

Б. С. Ляпустин

ПРАЗДНИК МИНЕРВЫ НА ПОМПЕЙСКОЙ ФРЕСКЕ ИЗ ФУЛЛОНИКИ

(К интерпретации сюжета)

В статье предложена интерпретация фрески из мастерской фуллонов в Помпеях (VI. 14. 21–22). Рассматривая жизнь фуллонов, организованных в коллегии, и их профессиональный праздник Квинкватры в честь богини-покровительницы Минервы, автор приходит к выводу, что одним из центральных сюжетов росписи является обряд посвящения ремесленника в члены коллегии и связанные с этим драматические события, приведшие к судебному разбирательству.

Ключевые слова: Помпеи, Квинкватры, Минерва, фуллоны, ремесленные коллегии, обряд посвящения, судебная сцена.

Внутреннюю жизнь мира ремесленников и объединяющих их коллегий, мотивацию поведения людей и то, что за ним стояло, можно отнести к числу наименее разработанных тем. В значительной степени это связано с малочисленностью источников. При скудности и фрагментарности сохранившейся в письменных источниках информации о жизни в древнем Риме простых людей вообще и представителей ремесленных профессий в частности огромное значение приобретают надписи в сочетании с изобразительным материалом. Исключительное по важности место занимает уникальный комплекс источников из Помпей, на основе которого представляется возможным восстановить многие аспекты исторических реалий повседневной жизни и деятельности древнеримских ремесленников.

В этом плане значительный интерес представляет многофигурная фреска, открытая в мастерской, где стирали грязные одежды и валяли сукно, – в одной из самых крупных в городе фуллоник (VI. 14. 21–22). Первоначально это был обширный жилой дом, который располагался в аристократическом районе и принадлежал кому-то из представителей помпейской знати. Он был украшен многочисленными росписями на различные мифологические сюжеты (на момент открытия этого дома в нем насчитали 60 картин, большинство из которых были впоследствии утрачены)¹. Но после разрушительного землетрясения 62 г. н.э. строение перешло, как определил по надписям М. Делла Корте, в руки некоего Марка Везония Прима, вероятно, разбогатевшего вольноотпущенника знатной помпейской фамилии (возможно, его патроном был кандидат на высшие городские magistratury и дуумвир Марк Везоний Марцелл – ср. CIL IV 273, 3448, 3528; CIL X 901, 903)².

Ляпустин Борис Сергеевич – кандидат исторических наук, доцент Московского государственного института международных отношений (университета) МИД России.

¹ Mau 1876, 17–28.

² Della Corte 1965, 15–16, 97.

Просторный жилой дом новый хозяин превратил в большую мастерскую-фуллонику с несколькими комнатками для работников³. По мнению ряда исследователей, это могла быть та самая городская фуллоника, которую арендовал знаменитый помпейский ростовщик Цецилий Юкунд в 56–60 гг., ежегодно уплачивая в городскую казну 1652 сестерция⁴. Одна из комнат, имеющая выход на улицу (№ 21) и сообщающаяся с атриумом, была превращена в лавку, оборудованную прессом и тремя чанами. А в перистиле дома были устроены еще три больших бассейна и несколько чанов с перегородками для замачивания тканей и стирки грязных одежд.

Вся южная стена перистилия, а также частично восточная и западная были заняты многофигурной росписью. Она была обнаружена в плохой сохранности, однако сразу же привлекла к себе внимание, так как относилась к серии очень редких в помпейской живописи изображений реальной жизни⁵. Датируется роспись временем правления Нерона⁶.

Фреска, открытая в перистиле фуллоники, была подробно описана А. Сольяно⁷. Но прежде чем переходить к анализу сюжета, рассмотрим, что изображено на этой картине. Описание росписи, которая находилась над ваннами и чанами внутри мастерской фуллонов, логичней начать с ее центральной части, расположенной на южной стене (рис. 1 а). В левом углу изображена невысокая колонна, обвитая крест-накрест лентами и увенчанная сверху блюдом с фруктами (алтарь с приношениями – ?). В сторону нее взволнованно протягивают руки пятеро мужчин в коротких туниках, головы которых, по мнению Сольяно, чем-то накрыты (возможно, венками). Далее изображено небольшое святилище, на архитраве которого возвышается фигура какого-то божества (возможно, Гермеса с кадудеем). Перед ним фигуры двух мужчин: один протянул руку и хочет устремиться к этому святилищу, а другой тянет его за одежду направо, в сторону центра росписи, где изображено плохо сохранившееся прямоугольное сооружение (здание, храм, высокий стол?), над которым проглядывает крона оливкового дерева. От него направо двигаются четыре работника. Двое несут продолговатый желтый предмет (деревянный брус или кусок ткани). Перед ними третий несет топор, а четвертый – шест. Эта процессия приближается к двум фигурам около оливкового дерева, на вершине которого сидит сова. (Олива с совой находится как раз посередине росписи южной стены перистилия.) Эти мужчины длинными шестами прикасаются к сове или ударяют ее. Причем у стоящего слева от дерева на плечах сидит еще одна сова. Далее на невысоком прямоугольном возвышении на четвереньках стоит еще один мужчина, который демонстративно испражняется в сторону мужских фигур с совами. За ним в глубине виднеется еще одно дерево. Рядом изображена большая опрокинутая *viminea cavea* (плетеная конусообразная сетка, которую фуллоны использовали для просушки и отбеливания тканей), около нее склонился работник. На переднем плане находится сетка

³ Maiuri 1942, 166.

⁴ Mau 1876, 23, n. 1; Сергеенко 1968, 21; Moeller 1976, 49. Об аренде Цецилием Юкундом фуллоники подробнее см. Andreau 1974, 54–56, 281–284, где автор, очевидно, не поддерживает предположение, что это вполне могла быть именно рассматриваемая нами фуллоника, хотя и не исключает такой возможности.

⁵ Sogliano 1875, 104.

⁶ Schefold 1957, 133.

⁷ Sogliano 1875, 98–106; 1879, 134–135.

поменьше, под которой на корточках сидит человек без одежды и держит в руках у рта длинный предмет, который Сольяно идентифицирует как флейту. Далее направо изображены двое мужчин, несущих на шесте клетку с совой, у одного из которых на голове отчетливо виден венок из листьев. Перед ними с трудом просматриваются плохо сохранившиеся две фигуры, несущие шест, и колонна, у основания которой сидит сова. Возле нее упал на спину человек, который в поднятых руках держит еще одну сову. На голову лежащего испражняется еще один человек в непристойной позе. Далее Сольяно видел тарелку и маленькую *viminea savea*, которые впоследствии совершенно исчезли. Завершают роспись южной стороны две женщины, смотрящие на приближающихся мужчин и протягивающие в их сторону руки.

На восточной стене помещена весьма колоритная сцена. На возвышении под навесом, поддерживаемым четырьмя столбами, изображены четверо сидящих и один стоящий мужчина, все в коротких туниках разных цветов. Они оживленно беседуют между собой. Возле возвышения стоит стражник с двумя копьями. Справа к подиуму приближаются три фигуры: служитель (?) с копьем на плече сопровождает человека в перепоясанной широким поясом белой тунике с красной полосой, а рядом, прижимая руки к груди, стоит обнаженный человек с ранами на теле, из которых течет кровь (рис. 1 б).

Наконец, на противоположной, западной стене виден сидящий мужчина в венке из листьев, к которому приближаются три работника: один с двумя шестами, другой с топором, третий с одним шестом. Рядом нагромождение каких-то брусков или конструкций (рис. 1 в).

Сольяно на основании изображений *viminea saveae*, которые были одним из атрибутов деятельности фуллонов, а также оливковых деревьев, сов и венков из оливы на головах большинства участников шествия определил, что действие происходит в *quinquatus*, римский праздник, отмечавшийся

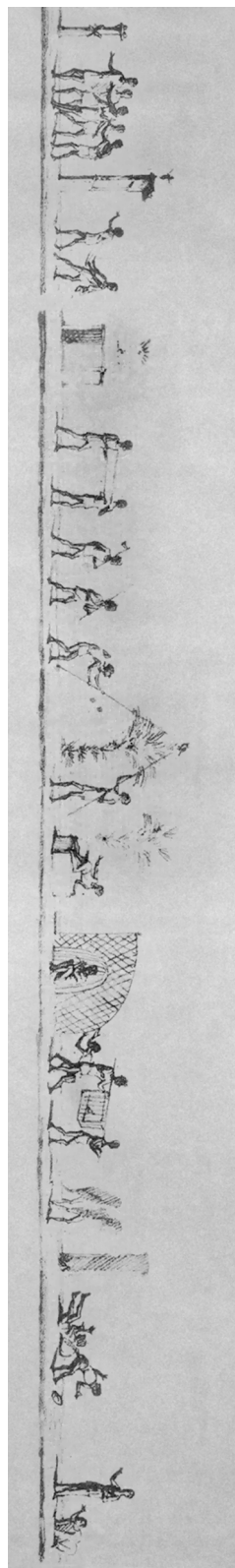
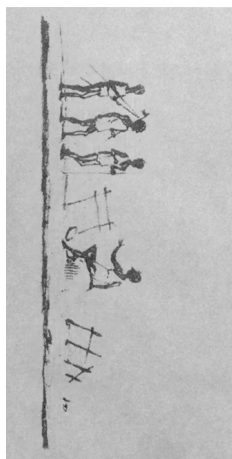


Рис. 1. Фреска из фуллонии VI. 14. 21–22 в Помпеях: а – южная стена; б – восточная стена; в – западная стена (рисунок по: Sogliano 1875, Pl. IV)

с 19 по 23 марта и посвященный Минерве, покровительнице мастеров различных профессий, в том числе и фуллонов⁸. В центральной части росписи, где изображены работники, так или иначе связанные с совами, символами Минервы, показан сакральный обряд и праздник. Не давая объяснения всем сценам, общий смысл этой многофигурной композиции автор определяет так: 1) во время праздника произошла драка, в которой один человек был жестоко избит, 2) потерпевшего и его обидчика без промедления привели на судебное разбирательство к магистрату⁹. Выдвинутую Сольяно интерпретацию главной идеи фрески как драки на празднике квинкватр и судебного разбирательства по этому поводу у городского магистрата поддержали и другие исследователи Помпей¹⁰.

Однако такое прочтение сюжета вызывает сомнение, поскольку как раз драки на картине и нет! А ведь если центральным сюжетом картины была именно драка, как в случае со знаменитой кровавой потасовкой между зрителями во время гладиаторских игр в амфитеатре Помпей¹¹, то ее изображали весьма красочно и со всеми подробностями¹². Кроме того, уже Сольяно, интерпретируя сцену возле трибунала как первый этап судебного разбирательства, вынужден был отметить несоответствие предполагаемой процедуры внешнему виду изображенных действующих лиц, которые одеты не в приличествующие данному торжественному акту тоги, *vestis forensis*, а в простые туники. В то же время на другой помпейской росписи магистрат на судебном процессе изображен облаченным в тогу¹³.

На это несоответствие обратил внимание Ж.-М. Давид в своей книге о судебном патронате в Риме. По его мнению, сцена действительно представляет собой акт правосудия, а беседующие на подиуме персонажи – это судьи или магистраты. Но судьи, которые не носят тоги, не являются римскими гражданами, и поэтому считать, что здесь мы имеем дело с процедурой римского права, было бы весьма опрометчиво. В контексте своего исследования Давид предлагает видеть в мужчине, одетом в тогу, не виновного, а патрона, защищающего избитого¹⁴. Такая трактовка, конечно, возможна, но тогда непонятно, почему создается впечатление, что его ведут под стражей. Эти несоответствия ставят под сомнение господствующее представление о сюжете фрески как о драке на празднике и последующем судебном разбирательстве властей по поводу этого инцидента.

Так что же хотел изобразить художник? Конечно, Сольяно прав, что на картине показано, как ремесленники проводят праздник квинкватр в честь своей богини-покровительницы Минервы. А так как фреска расположена в мастерской фуллонов, главными фигурами на ней выступают представители именно этой профессии. Поэтому чтобы понять, что хотел отразить художник на фреске из этой мастерской, необходимо не только подробно разобрать основные сцены картины, но и рассмотреть, что собой представляли фуллоны и ремесло вообще в жизни древнего Рима.

⁸ Важным доводом для обоснования именно такой интерпретации послужило упоминание о картине, на которой художник Сим изобразил фуллонов, справляющих квинкватры (*Plin. NH 35. 143: pinxit... Simus... officinam fullonis quinquatrus celebrantem*).

⁹ Sogliano 1879, 135; 1875, 105–106.

¹⁰ Сергеев 1949, 117; Moeller 1976, 98–100.

¹¹ Об этой драке между жителями Нуцерии и Помпей в 59 г., после которой на десять лет было запрещено устраивать в Помпеях гладиаторские игры, см. *Tac. Ann.* 14. 17.

¹² См. Eschebach 1984, Abb. 75; Étienne 1987, 108–109.

¹³ Sogliano 1875, 104.

¹⁴ David 1992, 414.

Мир ремесла в эпоху Поздней республики и Принципата был неоднородным. С одной стороны, с глубокой древности – по традиции, с времен Нумы – профессиональные ремесленники для удовлетворения потребностей гражданского коллектива были организованы в коллегии (Plut. Numa 17). С другой стороны, благодаря росту и концентрации многообразной собственности в частных руках римская фамилия постепенно становилась самостоятельным экономическим организмом, в рамках которого развивалось и ремесленное производство, организованное и контролируемое *pater familias* в интересах своего хозяйства как в городе, так и в деревне¹⁵. Таким образом, можно говорить о сосуществовании двух типов организации производства – одного внутри фамилии, а другого в рамках гражданской общины, *civitas*¹⁶.

Социально-экономические организмы фамилии и коллегий отличались друг от друга как по социальному составу, так и по принципам организации производства, что оказывало влияние на место человека в структуре общества, на его поведение, ментальность работников и т.д. Различными были и способы включения в них. Эти коллективы скреплялись экономическими, юридическими, моральными и религиозными связями. Вся жизнь и хозяйственная деятельность римской фамилии находились под покровительством богов фамилии, и включение в нее новых членов (в том числе и рабов-ремесленников) сопровождалось приобщением к культу Ларов и участием в священнодействиях под руководством домовладыки. Это фиксировало их новое место в рамках семейного коллектива, давало работникам, занятым профессиональной деятельностью, как и другим членам фамилии, определенную защиту со стороны богов-покровителей и ставило в известные рамки их взаимоотношения с *pater familias*¹⁷.

То же самое предполагалось и при вступлении в другие малые социальные группы, как, например, в профессиональные корпорации, где неофит получал полноправное место в новом коллективе, а вместе с этим включался в новые формы соподчинения и связей. Членство в таких коллегиях, как правило, приобреталось во взрослом состоянии, когда ремесленник сам был способен осознать изменение своего положения. Для вступления в новый коллектив и приобретения соответствующего места и статуса в нем новичку требовалось доказать свою лояльность по отношению к нему и закрепить в его глазах это свое новое состояние. И для той, и для другой стороны это внятно могло быть зафиксировано совершением определенных ритуалов и обрядов, знаменующих новое состояние ремесленника, его обновление и переход под защиту богов-покровителей их ремесла. Скорее всего это можно отнести и к рассматриваемым нами фуллонам.

Хорошо известно, что фуллоны были одной из самых распространенных в античном Риме профессий, и они повсюду были организованы в ремесленные коллегии¹⁸. В Помпеях фуллоны составляли, по-видимому, самую многочисленную и влиятельную коллегию в городе: столько они оставили свидетельств своей активной деятельности в различных сферах жизни города и осознания себя как сплоченной общности! Фуллоны активно участвовали в предвыборной борьбе за городские магистратуры, выражая поддержку удобным им кандидатам (CIL IV 998, 2966, 3471, 3476, 3477, 3478, 3482, 3529). В этих надписях ремесленники

¹⁵ Ляпустин 2010, 3–10.

¹⁶ Об этом см. Ляпустин 1989, 107–110; 2009, 135–137.

¹⁷ Штаерман 1964, 162–173.

¹⁸ Сергеев 1968, 22–28.

весьма отчетливо выражали вовне коллективное корпоративное самосознание своего объединения. Считаясь с ними, городская жрица Евмахия построила на форуме и передала в их распоряжение большое здание (CIL X. 810, 813), предназначенное для собраний коллегии и торговой деятельности.

Это осознание общности выражалось не только во взаимоотношениях с другими группами и лицами в городской общине, но и внутри пространства, где фуллоны проводили время. Так, фуллон L. Quintilius Crescens (CIL IV 4107) оставил многочисленные надписи в харчевне V. 2. 4, находившейся через одну инсулу от фуллоники VI. 14. 21–22, где обнаружена интересующая нас фреска. Шутливые надписи, оставленные во время веселого застолья, передают радость восприятия жизни этим ремесленником. Кресцент гордо объявляет себя также Fulloniades (CIL IV 4118), указывая, что как член ремесленной корпорации принадлежит не фамилии Квинтилиев, а причисляет себя к другой общности – фамилии фуллонов, переименовав в прозвище название своей профессии¹⁹. Он шлет привет своим коллегам по ремеслу «здесь и везде» (CIL IV 4120). И следом добавляет строки из шутливого гимна фуллонам, пародируя знаменитые строки Вергилия и прославляя товарищей по ремеслу и сову, символ богини Минервы, покровительницы их профессии²⁰.

Именно в честь Минервы фуллоны ежегодно справляли с 19 по 23 марта праздник квинкватр, на что прямо указывает Овидий:

Ей ты молись, если ты выводишь пятна с одежды,
Ей ты молись, коль в котлах шерсть ты собрался мочить²¹.

Ремесленники во время праздника предавались необузданному веселью и кутежам в типичной атмосфере буйного разгула, которая нашла отражение в древней комедии²². В ходе этих праздников и реализовывались на практике те формы связей, которыми была пронизана жизнь древнеримских коллегий.

Осознание общности между равноправными товарищами по профессии, не связанными отношениями соподчинения или власти, фиксировалось на уровне сакрального мышления и выражалось в соответствующих ритуалах, впитавших немало архаических элементов. Это корпоративное поведение и мышление и должен был, несомненно, отразить художник. Представляется, что для лучшего понимания замысла художника, интерпретацию сюжета²³ необходимо начинать с центральной части картины, где выражен основной смысл происходящего.

В центре росписи на южной стене изображена олива с совой и двумя участниками праздника. Слева к этому центру направлено движение всех изображенных фигур, начиная от святилища с двумя мужчинами, один из которых пытается приблизиться к нему, а второй увлекает его направо в центр событий, где уже показано шествие четырех других участников праздника. Они приближаются к оливе, возле которой двое мужчин ударяют длинными шестами по сидящей на ней

¹⁹ На это обратила внимание М.Е. Сергеенко (1968, 27).

²⁰ CIL IV. 4112: Cresce(n)s (et sodales) fullonibus ulula(e)que canont; CIL IV. 9131: fullones ululam(que) cano, non arma virumque. См. Guardi 1985, 111.

²¹ Ovid. Fast. III. 821–822: Hanc cole, qui maculas laesis de vestibis aufers: / Hanc cole, velleribus quisquis aena paras. Здесь и далее «Фасты» цитируются в переводе Ф.А. Петровского под редакцией М.Л. Гаспарова и С.А. Ошерова.

²² Guardi 1978, 38–39.

²³ Предварительное изложение предлагаемой ниже интерпретации см. Lyapoustine 1992, 19–26; Ляпустин 1992, 31–36.

сове. А еще одна сова уже сидит на спине человека слева. На людей и сов человек с постамента демонстративно испражняется, указывая рукой в их сторону. Рядом, справа от этой сцены под небольшой *viminea cavea*, традиционным оборудованием фуллонов, сидит обнаженный человек, который играет на флейте, а сзади, переворачивая такую же клетку больших размеров, готовят место для другого участника празднеств. Мимо два человека проносят в клетке сову. Сольяно справедливо указал, что в этих сценах изображено религиозное шествие и сакральный обряд на празднике в честь Минервы. Важное место в этом занимает обнаженный мужчина под *viminea cavea*.

Образ обнаженного, сидящего на корточках человека, накрытого клеткой, в окружении одетых в туники ремесленников, головы которых увенчаны венками, указывает на его особое положение и иной по сравнению с остальными участниками статус в церемонии. Можно предположить, что он здесь изображен неофитом, который еще не стал полноправным членом корпорации и проходит выработанный фуллонами обряд вступления в новый коллектив. При такой интерпретации этой сцены мы вправе провести аналогии с переходными обрядами, или инициациями, символизирующими второе рождение, повсеместно распространенными в первобытном обществе и в измененном виде сохранившимися в последующие эпохи. А. Ван Геннеп, выдвинувший эту теорию в начале XX в., выделил три особые категории обрядов перехода, которые могут быть в разной степени выражены в одном и том же церемониальном цикле: обряды отделения (прелиминарные), промежуточные обряды (лиминарные) и обряды включения (постлиминарные)²⁴.

Переходные обряды в первобытную эпоху обозначали обретение нового статуса при переходе из одной возрастной группы в другую и подчеркивали важность этого события. Развитие цивилизации, прогресс производства и техники не только меняли материальные условия существования человека, но и трансформировали духовный опыт. Но новые исторические реалии не могли вытеснить из коллективного сознания традиционные мифологические модели, и они воспроизводились всякий раз, когда происходил переход из одного состояния в другое. Это было характерно и для мира ремесленников²⁵.

М. Элиаде отмечал, что методы производства были не только трудовым действием, но в то же время и тайной, поскольку, с одной стороны, предполагали сакральность Космоса, а с другой – считалось, что посредством инициаций передавались «секреты ремесла»²⁶. Он писал о существовании обрядов типа инициаций в связи с использованием огня у горняков, кузнецов и металлургов²⁷. Однако следы инициации прослеживаются и в других ремеслах.

Наличие сетки, куда заключен играющий на флейте человек, наводит на мысль о таком важном элементе переходных обрядов, как особо выделенное для проходящего инициацию сакральное пространство (избушка, хижина, шалаш²⁸). Как от-

²⁴ Геннеп 1999, 15.

²⁵ Организаторы конференции в Монпелье в 1992 г., специально посвященной «инициации», чтобы установить рамки этого с трудом поддающегося определению понятия, предложили классификацию из трех категорий: 1) юношеская инициация; 2) инициация миста, посвящаемого в религиозные тайны; 3) профессиональная инициация, в результате которой посвящаемый становится шаманом, священником, воином и даже писателем. См. Moreau 1992, 6.

²⁶ Eliade 1977, 120–122.

²⁷ Элиаде 1987, 178–180, 289.

²⁸ Пропп 1986, 62.

мечал В.Я. Пропп, специально изучавший проявления первобытных переходных обрядов в культуре последующих эпох, в ходе развития общества внешний вид этого места менялся и принимал формы, понятные и близкие сознанию тех, кто участвовал в ритуале²⁹. Такие хижины, в которых содержались посвящаемые, напоминали то чудовище, то хищника, то морское животное. Считалось, что неофиты были проглочены этим чудовищем и находятся в его чреве до тех пор, пока они не будут заново рождены или не воскреснут³⁰. И если хижина в форме животного хорошо вписывается в контекст инициационных испытаний древних охотников, то в нашем случае первоначальное представление о хижине трансформировалось в близкий и понятный фуллонам элемент оборудования мастерской – *viminea cavea*. Вне зависимости от формы и размеров сооружения суть обряда была одна: отделение и пребывание внутри этого сакрального пространства было необходимо для того, чтобы совершить «второе рождение», преобразовать свою сущность и быть включенным в новый социальный организм.

Предлагаемую нами интерпретацию сцены на помпейской фреске как обряда инициации у фуллонов подкрепляет изображение флейты в руках человека, сидящего под сеткой. Значение музыки в ритуальной практике хорошо известно. Переходные обряды также совершались под аккомпанемент флейт, поэтому предназначенную для этого случая хижину называли «домом флейт»³¹. А процессии ремесленников, справлявших квинкватры, непременно сопровождали музыканты-флейтисты³².

Переходные обряды были многогранны и включали различные аспекты преобразования личности. Значительное место в них занимал процесс овладения знаниями, необходимыми для будущей жизни. Источники прямо указывают на связь праздника квинкватр с обучением и передачей молодежи знаний всякого рода. Овидий обращается к юношам и девушкам:

Вы же Палладу теперь, ребята и девочки, славьте:
Тем, кто умолит ее, мудрость Паллада пошлет³³.

Это был праздник, важный для наставников, которые обучали своих учеников благодаря покровительству Минервы (Ovid. *Fast.* 829–830). Именно в квинкватры традиционно учителям платили за работу в течение года. По крайней мере, об этом свидетельствуют Варрон (RR III. 2. 18) и Макробий (Sat. I. 12. 7). Согласно Ювеналу, ученики в эти дни тоже приносили богам свои небольшие подношения (Sat. 10. 115). Гораций пишет о радости учеников, получивших долгожданные каникулы с началом празднования квинкватр (Epist. II. 2. 197–198). Эти черты праздника Минервы, как кажется, тоже несут отголоски инициации.

Во время переходного обряда посвящаемым передавались знания, важные для последующей жизни. Что касается ремесленников и их включения в профессиональные корпорации, именно приобщение к секретам ремесла должно было определять их последующий статус. В волшебных сказках неофит приобретает магические способности от учителя или доброго помощника, предстающего иногда

²⁹ Пропп 1986, 225.

³⁰ Eliade 1965, 3.

³¹ Lyapoustine 1992, 23, n. 13.

³² Varr. LL 6. 17; Hentschel 1963, 1156.

³³ Ovid. *Fast.* III. 815–816: Pallada nunc pueri teneraeque orate puella; / Qui bene placarit Pallada, doctus erit.

в форме животного³⁴. Овладение секретами ремесла давало работнику гарантию его успешного существования. И в источниках, как мы видели выше, отмечена связь праздника квинкватр с процессом овладения знаниями, с почитанием и одариванием учителей. Однако новички во время инициации приобретали не только знания и навыки. Главное, они получали особую связь с божеством, которое, как считалось, могло помочь либо успеху, либо свести на нет все усилия работников («Если Паллада гневна, будешь беспомощен ты»³⁵). Через связь с божеством происходило не просто усвоение умений и навыков. Неофит, приобщаясь к магической силе божества-покровителя или заменяющего его тотема, приобретал сакральное покровительство и защиту.

В случае квинкватр таким тотемным существом выступает сова, символ Минервы. Общение с совой, получение покровительства от нее были важным моментом и праздника, и обряда посвящения. Недаром на фреске сова изображена пять раз в центральной и правой части фрески: на оливе, в клетке, сидящей на земле, а также на спине у одного участника торжества и в руке у другого. Очевидной кажется связь между сидящим под решеткой посвящаемым и совой, проносимой мимо в клетке.

Обращает на себя внимание поведение мужчин возле оливы. Ясно, что здесь изображена не ловля птицы, так как для этого использовались сети. На картине мужчины именно ударяют по сове. Это больше напоминает ритуал общения с сакральным животным, которое выступает заместителем божества. Аналогия этому можно видеть в архаическом культе салиев, которые отправляли ритуалы в течение всего марта. Они участвовали и в празднике квинкватр³⁶, посвященном Минерве. Кроме того, архаический культ салиев был связан с культами многих богов, и они включали в свои обряды наряду с прочими и гимны Минерве³⁷.

В своих песнях они прославляли Ветурия Мамурия, который выковал одиннадцать щитов, подобных тому, что упал с неба и спас Рим от моровой язвы. В честь этого легендарного кузнеца 14–15 марта справлялись мамуралии, с которыми был связан вот какой обряд: человека, одетого в козлиную шкуру и называвшегося Мамурием, били длинной палкой. Впрочем, Сервий (*Ad Aen.* VII. 188) знает только, что длинными тонкими прутьями бьют шкуру или шапку³⁸. По-видимому, перед нами отголосок магического обряда. Бьют того, кого чествуют, чтобы уберечь от сглаза и порчи³⁹. И на нашей фреске фуллоны, которые прославляли сову в песнях, длинными шестами исполняют тот же магический ритуал.

Непосредственный контакт с совой и ее торжественный пронос во время церемонии выражают почитание птицы, символизирующей Минерву. Можно предположить, что тем самым участники празднества стремились заручиться благосклонностью богини-покровительницы и гарантировать себе благополучие в будущем. Ловля животных «помощников» в волшебных сказках имела целью приручить их для того, чтобы обрести счастье, используя их магическую силу⁴⁰.

³⁴ Пропп 1986, 107.

³⁵ *Ovid. Fast.* III. 826: ...*irata Pallade mancus erit.*

³⁶ Токмаков 2001, 192.

³⁷ Токмаков 2001, 207.

³⁸ Токмаков 2001, 183–186.

³⁹ Об античных и современных толкованиях фигуры и самого имени Ветурия Мамурия см. Токмаков 2001, 211.

⁴⁰ Пропп 1986, 163.



Рис. 2. Фуллон с совой на корзине. Деталь фрески из мастерской VI. 8. 20–21 в Помпеях (прорисовка по: Сергеев 1949, 113, рис. 26)

Интересно, что под *viminea savea* посвящаемый сидит еще без изображения совы. А на фреске из другой фуллоники (VI. 8. 20–21) показан работник мастерской с *viminea savea*, уже увенчанной изображением совы, покровительствующей ремесленнику (рис. 2). Получение покровительства от магического животного и гарантий сохранения и умножения полученных знаний знаменовало завершение сакральной части празднества, в том числе и обряда посвящения. Но для участвующих в обряде главным в этот момент было отвлечь беду и не сглазить успех. Это действие совершали и наши фуллоны.

На фреске обращают на себя внимание две фигуры, которые в непристойной позе испражняются на окружающих. Первая сцена расположена в самом центре картины, где с небольшого постамента мужчина в задранной тунике испражняется в сторону двух участников празднества, которые изображены с двумя совами. Вторая сцена находится в правой части южной стены, и там изображен упавший на спину мужчина с совой в руке, а на его голову дерзко испражняется стоящий над ним человек. Смысл этих непристойных сцен вписывается в контекст духовной культуры римского общества. Как известно, в Риме получили широкое распространение насмешливые стихи, непременно исполнявшиеся на празднествах самого различного рода. Земледельческие праздники сопровождались импровизированной бранью. Жених во время свадьбы обязательно выслушивал ритуальные насмешки⁴¹. Как сообщает Светоний (Iul. 49. 4), во время галльского триумфа воины, шагая за колесницей Юлия Цезаря, награждали своего полководца насмешливыми песнями и язвительными остротами.

Эти и им подобные неприличные стихи именовались фесценнинскими. По мнению Феста (Р. 85 М), это название происходит либо от этрусского города Фесценнии, либо от слова *fascinum*, обозначающего колдовство. Соответственно, эти фривольные куплеты были не проявлением бытовой непристойности, но представляли как магические действия, оберегающие человека от злых духов и прочих напастей (*fascinum arcere*). По свидетельству Ливия (VII. 2), древний обычай отвращать беду при помощи фесценнин перерос в сценические представления, которые впервые были введены в Риме в 364 г. до н.э. ради спасения от мора и поначалу имели чисто сакральный характер. Импровизированные игры вскоре получили широкое распространение на многих римских праздниках, в частности на компиталиях⁴². Непристойные сцены на фреске с изображением празднования квинкватр также, несомненно, несут сакральный смысл, и, скорее всего, призваны защитить от злых сил участников, прославляющих Минерву.

Теперь рассмотрим изображения на боковых стенках. Они, как представляется, показывают то, чем заканчивались празднества. На западной стене мы видим завершение торжественного шествия перед гордо восседающим человеком в венке – возможно, это глава коллегии. А на восточной стене перед нами самая знаменитая часть фрески – так называемая сцена суда над участниками драки во время празднеств, которую ряд исследователей относит к карикатурному изображению жизни фуллонов⁴³. Перед судьями в коротких туниках стоит мужчина в красивой

⁴¹ Альбрехт 2002, 67.

⁴² Альбрехт 2002, 126.

⁴³ Сергеев 1968, 27; Sogliano 1875, 106.

одежде под стражей, а рядом мы вновь видим обнаженного человека. Но теперь уже из многочисленных ран на его теле проступает кровь. Трактовка любого рисунка сложна и неизбежно субъективна, но представляется, что это не карикатура, так как она сопровождает изображение сакральной церемонии.

Вообще для квинкватр характерен ряд противоречий. С одной стороны, это праздник Минервы, носящий сугубо мирный характер, а с другой – на этом празднике чествовали и Марса, связанного с войной и кровопролитием⁴⁴. В первый день торжеств запрет на пролитие крови был полным. Но в последующие дни устраивались гладиаторские игры:

Крови в первый день нет, и мечами сражаться запрещено,
Ибо Минервы в сей день празднуем мы рождество.
Но со второго же дня кровава бывает арена⁴⁵.

Представляется, что это слияние противоположных начал можно лучше понять, если вспомнить, что центральное место в переходных обрядах занимали мучительные испытания и истязания, которым подвергался неофит. Связь инициации с причинением физической боли присутствовала у всех народов мира. Однако в ходе исторического развития этот обряд нанесения ран и увечий не был забыт. Как показал Пропп, в новом обществе сохраняются все формы старого обряда, но с приданием ему обратного смысла, что приводит к отрицательной оценке некогда почитаемых действий⁴⁶. Получается, что священное и сакральное, ранее почитаемое, со временем становится непонятным и чуждым. Вследствие этого сюжет может трансформироваться в направлении полугероического-полукомического гротеска.

Сами фигуры в туниках под тентом на возвышении не имеют отношения к гражданскому судопроизводству, но действительно пытаются решить конфликт, приведший к многочисленным ранам у новичка. Это, конечно, не судебные магистраты, как уже давно заметили исследователи. Скорее в них следует видеть должностных лиц коллегии фуллонов, наподобие тех, что упомянуты в надписи CIL VI. 10298. В их функции входило надзирать за соблюдением норм поведения членов объединения ремесленников и наказывать их, налагая штрафы.

Если судебная сцена действительно связана с описанными выше обрядами профессиональной инициации, то ее можно интерпретировать как «развязку» – но не банальной драки во время праздничного застолья, а эксцессов, к которым привели испытания новичка. Разумеется, в итальяйском городе I в. н.э. не могло быть жестокого переходного обряда первобытного типа со всеми присущими ему мучениями и кровавыми ранами. Мы имеем дело с видоизмененным обрядом, в силу традиции сохранявшим некоторые крайние проявления, уже воспринимавшиеся негативно, но неизменно и регулярно повторявшиеся во время праздников. При рассмотрении под таким углом зрения роспись фуллоники в целом представляется не просто карикатурой на действительность, а изображением самой этой действительности в ее сакральном проявлении. Но то, что изначально было сакральным, теперь стало восприниматься как неуместное действие. Поэтому участники праздника, изображенные в левом углу южной стены, как кажется, испытывают сочувствие к новичку, получившему побои, традиционно неизбежные во время обряда посвящения. И должностные лица коллегии бурно обсуждают, как оценить то, что в ходе инициации по отношению к новому члену коллегии фуллонов была

⁴⁴ Hentschel 1963, 1154.

⁴⁵ Ovid. Fast. 811–814: Sanguine prima vacat, nec fas concurrere ferro: / causa, quod est illa nata Minerva die. / Altera tresque super rasa celebrantur harena.

⁴⁶ Пропп 1986, 24–25, 111.

проявлена чрезмерная жестокость и причинен вред. О том, какова роль человека в тунике с красной полосой, остается только строить предположения. Возможно, это именно тот, кто переусердствовал в обращении с посвящаемым.

Конечно, разобрать каждую сцену в подробностях не представляется возможным, но общий смысл праздника, сопровождавшегося исполнением обрядов, и соответствующего поведения членов коллегии фуллонов, проследить, как кажется, удалось. Таким образом, в квинкватры фуллоны чествовали Минерву, стремясь приобщиться к магической силе этой богини-покровительницы. Частью празднеств был обряд посвящения новичков в полноправные члены коллегии, в котором можно проследить элементы инициации, измененные исторической действительностью и переосмысленные, но тем не менее сохранившие существенные черты переходных обрядов.

Литература

- Альбрехт М., фон* 2002: История римской литературы / Пер. А.И. Любжина. Т. I. М.
- Геннеп А., ван* 1999: Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. М.
- Ляпустин Б.С.* 1989: О некоторых особенностях организации и функционировании ремесла в античном городе // Зоны и этапы урбанизации. Тезисы докладов. Наманган–Ташкент, 107–110.
- Ляпустин Б.С.* 1992: Ремесленники на празднике Минервы // Среда, личность, общество. Доклады конференции. М., 31–36.
- Ляпустин Б.С.* 2009: Римская фамилия и новый подход к истории экономики древнего Рима // Вестник МГИМО-Университета. 5, 133–139.
- Ляпустин Б.С.* 2010: Этапы и условия становления древнеримской фамилии как хозяйственного организма // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. Вып. 3, 3–10.
- Пропи В.Я.* 1986: Исторические корни волшебной сказки. Л.
- Сергеенко М.Е.* 1949: Помпеи. М.–Л.
- Сергеенко М.Е.* 1968: Ремесленники древнего Рима. М.–Л.
- Токмаков В.Н.* 2001: Коллегия салиев // Жреческие коллегии в раннем Риме / Л.Л. Кофанов (отв. ред.). Глава пятая. М., 180–212.
- Штаерман Е.М.* 1964: Расцвет рабовладельческих отношений в римской Республике. М.
- Элиаде М.* 1987: Космос и история. М.
- Andreau J.* 1974: Les affaires de Monsieur Jucundus. Rome.
- David J.M.* 1992: Le patronat judiciaire au dernier siècle de la République romaine. Rome.
- Della Corte M.* 1976: Case ed abitanti di Pompei. 3 ed. Napoli.
- Eliade M.* 1965: L'initiation et le monde moderne // Initiation. Contributions to the Theme of the Study – Conference of the International Association for the History of Religions Held at Strasburg, September 17th to the 22nd 1964 / Ed. C.J. Bleeker. Leiden, 1–14.
- Eliade M.* 1977: Forgerons et alchimistes. P.
- Eschebach H.* 1984: Pompeji. Lpz.
- Étienne R.* 1987: Pompéi, la cité ensevelie. P.
- Guardi T.* 1978: I fullones e la commedia romana // Pan 6, 37–45.
- Guardi T.* 1985: Fabula togata. I frammenti. Palermo.
- Hentschel O.* 1963: Quinquartus // RE. Hlbd. 47, 1149–1162.
- Lyapoustine B.* 1992: Rites de passage dans le monde artisanal à Pompéi (I^{er} siècle ap. J.-C.) // L'Initiation. Actes du colloque international de Montpellier 11–14 avril 1991. T. II. L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodies et perspectives. Montpellier, 19–26.
- Maiuri A.* 1942: L'ultima fase edilizia di Pompei. Roma.
- Mau A.* 1876: Scavi di Pompei // Bullettino dell'Institut di corrispondenza archeologica di Roma, 17–28.
- Moeller W.O.* 1976: The Wool Trade of Ancient Pompeii. Leiden.
- Moreau A.* 1992: Avant-propos // L'Initiation. Actes du colloque international de Montpellier 11–14 avril 1991. T. I. Les rites d'adolescence et les mystères. Montpellier, 5–7.
- Schefold K.* 1957: Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive. B.
- Sogliano A.* 1875: Notizia dei nuovi scavi // Giornale degli scavi di Pompei. Nuova serie. 24, 98–106.
- Sogliano A.* 1879: Le pitture murali Campane scoperte negli anni 1867–1879. Napoli.

FESTIVAL OF MINERVA ON A MURAL PAINTING
FROM FULLONICA AT POMPEII
(An Essay of Interpretation)

B. S. Lyapustin

The author suggests his interpretation of the mural painting in a fullonica in Pompeii (VI. 14. 21–22). He supposes that in addition to the procession in honour of Minerva it depicts the rite of initiation of a fullo (i.e. his entrance into the corporation) and subsequent dramatic events which lead to a court trial.

© 2011 г.

А. И. Иванчик, А. И. Фалилеев

PORUS BONUS ИЛИ POROBONUS?
ЛАТИНСКОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ ИЗ ОЛЬВИИ

В статье рассматривается проблема толкования теонима Porobonus или Porus Bonus, упомянутого в латинской посвяtitельной надписи из Ольвии IOSPE I², 171. Этот теоним нет оснований толковать как кельтский и его интерпретация как Porus Bonus кажется предпочтительной. Нет оснований считать автора посвящения кельтом, а тем более кельтибером: он, очевидно, был выходцем с Нижнего Дуная и входил в состав римского гарнизона, расквартированного в Ольвии.

Ключевые слова: Ольвия, Porobonus, латинская эпиграфика, кельты, римские войска, Причерноморье.

Обсуждаемая в этой статье мраморная votивная табличка с латинской надписью известна давно: она была обнаружена в Ольвии при раскопках Б.В. Фармаковского в 1904 г. (полевой номер 1904.158) и уже в следующем году опубликована В.В. Латышевым, а затем вошла во второе издание ольвийской части его корпуса IOSPE (рис.)¹. После находки надпись была привезена в Петербург в Императорскую археологическую комиссию (впоследствии РАИМК–ГАИМК), где и хранилась, пока не была передана в Эрмитаж в составе эпиграфической коллекции ГАИМК². Сейчас табличка хранится в Эрмитаже (инв. № Ол. 5443+5444, Ог. 1904. 310), где один из авторов этой статьи смог изучить ее в оригинале³.

От votивной плитки из белого мрамора сохранился правый верхний угол, состоящий из двух сходящихся встык фрагментов. Лицевой и оборотный фасы

Иванчик Аскольд Игоревич – член-корреспондент РАН, научный руководитель Отдела изучения древних цивилизаций Института всеобщей истории РАН.

Фалилеев Александр Игоревич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург).

¹ Латышев 1905, 100, № 7; IOSPE I², 171.

² Сообщение в IOSPE I² об отсылке надписи в Одессу, очевидно, ошибочно.

³ Благодарим за любезное содействие хранителя ольвийской коллекции Эрмитажа Ю.И. Ильину.