

ББК: 85.143(3)

УДК: 7.033.1

DOI: 10.18688/aa2111-04-32

К. Б. Образцова

Зооморфные мотивы в раннехристианских мозаиках Македонии¹

Среди многочисленных видов искусства, унаследованных от античной традиции, одно из важнейших мест в раннехристианской художественной культуре занимают напольные мозаики. В ряде регионов, к которым следует отнести и Северные Балканы, мозаичное убранство полов оказывается едва ли не единственным свидетельством художественной жизни и редким примером церковной декорации. За исключением Фессалоник, на территории Македонии практически не сохранилось произведений настенной живописи. Известные же по целому ряду ансамблей напольные изображения IV–VI вв. способны восполнить эту лакуну.

Обилие зооморфных мотивов является в целом одной из характерных черт позднеантичного искусства, поэтому тема животных неизбежно возникала в истории изучения раннехристианских мозаик, в том числе в ряде общих работ о напольной декорации [13; 14]. Однако в фокусе исследований закономерно оказывались территории Сирии, Палестины, Северной Африки. Изучение мозаик Македонии также во многом имело локальный характер. Авторы наиболее полных обобщающих трудов — В. Битракова-Грозданова, Г. Цветкович-Томашевич, М. Тутковски, П. Асимакопулу-Атзака [1; 2; 4; 24] — стремились прежде всего систематизировать памятники отдельных центров. Попытка объединить все известные ансамбли в одном исследовании и вписать македонскую традицию в общебалканский контекст была предпринята в диссертации Р. Э. Коларик, посвящённой мозаикам Стоби [17]. Хотя немалая часть положений исследователей остается спорной, была проведена большая работа по датировке ансамблей и выделению действовавших в регионе мастерских.

Второй важной историографической темой стала интерпретация мозаичных композиций. В ряде случаев исследователи ограничились рассуждениями о значении общехристианских мотивов, рассмотренных на материале Македонии [2, с. 199–215; 10]. В других работах были сделаны попытки выявить символическое прочтение конкретных ансамблей [9; 23] — прежде всего, изобильного на зооморфные мотивы нартекса Большой Епископской базилики в Геракле Линкестис (Илл. 68, 73–74). В частности, Г. Цветкович-Томашевич видела в мозаике воплощение космологических идей в духе Косьмы Индикоплова [4]. Р. Э. Коларик предположила астрологическое прочтение композиции,

¹ Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда (проект № 20–18–00294) в филиале ЦНИИП Минстроя России «Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства».

связав изображения животных с созвездиями и атрибутами времен года [16, p. 105–118]. По мнению Е. Димитровой, животные, как и все прочие «иконографические компоненты», служили символическим изображением сложных христианских идей, таких как аллегория греха, борьба жизни и смерти, плотская смерть [11; 12].

С изощренностью подобных интерпретаций трудно согласиться. Трактовка Р. Э. Коларик, хоть и основана на убедительных примерах, требует целого ряда допущений: в частности, нарушенным оказывается порядок расположения животных — что кажется существенным моментом для гипотетического изображения календаря. Другие предположения исследователей попросту лишены оснований. Так, аллегорическое прочтение зооморфных мотивов у Е. Димитровой опирается лишь на общее знание и не имеет под собой ни изобразительных аналогий, ни отсылок к источникам. Стремление вычлени из христианский смысл из любого изображения порой доходит до абсурда — традиционный декоративный мотив в виде рыб, ковром заполняющих мозаичную панель, становится аллегорией крестильных вод, а собака — образом Бегемота. На наш взгляд, избыточным является и обращение М. Тутковски к апологетическим текстам для объяснения мотивов, приобретших к VI в. характер тривиальных формул.

Наиболее близкой нам представляется позиция Г. Магуайра, описанная в работе, посвящённой проблемам символической интерпретации природных мотивов в раннехристианской литературе и современных ей изображениях. Согласно выводам исследователя, мнение раннехристианских авторов о возможном символическом осмыслении флоры и фауны было далеко от единства. В частности, многие из них тяготели к буквальному прочтению явлений природы, самоценных уже потому, что они являются частями Творения. Мнения авторов мозаичных программ были, вероятно, столь же неоднородны. Соответственно, и отдельные мотивы в зависимости от замысла могли нести как аллегорическое, так и нейтральное значение, не изменяя своей формы [18]. Среди примеров буквально интерпретированных изображений Г. Магуайр называет и нартекс базилики в Геракле [18, p. 36–40].

Принимая во внимание огромное значение символа для раннехристианского искусства, мы попытаемся обратиться к отдельным мотивам с точки зрения художественной практики, выполнявшей роль посредника между исполнителями и авторами символических концепций. На материале македонских напольных мозаик мы коснемся общих проблем художественного и символического осмысления изображений с животными. Другой задачей работы станет оценка местного своеобразия таких композиций. Чтобы отделить характерные, на первый взгляд, региональные отличия от тривиальных приемов эпохи мы рассмотрим македонские памятники в более широком контексте позднеантичного искусства.

Многообразие позднеантичных зооморфных мотивов распадается на ряд устойчивых типов и композиционных схем. Для репертуара македонских мозаичистов особенно характерными оказываются три из них — геральдические композиции, сюжетные сцены с животными, а также декоративные бордюры и панно, включающие в себя зооморфные образы. «Сцена с человеком», чрезвычайно популярный тип изображения в других регионах, на территории Македонии почти не встречается. Мы не находим здесь ни мирных буколических сцен с пастухами и их стадом, ни сцен борьбы, принима-

ющих вид схватки или охоты. Такие примеры, однако, известны по мозаикам соседних провинций², что заставляет допустить, что подобное могло появиться и в Македонии.

В выборе сюжетных композиций македонские мозаики тяготеют к статике и минимизации взаимоотношений между отдельными элементами сцены. Проявлением таких предпочтений становится, в частности, весьма ограниченное использование мотивов погони и терзания — одних из самых ходовых формул позднеантичного искусства. Большинство «сюжетных» элементов мозаики сводится к единичному изображению животного с элементами пейзажа или представляет собой более оживленный вариант геральдической композиции. В многофигурных композициях типа «населенной лозы» сюжетный компонент также редуцируется от целого набора разнообразных сцен до изображения птиц, клюющих виноград.

Геральдическая композиция стала для Македонии, должно быть, самым распространенным типом изображения. Ядром её является трёхчастная структура: пара животных или птиц одного вида, расположенные друг напротив друга, и центральный объект — канфар с пророщенной виноградной лозой или с водой, или же фонтан, имеющий форму строения. Элементы этой схемы могут варьироваться, что, на наш взгляд, мало влияет на символическое прочтение композиции. Так, темы винограда и воды оказываются взаимозаменяемыми мотивами, различными метафорами жизни и ее источника, которые могут включаться в композицию как вместе, так и по отдельности [18, р. 38–39]. Аналогичным образом существует и набор пригодных для варьирования животных, равноправных по своему значению.

Простота и универсальность обеспечили широкое распространение мотива и на Западе, и на Востоке. Однако в Македонии геральдические композиции заметно выделяются среди других типов изображений как по численности, так и по масштабу. На повторении композиций такого типа построены ансамбли баптистериев в Стоби и Лихнидосе. В других случаях, как в Геракле Линкестис или в базилике в Дебое, они становятся центральным элементом убранства нартекса. Между тем важно отметить, что подобные изображения имеют и декоративную форму — две птицы по сторонам от сосуда оказываются удобным мотивом для заполнения углов³ или способом оживить растительную орнаментацию. Геральдические композиции с птицами также появляются в скульптурном декоре, где роль канфара, как правило, заменяет крест⁴ — мотив, совершенно отсутствующий в репертуаре македонских мозаик.

Геральдические композиции с темой воды, представленные на территории Македонии, можно разделить на три группы по типу центрального элемента. В подавляющем большинстве случаев он имеет вид канфара с характерным шишковидным завершением, из которого бьют струи (Илл. 69, 73). Именно такую форму фонтана мы находим в Баптистерии в Стоби и в целом ряду других ансамблей, как связанных с кругом Стоби, так и независимых от него⁵. Две другие группы включают в себя лишь единичные па-

² Базилики в Биллисе, Арапае, Юстиниане Примо, Никополе.

³ Нартекс Епископской базилики в Стоби; Тетраконх в Лине.

⁴ Здесь и далее нумерация капителей дана по каталогу С. Филиповой [3]: № 108, 110 (Стоби), № 355–360, 366, 378.

⁵ Стоби: Епископская базилика — юго-восточный компартимент, нартекс, баптистерий; Центральная базилика. Гераклея: Малая Базилика; Епископская резиденция — помещение 1 (триклиний) и 2.

мятники. Второй тип с четырьмя райскими реками, ниспадающими из золотых кругов в верхней части композиции, представлен двумя изображениями из северных компартиментов Тетраконха в Лихнидосе и мозаикой из базилики D в Биллисе, создание которых связывают с деятельностью одной мастерской (Илл. 70) [21; 22]. Источник-строение появляется среди известных памятников дважды — в нартексе Базилики А в Амфиполе и в баптистерии Тетраконха в Лихнидосе (Илл. 71, 76). В последнем случае мотив вновь перекликается с темой райских рек. Купель баптистерия оказывается окруженной водным потоком, источниками которого служат райские реки, представленные в виде персонификаций, а также сами фонтаны. Другим устойчивым элементом композиций такого типа стало изображение фруктовых деревьев с четко артикулированными плодами — яблоками, грушами, реже гранатами.

Очевидно, композиция с источником воды, нередко в сопровождении оленей, является иллюстрацией 42 (41) Псалма, «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже». Мотив был широко распространен в раннехристианском искусстве, аналогичным образом допускал вариативность в выборе животных, а также, подобно тому, как это происходит в памятниках Лихнидоса, регулярно перекликался с темой райских рек [8]. Однако наиболее привычная иконография Псалма с животными, склоняющимися к холму, из которого текут четыре реки⁶, в Македонии практически не встречается⁷. В одной из мозаик триклиния епископской резиденции в Гераклее и в базилике в Солине животные изображены склоненными к подножию источника, однако и здесь центральным элементом является канфар, а изображение рек отсутствует. Между тем, несмотря на значительную однородность македонского варианта композиции, его едва ли можно считать специфически региональной особенностью. Так, сходные изображения оленей, пьющих из канфара, появляются, например, в базилике в Салоне и даже в резьбе римских локульных плит⁸. Композиции с фонтаном-строением также находят аналогии в североафриканских памятниках — например, мозаика из Унги (Музей Бардо) с фонтаном, служащим источником райских рек; мозаика с сернами из Карфагена (Британский музей).

Геральдические композиции с виноградной лозой также производят впечатление весьма цельного явления. Во всех македонских памятниках в качестве главных участников сцены выступают олени, иногда сопровождаемые павлинами (Илл. 73). Эта группа представлена несколькими мозаиками в Гераклее Линкестис — композиций в нартексе и её повторением в северо-западном компарimente Большой базилики, а также рядом

Лихнидос: Южная базилика — нартекс, дяконник, баптистерий; Тетраконх — наос. Фессалоники: Базилика к северу от церкви Таксиархов, Базилика Св. Димитрия; оба в Византийском музее, Фессалоники. Амфиполь: Базилика А. Другие центры: Солина, Эдесса, Акрини.

^{Ряд} упомянутых выше мозаик (Баптистерий и Центральная базилика в Стоби, Эдесса, Акрини) был выделен Р. Э. Коларик в единую стилистическую группу и соотнесен с деятельностью мастерской, базировавшейся в Стоби [17, р. 431–436]. К ним следует прибавить фрагмент мозаики из Византийского музея в Фессалониках, сходство с которым заставляет пересмотреть роль влияния метрополии на провинциальные центры.

⁶ Баптистерий Сан Джованни ин Фонте, Латеранская базилика. Церковь Св. Мучеников, Тайбет-эль-Имам; Базилика В, Адрианополь; мозаика из Бир Фтуха, Лувр.

⁷ Исключение — мозаика из Ахиропиитос (Византийский музей, Фессалоники).

⁸ Плита из катакомб Новатиана. Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, STO, Nov.Ts.1.

жилых и церковных построек в других центрах⁹. Подобное изображение виноградной лозы было также чрезвычайно распространено в раннехристианском искусстве и допускало свои вариации: лоза могла иметь естественный облик или приобретать характер системы медальонов, населенных птицами. Однако гораздо чаще доминирующими элементами композиции становились не животные, а павлины. Характерное для Македонии появление оленей стало узнаваемой чертой расширенной версии композиции. В раннехристианском искусстве не раз проявлялось стремление соединить тему лозы и воды как двух источников жизни¹⁰, в том числе на территории Македонии — в базилике в Солине. Мотив оленя, судя по всему, выполнял ту же функцию. Служа аллюзией на 42 (41) Псалом, он позволял опустить буквальное изображение воды. Несмотря на кажущуюся специфичность, композиция с лозой и оленями в том виде, каком она распространилась в Македонии, также была общим местом в репертуаре раннехристианского искусства VI в. В различных вариациях такие композиции встречаются не только на балканских территориях, но и на североафриканских и палестинских землях — как, например, мозаика из Бейт Гуврин (музей Эрец-Исраэль, Тель-Авив)¹¹.

Геральдические композиции хорошо подходили для заполнения изолированных компартиментов, однако они могли служить и одним из элементов многосоставного мозаичного ансамбля, как в ряде описанных выше случаев. Именно набор отдельных ходовых формул стал основным принципом составления сложных композиций на территории Македонии.

Подобные мозаики можно разделить на две группы. Во-первых, это ансамбли, собранные из крупных изолированных друг от друга композиций разных типов в собственных рамах. Такой организующий принцип был особенно удобен для декорации вытянутых помещений — боковых нефов (фрагментарно сохранившийся южный неф Епископской базилики в Стоби, южный неф Большой базилики в Гераклее) и нартексов (базилики в Дебое, Солине). В них чисто геометрические панели соседствуют с отдельными изображениями животных в пейзаже, ковровыми мозаиками с мотивами морской фауны, геральдическими композициями и реже сюжетными сценами. Наиболее же наглядными примерами ансамбля такого типа могут послужить мозаики двух апсидальных триклиний — в епископской резиденции в Гераклее и в Доме Перистерия в Стоби.

Во-вторых, это ансамбли, организованные по принципу фриза. Ряд деревьев в таких мозаиках членит вытянутое поле на отдельные ячейки, куда помещаются животные в различных ситуациях. В Македонии они представлены двумя памятниками из Гераклеи Линкестис, которые, возможно, повторяют друг друга (Илл. 68, 77). Так, в нартексе Большой базилики, по сторонам от масштабной виноградной лозы с парой оленей, развернулась фризковая композиция, заполненная деревьями разных, хорошо узнаваемых видов. Среди них, в зарослях трав и цветов, в следующем порядке расположены животные. К северу от канфара — серна; бык и лев, бегущие друг на друга; к югу — сцена

⁹ Гераклея: Большая базилика — нартекс, северо-западный компартимент; Епископская резиденция — триклиний. Стоби: Дом Перистерия. Другие центры: Дебой, Солина, Никити, Аретуса.

¹⁰ Адрианополь, Базилика В; Мавзолей Галлы Платидии.

¹¹ Синагога в Саранде, мозаика из дома Мейдани в Эрмиони. Базилики в Сехире, Саадат Морнисса, баптистерий в Хеншир эр-Риш.

с водными птицами у засохшего дерева; привязанная к смоковнице собака; и леопард, терзающий антилопу. Аналогичная композиция находится в одном из залов епископской резиденции. Здесь среди плодовых деревьев представлены гонящий кабана леопард, серна, два оленя и лев, а также несколько изображений в верхней части композиции — бегущие за зайцами собаки и отдельные фигуры птиц. Несмотря на единство пейзажного окружения, обе мозаики обнаруживают компилятивный характер и с лёгкостью распадаются на отдельные мотивы.

Принцип членения композиции деревьями был хорошо знаком позднеантичным мозаичистам и включал в себя целую плеяду схем, сочетающих ряд деревьев с фигуративными мотивами, в том числе зооморфными. Животные в таких композициях могут быть связаны различными отношениями. Главным сюжетом мозаики может становиться и тема вражды в виде терзания или погони (мозаики с форума Антиохии, Археологический музей Некми Асфуроглу, Антакия; из Хаварти, Национальный музей Дамаска; из Уум Харатайн, Маарет ан-Нуман), и тема мира (церкви Львов, Умм аль-Расас; Апостолов, Мадаба), и само разнообразие взаимоотношений между животным и человеком (Гирмил; церковь дьякона Фомы, Гора Нево). В случае мозаик из Гераклеи мы не находим единства тематики среди зооморфных композиций — сцены погони и терзания соседствуют с мирными животными. Однако подобное сочетание также обнаруживает параллели. Так близкой аналогией македонскому ансамблю служит мозаика из нартекса базилики под церковью Фотия в Хаварти, близ Апамеи. Здесь на фоне плодовых деревьев изображены копытные в пейзаже, лев, терзающий коня, и сцена погони леопарда за газелью. В этом контексте также возможно вспомнить мозаики Большого дворца в Константинополе. Аналогично Гераклее изображения мирных животных выступают в нем на равных со сценами терзания — с единственной разницей в том, что они не объединены единым пейзажем.

Панель из епископской резиденции заставляет вспомнить ещё один тип зооморфной композиции. Из-за того, что большинство животных на ней повернуты в одну сторону, мозаика производит впечатление процессии. Изображение непрерывной погони или шествия также предполагает соседство хищников с травоядными, а порядок их расположения нередко нивелирует враждебные отношения между животными. Мону-ментальные примеры такой композиции известны по мозаикам из Хаддадина (Национальный музей Алеппо) и из Мартирия в Селевкии Пиерии. Однако схема непрерывной погони имела широкое распространение, много превосходящее два обозначенных ансамбля. Об этом свидетельствует её появление в репертуаре скульптурного убранства и в вышивке на одежде, где мотив приобрел преимущественно декоративное значение¹².

Набор отдельных зооморфных мотивов, используемый в македонских ансамблях, также не выходит за рамки типичных композиционных схем позднеантичного искусства. Все они имеют характер формул, художественных модулей, которые могли становиться как масштабным автономным изображением, как и второстепенной деталью большой композиции, допускать вариации и, попадая в новый контекст, приобретать новые значения.

¹² Например, рельеф из Диоцезареи. Фрагменты коптских тканей из Государственного Эрмитажа: ДВ-9356, 11287, 11383, 11494, 11501, 12783, 19480.

К таким мотивам можно отнести сцены терзания и погони. В обоих случаях сцена допускает всевозможное сочетание видов животных, пар хищников и травоядных, и зачастую само разнообразие видов и оказывается важнейшим содержанием мозаики¹³. Однако среди них есть и схемы, воспроизводимые с особой регулярностью — как, например, изображение собаки в погоне за зайцем или оленем¹⁴. Этот мотив несколько раз появляется в македонских мозаиках как второстепенный элемент, сопровождающий сцену погони и позволяющий заполнить композиционные лакуны — на фризе из епископской резиденции в Гераклее, над изображением погони леопарда за кабаном, и там же в двух сценах погони из триклиния. В Доме Перистерия в Стоби мотив появляется как фигуративный элемент геометрического панно и вновь соседствует с изображениями львов, бегущих за оленями. Наконец, он встречается в скульптурном декоре. Так, изображение собак, гонящих оленей, появляется в резьбе капителей из Епископской базилики в Стоби (№ 110); сцена погони с зайцем — на импостах из села Монастириште, Слепче (№ 352). На капители из Дреново (№ 390) сцена представлена в развернутом виде, включающем изображения четырех животных — льва, кабана и двух оленей [3]. Отметим, что мозаичную и скульптурную декорацию роднит в данном случае не только общность мотивов, но единство художественных принципов, ярким проявлением которых стали фигуры животных, парящие на фоне деревьев.

Если в сцене погони животные практически всегда изображаются в прыжке, то терзание допускает большую вариативность поз. Как одна из самых излюбленных сцен в декорации позднеантичных вилл схема терзания во всем своём разнообразии оказалась отточена до состояния формул, перекочевавших далее в репертуар церковного искусства¹⁵. Так, типичная композиция из одного или двух хищников, которые пожирают лежащее на лопатках копытное, соотносится с леопардом и антилопой из нартекса в Гераклее. Аналогичное изображение с двумя леопардами мы находим, например, среди мозаик Большого дворца в Константинополе. Близкую композицию также обнаруживает один из фрагментов мозаики южного нефа из базилики в Стоби. Другая формула, подходящая для различных видов животных, появляется в нартексе той же постройки, где медведь изображён хватающим за спину быка.

Бык и лев из нартекса Большой базилики в Гераклее (Илл. 74) представляют собой более сложный случай. Позы животных позволяют трактовать эту сцену как ещё один мотив вражды между хищником и травоядным. В данном ключе — как метафору борьбы между созвездиями Льва и Тельца или как аллерегию борьбы жизни и смерти — её обычно и интерпретируют исследователи [10, p. 1053; 16, p. 139–140]. Подобное изображение обращенных друг к другу животных в контексте вражды действительно встречается в ряде позднеантичных памятников¹⁶, однако пара быка и льва в тех же позах

¹³ См., например, мозаики со сценами погони из Кабр Хирам, Лувр; с форума Антиохии, Антакья; из дворцового комплекса в Кесарии Палестинской.

¹⁴ Олени: мозаика из Хинтон-Сент-Мэри, Британский музей. Зайцы: Большой дворец в Константинополе; церковь Лота и Прокопия в Мадабе; церковь в Айасе; мозаика из Кабр Хирам, Лувр и др.

¹⁵ Например, виллы в Марсале; Лоде; Бад-Кройцнахе; мозаики со сценами охоты, Археологический музей Антакьи и др. Базилика под церковью Фотия в Хаварти.

¹⁶ Мозаика из Дома Ворчестерской охоты, Дафна, Художественный музей Гонолулу; мозаика с парами животных, дворец Байт-эд-Дин; мозаика из Карфагена, Британский музей.

регулярно появляется в мозаиках, имеющих противоположное значение. Их окружение часто имеет райские коннотации — соседние животные не враждуют, вокруг плодородные деревья, которые вкупе с видами животных, позволяют прочитывать сцену как аллюзию на пророчество Исайи (11:6-8, 65:25): «молодой лев, и вол будут вместе» [6]. Из упомянутых в пророчестве животных лев и бык встречаются в раннехристианских мозаиках особенно часто, прежде всего — в палестинских ансамблях (Гирмил, церковь Лота и Прокопия в Мадабе, церковь дьякона Фомы, Гора Нево). Однако существуют изображения и других пар. В наиболее полном виде они представлены на мозаике из Карлыка (Археологический музей Антакии, Илл. 78), буквально сопровождаемой текстом пророчества, и на фризе из Дафны (Художественный музей в Балтиморе), где одна из пар животных, тоже лев и бык, дополнена надписью «ΦΙΛΙΑ».

Пара из нартекса в Гераклее в силу неоднозначности общей тематики мозаики действительно оставляет простор для интерпретации. С большей долей вероятности как «дружбу животных», однако, возможно трактовать две другие мозаики из Гераклеи. Одна из них представлена в экзонартексе Малой базилики: корова (?) и львица здесь также изображены в прыжке и обращены друг к другу. При этом сцена имеет черты геральдической композиции и находится в ряду аналогичных мотивов с птицами, фланкирующими канфары. Нечто подобное демонстрирует мозаика из Базилики В в Адрианополе — лев и бык представлены в ситуации вражды, однако их столкновению препятствует канфар с виноградной лозой и павлинами. Вторая мозаика находится в триклинии епископской резиденции (Илл. 72). У подножия канфара с водой друг напротив друга стоят медведь и корова, уподобленные оленям. Это другая пара животных из пророчества Исайи: «и корова будет пастись с медведицей». Выбор животных, композиция, отсылающая к иллюстрациям 42 (41) Псалма (включая плодовые деревья на заднем плане), и непосредственное соседство с изображающей его панелью практически исключают возможность иной интерпретации.

Наконец, животные могут изображаться вне сюжетных ситуаций — как отдельная фигура, иногда дополненная элементами пейзажа. Наглядный пример использования такого мотива демонстрирует мозаика южного нефа в Большой базилике Гераклеи: в отдельных эмблемах крупного размера здесь представлены олень и корова. В пейзаже могут изображаться и птицы: например, очевидное воспроизведение мотива Нильского пейзажа мы находим в Центральной базилике в Стоби, где водоплавающие птицы оказываются в окружении лотосов. Небольшие эмблемы с животными в пейзаже регулярно встречаются в убранстве вилл и церковных сооружений раннехристианского периода, в том числе и на Балканах (Юстиниана Прима, Неа Анхилос)¹⁷. В Македонии же они, как правило, оказываются в составе декоративных бордюров и панно. Чаще всего такие панели дополняются изображением птиц и рыб, но в ряде случаев появляются и животные — например, в Тетраконхе в Лихнидосе, базилике в Радолиште, Доме Перистерия в Стоби и др.

Многосоставные композиции, рассмотренные выше, демонстрируют специфичное отношение позднеантичной эпохи к понятию ансамбля. Единство орнаментального

¹⁷ Например: мозаики церквей из эль-Маеркеш, Бейт Гуврин, и Каср Ливия; виллы Фортунатус во Фраге.

убранства оказывается достаточным условием для того, чтобы объединить разнородные сцены. Этот принцип, сочетающий в себе упорядоченность и максимальную вариативность, описываемый исследователями как «эстетика *varietas*» [7, S. 49–92; 19, p. 237–257], повсеместно проявляется в искусстве поздней античности. Известными примерами такого подхода в декоративном убранстве стали в том числе и македонские памятники — мозаики в софитах базилики Ахиропиитос в Фессалониках и скульптурный декор Епископской базилики в Стоби, где мотивы варьируются в пределах общей композиционной схемы. По аналогичному принципу строится и излюбленный тип позднеантичной напольной мозаики — декоративное панно в виде плетенки или лозы, населенное фигурками людей и животных (Илл. 79). Регулярность каркаса обеспечивает единство композиции и в то же время позволяет не увязывать между собой отдельные мотивы, а также не навязывать панели отчетливое символическое прочтение, даже если она находится в церкви. То же самое, но объединенное иным композиционным принципом, мы наблюдаем в Большом дворце в Константинополе, где в один ансамбль оказываются включенными совершенно разнообразные по тематике сцены.

Исходя из этого, и многофигурные композиции, такие как нартекс Большой базилики в Геракле, на наш взгляд, возможно трактовать прежде всего как набор отдельных мотивов, а не выраженное в символах повествование. В соответствии с главенствующим эстетическим принципом ряд деревьев обеспечивают оживленное вариативностью видов единство, которое остается населить отдельными фигуративными формулами, имеющими в данном случае весьма монументальный облик.

Другим элементом, подсказывающим символическое прочтение композиций, стали деревья. Растения различных видов, с такой тщательностью представленные на гераклеической мозаике, неизбежно вызывают ассоциации райского сада. Плодовые деревья (гранат, груша, яблоня, смоковница) постоянно встречаются в геральдических композициях как на территории Македонии, так и в более широком кругу раннехристианского искусства (Мадаба, Гора Нево, Умм аль-Расас). Однако те же деревья нередко служат и простым элементом пейзажа, усиливающим декоративный эффект разнообразием представленных плодов. Так, на фоне ряда плодовых деревьев — граната, яблони, груши — разворачивается действие мозаики с детской охотой из виллы в Пьяцца Армерина, сцены охоты из Музея мозаик в Халеплибахче, погони из Кесарии Палестинской. На фоне плодоносной яблони также представлена погоня из триклиния в Геракле Линкестис. Поэтому и в случае многофигурных композиций в Геракле райские коннотации не могут быть прочитаны однозначно. Таким образом, основным содержанием мозаики оказывается разнообразие мира, созвучное как эстетическим, так и иконографическим поискам эпохи [15, p. 100–108; 17, p. 444–445; 18].

Из репертуара зооморфных мотивов, бывших в ходу на территории Македонии, можно назвать лишь несколько таких, что имеют под собой известный литературный источник — 42 (41) Псалом, пророчество Исайи, в единичном случае, в дьяконнике Южной базилики в Лихнидосе, 91 (90) Псалом. Большинство из них, как павлины у фонтана или олени у виноградной лозы, представляют собой комбинации устойчивых символических элементов или же, как мотивы погони и терзания, прямой перенос нехристианских декоративных мотивов в церковный контекст.

Все рассмотренные формулы при этом оказываются пригодными для того, чтобы служить как центральным элементом композиции, так и чисто декоративным мотивом. В этом смысле их возможно сравнить с изображением креста, способным в различных ситуациях выступать и в роли символического образа, и в виде знака. Однако следует отметить, что большинство зооморфных мотивов декоративны по происхождению: они попадают в церкви из светского репертуара, а не тиражируются как церковные, освященные новым христианским прочтением. Декоративный потенциал изображений животных активно использовался в убранстве римских вилл (как, например, на вилле в Пьяцца Армерина), и с попаданием зооморфных мотивов в церковный контекст эта практика не прекращалась. Так, например, на мозаике из Археологического музея Наксоса мы находим изображения павлинов и собаки, гонящей оленей на фоне плодовых деревьев; в дворцовом ансамбле Кесарии Палестинской — многочисленные сцены погони. В то же время аналогичные мотивы могли сохранять буквальный смысл в церковном пространстве — приведем здесь в качестве примера мозаику типа «населенной лозы» из свода церкви Сан Витале в Равенне. Таким образом, традиционные декоративные схемы оставались, на наш взгляд, общими как для светского, так и для церковного пространства, и в обоих случаях сохраняли преимущественно нейтральное значение.

Ряд зооморфных образов, как агнцы или павлины, действительно приобрел устойчивые христианские ассоциации и новое значение, связанное с крещением, спасением, евхаристией. Однако, судя по всему, такое прочтение имело не всякое изображение животного. В качестве свидетельства здесь возможно привести знаменитое письмо Нила Синайского епарху Олимпиодору. Подробное и весьма точное описание привычной для раннехристианской эпохи декоративной программы преподобный заканчивает выводом — «детское и маловозрастным приличное дело — обольщать око верующих сказанным выше» [20, р. 577–580], из которого можно заключить, что общепринятого символического значения за такими изображениями не закрепилось.

В соответствии с этим изображения животных можно разделить на два типа — впитавшие христианское осмысление геральдические композиции и нейтральные мотивы, к которым в том числе следует отнести и сцены вражды. Расположение мозаик в пространстве церкви оказывается закономерным: первые появляются в апсиде, наосе, баптистерии, тогда как сцены погони и терзания преимущественно встречаются на периферии — например, в нартексе.

Подводя итог, возможно заключить, что македонские ансамбли опираются на ряд хорошо известных позднеантичных схем и используют для их заполнения набор традиционных мотивов. Некоторые из них оказались более созвучны местным вкусам и особенно прочно укоренились в регионе, однако новых композиций, сложившихся именно на македонской почве, не появилось. Наиболее характерным свойством раннехристианских мозаик на территории Македонии стала, на наш взгляд, редукция сюжетного компонента, которая проявилась как в тяготении к более статичным вариантам при выборе образительных формул, так и в упрощении существующих схем.

Некоторые наборы элементов, такие как геральдические композиции с фонтаном в виде канфара характерной формы или изображение оленей, фланкирующих виноградную лозу, действительно встречаются в Македонии чаще, чем в других регионах,

и производят впечатление местного варианта известной схемы. Однако примеры использования аналогичных композиций находятся и в этих случаях, причем на территориях, для которых македонское влияние очень мало вероятно.

Художественные принципы македонских памятников также созвучны общим тенденциям позднеантичного искусства. Мы находим в них то же специфическое понимание ансамбля, объединяющего в себе несвязанные между собой мотивы и целые композиции, а вместе с ним и иные проявления эстетики, основанной на изобильной вариативности в рамках заданной схемы.

Через обзор зооморфных мотивов мы также попытались обозначить некоторые трудности, возникающие при интерпретации напольных мозаик. Декоративные по своему происхождению мотивы, на наш взгляд, в значительной степени сохранили нейтральность и в христианском контексте. Вместо приобретения нового символического значения сцены вроде погони и терзания сохранили смысл монументальных декоративных формул, редко выходящих за пределы периферийных зон церкви. Геральдические композиции наделены более определённым символическим прочтением, однако и их развитее производит впечатление комбинирования готовых изобразительных схем.

Литература

1. Битракова-Грозданова В. Старохристијански споменици во Охридско. — Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј Охрид, 1975. — 102 с.
2. Тутковски М. Ранохристијанските мозаици од Охрид. — Скопје: Каламус, 2014. — 238 с.
3. Филипова С. Рановизантиските капители во Република Македонија. — Скопје: Каламус, 2006. — 465 с.
4. Цветковић-Томашевић Г. Мозаикот на подот во нартексот на Големата базилика: Опис. Стил. Иконографија. Символизам. Техника. Материјали. Конзервација // Хераклеја. — 1967. — № 3. — С. 9–65.
5. Цветковић-Томашевић, Гордана. Рановизантијски подни мозаици: Дарданија, Македонија, Нови Епир. — Београд: Институт за историју уметности, 1978. — 128 с.
6. Borgognoni R. No Animals in the New Paradise? The 'Hall of Philia' from Antioch and the Patristic Exegesis of Isaiah's 'Peaceable Kingdom' // *Studia Patristica*. — 2010. — Vol. 44. — P. 21–26.
7. Brenk B. Spolien und ihre Wirkung auf die Ästhetik der Varietas. Zum Problem alternierender Kapitelltypen // *Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance* / Hrsg. J. Poeschke. — Munich: Hirmer, 1996. — S. 49–92.
8. Buzov M. Prikaz jelena na ranokršćanskim mozaicima prema srednjovekovnoj umjetnosti // *Starohrvatska prosvjeta*. — 1991. — Vol. III. № 21. — S. 55–86.
9. Цветковић-Томашевић Г. Рановизантијски подни моzaици u епископском двору u Хераклеји Линкестис: Археолошка ископaвaњa изнад i испод моzaика. — Београд: Републички Завод за Заштиту Споменика Културе, 2002. — 114 p.
10. Dimitrova E. Art and Ritual in the Episcopal Centres of Macedonia Paleocristiana. The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma // *Atti del XV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Toledo 8–12.9 2008)* / A cura di S. Cresci, J. L. Quiroga, O. Brandt, C. Pappalardo. — Citta del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2013. — P. 1051–1062.
11. Dimitrova E. From the Image of the Cosmos to Painted Dogma. Heraclea Lyncestis — Mosaic Pavements // *Macedonian Heritage*. — 2005. — Vol. 27. — P. 3–21.
12. Dimitrova E. In through the Inner Door (The Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis) // *Niš and Byzantium*. — 2006. — Vol. 4. — P. 179–190.
13. Dunbabin K. M. D. Mosaics of the Greek and Roman World. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 357 p.

14. *Hachlili R.* Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends. — Leiden: Brill, 2008. — 348 p.
15. *Kitzinger E.* Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics. I: Mosaics at Nikopolis // *Dumbarton Oaks Papers*. — 1951. — Vol. 6. — P. 82–122.
16. *Kolarik R. E.* Seasonal Animals in the Narthex Mosaic of the Large Basilica at Heraclea Lyncestis // *Niš and Byzantium*. — 2012. — Vol. 10. — P. 105–118.
17. *Kolarik R. E.* The Floor Mosaics of Stobi and Their Balkan Context: Ph. D. thesis, Harvard University. — Ann Arbor: University Microfilms International, 1982. — 584 p.
18. *Maguire H.* Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. — University Park: Pennsylvania State University Press, 1987. — 109 p.
19. *Niewöhner Ph.* Varietas, Spolia, and the End of Antiquity in East and West // 'Spolia' Reincarnated: Afterlives of Objects, Materials and Spaces in Anatolia from Antiquity to the Ottoman Era / Ed. I. Jevtić, S. Yalman. — Istanbul: Koç University Research Center for Anatolian Civilizations, 2018. — P. 237–257.
20. *Patrologia Graeca* / Ed. J.-P. Migne. Vol. 79. — Paris: Petit-Montrouge, 1865. — 1528 p.
21. *Raynaud M.-P., Muçai S.* Les mosaïques des églises protobyzantines de Byllis (Albanie) // *Mosaïque gréco-romaine IX* / Ed. H. Morlier. — Rome: Ecole française de Rome, 2005. — P. 383–398.
22. *Tutkovski M.* Newly Discovered Mosaics in the Tetraconchal Church at Plaošnik // *Патримониум.мк*. — 2012. — Vol. 10. — P. 139–148.
23. *Tutkovski M.* The Symbolic Messages of the Mosaics in the Southern Basilica at Plaošnik in Ohrid // *Niš i Vizantija*. — 2014. — Vol. 12. — P. 129–142.
24. *Ασημακοπούλου-Ατζακά Π.* Τα ψηφιδωτά δάπεδα της Μακεδονίας και της Θράκης (εκτός Θεσσαλονίκης). — Θεσσαλονίκη: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018. — 606 σ.

Название статьи. Зооморфные мотивы в раннехристианских мозаиках Македонии

Сведения об авторе. Образцова Ксения Борисовна — научный сотрудник. Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ), ул. Душинская, 9, Москва, Российская Федерация, 111024; Государственный институт искусствознания, Козницкий пер. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. vos-chod@yandex.ru ORCID: 0000-0002-0497-1037

Аннотация. Статья посвящена зооморфным мотивам в декорации раннехристианских напольных мозаик IV–VI вв. на территории Македонии. В статье представлен обзор основных композиционных схем и отдельных элементов мозаик с животными, в рамках которого македонские ансамбли оказываются вписанными в широкий контекст позднеантичного искусства. Обзор репертуара зооморфных мотивов позволил охарактеризовать региональную специфику македонских памятников, а также проанализировать на их примере общие проблемы художественного и символического осмысления изображений с животными раннехристианского периода. Некоторые композиционные типы получили на территории Македонии особенно широкое распространение, однако все они обнаруживают многочисленные аналогии в памятниках близлежащих и весьма отдаленных территорий. Большинство зооморфных мотивов, прежде всего сюжетные сцены погони, терзания и другие, на наш взгляд, сохранили при попадании в христианский контекст нейтральное значение. Вместо того, чтобы стать символическими образами, они продолжали функционировать как элементы монументальной декорации, определяемые эстетическими принципами эпохи.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, позднеантичное искусство, Македония, зооморфные мотивы, напольная мозаика

Title. The Animalistic Mosaics in Early Christian Macedonia¹⁸

Author. Obraztsova, Ksenia Borisovna — researcher. State Institute for Art Studies. Kozitskii per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation; Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation, Dushinskaya ul., 9, 111024 Moscow, Russian Federation. vos-chod@yandex.ru ORCID 0000-0002-0497-1037

Abstract. The article is dedicated to zoomorphic motifs in the Early Christian floor mosaics of the 4th–6th centuries in Macedonia. The paper involves a survey of common compositional schemes and separate elements

¹⁸ This research has been completed with the support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 20-18-00294.

of the animalistic mosaics, where the ensembles of Macedonia are set in a broad context of the Late Antique art. While reviewing the repertory of the zoomorphic motifs, we pursued two main goals. First, to observe the regional specificity of the Macedonian monuments. Second, to examine from them the general attitudes of the period towards artistic and symbolic interpretation of the animalistic patterns. Some compositional types had been rooted especially deeply in the area; however, they find numerous analogies among both the neighbouring and quite distant regions. We suggest that the most zoomorphic patterns, particularly the narrative depictions such as chase or combat of animals, maintained the neutral meaning in the Christian context. They had been barely transformed into symbolic images, but kept functioning as large-scale elements of decoration, defined rather by the aesthetic principles than the theological thought of the epoch.

Keywords: Early Christian art, Late Antique art, Macedonia, zoomorphic motifs, floor mosaics

References

- Asimakopoulou-Atzaka P. *Ta psifidota dapeda tis Makedonias ke tis Thrakis (ektos Thessalonikis)*. Thessaloniki, Cultural Foundation of the National Bank Publ., 2018. 606 p. (in Greek).
- Bitrakova-Grozdanova V. *Starokhristijanski spomenitsi vo Okhridsko*. Ohrid, Centre for the Protection of Cultural Monuments and National Museum of Ohrid Publ., 1975. 102 p. (in Serbian).
- Borgognoni R. No Animals in the New Paradise? The 'Hall of Philia' from Antioch and the Patristic Exegesis of Isaiah's 'Peaceable Kingdom'. *Studia Patristica*, 2010, vol. 44, pp. 21–26.
- Brenk B. Spolien und ihre Wirkung auf die Ästhetik der Varietas. Zum Problem alternierender Kapitelltypen. Poeschke J. (ed.). *Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*. Munich, Hirmer Publ., 1996, pp. 49–92 (in German).
- Buzov M. Prikaz jelena na ranokršćanskim mozaicima prema srednjovjekovnoj umjetnosti. *Starohrvatska prosvjeta*, 1991, vol. 3, 21, pp. 55–86 (in Croatian).
- Cvetković-Tomašević G. Mozaikot na podot vo narteksot na Golemata basilica: Opis. Stil. Ikonografija. Simbolizam. Tekhnika. Materijali. Konzervatsiya. *Heraclea*, 1967, vol. 3, pp. 9–65 (in Macedonian).
- Cvetković-Tomašević G. *Ranovizantijski podni mozaitsi: Dardania, Mekadonia, Novi Epir*. Belgrade, Institute of Art History Publ., 1978. 128 p. (in Serbian).
- Cvetković-Tomašević G. *Ranovizantijski podni mozaici u episkopskom dvoru u Herakleji Linkestis: Arheološka iskopavanja iznad i ispod mozaika*. Beograd, Republički Zavod za Zaštitu Spomenika Kulture Publ., 2002. 114 p. (in Serbian).
- Dimitrova E. From the Image of the Cosmos to Painted Dogma. *Heraclea Lyncestis — Mosaic Pavements. Macedonian Heritage*, 2005, vol. 27, pp. 3–21.
- Dimitrova E. In through the Inner Door (The Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis). *Niš and Byzantium*, 2006, vol. 4, pp. 179–190.
- Dimitrova E. Art and Ritual in the Episcopal Centres of Macedonia Paleocristiana. The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma. Cresci S.; Quiroga J.L.; Brandt O.; Pappalardo C. (eds.). *Atti del XV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana (Toledo 8–12.9 2008)*. Citta del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana Publ., 2013, pp. 1051–1062.
- Dunbabin K. M. D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1999. 357 p.
- Filipova S. *Ranovizantijskite kapiteli vo Respublika Makedonia*. Skopje, Kalamus Publ., 2006. 465 p. (in Macedonian).
- Hachlili R. *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends*. Leiden, Brill Publ., 2008. 348 p.
- Kitzinger E. Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics. I: Mosaics at Nikopolis. *Dumbarton Oaks Papers*, 1951, vol. 6, pp. 82–122.
- Kolarik R. E. *The Floor Mosaics of Stobi and Their Balkan Context. Ph. D. Thesis, Harvard University*. Ann Arbor: University Microfilms International Publ., 1982. 584 p.
- Kolarik R. E. Seasonal Animals in the Narthex Mosaic of the Large Basilica at Heraclea Lyncestis. *Niš and Byzantium*. 2012, vol. 10, pp. 105–118.
- Maguire H. *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. University Park, Pennsylvania State University Press Publ., 1987. 109 p.

Niewöhner Ph. Varietas, Spolia, and the End of Antiquity in East and West. Jevtić I.; Yalman S. (eds.). 'Spolia' Reincarnated: Afterlives of Objects, Materials and Spaces in Anatolia from Antiquity to the Ottoman Era. Istanbul, Koç University Research Center for Anatolian Civilizations Publ., 2018, pp. 237–257.

Raynaud M.-P.; Muçai S. Les mosaïques des églises protobyzantines de Byllis (Albanie). Morlier H. (ed.). *Mosaïque gréco-romaine*, vol. 9. Rome, Ecole française de Rome Publ., 2005, pp. 383–398 (in French).

Tutkovski M. *Ranokhristijanski mozaiti od Okhrid*. Skopje, Kalamus Publ., 2014. 238 p. (in Macedonian).

Tutkovski M. The Symbolic Messages of the Mosaics in the Southern Basilica at Plaošnik in Ohrid. *Niš i Vizantija*, 2014, vol. 12, pp. 129–142.

Tutkovski M. Newly Discovered Mosaics in the Tetraconchal Church at Plaošnik. *Patrimonium.mk*, 2021, vol. 10, pp. 139–148.



Илл. 68. Епископская базилика в Геракле Ликестис, нартекс. Фотография К. Б. Образцовой



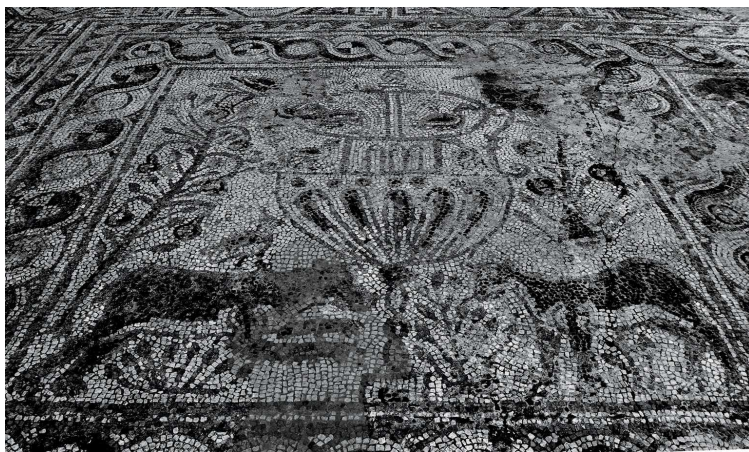
Илл. 69. Южная базилика в Лихнидосе, дяконник. Фотография К. Б. Образцовой



Илл. 70. Тетраконх в Лихнидосе, северо-западный компартимент. Воспроизводится по: Тутковски М. Ранохристијанските мозаици од Охрид. С. 161. Сл. 218.



Илл. 71. Базилика
А в Амфиполе,
нартекс. Фотография
К. Б. Образцовой



Илл. 72. Епископская
резиденция в Гераклее
Линкестис, триклиний.
Фотография
К. Б. Образцовой



Илл. 73. Епископская
базилика в Гераклее
Линкестис, нартекс,
центральная
композиция.
Фотография
К. Б. Образцовой



Илл. 74. Епископская базилика в Тераклее Линкестис, нартекс. Фотография К. Б. Образцовой



Илл. 75. Центральная базилика в Стоби. Фотография К. Б. Образцовой



Илл. 76. Тетраконх в Лихнидосе, баптистерий. Фотография К. Б. Образцовой



Илл. 77. Епископская резиденция в Геракле Линкестис, помещение 4. Фотография К. Б. Образцовой



Илл. 78. Мозаика из Карлыка. Археологический музей Антаки. Фотография М. Н. Ненаховой



Илл. 79. Тетраконх в Лихнидосе. Фотография К. Б. Образцовой