolaki H. (ed.). Athens: National Hellenic Research Foundation, 2023. 435 p.
- Βαλαβάνης, 1991 — Βαλαβάνης Π. Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια. Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου π.Χ. αι. Αθηνά, 1991. 354 σ.
- Başgelen, 2013 — Başgelen N. Istanbul Archaeological Museum: Alexander Sarcophagus. İstanbul: Archaeology & Art Publications, 2013. 17 p.
- Beazley, 1963–1968 — Beazley J. D. Attic red-figure vase-painters. 2nd ed. Oxford (UK): Oxford University Press, 1963–1968. 2036 p.
- Benson, 2000 — Benson J. L. Greek Color Theory and the Four Elements: A Cosmological Interpretation. Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Amherst Libraries, 2000. 149 p.
- Blume, 2015 — Blume C. Polychromie hellenistischer Skulptur: Ausführung, Instandhaltung und Botschaften. München: Biering & Brinkmann, 2015. 335 p.
- Bradley, 2009 — Bradley M. Colour and Meaning in Ancient Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 267 p.
- Brecoulaki, 2014 — Brecoulaki H. “Precious Colours” in Ancient Greek Polychromy and Painting: Material Aspects and Symbolic Values // Revue archéologique. 2014. № 57 (1). P. 3–35.
- Brecoulaki et al., 2014 — Brecoulaki H., Kavvadias G., Verri G. Colour and Luxury. Three Classical Painted Marble Pyxides from the Collection of the National Archaeological Museum // J. S. Østergaard, A. M. Nielsen (eds.). Transformations: Classical Sculpture in Colour. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, 2014. P. 152–165.
- Brecoulaki et al., 2019 — Brecoulaki H., Verri G., Bourgeois B., Romano F. P., Karydas A. G., Caliri C., Martín González E., Kavvadias G. The “lost art” of Archaic Greek painting: revealing new evidence on the Pitsa pinakes through MA-XRF and imaging techniques // Technè. 2019. No. 48. P. 34–54.
- Brinkmann et al., 2010 — Brinkmann V., Koch-Brinkmann U., Piening H. The Funerary Monument to Phrasikleia // Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture, Akten des Kolloquium Liebieghaus Frankfurt 2008. Frankfurt: Stiftung Archäologie Electronic Resource, 2010. P. 188–217.
- Brinkmann, 2003 — Brinkmann V. Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur. München: Biering & Brinkmann, 2003. 327 p.
- Busatta, 2014 — Busatta S. The Perception of Color and The Meaning of Brilliance Among Archaic and Ancient Populations and Its Reflections on Language // Antrocom Online Journal of Anthropology. 2014. Vol. 10, no. 2. P. 309–347.

- Chirco et al., 2022 — Chirco G., de Cesare M., Chiari G., Maaß S., Saladino M.L., Chillura Martino D.F. Archaeometric study of execution techniques of white Attic vases: the case of the Perseus crater in Agrigento // RSC Advances. 2022. No 12. P. 4526–4535.
- Cohen et al., 2006 — Cohen B., Dyfri W., Lapatin K., Mertens J.R., True M. The Colors of Clay: Special techniques in Athenian vases: exhib. cat. J. Paul Getty Museum. Los Angeles: Getty Publications, 2006. 386 p.
- Courby, 1922 — Courby F. Les vases grecs à reliefs. Paris: E. de Boccard, 1922. 598 p.
- Δρούγου και άλλοι., 2013 — Δρούγου Σ., Θάνος Α., Κατσίφας Χ. Αναλύσεις χρωστικών στα αγγεία της κατηγορίας «Κέρτς». Το παράδειγμα της πελίκης της Πύδνας // Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη 27. 2013. Σ. 207–212.
- Dürbeck, 1977 — Dürbeck H. Zur Charakteristik Der Griechischen Farbenbezeichnungen. Bonn: Habelt, 1977. 321 p.
- Θάνος, 2020 — Θάνος Α.Δ. Ο Ζωγράφος του Μαρσύα και ο κύκλος του: συμβολή στη μελέτη της αττικής αγγειογραφίας του 4ου αι. π.Χ. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2020. 625 σ.
- Hamdi Bey, Reinach, 1892 — Hamdi Bey O., Reinach Th. Une nécropole royale à Sidon. Paris: Ernest Leroux éditeur, 1892. 413 p.
- Irwin, 1974 — Irwin E. Colour terms in Greek poetry. Toronto: Hakkert, 1974. 242 p.
- Jaeggi, Petrakova, 2019 — Jaeggi O., Petrakova A. The Marsyas Painter and his Workshop in the Northern Black Sea Area // Classical Pottery of the Northern Aegean and its Periphery (480–323/300 BC) — Proceedings of the Int. Arch. Conf., Thessaloniki, May 17–20, 2017 / eds. E. Manakidou, A. Avramidou. Thessaloniki, 2019. P. 637–649.
- Koch, 1996 — Koch N.J. De picturae initiis: die Anfänge der griechischen Malerei im 7. Jahrhundert v. Chr. München: Biering & Brinkmann, 1996. 197 S.
- Koch, 2000 — Koch N.J. Techne und Erfindung in der klassischen Malerei: eine terminologische Untersuchung. München: Biering & Brinkmann, 2000. 255 S.
- Koch-Brinkmann, 1999 — Koch-Brinkmann U. Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen. München: Biering & Brinkmann, 1999. 140 S.
- Kogioumtzi, 2006 — Kogioumtzi D. Untersuchungen zur attisch-rotfigurigen Keramikproduktion des 4. Jhs. v. Chr. Berlin, 2006. 347 S.
- Langner, 2013 — Langner M. Grundlagen der Chronologie spätrotfigurigen Vasen aus Athen // BABESCH, 2013. Vol. 88. P. 127–170.
- McPhee, 2018 — McPhee I. An Attic Red-Figured Pelike in the Abbegg-Stiftung // Studi Miscellanei di Ceramografia Greca. 2018. Vol. IV. P. 71–79.
- Mertens, 2019 — Mertens J.R. Innovation in Hellenistic Athenian Pottery: The Evolution from Painted to Relief Wares // Art of the Hellenistic Kingdoms From Pergamon to Rome. New York — New Haven — London: Yale University Press, 2019. P. 148–158.
- Μπαϊράμη, 2000 — Μπαϊράμη Κ. Πελίκες ρυθμού Κέρτς με παράσταση αμαζονομαχίας από τη Ρόδο // Αρχαιολογικόν δελτίον. 2000. Vol. 55. Σ. 193–212.
- Νικολαΐδη και άλλοι., 2022 — Νικολαΐδη Ν.-Α., Πυλαρινού Ν., Σταμπούλογλου Μ. Η παρουσία του Αττικού Κεραμεικού στην κλασική Αμφίπολη // AtticPOT Αττική γραπτή κεραμική στην αρχαία Θράκη (6ος — 4ος αι. π.Χ.). Νέες προσεγγίσεις και ψηφιακά εργαλεία. Ξάνθη, 2022. Σ. 176–191.
- Νικολαΐδου-Πατέρα, 1993 — Νικολαΐδου-Πατέρα Μ. Έρευνα νεκροταφείου στην περιοχή της αρχαίας Αμφίπολης // Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη. 1993. Vol. 7. No. 1. Σ. 477–484.
- Noll et al., 1974 — Noll W., Holm R., Born L. Die Malerei auf polychromen attischen Lekythoi als Dokument antiker keramischer Technik // Neues Jahrbuch für Mineralogie Abhandlungen. 1974. Bd. 122. S. 119–144.

- Noll *et al.*, 1975 — Noll W., Holm R., Born L. Painting of ancient ceramics // *Ange-wandte Chemie*. 1975. No. 14. P. 602–613.
- Παπαδοπούλου, 2016 — Παπαδοπούλου Ε. Νεκρόπολη Αμφιπόλεως επί του Οδικού Άξονα Αμφιπόλεως-Σερρών. Περίοδος 2011–2012 (Αδμ. Μεταπτυχ. Εργασία, Α.Π.Θ.). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2016. 278 σ.
- Peristeri, 2016 — Peristeri K. Hydria with Lid, cat. 23 // Picón C. A., Hemingway S. (eds.). *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*. Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art, 2016. P. 119–120.
- Petrakova, 2012 — Petrakova A. Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerč Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Con-texts // S. Schmidt, A. Stähli (eds.). *Vasenbilder im Kulturtransfer-Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*, Beihefte zum CVA Deutschland V. München: Verlag C. H. Beck, 2012. S. 151–163.
- Posamentir, 2006 — Posamentir R. Bemale attische Grabstelen klassischer Zeit. München: Biering & Brinkmann, 2006. 144 S.
- Schefold, 1934 — Schefold K. Untersuchungen zu den Kertscher Vasen. Berlin; Leipzig: De Gryter, 1934. (Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen; Bd. IV). 161 S.
- Schefold, 1985 — Schefold K. Parisurteil der Zeit Alexanders des Grossen // *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*. Vol. 2. Malibu: The J. Paul Getty Mu-seum, 1985. (Occasional Papers on Antiquities; 3). P. 119–126.
- Scott, Taniguchi, 2002 — Scott D. A., Taniguchi Y. Archaeological Chemistry: a case study of a Greek polychrome Pelike // *Color in Ancient Greece: the role of color in Ancient Greek Art and Architecture (700–331 B. C.)*: Proceed-ings of the conference held in Thessaloniki, 12th–16th April, 2000. Thes-saloniki: Aristotelio Panepistēmio, Hidryma Meletōn Lamprakē, 2002. P. 235–244.
- Tsimbidou-Avloniti, 2007 — Tsimbidou-Avloniti M. Les peintures funeraires d'Aghios Athanassios // S. Descamps-Lequime (ed.). *Peinture et Cou-leur dans le monde grec antique*. Milano — Paris: 5 Continents Editions, 2007. P. 57–67.
- Walter-Karydi, 2023 — Walter-Karydi E. Did Colour and Colouring in Greek Art Confer Prestige? // Brecolaki H. (ed.). *Archaeology of Colour: Technical Art History Studies in Greek and Roman Painting and Polychromy*. Ath-ens: National Hellenic Research Foundation, 2023. P. 419–432.
- Walton *et al.*, 2010 — Walton M. S., Svoboda M., Mehta A., Webb S., Trentelman K. Material evidence for the use of Attic white-ground lekythoi ceramics in cremation burial // *Journal of Archaeological Science*. 2010. Vol. 37. No. 5. P. 936–940.

Polychromy on the Athenian red-figure vases of the 4th century BC with the depiction of Amazons: technological and semantical aspects

*A. E. Petrakova, I. A. Grigorieva*¹⁸

The paper deals with a group of Athenian red-figure vases of the 4th century BC with the depiction of Amazonomachia. The vase-paintings are related by the presence of typical figures that repeat from composition to composition, as well as a seemingly careless drawing. In a number of earlier publications, this drawing served as an argument in favor of the very late dating, up to the beginning of the 3rd century BC, as well as the idea of the Bosphoran production of these vases. However, a comparison of the vases with the specimens on which polychrome paintings are well preserved shows that the “careless drawing” is actually a preparatory one, reserving space for subsequent painting performed after firing. The finds in Amphipolis, Boeotia, Rethymno, Asia Minor and on Rhodes of vases with Amazonomachia very similar to those found in Kerch allow us to close the discussion about their manufacture on the Bosphorus. Thanks to the hydria from Amphipolis and pelika from the excavations of A. E. Lutsenko in Kerch, on which the paintings were preserved better than on other vases from this group, we can imagine what the vases under study might look like if all the colors had been preserved. The paintings revealed cinnabar (red), Egyptian blue (blue), a mixture of malachite, Egyptian blue, realgar (green). These are pigments characteristic of Greek painting, painted sculpture and vase painting of the 6th–4th centuries BC. The use of red, blue and green colors in the images of Amazonomachia on vases, apparently, is associated with love to combining these colors, and not with any color symbolism.

¹⁸ A. E. Petrakova, I. A. Grigorieva — State Hermitage Museum, Dvortsovaya nab., 34, St. Petersburg, 190000, Russia; e-mail: petrakova.anna@gmail.com; irinagrigorieva@mail.ru

Исследование и реставрация гидрии-кальпиды с изображением Ники с треножником

А.Е. Петракова, О.М. Шувалова¹

Аннотация. Статья посвящена краснофигурной аттической гидрии, поступившей в Эрмитаж в 1890 г. Недавно была проведена реставрация сосуда. В ходе демонтажа были обнаружены следы починки в древности, а также реставрации, проведённой в XIX в. В музейной документации указано, что гидрия была приобретена у торговца древностями Ермолаем Запорожским. Однако вполне возможно, что к нему она поступила из-за границы.

Ключевые слова: Северное Причерноморье, краснофигурные аттические вазы, сюжеты росписей, торговцы древностями, античная починка керамики, материалы и методы реставрации античной керамики в XIX в., рисунки Джона Бизли.

Annotation. The article is devoted to the red-figured attic hydria, which entered the Hermitage in 1890. The vessel was recently restored. During the dismantling, traces of ancient repairs were found, as well as restoration carried out in the 19th century. The museum documentation indicates that the hydria was purchased from the antiquities dealer Ermolai Zaporozhsky. However, it is quite possible that she came to him from abroad.

Key words: Northern Black Sea region, Athenian red-figure vases, subjects of the painting, antique dealers, old restorations of ancient pottery, materials and methods of the 19th century restorations, John Beazley's drawings.

В собрании Государственного Эрмитажа хранится краснофигурная гидрия-кальпида с инв. № ГР-187 (Б.2604) (рис. 1, 1). Подобные вазы создавали гончары и вазописцы афинского Керамика в V в. до н. э.

Гидрия как кувшин для воды с двумя симметрично расположенными горизонтальными и одной вертикальной ручкой известна уже в протоаттической керамике, см.: (Moore, 1997. Р. 37–39). В чернофигурной технике вазописцы любили расписывать ту разновидность гидрий, которую характеризуют плечики, четко отделенные от тулова (shouldered hydria). Такие гидрии нередко украшали двумя сюжетными композициями с фигурами разного размера (с крупными — на тулове, с небольшими — на плечиках), особенно активно между 530-ми и 470-ми гг. до н. э. Образцы, расписанные в краснофигурной технике, также существуют.

Форма гидрии-кальпиды (hydria-kalpis) с плечиками, плавно переходящими в тулово, появилась, по-видимому, не раньше, чем мастера афинского Керамика обратились к краснофигурной технике росписи (с чернофигурным декором их также делали, но, соответственно, не ранее 530–520 гг. до н. э.). На вазах последней трети VI — первой декады V в. до н. э. нередко клеймо с фигурами украшало лишь плечики, в то время как тулово было просто чёрным. Расположение росписей с фигурами крупного размера на тулове гидрий-кальпид датируют временем не ранее начала V в. до н. э.² и связывают с работами Мастера Клеофрада, Берлинского мастера и Мастера Евхариды. Именно последнему и атрибутирована наша гидрия.

¹ А.Е. Петракова, О.М. Шувалова — Гос. Эрмитаж; Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, 190000, Россия; e-mail: petrakova.anna@gmail.com; omschuvvalova@list.ru

² В середине V в. до н. э. появился и вариант росписи в два яруса, покрывающих почти всю поверхность плечиков и тулова (напр.: BAPD4537).



Рис. 1. Гидрия: 1-3 — фотографии до 1967 г.; 4 — рисунок Дж. Бизли, 1914 г.

Композиции, украшающие краснофигурные аттические гидрии-кальпиды, бывают одно-, двух- и многофигурными. Клеймо с изображением может быть обрамлено орнаментальными поясками со всех сторон, только сверху и снизу, только снизу; редко фигура вообще не имеет обрамления (напр.: BAPD205993). Орнаменты вокруг ручек разнообразны: от скромного пояска ов у основания ручки до пышных композиций из пальметт, спиралевидных завитков и пр. в поздней краснофигурной вазописи. В некоторых случаях желание художника изобразить на гидрии многофигурную сцену приводит к тому, что фигуры перекрыты горизонтальными ручками, а вся композиция заканчивается лишь у основания вертикальной (напр.: BAPD1032).

В нашем случае вазописец выбрал достаточно традиционный вариант, когда роспись расположена с противоположной от вертикальной ручки стороны. Одна крупная фигура занимает всю высоту плечиков и значительную часть тулова; она расположена свободно, лишь под ногами — небольшой орнаментальный пояс, состоящий из пяти элементов меандра, чередующихся с пятью квадратами с крестом внутри. Свободное расположение фигуры вполне оправдано тем, что представлена Ника³: она летит вправо, в профиль, в вытянутых вперёд руках несет треножник. На Нике длинный хитон с напуском на бедра и отворотами ткани, образующими своеобразные рукава, прикрывающие руки до локтя. Длинные волосы собраны в узел на затылке, поверх причёски — узорчатая лента, а сверху — исполненный красным венком; в ухе — круглая серёжка. Крупные крылья за спиной расположены так, что ближнее к зрителю почти полностью перекрывает дальнее. Из-под подола хитона видны ступни. Основные линии росписи выполнены слегка рельефными густыми линиями чёрного лака. Перья в верхней части крыльев, спадающая на шею прядь кудрявых волос и точки на хитоне — разбавленным лаком, имеющим, в зависимости от густоты, цвет от коричневого до оранжевого. Местами под росписью видны вдавленные линии предварительного рисунка, нанесённого мастером на поверхность подсохшего до состояния «кожаной твердости» сосуда. По сторонам от горизонтальных ручек симметрично расположены маленькие горизонтальные пальметты со спиралевидными завитками в основании. Вертикальная ручка не украшена. На свесе венчика — поясков ов.

По схеме расположения орнаментального декора и его соотношению с фигурой нечто близкое можно видеть на гидрии в Британском музее (BAPD203149), датированной ок. 480 г. до н. э. и атрибутированной Мастеру Дютюи (The Dutuit Painter), и на гидрии в одном из собраний Токио, датированной 490–480 гг. до н. э. и атрибутированной как ранняя работа мастерской Мастера Триптолема (BAPD32521). Некоторая скованность в фигуре, регулярный и несколько однообразный характер складок, а также совмещение лица в полный профиль с фронтальным изображением глаза (пусть и с разорванным внутренним уголком, к которому смещён зрачок) также указывают на то, что наша гидрия относится к краснофигурным вазам поздней архаики.

Одинокая Ника с тем или иным предметом в руках — не редкость в декоре краснофигурных аттических ваз, в частности гидрий-кальпид. Она может лететь (BAPD239, 13232, 32521, 205954, 205993, 213894, 340011), приземляться (BAPD5798, 203149), идти (BAPD214531, 9009086) или бежать (BAPD205955). В руках бывает ящичек (BAPD239, 340011, 340012), две фиалы (BAPD5798, 205954), факелы (BAPD13232, 205955, 9009086), ойнохоя (BAPD13493), ойнохоя и фиала (BAPD32521, 203149), гидрия (BAPD205993), лира (BAPD213894), лента (BAPD214531). Рядом может быть алтарь (BAPD239, 5798), лань (BAPD213894, 340012), птица (BAPD32521), стилизованное растение (BAPD340011). В нашем случае Ника несет треножник — важную многофункциональную вещь. В росписях на аттических вазах его получают в качестве приза за победу, приносят в дар богам, используют в религиозных обрядах (BAPD4186, 4615, 6989, 9559, 9703, 11614, 30321, 41461, 44385, 45460, 46175, 213468, 21376, 215331, 215701), увенчивают венками или лентами Эроты (BAPD3703, 3705) и Ники (BAPD3704, 4094, 9332, 217160, 9035133), разные персонажи сидят на нем (BAPD201984, 217214), несут или везут (BAPD7276, 43647, 310293, 310310,

³ В древнегреческой вазописи крылатыми и в длинных одеждах изображали сестёр-горгон, олицетворение радуги и вестницу богов Ириду, но чаще всего — персонификацию победы Нику и богиню утренней зари Эос, см., напр.: (Thomsen, 2011; LIMC. Vol. III, Eos; Vol. VI, Nike). Эос, как правило, изображают с телом Мемнона или в сцене преследования юноши. Отдельно от других фигур, но при этом с атрибутами в руках чаще изображают именно Нику.

9031676), за него Геракл сражается с Аполлоном (BAPD4750, 6095, 202053), неоднократно треножник представлен в качестве эмблемы на щите (BAPD200896, 320443), наконец, на него ставят котел для варки (BAPD202926, 202944, 203086). Также встречается Ника, несущая треножник в руках (BAPD45146, 201931).

Судя по записям в книге поступлений, инвентарях и на описной карточке на предмет, наша гидрия поступила в музей уже в виде целой вазы с реставрационными записями и вставками. Данных о том, что она подвергалась реставрации, находясь в Эрмитаже, не имеется. На описной карточке есть лишь записи о регулярных проверках сохранности экспоната.

В каталоге А. А. Передольской гидрия описана следующим образом: «Склеена из кусков, частично дополнена гипсом. На венчике шесть бронзовых скрепов <sic!> — следы античной реставрации. Рисунок местами переписан: часть отворота хитона на левой руке с прилегающей частью треножника. Над ручкой вставлен античный кусок от другого сосуда с изображением части мужской фигуры» (*Передольская*, 1967. Кат. 34). Фотографии в каталоге соответствуют этому описанию.

Хотя гидрия поступила в музей в 1890 г., она не попала в путеводители по залам расписных ваз 1906 и 1914 гг. за авторством О. Ф. Вальдгауэра. Однако именно благодаря ему появился важный документ, помогающий нам в исследовании гидрии. Дело в том, что, занимая в Отделении греко-римских древностей Эрмитажа разные посты, Вальдгауэр много сделал для того, чтобы памятники из этого собрания стали известны. В 1910-е гг. он состоял в переписке с Джоном Бизли, о чём свидетельствуют имеющиеся в архиве ГЭ письма. Как раз в это время Бизли «занимался разработкой своего собственного метода изучения расписной керамики... Суть методики заключалась в скрупулёзном изучении штрихов и композиций в росписях на вазах с тем, чтобы собрать группы таких сосудов, которые, судя по почерку, могли быть расписаны одним художником». Набирая «материал для своих исследований, Бизли стремился посетить как можно больше европейских и американских вазовых коллекций, в том числе — уже знаменитую <к тому времени> коллекцию Эрмитажа» (*Петракова, Букина*, 2019. С. 28). Его заметки и зарисовки в записных книжках сейчас хранятся в Оксфорде (*Rodríguez Pérez*, 2018), где он был профессором классической археологии и искусства. Среди них есть те, которые Бизли сделал во время поездки в Россию в 1914 г.

Свои рисунки Бизли выполнял при помощи карандаша и кальки, непосредственно наложенной на вазу (подробнее об их выполнении см.: (*Bothmer*, 1983)). При этом он тщательно прорисовывал не только хорошо видимые линии наружных контуров фигур, но и многочисленные детали, исполненные разбавленным лаком, а также линии предварительного рисунка, хорошо видные на многих краснофигурных росписях. Фотографии в то время были не в состоянии передать все эти нюансы.

На одном из рисунков Дж. Бизли изображена летящая Ника с треножником в руках и два элемента орнамента у нее под ногами (рис. 1, 4). В этом рисунке мы с легкостью узнаём Нику и два элемента из орнамента с нашей гидрии. Дело в том, что Бизли часто рисовал лишь фигуры, уделяя меньше внимания второстепенным элементам декора, да и в Ленинграде он провёл только пять недель и «не имел времени уделить внимание всему» (*Beazley*, 1963–1968. Р. 1406). Любопытно, что реставрационная вставка в треножнике, о которой речь пойдет чуть ниже, не нарисована, поскольку не является оригинальной работой античного вазописца. Учёного интересовали нюансы индивидуальной манеры аттических мастеров, изучение же истории реставрации античных ваз вошло в моду позже, к концу XX в. Таким образом, очевидно, что Бизли рисовал реставрированную вазу с той же вставкой, что запечатлена на фотографиях в каталоге Передольской. Купили вазу в виде целой формы.

Вряд ли после этого она подвергалась в музее демонтажу и повторной сборке, включая доделки и имитацию античной росписи в период до 1914 г., когда ее рисовал английский учёный. Стало быть, можно утверждать, что реставрация гидрии была выполнена до 1890 г. и не в Эрмитаже.

Бизли атрибутировал нашу гидрию (*Beazley*, 1963–1968. Р. 229. No. 41; BAPD202260) Мастеру Евхариды (The Eucharides Painter), вазописцу, который получил своё условное имя по надписи «Евхарид прекрасен» на стамносе, хранящемся ныне в Копенгагене (*Beazley*, 1963–1968. Р. 229. No. 35; BAPD202230). Иногда в русскоязычных текстах встречается ошибочное именование мастера «Евхарид», напр., см.: (Античное наследие..., 2004. Кат. 20), как если бы это было его собственное имя, а не условное, данное ему учёными. В ранней публикации (*Beazley*, 1911–1912) Бизли называл вазописца «Мастер стамноса Евхариды в Копенгагене» (The Master of the Eucharides-stamnos in Copenhagen); в основополагающих трудах об аттических краснофигурных вазописцах использован уже более короткий вариант — «Мастер Евхариды». Наиболее полное исследование о вазописце на сегодняшний день — это диссертация Элизабет Лангридж (*Langridge*, 1993).

Предполагаемым учителем вазописца Бизли назвал Мастера Никоксена — одного из вазописцев Группы Леагра, известной своими чернофигурными росписями последней четверти VI в. до н. э. По мнению учёного, Мастер Евхариды расписывал вазы и в чернофигурной (*Beazley*, 1956. Р. 395–398), и в краснофигурной технике в период поздней архаики. Это «способный, но не великий (capable but not a great) мастер», его рисункам «не хватает изящества, но они умелые и самостоятельные (not subtle, but capable and individual)» (*Beazley*, 1918. Р. 46). Поздние же работы мастера «бедные по качеству (poor in quality)» (*Beazley*, 1963–1968. Р. 226).

Бизли определил время работы мастера между 500 и 485 гг. до н. э. (*Beazley*, 1911–1912. Р. 232). В более поздних публикациях встречаются также датировки 490–470 гг. до н. э. и даже вплоть до 460 г. до н. э. Так датируют и росписи самого вазописца, и те, что атрибутированы как «близкие» (near, close), «перекликающиеся» (recalls) или созданные «в его манере» (manner). Помимо стилистических особенностей, в поддержку упомянутых датировок ученые приводят вазы, ассоциируемые с Мастером Евхариды, из погребения воина, павшего в Марафонской битве (т. е. 490 г. до н. э.), из комплекса с остраконом 457 г. до н. э. и др. (*Langridge-Noti*, 2001).

На сегодняшний день вазописцу приписывают более двухсот целых сосудов и фрагментов, преимущественно крупных форм: кратеры, амфоры (включая панафинейские и псевдопанафинейские), пелики, стамносы, гидрии, а также несколько лекифов и киликов. Гидрий вазописцу атрибутировано более двадцати. Для декора чернофигурных сосудов такого типа характерна композиция из нескольких фигур на тулове, обрамлённая орнаментальной рамкой (BAPD7191, 202283, 202284, 302999, 303002, 303003). Краснофигурные гидрии бывают украшены на плечиках композицией из двух-четырёх фигур, заключённых в орнаментальную рамку (BAPD97, 202257, 202258 и др.), а если росписью украшено тулово, то это одна (BAPD202259) или две фигуры (BAPD202254, 202256, 275122), расположенные свободно, как на нашей вазе.

В ранней публикации о Мастере Евхариды из эрмитажных ваз Дж. Бизли упоминал лишь стамнос с Данаей (*Beazley*, 1911–1912. Р. 226. No. 16), поскольку он был опубликован в 1856 г. в одном из изданий Немецкого археологического института. А вот в книге о краснофигурных аттических вазописцах, вышедшей в свет после поездки учёного в Ленинград, наша гидрия уже отмечена среди работ мастера (*Beazley*, 1925. Р. 95. No. 24). Позднее она была включена им в первое и второе издания монументального

труда об аттических краснофигурных вазописцах (*Beazley*, 1942. Р. 155. No. 33; *Beazley*, 1963–1968. Р. 229. No. 41), а также во все труды, их дополняющие (*Beazley*, 1942. Р. 510; *Burn, Glynn*, 1982. Р. 99; *Carpenter et al.*, 1989. Р. 199). Хранителями вазы атрибуция Бизли не оспаривалась, а дата создания обозначалась 485–480 гг. до н. э. (*Передольская*, 1967. Кат. 34; *Античное наследие...*, 2004. Кат. 20).

В Эрмитаже есть вазы Мастера Евхариды, поступившие из Императорской археологической комиссии с указанием на находки в Керчи. Это чернофигурная пелика инв. № П.1910.10 с изображением Мидаса (*Beazley*, 1956. Р. 396. No. 24; ВАРД302993) и панафинейская амфора инв. № П.1911.12 со сценой музыкального состязания (*Beazley*, 1956. Р. 396. No. 10; ВАРД302973). Наряду с ними имеются вазы Мастера Евхариды, происходящие из старинных итальянских коллекций, формировавшихся в ходе раскопок на Апеннинском полуострове, например из знаменитой коллекции Джованни-Пьетро Кампана. Это — краснофигурный стамнос, инв. № ГР-4478 (Б.1549, St.1357), с изображением Данаи (*Передольская*, 1967. Кат. 33; ВАРД202231) и чернофигурная гидрия, инв. № ГР-4444 (Б.1517; St.70), с изображением Гермеса и нимф (*Горбунова*, 1983. Кат. 93; *Beazley*, 1956. Р. 390. No. 5; ВАРД202283). И вазы из Керчи, и вазы из раскопок в Италии склеены из фрагментов и дополнены вставками.

Во «Входящей книге Отделения греко-римских древностей (1-го Отделения) Императорского Эрмитажа» за 1883–1893 гг. наша гидрия записана в числе «древностей, найденных в г. Керчь и на Таманском полуострове, купленных 22 декабря 1890 года от Керченского мещанина Ермолая Романовича Запорожского — за тысячу рублей» (Входящая книга, 1883–1893. Разв. 48). Она названа: «Гидрия с изображением Виктории, несущей в руках треножник» (Входящая книга, 1883–1893. Разв. 49, № 3970). Кроме того, в Архиве Государственного Эрмитажа имеется список из 68 предметов, приобретённых у Ермолая Запорожского, датированный 27 ноября 1890 г. (АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 31 за 1890 г. Л. 6 — 6 об.; Д. 42 за 1890 г. Л. 14 — 14 об.). Предметы в нём перечислены группами, в соответствии с материалом, из которого они изготовлены. Под литерой «Ж» значатся «Росписные вазы, с красными фигурами». Такой формулировкой (другой вариант — «чёрные вазы с жёлтыми фигурами») нередко аттестовали в российских рукописных и печатных текстах второй половины XIX в. те вазы, что мы ныне называем «краснофигурными». Под этим заголовком перечислены вазы по списку от № 32 до 43, причем № 43 описан как «Ваза из фарфора в виде сидящей обезьяны с дикою козю перед нею», а № 38 — как «Чёрная Аретинская чаша с рельефными украшениями», т. е. очевидно, что не все они в действительности краснофигурные. В описанной под № 32 «Гидрии с изображением Виктории, несущей в руках треножник 5 ст[олетия]. до Р[ождества]» узнаваема наша гидрия с Никой.

Ермолай Романович Запорожский владел двумя лавками древностей — в Керчи и в Ялте. Его характеризуют как одного из самых известных торговцев древностями в Крыму (*Боровакова*, 1999. С. 120–124; *Букина*, 2020. С. 242). В 1890-е гг. он «скупал предметы у керченских счастливиц (кладоискателей) и пользовался услугами местных же мастеров-реставраторов; те подчас и чинили находку и тут же делали копии с неё — Запорожский выставлял на продажу и то, и другое» (*Петракова, Букина*, 2019. С. 281–282). Прекрасные вазы, приобретённые у Ермолая Запорожского в 1895, 1897, 1899 и 1914 гг., хранятся, например, в Музее истории Пермского государственного университета, куда они поступили из коллекции генерал-майора Александра Александровича Пальникова (*Петракова, Букина*, 2019. Кат. 105, 131, 138, 142, 147, 166, 170). В музее также имеется рукописный каталог коллекции Пальникова. Об одной краснофигурной пелике, купленной у Запорожского, в нём указано: «Найдена в Керчи, на форштадте в солдатской слободе» (*Петракова, Букина*, 2019.

Кат. 166). Эта пелика может быть атрибутирована Группе G, изделия которой характерны для хорошо документированных раскопок в окрестностях Керчи. Относительно остальных ваз информации о провенансе нет, что неудивительно: «счастливчики» вряд ли были заинтересованы в том, чтобы раскрывать точные координаты своих раскопок. Можно лишь сказать, что вазы, поступившие от Ермолая Запорожского, в собрании ПГНИУ не выходят за рамки круга краснофигурных и чернолаковых сосудов IV в. до н. э., представленных в материалах раскопок на территории Северного Причерноморья.

«В то же время в магазинах Запорожского можно было найти и целые сосуды, которые принадлежали к нехарактерным для Причерноморья типам и, вероятно, были привезены из других регионов» (Букина, 2020. С. 241). Связано это было с тем, что именно в 1890-е гг. «на фоне возраставшего интереса публики» местные торговцы древностями «начали обогащать ассортимент предложения ваз из Южной России». В продаже «появились предметы, которые приобретали связь с причерноморской археологией, исключительно пройдя через руки причерноморских торговцев и коллекционеров» (Букина, 2020. С. 242). Среди них, например, кипрские (Букина, 2020. Рис. 11) и греческие геометрические (Букина, 2020. Рис. 7) вазы, которые в древности никто никогда не возил в Керчь и на Тамань. Так что поступление от Е. Р. Запорожского — не гарантия причерноморского происхождения нашей гидрии. Как кипрские и греческие геометрические или краснофигурные южноиталийские вазы, она могла быть привезена в Керчь с целью продажи, когда появилась мода на древности из раскопок именно на юге России.

Это касается и вопроса о реставрации гидрии: не исключено, что её провели не керченские умельцы, а их зарубежные коллеги, за плечами которых было более ста лет опыта. В Италии мода на коллекционирование античных расписных ваз сформировалась ещё в первой половине XVIII в., а во второй половине столетия она распространилась на всю Европу. Уже в первой четверти XIX в. современники характеризовали мастерство неаполитанских реставраторов античных ваз как «опасное совершенство», с подробной библиографией см.: (Букина, 2017). Одним из них был выдающийся реставратор и антиквар Раффаэле Гарджуло, автор ряда публикаций об античных вазах, а также — рукописного каталога коллекции Дж. А. Пиццати. Этот каталог был написан к продаже коллекции русскому императору в 1833 г., о нём см.: (Букина, 2015). В нём автор отметил «наличие реставраций на большинстве крупных ваз коллекции» (Букина, 2017. С. 91). Следует отметить, что эти вазы действительно реставрированы очень качественно, являя собой примеры «опасного совершенства»: вставки с новоделной росписью искусно дополняют подлинный античный артефакт, соответствуя формальным особенностям оригинальной вазописи.

Во второй трети XIX в., в связи с началом активных раскопок в окрестностях Рима, множество антикваров и реставраторов работало и там. Среди них, например, Франческо Деполетти, в мастерской которого до 1834 г. пребывала знаменитая эрмитажная «Пелика с ласточкой», реставрированная столь искусно, что новоделные записи и доделки не нарушают представления о стиле подлинной росписи, см. об этом: (Петракова, Калинина, 2016). Реставрация вообще, по сути, была непременным условием успешной продажи, а раскопками в окрестностях Рима с целью последующей продажи добычи занимались многие: от обычных антиквариетов-дилеров до аристократических особ вроде принца и принцессы Канино — Люсьена и Александрины Бонапарт. О реставрированных вазах в их резиденции в 1848 г. Дж. Деннис писал: «Лишь немногие вазы... были таковы, что не годились для продажи по причине их несовершенного состояния. Большая часть этой керамики была найдена во фрагментах, которые были скреплены друг с другом художником, состоящим на жалованье у Принцессы... утраченное может быть легко восстановлено при помощи умелого

карандаша... Настолько искусны некоторые из этих реставраторов, что они делают несовершенные вазы совершенными, так, что почти обманывают <своим искусством даже> лучших судей. Швы иногда можно обнаружить только при помощи аква фортис» (Петракова, 2019. С. 308).

В России раскопки с целью поиска античных расписных ваз становятся более или менее систематическими несколько позже, когда подход к реставрации стал меняться. Уже упомянутый Р. Гарджуло, хотя и «в совершенстве владел искусством восстановления облика ваз в стиле “словно только из мастерской”, пришёл к практике *mezzo restauro* (умеренной реставрации)... при которой предпочтение отдавалось подлинной поверхности сосуда, даже повреждённой и с очевидными склейками», хотя заказчики были и не очень довольны этим (Букина, 2015. С. 196). Во второй половине XIX в. античную керамику вполне можно было приобрести вообще без доделок, как, например, знаменитую фигурную ойнохою с подписью гончара Харина, найденную в 1883 г. в одной из гробниц в Вульчи: она была просто склеена из фрагментов, даже без восполнения утрат, см.: (Bukina, Petrakova, 2014. Р. 139–140, fig. 4).

Вернёмся к нашей гидрии. К 2009 г. старый реставрационный клей разошёлся, и она разошлась по швам склейки на две крупные части и несколько мелких фрагментов (рис. 2, 1), что послужило основанием для современной реставрации. Как справедливо было отмечено А. Г. Букиной, «приступая к работе с вазой, облик которой далёк от первоизданного, реставратор вовлекается в процесс изучения творчества своих предшественников» (Букина, 2017. С. 89). При исследовании фрагментов и в процессе последовательного демонтажа стало очевидно, что вставки имеются не только во фрагменте с треножником у Ники и над ручкой вазы, как это описано в каталоге А. А. Передольской, но и в других местах. Также обнаружилось, что изнутри стенки сосуда для прочности промазаны тонированным гипсом. Очевидно, как и многие вазы из частных коллекций, поступившие в Императорский Эрмитаж в XIX — начале XX в., эта гидрия-кальпида подвергалась неоднократным реставрационным вмешательствам.

Первая починка сосуда, по-видимому, относится ещё к древности. Части разбитого венчика были скреплены шестью металлическими скобами, зафиксированными гвоздиками, вбитыми в отверстия, просверленные по краям фрагментов (рис. 2, 2). Исследование элементного состава скоб и гвоздиков было выполнено методом рентгено-флюоресцентного анализа поверхности (XRF, μ XRF-спектрометр ArtTAX, Bärker) заместителем заведующего ОНТЭ Гос. Эрмитажа С. В. Хавриным. Анализ показал, что это медь с рудными примесями свинца и железа (об элементном составе природных и рукотворных медных сплавов в древности, а также о коррозии см.: (Scott, 2002)). Скрепление фрагментов керамической вазы при помощи металлических скоб из медного сплава, см., напр.: (Elston, 1990), или свинца, напр.: (Bilde, Handberg, 2012), применялось в античном мире, и подобные реставрации имеются на разных формах сосудов (Dooijes, Nieuwenhuys, 2007). Большинство учёных полагает, что чинили вазы, разбившиеся уже в руках владельцев. Однако не исключено, что, если реставрация представлялась менее трудоёмкой, чем изготовление нового изделия, этим занимались и сами изготовители. В таком случае места швов могли промазываться... смесью толчёной в порошок обожжённой глины с яичным белком и негашёной известью, смолой, природным асфальтом.

Вторая починка сосуда произошла, по-видимому, после извлечения его из земли при проведении археологических раскопок. Вероятно, нашу гидрию нашли в погребении, коль скоро почти все её части удалось собрать. Поскольку ваза поступила в Эрмитаж в 1890 г. уже в реставрированном виде, очевидно, что соответствующая работа была выполнена ранее,



Рис. 2. Вид гидрии: 1-2 — до реставрации; 3 — горло с отверстиями от античных креплений после реставрации

возможно, во второй или третьей (самое позднее в начале четвёртой) четверти XIX в., сообразно концепции «делать несовершенную вазу совершенной», которую практиковали в Италии. Исходя из описанных выше реалий торговли древностями в конце XIX в. на юге России, мы не можем с уверенностью говорить ни о происхождении гидрии из раскопок на территории Северного Причерноморья, ни о том, что её реставрация была выполнена местными умельцами. Впрочем, нельзя исключить, что в Крыму работал адепт «опасного совершенства», знакомый с заграничными методами.

При демонтаже вазы было обнаружено, что реставраторы XIX в. восполнили утраты стенок вокруг горла различными видами реставрационных вставок, соединённых друг с другом

и с сохранившимися фрагментами гидрии при помощи органического клея (рис. 3). Были обнаружены фрагменты керамики, выпиленные из других античных сосудов (чернолаковых и с краснофигурной росписью), покрытые слоем мастики и тонированные под чёрный лак. Встречались также специально изготовленные фрагменты слабо обожжённой керамики, покрытые чёрной тушью или чёрным пигментом, замешанным на органическом клее с целью имитации чёрного лака. Для восполнения небольших утрат на плечиках сосуда применялись мелкие керамические фрагменты, скреплённые между собой гипсом в блоки и тоже тонированные под чёрный лак. Вместо утраченной части изображения треножни-



Рис. 3. Реставрационные вставки XIX в. в процессе демонтажа гидрии

ка в руках летящей Ники были вставлены два фрагмента из слабо обожжённой глины, загрунтованные, с имитацией подлинной росписи. Утраты керамики в швах склейки были заполнены гипсовой окрашенной мастикой. Затем, чтобы скрыть следы реставрации и мелкие дефекты, на стенки сосуда поверх чёрного лака нанесли поновительные записи, что было выявлено при изучении поверхности под воздействием УФ-излучения и под микроскопом. Похожие на описанные приемы зафиксированы в реставрации предметов, попавших в Эрмитаж из различных итальянских собраний, см., напр.: (Bukina, Chugunova, 2013; Petrakova, Shuvalova, 2013). В частности, куски, выпиленные из чернолаковых античных сосудов, такие же куски, но загрунтованные и с росписью, имитирующей оригинальную, а также доделки из обожжённой глины, загрунтованные свинцовыми белилами и расписанные, есть на вазах из коллекции Дж. Кампана (Букина, Шувалова, 2011. С. 38; Coulié, Petrakova, 2018), Дж. Пиццати (Букина и др., 2012), а также тех, которые попали в Эрмитаж через российских владельцев вроде А. А. Абазы, но ранее находились в руках итальянских дилеров (Букина и др., 2012. С. 68).

При проведении современных реставрационных работ античные скобы (которые были оставлены в горле вазы реставратором XIX в.) было решено удалить (рис. 2, 3), поскольку металл окислился и начал разрушать керамику, а также потому, что фрагменты венчика были соединены «с перепадами». Все крепления были вынуты из керамики под микроскопом⁴ и теперь хранятся отдельно.

Вазу полностью демонтировали в тёплой воде, а также расчистили от материалов предыдущей реставрации. Затем керамика была освобождена от мигрирующих солей вымачиванием в нескольких сменах дистиллированной воды. После тщательного просушивания с поверхности чернолаковых фрагментов стенок спиртовыми компрессами были удалены поздние записи косметического характера.

В современной практике воссоздания утраченного декора античных расписных vaz чаще всего используются два варианта. Первый, практикующийся в Европе, «ограничивает свободу реставратора областью восстановления границ и общего тона орнаментальных полос и фигурных клейм». Другой, предпочитаемый реставраторами Центра П. Гетти в Лос-Анджелесе, «заключается в том, что они воссоздают даже очень сильно фрагментированные изображения. Восполнив недостающие части стенок, они решительно рисуют на них части силуэтов, ориентируясь на некие аналогичные росписи» (Букина, 2017, с. 95–96). При монтаже нашей гидрии мы остановились на компромиссе между первым и вторым вариантами: были вставлены обратно две поздние доделки стенок из слабо обожжённой глины с изображением треножника (рис. 4, 1–2). Они выполнены вполне качественно и позволяют не нарушить целостное впечатление от росписи. Кроме того, сохранение восполнений предыдущих реставраций в тех случаях, когда они находятся в хорошей сохранности и соответствуют подлиннику по стилю и качеству росписи, важно для изучения истории реставрации. Остальные керамические вставки (представляющие собой разнородный материал в виде доделок из слабо обожжённой глины и фрагментов других античных краснофигурных и чернолаковых vaz) были изъяты. Они хранятся отдельно (с указанием на то, что были ранее частью гидрии), а утрата восполнена высокопрочным гипсом. Реставрационные восполнения и мастиковки тонированы под цвет чёрного лака, без восстановления утраченных частей орнамента (рис. 4, 3–4). Тонировки умышленно сделаны более матовыми по сравнению с подлинной чернолаковой поверхностью.

⁴ Работа выполнена реставратором металла А. И. Карпеченковым.

Таким образом, гидрию-кальпиду удалось восстановить близко к первоначальному облику, поскольку сохранились все основные части формы, почти вся роспись, нет значительных утрат и потёртостей черного лака. В настоящее время ваза находится в стабильном состоянии и приобрела экспозиционный вид, а её исследование в процессе демонтажа дополнило наши представления о материалах и техниках, использовавшихся при реставрации расписных керамических ваз в античную эпоху и в Новое время.



Рис. 4. Вид гидрии после реставрации: 1-2 — после склеивания со вставкой доделки с изображением треножника и восполнения утрат; 3-4 — после тонирования гипсовых вставок (современный вид)

- Античное наследие..., 2004 — Античное наследие в искусстве Западной Европы: кат. выст. / Гос. Эрмитаж. СПб.: Славия, 2004. 112 с.
- Боровкова, 1999 — Боровкова В. Н. Коллекционеры и торговцы керченскими древностями. Керчь: Деметра, 1999. 160 с.
- Букина, 2015 — Букина А. Г. Раффаэле Гарджуло. Каталог коллекции древностей кавалера Пиццати // ТГЭ. 2015. Вып. 68. С. 180–202.
- Букина, 2017 — Букина А. Г. Что можно узнать об античной расписной вазе при современной реставрации // Искусствознание. Археология. Реставрация. Вып. 1. М.: БуксМАрт, 2017. С. 88–98.
- Букина, 2020 — Букина А. Г. Любые античные вазы из Северного Причерноморья: путешествие к трансцендентальному // АВ. 2020. Вып. 29. С. 239–251.
- Букина, Шувалова, 2011 — Букина А. Г., Шувалова О. М. Реставрация и атрибуция чернофигурной ольпы из коллекции маркиза Кампаны // СГЭ. 2011. Вып. 69. С. 36–48.
- Букина и др., 2012 — Букина А. Г., Шувалова О. М., Поздняк А. И., Шлыкова Т. В., Лавинская К. В. Об исследовании и реставрации группы коринфских расписных ваз // СГЭ. 2012. Вып. 70. С. 66–78.
- Горбунова, 1983 — Горбунова К. С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л.: Искусство, 1983. 224 с.
- Передольская, 1967 — Передольская А. А. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л.: Советский художник, 1967. 404 с.
- Петракова, 2019 — Петракова А. Е. Вазы из ранних раскопок Люсьена Бонапарта в Канино в собрании Государственного Эрмитажа // БИ. 2019. Вып. 38. С. 299–329.
- Петракова, Букина, 2019 — Петракова А. Е., Букина А. Г. Малые коллекции античных ваз в музеях России: каталог / при участии А. И. Алексеева, О. К. Баженовой, А. Н. Гузанова, А. С. Намойлик, М. В. Ромашовой, Е. С. Тарарухиной, А. А. Фроловой. СПб.; Керчь: Деметра, 2019. 565 с.
- Петракова, Калинина, 2016 — Петракова А. Е., Калинина К. Б. Две вазы из коллекции А. А. Абазы: новые данные о происхождении и реставрации // СГЭ. 2016. Вып. 74. С. 68–76.
- Beazley, 1911–1912 — Beazley J. D. The Master of the Eucharides-Stamnos in Copenhagen // The Annual of the British School at Athens. 1911/1912. Vol. 18. P. 217–233.
- Beazley, 1918 — Beazley J. D. Attic red-figured vases in American Museums. Cambridge: Harvard University Press, 1918. 236 p.
- Beazley, 1925 — Beazley J. D. Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils. Tübingen: Mohr, 1925. 612 p.
- Beazley, 1942 — Beazley J. D. Attic Red-figure Vase-painters, 1st ed. Oxford: Clarendon Press, 1942. 1186 p.
- Beazley, 1956 — Beazley J. D. Attic black-figure vase-painters. Oxford: Oxford University Press, 1956. 852 p.
- Beazley, 1963–1968 — Beazley J. D. Attic red-figure vase-painters. 2nd ed. Oxford: Oxford University press, 1963–1968. 2036 p.
- Bilde, Handberg, 2012 — Bilde P. G., Handberg S. Ancient Repairs on Pottery from Olbia Pontica // AJA. 2012. July, vol. 116, no. 3. P. 461–481.
- Bothmer, 1983 — Bothmer D. von. The execution of the drawings // Kurz D. C. The Berlin Painter. Oxford: Oxford University Press, 1983. (Oxford Monographs on Classical Archaeology). P. 6–8.
- Bukina, Petrakova, 2014 — Bukina A., Petrakova A. 18th and 19th century Italian conservations and Greek vases in Russia // La cultura del Restauro: Modelli di Ricezione per la Museologia e la Storia Dell'Arte. Rome: Campisano Editore, 2014. P. 127–144.

- Bukina, Chugunova*, 2013 — *Bukina A., Chugunova K.* Les vases de la collection Antonio Pizzati au musée de l'Ermitage: études scientifiques et perspectives // *L'Europe du Vase Antique: collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. P. 221–235.
- Burn, Glynn* 1982 — *Burn L., Glynn R.* Beazley Addenda. Oxford: Oxford University Press, 1982. 241 p.
- Carpenter, Mannack, Mendonca*, 1989 — *Carpenter T.H., Mannack T., Mendonca M.* Beazley Addenda. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1989. 536 p.
- Coulié, Petrakova*, 2018 — *Coulié A., Petrakova A.* La restauration des vases Campana // *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana: cat. de l'expos.* Paris: LienArt, 2018. P. 316–321.
- Dooijes, Nieuwenhuys*, 2007 — *Dooijes R., Nieuwenhuys O.P.* Ancient repairs: techniques and social meaning // *Konservieren oder Restaurieren — Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland 3.* München: Verlag C.H. Beck, 2007. S. 17–22.
- Elston*, 1990 — *Elston M.* Ancient Repairs of Greek Vases in the J. Paul Getty Museum // *The J. Paul Getty Museum Journal*. 1990. Vol. 18. P. 53–68.
- Langridge*, 1993 — *Langridge E.M.* The Eucharides Painter and His Place in the Athenian Potters' Quarter. Princeton University, 1993. 653 p.
- Langridge-Noti*, 2001 — *Langridge-Noti E.M.* Pondering the Painter: The Panathenaic Amphorae attributed to the Eucharides Painter // *Panathenaiika, Symposion zu den Panathenäischen Preisamphoren, Rauischholzhausen 25.11–29.11.1998.* Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2001. P. 75–82.
- Moore*, 1997 — *Moore M.B.* Attic red-figured and white-ground pottery. Princeton, 1997. (The Athenian Agora; vol. 30). 596 p.
- Petrakova, Shuvalova*, 2013 — *Petrakova A., Shuvalova O.* Les vases de la collection Campana au musée de l'Ermitage: leur restauration et leur conservation en fonction des impératifs de publication et d'exposition (1861–2011) // *L'Europe du Vase Antique: collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe Siècles.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013. P. 253–268.
- Rodríguez Pérez*, 2018 — *Rodríguez Pérez D.* Sir John Beazley's Notebooks: A new resource for the study of Athenian figure-decorated pottery // *Hesperia*. 2018. Vol. 87. P. 743–809.
- Scott*, 2002 — *Scott D.A.* Copper and Bronze in Art — Corrosion, Colorants, Conservation. Getty Conservation Institute. Los Angeles: The Getty Publications, 2002. 515 p.
- Thomsen*, 2011 — *Thomsen A.* Die Wirkung der Götter: Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Berlin: De Gruyter, 2011. (Image and Context; vol. 9). 506 p.

Study and restoration of hydria-kalpis with the depiction of Nike with tripod

A.E. Petrakova, O.M. Shuvalova⁵

The paper deals with the red-figure Athenian hydria, purchased for the Hermitage in 1890. The vase is attributed to the Eucharides Painter, a Nike with a tripod is depicted. We came back to the study of the vase because of the recent restoration. During disassembling we have found the traces of an ancient repair (clamps and nails made of copper with ore impurities of lead and iron) and a restoration of the 19th century. It is indicated in the museum documents that the hydria came from the antiquity merchant Ermolay Zaporozhskiy, who owned shops in Kerch and Yalta. But we know that at the end of the 19th century the dealers were selling there not only the items excavated in the Northern Black Sea Area, but also delivered from abroad. We do not know where our hydria was found, but the materials and methods, applied for its restoration performed before 1890, remind us works of the craftsmen from abroad, such as Italian ones.

⁵ A.E. Petrakova, O.M. Shuvalova — State Hermitage Museum; Dvortsovaya nab., 34, St. Petersburg, 190000, Russia; e-mail: petrakova.anna@gmail.com; omshuvalova@list.ru

Уникальный модиолус из Ольвии: его происхождение и реставрация

Ю. И. Ильина, Б. А. Кутергина¹

Аннотация. Уникальный стеклянный модиолус I в. н. э. был приобретён Б. В. Фармаковским в Ольвии в 1909 г. Он был реставрирован и детально изучен в Государственном Эрмитаже. В процессе реставрации сосуд был демонтирован, затем вновь склеен из более чем 270 фрагментов.

Ключевые слова: Ольвия, модиолус, реставрация, восполнение утрат.

Annotation. The unique glass modiolus of the 1st century AD was acquired by B. V. Farmakovsky in Olbia in 1909. It was restored and studied in detail at the State Hermitage Museum. During the restoration process, the vessel was dismantled, then re-glued from more than 270 fragments.

Key words: Olbia, modiolus, conservation, polyethyleneterephthalate.

В ходе систематического изучения Ольвии, проводившегося с начала XX в. Б. В. Фармаковским, коллекция сделанных здесь находок пополнялась не только за счёт раскопок. Большое значение имели и покупки древностей, добытых крестьянами села Парутино. Для этого использовались средства, выделенные на проведение археологических исследований, поэтому все приобретения хорошо документированы.

Интересующий нас модиолус² был куплен Б. В. Фармаковским в 1909 г. В описи этого года продавцом сосуда значится крестьянин Гавриил Диденко, который, согласно документам, в течение многих лет был поставщиком различных находок на территории Ольвии и предоставлял подводы для их перевозки из Парутино в Николаев, откуда малой скоростью они отправлялись в Петербург (НА ИИМК РАН. РО. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 253). Модиолус входил в большую партию вещей, купленных у Г. Диденко за 25 руб. (НА ИИМК РАН. РО. Ф. 1. Оп. 1. 1909. Д. 251. Л. 39). Следует отметить, что в отчёте о расходовании средств за 1909 г. нет расписки Г. Диденко, хотя расписки от других продавцов представлены (НА ИИМК РАН. РО. Ф. 1. Оп. 1, 1909. Д. 4). Сумма в 25 руб. за 26 вещей (№ 135–160 по описи находок за 1909 г.) обычна для покупок такого рода. Это типичные для некрополя Ольвии красноглиняные сосуды, чернолаковые аттические килики и солонки, эллинистические бальзамарии с росписью, «мегарские» чаши и два стеклянных сосуда. В описи один из них записан под № 135 как «большая стеклянная одноручная ваза»³. Впервые он был опубликован в отчете о работах в Ольвии за 1909–1910 гг. Среди особо значимых вещей его упомянули как «большой стеклянный кубок» (Фармаковский, 1913. С. 100, 101, рис. 141, 142), т. е. необычный объем модиолуса (около 4,5 л) был отмечен сразу. Следует сказать, что он почти в два раза больше, чем все известные сосуды этого типа, и это делает его уникальным.

¹ Ю. И. Ильина, Б. А. Кутергина — Гос. Эрмитаж; Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, 190000, Россия; e-mail: iouliailyina@gmail.com; bazhenakutergina@gmail.com

² Название «модиолус» — производное от лат. modius. Во времена Римской империи этим словом обозначали корзины или кружки, служившие мерой для зерна, и единицу соответствующего объёма. 1 модий = 8754 см³ = 8,754 л (Любкер, 1888. С. 1151). Модиолусы также использовали для отмеривания порции жидкости и на этом основании их относят к категории столовой посуды (Сорокина, 1984. С. 235–236). Известные нам модиолусы различаются по размеру, форме венчика, декору и материалу (серебро, глина, стекло, камень), из которого они изготовлены.

³ Инв. № ОГ. 1909-812 (Ол.-1901). Высота 19,5 см. Диаметр 25,2 см.

К дореволюционному периоду изучения Ольвии относятся ещё три стеклянных модиолуса: из раскопок Ю. А. Кулаковского (хранится в Государственном историческом музее в Москве) (Пукліна, 2015. С. 114. Рис. 1.2); из раскопанного Б. В. Фармаковским земляного склепа (Фармаковский, 1906. С. 124–125, рис. 65); из коллекции А. Фогеля (Boehlau, 1908. S. 73. Taf. XIII, 6). Исследования последних лет дополнили их число за счёт двух почти целых сосудов и десяти фрагментов края и дна (Пукліна, 2015. С. 114–117. Рис. 1.3, 2.2, 3.1–9).

В Императорский Эрмитаж ольвийский модиолус, приобретенный в 1909 г., был передан Императорской археологической комиссией в 1910 г., о чем составлен рапорт от 30 ноября 1910 г. за № 2107 (Архив ОАМ «Синие описи». 1910 г. Л. 18, 19 об.), а уже 16 декабря датируется уведомление о том, что вещи получены за подписью директора музея, графа Д. И. Толстого (НА ИИМК РАН. РО. Ф 1. Оп. 1, 1909. Д. 4. Л. 185). В каталоге «Античное стекло в собрании Эрмитажа» этот сосуд фигурирует среди лучших образцов античного стеклоделия (Кунина, 1997. С. 19, 293, кат. 186). По мнению Н. З. Куниной, он был изготовлен в западной части Римской империи или Италии в I в. н. э. в технике свободного выдувания, которая появилась в середине этого столетия с изобретением стеклодувной трубки. Считается, что это, можно сказать, революционное изобретение, позволившее изготавливать стеклянные сосуды в большом количестве, связано с мастерскими, расположенными на побережье Сирии. В комок расплавленной стеклянной массы вдвухался воздух, образовывавший пузырь, из которого при помощи различных инструментов формовали изделие. Такой способ изготовления сосудов требовал большого мастерства и хорошо налаженного технологического процесса.

Стеклянные модиолусы, для которых всеми исследователями принята датировка I в. н. э. (Isings, 1957. P. 52; Kern, 1963. P. 404–405; Haevernick, 1978. S. 328), были широко распространены по всему Средиземноморью (Haevernick, 1978. S. 328–330). Те из них, что были найдены в Северном Причерноморье (Сорокина, 1962. С. 218–219, рис. 6, 1–2; Сорокина, 1977. С. 129–131; Пукліна, 2015. С. 114–116), в подавляющем большинстве имеют туловище конической формы и кольцообразный трубчатый поддон. Оформление венчиков более разнообразно: это профилированный край, отогнутый наружу, или сформованный из стенки, отогнутой наружу в виде «воротничка».

Рассматриваемый модиолус имеет коническое тулово с широким массивным основанием, валикообразным венчиком и вогнутым дном. Ручка широкая, лентовидная, изогнутая петлей. Стекло прозрачное, бесцветное, чуть зеленоватое. Под краем (ниже на 2,7 см) рельефный пояс. На дне след от понтити.

Недавно к открытию постоянной экспозиции стекла в Реставрационно-хранительском центре Эрмитажа Лаборатория научной реставрации керамики и витражей провела сложную реставрацию этого уникального сосуда. Ранее модиолус был склеен из множества фрагментов, но сведения о том, когда была проведена эта работа, отсутствуют. Имелись утраты на тулове, сколы, потёртости, на многих фрагментах отмечались трещины. Иризированная поверхность осколков, однако, не шелушилась, и отслоения её не наблюдалось. В некоторых местах утраты были восполнены гипсом и клеем. На момент передачи в реставрацию модиолус ещё сохранял форму, однако материалы старой реставрации разрушили, склейка утратила прочность, фрагменты легко отделялись друг от друга, а вся поверхность была загрязнена (рис. 1).

Перед началом реставрационных работ были проведены выборочные расчистки, взяты пробы на растворимость и состав клея, фрагменты изучены под микроскопом. Результаты исследований показали, что поверхность стекла покрыта плотным, достаточно



Рис. 1. Модюлус до реставрации

стабильным слоем иризации, которая позволяет проводить реставрационные работы без дополнительного укрепления. Изучение старого клея было проведено в Отделе научно-технической экспертизы зав. Лабораторией физико-химических исследований (ЛФХИМ) Л.С. Гавриленко методами микроскопического и микрохимического качественного анализа. Она установила, что реставрационный клей представлял собой полимерный материал, в состав которого, возможно, входил поливинилбутираль. Клей со временем утратил свои первоначальные свойства и способность полностью растворяться в характерных для него растворителях.

Пробы на растворимость показали, что плёнка клея частично набухает и растворяется в этиловом спирте, немного лучше — в тёплой воде, минимально растворяется в ксилоле, а также слегка размягчается в водном растворе изопропилового спирта и диметилсульфоксиде. Ацетон и этиловый эфир уксусной кислоты его не растворяли. Исходя из полученных результатов, для удаления клея были рекомендованы тёплые водные компрессы.

Пробные расчистки поверхности в реставрационной лаборатории продемонстрировали, что загрязнения удаляются ватным тампоном, смоченным в дистиллированной воде или водно-спиртовой смеси 1:1. Это повлияло на решение реставрационной комиссии, согласно которому демонтаж и расчистка фрагментов сосуда от загрязнений и материалов предыдущей реставрации были проведены с использованием дистиллированной воды и водно-спиртовой смеси с последующим замещением воды спиртом и просушиванием на фильтровальной бумаге при комнатной температуре.

После просушивания необходимо было склеить больше 270 фрагментов модиолуса (рис. 2). Работа сильно осложнялась тем, что многие из них в ходе предыдущей реставрации были вклеены не на свои места. Исправление этой ситуации заняло несколько недель. Мелкие осколки собрали в более крупные, которые затем соединили между собой. Затем проводились подбор и вклеивание оставшихся кусочков стекла. При этом использовался 10%-ный раствор поливинилбутирала в этиловом спирте.

Когда все фрагменты были подобраны и склеены, край укрепили тонкой полоской стеклоткани. В местах, где фрагменты имели небольшие точки соприкосновения и нуждались в укреплении, потребовалось восполнение утрат, для чего применялся листовой прозрачный полиэтилентерефталат (ПЭТ) толщиной 1,5 мм. Этот материал широко используется в пищевой и медицинской промышленности, а также хорошо зарекомендовал себя в реставрационной практике, например из него изготавливают восполнения при 3D-печати. Он прозрачный, прочный, выдерживает температуру от -40° до 75° . При изготовлении восполнений сначала на кусочек пластика по заранее сделанному бумажному шаблону наносится контур места утраты, затем по нему ножницами или скальпелем вырезается соответствующий фрагмент. Дополнительно его можно обработать бормашиной с насадками-фрезами. Для придания нужного изгиба достаточно немного подогреть восполнение феном или в сушильном шкафу при температуре от 60° , наложив его на заранее изготовленную гипсовую модель. В отдельных случаях изгиб можно сформировать и вручную с использованием пинцета.

Таким образом были изготовлены восполнения всех утраченных фрагментов ольвийского модиолуса, которые после матирования с использованием шлифовальной бумаги вклеили на свои места. Благодаря проведённой реставрации модиолус приобрел экспозиционный вид (рис. 3) и теперь украшает постоянную выставку античного стекла, открытую в 2023 г. в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня».



Рис. 2. Фрагменты после расчистки перед склеиванием



Рис. 3. Модиолус после реставрации

- Кунина, 1997 — Кунина Н.З. Античное стекло в собрании Эрмитажа. СПб.: Гос. Эрмитаж; АРС, 1997. 360 с.
- Любкер, 1888 — Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. СПб.: Об-во классич. филологии и педагогики, 1888. 1552 с.
- Пукліна, 2015 — Пукліна О.О. Скляні модіолуси з Ольвії // In memoriam V. V. Kharivina. Археологія і давня історія України. 2015. Вип. 1 (14). С. 113–118.
- Сорокина, 1962 — Сорокина Н.П. Стекло из раскопок Пантикапея 1945–1959 гг. // МИА. 1962. № 103. С. 210–236.

- Сорокина*, 1977 — *Сорокина Н.П.* Античные стеклянные сосуды из раскопок боспорского города Кепы на Таманском полуострове // АМА. 1977. Вып. 3. С. 115–144.
- Сорокина*, 1984 — *Сорокина Н.П.* Стеклянная посуда // АГСП. М.: Наука, 1984. С. 233–236.
- Фармаковский*, 1906 — *Фармаковский Б.В.* Раскопки в Ольвии в 1902–1903 годах. СПб.: тип. гл. упр. уделов, 1906. (ИАК; вып. 13). 306 с.
- Фармаковский*, 1913 — *Фармаковский Б.В.* Раскопки в Ольвии // ОАК за 1909–1910 годы. СПб., 1913. С. 1–105.
- Boehlau*, 1908 — *Boehlau J.* Griechische Altertümer Südrussischen Fundorts aus dem Besitze des Herren A. Vogell. Cassel: Gebrüder Gotthelf, 1908. 102 S.
- Haevernick*, 1978 — *Haevernick T.E.* Modioli // Glastechnische Berichte. 1978. Bd. 51, nr. 12. S. 328–330.
- Isings*, 1957 — *Isings C.* Roman Glass from Date Finds. Groningen: Walters, 1957. 185 p.
- Kern*, 1963 — *Kern G.H.C.* Römische Modioli des I Jarhunderte n. Chr. // Mnemosyn. 1963. Vol. XVI. S. 400–405.
-

Unique modiolus from Olbia: its origin and restoration

Yu. I. Ilyina, B. A. Kutergina⁴

The article is devoted to a unique glass modiolus of the 1st century AD from Olbia, acquired by B. V. Farmakovskiy in 1909. The results of the studies that were carried out before the restoration of the modiolus are presented, as well as a description of the methodology for restoring its exposition appearance. During the restoration process the vessel was dismantled, then re-glued from more than 270 fragments. Loss replacements were made from polyethylene terephthalate sheets. A complex restoration was carried out before the opening of the exhibition “Antique glass” in the Restoration and Preservation Center “Staraya Derevnnya”.

⁴ Yu. I. Ilyina, B. A. Kutergina — State Hermitage Museum, Dvortsovaya nab., 34, St. Petersburg, 190000, Russia; e-mail: iouliailiyina@gmail.com; bazhenakutergina@gmail.com

Эллинистический кубок из Ольвии: реставрация и исследование

Ю.И. Ильина, Т.В. Шлыкова¹

Аннотация. Статья описывает сложный процесс исследования и реставрации происходящего из Ольвии эллинистического кубка с рельефным декором, в результате чего были выявлены элементы его декора, включая надпись, и подобраны бесспорные аналогии. Редкое сочетание технологических деталей позволяет определить место и время производства сосуда, относящегося к продукции пергамских мастерских. Их керамические изделия хорошо известны в античных центрах Северного Причерноморья, но среди них нельзя встретить подобный уникальный кубок.

Ключевые слова: Ольвия, Пергам, эллинистическая керамика, консервация, реставрация, рентгенография, микротомография.

Annotation. The article describes the complex process of research and restoration of the Hellenistic cup with relief decoration originating from Olbia, as a result of which the elements of its decor, including the inscription, were revealed and indisputable analogies were selected. A rare combination of technological details makes it possible to determine the place and time of production of a vessel related to the products of the Pergamon workshops. Their ceramic products are well known in the ancient centers of the Northern Black Sea region, but such a unique cup cannot be found among them.

Key words: Olbia, Pergamon, Hellenistic ceramics, conservation, restoration, radiography, microtomography.

Среди хранящихся в Государственном Эрмитаже материалов из Ольвии, раскопки которой в начале XX в. проводились крупнейшим российским археологом Б. В. Фармаковским, привлекает внимание миниатюрный сосуд с рельефным декором², который был куплен в 1908 г. у местных крестьян (рис. 1). Императорская археологическая комиссия выделяла деньги не только на раскопки, но и на покупку античных древностей. Для получения информации о таких находках Б. В. Фармаковский привлекал телеграфиста станции села Парутино С. К. Мишенина, одного из своих помощников и энтузиастов, который с большой тщательностью исполнял его поручения.

История приобретения сосуда ярко представлена в переписке Мишенина и Императорской археологической комиссии, куда 15 февраля 1908 г. им была направлена следующая телеграмма: «Имеется хорошая краснофигурная посуда большой флякон редкой формы голова Деметры к нему стакан необходимо двести пятьдесят руб. прошу немедленно перевести телеграфом постараюсь приобрести подешевле» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 34). В этот же день Мишенин сообщает Фармаковскому: «Прошу телеграфировать вышлите деньги телеграфом пока уплачу свои жду субботы вечера редкости неподдельности уверен Мишенин» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 31). В ответ он получил извещение о благоприятном решении вопроса и пересылке денег (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 32). Сохранились финансовые документы, подтверждающие перечисление денег из кассы Министерства Императорского двора вне сметы экспедиции

¹ Ю.И. Ильина, Т.В. Шлыкова — Гос. Эрмитаж; Дворцовая наб., д.34, Санкт-Петербург, 190000, Россия; e-mail: iouliailiyina@gmail.com; shlykova.tv@hermitage.ru

² Инв. № ОГ. 1908-1854 Ол.-4424. Высота 8,2 см. Диаметр венчика 6,2 см. Диаметр дна 3,6 см. Исследование сосуда, который ранее не был предметом изучения и не публиковался, подготовлено одним из авторов: Ильина Ю.И. Кубок с рельефным декором из Ольвии (в печати).

(РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 33). Чуть позже в Императорскую археологическую комиссию поступает рапорт Мишенина о пересылке сосудов, в котором, в частности, говорится: «При этом имею честь доложить, что пришлось приобрести их за столь высокую цену, потому что было много покупателей, и продавцы подняли цену» (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 29). К рапорту прилагается расписка в том, что находчики Гордей Яловой и Василий Грищенко получили за партию из восьми сосудов 250 руб. (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 30), из которых 170 руб. — за кубок и сосуд в виде головы Деметры (РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1908. Д. 2. Л. 29).

После приобретения сосуд хранился на складе древностей Императорской археологической комиссии, а в 1914 г. в числе восьми лучших находок он был передан в Императорский Эрмитаж. Судя по косвенным признакам, на тот момент кубок, скорее всего, был целым. На это указывает, кроме уплаченной за него суммы, хорошая сохранность остальных предметов, поступивших в той же партии. Из них по инвентарным книгам удалось идентифицировать четыре: кубок, сосуд в виде головы Деметры и два лекифа³. В инвентарной книге Отдела античного мира 1930-х гг. среди материалов из раскопок в Ольвии кубок значится как склеенный из фрагментов, т. е. отражён факт, но не время и обстоятельства реставрации сосуда. Именно этому вмешательству мы обязаны тем, что он дошёл до нас в настолько сохранном виде, насколько это было возможно (рис. 1).



Рис. 1. Кубок. Общий вид до реставрации

³ Инв. № : Ол.-4424, Ол.-4475, Ол.-4350, Ол.-4351.

Швы склейки отличались такими погрешностями, как перепады и выходы клея. Наблюдались многочисленные мелкие утраты по краям фрагментов. Поверхность была покрыта наслоениями, закрывающими рельефный декор. В 2002 г. памятник поступил в реставрацию в связи с планами его дальнейшего исследования. Исходя из них разрабатывалась соответствующая программа и было принято решение о проведении комплекса мероприятий, направленных в первую очередь на консервацию, т. е. структурную стабилизацию материала и раскрытие поверхности.

Сосуд был погружён в тёплую дистиллированную воду. Через некоторое время клей разбух, и сосуд распался по старой склейке на 28 фрагментов (рис. 2). После этого провели довыборку клея из швов и углублений рельефа. Исходя из внешнего вида клея, его набухания и растворимости в воде, был сделан вывод, что это клей животного происхождения — желатин. Использование животных клеев характерно для реставрационной практики XIX — первой половины XX в., что соответствует времени проведения первого вмешательства. Начиная со второй половины XX в. природные адгезивы в реставрации керамики и стекла замещаются синтетическими (Федосеева и др., 2016. С. 82, 127)⁴.



Рис. 2. Общий вид фрагментов кубка после демонтажа

В данном случае была проведена стандартная процедура повторной реставрации-консервации сосуда. Водорастворимые загрязнения удалены механическим способом. Наслоения, нерастворимые в воде, удалялись слабым раствором лимонной кислоты с последующей нейтрализацией. Качественный тест на содержание иона хлора показал наличие хлоридов в черепке. В начале XX в. ещё не существовало ни исследований о разрушении керамики мигрирующими хлористыми солями, ни основанных на их результатах мето-

⁴ Промышленное производство синтетических полимеров началось в первой четверти XX в. Начиная с середины XX в. они находят применение в реставрации. В отечественной реставрационной практике систематические работы по использованию синтетических материалов берут начало в конце 1960-х — 1970-х гг. (Федосеева и др., 2016. С. 82, 127).

дик её обессоливания, поэтому структурная стабилизация памятника путём обессоливания не была проведена при первичной обработке по объективным причинам. Обессоливание при повторной реставрации осуществлено по стандартному протоколу, путём смены воды с периодической сушкой до полного выведения хлоридов. На данном этапе стало возможно наиболее полно изучить керамическое тесто: глина светло-коричневая с рыжим оттенком, тонко отмученная, относительно слабо обожжённая, с мельчайшими включениями слюды. Открылись технологические детали формовки сосуда, например желобок в месте сочленения его частей с внутренней стороны. Появилась возможность измерить толщину стенок, составившую от 1 до 1,5 мм.

Сложность склейки состояла в том, что сосуд тонкостенный, а фрагментов достаточно много: в таких случаях малейшие неточности при совмещении частей могут привести к значительным погрешностям: перепадам высот, щелям. Швы не мастиковались, за исключением некоторых участков с наиболее крупными сколами; замастикованные участки тонированы в цвет и тон оригинала. В таком состоянии памятник был передан из реставрации для дальнейшего исследования.

В процессе демонтажа, расчистки и сборки сосуда стало возможно наиболее полно изучить как его форму, так и детали изображений на рельефе (рис. 3). Появилась возможность подтвердить высказанную Ю. И. Ильиной версию изготовления сосуда. Нижняя часть с рельефом отминалась в так называемую форму «на выход», подобную тем, в которых изготавливались «мегарские» чаши. Выход отминки при таком способе формовки возможен за счёт того, что глина при сушке даёт усадку, и выпуклости рельефа перестают держать сосуд в форме за счёт уменьшения в линейных размерах и объёме. Затем к полученному полуфабрикату присоединялась верхняя часть, полученная гончарным способом, а место

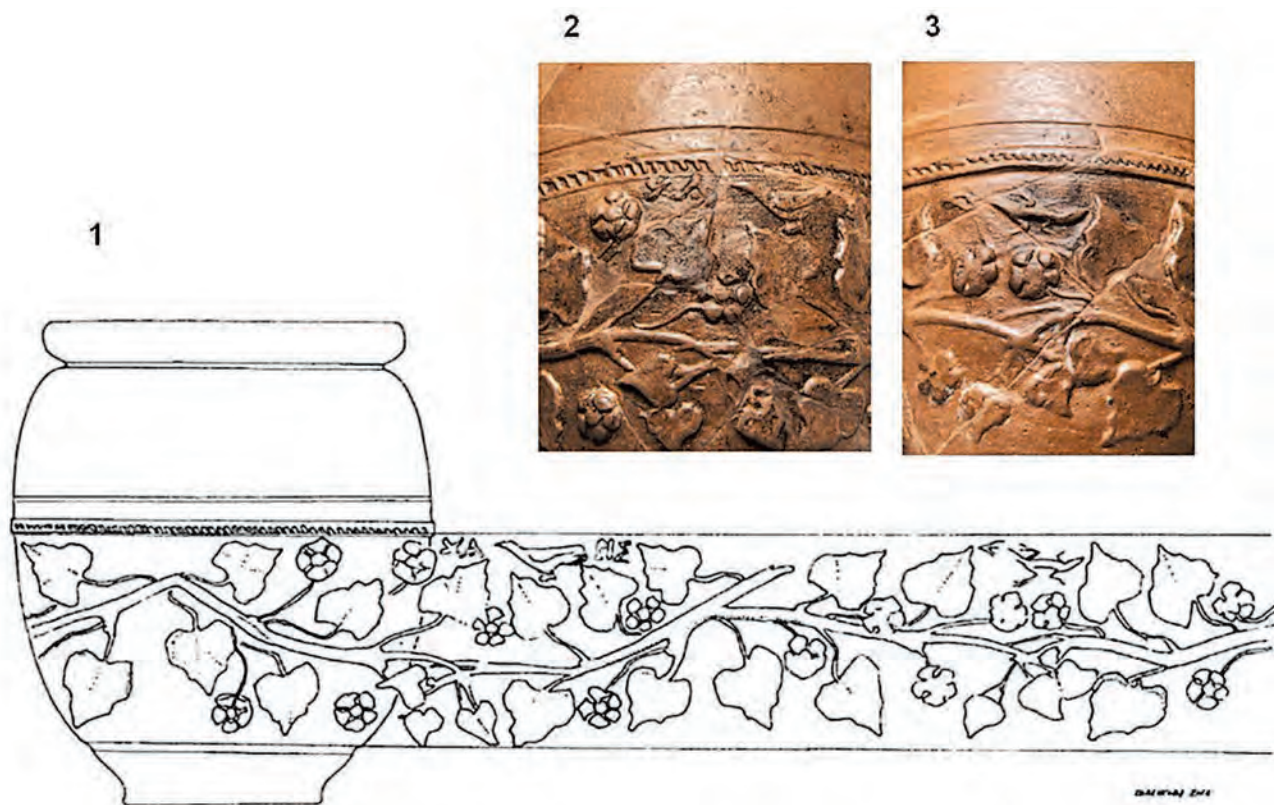


Рис. 3. Детали формы и декора кубка: 1 — прорисовка Т. В. Шлыковой;
2 — надпись и изображение птицы; 3 — изображение ящерицы

стыка маскировалось наклепной лентой с насечками. Это подтвердили и дальнейшие рентгенографическое и микротомографическое исследования (*Богма и др.*, 2023. С. 27)⁵, также показавшие линию стыка частей сосуда. Таким образом, визуальное изучение при демонстрации, рентгенография и микротомография подтвердили данные друг друга, что позволяет говорить о способе формовки сосуда с полной уверенностью.

Различные приёмы изготовления античных сосудов использовались мастерами, работавшими одновременно в одной и той же мастерской. В Пергаме найдены остатки крупных производственных комплексов, где сосуды с рельефным декором, выполненные в разных техниках, производились синхронно (*Conze et al.*, 1912–1913. S. 255, 257; *Горончаровский*, 1983. С. 117–118; *Radt*, 2016. S. 111–112. Abb. 62). В эллинистическую эпоху существуют три основные технологии изготовления таких сосудов. Первая использовалась для производства «мегарских» чаш, которые оттискивались в рельефную форму «на выход»⁶. Вторая технология, применявшаяся для изготовления скифосов и кубков, подразумевает формовку сосуда на гончарном круге, когда декор отдельно оттискивается в форме и затем накладывается на поверхность сосуда. Третья технологическая схема предполагает нанесение декора жидкой глиной — барботином (*Шургая*, 1962. С. 109–110). Рассматриваемый сосуд в плане технологии формовки представляет комбинацию первого её способа для нижней части и вытягивания стенок на гончарном круге для верхней с горизонтальным швом соединения.

Декор занимает центральную часть сосуда и обрамлён сверху двумя рельефными поясками, между которыми помещены косые штрихи, а снизу — одним углубленным (рис. 4, 1). Гирлянды из листьев плюща на длинных черешках расположены по обе стороны толстой веточки. Между листьями расположены пятилепестковые цветки. Рельеф составляет единый фриз, в котором нельзя вычленить точно повторяющиеся элементы. Сочетание изящной формы и тонко моделированного декора свидетельствует о влиянии на керамиста образцов художественного металла.

На рельефной керамике из Пергама можно найти близкие аналогии в декоре «мегарских» чаш, скифосов и кубков, изготавливавшихся здесь с середины II в. до н. э. до третьей четверти I в. до н. э. (*Conze et al.*, 1912–1913. S. 255, 257. Zu 14. Beiblatt 33, 14; *Schäfer*, 1968. S. 81, Abb. 15, 3; *De Luca*, 2000. S. 145. Abb. 8; *Radt*, 2016. S. 285–287. Abb. 220, 221). Аналогичные гирлянды встречаются и на монументальных памятниках эллинистического периода. Например, фризы с масками силена и листьями плюща найдены в комплексе Верхнего гимнасия на акрополе Пергама и в святилище Асклепия (*De Luca*, 1990. S. 159, Taf. 24, 8–9). Нос корабля, затонувшего у берегов Махдии, украшал бюст Диониса, на голове которого можно видеть близкий по стилю венок из плюща (*Horn*, 1994. S. 451–453, Abb. 2). Гирлянда из листьев плюща использована и для декора мраморного кратера, обнаруженного на месте того же кораблекрушения (*Grassingen*, 1994. S. 263, Abb. 4; S. 266, Abb. 9; *Hilscher-Ehlert*, 1994. S. 287, Fig. 6; S. 288, Abb. 8). Таким образом, декор рассматриваемого кубка стилистически типичен именно для эпохи позднего эллинизма. Считается, что производство рельефной керамики завершилось к середине I в. до н. э. в большинстве малоазийских центров, продукция которых была хорошо известна в Северном Причерноморье.

⁵ Для исследования технологии изготовления кубка применён метод рентгеновской 3D-микротомографии. Сканирование проводилось на микротомографе SKYSCAN1273 (Bruker) при 70 kV, 114 мкА, время экспозиции 75 минут.

⁶ Эта технология унаследована ближневосточным керамическим производством исламского времени (*Watson*, 2004. P. 140–141. Cat. Af. 3).



Рис. 4. Общий вид кубка после реставрации

Особый интерес представляет форма сосуда. Среди форм, типичных для восточной сигилляты (*Eastern sigillata*), тонкостенные кубки не являются широко распространёнными. Они относятся к сосудам для питья. Самой близкой аналогией может быть фрагмент верхней части кубка с рельефным декором, тип B10 (*Meyer-Schlichtmann*, 1988. S. 81. Taf. 10. Kat. 70). Его связывает с рассматриваемым кубком только наличие рельефного декора на тулове и небольшое расширение тулова в его средней части. Однако в других материалах можно найти более близкие аналогии. Это кубок бочковидной формы с отогнутым краем на плоском дне из раскопок некрополя древней Ларисы, который датируют первой половиной I в. до н. э. (*Zaoyph, Mellioy*, 2000. P. 91, fig. 14b; P. 99). Другой аналогией может быть кубок бочковидной формы, но с более вытянутыми пропорциями тулова на плоском дне. Его венчик имеет сложную профилировку. Этот сосуд также датируется I в. до н. э. (*Zapheirpoulou, Chatzidakis*, 1994. P. 33, 43, Fig. 2).

Следует отметить, что приведённые аналогии имеют рельефный декор, который исполнен в разных техниках. Возможно, предшественником этой формы можно считать изящный тонкостенный кубок с двумя ручками, на плоском дне, с туловом в виде бочонка с вытянутой нижней частью и резким переходом от венчика к плечикам. Он был найден в Пергаме, в комплексе керамики из погребения третьей четверти II в. до н. э. (*Özyigit*, 2000. P. 196, Pl. 99, A. 4). Сочетание особенностей стиля декора и формы исследуемого сосуда могло появиться в интервале от середины II в. до н. э. до середины I в. до н. э.

Если общая декоративная схема — гирлянды из плюща — читалась изначально, то фигурки птицы (рис. 3, 2) и ящерицы (рис. 3, 3) в верхней части фриза стали различимы только после реставрации. Более того, научному сотруднику Зоологического института Д. А. Мельникову по характерным внешним признакам ящерицы удалось определить её вид — это сцинк, вид мелких ящериц, распространённый в Малой Азии⁷.

⁷ Ящерица определена как сцинк мабуя — вид ящериц, принадлежащих к семейству Scincidae инфраотряда Scincomorpha.

Фигуры птицы и ящерицы позволяют понять смысловую нагрузку декора сосуда, связанную с дионисийскими культами. Эта связь представляется логичной, поскольку кубок представляет собой сосуд для питья и семантически непосредственно связан с виноградарством и Дионисом. В результате реставрации выявлена надпись на греческом языке: *χαρίσι* — «радуйся» (рис. 3, 2). Такие благопожелательные надписи на сосудах встречаются значительно реже, чем имена мастеров.

Проведённые исследования позволяют считать, что кубок является редким образцом позднеэллинистической продукции. Не подлежит сомнению, что он в некотором роде уникален, поскольку ещё не удалось найти полной аналогии, сочетающей декор и форму именно в имеющихся здесь комбинациях технологических приёмов. Все они по отдельности хорошо известны в античности, однако их сочетание в одном изделии несомненно представляет большой интерес, так как позволяет более детально представить сложные художественные и технологические процессы керамического производства в его историческом развитии.

В свою очередь реставрация позволила выявить элементы декора, включая нечитаемую ранее надпись, подобрать бесспорные аналогии, установить технологические детали, определяющие место и время производства сосуда. Комплексный подход к исследованию памятника в сочетании с его реставрацией позволил констатировать, что перед нами редкий образец малоазийских импортов в Северном Причерноморье. Уникальность памятника обусловила его возвращение в реставрацию с новой задачей — придать ему так называемый экспозиционный вид, для чего требовалось выполнить мастиковки и тонировки. Необходимо было сделать это предельно тщательно, поскольку малейшая погрешность мешала бы целостному восприятию тонко моделированного рельефа.

При обсуждении этого этапа работы необходимо вкратце коснуться принципов восполнения утрат в современной реставрации. Диапазон подходов к античной керамике здесь очень широк и колеблется от минималистических решений до тщательной имитации внешних характеристик подлинника с минимальным отличием в цвете и тоне. При этом реставрационная практика тяготеет сегодня к лаконичным решениям с тонированием в локальный цвет без прорисовки деталей (*Андреева и др.*, 1999. С. 21; *Коринфские вазы...*, 2015. С. 86; *Шлыкова*, 2017. С. 120–121). В данном случае ввиду тонкой моделировки рельефа представлялось наиболее важным максимально приблизить тонировки к цвету и тону оригинала. Например, это критично на участке с надписью: шов склейки проходит непосредственно по ней и без мастиковки и тонирования зрительно разбивает её. В настоящее время, когда по завершении этой части длительной реставрации памятник приобрёл визуальную целостность (рис. 4), стало возможным его представление научному сообществу и в дальнейшем экспонирование для широкой публики.

Выражаем глубокую благодарность зам. зав. Отделом научно-технической экспертизы Гос. Эрмитажа С. В. Хаврину, выполнившему рентгенографию сосуда; ст. науч. сотр. Лаборатории научной реставрации драгоценных и археологических металлов М. В. Богме, занимавшейся его микротомографией; науч. сотр. Лаборатории герпетологии Зоологического института РАН Д. А. Мельникову, определившему вид изображённой на сосуде ящерицы; независимому исследователю И. Б. Полинской, оказавшей помощь в прочтении выявленной в процессе реставрации надписи; фотографу Гос. Эрмитажа Д. Ю. Бобровой, выполнявшей фотофиксацию памятника на разных этапах реставрации.

- Андреева и др., 1999 — Андреева Л. Н., Антонян А. С., Барабанова Т. И. Реставрация музейной керамики: методические рекомендации / под общ. ред. Л. Н. Андреевой. М.: ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря, 1999. 144 с.
- Богма и др., 2023 — Богма М. В., Ильина Ю. И., Малкиель И. К. Опыт применения микротомографии для исследования экспонатов Государственного Эрмитажа // VI Всероссийская научно-практическая конференция «Практическая микротомография»: сб. тезисов. СПб.: Свое издательство, 2023. С. 27.
- Горончаровский, 1983 — Горончаровский В. А. Пергамская керамическая мастерская и её продукция на Боспоре // СА. 1983. № 2. С. 117–124.
- Коринфские вазы..., 2015 — Коринфские вазы и их античные имитации: каталог коллекции / сост. А. Г. Букина. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 456 с.
- Федосеева и др., 2016 — Федосеева Т. С., Беляевская О. Н., Гордюшина В. И., Малачевская Е. Л., Писарева С. А. Реставрационные материалы: курс лекций. М.: Индрик, 2016. 232 с.
- Шлыкова, 2017 — Шлыкова Т. В. Аттическая чернофигурная амфора VI в. до н. э. из собрания Эрмитажа: реставрация и исследование // Искусствознание. Археология. Реставрация. Вып. 1. М.: БуксМАрт, 2017. С. 113–121.
- Шургая, 1962 — Шургая И. Г. О производстве эллинистической рельефной керамики на Боспоре // МАСП. Одесса, 1962. С. 108–120.
- Conze et al., 1912–1913 — Conze A., Berlet O., Philippon A., Schuchhardt C., Gräber F. Stad und Landschaft // *Altertümer von Pergamon*. Bd. 1. Berlin: Verlag Von Georg Reimer, 1913. 426 S.
- Grassingen, 1994 — Grassingen D. Die Marmorkratere // *Das Wrack. Die antike Schiffsfund von Mahdia*. 1994. Bd. I. S. 259–283.
- Hilscher-Ehlert, 1994 — Hilscher-Ehlert F. Beobachtungen zu den Ranken der Marmorkratere // *Das Wrack. Die antike Schiffsfund von Mahdia*. 1994. Bd. I. S. 285–288.
- Horn, 1994 — Horn H. G. Dionysos und Ariadne. Zwei Zierbeschläge aus dem Schiffsfund von Mahdia // *Das Wrack. Die antike Schiffsfund von Mahdia*. 1994. Bd. I. S. 451–467.
- De Luca, 1990 — De Luca G. Hellenistische Kunst in Pergamon im Spiegel der Megarischen Becher // *Istanbuler Mitteilungen*. 1990. Bd. 40. S. 157–166.
- De Luca, 2000 — De Luca G. Überlegungen zur bleiglasurkeramik aus Pergamon // *Rei cretarlae romanae favtorum acta*. 2000. Bd. 36. S. 129–146.
- Meyer-Schlichtmann, 1988 — Meyer-Schlichtmann C. Die pergamenische Sigillata aus der Stadtgrabung von Pergamon: Mitte 2. Jh. v. Chr. — Mitte 2. Jh. n. Chr. Berlin; New York, 1988. (Pergamenische Forschungen; Bd. 6). 265 S.
- Özyigit, 2000 — Özyigit Ö. The Chronology of Pergamene Applique Ware // *Επιστημονική Συνάντηση Για Την Ελληνιστική Κεραμική*. Αθήνα: Εκδοση Του Ταμείου Αρχαιολογικών Πορών Και Απαλλοτριώσεων, 2000. P. 195–198.
- Radt, 2016 — Radt W. Pergamon Geschichte und Bauten einer antiken Metropole. Berlin: Philipp von Zabern, 2016. 392 S.
- Schäfer, 1968 — Schäfer J. Hellenistische Keramik aus Pergamon. Berlin; New York, 1968. (Pergamenische Forschungen; Bd. 2). 161 S.
- Watson, 2004 — Watson O. Ceramics from Islamic Lands. London: Thames & Hudson, 2004. 512 p.
- Zaoyph, Melliou, 2000 — Zaoyph A., Melliou E. Hellenistic Pottery from the Cemeteries of Ancient Larisa // *Ελληνιστική κεραμική απο τη θεσσαλία*. Βόλος: Υπουργείο Πολιτισμού — Ταμείο αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 2000. P. 82–110.
- Zapheiroupolou, Chatzidakis, 1994 — Zapheiroupolou P., Chatzidakis P. Agora of the Italians, Niche of Publius Satricianus // *Ελληνιστική Κεραμική Απο Το Αίγαιο*. Μυτιλήνη: Υπουργείο Πολιτισμού, 1994. P. 28–45.

Hellenistic Cup from Olbia: Conservation and Research

Yulia I. Ilyina, Tatiana V. Shlykova⁸

A miniature ceramic vessel with relief decoration, bought in Olbia in 1908, is kept in the Hermitage Museum's collection. The history of its acquisition is reflected in the correspondence of B. V. Farmakovsky and his assistant S. K. Mishenin with the Imperial Archaeological Commission. The vessel has reached our days glued together from fragments and with layers covering the surface. It underwent restoration in connection with plans for its research, which involved structural stabilization of the material and the opening of the surface. Dismantling, clearing and assembling the fragments made it possible to study both the shape of the vessel, including the technological details of the molding, and the relief image in the most complete way. It became possible to confirm the previously stated version of the vessel's manufacture. The lower part with relief was bent into a shape similar to those in which the "Megarian" bowls were made. The upper part, made on a potter's wheel, was attached to the semi-finished product, the joint was masked with adhesive tape. These conclusions were confirmed by X-ray and microtomographic studies.

Close analogies of the decor can be found on relief ceramics from Pergamon in the middle of the 2nd century BC — the third quarter of the 1st century BC. However, only after restoration the figures of a bird and a lizard became clearly distinguishable, allowing us to understand the semantic load of the vessel's decor associated with Dionysian cults. As a result of the restoration, a relief inscription in Greek was revealed: χαρισι — "rejoice". The origins of the vessel's shape can be found in the ceramics of the Hellenistic period. The combination of elegant form and finely modeled decor indicates the influence of artistic metal samples on the ceramist. The conducted research suggests that the cup is a rare example of Late Hellenistic products. The monument meets the criterion of uniqueness, since it has not yet been possible to find a complete analogy for combination of such décor, form and technological techniques.

⁸ Yu. I. Ilyina, T. V. Shlykova — State Hermitage Museum; Dvortsovaya nab., 34, St. Petersburg, 190000, Russia; e-mail: iouliailiyina@gmail.com; shlykova.tv@hermitage.ru

Реконструкция пищевой модели населения южной части Таманского полуострова в античный период (по материалам некрополя Артющенко 2)¹

В.А. Горончаровский, А.К. Каспаров, С.В. Кашаев, О.В. Лохова²

Аннотация. Статья посвящена результатам изотопного анализа костного материала погребальных комплексов V–I вв. до н.э. из некрополя Артющенко 2 на Таманском полуострове. Среди ранних погребений здесь выделяется довольно компактная группа, очевидно, связанная с людьми, питавшимися достаточно единообразно. Основу их рациона, судя по всему, составляло хорошо сбалансированное соотношение мяса и молочных продуктов. Почти все они умерли в холодное время года — в период от поздней осени до начала весны. Полученные результаты позволяют говорить о том, что с большой долей вероятности основной массив обнаруженных в них ранних погребений связан с сезонным пребыванием синдов на зимниках в районе кубанских плавней. Позднее, в период эллинизма, на территории некрополя людей хоронили в разное время года, а в их питании наблюдается большее разнообразие, о чём говорит более широкий диапазон присутствия углерода и азота в костях. Такие данные свидетельствуют о возросшей имущественной неоднородности и довольно близко соответствуют модели питания жителей боспорских городов этого времени.

Ключевые слова: изотопный анализ костного материала, Азиатский Боспор, Синдика, некрополь Артющенко 2.

Annotation. The article is devoted to the results of isotope analysis of bone material from burial complexes of the 5th–1st centuries BC from the Artyushchenko 2 necropolis on the Taman Peninsula. Among the early burials, a fairly compact group stands out here, obviously associated with people who ate a fairly uniform diet. The basis of their diet appears to have been a well-balanced ratio of meat and dairy products. Almost all of them died in the cold season — from late autumn to early spring. The results obtained allow to say that, with a high degree of probability, the bulk of the early burials discovered in them are associated with the seasonal stay of the Sinds on winter roads in the area of the Kuban flood plains. Later, during the Hellenistic period, people were buried in the necropolis at different times of the year, and there was greater diversity in their diet, as evidenced by a wider range of carbon and nitrogen presence in the bones. Such data indicate increased heterogeneity of property and correspond quite closely to the dietary pattern of the inhabitants of the Bosporan cities of this time.

Key words: isotopic analysis of bone material, Asian Bosporus, Syndica, Artyushchenko 2 necropolis.

Одним из современных методов исследования условий обитания и особенностей питания представителей древних обществ является изотопный анализ костного материала. Это связано с тем, что различные животные и растительные организмы обладают специфическим изотопным составом главных компонентов белков — углерода и азота. Изменение

¹ Исследование проведено в рамках выполнения ФНИ ГАН «Южная Россия и сопредельные территории в древности: развитие культуры, общества и хозяйства по археологическим и естественно-научным данным» (FMZF-2025-0010).

² В. А. Горончаровский, А. К. Каспаров, С. В. Кашаев, О. В. Лохова — Институт истории материальной культуры РАН; Дворцовая наб., д. 18А, С.-Петербург, 191186, Россия; e-mail: goronvladimir@yandex.ru; alexkas@yahoo.com; kashaevs@mail.ru; lohova.olga@yandex.ru

условий внешней среды — температуры и влажности, приводит к изменениям изотопного состава углерода и азота в растениях, и, соответственно, в мясе и костях животных, ими питающихся. Так, при холодном и влажном климате наблюдаются более отрицательные значения $\delta^{13}\text{C}$ и более положительные $\delta^{15}\text{N}$.

Любой человек получает растительную и животную пищу в той или иной пропорции, которая влияет на изотопный состав углерода и азота, зависящий от используемой пищевой модели. Получив эти данные, мы можем установить, какой образ жизни вели древние люди и к какому хозяйственно-культурному типу они относились. Например, значения изотопного состава охотничьего или кочевого образа жизни обычно $\delta^{13}\text{C} = -10 \div -15\text{‰}$; $\delta^{15}\text{N} = +12 \div +18\text{‰}$, тогда как значения изотопного состава, характерные для земледельческого образа жизни: $\delta^{13}\text{C} = -17 \div -20\text{‰}$; $\delta^{15}\text{N} = +5 \div +9\text{‰}$.

Состав рациона человека в древних обществах диктовался не только окружающей средой, но и культурными традициями. Реконструкция пищевых предпочтений населения конкретного региона может послужить основанием для определённых исторических выводов. Недавно в Лаборатории археологической технологии ИИМК РАН был сделан изотопный анализ костных останков из ряда античных некрополей Азиатского Боспора. В результате получен большой массив данных, которые ещё предстоит осмыслить. В настоящее время наиболее полная информация имеется по грунтовому некрополю Артющенко 2, расположенному в южной части Таманского полуострова. Особый интерес представляют результаты анализов костного материала из ранних погребений, поскольку в конце VI — первой половины IV в. до н. э. этот некрополь находился в зоне греко-варварских контактов на территории Синдики. В научной литературе уже отмечалось, что, судя по результатам раскопок считавшихся греческими близлежащих поселений, здесь нет следов продолжительного обитания какого-либо населения в данный период. На поселении Артющенко 2 для площади около 1200 кв. м выявлено всего несколько десятков хозяйственных ям и развал обмазки турлучной постройки (Виноградов, Кашаев, 2016. С. 97–98). Аналогичная картина наблюдается на расположенном в 13 км западнее поселении Волна 1, где также имеется некрополь с более чем двадцатью погребениями V — первой половины IV в. до н. э.³ Там исследован участок площадью более 6 га (Житников, 2017. С. 95–96; Бочковой и др., 2019. С. 63), но обнаружены всего два строительных комплекса начала V в. до н. э., представлявшие собой «лёгкие сезонные, многокамерные наземные сельские строения, защищённые простыми деревянными оградами» (Соловьёв, 2016. С. 105), а также несколько хозяйственных ям конца VI — V в. до н. э. (Бочковой и др., 2019. С. 64). Несоответствие такой ситуации многочисленности погребальных комплексов объяснялось интенсивной абразией береговой линии, которая могла уничтожить элементы ранней застройки. В этом отношении изотопный анализ костных останков из упомянутых некрополей можно рассматривать как один из путей к пониманию этнической принадлежности серии захоронений конца VI — первой половины IV в. до н. э., т. е. периода существования так называемого Синдского царства.

Костный материал обрабатывался с помощью установки, состоящей из масс-спектрометра DELTA V, элементного анализатора и устройств их соединения. В элементном анализаторе органическое вещество (измельчённые кости или коллаген), загруженное в оловянные контейнеры размером 3×4 мм, сжигалось в кислородной среде при температуре, достигавшей 1200 °С. Таким образом твердая органика переводилась в углекислый газ и молекуляр-

³ В настоящее время производится анализ и обработка данных по 80 образцам костного материала из погребений V–I вв. до н. э. в некрополе Волна 1. Уже сейчас можно сказать, что предварительные результаты достаточно близки к тем, что получены для некрополя Артющенко 2.

ный азот, необходимые для анализа в масс-спектрометре. Этот высоковакуумный прибор определял изотопный состав углерода и азота в результате ионизации газа за счёт электронного удара с дальнейшим разделением ионов в магнитном поле. Регистрация ионов производилась электрометрическими усилителями.

Для исследования были выделены 45 образцов (главным образом зубы) из погребений, вскрытых в некрополе Артющенко 2 в 2002–2021 гг. (из них 13 относятся к рубежу VI–V — первой половине IV в. до н. э.). Таким образом, материал, изученный с помощью изотопного анализа (см. табл.), является достаточно представительным и информативным и вполне может дать достоверные результаты относительно типа питания захороненных в рассматриваемом некрополе людей на протяжении пятисотлетнего периода. Эти данные существенно дополняют имеющиеся половозрастные характеристики практически по каждому погребению.

Табл. Изотопный состав углерода и азота в костном материале из некрополя Артющенко 2 (выделены данные погребений, датирующихся рубежом VI–V — серединой IV в. до н. э.)

№ п/п	№ анализа	№ погр.	Пол, возраст	$\delta^{13}\text{C}$, ‰	$\delta^{15}\text{N}$, ‰
1	4674, 4719	1	Женщина (?), 15–20 лет	–17,6	12,3
2	4668, 4713	2	Мужчина (?), 40–50 лет	–18,0	12,7
3	4698, 4743	10	Мужчина, 30–35 лет	–16,4	11,7
4	4669, 4714	10	Женщина, 35–40 лет	–13,3	12,4
5	4702, 4747	12	Ребёнок	–16,2	13,0
6	4677, 4722	13	Мужчина, 25–30 лет	–17,9	11,5
7	4692, 4737	45	Женщина, 25–30 лет	–18,0	11,3
8	4696, 4741	98	Ребёнок, 1 год	–16,0	17,1
9	4704, 4749	101	Ребёнок, 1–2 года	–16,4	18,0
10	4661, 4706	119	Женщина, 30–35 лет	–16,3	12,2
11	4690, 4735	134	Мужчина, 45–50 лет	–15,1	10,7
12	4689, 4734	135	Пол не определён	–15,9	12,4
13	4987, 4732	140	Женщина, 45–50 лет	–14,4	10,7
14	4663, 4708	141	Женщина, 25–30 лет	–18,9	14,2
15	4703, 4748	142	Ребёнок, 3–5 лет	17,2	14,2
16	4705, 4750	143	Пол не определён	–17,0	14,1
17	4685, 4730	147	Женщина, 25–30 лет	–16,9	15,0
18	4686, 4731	149	Пол не определён	–17,7	12,0
19	4666, 4711	175	Женщина, 25–35 лет	–15,7	13,2
20	4672, 4717	182	Мужчина, 50–55 лет	–16,1	11,4
21	4699, 4744	183	Мужчина, 25–35 лет	–15,2	10,9
22	4680, 4725	185	Женщина, 40–45 лет	–17,6	14,4
23	4678, 4723	187	Мужчина, 15–20 лет	–18,7	12,3
24	4997, 4742	188	Мужчина, 20–25 лет	–15,2	9,4
25	4701, 4746	189	Пол не определён	–15,5	10,6
26	4671, 4716	190	Женщина, 50–55 лет	–14,3	12,0
27	4667, 4712	191	Мужчина, 20–30 лет	–16,3	15,6
28	4662, 4707	192	Женщина, 15–20 лет	–15,1	7,6
29	4679, 4724	193	Мужчина, 25–30 лет	–17,5	12,3
30	4695, 4740	194	Мужчина, 20–30 лет	–16,9	12,0
31	4664, 4709	195	Женщина, 50–55 лет	–16,8	14,4
32	4691, 4736	196	Женщина, 20–25 лет	–18,9	10,9
33	4673, 4718	198	Женщина, 50–55 лет	–17,0	14,4
34	4700, 4745	199	Женщина, 20–30 лет	–17,1	12,6

Окончание табл.

№ п/п	№ анализа	№ погр.	Пол, возраст	$\delta^{13}\text{C}$, ‰	$\delta^{15}\text{N}$, ‰
35	4676, 4721	201	Мужчина, 35–45 лет	–16,6	12,5
36	4675, 4720	205	Пол не определён	–17,1	14,0
37	4683, 4728	Г-18	Мужчина, 25–30 лет	–15,8	12,7
38	4682, 4727	ГШ1/2020	Женщина, 20–30 лет	–14,3	13,6
39	4688, 4733	ГШ2/2020	Мужчина, 30–40 лет	–14,6	12,9
40	4694, 4739	Обрыв б/н	Пол не определён	–15,4	10,4

Соответствующий график, где представлены полученные результаты, демонстрирует следующую картину (рис. 1). Среди ранних погребений некрополя Артющенко 2 выделяется довольно компактная группа, очевидно, связанная с людьми, питавшимися достаточно единообразно. Она характеризуется устойчивыми показателями $\delta^{13}\text{C}$ в пределах от –15,7 до –18‰ и $\delta^{15}\text{N}$ от 11,3 до 15,6‰. Обозначающие эти погребения точки расположены на графике в середине поля и обведены красной линией. Вариации $\delta^{15}\text{N}$ однозначно указывают на преобладание белкового компонента в рационе. Основу питания их, судя по всему, составляло хорошо сбалансированное соотношение мяса и молочных продуктов⁴. Оно обеспечивало достаточно калорийную пищу, содержащую в нужной пропорции белки, жиры, углеводы и минеральные элементы, необходимые для правильного обмена веществ. Только около 20% погребённых в этот период питались лучше благодаря обильной мясной пище. Умерли почти все эти люди в холодное время года — в период от поздней осени до начала весны.

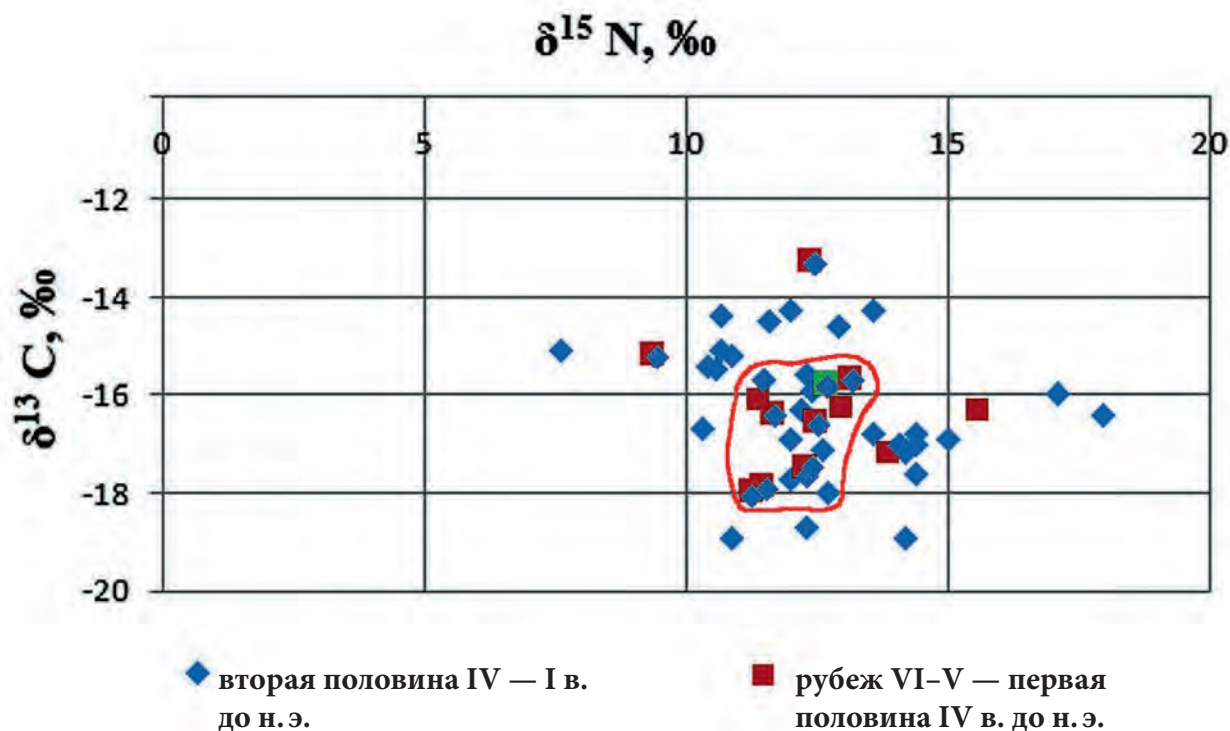


Рис. 1. Изотопный состав останков людей, погребённых в некрополе Артющенко 2 (рубеж VI–V вв. до н. э. — I в. до н. э.)

⁴ Не исключено присутствие в рационе богатой белками морской рыбы.

Большая часть ранних образцов в некрополе Артющенко 2 происходит из погребений в грунтовых ямах с перекрытием. В качестве примера можно привести погребение Г-18 начала V в. до н. э. (рис. 2), откуда происходят останки мужчины в возрасте 25–30 лет, умершего поздней осенью ($\delta^{13}\text{C} -15,8$) и не испытывавшего проблем с белковой пищей, поскольку уровень азота у него составлял $\delta^{15}\text{N} 12,7$. На рис. 1 этот экземпляр выделен зелёным цветом.

Стоит отметить любопытный факт, касающийся отличий в питании мужчин и женщин. Он имеет отношение к грунтовому погребению с перекрытием под № 10. Там во второй четверти V в. до н. э. были захоронены воин с акинаком и женщина. Концентрация $\delta^{13}\text{C}$

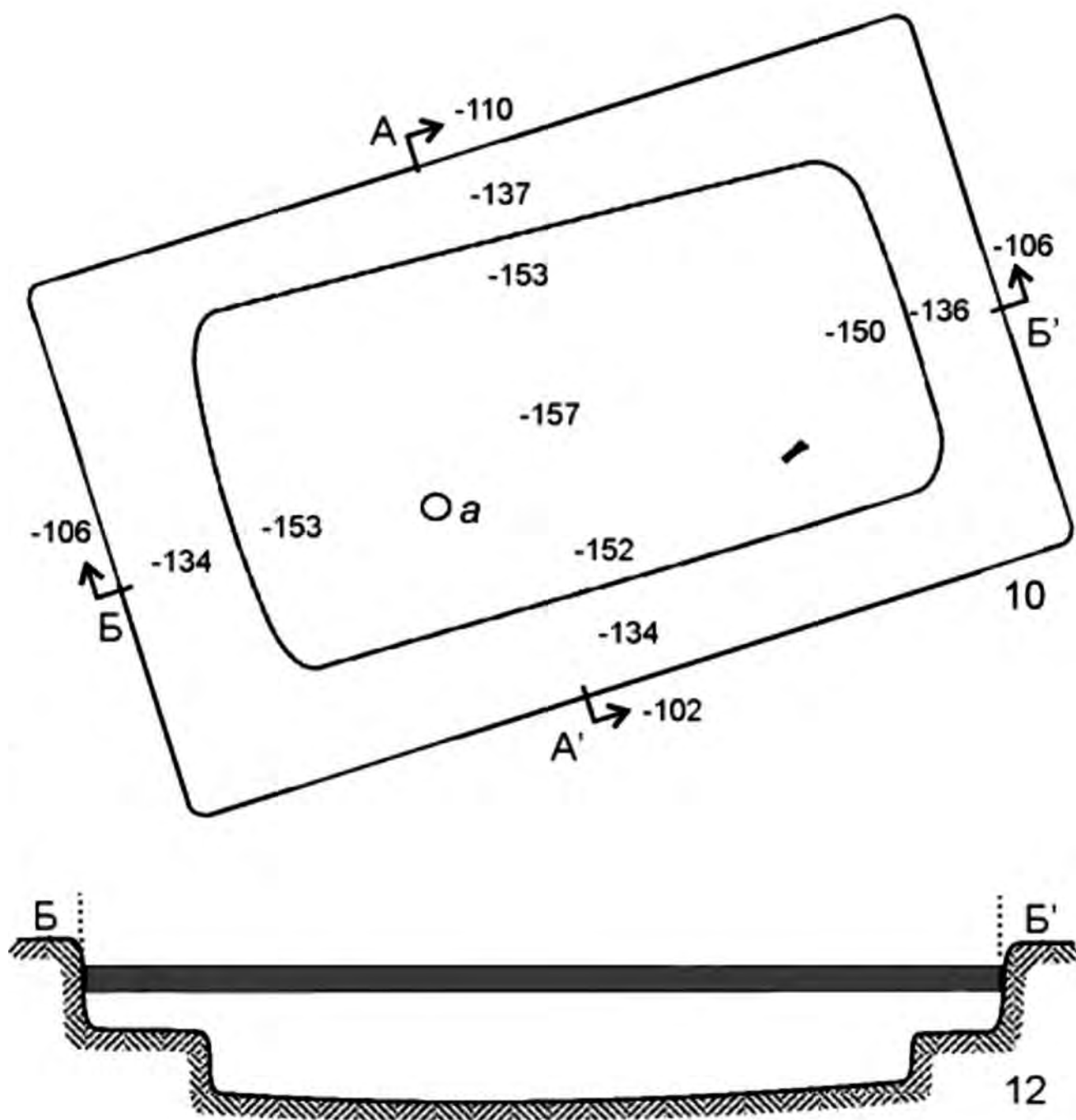


Рис. 2. Некрополь Артющенко 2. Погребение Г-18 в яме с сырцовым перекрытием

в костных останках женщины 35–40 лет ($\delta^{13}\text{C} - 13,3\text{‰}$) свидетельствует, что она умерла летом и до этого питалась очень хорошо, употребляя в пищу мясо практически каждый день ($\delta^{15}\text{N} 12,4$). Погребённый с ней мужчина возрастом 30–35 лет умер поздней осенью или зимой ($\delta^{13}\text{C} - 16,4$), он питался хуже, хотя белковой пищи и у него было достаточно ($\delta^{15}\text{N} 11,7$). В грунтовом погребении 175 начала V в. до н. э. были найдены останки женщины 25–35 лет, которая умерла поздней осенью ($\delta^{13}\text{C} - 15,7\text{‰}$) и питалась ещё лучше, чем упомянутая ранее, поскольку её $\delta^{15}\text{N}$ составлял 13,2‰. В то же время в потребовавшей больших затрат при сооружении сырцовой гробнице 45 второй четверти V в. до н. э. находились кости женщины 25–30 лет, захороненной на пике зимних холодов ($\delta^{13}\text{C} - 18\text{‰}$) и питавшейся наравне с мужчинами её возраста ($\delta^{15}\text{N} 11,3$). Об этом можно судить по грунтовому погребению 13 того же времени, где были найдены останки воина 25–30 лет (рядом находился акинак) с практически теми же показателями углерода ($\delta^{13}\text{C} - 17,9$) и азота ($\delta^{15}\text{N} 11,5$).

К началу V в. до н. э. относится сырцовая гробница 188 с погребением воина 20–25 лет с лесбосской амфорой, акинаком и копьем (рис. 3). Он умер около середины осени, и, возможно, перед этим болел, так как его показатель азота, наиболее низкий среди всех образцов из мужских захоронений раннего периода — всего $\delta^{15}\text{N} 9,4$. Таким образом, никакой корреляции между типом питания умерших и конструкцией погребальных сооружений, отражающей их статус в рамках общества, к которому они принадлежали, не наблюдается. Это может рассматриваться как свидетельство сохранения родовых связей, обеспечивавших примерно равный доступ к продуктам питания.

К сожалению, погребение 188 — это пока единственный пример анализа костного материала из воинских погребений в сырцовых гробницах V — середины IV в. до н. э. в некрополе Артющенко 2 и Волна 1, где присутствует достаточно стандартный набор сопровождающего инвентаря: как правило, амфора, меч, копье, иногда дополненные кинжалом и несколькими наконечниками стрел, см.: (*Кашаев и др.*, 2020. С. 88, рис. 2, 3, 5). С южной стороны от них нередко располагались одиночные захоронения лошадей (часто жеребят) или только лошадиные черепа, ориентированные на восток. Ближайшие аналогии таким деталям, как использование сырцовых кирпичей, восточная ориентация, присутствие конских захоронений и в ряде случаев специального отделения для размещения погребального инвентаря (*Кашаев, Сударев*, 2020. С. 34–36, рис. 1–3; *Кашаев и др.*, 2020. С. 86, рис. 2, 3), дают ранние Семибратние курганы (*Горончаровский*, 2014. С. 556 сл.), принадлежность которых синдам в настоящее время не подвергается сомнению. Такая ситуация может быть связана с воспроизведением воинской средой традиционных представлений о престижных элементах погребения. Стоит отметить ещё одну деталь: в рассматриваемой выборке ранних погребений преобладают мужчины (75%), из них 75% в возрасте 20–35 лет. Захоронений женщин (возраст 25–40 лет) зафиксировано всего три, детей — лишь одно, что нехарактерно для данных категорий населения в древности из-за большой смертности именно в них.

Для некрополя эпохи эллинизма, когда Синдика уже прочно вошла в состав Боспорского царства, картина совершенно иная. Полностью исчезают сырцовые конструкции и традиция использования оружия в составе погребального инвентаря⁵. Доля мужских погребений в возрасте от 15 до 50 лет — 28,5%, женских в возрасте от 15 до 55 лет — 57%, детских в возрасте от 1 до 5 лет — 14,5%. По результатам изотопных исследований в этот период на территории некрополя Артющенко 2 людей хоронили в разное время года, а в их рационе наблюдается большее индивидуальное разнообразие, обусловленное присутствием в разных

⁵ Единственное исключение — грунтовое погребение 183 конца IV — начала III в. до н. э.

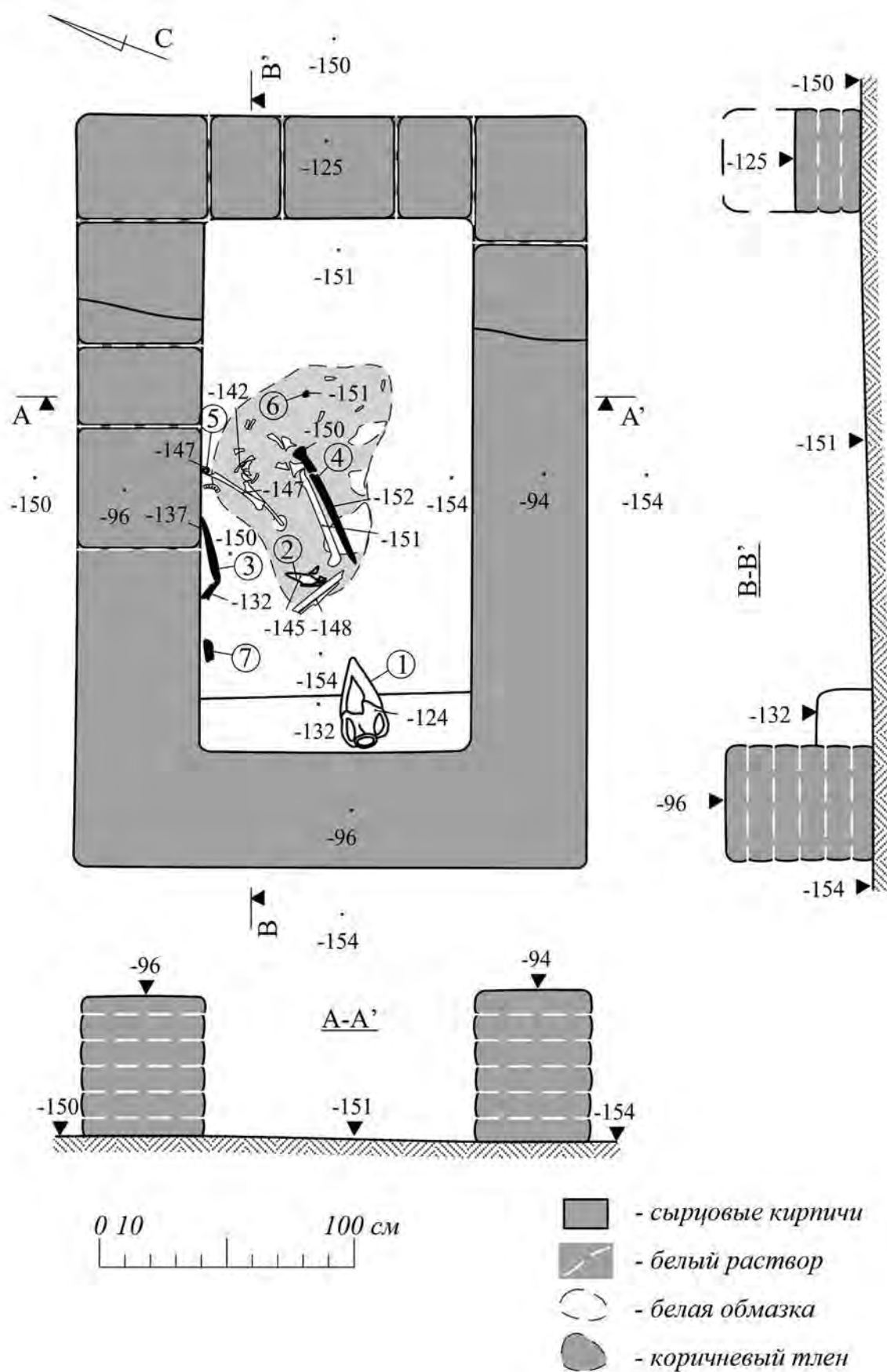


Рис. 3. Некрополь Артющенко 2. Погребение 188: 1 — лесбоская амфора; 2 — чернолаковая чаша; 3 — наконечник копья; 4 — меч; 5 — серебряный перстень; 6 — железная ворворка; 7 — вток копья

пропорциях мясомолочных продуктов и зерновых культур (см. табл.). В данном случае зафиксирован более широкий диапазон присутствия углерода и азота в костях ($\delta^{13}\text{C} = -12,3 \div -18,9\text{‰}$; $\delta^{15}\text{N} = 7,6 \div 16,5\text{‰}$), что свидетельствует о возросшей имущественной неоднородности и более соответствует модели питания жителей боспорских городов этого времени, ср. (Каспаров и др., 2022. С. 675–679).

Вопрос о том, употребляли ли люди, погребённые в некрополе Артющенко 2, в пищу рыбу, во всяком случае на постоянной основе, остаётся открытым. Наличие в рационе рыбы вызывает сильное повышение доли азота в тканях. В нашей выборке высокий уровень азота зафиксирован всего в двух погребениях № 98 и 101, датированных в пределах IV–II вв. до н. э. Здесь концентрация азота наивысшая — соответственно 17,1 и 18,0‰. Однако в данном случае это захоронения детей примерно годовалого возраста, так что, возможно, их питание было в основном молочным, причём молоко могло быть грудным, что сильно повышает количество азота в тканях. В целом весьма вероятно, что рыбу обитатели поселений в пищу употребляли, однако очевидно, что она никогда не являлась основным пищевым продуктом.

Таким образом, можно предположить, что некрополь Артющенко 2 на начальном этапе своего существования был связан главным образом с периодическим пребыванием в кубанских плавнях, использовавшихся как зимники, социально однородного в своей массе населения, основой хозяйственной жизни которого являлось отгонное скотоводство, основанное на сезонных перегонах скота на относительно короткие расстояния. В этой связи интересно отметить, что для северо-западной и юго-восточной частей Азиатского Боспора в VI–I вв. до н. э. недавно зафиксировано существование двух гончарных традиций изготовления лепной посуды, граница между которыми проходит немного севернее Анапы, до района восточнее станицы Варениковской (Клемешова, 2023. С. 279). Это можно рассматривать как определённый этнический индикатор для областей, населённых синдами и торетами. Присутствие именно в VI–V вв. до н. э. в некрополях Артющенко 2 и Волна 1 весомой доли лепной керамики, характерной для юго-востока Азиатского Боспора⁶, позволяет говорить о наличии в это время регулярных связей между данными территориями (Клемешова, 2023. С. 280), что подкрепляет идею о сезонных перекочёвках.

Полученные данные позволяют говорить о том, что с большой долей вероятности основной массив ранних погребений в грунтовых некрополях Артющенко 2 и Волна 1 связан с синдами, находившимися в этот период на третьей стадии кочевания, характеризующейся развитым скотоводческим хозяйством и военизированной «всаднической» культурой.

Бочковой и др., 2019 — Бочковой В.В., Булах Е.Н., Данилин А.И. Археологические раскопки в северо-западной части поселения Волна 1 в 2017 г. (Раскоп XXII) // ДБ. 2019. Т. 24. С. 63–71.

Виноградов, Кашаев, 2016 — Виноградов Ю.А., Кашаев С.В. Античные поселения Артющенко 1 и 2 на Таманском полуострове. К оценке масштабов природного разрушения // БИ. 2016. Вып. XXXIII. С. 95–109.

Горончаровский, 2014 — Горончаровский В.А. Семибратные курганы в контексте истории и древностей Северного Причерноморья // БИ. 2014. Вып. XXX. С. 553–618.

⁶ На этой территории фиксируется также эволюция нехарактерного для основной части Синдики типа погребальных сооружений от площадок под округлыми каменными закладами до каменных ящиков, окружённых кромлехами (Новичихин, 2006. С. 77; Горончаровский, 2021. С. 188).

- Горончаровский, 2021 — Горончаровский В.А. К оценке этнополитической ситуации VII–V вв. до н. э. в Нижнем Прикубанье // АВ. 2021. Вып. 32. С. 187–193.
- Житников, 2017 — Житников В.Г. «Восточный район» жилой и хозяйственной застройки V–II вв. до н. э. на поселении «Волна I» (Таманский полуостров) // ДБ. 2017. Т. 21. С. 95–121.
- Каспаров и др., 2022 — Каспаров А.К., Лохова О.В., Лохов К.И. Исследование рациона питания людей и домашних животных в прибрежных античных поселениях Керченского полуострова методом изотопного анализа (первые результаты) // Российские нанотехнологии. 2022. Т. 17, № 5. С. 673–679.
- Кашаев, Сударев, 2020 — Кашаев С.В., Сударев Н.И. Традиция погребений в сырцовых гробницах в некрополях Таманского полуострова Артющенко-2 и Виноградный-7 // БИ. 2020. Вып. XL. С. 26–46.
- Кашаев и др., 2020 — Кашаев С.В., Мимоход Р.А., Сударев Н.И. Погребения с лошадьми в некрополях Волна 1 и Артющенко 2 // АВ. 2020. Вып. 30. С. 82–96.
- Клемешова, 2023 — Клемешова М.Е. Лепная керамики Азиатского Боспора: результаты изучения за последнее десятилетие // БФ: quarta pars saeculi. Итоги, вопросы, дискуссии / ред. В.А. Хршановский и др. СПб.: Чистый лист, 2023. С. 278–284.
- Новичихин, 2006 — Новичихин А.М. Население Западного Закубанья в первой половине I тысячелетия до н. э. Анапа: РИО СГУТ и КД, 2006. 220 с.
- Соловьёв, 2016 — Соловьёв С.Л. Сельская округа Гермонассы. Поселение Волна 1 (итоги работ Античной комплексной археологической экспедиции Государственного Эрмитажа, 1996–2001 гг.) // Охрана и сохранение археологического наследия Тамани при реализации строительства таманского терминала СУГ и нефтепродуктов / ред. Н.В. Волкодав и др. Краснодар: ЗАО Таманьнефтегаз, 2016. С. 103–117.

**Reconstruction of the food model of the population of the southern part
of the Taman Peninsula in the ancient period
(on the materials of the Artyushchenko 2 necropolis)**

V. A. Goroncharovsky, A. K. Kasparov, S. V. Kashaev, O. V. Lokhova⁷

The article is devoted to the results of isotopic analysis of bone material from funerary complexes of the 5th–1st centuries BC from the Artyushchenko necropolis 2 on the Taman Peninsula (see table, fig. 1). Obviously among the early burials a rather compact group stands out here and it associated with people who ate quite uniformly (fig. 2, 3). Apparently, the basis of their diet was a well-balanced ratio of meat and dairy products. Almost all of them died in the cold season — in the period from late autumn to early spring. The results allow the authors to say that, with a high degree of probability, the main array of early burials found in the necropolis is associated with the seasonal stay of the Sindoi on winter roads in the area of the Kuban floodplains. According to the results of isotopic studies during the Hellenistic period people were buried on the territory of the necropolis at different times of the year and there is a greater variety in their diet as it evidenced by a wider range of carbon and nitrogen in bones. Such data indicate an increased property heterogeneity and correspond quite closely to the nutrition model of inhabitants of Bosporan cities of that time.

⁷ V. A. Goroncharovsky, A. K. Kasparov, S. V. Kashaev, O. V. Lokhova — Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences; Dvortsovaya nab., 18A, St. Petersburg, 191186, Russia; e-mail: goronvladimir@yandex.ru; alexkas@yahoo.com; kashaevs@mail.ru; lohova.olga@yandex.ru

Первые находки остатков льва *panthera leo L*, 1758 на Боспоре¹

А. К. Каспаров, А. М. Бутягин, В. П. Толстиков, Е. С. Кондрашова²

Аннотация: Упоминания о львах имеются в произведениях Гомера, Геродота и других греческих авторов. Они основаны на том, что эти авторы могли видеть в Греции. Также сюда можно отнести фрески с изображением охоты на львов и украшения из фрагментов его костей (зуб). Находки костных остатков львов на археологических памятниках Северного Причерноморья (Березань, Пантикапей и Мирмекий) позволяют предполагать возможность обитания данного вида крупного кошачьего хищника в этом регионе. Также это может подтверждать тесные экономические контакты с регионами, из которых могли привозить львов.

Ключевые слова: Северное Причерноморье, Мирмекий, Березань, Пантикапей, костные остатки, львы.

Annotation. Mentions of lions are found in the works of Homer, Herodotus and other Greek authors. They are based on what these authors may have seen in Greece. Also included here are frescoes depicting a lion hunt, and decorations made from fragments of his bones (tooth). Findings of bone remains of lions at archaeological sites of the Northern Black Sea region (Berezan, Panticapaeum and Mirmekiy) suggest the possibility of this species of large cat predator living in this region. This may also confirm close economic contacts with the regions from which lions could have been brought.

Key words: Northern Black Sea region, Mirmekiy, Berezan, Panticapaeum, bone remains, lions.

Присутствие крупных кошачьих хищников в доисторическое и историческое время в Южной Европе сейчас уже не вызывает сомнений. Пещерный лев в течение последнего ледникового периода был известен практически на всей территории Европы, включая достаточно северные области, такие как, например, Германия. Однако эта форма полностью вымерла к началу голоцена (Вережagin, 1971).

Античные авторы — Гомер, Геродот, Аристотель и некоторые другие, в своих произведениях упоминают львов, обитавших в Греции, причём несомненно, что эти упоминания основаны на конкретных фактах реальной, современной им жизни. Считается, что львы вымерли на территории современной Греции лишь около 80–100 гг. н. э. (Bartosiewicz, 2009). В Закавказье лев просуществовал заметно дольше — до X в. н. э. (Барышников и др., 1981). Остатки львов известны и из Восточной Европы, например из Венгрии, Румынии и Болгарии (Daroczi-Szabo et al., 2020). Е. П. Секерская упоминает находку льва на Нижнем Дунае, которая ориентировочно датируется началом нашей эры (Секерская, 2021).

В. И. Бибикина писала о достоверных находках остатков льва *Panthera leo L*, 1758 в европейской части бывшего СССР на двух археологических памятниках: позднетрипольское

¹ Исследование проведено в рамках выполнения ФНИ ГАН «Южная Россия и сопредельные территории в древности: развитие культуры, общества и хозяйства по археологическим и естественно-научным данным» (FMZF-2025–0010).

² А. К. Каспаров — Институт истории материальной культуры РАН; Дворцовая наб., д. 18А, С.-Петербург, 191186, Россия; e-mail: alexkas@yahoo.com; А. М. Бутягин — Государственный музей Эрмитаж; Дворцовая пл., д. 34, С.-Петербург, 190000, Россия; e-mail: butyagin@gmail.com; В. П. Толстиков — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; ул. Волхонка, д. 12, Москва, 119019, Россия; e-mail: vltolstikov@yandex.ru; Е. С. Кондрашова — Институт истории материальной культуры РАН; Дворцовая наб., д. 18А, С.-Петербург, 191186, Россия; e-mail: e.kondrashova5232@ya.ru

поселение Маяки в Нижнем Поднепровье, датирующееся серединой III тыс. до н. э.; поселение культуры гумельница у г. Болграда в Одесской области (Бибикова, 1973). Сама В. И. Бибикова была убеждена, что Северное Причерноморье входило в состав древнего ареала этого зверя. Таким образом, его присутствие в этом регионе в античное время несомненно.

Наконец, Н. Р. Томас, помимо множества памятников бронзового века и античности из Средиземноморского региона и Восточной Европы, приводит пять поселений железного века юга Украины, где обнаружены остатки льва, — это Ольвия, Березань, Маяки, Черноморка 2 и Чертоватое (Thomas, 2014). Так что в прежние времена ареал этого крупного кошачьего хищника, который в наше время прочно ассоциируется с Африканским континентом, простирался достаточно далеко на север, охватывая, кроме Греции, ещё и Северные Балканы, Нижний Дунай и Северное Причерноморье.

Тем не менее костные остатки льва в Северном Причерноморье всё-таки немногочисленны. И встречаются далеко не во всех частях этого региона. Впервые такая находка здесь была сделана ещё в 1911 г. при раскопках Ольвии. Это был фрагмент верхней челюсти животного с частично сохранившимся зубным рядом (Громова, 1928), однако точной датировки эта находка не имеет (Бибикова, 1958). Первое упоминание о хорошо датированных остатках льва из Ольвии появилось в 1956 г. (Топачевский, 1956). Тогда в слоях IV–II вв. до н. э. было обнаружено несколько трубчатых костей. О. П. Журавлёв упоминает об остатках львов в Ольвии и поселении архаического времени на о. Березань (Журавлёв, 1983). Этот автор указывает, что характер ольвийских находок (обломки черепа, некоторые кости посткраниального скелета) показывает, что они никак не могли попасть на поселение вместе со шкурой или как амулет, сувенир и т. д. На этом основании можно сделать вывод, что лев, несомненно, обитал в западной части региона, по крайней мере в V в. до н. э. Его остатки в археологических слоях редки, вероятно, потому, что он был в регионе малочислен.

Наконец, в 2008 г. ещё один обломок верхней левой челюсти льва был найден на о. Березань, в контексте 13а (рис. 1). К сожалению, этот контекст не имеет точной датировки и можно только сказать, что он в целом датируется VI в. до н. э. (Каспаров, 2008).

Как можно заметить, все упомянутые находки львов античного времени приурочены к западной части Северного Причерноморья, устью Дуная, Югу Украины, районам Днепро-Бугского лимана и Одесской области. В Крыму таких находок до настоящего момента известно не было. В последние годы, однако, ситуация кардинально поменялась. Первая находка остатков льва в Восточном Крыму произошла в Пантикапее, в черте города Керчь (раскопки В. П. Толстикова). Здесь в 2017 г. был обнаружен обломок львиного клыка (рис. 2). Находка зафиксирована на раскопе Новый Верхний Митридатский (НВМ), в южной части слоя заполнения подвального помещения здания Д-7. Поскольку раскопки этого подвального помещения ещё не завершены, его сооружение предположительно может быть отнесено к началу последней четверти VI в. до н. э., т. е. к Третьему строительному периоду, а разрушение — к первому десятилетию V в. до н. э. Примечательно, что в этом слое был найден и обломок костяного изделия (застёжки или амулета), украшенного резным изображением головы лося в скифском зверином стиле.

В принципе, можно было предположить, что этот обломок принадлежит медведю. В античное время в Крыму обитал бурый медведь (Кутайсов, 2010; Каспаров, Хрищановский, 2022), предполагается, что на него могли охотиться скифы (Колтухов, Сенаторов, 2020), греки-колонисты из прибрежных полисов в этом отношении, вероятно, от них не отличались. Однако принадлежность зуба именно льву в данном случае не вызывает сомнений.

Клык имеет сзади острую режущую кромку (рис. 2, а). У медведя она гораздо менее выражена. Предполагаемый диаметр и изогнутость обломка не такие, как у медведя. У медве-



Рис. 1. Обломок верхней челюсти льва из поселения Березань (Каспаров, 2008). Животное старое, конец морды с клыками был отрублен на уровне Рm1–Рm2

дя диаметр клыка больше и изогнутость тоже (рис. 2, б). В нашем же случае видно, что зуб был прямой и относительно узкий, а это является характерной чертой клыков кошачьих хищников (рис. 2, в). Можно предполагать, что обломок принадлежит верхнему клыку. Размер его больше, чем у леопарда. Кроме того, у леопарда имеется изогнутость клыков внутрь, и она заметнее, чем у льва, но в данном случае этого не наблюдается. Таким образом, следует констатировать, что при раскопках Пантикапея была сделана первая находка кости льва на Боспоре за всю историю археологических исследований в этом регионе.

В последние годы в Восточном Крыму были сделаны ещё две находки остатков льва. Первая происходит из Мирмекия (раскопки А. М. Бутягина). В материалах 2022 г. (участок М, квадрат И, контекст № 3) был обнаружен львиный зуб (рис. 3). По характеру искривления зуба, его длине и незначительной ширине видно, что это левый клык (рис. 3, в).

Участок М, на котором была сделана находка, расположен на восточной границе городища. Во 2-й половине VI в. до н. э. здесь располагался некрополь, а с V в. до н. э. сюда распространилась хозяйственная зона поселения. В IV в. до н. э. к участку вплотную подступили городские кварталы. На рубеже III–II вв. до н. э. здесь была сооружена оборонительная стена, впоследствии частично разобранный, а поверх неё возвели новую. На участке, защищённом стеной, было сооружено несколько домов с винодельнями. В римское



Рис. 2. Клык из раскопок Пантикапея 2017 г.

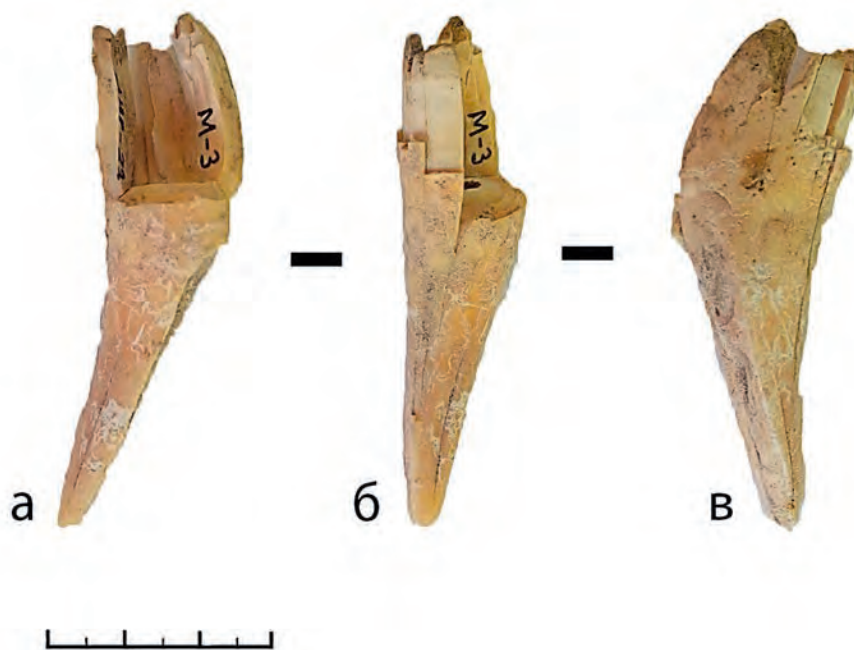


Рис. 3. Зуб льва из Мирмекия. Сезон 2022 г.

время оборонительная стена была частично разобрана, а винодельни использованы повторно. После долгого перерыва какая-то строительная деятельность на участке проявляется лишь в XIII–XV вв. Здесь открыты каменные кладки стен небольших сооружений, относящихся к этому времени. Контекст М-3, в котором был найден фрагмент зуба, представляет собой слой серой супеси в квадрате И — самом западном на участке. Этот слой залегал непосредственно под гумусом и содержал разновременные находки, включая и фрагменты поливной средневековой керамики. Тем не менее основная часть находок здесь относилась к периоду эллинизма. Так что точная датировка зуба по слою затруднительна. Однако мы можем с большой долей вероятности предполагать, что находка датируется эллинистическим временем.

В 2023 г., вновь в Пантикапее, была обнаружена верхняя челюсть льва, область симфиза верхнечелюстных костей (рис. 4). Она была найдена в двух фрагментах на разных участках раскопа НВМ на квадратах 83–84, в амфорной конструкции № 54. Львиная челюсть, вероятно, происходит из слоя, предшествующего сооружению этой конструкции. Соответственно, она может быть датирована либо началом IV в. до н. э., либо второй половиной V в. до н. э.



Рис. 4. Симфизная часть верхней челюсти льва из Пантикапея. Сезон 2023 г. ПАН-2023. Н. В. М. Квадраты 83–84, штыки 13 и 85, штык 14 под амфорной конструкцией № 54. V–IV вв. до н. э.

Ширина в клыках в данном случае составляет 85,0 мм. У современных львов эта величина примерно такая же, что заметно больше, чем у леопарда. Вообще многие исследователи обращали внимание, что причерноморский лев был относительно небольшого размера по сравнению с хищниками из мест его исконного обитания (Громова, 1928; Бибикова, 1973). Найденный экземпляр по причерноморским меркам следует признать достаточно крупным.

Вообще охота на львов была известна в античном мире и часто являлась сюжетом, например, для настенных росписей склепов, в том числе и склепов Пантикапея (Зинько, 1996; Горончаровский, 2009; Горончаровский, 2013; Горончаровский, 2015). Охота на льва на античных фресках, мозаиках и расписных сосудах обычно изображается в виде сцен, где против этого хищника выступает человек с копьем или трезубцем, либо пеший, либо верхом на лошади (Русяева, 2005; Ларионов, 2014; Vida, 2016).

Каким образом остатки львов оказались в культурных слоях Мирмекия и Пантикапея — неясно. Можно допустить, что зубы хищников являлись амулетами или редкостными украшениями, привезёнными издалека. В случае обломков челюстей из Пантикапея, однако, весьма велика вероятность, что львы были добыты охотниками на Керченском полуострове. Так что по крайней мере в одном случае мы имеем достаточно надёжное свидетельство того, что этот зверь водился в Восточном Крыму.

В мифоритуальной системе античности лев являлся символом или постоянным спутником Аполлона, Кибелы и Геракла. Это был зверь-охранитель. В качестве амулетов для защиты от всевозможных бед часто использовались миниатюрные изображения головы льва с оскаленной пастью, сделанные из золота или серебра; их носили на специальной ленточке или шнурке. Такие обереги известны в конце периода архаики в Ольвии и на Боспоре (Скржинская, 2010). Можно предположить, что висящий на таком же шнурке зуб реального льва считался гораздо более действенным апотеропеем. В любом случае несомненно, что лев в античном Причерноморье являлся без преувеличения уникальной охотничьей добычей, а его кости и зубы считались редкостными и мощными магическими предметами.

Барышников и др., 1981 — Барышников Г. Ф., Гарутт В. Е., Громов И. М., Гуреев А. А., Кузьмина И. Е., Соколов А. С., Стрелков П. П., Година А. В., Жегалло В. И. Каталог млекопитающих СССР (плиоцен — современность). Л.: Наука, 1981. 456 с.

Бібікова, 1958 — Бібікова В. І. Фауна Ольвії та її периферії за матеріалами розкопок 1935–1948 рр. // Археологічні Пам'ятки. 1958. Т. 7. С. 143–155.

Бибикова, 1973 — Бибикова В. И. Костные остатки льва из энеолитических поселений Северо-Западного Причерноморья // Вестник зоологии. 1973. № 1. С. 57–63.

Верещагин, 1971 — Верещагин Н. К. Пещерный лев и его история в голарктике и в пределах СССР // Труды ЗИН АН СССР. 1971. Т. 49. С. 123–199.

Горончаровский, 2009 — Горончаровский В. А. Сцены «охоты» в росписи Ппантикапейского склепа 1841 г. // БФ. Искусство на периферии античного мира / отв. ред. В. Ю. Зуев. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 156–161.

Горончаровский, 2013 — Горончаровский В. А. «Охотники» в росписи пантикапейского склепа 1841 г. и гладиаторские игры на Боспоре // Фи-

- дития. Памяти Юрия Викторовича Андреева / ред. Ю. А. Виноградов, М. Ю. Вахтина, В. А. Горончаровский. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 72–84.
- Горончаровский, 2015 — Горончаровский В. А. Римские гладиаторы: жизнь на грани смерти. М.: Ломоносовъ, 2015. 192 с.
- Громова, 1928 — Громова В. И. Лев в Европе в историческое время // Природа. 1928. № 10. С. 929–930.
- Журавлёв, 1983 — Журавлёв О. П. Кісткові рештки ссавців в Ольвії та на Березані (Дослідження 1972–1976) // Археологія. 1983. № 42. С. 80–84.
- Зинько, Зинько 1996 — Зинько Е. А., Зинько В. Н. Животные в росписях пантикапейских склепов // Животные и растения в мифоритуальных системах / ред. В. А. Хршановский. СПб.: Изд-во ГМИР, 1996. С. 35–36.
- Каспаров, 2008 — Каспаров А. К. Новые результаты исследования фаунистических материалов поселения на острове Березань // Боспор и Северное Причерноморье в античную эпоху. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 56–72.
- Каспаров, Хршановский, 2022 — Каспаров А. К., Хршановский В. А. Бурый медведь (*Ursus arctos* L.) на некрополе Китея. Первая находка в восточном Крыму // БФ: большие и малые города Боспорского царства. Круглый стол, посвящённый 75-летию Е. А. Молева (1947–2021). Материалы междунар. научн. конф. / ред. В. А. Хршановский и др. СПб.: ИПЦ СПбГУПТД, 2022. С. 255–260.
- Колтухов, Сенаторов, 2020 — Колтухов С. Г., Сенаторов С. Н. Скифы Предгорного Крыма в VII–IV вв. до н. э. Ч. II. Между долиной Салгира и междуречьем Карасу. Симферополь: Колорит, 2020. 307 с.
- Кутайсов, 2010 — Кутайсов В. А. Природа Северо-Западного Крыма в античную эпоху // БИ. 2010. Вып. 24. С. 291–320.
- Ларионов, 2014 — Ларионов А. И. Искусство античной напольной мозаики. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2014. 320 с.
- Русяева, 2005 — Русяева М. В. Сцена охоты на серебряной чаше из кургана Солоха // БИ. 2005. Вып. 9. С. 112–126.
- Секерская, 2021 — Секерская Е. П. Бегущая ласка, крадущийся лев и затаившийся кот: археозоологические материалы на Нижнем Дунае // Stratum plus. 2021. № 4. С. 15–24.
- Скржинская, 2010 — Скржинская М. В. Культурные традиции Эллады в античных государствах Северного Причерноморья. Киев: Институт истории НАН Украины, 2010. 324 с.
- Топачевский, 1956 — Топачевский В. О. Фауна Ольвії // Збірник прац Зоологічного Музею АН УРСР. 1956. № 27. С. 61–129.
- Bartosiewicz, 2009 — Bartosiewicz L. A lion's share of attention: archaeozoology and the historical record // Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2009. T. 60, no. 1. P. 275–289.
- Daroczi-Szabo et al., 2020 — Daroczi-Szabo M., Kovacs Z. E., Raczký P., Bartosiewicz L. Pending danger: Recent Copper Age lion (*Panthera leo* L., 1758) finds from Hungary // International Journal of Osteoarchaeology. 2020. Vol. 30. P. 469–481.
- Thomas, 2014 — Thomas N. R. A lion's eye view of the Greek bronze age // Physis. L'environnement naturel et la relation homme-milieu dans le monde égéen protohistorique. Leuven; Liege: Peeters, 2014. P. 375–389.
- Vida, 2016 — Vida T. Late antique metal vessels in the Carpathian basin. Luxury and power in the Early Middle Ages. Budapest: Archaeolingua, 2016. 310 p.

The first finds of the remains of the lion *panther leo L.*, 1758 in the Bosphorus

*A. K. Kasparov, A. M. Butyagin, V. P. Tolstikov, E. S. Kondrashova*³

The article presents the first finds of skeletal remains of lions in the Bosphorus. Such unique finds were made in Berezan, Panticapaeum and Myrmekion. All of them were found at different layers of the sites and limited to fragments of the skull and teeth. The dating of the finds at Berezan and Panticapaeum falls within the 6th–5th centuries BC, and the finds from Myrmekion can be attributed to archaic time. Undoubtedly, the lion in the ancient Black Sea region was a unique hunting prey, and its bones and teeth were considered rare and powerful magical objects.

³ A. K. Kasparov — Institute for the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences; Dvortsovaya nab., 18A, St. Petersburg, 191186, Russia; e-mail: alexkas@yahoo.com; A. M. Butyagin — State Hermitage Museum; Dvortsovaya pl., 34, St. Petersburg, 190000, Russia; e-mail: butyagin@gmail.com; V. P. Tolstikov — Pushkin State Museum of Fine Arts; Volkhonka ul., 12, Moscow, 119019, Russia; e-mail: vltolstikov@yandex.ru; E. S. Kondrashova — Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences; Dvortsovaya nab., 18A, St. Petersburg, 191186, Russia; e-mail: e.kondrashova5232@ya.ru

Б. В. Фармаковский у истоков формирования коллекции Музея древностей Пермского университета

А. В. Зенков, В. В. Яковлева¹

Аннотация. В статье на основе анализа архивных источников реконструируются профессиональные связи и нормы академического сообщества, сложившегося в первой четверти XX в. в университетской среде. В связи с этим показан вклад Б. В. Фармаковского в формирование коллекций античных и египетских предметов Музея древностей Пермского университета, показано, как именно он способствовал приобретению наиболее значимой для Пермского университета коллекции древностей.

Ключевые слова: научное сообщество, музейные коллекции, египетские древности.

Annotation. Based on the analysis of archival sources, the article reconstructs the professional relations and norms of academic society that developed in the university environment in the first quarter of the 20th century. The contribution of B. V. Farmakovskiy's role in creating the Classical and Egyptian Antiquities Collection of the Antiquities Museum of Perm University is shown. It is also shown how he promoted the acquisition of the most important collection of antiquities for Perm University — Elterman's collection.

Key words: scientific community, museum collections, Egyptian antiquities.

1 (14) октября 1916 г. в Перми было открыто Пермское отделение Императорского Петроградского университета. Пермь стала одиннадцатым городом Российской империи, удостоившимся чести иметь у себя университет. В том же 1916 г. при историко-филологическом факультете открылся музей древностей и изящных искусств (рис. 1). Согласно Уставу Императорских российских университетов (Университетский устав, 1863. Гл. 11, п. 121), «музеи древностей и художеств (слепков и копий с произведений древнего и нового искусства)» считались учебно-вспомогательными учреждениями и могли открываться



Рис. 1. Общий вид экспозиции Музея древностей при Пермском университете в середине 1920-х гг.
Из собрания Пермского краеведческого музея

¹ А. В. Зенков — Восточный факультет СПбГУ; Университетская набережная, д. 11, С.-Петербург, 199034, Россия; e-mail: arkady.zenkov@gmail.com; В. В. Яковлева — Философско-социологический факультет ПГНИУ; ул. Букирева, д. 15, Пермь, 614068, Россия; e-mail: valeria.yakovleva@gmail.com

при кафедре теории и истории искусств. Музей древностей должен был, согласно Уставу, «находиться в ведении преподавателей, к кафедрам которых они принадлежат, или особо назначенных для того лиц, зависящих от сих преподавателей» (Университетский устав, 1863. С. 35–36). В последующих редакциях Устава учреждение музея древностей отдельно не упоминается. Указывается лишь, что организация учебно-вспомогательных учреждений происходит согласно штату университета и определяется правлением университета.

В отчёте о работе Пермского университета в первый год своего существования (по состоянию на 1 июля 1917 г.) отмечается, что при историко-филологическом факультете было организовано 7 учебно-вспомогательных учреждений, в том числе Музей древностей и изящных искусств. В качестве заведующего указан Борис Леонидович Богаевский — приват-доцент Петроградского университета, преподаватель по кафедрам всеобщей истории и классической филологии. В отчёте сообщается, что «организация этих учреждений и должное оборудование их были сильно затруднены, <...> с некоторою относительною полнотою удалось развернуться только музею древностей и изящных искусств, в распоряжении которого имеется в настоящее время свыше тысячи томов книг, 713 диапозитивов, около тысячи фотографий, несколько кусков греческих и египетских папирусов. Кроме того, для музея древностей и изящных искусств приобретается на средства, пожертвованные Н. В. Мешковым, ценная коллекция античных древностей» ([Покровский], 1918. С. 56–57).

В настоящей статье мы хотим рассказать о том, каким образом началось формирование коллекции музея древностей Пермского университета и какую роль в этом сыграл Борис Владимирович Фармаковский. С нашей точки зрения, это поможет лучшему пониманию положения гуманитарного научного сообщества в первой четверти XX в., системы коммуникаций, выстроенных внутри этого сообщества и существовавших в нём правил профессионального поведения и т. п. И главное, того, каким образом Б. В. Фармаковский был включён в эту систему взаимоотношений.

История Музея древностей Пермского университета в историографии представлена довольно фрагментарно, да и сам музей просуществовал недолго. Как структурное подразделение он исчез из университетского документооборота к 1930-м гг. Долгое время его коллекции хранились в Педагогическом институте, в 1955 г. они были возвращены в университет и хранятся сейчас на кафедре всеобщей истории. В 1966 г. вышла статья Е. С. Богословского с обзором истории изучения и преподавания древней истории в Пермском университете (Богословский, 1966). В ней автор только в самых общих чертах коснулся истории Музея древностей.

В 1982 г. благодаря усилиям директора Музея истории Пермского университета А. С. Стабровского коллекции Музея древностей и изящных искусств стали частью фондов Музея истории. С этого момента и начинается систематическая работа по атрибуции этих коллекций и их научному изучению. Первым важным итогом этой работы стало издание каталога «Утро исторической легенды» (Колпаков, Стабровский, 2006). В нём обозначены основные вехи истории комплектования коллекций, представлены самые значимые предметы египетских и античных древностей. В частности, подробно описано появление двух самых крупных коллекций древностей: А. Ф. Эльтермана и А. А. Пальникова. Авторы каталога показали, что часть коллекции А. Ф. Эльтермана, о которой речь пойдёт и в этой статье, ранее принадлежала бессарабскому помещику И. К. Суручану. В каталоге описывается и история упомянутого в Отчёте за 1917 г. собрания древностей М. Ю. Терлецкой, которая Пермским университетом в революционные годы так и не была получена.

Следующей большой вехой в изучении коллекций Музея древностей стала публикация каталога «Малые коллекции античных ваз в музеях России» (Петракова и др., 2019). Его авторы детально рассмотрели историю формирования собраний А. Ф. Эльтермана и А. А. Пальникова, так как именно из них происходят античные вазы. Подробно описаны и взаимоотношения коллекционеров друг с другом, прослежены биографические и событийные связи между ними.

Б. В. Фармаковский передал Музею древностей Пермского университета всего один предмет. В книге поступлений музея он значится под № 106. Это предмет — незавершённая скульптурная модель головы статуи фараона XXX династии — начала эпохи Птолемея (рис. 2; МИПУ КП 350/12).

История появления этого предмета в Музее древностей Пермского университета начинается с персональных профессиональных связей Б. В. Фармаковского и Б. Л. Богаевского. Томас Кун, автор теории парадигм в науке, считает, что «научное сообщество состоит из исследователей с определённой научной специальностью, <...> они получили сходное образование и профессиональные навыки; в процессе обучения они усвоили одну и ту же научную литературу и извлекли из неё одни и те же уроки <...> каждое научное сообщество, как правило, имеет свой собственный предмет исследования <...> члены научного сообщества считают себя и рассматриваются другими в качестве единственных людей, ответственных за разработку той или иной системы разделяемых ими целей, включая и обучение учеников и последователей» (Кун, 2003. С. 262–263). Исходя из этого определения стоит рассмотреть некоторые аспекты научной деятельности Б. В. Фармаковского.

Будущий директор Музея древностей Пермского университета Б. Л. Богаевский, вероятнее всего, лично познакомился с Б. В. Фармаковским в 1910-е гг., когда они оба преподавали на Высших женских (Бестужевских) курсах (Карасёв, 1948). А с 1916 г. они стали коллегами по Петроградскому университету. В том же году Борис Леонидович был принят в штат университета в должности приват-доцента и отправлен для службы в недавно открывшееся Пермское отделение Петроградского университета (Профессора Томского университета, 1998. С. 54).

Между Б. В. Фармаковским и Б. Л. Богаевским началась переписка. Первая зафиксированная корреспонденция относится к 1914 г. (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 215. Л. 1), однако её характер — записка с благодарностью за пересылку книги — не даёт возможности в полной мере понять характер взаимоотношений двух учёных. Более подробные письма относятся к периоду после 1916 г. Они свидетельствуют об уже устоявшейся, постоянной связи между исследователями античной культуры. Точнее всего её можно охарактеризовать как взаимоотношения старшего и младшего коллеги. Борис Леонидович, к примеру, в своих письмах писал (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 215. Л. 3):

18.IV.18.

<...> С истинной радостью узнал о выходе вашей книги, сейчас же приобрёл её для себя в эк<земпляре> для музея. <...>

Очень хотелось бы иметь экземпляр с Вашей подписью. Во время курсов моих этого года по классическому искусству и археологии часто вспоминал Вас и говорил слушателям <о> Ваших работах и научной деятельности. Хотелось бы, чтобы тягостные условия времени не слишком затронули Вас, будьте благополучны. Примите мой искренний привет и благодарность за постоянную внимательность, когда я к Вам обращаюсь.

Обращаясь в этом письме, с просьбой, о которой было у нас <...>. Не имеете ли Вы лица, которое пожелало бы занимать должности ассистента факультета по кафедре истории искусства.

С приветом, Ваш Богаевский

P. S. Опись <...> вещам не получена.

P. S. Если узнаете о продаже собрания книг, фотографии и т. п., будьте добры, вспомните наш Музей Древностей и напишите предложение ко мне. Очень буду Вам признателен.

В данном письме, помимо общей информации, касающейся взаимоотношений учёных, заслуживают внимания несколько важных для нас моментов. Во-первых, из него ясно, что Б.Л. Богаевский уже обращался к Б.В. Фармаковскому с различными просьбами, и тот явно отнёсся к ним с большим вниманием. Во-вторых, в постскриптуме письма Борис Леонидович просит сообщить о продаже необходимых музею книжных собраний — что будет выполнено в будущем даже в большей степени, чем об этом упоминается в просьбе.

Рассмотрим эти моменты подробнее. Как хорошо известно, Б.В. Фармаковский помимо обширной научной деятельности активно занимался и тем, что сейчас назвали бы популяризацией науки, — к примеру, высылал свои книги в библиотеки по всей стране. Вероятно, не менее важна в данном случае и характеристика, оставленная его женой — Татьяной Ивановной Фармаковской: «В течение всей своей жизни он стремился быть полезным людям и по мере возможности помогал всем, кто обращался к нему. <...> Он никогда не говорил о том, что он сделал для других, будто бы стеснялся отзывчивости своего сердца» (Фармаковская, 1988. С. 175).

Подобная эмоциональная характеристика подтверждается и архивными документами. В Российском государственном историческом архиве хранится множество дел с корреспонденцией Бориса Владимировича. Большая их часть, напр.: (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 318) — это письма с благодарностями. Б.В. Фармаковский высылал книги в самые разные места начиная с библиотеки Петроградского университета и заканчивая библиотекой Николаевского порта. Неудивительно, что с подобными просьбами к нему обращался и Б.Л. Богаевский, при этом как лично, так и от лица директора музея. Судя по благодарностям, Борис Леонидович соответствующие книги получал. Важно отметить, что первое исходящее письмо из Музея древностей, датированное 9 ноября 1916 г., было направлено именно Б.В. Фармаковскому; оно содержало благодарность за присланную книгу «Аттическая вазовая живопись» (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 318. Л. 33). Как мы увидим далее, Б.В. Фармаковский жертвовал не только книги.

Исследователь также активно помогал музеям, в частности жертвовал в новые университетские музеи древние артефакты из своей коллекции. Тут важно отметить те обстоятельства, которые могли мотивировать Бориса Владимировича жертвовать предметы именно туда, куда он их направлял, — в Музей древностей и изящных искусств Пермского университета или в Музей изящных искусств им. Александра III при МГУ (будущий ГМИИ). На тот момент (1916 г.) все музеи при императорских университетах были в основном укомплектованы древностями. Исключение составлял музей при Петроградском университете; подлинных археологических предметов в его собрании, за редким исключением вроде нумизматики, он никогда не имел, так как студенты могли заниматься в Эрмитаже (Тихонов, 2016). Понятно, что недавно открывшиеся музеи в Перми и Москве тоже нуждались в выразительных экспонатах. Именно в эти учреждения Борис Владимирович пожертвовал два предмета из своего собрания: в Москву — фрагмент статуи XVIII дина-

стии (ГМИИ I.1.a 6124), см.: (Берлев, Ходжаиш, 2004. С. 157), в Пермь — уже упоминавшуюся скульптурную модель головы статуи фараона начала эпохи Птолемеев.

Рассмотрим историю поступления модели головы статуи фараона в Пермский университет более подробно. Как уже было сказано, Б. Л. Богаевский и Б. В. Фармаковский поддерживали постоянную переписку. Борис Владимирович к тому же регулярно посылал книги своему коллеге. В октябре 1917 г., т. е. спустя год после открытия Пермского отделения Петроградского университета, Б. В. Фармаковский пожертвовал ему скульптурную голову фараона. Как уже отмечалось выше, до этого в музее были только фрагменты папирусов. Ввиду этого столь ценный дар Бориса Владимировича можно считать одним из первых поступлений в музей наравне с предметами от Археологической комиссии (см. ниже).

После того как Б. В. Фармаковский сделал это пожертвование в собрание Музея древностей, 17 октября 1917 г. ему была направлена благодарность от имени ректора К. Д. Покровского. Существует черновик или копия этого документа, сделанная рукой Б. Л. Богаевского (ГАПК. Ф. р-180. Оп. 1. Д. 68. Л. 14), и чистовой вариант (РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 318. Л. 14); текст их идентичен:

Милостивый государь Борис Владимирович! От имени совета Пермского университета выражаю искреннюю благодарность за пожертвованную Музею древностей головку оригинальной египетской работы времени Нового царства, хранившуюся доныне в Вашей частной коллекции.

И.о. ректора профессор К. Покровский.

Сейчас этот предмет хранится в Музее истории Пермского университета. Единственный раз его опубликовал сам Б. В. Фармаковский в совместной статье с Б. А. Тураевым (Тураев, Фармаковский, 1910). Соавторы датировали этот артефакт периодом Нового царства. За годы, прошедшие с момента публикации, египтология сделала существенные шаги в области совершенствовании датировки произведений древнеегипетского искусства. Ввиду этого авторы считают необходимым привести новую атрибуцию данного предмета.

Название: Незавершенная скульптурная модель головы статуи фараона (рис. 2).

Происхождение: дар Б. В. Фармаковского (октябрь 1917 г.). Как сообщается в публикации Б. А. Тураева и Б. В. Фармаковского (1910), артефакт был куплен у «Казиры в Каире». Вероятнее всего, имеется в виду Michel Casira, известный торговец древностями в Каире. У него покупали предметы египетской древности самые крупные музеи мира — Метрополитен, Британский и др. К сожалению, о том, из какого именно района Египта происходит этот предмет, сказать не представляется возможным, так как, вероятно, в данную лавку, как и в большинство аналогичных заведений, предметы поставлялись со всего Египта.

Датировка: XXX династия — начало эпохи Птолемеев, IV—III вв. до н. э.

Материал: известняк

Размеры: 7,9×6,8 см

Описание: Фараон изображен в плате «немес». Изображение кобры урея (символ царской власти) не завершён — место для него намечено и расчерчено в клетку. Разметка



Рис. 2. Незавершенная скульптурная модель головы статуи фараона (МИПУ КП 350/12)

наилучшим образом сохранилась на верхней части незавершённого урея. Уши скульптурного изображения также не завершены. На нижней части имеется отверстие, сделанное в XIX в. для лучшего крепления на подставке.

Черты лица стилизованы и крайне типичны для канона царского портрета IV–III вв. до н. э. Тем не менее можно выделить некоторые особенности, позволяющие предположительно атрибутировать данное изображение Птолемею II, однако точная атрибуция конкретному правителю представляется авторам крайне маловероятной ввиду степени сохранности предмета и его незавершённости.

В то же самое время, что и модель статуи, в Музей древностей поступила группа керамических фрагментов и небольших предметов из раскопок в Причерноморье. Это пожертвование сделала Государственная археологическая комиссия. Как известно, Б. В. Фармаковский был членом Императорской археологической комиссии, а после февраля 1917 г. стал учёным секретарём пришедшей ей на смену Государственной археологической комиссии. Известие о том, что Пермскому университету требуются древние предметы, не было оставлено без внимания академическим сообществом Петрограда. Мы не можем, ввиду отсутствия документальных подтверждений, напрямую связать этот дар с Борисом Владимировичем, но, вероятно, он, будучи уже вовлечён в деятельность по организации музея, мог как-то способствовать этому пожертвованию. Нам не ясно, что поступило в музей раньше — модель головы статуи фараона или предметы из Археологической комиссии. Оба эти поступления относятся к октябрю 1917 г. Стоит обратить внимание, однако, что артефакты из Археологической комиссии были занесены в инвентарную опись музея раньше, чем модель (рис. 3).

№ инв.	№ по- рядк.	Наименование предметов и краткое их описание.	Оформ. или, если нет, през- ентован предметы	Стоимость предметов.	№ по- рядк.	Примечание или запись инвентаря
99	11217	Дары	Дары	Дары		
100	"	" " " " " "	"	"		
101	"	Шитые ризы персид.	"	"		
102	"	" " " " " "	"	"		
103	"	" " " " " "	"	"		
104	"	" " " " " "	"	"		
105	"	Шитые ризы персид. с пелюдами (шур. жем.)	"	"		
106	"	Голода олимпийской статуи (подкоптанная модель)	Б. В. Фармаковский	Инвентарь		
107	11318	Шитые ризы персид.	А. А. Эльтерман	Холст.		

Рис. 3. Запись в инвентарной книге Музея древностей Пермского университета № 106

Другой важной мерой поддержки при становлении нового музея, которую оказал Б. В. Фармаковский, было консультирование и, вероятно, помощь в приобретении подходящей коллекции древностей для университета. Занимался этим от имени Пермского университета Алексей Викторович Шмидт — ученик академика Б. А. Тураева, ставший в 1918 г. хранителем Музея древностей. В том же году он был командирован в Петроград для поисков подходящей коллекции для университета.

Такую коллекцию нашли почти сразу. Как раз незадолго до этого часовщик (в то время такая работа обыкновенно совмещалась с антикварным делом) А. Ф. Эльтерман начал продавать своё собрание древностей. Предложение о его приобретении рассматривалось на совете Эрмитажа в октябре 1918 г. Тогда было принято следующее решение: «Приоб-

ресть коллекцию античных древностей Эльтермана за 50 000 рублей, причём отобрать предметы, представляющие для Эрмитажа интерес, другие перепродать. О. Ф. Вальдгауер поддерживает это предложение. С. А. Жебелёв и С. Н. Тройницкий признают недопустимым перепродажу и допускают только пожертвование в какой-нибудь провинциальный музей, например, Пермского университета. Войти с Эльтерманом в переговоры о покупке только необходимых Эрмитажу предметов» (*Петракова и др.*, 2019. С. 287). В связи с этим отметим, что при всём понимании значения коллекции древностей для регионального университета именитые антиковеды, однако, отобрали лучшие предметы для Эрмитажа, не стремясь передать их в провинциальные музейные собрания.

Ещё раз обратим внимание на то, что большей части учёного сообщества Петрограда тогда было известно о необходимости пополнения коллекций Пермского университета. Б. В. Фармаковский также не мог об этом не знать. Это подтверждает и копия телеграммы, отправленной А. В. Шмидтом в Пермь (ГАПК. Ф. р-180. Оп. 1. Д. 68. Л. 51, 51 об.): «Эльтерман предлагает купить <у> него всё собрание древностей <...> Фармаковский настойчиво советует Бальдвееуер (sic) тоже покупка под их контролем». Таким образом, из телеграммы становится ясно, что по крайней мере с позиций А. В. Шмидта, ключевую роль в покупке играли именно О. Ф. Вальдгауер, превратившийся то ли во время копирования, то ли во время отправки телеграммы в «Бальдвееуера», и Б. В. Фармаковский. История приобретения коллекции А. Ф. Эльтермана для Пермского университета подробно изложена в нашей статье «Новые аспекты истории формирования коллекции Музея древностей Пермского университета» (*Зенков, Яковлева*, 2019).

Подводя итог сказанному, необходимо подчеркнуть, что Б. В. Фармаковский, будучи частью профессионального сообщества и поддерживая личные связи внутри него, оказал существенную помощь в формировании Музея древностей Пермского университета. Непосредственно пожертвовав ему всего один предмет, он благодаря налаженной системе коммуникаций внутри академического сообщества, судя по всему, способствовал приобретению для него коллекции произведений античного искусства.

Как мы уже отмечали, собрание А. Ф. Эльтермана существенно обогатило Музей древностей университета. Сейчас хранящиеся в нем коллекции античных и египетских артефактов заметно выделяются на фоне других провинциальных музеев нашей страны. Участие Б. В. Фармаковского в процессе начального накопления материалов для Музея древностей наглядно демонстрируют те признаки научного сообщества, которые выделял Т. Кун. Внутренний этический кодекс, забота о распространении научного знания, подготовка учеников и последователей — всё это мы можем указать в качестве норм профессионального поведения, которых придерживался Борис Владимирович. В целом история приобретения коллекций для Музея древностей Пермского университета свидетельствует о том, что в России в первой четверти XX в. сложилось полноценное научное сообщество историков древности. Помогая в создании учебной музейной коллекции Пермскому университету, участники этого сообщества демонстрировали понимание необходимости его пополнения и обновления за счёт распространения знаний, в том числе в далёком провинциальном университете.

Берлев, Ходжаиш, 2004 — Берлев О.Д., Ходжаиш С.И. Скульптура Древнего Египта в собрании Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина: каталог. М.: Восточная литература, 2004. 567 с.

- Богословский, 1966 — Богословский Е. С. История Древнего мира в Пермском университете (к 50-летию университета) // ВДИ. 1966. № 3. С. 233–238.
- Зенков, Яковлева, 2021 — Зенков А. В., Яковлева В. В. Новые аспекты истории формирования коллекции Музея древностей Пермского университета // Пермский сборник. 2021. Кн. 6. С. 119–124.
- Карасёв, 1948 — Карасёв А. Н. Борис Владимирович Фармаковский // КСИИМК. 1948. Вып. 22. С. 5–7.
- Колпаков, Стабровский, 2006 — Колпаков И. С., Стабровский А. С. Утро исторической легенды. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2006. 96 с.
- Кун, 2003 — Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2003. 365 с.
- Петракова и др., 2019 — Петракова А. Е., Букина А. Г., Алексеева А. И., Баженова О. К., Гузанова А. Н., Намойлик А. С., Ромашова М. В., Тарарухина Е. С., Фролова А. А. Малые коллекции античных ваз в музеях России: каталог. СПб.; Керчь: Соло-Рич, 2019. 565 с.
- [Покровский], 1918 — [Покровский К. Д.] Отчёт об открытии Пермского отделения Петроградского университета и деятельности его в 1916–1917 уч. году. (По 1-е июля 1917 г.). Пермь: электро-типография Губернского земства, 1918. 72 с.
- Профессора Томского университета, 1998 — Профессора Томского университета: биографический словарь. Т. 2. Томск: Изд-во Томского университета, 1989. 544 с.
- Тихонов, 2016 — Тихонов И. Л. Музей древностей и изящных искусств Санкт-Петербургского университета // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. 2016. Вып. 16, № 1. С. 209–226.
- Тураев, Фармаковский, 1910 — Тураев Б. А., Фармаковский Б. В. Описание коллекции древностей, привезённых из Египта весной 1909 года // Записки Классического отделения Русского археологического общества. 1910. № 6. С. 161–176.
- Университетский устав, 1863 — Университетский устав 1863 года. СПб.: тип. Огризко, 1863. 108 с.
- Фармаковская, 1988 — Фармаковская Т. И. Борис Владимирович Фармаковский. Киев: Наукова думка, 1988. 215 с.

B. V. Farmakovsky at the origins of the formation of the collection of the Museum of Antiquities of Perm University

A. V. Zenkov, V. V. Yakovleva²

In October 1917 Boris Vladimirovich Farmakovsky donated an Egyptian object — one of the first — to the Museum of Antiquities and Fine Arts of Perm University. In 1918 he helped A. V. Schmidt, who was working at the museum at that time, to buy the large collection of classical and Egyptian antiquities from the watchman A. F. Elterman. Based on the analysis of archival sources the authors reconstruct the interaction of B. V. Farmakovsky with the Museum of Antiquities and Fine Arts of Perm University. This case shows the structure of the humanitarian academic community in the first quarter of the 20th century, the rules of this community and communication within it and, most importantly, how B. V. Farmakovsky was involved in this system of relations. It is shown that in addition to formal interaction as colleagues, personal relations within this group influenced the development of the Museum of Perm University. The article presents the main milestones of the history of the Antiquities Museum of Perm University as an educational institution of the University. The importance of such an organization in a remote Russian province is shown. The article describes the characteristics of the antiquities collection and the main stages of its research. A new attribution of the object donated by B. V. Farmakovsky is given — an unfinished sculptural model of the head of the statue of a pharaoh (30th dynasty — the beginning of the Ptolemaic period). It is concluded that the established system of communication within the humanitarian academic community in Russia in the first quarter of the 20th century corresponds to all the characteristics of the scientific community according to the theory of T. Kuhn.

² A. V. Zenkov — Oriental Faculty of St. Petersburg State University; Universitetskaya nab., 11, St. Petersburg, 199034, Russia; e-mail: arkady.zenkov@gmail.com; V. V. Yakovleva — Faculty of Philosophy and Sociology, Perm State Research University; Bukireva ul., 15, Perm, 614068, Russia; e-mail: valeria.yakovleva@gmail.com

Список сокращений

АВ	— Археологические вести. СПб.
АГСП	— Античные государства Северного Причерноморья. Археология СССР / отв. ред. Г. А. Кошеленко, И. Т. Кругликова, В. С. Долго-руков. М.: Наука, 1984. 392 с.
АЕС	— Археология евразийских степей
АМА	— Античный мир и археология. Саратов
БИ	— Боспорские исследования. Симферополь; Керчь
БФ	— Боспорский феномен. Материалы Международной научной кон-ференции. СПб.
БЧ	— Боспорские чтения. Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья. Керчь
ДБ	— Древности Боспора. М.
ВА ГРМ	— Ведомственный архив Государственного Русского музея
ВДИ	— Вестник древней истории. М.
ВКИКМЗ	— Восточно-Крымский историко-культурный музей-заповедник. Керчь
ВНИИР	— Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации
ГАИМК	— Государственная академия истории материальной культуры
ГИА МЗ	— Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический»
ГИМ	— Государственный исторический музей, Москва
ГРМ	— Государственный Русский музей
ГМИР	— Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург
ГЭ	— Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
ЗИИМК	— Записки Института истории материальной культуры РАН
ИА РАН	— Институт археологии РАН
ИАК	— Известия Императорской археологической комиссии
ИАТ	— Институт археологической технологии ГАИМК
ИАХ	— Императорская Академия художеств
ИРАИМК	— Известия Российской академии истории материальной культуры
ИБО ГРМ	— Историко-бытовой отдел Государственного Русского музея
ИИМК	— Институт истории материальной культуры РАН
КСИИМК	— Краткие сообщения Института истории материальной культуры
ЛОИИМК АН СССР	— Ленинградское отделение Института истории материальной куль-туры АН СССР
МАР	— Материалы по археологии России
МАСП	— Материалы по археологии Северного Причерноморья в античную эпоху
МИА	— Материалы и исследования по археологии СССР
ОАК	— Отчёт Императорской археологической комиссии. СПб.
ОАМ	— Отдел античного мира Государственного Эрмитажа
ОМЗВИ	— Одесский музей западного и восточного искусства, Одесса
ОНТЭ	— Отдел научно-технической экспертизы Государственного Эрми-тажа

ОР ГРМ	— Отдел рукописей Государственного Русского музея (позднее ГАИМК)
ПИФК	— Проблемы истории, филологии и культуры. Магнитогорск
РАИМК	— Российская академия истории материальной культуры
РО НА ИИМК РАН	— Рукописный отдел Научного архива Института истории материальной культуры Российской академии наук
РГИА	— Российский государственный исторический архив
СА	— Советская археология
САИ	— Свод археологических источников
СГЭ	— Сообщения Государственного Эрмитажа. СПб.
СНК СССР	— Совет народных комиссаров СССР
СПбФ АРАН	— Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук
ТЮРХ	— Товарищество южнорусских художников
ХС	— Херсонесский сборник
ЦГА	— Центральный государственный архив Санкт-Петербурга
ЯИЛИМ	— Ялтинский историко-литературный музей
AJA	— American Journal of Archaeology
BAPD	— Beazley Archive Pottery Database. URL: https://www.beazley.ox.ac.uk/carc
IOSPE	— Inscriptiones orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae
LIMC	— Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae

Содержание

<i>Ю.А. Виноградов, Н.М. Милихина.</i> Научная конференция памяти М.В. Фармаковского	3
---	---

Судьба учёного

<i>М.П. Фармаковская.</i> Пока мы помним наших предков.....	12
<i>Ю.А. Виноградов, И.Ю. Шауб.</i> М.В. Фармаковский. Основные вехи биографии	14
<i>О.Л. Глушкова.</i> Мстислав Владимирович Фармаковский — художник (новые штрихи к биографии)	30
<i>Н.А. Мозохина.</i> М.В. Фармаковский во Франции: 1906–1908 гг.	49
<i>Н.А. Мозохина.</i> Мария Ефимовна Фармаковская (Фесенко) — издатель работ М.В. Фармаковского	63

Актуальные проблемы античной археологии и археологической технологии

<i>Ю.А. Виноградов.</i> Сакральное небо в росписях склепов Боспора Киммерийского	80
<i>С.В. Ушаков, Е.В. Струкова.</i> Металлические предметы античного времени из раскопок Северо-Восточного района Херсонеса (1978–2015). Характер находок, проблемы изучения, консервации, реставрации и сохранения.....	98
<i>А.Е. Петракова, И.А. Григорьева.</i> Полихромия на афинских краснофигурных вазах IV в. до н. э. с изображением амазонок: технологические и семантические аспекты	115
<i>А.Е. Петракова, О.М. Шувалова.</i> Исследование и реставрация гидрии-кальпиды с изображением Ники с треножником	135
<i>Ю.И. Ильина, Б.А. Кутергина.</i> Уникальный модиолус из Ольвии: его происхождение и реставрация	150
<i>Ю.И. Ильина, Т.В. Шлыкова.</i> Эллинистический кубок из Ольвии: реставрация и исследование	158
<i>В.А. Горончаровский, А.К. Каспаров, С.В. Кашаев, О.В. Лохова.</i> Реконструкция пищевой модели населения южной части Таманского полуострова в античный период (по материалам некрополя Артющенко 2)	167
<i>А.К. Каспаров, А.М. Бутягин, В.П. Толстиков, Е.С. Кондрашова.</i> Первые находки остатков льва <i>panthera leo L</i> , 1758 на Боспоре	177
<i>А.В. Зенков, В.В. Яковлева.</i> Б.В. Фармаковский у истоков формирования коллекции Музея древностей Пермского университета.....	185
Список сокращений	194

Научное издание

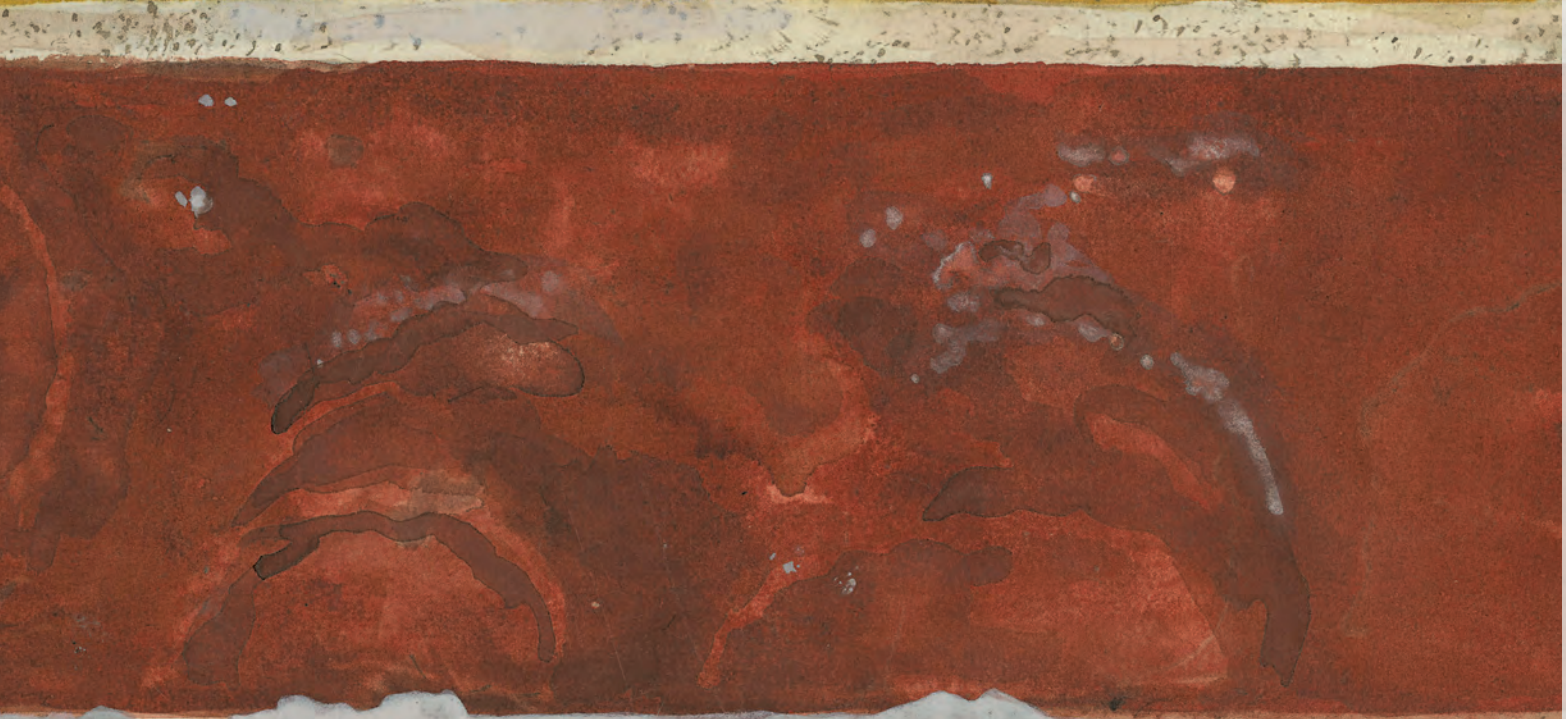
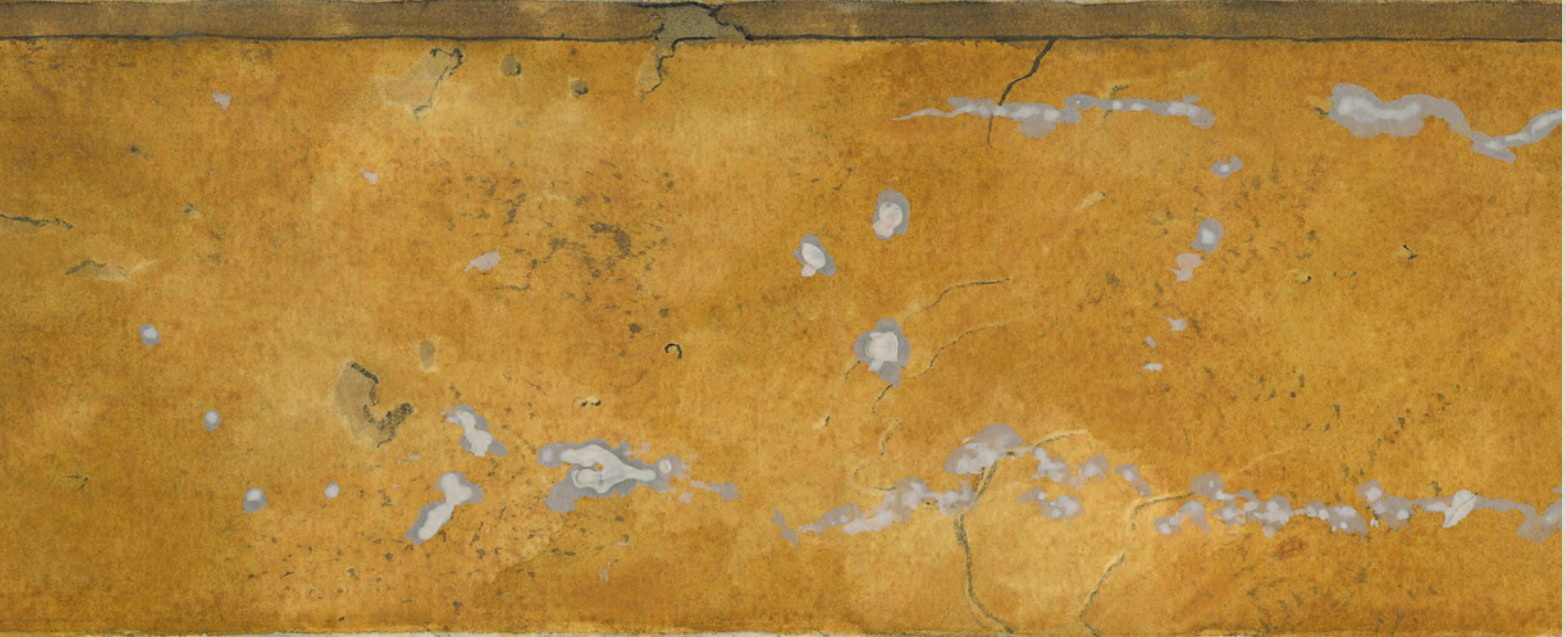
М. В. ФАРМАКОВСКИЙ (1873–1946).
АНТИКОВЕД У ИСТОКОВ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ

Материалы научной конференции, посвящённой 150-летию
со дня рождения Мстислава Владимировича Фармаковского

Корректор *А. М. Никитина*
Оригинал-макет *М. А. Гунькин*

Подписано в печать 22.04.2026. Формат 60×90/8
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл.-печ. л. 25. Тираж 100 экз. Заказ № 932

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134



ISBN 978-5-6052-4689-3



9 785605 246893 >