

НАУКОВІ ОГЛЯДИ ТА РЕЦЕНЗІЇ

НАУКОВА БІОГРАФІЯ ПАНТИКАПЕЙСЬКОГО СКЛЕПУ ДЕМЕТРИ

Склеп Деметри / Е. А. Зинько, А. С. Русяєва, Е. А. Савостина, Ю. Н. Стфиленко, О. Язги. — К.: Мистецтво, 2009. — 184 с.: ил. — (Памятники археологии Керченского историко-культурного заповедника). — Рус., англ. — ISBN 978-966-577-014-5. — Наклад 500 прим.

Колективна монографія як жанр нагадує циганський борщ: кожний несе, що роздобув, але борщ виходить смачний, оскільки на погане не зазіхають. Якщо це етнографо-гастрономічне спостереження і має сенс у нашому випадку, то лише як віддання належного авторському колективу, котрий спромігся на створення наукової страви, що варта всілякої уваги з боку гурманів-науковців у різних галузях гуманітарного куштування. З огляду на такий стан справи має сенс побіжно оглянути кожний елемент розумового живлення у рецензованій книзі і подивитись на те, що є, через те, чого немає, але повинно бути у такого роду страві.

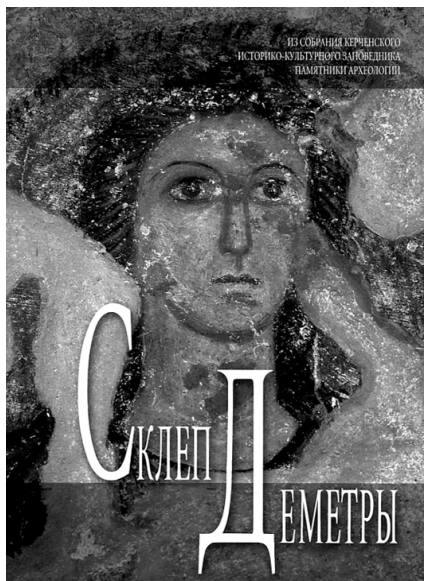
Монографія «Склеп Деметри» — перша праця з запланованої Керченським історико-культурним заповідником серії видань про пам'ятки археології, що розташовані на території, підпорядкованій Заповіднику і котрі власне й утворюють його історичний боспоро-кіммерійський обрій. Видання здійснене Заповідником (директор Н. Галченко) та Благодійним фондом «Деметра», очолюваним В. Письменним і В. Зиньком.

Праця має класичну, триєдину побудову, причому обсяг кожної з частин зумовлений наявністю конкретних артефактів та історіографічних матеріалів: «Відкриття й інтерпретація пам'ятки» (половина тексту книги), «Культ Богині Деметри на Боспорі» (третина тексту книги), «Проблеми дослідження та кон-

сервації розписів Склепу» (решта об'єму). Олені Зінько належать підрозділи: «Історія відкриття та вивчення Склепу Деметри», «Монументальні розписи Склепу» у першому розділі та «До питання консервації Склепу Деметри» в останньому. Аллою Буйських описано архітектурну форму пам'ятки. Оленою Савостіною Склеп був розглянутий у контексті художньої традиції Боспору I століття, О. Яггі (англійською) запропонована іконографічна інтерпретація живопису на стінах і стелі підземної споруди (перший розділ). Анна Русяєва, знаний фахівець в галузі культури, археології та релігії античних держав Північного Причорномор'я, порадувала читачів ретельним есеєм про Деметру Боспорську (весь другий розділ). Юлія Стріленко запропонувала техніко-технологічну студію матеріалів фрескового живопису (у третьому розділі).

Оскільки ми розглядаємо не Склеп Деметри, а книжку про нього, підкреслимо, що в ній приділено увагу трьом головним аспектам: 1) архітектурній формі, себто матеріальному втіленню просторової ідеї, що забезпечує протікання певного процесу (захоронення; зберігання праху); 2) фресковому живопису, який частково лишився на стінах і склепінні та передбачає науковість його реконструкції; 3) функціонуванню культу Деметри на Боспорі, який спричинив до появи стінопису. Додатковим, четвертим аспектом, як заведено у наших книжках, є історіографія питання (ВАКівські настанови і тут зробили свою справу): за яких історичних, економічних та інших подібних умов пам'ятка дійшла до нашого часу саме такою, якою дійшла; які писемні свідчення свідчать про її відкриття, володарні митарства у маєтку хтивих пантікапейців Зайцевих у 1890-х, подальшу долю, про руйнацію, завдану під час Великої Вітчизняної, тощо.

Перелічені аспекти у той чи інший спосіб знайшли у книзі відбиток: всі вони торкаються, так би мовити, «підземної» долі споруди, лише у декотрих моментах виходячи на поверхню (історіографія) і дуже рідко піднімаючись над землею у сферу розумового абстрагування (інтерпретація). І якщо архітектурознавець не лишить досить втішений, оскільки не побачить, приміром, аксонометричного вигляду Склепу з нанесеними рештками стінопису (хоча знайде у статті О. Яггі перспективну реконструкцію Гробниці Персефони у Вергіні, с. 92), і вкотре подивиться на кресленики Михайла Ростовцева з його «Античной декоративной живописи на юге России» (1913–1914) та Гліба Соколова з його «Новых данных о склепе Деметры» (1962), — то історик античної культури з цікавістю може ознайомитись з побутуванням культу Деметри у викладенні А. Русяєвої, а історіограф — з історією долі Склепу після його відкриття у викладенні О. Зінько. Втім, не можна не спостерегти певну неповноту залучення літератури з цього питання, приміром, — відсутність посилання на книжку Юліана Кулаковського «Древности Юга России: Две керченские катакомбы с фресками» (СПб, 1986). На увагу реставратора безперечно заслуговують кон-



Суперобкладинка монографії
«Склеп Деметри» (К., 2009)

серваційно-реставраційні студії О. Зінько та Ю. Стріленко. Цікавими спостереженнями характеризується й стаття О. Савостіної, котру можна вважати немовби конспектом усієї книжки. «Ідея, котра проглядається в організації погребальної системи, що включає склеп, — пише авторка, — не є новою і, можна сказати, є всесвітньою. Вона пов'язана з уявленням про шлях до вічного загробного життя, втілюючи його наочну модель. Втім усі пам'ятки такого роду, маючи загальні риси, мають і відмінності. Жорсткі канонічні правила не були властиві грекам, через те кожного разу майстром укладається нова розповідь, розроблюється новий образ, що інтерпретує ідею посмертного життя» (с. 87).

У розглядуваній пам'ятці ми маємо справу з меморативною спорудою, функція якої не була розрахована на часту присутність живої людини, а повинна була, відповідаючи релігійним настановам, оформлювати посмертне існування душі (і тіла). Есхатологічний характер Склепу, що віддзеркалює потаємність могили, її закритість від людського ока, відбився у фрагментах фрескопису, котрий робився невідомими майстрами при світлі, яке значно відрізнялося від сучасних електричних пристроїв, за допомогою яких виконуються світлини. Отже, процес створення значно відрізняється від процесу дослідження і реконструкції: як земне — і загробне. І те, що було потаємним, стає явним, відкритим, таким, що має не сакральний, але науковий характер: як фігури скорчених від вулканічного жару людей у Помпеянському музеї, де таїна смерті нахабно

порушена з екскурсійною метою. Можна сказати, що з цієї — наукової, позбавленої таємничості і сакральності, — точки зору монографія виконана на достатньому рівні репрезентації фотографічних матеріалів, їх реконструктивно-обтекстування та поліграфічного відтворення. Книга немов запрошує, як один середньовічний персонаж: чи не бажаєте на хвилинку завітати до пресподньої? ось і путівничок!

О. Яггі стосовно іконографічної програми зазначає, що розписи відрізняються від усіх відомих аналогічних зображень зображеннями Кори-Персефони-Прозерпіни, що спокійнісінько стоїть і яку захищає викрадач-Плутон. «Інші фігури міфу також зображені на стінах...: Гермес і Каліпсо на протилежних стінах і Деметра на стелі. Мати природи <Деметра> зображена спокійною, без будь-яких слідів горя. Її присутність безпосередньо не пов'язана із сюжетом. Гермес дивиться на дверний отвір, немов вітаючи простягнутою правою рукою знову прибулі душі... У цій незвичній композиції розповідні структури не є головними. Таким чином, міф та його персонажі не зв'язані розповідним контекстом, але асоціюються на досить символічному рівні шляхом змішування різних аспектів: Каліпсо виражає скорботу і горе, Гермес фігурує як психопомп, що веде душу у потойбіччя, а викрадення Персефони Гадесом-Плутоном надає абсолютно зрозумілу портретну образність відходу і смерті» (с. 99). Усе це цікаво, дотепно, але не дає спокою запитання: чому уся ця програма розпису опинилася саме такою; чи насправді ми маємо справу з еkleктичним поєднанням сюжетів відповідно до нехитрої розпланувальної структури Склепу?

Здавалося б, для повсякденної уяви про заупокійні склепи саме твердження, що на їх стінах художник розповів за допомогою тексту фрески певну погребальну історію, досить відому тим, хто цим склепом буде «користуватися» (небіжчик і його родичі), і що ця історія — парний міф про Деметру і Персефону, — такого твердження досить. Відомий комусь з освічених боспоритів через знання Гомерівського гімну «До Деметри» (*Ном. Нумні* II) та рядків Гесіодової «Теогонії» (*Нес. Theog.* 912–914), завдяки давнині культурного розповсюдження, беручи початок в обрядовості Елевсинських містерій та Фесмофорій, цей міф означений, так би мовити, певним етикетом умовчання, свідчить про потаємність і, будучи вербалізований у живописній формі, потребує наукової поваги до символічного характеру своєї композиційної (сюжетної) організації.

Варто зауважити, що фрескопис у Склепі Деметри відрізняється від звичайного живопису (скажімо, станкового) тим, що не має художнього простору, який би не співпадав за своїми границями з фізичним простором стін і склепіння розписуваного приміщення. Всередині тієї або тієї фрески (значних розмірів «портрет» Деметри на плафоні або сцена викрадення Прозерпіни Плутоном у люнеті) можуть зображуватися окремі епізоди одного зв'язного сюжету в їх

міфо-хронологічній послідовності. Ці епізоди можуть бути відокремлені один від одного рамками орнаментів. У випадку ж відсутності цих рамок — що можна почасти спостерігати й у нашому випадку, — слід вважати задіяною апеляцію до інших знакових функцій, пов'язаних з відсутністю границі міфічного «тексту», плавним перетіканням його сюжету або ж зі структурним зниженням ролі границі як такої. Обов'язковою стає здатність відносин (синтагматика) в епізодах: порядок читання епізодів, їх просторовий розмір відносно одного (центральний епізод зазвичай робиться більшим за розміром та виключається з завданної послідовності читання бічних, «люнетних» епізодів). Замкнена у собі художня структура, фрескова програма Склепу Деметри здається співвіднесеною не з частиною об'єкту (скажімо, розрахована на «оточення мерця»), а з певним універсальним об'єктом, а відтак стає моделлю загробного світу.

Якщо слідом за Борисом Успенським¹ застосувати до вивчення сюжетів фрескопису Склепу Деметри відоме семиотичне розрізнення на семантику, синтактику і прагматику, можна розглянути цей твір на трьох рівнях. На семантичному рівні дослідити співвідношення опису до описуваної міфічної дійсності (відношення зображення до зображуваного); на синтаксичному — внутрішні структурні закономірності побудови художнього опису; на прагматичному — відношення опису до людини, для якої цей опис призначений. Але для цього потрібно буде додати до виданої книги ще декілька абзаців, досипавши *grano salis*. Й у нашій рецензії для цієї вправи немає місця.

Сергій Крижицький, характеризуючи розписи погребальних споруд Північного Причорномор'я, зазначив, що принциповою відмінністю квіткового стилю (який характерний зокрема для Склепу Деметри) від структурного було порушення тектоніки стіни, включення до розписів, окрім стін, також і склепіння². Не маючи наміру заперечувати видатному українському архітектурознавцеві, насмілюся лише підкреслити, що квітковий стиль розпису має більш орнаментальний характер, ніж структурний або інкрустаційний стилі, і більшою мірою пасує до репрезентації есхатологічного сюжету (Асфоделевий лук, ластівки тощо), ніж має стосунок до тектоніки стін, на які нанесений. Адже очевидно, що при створенні Склепу Деметри була порушена Солонова заборона: будувати гробниці дорожче тих, які можуть бути зведені за три дні десятьма будівничими. Склеп Деметри створювався значно довше.

Звернімо увагу на ще одну особливість: у художніх системах, в яких локальна ситуація не має ознак границі, стан персонажів зафіксований або обме-

¹ Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995. — С. 163.

² Крижицкий С. Д. Архитектура античных государств Северного Причерноморья. — К., 1993. — С. 208.

жений відносно незначним набором поз і жестів. У системах з чіткою границею «поведінка» персонажа всередині окресленого художнього простору є більш вільною.

Це характерно для творів так званого негативного зодчества (Г. Гегель, О. Габричевський) — підземних сакральних споруд, катакомб, метрополітену, таких собі штучно сформованих Wormholes («кротових нор»), — особливого типу архітектурного формотворення, в якому відбувається не нагромодження архітектурної маси, а видалення її задля створення корисного простору, цінного для жесту і функції. Отже, перебування у Склепі Деметри, створеного за допомогою видалення зайвої породи і програмою розпису спрямованого на «охоплення» людини конкретним сюжетом саме по собі викликає уявлення про граничний стан людського життя, про неминучість переходу з одного — метушливого — стану в інший, безтрепетний. За великим рахунком, якби не сакральний розпис, йшлося б про звичайний льох, пивницю, щоправда дуже давнього часу, але й досі принадну, аби зберігати в ній картоплю, капусту або вино. Але ж такі матерії у меморіальних монографіях, як правило, випускаються з уваги.

На мій погляд, ще одного змістовного моменту бракує нашій книзі. Йдеться про розгляд Склепу Деметри не лише в контексті або інших склепів, або іншої іконографії міфу про Деметру і Персефону. Йдеться про розгляд ідеї, втіленої в архітектурній формі Склепу, її міфологічного смислу в контексті історії світової культури. Безперечно, не можна наполягати, аби книжка про один конкретний об'єкт містила усе, що можна сказати стосовно історико-культурного побутування того іконографічного персонажу, котрому цей об'єкт був сакрально присвячений. Мається на увазі Склеп Деметри у контексті часу його відкриття, доби Срібного віку. Звісно, що сюжетика цієї споруди жодного стосунку не має до балету Стравінського за трилогією Андре Жіда, до скульптурних творів Дж. А. Берніні та Ф. Жірдона, до опер Монтеверді, Люллі або Сен-Санса, до картини Д. Г. Россетті, на якій Деметру зображено з маковою голівкою, за допомогою якої вона виликувала від безсоння сина Келея. Йдеться хоча б про вірш Осипа Мандельштама, котрий у вересні 1919 — влітку 1920-го перебував у Криму (Коктебель, Отузи, Феодосія), — створив низку «античних» творів, серед яких в одному образ Персефони опинився центральним. Ось перша строфа:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес, вослед за Персефой,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зелёной.

³ Свасьян К. А. Голоса безмолвия. — Ереван, 1984. — С. 22.

Придивимося до фрескопису у Склепі. На циліндричному напівциркуль-
ному склепінні, цьому «напівпрозорому лісі» Склепу Деметри, як відомо, зоб-
ражено самий образ богині, а також чотири ластівки з зеленими гілками та
квітки асфоделі — *Asphodelus albus* — символічної рослини, що утворює килим
того Асфоделевого луку, по якому в Аїді вештаються душі померлих. Сті-
гійська ніжність — аполлонізм, який маркує «важкість» зриву³, етимологічно
сходячи до назви річки Стікс. Чи не здається, що перша строфа немовби списа-
на Мандельштамом з розпису у Склепі Деметри? Можливо, перебуваючи в Кок-
тебелі у М. Волошина, він міг в якійсь бесіді почути опис інтер'єру саме цієї спо-
руди, що надихнуло поета на цитовану та наступні строфи:

Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, —
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.

И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнаёт прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепёшку медную с туманной переправы.

(1920, 1937)

Звісно, я звернув увагу на цей маленький фрагмент конотацій між розпи-
сом Склепу і можливістю його основи для вірша Мандельштама лише до при-
кладу, але вже з цього твору можна зробити деякі спостереження над побуту-
ванням елементів давньогрецької міфології за Срібного часу.

Ірина Ковальова, сучасний літературознавець, пише: «Якщо не інтерпре-
тувати образ Психеї, а зрозуміти його як ім'я, то виходить, що “фабула” цього
вірша відтворює один з епізодів “Казки про Амура і Психею” — знаменитої
вставної новели у не менш знаменитому романі Апулея “Метаморфози, або Зо-
лотий осел”... Психея (уособлення душі, але й казкова героїня), яка, не послу-
хавшись заборони Амура, свого потаємного чоловіка, намагалася побачити йо-
го — й на покару повинна була з ним розлучитися. Після довгих тортур вона
потрапляє в услужіння Венері, і та, як і має відбуватися у казці, дає Психеї
декілька складних завдань... Останнім в ряду цих завдань опиняється спуск
у підземне царство до Персефони (Прозерпіни), звідки Психея повинна прине-

сти “трошки її краси” (“modicum... de tua... formonsitate”, VI, 16). У М. Л. Гаспарова я знайшла нерозгорнуту вказівку на цей мотив⁴. Важливо інше: Мандельштам помістив цей вірш до збірки «Tristia» — «Скорботні пісні» (1922 р.), і де ж ще, як не під цією жанровою ознакою перебувати поетичним роздумам про долю Персефони?

Головне, що показане у монографії, — єдність розпорощених по різних гуманітарних дисциплінах елементів людського світогляду й мистецької наснаги, єдність духовного погляду і його матеріального втілення, технічної й економічної можливості і бажання увічнити пам’ять про померлого (померлу). В європейській архітектурі післяантичних часів есхатологічна меморативність отримала інше матеріальне закріплення — у формі обелісків, хрестів, надмогильних пам’ятників та інших формальних свідчень, що витікало вже зі зміненої релігійної парадигми: з політеїстичної на монотеїстичну, в якій самий феномен склепу отримав інший історико-культурний абрис. Залишивши небіжчика під землею, свої форми він підняв над поверхнею землі, наблизивши до людей, апелюючи до основної властивості їх пам’яті: забувати.

Цікаво, що презентована монографія не «учорашній борщ», аби скуштувати який слід прийти «завтра», а продукт для довгого зберігання і користування. Оскільки за той термін, який існує практика дослідження Склепу Деметри на Глинищі, — понад століття, — аналогічного видання не з’явилося, слід вважати, що книжка до певної міри закриває тему, винесену у заголовок. І хоча зрозуміло, що Склеп Деметри лишається у керченській землі, а книжка про нього стоїть на бібліотечній полиці, заголовок праці обраний влучно: можна скористатися книжкою, а в Керч вже й не їхати. Крейдований папір монографії буквально виніс Склеп з підземелля. Втім такий висновок містить логічно доцільне граничне обмеження: навіть якщо самий Склеп у Керчі з якихось причин припинить існування, він все одно залишився в історії завдяки презентованій студії. Не кожній пам’ятці так фортить!

Тому з нефальшованим інтересом чекатимемо на вихід у світ аналогічних праць про керченську «Християнську катакомбу» 1891 р., відкрити і вперше обстежену Юліаном Кулаковським, про Пантікапей та Корчів як складні археологічні організми, про Німфей, Тірітаку, Мірмекій, Порфмій, про Царський і Мелек-Чесменський кургани, про поселення Кам’янку. Цей

⁴ Ковалёва И. Психея у Персефоны: Об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 73. — С. 18. — Мається на увазі стаття видатного російського філолога Михайла Леонovichа Гаспарова «Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама» (1993 р.), котра кілька разів перевидавалася.

перелік, що його заявлено на першому клапані суперобкладинки, свідчить про певну програму, яку запланували і, судячи з нашого видання, мають намір поступово й послідовно виконати співробітники Заповідника, котрим — честь і хвала.

Андрій ПУЧКОВ

ОСТЕНТАЦИЯ ДЕТАЛИ КАК РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОЭТИКИ

Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры / Институт проблем со-временного искусства Академии искусств Украины. — К.: Феникс, 2008. — 992 с.: XXXII л. ил. — ISBN 978-966-651-659-9. — Тираж 400 экз.

Заведомая бессмысленность «заметок по поводу» очевидна. Автор, как правило, является самым беспощадным, порою самоубийственным критиком своего творения, хотя при этом сохраняет известную непошибаемость для самых убойных аргументов, даже в свою пользу. Книга ли, картина ли, партитура, пластическая форма в какой-то момент уже не нуждаются в создателе, подавляя его волю и превращая в средство самосотворения из ничего, созидаясь ничто, будто своим органом и пространством, предстая, предстановясь, предъясняясь. Нечто обретает жизнь, отрекаясь от творца и его отрицая, не нуждаясь в защите. Произведение покидает своего Пигмалиона, оставляя его в одиночестве, но похищая если не душу, то часть жизни, самосоздаваясь уже не по воле случая, а спонтанно, самопричинно, отрицая причины, его породившие. И прекрасное, и безобразное, и противостоящая им бесконечная красота, возникающая исторически, относительно существуют в действии, будто возникающие свободно из себя.

Так что это — рассеянные заметки без всякого повода. Просто так. К слову пришлось. При всей категоричности и резкости изложения, не следует воспринимать этот текст как проявление агрессии или критики способности суждения, скорее — как простые сентенции, не претендующие на оценку или — хуже — морализаторски нудные благонамеренные речи с полным реестром так называемых «достоинств» и «недостатков», в лучшем случае — простая декларация вкуса, супречь авторскому. Поневоле наследуешь менторский тон Пучкова, неверно взятый в книге, скорее от неуверенности прикрываемой бравадой и многознанием. Так бывает, когда, шалея от собственной смелости, решаются на что-то очень значимое, от чего зависит жизнь, хотя другим и кажется пустяком, не стоящим внимания. Боязнь высоты, пространств открывшихся, агорафобия, требующая преодоления прежде всего себя. Такое впечатление