

**А. И. Ларионов, А. В. Шевардин**

**НАПОЛЬНЫЕ МОЗАИКИ АНТИЧНОСТИ  
КАК НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ ИСТОЧНИК  
ОБРАЗЦОВ ДЛЯ КОПИРОВАНИЯ  
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МОЗАИЧНОМУ ДЕЛУ**



ISBN 978-5-6052457-7-3



9 785605 245773 >

**STIEGLITZ**  
**ACADEMY**  
АКАДЕМИЯ ШТИГЛИЦА

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
имени А. Л. Штиглица**

Кафедра монументально-декоративной живописи

**А. И. Ларионов, А. В. Шевардин**

**НАПОЛЬНЫЕ МОЗАИКИ АНТИЧНОСТИ  
КАК НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ ИСТОЧНИК  
ОБРАЗЦОВ ДЛЯ КОПИРОВАНИЯ  
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МОЗАИЧНОМУ ДЕЛУ**

**Пропедевтический курс**

*Учебное пособие*  
для обучающихся по специальности  
54.05.01 Монументально-декоративное искусство  
(Монументально-декоративное искусство (живопись))

Санкт-Петербург  
2024

**УДК 738.5**  
**ББК 85.145.3**  
**Л 25**

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» в качестве учебного пособия.

*Рецензенты:*

Горбунова Т. В., доктор философских наук, профессор;  
Шауб И. Ю., доктор исторических наук, профессор.

**Л 25            Ларионов А. И., Шевардин А. В.**

**Напольные мозаики Античности как неисчерпаемый источник образцов для копирования в процессе обучения мозаичному делу. Пропедевтический курс : учебное пособие / А. И. Ларионов, А. В. Шевардин ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — 128 с. ISBN 978-5-6052457-7-3**

Предлагаемый к изданию труд интересен в первую очередь для тех студентов, которые обучаются дисциплине «Мозаика» в рамках освоения специальности 54.05.01 Монументально-декоративное искусство (Монументально-декоративное искусство (живопись), и представляет собой глубокую переработку структуры монографии «Искусство античной напольной мозаики».

Учебное пособие состоит из четырех глав, глоссария и иллюстративного приложения. В издании дается краткий обзор мозаичного наследия Античности и обоснована терминология, представлен опыт систематизации античных мозаик по типам композиционных построений, охарактеризованы основные техники мозаичного набора, а также подробно рассмотрены способы решения проблем глубины изобразительного пространства и линий горизонта. Здесь обозначены также приемы использования силуэта, контура, разнообразные способы трактовки формы, приведена классификация мозаик по типам художественных приемов в мозаичном искусстве Античности, выделены классицизирующие и альтернативное направления развития мозаичного искусства на окраинах Империи.

**ISBN 978-5-6052457-7-3**

© А. И. Ларионов, к. иск., проф., 2024  
© А. В. Шевардин, академик РАЕН, проф., 2024  
© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ТЕХНИКИ МОЗАИЧНОГО НАБОРА.....	7
1.1. Вопросы терминологии .....	7
1.2. Геометрический и растительный орнамент .....	11
1.3. Опус сигнинум .....	13
1.4. Опус барбарикум .....	14
1.5. Опус сектиле.....	20
1.6. Опус тесселатум.....	23
1.7. Опус вермикулатум .....	24
ГЛАВА II. ТИПЫ СТРУКТУРНЫХ ПОСТРОЕНИЙ КОМПОЗИЦИИ .....	30
2.1. Шахматное или кессонированное построение .....	31
2.2. Диагональное построение .....	32
2.3. Медальон и декор из завитков.....	33
2.4. Ковровое или иррегулярное покрытие .....	34
2.5. Панорама или вид с высоты птичьего полета.....	35
2.6. Фризовое построение .....	36
2.7. Ярусное построение.....	37
2.8. Круговая и кольцевая композиции .....	38
ГЛАВА III. СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ГЛУБИНЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА.....	39
3.1. Бескачественное пространство.....	40
3.2. Уровень линии горизонта .....	40
3.3. Параллельная перспектива.....	42
3.4. Обратная перспектива .....	43
3.5. Линейная перспектива.....	44
3.6. Воздушная перспектива .....	46
3.7. Силуэт, контур, светотень.....	47

ГЛАВА IV. ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА МОЗАИЧНЫХ МОЩЕНИЙ ПО СТИЛИСТИЧЕСКИМ ПРИЗНАКАМ .....	50
4.1. Классифицирующие тенденции в развитии мозаичного искусства.....	50
4.1.1. Хризотриклиний Большого дворца византийских императоров....	50
4.1.2. Апамея .....	53
4.1.3. Пьяцца-Армерина (вилла дель-Казале).....	54
4.2. Альтернативное направление в мозаичном искусстве .....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	69
ГЛОССАРИЙ .....	72
ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ .....	89

## ВВЕДЕНИЕ

Масштаб мозаичного наследия Античности огромен, его грандиозность проявляется по мере накопления информации и открытия новых памятников. Практически все страны Средиземноморья и Средней Европы в большей или меньшей степени располагают сохранившимися образцами этого наследия.

В месопотамском городе Урук примерно за четыре тысячи лет до н. э. цокольные части дворцовых полуколонн декорировались отформованными, а затем обожженными глиняными цилиндриками, пирамидками и пластинками, которые выступали из поверхности стены и окрашивались в белый, красный и черный цвета. Они создавали геометрические орнаменты в виде ромбов, треугольников и *шевронов*<sup>1</sup>. Этот прием декора можно считать отдаленным предшественником того явления, которое В. И. Селезнев называет «мозаикой в тесном смысле слова»<sup>2</sup>. В Египте сохранились изделия бытового назначения эпохи Тутанхамона (XVI–XIV века до н. э.), инкрустированные кубиками из драгоценных камней. Тогда же, в середине II тысячелетия до н. э., здесь зарождается производство цветного стекла, применявшегося для украшения предметов быта фараонов мозаичными вставками с фигуративными и портретными изображениями<sup>3</sup>. Позже в Малой Азии, на Крите и в Египте, мозаики набирались из раковин и гальки. На окраинах греческого мира наиболее ранние мощения в виде набора из речной или морской гальки, уложенной в штукатурку или цементный раствор, относятся к VIII веку до н. э., а образцы декоративного убранства такого рода на территории материковой Греции — к V веку до н. э. Время появления техники набора из *тессер* (кубиков колотого камня) в Италии относится к периоду между III и II веками до н. э. В последующие века эта техника восторжествовала по всей Римской империи — она остается самой

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсивом выделены термины, определения которых можно найти в Глоссарии — *прим. ред.*

<sup>2</sup> Селезнев В. И. Изразцы и мозаики. Монументальная эмалевая живопись. СПб.: Изд. К. Л. Риккера, 1896. С. 8.

<sup>3</sup> Виннер А. В. Материалы и техника мозаичной живописи. М.: Искусство, 1953. С. 7.

распространенной вплоть до настоящего времени. Множество мощений этого типа украшало дворцы и виллы древних римлян вне исторических границ Империи. Мощения эти чрезвычайно разнообразны — от простых мозаичных наборов с незатейливым двухцветным изображением до сложнейших композиций с историко-мифологическими сюжетами.

Мозаичное наследие Античности по количеству и разнообразию мощений огромно, но новые раскопки открывают новые произведения. Так, более пятнадцати интереснейших мозаичных композиций II–III веков н. э. обнаружены в 1987 году на вилле вблизи древнего малоазийского города Зевгма. Высочайшее качество мощений позволяет предположить, что работы выполнены сирийскими мастерами. К сожалению, территория раскопок ушла под воду при создании искусственного водохранилища, и не все мозаики были спасены. В 2005 году немецкие археологи объявили о находке в ливийском городе Лептис-Магна пяти великолепных мозаик I–II веков н. э., украшавших бассейн римской виллы.

И все же новые открытия напольных мозаик происходят нечасто. Рано или поздно процесс введения в научный оборот вновь открытых памятников может прекратиться окончательно. Поэтому каждый памятник становится бесценным артефактом, а его исследование обретает особую научную значимость. Важнейшим делом становится сбор, осмысление и классификация всего выявленного материала, тщательный стилистический, иконографический и композиционный анализ античных мозаик.

# ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ТЕХНИКИ МОЗАИЧНОГО НАБОРА

## 1.1. Вопросы терминологии

В российском искусствознании названия мозаичных техник и способы их классификации варьируются в широких пределах. Для унификации терминологической системы наилучшим образом подходят состоящие из двух слов традиционные латинские названия. Первое слово — *opus* — многозначное. Оно, в частности, переводится как «произведение», «манера», «техника». Второе слово уточняет прилагательное: *barbaricum* («варварский»), *sectile* («вырезной»), *tesselatum* («колотый на кубики»), *vermiculatum* («червеобразный»).

Термин *opus barbaricum*, употребляемый по отношению к галечным мощениям, объединяет произведения не по оценочно-стилистическим (варварский стиль), а по материально-производственным (варварская техника или произведение, выполненное в варварской технике) признакам. Таким образом, эти четыре названия классифицируют мозаики по технике мозаичного убранства. За исключением термина *opus barbaricum*, приведенные названия являются общепринятыми среди мозаичистов и специалистов во всем мире. В англоязычной научной литературе эта древнейшая техника мозаичного напольного покрытия в большинстве случаев обозначается не по-латински, а как *pebble mosaic* («галечная мозаика»). Термин *opus barbaricum* не является корпоративным или местным, но определяет целый пласт мирового мозаичного искусства. В дальнейшем все эти названия будут использоваться в русской транскрипции: *опус барбарикум*, *опус сектиле*, *опус тесселатум*, *опус вермикулатум*. Латинскими или итальянскими терминами также принято обозначать ряд производных мозаичных техник. Например, *opus mixtum* является, как следует из самого названия, смешанной техникой, которая включает в себя в разных сочетаниях все основные техники мощений (*барбарикум* и *тесселатум*, *тесселатум* и

сектиле, вермикулатум и тесселатум). Кроме того, существуют техники *opus cruste*, *opus figlinum*, *opus lavapesto*, *opus terrazzo*, *opus battuto*, *opus cocciopesto*, но все они являются производными от неизобразительной техники *opus signinum*.

Параллельно с латинскими терминами существует корпоративная терминология отдельных мозаичных центров. Примером местной терминологии, распространенной в среде российских мозаичистов, может служить подразделение техник набора на римскую, византийскую и флорентийскую.

Как римские, так и византийские мозаики относятся к технике *opus tessellatum* — одной из основополагающих техник мозаичного искусства. Принципиальное различие между ними заключается в стиле мозаичного набора. В римской мозаике набор ведется горизонтальными (поперечными по отношению к форме) линиями *тессер* с помощью создающих объемную форму «растяжек» — мягких, нюансированных тональных и цветовых переходов.

Истоки византийского стиля следует искать в крупных мозаичных центрах Сирии, Египта, Северной Африки, Италии, Греции. Для этого стиля характерен набор линиями *тессер (графьи)*, которые как бы охватывают, обтекают формы изобразительных элементов, что позволяет усилить их воздействие на зрителя. Мастера византийского стиля использовали *смальты* с широчайшей цветовой палитрой, чтобы получить утонченные цветовые и тональные переходы. Направление движения линий мозаичной кладки и *графьи* соответствуют большой форме, собирая ее в цельный силуэт, благодаря чему изображения, в частности изображения ликов, приобретают большую выразительность. То, что византийская мозаика носит более одухотворенный характер, чем римская, связано не только с особенностями византийского стиля как таковыми, но и с историческими обстоятельствами его использования, а также с устоявшимися культурными ассоциациями:

ведь византийский стиль ярче всего проявился в церковных мозаиках на вертикальных плоскостях стен и на сводах соборов и храмов.

Итак, римская и византийская мозаики отличаются друг от друга *стилем набора*, а не техникой исполнения. Вероятно, с терминологической точки зрения корректно называть технику исполнения в соответствии с латинской терминологией и дополнительно указывать стиль мозаичного набора. Например, мозаичное мощение Хризотриклиния в Константинополе исполнено в римском стиле техники тесселатум. Может показаться странным, но именно римский стиль набора оказался востребованным в столице византийского мира.

Употребление названия «флорентийская мозаика» по отношению к мозаикам Античности выглядит некорректным, поскольку как сам термин, так и породившая его художественная школа появились почти на полтора тысячелетия позже. Истоки техники флорентийской мозаики следует искать в древнем опус сектиле.

Искусство венецианских мозаичистов становится известным с начала XII века (Архиепископская капелла в Равенне, собор на острове Торчелло и др.). Термин «венецианская мозаика» возник в связи с открытием заново способа обратного мозаичного набора. Он ведет свое происхождение от практики мозаичной школы, возникшей в Венеции в XIX веке. Заимствование этой практики привело к употреблению данной терминологии по отношению к мозаичному искусству иных стран и эпох. По сути, этот термин имеет отношение только к технологическому процессу (обратный набор), но не к той или иной технике набора. Наиболее известны в этом отношении произведения Первой частной мозаичной мастерской В. А. Фролова.

В античные времена транспортировка по морю или по земле изделий из хрупких материалов была делом трудоемким, дорогостоящим, да и просто опасным, поэтому проще было доставлять произведения в виде мозаичных ковриков или готовых секций к месту их монтажа, а мастеров — к месту

работы, где вполне можно было развернуть деятельность стационарной мастерской. Территориальные стилевые различия сглаживаются благодаря миграции мастеров-мозаичистов и распространению в их среде так называемых «списков».

Обсуждать эволюцию мозаичных мощений с технико-технологической точки зрения достаточно сложно, поскольку процесс мозаичного набора мало трансформировался за два истекших с той поры тысячелетия. Многие из технического репертуара мозаичного искусства Античности остаются актуальными и сегодня. Эти термины до сих пор остаются в обиходе старейшей мозаичной мастерской Академии художеств имени И. Е. Репина. В зарубежной мозаичной практике сегодня используются итальянские термины *martello* и *martellina*, в англоязычных странах — *hammer* и *hardy*. В России же для обозначения основных инструментов мозаичиста употреблялись латинские термины «*тальон*» и «*тальоло*» («заостренный молоток» и «закольник»).

Мозаичисты и заказчики Средиземноморья пользовались единым систематизированным языком декоративного искусства, своеобразным *койне*, который позволял унифицировать многие изобразительные термины. Этот язык объединял разнообразные виды и жанры искусства. Между ними происходил непрерывный обмен сюжетами, приемами, способами трактовки формы, конечной целью которого являлось единство образного решения архитектурного пространства. Опыт мастеров древности показывает, что использование объединяющего изобразительного языка полезно и выгодно как мастеру, так и заказчику, поскольку позволяет избежать досадных недоразумений. Несомненным остается то, что разнообразие репертуара возможно только при условии владения не только высоким мастерством, но и общепринятым языком.

## 1.2. Геометрический и растительный орнамент

Орнаментальный декор напольных мозаик играет важную роль в программе художественного убранства античной архитектуры в качестве как сплошного орнамента, так и обрамления фигуративных композиций. Он сохраняет связь с произведениями декоративно-прикладного искусства, особенно с вазописью и текстильным орнаментом, выражая целостный, синкретический характер античного изобразительного искусства. Мозаичные орнаменты представляют собой два основных типа декора — растительный и геометрический, причем строгая геометрическая составляющая присутствует практически в любом композиционном построении. По месту, которое отводится орнаментике в изображении, ее можно подразделить на три направления:

- сплошное орнаментальное заполнение;
- концентрические (или множественные) орнаментальные бордюры по периметру центральной картины — *панно* или эмблемы;
- орнаментальное сопровождение фигуративных изображений, позволяющее членить плоскость пола на зоны, секции, *панно*, *кессоны* и *медальоны*, в которых могут размещаться фигуративные мотивы.

Примером сплошного орнаментального заполнения служат ранние галечные мощения Сикиона и Вергины, в орнаментальных завитках которых еще нет фигуративных изображений. Последние появляются в напольных мозаиках Северной Африки и на востоке Средиземноморья значительно позже. Наиболее распространен второй из перечисленных приемов, когда центральную картину (эмблему или *панно*) окружают орнаментальные бордюры самой разнообразной сложности — от простого геометрического узора до тщательно проработанных растительных орнаментов, включающих изображения животных, птиц и фигуры людей. Полосы орнаментального декора (гребни морских волн, *меандры*, сетки или решетки, *шевроны*, *пальметты*, *свастики* и т. д.) заполняют большую часть плоскости пола. Как

правило, центральное *панно* и его орнаментальное сопровождение исполнялись в разных мастерских. Напольные картины создавали признанные мастера в крупных центрах, а местные мастера-*тесселарии* набирали обрамления для мозаичных картин. Они старались сохранять целостное восприятие мощений и порой не уступали в мастеровитости и изобретательности своим именитым коллегам.

Можно сказать, что орнаментальное заполнение, окружающее и разделяющее фигуративные изображения, имеет характер «общего места» — термин, который использовал Сергей Аверинцев, касаясь проблем античной литературы. Он считал его «важнейшим и необходимейшим инструментом освоения действительности <...> в риторическую эпоху»<sup>4</sup>. В этом смысле — в смысле греческого «*топос койнос*», исключая негативные коннотации Новейшего времени, — роль «общего места» в мозаичных мощениях играют именно бордюры вокруг центральной картины или орнаментальные членения пола на зоны и секции.

Суммарная площадь, которую занимает орнаментальный декор, значительно превышает суммарную площадь, отданную фигуративным мозаичным изображениям. В эллинистический период, когда множественные бордюры, как правило, дублировали периметрическую форму главного изобразительного элемента — эмблемы или *панно*, такой декор мог заполнять практически всю свободную поверхность пола.

В 381 году император Феодосий I Великий издает эдикт о запрете на изображения святых в напольном убранстве, «дабы священные образы не попирались ногами». Хотя эдикт касался только напольных мозаик, его издание повлияло на мозаичное искусство в целом, фигуративные изображения начинают играть второстепенную роль, уступая главную растительным и зооморфным мотивам. Фигуры становятся частью декора-орнамента, они избавляются от материальной оболочки, от эллинистической

---

<sup>4</sup> Аверинцев С. С. Образ Античности. Античная риторика и судьбы античного рационализма. СПб.: Азбука- Классика. 2004. С. 28.

«живовидности», объема, естественной пластики движения, светотени, определенности жеста. История античного мозаичного искусства совершает круг: начинаясь с архаичного сплошного орнаментального заполнения, она на своем закате фактически возвращается к нему.

Вкратце следует сказать еще об одном. Орнамент в мозаичном убранстве полов имеет не только декоративное, но и смысловое значение: в его причудливых изгибах скрыта целая космогоническая модель мироздания. Как известно, уже в «геометрическом стиле», утвердившемся в искусстве аттической керамики в IX–VIII веках до н. э., обнаруживается воспроизведение подобной модели мира, упорядочивающей разрозненные элементы в стройную систему. Эта система, в которой символические мотивы включены в геометрический порядок орнамента, призвана противостоять изначальному хаосу.

Художники, наряду с математиками, астрологами, философами, были людьми посвященными. Сложная, многоплановая система образов, знаков, символов позволяла им воплощать сакральные идеи, передавать посредством изобразительного языка трудно выразимую словесно мистериальную мудрость, оставляя некие «сообщения», которые предстояло расшифровывать потомкам. Раскрытие потаенного языка орнаментальной системы знаков представляет собой сложную задачу, которая не входит в круг рассматриваемых здесь проблем.

### **1.3. Опус сигнинум**

Исполненным в этой технике мощениям красноватый цвет придавало известково-цемяночное связующее, в состав которого входили цемент и конгломерат из измельченной терракоты. Этот материал был известен в Италии как сигнийская штукатурка (от названия итальянского города Сигния, ныне Сеньи). Мощения с использованием опус сигнинум и ее производных создавались издревле и служили для людей среднего достатка практичной и

доступной формой украшения помещений. Не гнушались такой формой убранства даже владельцы роскошных особняков и вилл. Помещения для приема знатных гостей и личные покои они украшали дорогостоящими мозаиками. Для служебных же и вспомогательных помещений, особенно прачечных и кухонь, пользовались сигнийской штукатуркой.

Для декорирования поверхности мощения, как правило, использовались мраморные, керамические или известняковые отходы ближайших скульптурных мастерских. Эти отходы произвольно располагались по плоскости пола и представляли собой простые узоры. В Помпеях такие мощения впервые появляются в период известняка (около 200 года до н. э.) и становятся общепринятыми в последующий период — период туфа (от 200 до 80 года до н. э.). Ряд мозаичных техник, имеющих свои исторические названия, мы вправе рассматривать как варианты техники сигнинум — они отличаются, главным образом, типом декорирующего наполнителя. Несмотря на разнообразие названий (*баттута*, *коччонесто*, *крустэ*, *лаванесто*, *терраццо*, *фиглиnum* и т. д.), эти техники имеют нечто общее, а именно — все они лишены изобразительного начала. Вероятнее всего, они являются наиболее древними напольными покрытиями интерьеров в жилищах народов Средиземноморья и прямыми предшественниками собственно мозаичных мощений. В силу своей неизобразительности техника сигнинум подробно здесь не рассматривается, но иметь представление о ней все же следует.

#### 1.4. Опус барбарикум

Мозаика из бихромной гальки, уложенной в глину, штукатурку или *асфальт*, называется опус барбарикум. В этой технике выполнены наиболее ранние образцы мозаичных мощений. Зарождение искусства галечных мощений относится к периоду греческой архаики, а на востоке Средиземноморья к еще более раннему времени — к IX–VIII векам до н. э.

Мощения из морской или речной гальки не могли не завоевать сердца приморских жителей. Морские окатыши, набранные в мозаичное ложе так, чтобы над поверхностью возвышалась их меньшая часть, создавали прохладу и улаждали взор. Они обладают высокими эксплуатационными качествами, игрой природной фактуры, по ним было приятно ходить в жаркую погоду босиком, а после дождя или полива отполированные природой камни раскрывали всю свою прелесть. Процесс развития техники барбарикум может быть прослежен от архаичных орнаментов до сложнейших композиционных построений IV–III веков до н. э. В начальный период галечные мозаики не рассматривались как произведения искусства и носили прикладной характер, но то, что ими украшали полы святилищ, храмов и дворцов, говорит об их востребованности. Основным природным качеством галечного мозаичного материала является тональная контрастность, которая сама по себе создает художественный эффект. Эта техника остается графичной даже в тех случаях, когда применяются не только черно-белые, но и цветные сочетания гальки.

Со временем в мощениях начали появляться примитивные узоры. Они постепенно усложнялись, превращаясь в орнамент, который стал основным изобразительным элементом. В ходе дальнейшего художественного развития орнамент как бы отошел на второй план, уступив главенствующую роль в архитектурном убранстве строений мозаичной картине.

Мозаика из гальки темно-синего, темно-красного и белого цветов, датируемая концом VIII века до н. э., обнаружена в Гордионе — древнефригийской столице в Малой Азии (ил. 1). Здесь галька контрастных тонов собрана в виде различных геометрических мотивов из простых *меандров*, шахматных клеточек, ромбов, *розеток*, *свастик*. Исполнению мозаики предшествовали подбор речной или морской гальки по цвету и размеру (около 1,0 см в диаметре), укладка *фундамента* для мощения, перевод рисунка на *нуклеус*, замешивание колеров для последнего слоя затирки и т. д. Ранние образцы галечных покрытий коврового типа и

фигуративных *панно*, окруженных бордюрами, украшают мощения Эретрии, Коринфа, Сикиона, Олинфа. Нет веских оснований полагать, что греческие мастера позаимствовали технику галечных мощений у восточных соседей, а не изобрели ее самостоятельно. Латинское название *barbaricum* свидетельствует скорее не о заимствовании ее у варваров, а о том, что она воспринималась в тот период, когда миновал ее расцвет, как техника грубая, устаревшая, отжившая — одним словом, варварская.

В столице Македонии Пелле обнаружена несравненная мозаика «Дионис на леопарде» размером 2,72 x 2,69 м. Ее композиция, где на темном фоне левитируют божественный Дионис и прекрасный хищник, проста и совершенна (ил. 2). Обрисовывающие фигуры контурные линии выполнены узкими пластинками терракоты, а волнистые локоны Диониса, очертания его профиля, мелкие пряди и завитки шерсти животного вырезаны из обломков амфор различного диаметра. Этот прием был распространен в эллинских мозаиках там, где требовалась четкость и ясность набора, а также и для создания сложных по рисунку изображений. Мозаичисты, безукоризненно владевшие рисунком, предварительно прочерчивали, прорисовывали линии, в соответствии с которыми терракотовые или свинцовые пластинки укреплялись перпендикулярно основе. Перед мозаичным набором мастера заполняли цветным грунтом ограниченные пластинками пространства, что создавало контрастные локальные пятна, придавая изображению цветовую и тональную весомость. На некоторых, более ранних, мозаиках нет цветоразделительных рисующих пластинок, но при этом сохраняется контрастность светлых и темных тонов, четкость их очертаний. Очевидно, что здесь использовался другой способ цветоразделения. Изобретение приема *имприматуры* (цветного грунта) стало важным этапом в развитии искусства напольных мозаик. Использование подкраски связующего грунта позволило сохранить декоративность мозаик в течение более двух с половиной тысячелетий, не теряя интенсивности цвета.

При раскопках Дома Диониса в Неа-Пафосе на Кипре в 1962–1965

годах было обнаружено небольшое *панно* с впечатляющим изображением Скиллы (ил. 3). Верхняя часть ее тела сохраняет девичий облик, но нижняя превратилась в *протомы* шести лающих псов. Совмещая в себе красоту и уродство, Скилла остается единым существом, тело которого завершается длинным изогнутым хвостом с жуткой крабовой клешней. Трудно представить себе назначение того помещения, которое некогда «украшало» такое изображение. Вероятно, мозаика находилась на пороге Дома. Образ Скиллы, жертвы ревности и колдовства Цирцеи, мог служить охранительным символом, защищающим обитателей Дома от зависти и сглаза.

Высокое качество мозаики позволяет сравнивать ее со сходными мозаиками греческого мира. Наиболее подходящей моделью для сравнения стала галечная мозаика «Фетида на *гиппокампе*» из Дома мозаик в Эретрии, созданная около середины IV века до н. э. (ил. 4). Тот же изгиб длинного хвоста морского чудовища и такое же его завершение в виде клешни краба, та же сдержанность цветовой палитры и, вероятно, аналогичное место размещения в архитектурном контексте. Соизмеримо даже предполагаемое время создания мозаик. Благодаря этим признакам сходства возникает соблазн выдвинуть допущение, что эти произведения могли быть созданы мастерами одной и той же мастерской. С сожалением отказаться от этой гипотезы заставляет не только отдаленность объектов друг от друга, но и заметная разница в стиле мозаичного набора.

Галечная мозаика, обнаруженная в результате раскопок античного поселения Херсонес вблизи современного Севастополя, датируется в широком временном диапазоне от IV до II века до н. э. На мозаике изображена сцена омовения женщин у *лутерия*. Трактовка женских фигур говорит о высоком профессионализме мастера, сумевшего придать композиции благородную простоту, используя минимум средств. К сожалению, изображения женских голов утрачены, но статуарность их фигур позволяет предположить, что лица купальщиц были обращены друг к другу и слегка наклонены. Некоторые исследователи считают стоящую справа от

*лутерия* обнаженную женскую фигуру изображением Афродиты. *Картон* этого фрагмента мозаики, созданный в середине XX века студентами кафедры монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (ныне СПГХПА им. А. Л. Штиглица), хранится в архиве кафедры.

Подлинного изящества достигают мозаичисты в галечном мощении Вергины с флористическим орнаментом. В украшении угловых *тригонов* фантастическими женскими полуфигурами использованы приемы, названные в дальнейшем *гротесками*. Они встречаются в росписях Золотого дома (дворец Нерона) в Риме, а наибольшего развития достигли во времена Возрождения (Лоджии Рафаэля).

Восхищение вызывают две мозаики конца IV века до н. э., обнаруженные в столице Македонии — Пелле: «Охота на оленя» из Дома похищения Елены (ил. 5) и «Охота на льва» из Дома Диониса (ил. 6). Эти мозаики, сопоставимые по масштабу, модулю набора и мастерству исполнения, представляют собой реализацию предельных возможностей техники барбарикум.

Сцена с оленем обрамлена крупномасштабной декоративной рамой из завитков виноградной лозы. Силуэты фигур, перекрывая друг друга, создают впечатление бóльшей глубины изобразительного пространства. Обе мозаики отличает избыточная экспрессия движений. Но если в первом случае экспрессия оправдана тем, что жертвой охотников стал опасный хищник, то во втором такая свирепость кажется чрезмерной. Светлые силуэты фигур охотников, расположенных справа от изображений животных, обладают поразительным сходством друг с другом. Это сходство позволяет предположить, что оба произведения созданы одной и той же мастерской. Но только на мозаике с оленем указано имя мозаичиста: «GNOSIS EPOESEN» — «Создано Гносисом».

На александрийской мозаике III века до н. э. «Эроты, охотящиеся на оленя» светлым силуэтом на темном фоне изображены охотники и загнанное животное. Здесь отчетливо заметно использование *опус микстум* — смешение техник барбарикум, тесселатум и сектиле (ил. 7). На фоне

грубоватого набора живо передан полный созерцательного спокойствия взгляд. Полоски свинца напоминают технику перегородчатых эмалей и играют не только цветоразделительную, но и декоративную роль.

Сравнивая две охотничьи сцены из Пеллы с мозаикой из Александрии, мы видим, как сюжеты и композиционные решения, разработанные мастерами галечного мощения, наследуются мастерами тесселированной мозаики. Изображения «эротов» из Александрии также демонстрируют поразительное сходство с охотничьими сценами на мозаиках Пеллы. Но вместо развевающихся драпировок за их спинами изображены крылья. Можно предположить, что авторы мощения из Александрии ознакомились с мощениями Пеллы по «спискам», которые либо были выполнены в недостаточном масштабе, либо были повреждены. В любом случае что-то помешало мастерам детально рассмотреть и опознать развевающиеся на плечах охотников драпировки. В этом случае появление крыльев, превратившее охотников в «эротов», произошло случайно. И в самом деле, пластика движений «эротов» исполнена неистовой ярости, которая была бы уместна, если бы это были охотники, но мало соотносится с устоявшимися представлениями об эротах. Их обычные занятия носят миролюбивый характер — рыбная ловля, сбор винограда, ловля птиц и т. д.

Едва ли можно считать случайностью, что сюжет охоты из Александрии был выбран для экспериментов с новыми материалами: мастерам была необходима прочная композиционная опора, позволявшая проверить возможности новой техники, не опасаясь нарушения композиционного и изобразительного строя.

Техника барбарикум просуществовала около семи веков, причем ее расцвет пришелся на период IV–III веков до н. э. В дальнейшем галечные мозаики становятся отживающей техникой, передав своим преемникам множество сюжетов, мотивов и композиционных приемов. Во II и I веках до н. э. мастера продолжают создавать мозаики в технике барбарикум, но в период поздней истории галечных мозаик заметно снижение изобразительных качеств набора.

## 1.5. Опус сектиле

Между мозаиками из необработанных материалов в их первоначальном виде и мозаиками, исходные материалы для которых подверглись предварительной обработке, можно провести разграничение. Эта грань существенна, так как отделяет друг от друга принципиально различные явления художественной культуры. Название «опус сектиле» относится к мозаичному набору из вырезанных и отполированных пластин натурального камня («каменной фанеры»), внешние границы которых идеально притачиваются к внешним границам соседних элементов. Основным достоинством этой в высшей степени престижной, трудоемкой и дорогой техники является проявленность внутренней красоты материала и значительное, по сравнению с галечными мощениями, расширение цветовой палитры. Мозаичный набор сектиле украшал полы особо величественных интерьеров, в то время как полы второстепенных или менее посещаемых комнат выложены мозаикой в более доступной тесселированной технике.

Мозаика, создающая иллюзию объемных кубиков, обнаружена в *таблице* Дома Фавна в Помпеях (ил. 8). Это мощение в технике сектиле, созданное около 100 года до н. э., собрано из контрастных каменных ромбов. Несмотря на предельную простоту дизайнерского решения, где каждый «кубик» собран из трех ромбов, мозаика производит впечатление многодельности. Прием создания иллюзорного трехмерного объема на двухмерной плоскости пола (*тромапей*) использовался как в сектильной технике, так и в тесселированной.

В более сложных мощениях в повторяющиеся модули могут быть вписаны диски, окружности, звезды и другие геометрические формы в различных комбинациях. Значительное разнообразие в толщине нарезанных вручную элементов мозаики вынуждало использовать обратный набор и получать гладкую лицевую сторону мозаичного блока.

В 15 главе книги Кэтрин Данбэбин «Мозаики греческого и римского мира» подробно описана техника сектиле<sup>5</sup>. На основании изучения отпечатков монтажной арматуры в мозаичном ложе автор делает вывод, что элементы арматуры с оборотной стороны изображения были залиты связующим слоем для придания прочности мозаичной плите при транспортировке и для унификации ее толщины. На приводимых ею прорисовках отчетливо видно, как продолговатые элементы арматуры последовательно связывают между собой элементы декора. На последнем этапе заливки каждой отдельной плиты армирующие ее элементы полностью скрывались под завершающим слоем связующего раствора. При этом сами мозаичные плиты приобретали стандартную толщину. В процессе укладки готовых плит на *нуклеус* (*стяжку*) лицевой стороной вверх этот завершающий слой связующего становился частью *фундамента*. Во время извлечения мозаик из их изначального ложа для повторного использования сектильные (резные) элементы изображения вместе с арматурой отделялись от нижнего слоя связующего. Учитывая, что после затвердения раствора мозаичный набор, арматура и *фундамент* становились сплошным монолитом, отделение только хрупкой мозаичной «фанеры» от остального *фундамента* представляется крайне сложным делом. Затем на ровной поверхности монтажного стола фрагменты мозаичного набора освобождались от связующего. Пронумерованные фрагменты мозаики заново укрепляли арматурой и заливали связующим раствором, после чего они были готовы к транспортировке и последующему монтажу в другом архитектурном контексте.

Традиция перемещения готовых сектильных мозаик и их фрагментов становится особенно популярной в период Поздней империи. Вырезанные по специальному трафарету из мозаичной «фанеры» элементы напольного убранства, изначально предназначенные для одного архитектурного объекта,

---

<sup>5</sup> *Dunbabin K. M. D. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 254–267.*

то и дело обнаруживаются в другом. Доказательством могут служить надписи и пометки на оборотной стороне элементов набора. Процессы демонтажа, перемещения и сборки наиболее ценных изображений в иной архитектурный контекст могли происходить неоднократно.

Большинство мощений, набранных исключительно в технике сектите, построены на повторяющихся элементах. Вырезанные по шаблонам, они покрывают всю плоскость пола и создают своими тонально-цветовыми модуляциями некое гармоничное «звучание», легкую визуальную вибрацию мозаичной поверхности. Весьма значительны различия в размерах отдельных несоставных, цельных мозаичных элементов. Иногда в напольном убранстве общественных зданий использовались огромные полированные срезы экзотических минералов, достигавшие двухметровой длины, что позволяло полностью проявить красоту текстуры натурального камня.

Возрождение сектильной техники произошло в конце XV века во Флоренции, где во время правления Лоренцо Великолепного (1449–1492) начали создавать мозаичные вставки, украшавшие предметы дворцового быта — и в первую очередь мебели. В моду они вошли в конце XVI века при герцоге Тосканском Фердинанде I, который основал во Флоренции мозаичную мастерскую. Ее основная продукция получила название «флорентийская мозаика». Врезные плакетки (*инкрустации*) представляли собой небольшие пасторальные вставки, которыми украшали спинки кресел и дверцы гардеробов, шкафов и т. д. Создавались также отдельные плакетки напольных кабинетов с библейскими сюжетами. По сути, это варианты античных инкрустаций. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на композиции с дионисийскими сюжетами, обнаруженные в Помпеях и относящиеся к I веку н. э.

Технологические особенности флорентийской мозаики накладывают ограничения на максимальный размер произведений, исполненных в этой технике. Поэтому крупномасштабные декоративные мозаики, участвующие в решении сложных задач архитектурных ансамблей, не следует относить к

технике флорентийской мозаики. Скорее, это примеры возрождения древней техники опус сектиле. Инкрустации начала новой эры также не следует называть флорентийской мозаикой, поскольку время создания инкрустаций и время зарождения флорентийской техники разделяют около полутора тысяч лет.

У техники сектиле много общего с техникой витража. Достаточно тонкий срез некоторых видов камня приобретает прозрачность, и мозаика может декорировать оконные проемы интерьера, заменяя собою витраж.

### 1.6. Опус тесселатум

На смену отживающей технике опус барбарикум пришла техника опус тесселатум. По мнению большинства специалистов, эта растянутая во времени смена техник происходила в III веке до н. э. Когда античные мастера начали раскалывать привычную округлую форму гальки на кубики — *тессеры*. Это событие не привлекло особенного внимания и показалось случайным и малозначительным, но постепенно положило начало развитию совершенно новых техник, которым было суждено пережить тысячелетия в почти неизменном виде. Изобретение тесселирования, несомненно, явилось результатом деятельности множества мастеров, которые, не порывая с традициями набора галечных мозаик, экспериментировали в поисках новых технологий, расширяющих изобразительные и колористические возможности мозаичных мощений. Первые образцы мозаик, в которых наряду с галькой использовались *тессеры* (опус микстум), показывают, что сначала колотые камни включались в мозаичный набор как бы случайно. По мере того, как мастера осваивали технологию колки камня на *тессеры*, их работы приобретали отточенность и завершенность.

Мозаичистам удалось расширить цветовую палитру благодаря раскрытию живописных возможностей природных материалов — разнообразных мраморов, цветных известняков, сланцев, полудрагоценных

камней, *смальт*. И по мере освоения богатейших возможностей, которые несла в себе новая техника, приходило и осознание масштабов открытия. Тесселированные участки, которыми теперь заполнялись довольно значительные площади мощения, продолжали, однако, играть второстепенную, подчиненную галечной мозаике роль в убранстве сооружений. Опус тесселатум использовали как дополнение к опус барбарикум в текстурных контрастах, в четких очертаниях и выразительных деталях. Лишь постепенно новая техника отвоевывала самостоятельность, занимая все большее пространство мощения. То, что процесс смены техник был достаточно длительным, говорит о существовании инерции устоявшихся традиций. Мастера не торопились расставаться с привычным материалом: даже на закате техники барбарикум галечные фрагменты включались в почти целиком тесселированные мозаики. Мало того, уже окрепшая техника тесселатум продолжала использовать композиционные построения предшествующих времен, демонстрируя жизнеспособность традиционных методов построения композиции. Появление набора из однородных, геометрически почти правильных кубиков сообщает изображению большую лабильность. Палитра мозаик становится богаче, превращаясь в полноцветную напольную картину.

### **1.7. Опус вермикулатум**

Изобретение техники вермикулатум, имеющей почти все родовые признаки тесселатум, но значительно более мелкого модуля, стало важным результатом экспериментов с *тессерами*. Эту технику можно назвать мозаичной миниатюрой, позволяющей передавать тончайшие живописные нюансы. Трудоемкость техники вермикулатум накладывает определенные ограничения на размер произведения. Мелкомодульные сюжетные мозаики, как правило, имели размеры менее одного квадратного метра. Однако в этой же технике созданы такие масштабные мозаичные картины исключительных

достоинств, как «Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием» из Дома Фавна в Помпеях (около 15 м<sup>2</sup>) или «Нильский пейзаж» в святилище Фортуны Примигении в Палестрине (около 25 м<sup>2</sup>). Эти мозаики наглядно демонстрируют, насколько умело мастера-мозаичисты применяли миниатюрную технику к монументальным масштабам. Зачастую набор состоит из очень мелких камешков неправильной формы, но обладает почти безграничными возможностями передачи живописных эффектов, тончайших нюансов, материальности и весомости предметов. В этом отношенииopus вермикулатум несравним ни с одной другой техникой мозаичного искусства.

В прямом переводе название техники *vermiculatum* означает «червеобразный» или «лентообразный». Специалисты по-разному объясняют появление этого названия. Например, Т. П. Каптерева полагает, что линии набора имеют сходство с движениями червя<sup>6</sup>, но как ни всматривайся в прекрасные мозаики, сходства подобного рода обнаружить не удастся. Более вероятно, что происхождение названия связано не с самим набором, а с исходным мозаичным материалом, представлявшим собой тончайшие брусочки цветной стеклянной пасты или цветные пруты из разноцветных камней. В процессе высыхания они по-разному изгибаются. Длинные тонкие изогнутые *штифты* различного цвета, разложенные по колерам в кассы, напоминают засохших червей, что и послужило основанием для названия мозаичной техники.

Как правило, эмблемы создавались в известных мастерских вдали от сооружений, которые им предстояло украсить. Для подавляющего большинства мелко модульных эмблем образцами служили произведения эллинических живописцев. Оригиналы, по которым набирались эмблемы, создавали великие художники, но и исполняли эти произведения великие мозаичисты.

В Тмуисе в дельте Нила обнаружены две мозаичные эмблемы со сходными погрудными женскими портретами. На обеих мозаиках

---

<sup>6</sup> Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба. М.: Искусство, 1980. С. 332.

изображена одна и та же модель — женщина в военном костюме (ил. 9, 10). На этих мозаиках изображена конкретная историческая личность — царица Египта Береника II. На более позднем портрете резче, чем на первом, проявлены эффекты светотени, морская атрибутика по цвету и технике набора несколько проще. Заметно, что в первом случае модель выглядит моложе и поэтичнее, во втором — более реалистично и резко. Напрашивается вывод о том, что обе мозаики являются прижизненными портретами царицы и созданы в разные периоды царствования Птолемея III Эвергета и Береники II (246–222 годы до н. э.). Вероятно, в начале и в конце их царствования в придворных художественных мастерских были созданы портреты Береники, и по этим живописным оригиналам были набраны обе мозаики. Условность жанра торжественного портрета позволила при сохранении портретного сходства свободно гиперболизировать восхваление правительницы Египта и возвести ее в ранг персонификации Александрии. С именем египетской царицы связана легенда о появлении созвездия Волосы Береники. Когда ее супруг Птолемей III отправился в длительный военный поход против Селевка II, Береника дала обет в случае дарования ее супругу победы принести в дар храму Афродиты свои роскошные волосы. Птолемей возвратился с победой, и Береника исполнила обет, но вскоре обнаружилось, что ее дар исчез с алтаря храма. Это было истолковано как благосклонность могущественной богини, превратившей обрезанные локоны в созвездие Волосы Береники.

Образ Диониса с распростертыми крыльями в античном искусстве встречается редко. Вячеслав Иванов в свое время, как раз в связи с делосской мозаикой, писал, что придание крыльев богу, «изначала родного стихиям земли, воды и огня, но не воздуха», должно было означать его отношение к душам умерших<sup>7</sup>.

На мозаике из Дома Диониса на острове Делос заметны значительные утраты. Тем не менее уцелевшие фрагменты красноречиво свидетельствуют

---

<sup>7</sup> *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1925. С. 145.

о высочайшем мастерстве мозаичистов (ил. 11). Центр мощения из Дома Фавна в Помпеях занимает эмблема, на темном фоне которой изображен Дионис на леопарде (ил. 12). Трудно судить, выполнены ли эти памятники мастерами местной школы, доставлены ли на остров в готовом виде или созданы приезжими мигрирующими мозаичистами. Наиболее вероятно последнее предположение.

На вилле императора Адриана в Тибуре была обнаружена эмблема «Голуби на чаше», ныне хранящаяся в Капитолийских музеях Рима (ил. 13). Она создана в Пергаме, где жил и работал великий мозаичист Сос. Плиний, очарованный его мастерством, называет его наиболее известным в этом жанре (XXXIV, 184). Этот мотив стал темой бесчисленных повторов и адаптаций, которые распространились по всему античному миру. О его происхождении высказываются разнообразные суждения. Некоторые ученые полагают, что мозаика является оригинальной авторской работой Соса из Пергама, которая была создана в период высшего расцвета мозаичной «картины» и перемещена на виллу Адриана, где свято хранилась как произведение высокого искусства. Другие исследователи считают мозаику подробнейшей копией созданного Сосом шедевра, которая могла быть исполнена мастерами-мозаичистами в начале II века н. э. специально для виллы императора Адриана. Нам кажется, что правы те, кто считает произведения пергамцев оригинальными шедеврами, поскольку ничего подобного во времена Адриана создано не было.

В Помпеях обнаружено около сорока фигуративных эмблем. Почти половина из них располагается в интерьерах самого богатого дома доимперских Помпей — Дома Фавна (конец II века до н. э.). В этом Доме и в Доме геометрической мозаики (ок. 100 года до н. э.) обнаружены мозаичные картины с изображениями смертельной схватки осьминога и гигантской креветки (ил. 14, 15). Невозможно не восхищаться высочайшим мастерством мозаичистов и тем, насколько свободно они используют безграничные возможности техники вермикулатум для воспроизведения в камне

мельчайших подробностей живой пластики обитателей морских глубин. При всех несомненных достоинствах мозаики из Дома Фавна, мощнее из Дома геометрической мозаики выглядит предпочтительнее.

Поразительное сходство мозаик заставляет еще раз обратиться к теме живописных произведений, благодаря которым мастера создавали мозаичные работы. Прямой, «дословный» повтор какого-либо мозаичного произведения встречается чрезвычайно редко и представляет особый интерес с точки зрения поиска изобразительных источников. Без живописного оригинала такой уровень сходства сложнейших мозаичных композиций едва ли достижим. Возникает интересный вопрос: почему при наличии общеизвестных образцов так мало прямых повторов? Вообще, проблема миграции сюжетов, мотивов и композиционных решений представляет собой обширное поле для дальнейших размышлений и исследований. Эти мозаичные памятники демонстрируют принцип преемственности сюжетов. Что же касается незначительных различий в композиции, то их можно отнести в первую очередь на счет меняющихся эстетических предпочтений. Лучшие помпеянские мозаичные эмблемы свидетельствуют о том, что собственно исполнительской работе предшествовала работа по сбору подготовительного материала, длительному наблюдению и тщательному изучению натуры. Масштабные эмблемы, заполняющие все помещение (или его большую часть), создавались крайне редко. В этих случаях менялась технология набора и монтажа.

Выдающимся примером такого рода эмблем можно считать «Мозаику Александра» в Помпеях, созданную в конце II века до н. э. (ил. 16). Окруженная бордюрами из трехмерных *дентикул*, мозаика занимает большую часть *экседры* в Доме Фавна. Композиция создана по несохранившемуся живописному оригиналу. Его автором, вероятно, был либо современник Александра Македонского Аристид из Фив, либо Филоксен из Эретрии, живший приблизительно в то же время, что и Александр Великий (вторая половина IV века до н. э. Датировать мозаику

принято ок. 100 года до н. э., но эта датировка не является окончательной)<sup>8</sup>. Аристид «самым первым начал выражать в живописи нрав и передавать чувства человека <...>, а также душевные смятения. <...>. Он же написал “Сражение с персами”, изобразив на <...> этой картине сто человек и договорившись с элатьским тираном Мнасоном по десяти мин за каждую фигуру» (Plin. XXXV, 98–99), «на картине которого, не уступающей никаким другим, написанной для царя Кассандра, было изображено сражение Александра с Дарием» (Plin. XXXV, 10). Существует также мнение, что мозаика была смонтирована из секций, набранных способом обратного набора. Ученые, придерживающиеся этой точки зрения, считают, что при таком методе ошибки гораздо менее вероятны, чем при прямом наборе на месте монтажа. Профессор К. Данбэбин полагает, что, вероятнее всего, «Мозаика Александра» была выполнена прямым набором в стационарной мастерской. «По моему мнению, эта теория представляется маловероятной, если учитывать размер и хрупкость произведения, трудности расчленения его на секции, подчиненность мозаики размеру помещения, а также является показателем того, что она была выложена на месте бригадой мозаичистов»<sup>9</sup>. Как практикующие мозаичисты, мы склонны принять именно ее точку зрения и признать ее правоту.

После завершения сухого набора готовая мозаика была расчленена на секции по контурам изображения. Лицевая сторона отдельных секций заклеена тканью и в таком виде доставлена заказчику. В процессе монтажа и стыковки секций швы между ними заполняются мозаичным набором, делая их совершенно незаметными. Этот прием используется и сегодня.

Думается, что проблема несоответствия стиля напольных мелко модульных мозаик стилю современной им стенной живописи не нашла пока что убедительного разрешения, и что процесс перемещения мозаик в напольный декор имел более сложные причины, чем физическое вытеснение

---

<sup>8</sup> *Плиний Старший*. Естественное знание. Об искусстве / Пер. Г. А. Тароняна. М., 1994. С. 98, 100.

<sup>9</sup> *Dunbabin K. M. D. Op. cit. P. 43.*

одного вида декора другим. Были ли стенные росписи первого стиля столь совершенны, что владельцы Дома Фавна предпочли их эмблематике? Могли ли они недооценивать «Мозаику Александра», и готовы ли были пожертвовать настенным декором ради произведения столь высоких достоинств? Едва ли...

## ГЛАВА II. ТИПЫ СТРУКТУРНЫХ ПОСТРОЕНИЙ КОМПОЗИЦИИ

Многие ученые и художники разрабатывали свои методы изучения богатейшего мозаичного наследия Античности с целью создания убедительной системы типологизации мозаик. Им приходится сталкиваться с необходимостью разделения этого наследия на блоки, которые в дальнейшем собираются в новые единства. Этот прием позволяет корректно проводить сравнительный и стилистический анализы. В процессе поисков этих общностей следует сравнивать «подобное с подобным», а также искусственно расчленять проблемы ради удобства их исследования<sup>10</sup>.

Для нас наиболее полезными оказались разработки профессора Ирвинга Лэйвина, который в основу изучения напольных мозаик положил часто встречающиеся приемы композиционных построений. В результате исследований он определил два основных направления, объединенных в сходные группы — орнаментальный декор и фигуративные композиции. Членения внутри групп он предложил назвать «гнездами», более мелкие — «ячейками» и, наконец, точечные мощения в виде конкретных памятников — «типами». К орнаментальным «гнездам» он относит шахматную клетку, *медальоны*, ковровые покрытия и диагональные композиции, а к фигуративным композициям — вид с высоты птичьего полета, фриз и ярусные построения<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 37.

<sup>11</sup> *Lavin I. The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources: A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style // Dumbarton Oaks Papers. 1963. Vol. 17. P. 185–186.*

Вслед за профессором И. Лэйвином и опираясь на его теоретические труды, попробуем уточнить и развить предложенную им типологическую структуру изучения античных мозаик. Не нарушая основ этой структуры, попытаемся углубиться в рассмотрение типов отдельно взятых мозаичных памятников.

## 2.1. Шахматное или кессонированное построение

Принцип орнаментального построения «шахматная клетка» ясен из названия. Квадратные *панно* из фигуративных и геометрических мотивов (opus микстум) обнаружены на вилле Дар-Бук-Аммера близ Лептис-Магна. Двухрядный *гильош* обрамляет композицию из девяти квадратных клеток, четыре из которых представляют собой персонификации сезонов. Они выполнены в технике opus вермикулатум и перемежаются с пятью сектильными декоративными вставками (ил. 17).

Мощение карфагенского Дома Вольера также относится к типу шахматных клеток. Изображения молодых людей с небольшими амфорами в руках расположены в шахматном порядке. Каждый из них одет в форменную одежду, цвет которой указывает на их принадлежность к одной из четырех спортивно-политических партий. На мозаичных *кессонах* с изображениями лошадей нет надписей с их кличками, но на каждом из них есть своеобразная подсказка в виде элементов антуража, который должен помочь посвященному зрителю идентифицировать лошадь-победительницу (ил. 18).

Простой разновидностью этого же типа построения композиции является «диагональная решетка или сетка». К ним относятся мозаики с диагональным расположением шахматной клетки, когда ее квадраты развернуты под углом в 45 градусов по отношению к стенам интерьера.

Не следует путать этот прием напольного убранства с таким типом композиционной схемы, как «диагональное построение».

## 2.2. Диагональное построение

Эта схема иногда повторяет структуру коробового свода и соответствует убранству плафонов. В Доме Лабериев тунисской Удны (древняя Утина) почти всю плоскость пола охватывают завитки виноградной лозы. В исходящих из угловых *кратеров* и восходящих к центру композиции диагональных завитках лозы крылатые эроты спускают на веревочках корзины, наполненные виноградом. Побег лозы обрамляет центральную часть мозаики с изображением трех фигур — Диониса, афинянина Икария и его раба. Икарий передает рабу дар Диониса — виноградную гроздь, побуждая того к виноделию (ил. 19).

Имеются примеры того, как дионисийская тематика обходится без изображения собственно божества. Если взглянуть с этой точки зрения на мозаику с Икарием, возникает вопрос о значении фигуры Диониса, располагающейся в центре группы. Его участие в акте дарения винограда выглядит инертно, а по тому, как двое смертных беседуют, не обращая внимания на присутствие божества, можно допустить, что они его просто не видят. Дионис осеняет происходящее своим незримым для них присутствием. Мозаичист использует тонкий художественный прием, словно изымая божество из общего контекста повествования и придавая всей сцене возвышенный характер.

На антиохийской мозаике, получившей по месту ее нынешнего хранения название «Ворчестерская охота», основные диагональные векторы заданы угловыми изображениями деревьев. Условный центр композиции занимает торжествующая фигура охотника с копьем, которым он поразил вепря. Вероятно, в образе добычливого охотника мог быть изображен владелец поместья (ил. 20).

### 2.3. Медальон и декор из завитков

*Медальоны* могут быть как замкнутыми (ограничивающими локальное пространство плоскости мощения), так и разомкнутыми или открытыми (тогда они называются завитками). Композиционные построения этого типа встречаются почти во всех регионах Империи. Ограниченные орнаментом из венков и имеющие форму круга, овала или многоугольника, *медальоны* вносят регулярность в убранство интерьера.

Композиция мозаики *медальонного* типа с дионисийским сюжетом из Эль-Джема построена на непрерывном движении орнаментальных полос из лавровых листьев. Сложная вязь гирлянды, извиваясь и переплетаясь, создает крупные и мелкие *медальоны* и свободные секции затейливой формы. В крупных *медальонах* заключены бюсты менад, в мелких — небольшие изображения птиц. Для образа Силена отведен центральный *медальон* (ил. 21).

Завитки лозы или *аканта* выполняют ту же функцию тектонической организации композиционной структуры, что и собственно *медальоны*. Мощения, основу декора которых составляют растительные завитки, использовались со времен галечных мозаик, но максимального распространения они достигли в эпоху Византийской империи — в первую очередь на востоке Средиземноморья и в Северной Африке. Принцип использования завитков допускает значительно бóльшую свободу в насыщении мозаики дополнительными элементами декора.

Прелестны уцелевшие со II века н. э. фрагменты «мозаики завитков» ливийской виллы Дар-Бук-Аммера. Сложные членения делят мозаику на отдельные секции. Исходящие из зарослей *аканта*, похожего на чертополох, стебли растений сворачиваются в завитки, которые завершаются раскрывшимися цветками. На одном из них, превращенном в гнездо, птичка кормит птенцов. Чуть выше, на завитке лозы, встретились полевка и улитка, и, похоже, им не разойтись (ил. 22).

К этому же типу декора относится масштабное мощение в церкви святых Лота и Прокопия на горе Нево в Иордании, где в *медальонах* из замкнутых завитков виноградной лозы изображены фигурки погонщиков, виноградарей и т. п. (ил. 23).

#### **2.4. Ковровое или иррегулярное покрытие**

Истоки приема «ковровое заполнение» восходят к произведениям ткачей, которые украшали жилища коврами. Среди мозаичных мощений иногда встречается периферийный орнаментальный декор, который не скрывает своего происхождения, недвусмысленно напоминая бахрому ковра. Изделия ткачей несомненно повлияли на мозаичное искусство, но эту преемственность не следует понимать упрощенно, учитывая значительную разницу в материалах, масштабах и стремлении мозаичистов к бóльшей свободе, особенно в изображении фигуративных сюжетов. И. Лэйвин называет этот прием «сплошным иррегулярным декором». Между ковровым и иррегулярным типами много общего. В обоих случаях отведенная для мозаичного декора поверхность плотно заполняется изобразительными элементами, которые не накладываются друг на друга, а изолированно располагаются на общем для всей композиции фоне. Различие иррегулярного и коврового типов композиции состоит в несколько большей строгости и ритмичности последнего.

На карфагенской напольной мозаике из Дома Вольера разбросаны ветви различных пород деревьев с листвой и плодами, по которым неторопливо бродят птицы столь же разнообразных видов (ил. 24). Вызывает удивление сходство этого мощения с мозаикой на сводах мавзолея святой Констанции, дочери императора Константина I Великого. Не явилась ли созданная значительно раньше мозаика из Дома Вольера образцом, которому следовали мастера, украсившие своды мавзолея мозаичным декором?

Хранящиеся в музее тунисского города Сус (древний Хадрумет) мощение с изображением яств, очевидно, прежде украшало *апсидальное* помещение трапезной. Все приготовленные для банкета блюда становятся отдельными изобразительными элементами иррегулярной композиции. Над целиком зажаренной антилопой (импалой) виден головной убор в виде короны с четырьмя лучами — возможно, это герб домовладельца и устроителя пиршеств (ил. 25).

Еще один впечатляющий пример сплошного иррегулярного покрытия — ливийская мозаика с пигмеями-рыболовами. Два суденышка ориентированы в противоположные стороны, что сразу исключает единственную точку обзора. Рыбак-пигмей на носу парусника поймал огромную, размером с лодку, рыбину. На углу, похожем на каноэ, суденышке один пигмей держит в руках трезубец, другой сидит на веслах, третий стоит с удочкой на каменном островке. Гипертрофированные размеры морских тварей свидетельствуют, с одной стороны, об изобилии моря, с другой — об опасностях, таящихся в глубинах вод (ил. 26).

На первый взгляд, множество отдельных мотивов на мощении из тунисской Эль-Алии с нильским сюжетом никак не связаны между собой — береговая линия отделяет хаотичные события на берегу от столь же хаотичных событий на воде. Но мастерство мозаичистов превратило бессистемное изображение в бесконечное повествование о жизни в самых разных ее проявлениях. Каждый эпизод, каждую деталь отличает высокое качество мозаичного набора (ил. 27).

## **2.5. Панорама или вид с высоты птичьего полета**

Одним из сложнейших типов построения композиции в искусстве напольной мозаики является прием «панорамное изображение», или «вид с высоты птичьего полета». Его особая сложность заключается в некоторой двойственности поставленной задачи. Во-первых, это создание трехмерной

глубины пространства на двухмерной плоскости, во-вторых — необходимость соблюдения плоскостного единства, свойственного напольным изображениям.

Прекрасным образцом этого типа мощений является тунисская мозаика из Утики, воссоздающая на фоне холмистого ландшафта сцены охоты и повседневной жизни. Здесь дальний план выветляется вокруг фигур охотников и загонщиков, усиливая «краевую резкость» силуэтов (ил. 28).

На фрагменте мозаики из тунисской Эль-Алии мы видим сцены неторопливой жизни североафриканского побережья. У подножия высокого утеса, треснувшего сверху донизу, расположен странный архитектурный мотив, в изображении которого использованы приемы укороченной и обратной перспективы. Мотив склоненного дерева, прорастающего сквозь архитектурные элементы, предполагает сакральное предназначение сооружения. На переднем плане стоит домик бедняка из кирпича-сырца с покосившейся конусовидной крышей (ил. 29).

## 2.6. Фризовое построение

При использовании фризового построения повествовательная картина постепенно разворачивается для зрителя по мере продвижения вдоль нее. Как правило, при создании мозаичного мощения фризового типа используется прием темного силуэта фигуративных групп на светлом нейтральном фоне. При этом фигуры, располагаясь на низко расположенной полосе *позема*, приобретают статуарность.

Отчетливые признаки фриза имеет нильская мозаика из города Лептис-Магна. Слева появляется торжественная процессия с персонификацией Нила в образе седого могучего старца с рогом изобилия в руке, спокойно восседающего на бегемоте. Его сопровождают двенадцать юношей — персонификаций притоков Нила, держащих в руках длинную ленту гирлянды. Процессию возглавляют две женские фигуры с бубном и

*кроталами*. Композицию замыкает высокая стела с надписью по-гречески «Добрая Фортуна». Почитание Тюхе, греческой богини благополучия и судьбы, в Египте в эпоху эллинизма слилось с культом богини Исиды. У подножия стелы Нила встречаются два священнослужителя в масках (ил. 30).

В тунисской Дугге обнаружено мощение фризового типа, на котором изображен эпизод наказания Дионисом тирренских пиратов. Испуганные тем, что их корабль в мгновение ока становится цветущим садом, они пытаются найти спасение в воде. Но Дионис превращает их в дельфинов — ноги одного из пиратов, уже наполовину превратившегося в дельфина, терзает леопард. Пара эротов на другом корабле занимается мирной ловлей крабов, матрос с рыболовного судна пронзает трезубцем осьминога, другие тянут полный рыбы невод (ил. 31)

## 2.7. Ярусное построение

Среди мозаичных памятников Античности широко варьируются приемы ярусных построений композиции. Иногда *регистры* состоят из нескольких прямоугольных картин, разделенных узкими орнаментальными рамами, создавая впечатление разделки (рустовки) поверхности мощения на *квадры*. Значительно чаще встречаются простые членения на ярусы, когда сюжеты отделены по вертикали друг от друга условными полосами *позема*, а порой только тенями от движущихся фигур. Членение на секции-*регистры* помогает в решении задач тектонической организации пространства интерьера. При этом каждый отдельный, замкнутый в себе изобразительный элемент мозаичной поверхности становится частью неразрывного единства композиции ярусного типа.

В трех явных *регистрах* мозаики из тунисского Эль-Джема последовательно изображены эпизоды охоты на зайцев. Первый ее этап — торжественный выезд в поля в сопровождении раба, на втором ярусе псарь травит собаками спрятавшегося в колючих зарослях терновника зайца,

нижний ярус посвящен самому эмоциональному эпизоду охоты — псовой травле зайцев, когда всадники несутся во весь опор, обгоняя и собак, и их жертву (ил. 32).

Строительству христианской базилики посвящена мозаика из Уэд-Рамеля (Тунис). Произвольно разбросанные по плоскости мощения инструменты, приспособления и элементы архитектуры свидетельствуют о том, что в данном случае *регистры* соответствуют этажности реального строительства. В обрамленной круглым венком и поддерживаемой эротами утраченной центральной части, вероятно, содержалась *вотивная* надпись (ил. 33).

Карфагенское мощение с изображением жертвоприношения имеет сложную композиционную структуру, которая разделена на *регистры*. В верхнем *регистре* охота начинается с торжественного выезда участников предстоящих событий, условная линия *позема* прогибается под их ногами. Выше, почти у верхнего края картины, видны отдаленные холмы с деревьями и строениями, исполненные в упрощенной манере. Ниже изображены сцены охоты на хищников, где отдельные эпизоды разделены вертикалями деревьев (ил. 34). Фризовое и ярусное построения тесно связаны друг с другом — первое можно считать частным случаем второго, когда изображение ограничено одним *регистром*.

## 2.8. Круговая и кольцевая композиции

При кольцевом построении в центральной части изобразительного пространства выделен круглый или многоугольный изобразительный *медальон*, вокруг которого располагается широкое кольцо основного мозаичного декора — своего рода «замкнутый фриз». Если же скомпонованные в форму круга мозаики не имеют определенного центра композиции, то правильнее вести речь о круговом построении. Схема подобных мощений, как правило, представляет собой проекцию убранства

купола в напольной декорации. Некоторые круговые мощения с единым сюжетом покрывают всю площадь пола фигуративной композицией. Хотя, встречается и чисто орнаментальное заполнение формы круга. В центре вписанного в квадрат круга на мозаике из марокканского Волюбилиса изображен Орфей с лирой. Стволы деревьев как бы прорастают из периметра круга к центру и образуют секции с вогнутыми основаниями. Под сенью деревьев изображены различные животные, очарованные пением Орфея (ил. 35). Кольцевая композиция мозаичного мощения из Хамат-Тверии в Израиле служит той же задаче изображения зодиакального круга. К сожалению, мозаика была сильно повреждена при возведении поперечной стены. Персонификации знаков Зодиака выполнены в эллинизирующей манере, вероятно, сирийскими мастерами (ил. 36). Этот тип построения композиции подробно разработан в трудах кандидата искусствоведения, доцента Марии Георгиевны Давидовой.

### **ГЛАВА III. СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ГЛУБИНЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА**

Использование различных художественных приемов, связанных с построением пространства напольной картины, значительно увеличивает разнообразие мощений. Пространственный строй произведения зависит от типа построения композиции и взаимодействует с ним. В мозаичных памятниках Античности встречаются все известные нам сегодня способы перспективных построений. Наиболее отчетливо они проявляются в изображении архитектурных элементов, которые оживляют своим присутствием фигуративные изображения. Мозаики, посвященные исключительно архитектурным мотивам, встречаются достаточно редко. Гораздо чаще они составляют единое целое с окружающим их пейзажем. В большинстве же случаев архитектурные и ландшафтные мотивы являются фоном, на котором разворачиваются разнообразные сцены

повествовательного характера — жанровые, драматические, мифологические, фантастические и т. д.

### 3.1. Бескачественное пространство

Название «бескачественное» (или «неопределяемое») пространство не имеет негативной окраски. Его появление вызвано необходимостью типологизации изображений, основным свойством которых является отсутствие глубины пространства мозаичной картины, иначе говоря, отсутствие трехмерности на двухмерной плоскости пола. Для достижения такого эффекта достаточно использовать однотонный нейтральный фон, на котором контрастно могут располагаться как линейные, так и объемные изображения.

Для создания бескачественного пространства фона часто используют художественный прием «рыбья чешуя», создающий впечатление трепетной вибрации, легкого «звучания» мозаичной поверхности. Описанный прием в полной мере работает лишь тогда, когда изображение окружено обширной зоной свободного фона.

В напольных мозаиках эффекта «звучания» сложно добиться, набирая фон горизонтальными линиями *тессер*, но в куполах, на стенах и сводах храмов набор фона *тессерами* золотой *смальты* (*кантарель*) создает мощное органное звучание, как, например, на фонах образа Богородицы Оранты в куполе собора святой Софии в Киеве.

### 3.2. Уровень линии горизонта

Уровень горизонта имеет большое значение для любых пространственных построений. Частным случаем применения приема *с низкой линии горизонта* может служить мозаика из Дома Диониса в Неа-Пафосе, где использован сюжет, повествующий о трагической любви Пирама

и Фисбы. Полоска *позема* служит как бы подиумом для статуарных фигур и придает им эпическое звучание. Их темные силуэты отчетливо читаются на светлом нейтральном фоне, набранном горизонтальными линиями белых *тессер*.

Согласно легенде, юные влюбленные, несмотря на запрет родителей, решили тайно встретиться у ручья, протекавшего вблизи пещеры. Фисба пришла первой, но неожиданное появление львицы заставило ее укрыться в пещере. Во время бегства она обронила шаль, которую львица растерзала окровавленной после охоты пастью. Пирам, пришедший чуть позже, увидел на месте встречи лишь изодранную шаль своей возлюбленной. Вообразив, что ее постигла ужасающая участь, он в отчаянии вонзил кинжал себе в грудь. Фисба, найдя умирающего Пирама, тем же кинжалом покончила с собой. Боги превратили несчастных любовников в две реки, вечно и безуспешно стремящиеся друг к другу (ил. 37).

Многие мозаичные мощения созданы *с использованием высокой линии горизонта*, которая тяготеет к «панорамному» типу композиции. Далеко не всегда в них отчетливо обозначена линия горизонта, скорее можно говорить о ее присутствии, определяемом по косвенным признакам. Порой линия горизонта поднимается значительно выше верхнего края картины, что позволяет увидеть всю композицию как бы «с высоты птичьего полета». При этом происходит выравнивание масштабов фигуративных изображений переднего и заднего планов.

Мозаика с высокой линией горизонта обнаружена в сирийском городе Филиппополь. Ее сюжет воспроизводит сцену омовения Артемиды в горном озере в окружении обнаженных нимф, которые замечают подглядывающего за ними Актеона. В наказание за нескромность Артемида превратила его в оленя, которого растерзали его же собаки (ил. 38).

Промежуточное положение занимают композиции *со средней линией горизонта*, которая проходит примерно посередине мозаичной картины. Произведения этого типа зачастую имеют некий *просцениум* (твердь, *позем*),

на который опираются стопы ног персонажей. Как правило, композиционная динамика фигуративных сцен проявляется на фоне ландшафта или пейзажа с архитектурными сооружениями.

Иногда для того, чтобы акцентировать внимание на событиях переднего плана, задний план сцены замыкает изображение архитектурных элементов. Например, мозаика «Жертвоприношение Ифигении» из Антиохии имеет *просцениум*, глубину сценического пространства и задник сцены в виде колоннады (ил. 39).

### 3.3. Параллельная перспектива

Способ построения параллельной перспективы, создающей «многослойную глубину» и предусматривающей использование высокой линии горизонта, заключается в том, что фигуры переднего плана, располагающиеся у нижнего края формата, отчасти перекрывают выполненные в том же масштабе фигуры второго плана, которые, в свою очередь, перекрывают изображения третьего плана. Этот прием создает впечатление бóльшей отдаленности фигур второго и третьего планов и не нарушает общего восприятия. В этом случае особое значение приобретают падающие от фигур тени, по которым можно судить о расположении в пространстве той или иной фигуры.

Мозаичную картину II века н. э. из тунисского Эль-Джема исследователи относят к изображениям праздника Сатурналий. Во время этих торжеств слуги и господина менялись ролями и одеждой. Сатурналии длились неделями и сопровождалась безудержным весельем. Сидящие в ложе *амфитеатра* персонажи наделены атрибутами, обладающими символической значимостью. Они обмениваются короткими и, вероятно, громкими восклицаниями. Внизу на арене спят быки, и один из двух служителей, прижав палец к губам, призывает всех к тишине, чтобы не разбудить их. Фигуры на арене изображены в несколько меньшем масштабе,

чем сидящие в *амфитеатре*, — прием, характерный для обратной перспективы. Эта мозаика также может рассматриваться как пример параллельной перспективы (ил. 40).

Сюжет центральной части мозаики, украшавшей интерьер виллы Лабериев в Удне (Тунис), отражает рустическую деятельность на вилле. На переднем плане — колодец с «журавлем» и водопоем для животных, выше — овчарня с пастухом и овцами. В соизмеримости масштабов ближних и отдаленных фигур проявляется принцип параллельной перспективы, одновременно напоминающий ярусное построение (ил. 41).

Необычный сюжет представлен на сирийской мозаике «Похититель эротов». Глубокий старик отлавливает зазевавшегося крылатого младенца-эрота, чтобы сунуть его в клетку, откуда растерянно выглядывает уже пойманный эрот. Их свободные собратья безмятежно занимаются своими делами. Аллегорический смысл этой мозаики, вероятно, заключается в том, что все преходяще, и неумолимое время делает старого мизерабля недобрым завистником, пытающимся остановить зарождение новой любви (ил. 42).

Интересно, что и в античном искусстве имеется изображение, которое сюжетно примыкает к этой мозаике. В Стабиях на вилле Ариадны в 1759 году была обнаружена фреска «Продавщица амуров». На фреске торговка эротоми предлагает Афродите на выбор крылатых ангелочков, которых она поочередно вынимает из клетки за крылышки. Сирийская мозаика развивает мотив фрески и воспроизводит сцену отлова эротов, которая предваряет сцены торговли ими.

### **3.4. Обратная перспектива**

Теория обратной перспективы разрабатывалась в трудах П. А. Флоренского, Э. Панофского, Л. Ф. Жегина, В. М. Мошкова и О. И. Кузнецова, Б. В. Раушенбаха и др. Основная задача этого приема — создать такое построение, где точка схода и формирование пространства происходит перед плоскостью картины, а не в глубине ее, как в случае с

линейной или бинокулярной перспективой. Приближающая изображение обратная перспектива не допускает прорыва плоскости пола. Сложное пространство картины, собранное из линий схода, концентрируется в точке схода, находящейся в зрачках зрителя, и таким образом, зритель как бы вовлекается в драматургию повествования. В большинстве случаев этот прием используется при изображении предметных архитектурных объектов, натюрмортов, сакральных предметов или предметов быта. Впоследствии он становится доминирующим в программе настенного убранства христианских православных храмов и в иконописи.

Мозаика из Туниса с простым декором обрамления воспроизводит финальный эпизод спора Афины с Посейдоном за право быть покровителем полиса, который в дальнейшем получит название — Афины. У изображенного в обратной перспективе стола, на котором крылатая богиня (вероятно, Nike) извлекает из кувшина жребий, находятся Афина и почти полностью утраченная фигура Посейдона (ил. 43).

На фрагментах мозаик из Герасы в Иордании используется прием обратной перспективы в изображении архитектурных элементов.

### **3.5. Линейная перспектива**

Согласно античному преданию, художник театральных декораций Агафарх открыл в середине V века до н. э. линейную перспективу, которая в дальнейшем получила развитие благодаря усилиями художников и архитекторов Возрождения. В настоящее время по способам ее построения издана обширная литература. Эта тема достаточно изучена сегодня, но в напольных мозаиках Античности прием линейной перспективы встречается достаточно редко. Тем бóльший интерес представляют уцелевшие памятники, в исполнении которых использован этот прием.

Эмблема «*Хорег* и актеры» из Дома Трагедииографа в Помпеях относится к I веку до н. э. Построение композиции позволяет предположить,

что и само разворачивающееся в архитектурной среде действие является сценой из спектакля: боковые колонны опускаются ниже края картины, подчеркивая приподнятость места действия, словно это театральные подмости. О том, что это именно сатирический спектакль, говорит характерное для таких спектаклей одеяние актеров — мохнатые набедренные повязки. Сидящий в центре композиции *хорег* напутствует двух артистов. У его ног и на столе за его спиной лежат театральные маски (ил. 44).

На мозаике *триклиния* из Дома состязания в сирийской Антиохии представлена композиция «Состязание Диониса и Геракла», созданная около 100 года н. э. Великолепно исполнено трехмерное архитектурное обрамление композиции. Основания и капители круглых колонн с падающими тенями и антаблемент с *кессонированным* арочным сводом создают иллюзию глубины пространства. Точки схода находятся на двух линиях горизонта. Фигуративная мозаика играет роль задника сцены, который ограничивает глубину перспективы архитектурного антуража, но имеет и собственную трехмерность, прорывая плоскость пола и превращая мозаику в «окно в полу» (ил. 45).

Мозаика из Дома Диониса и Ариадны (Селевкия Пиерия, Сирия) имеет значительную степень сходства с предыдущей мозаикой в способе изображения архитектуры. При сопоставлении этих мозаик возникает мысль о том, что они могли быть созданы одной и той же мастерской. Сюжет спасения Дионисом Ариадны развивается на равномерно светлом, почти бескачественном фоне, нивелирующем глубину пространства картины. В этом мощении добавлены две боковые ниши, в которых как бы из другого измерения появляются сатир и менада. Порхающий эрот приподнимает покров, отрывая лицо спящей Ариадны (ил. 46).

### 3.6. Воздушная перспектива

Для мозаичных произведений, в которых использован прием воздушной перспективы, характерны мягкие тональные переходы, сближение (сплавление) цвета, сниженная краевая резкость силуэтов, изысканность мелко модульного набора. Можно с уверенностью утверждать, что создание мозаик такого рода в принципе невозможно без живописного оригинала, полноцветного *картона* и широчайшей цветовой палитры, которая дает возможность передавать цветовые нюансы. Понятно, что такой сложный мозаичный набор встречается крайне редко.

Описываемый прием имеет некоторые особенности. Во-первых, контуры отдаленных изображений размыты легкой перламутрово-жемчужной дымкой, поскольку ближний и дальний планы разделяет воздух, создающий оптическую иллюзию отдаленности. Во-вторых, живописно-объемная моделировка формы фигур и предметов переднего плана четче, чем на дальнем плане, их размеры последовательно уменьшаются по мере удаления в глубину изобразительного пространства. При создании композиции используются те же приемы, что и при построении линейной перспективы.

*Триклиний* антиохийского Дома Атриума украшало Т-образное мощение, состоящее из трех мозаичных картин. Одна из них посвящена мифологическому состязанию Диониса и Геракла, в котором победителем становится тот, кто раньше выпьет определенное количество кубков вина. Справа нетрезвый арбитр — Силен — дает отмашку рукой, фиксируя победу Диониса. На переднем плане стоит большой золотой *кратер* с вином и валяются четыре пустых серебряных кубка. Менада сопровождает состязание игрой на *авлосе* (сдвоенная флейта). Эрот спешит поздравить победителя. Смуглый Геракл, сбросив львиную шкуру, лихорадочно допивает последние капли вина, в то время как его божественный соперник демонстрирует опустевший кубок. Глубина пространства картинной плоскости передана не

только в системе линейной перспективы, но преимущественно мягкими переходами цвета, его нюансированной теплохолодностью (ил. 47).

Другими образцами использования воздушной перспективы могут служить ландшафтные мозаики с виллы Адриана в Тибуре, имеющие значительную глубину изображаемого пространства.

### 3.7. Силуэт, контур, светотень

Приемы изобразительной формы не существуют в чистом виде и всегда взаимосвязаны с различными типами построения композиции. Выбор приема зависит не только от замысла, но и от квалификации мастеров, имеющегося в их распоряжении материала и его палитры.

Если рассматривать фигуративные изображения с точки зрения дуализма основных категорий — пластически-плоскостного и объемно-пространственного<sup>12</sup>, — то к первому из них следует отнести мозаики, в которых использованы приемы контура или силуэта на нейтральном фоне. Использование этих приемов предусматривает ограничение внешней формы фигур более темными линиями набора на светлом фоне или светлыми линиями — на темном фоне. Линейный контур определяет границу между силуэтом фигуры и пространством фона. В случае использования контура в воздушной перспективе можно говорить о контуре открытом или разорванном.

Темный контур также принимает участие в создании объемно-пространственных изображений, но здесь он играет иную роль, создавая краевую резкость объемных изображений, что позволяет отчетливее выявить внешние очертания формы.

В остийских черно-белых мозаиках белые линии *тессер*, не разрушая черных выразительных силуэтов, выделяют внутренние членения фигур и

---

<sup>12</sup> Мошков В. М., Кузнецов О. И. Пластические основы композиции. Проблемы синтеза искусств. СПб.: Издательство СПбГУ, 1994.

драпировок, а белые локальные пятна передают влажный блеск мокрых тел. В святилище имперского культа в Остии изображен сюжет жертвоприношения, состоящий из сцен заклания привязанного к столбу жертвенного быка и разделки туши другого, уже принесенного в жертву (ил. 48).

В музее при церкви святого Иоанна Евангелиста в Равенне на одном из квадратных *панно*, выполненных в одинаковой манере контурного рисунка, изображена группа воинов с копьями, причем полностью, во весь рост, изображены только три фигуры первой шеренги (ил. 49). Этот прием несоответствия числа фигур людей (или лошадей) количеству их ног часто встречается в иконописи, особенно при изображении групп всадников. Он использовался для того, чтобы не создавать композиционную «суету», неизбежно возникающую при излишне правильном пересчете ног. Грубоватое исполнение, условность трактовки контурных фигур позволяют отнести эту мозаику к альтернативному стилю набора.

Фон для объемных изображений может быть как нейтральным, так и изобразительным. Пейзажный или архитектурный фон для фигур (или групп фигур) создает сложную глубину пространства, в котором происходит изображаемое событие. Если при этом отсутствует определенный источник света, фигуры, как правило, читаются четкими силуэтами. Если же фигура освещается боковым скользящим светом, мозаичист вынужден решать проблему «большого света и большой тени». Тон контура в тени плотнее, чем на свету. Бóльшую весомость объемам тел придают дублирующие контур линии *тессер* насыщенного цвета и тона, но более светлые. При использовании фасадного или прямого освещения светлые *тессеры* располагаются на самых выпуклых формах тела, создавая впечатление скульптурной объемности фигуры.

В начале XVI века в Италии появляется новый термин — «*кьяроскуро*» («светотень»), который изначально имел достаточно узкое применение, но со временем ретроспективно распространился на живописные и мозаичные

памятники Античности. Само название говорит о применении мастерами светотеневой трактовки формы. При создании мозаики учитывался также некий источник света, что оказывало значительное влияние на результат работы с изображением<sup>13</sup>. Благодаря этому художественному приему появилось направление «окно в полу» в искусстве напольных мозаик.

На квадратном мозаичном *панно* из Неннига изображена схватка гладиаторов — *ретиария* и *секутора* — под наблюдением арбитра. Интерес представляют повышенная краевая резкость и объемная моделировка формы персонажей этого сюжета. Крайнее напряжение поединка передано с помощью белых «оживков» на выпуклых частях мокрого от пота смуглого тела *ретиария* (ил. 50).

Мощение терм Каракаллы разделено на секции, где обрамленные *гильошем* погрудные портреты перемежаются изображениями атлетов в полный рост. Победители крупнейших состязаний стоят на почти плоских постаментах. Их руки обмотаны тонкими кожаными ремешками поверх защитных поручей для того, чтобы удары были сильнее. Мощные фигуры бойцов отчетливо выделяются темными силуэтами на общем для всего мощения светлом фоне. Объемно трактованные формы освещены спереди, что создает светлые блики на выпуклостях мускулатуры (ил. 51).

Обнаруженный в Стабиях *нимфей* украшала мозаика с изображением кулачного бойца, единственной одеждой которого были поручи из узких кожаных ремешков и венки победителя. Высочайшее мастерство мозаичиста проявилось в том, как он сумел передать нюансы формы, используя крупномодульные *тессеры*. Сходство с моделью кажется несомненным, несмотря на лапидарность исполнения, близкого к римскому стилю набора (ил. 52).

---

<sup>13</sup> Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 83–149.

## ГЛАВА IV.

### ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА МОЗАИЧНЫХ МОЩЕНИЙ ПО СТИЛИСТИЧЕСКИМ ПРИЗНАКАМ

#### 4.1. Классифицирующие тенденции в развитии мозаичного искусства

##### 4.1.1. Хризотриклиний Большого дворца византийских императоров

В научном сообществе нет единства в вопросе датировки прекрасно исполненной многоярусной и затейливо скомпонованной мозаики Хризотриклиния Большого императорского дворца. Приемы трактовки фигур больше соответствуют идеальным установкам искусства начала IV века, стиль которого называют «константиновским Возрождением». Нет единства и в обосновании причин отличия стиля мозаики от стилистических предпочтений эпохи, ни в истолковании отдельных сюжетов и мотивов. Доминирующая идея создателей мощения Большого дворца заключалась в использовании жанровых сцен вокруг *перистиля* как прелюдии к огромному, несомненно, церемониальному залу. По средней оси *перистиля* проходила мозаичная дорожка от главного входа через весь открытый двор. Вероятно, она могла служить как для прогулок императора, так и для торжественных церемоний (ил. 53).

Монументальное мощение Большого дворца обрамлено широким бордюром с *маскароном*, но до наших дней сохранились только три образа, один из которых претерпел значительные повреждения. Лучше сохранившиеся мозаики отличаются удивительной реалистичностью исполнения. Портретное сходство образа «Предводителя варваров» с реальной моделью несомненно, но кто именно изображен, неизвестно (ил. 54). Хорошо сохранившаяся персонификация Океана выражает безмятежность, эпичность образа. Тщательно проработана копна волос-водорослей, обрамляющих исключительно мелко модульный набор его лица. Сам лик как бы распластан на плоскости мозаики, отчего образ визуально становится шире (ил. 55).

Удивительно разнообразие сюжетов мощения, большинство из которых представляют собой жанровые пасторальные сцены, эпизоды охоты, преследований и терзаний. Весомая и даже тяжеловесная объемная, почти скульптурная трактовка двух фигур охотников на тигра. В их движениях и на их лицах читаются непреклонная решимость и полное доверие друг к другу. Следует обратить внимание на то, что полное отсутствие падающих теней производит впечатление вырезанности, аппликативности изображений. Все фигуративные элементы лишены опоры в виде *позема*, условных линий горизонта и даже собственных теней на фоновом пространстве. Строгая сдержанность такого решения в некоторой степени нивелировала брутальностью римского стиля мозаичного набора (ил. 56).

Уморительная сценка с мулом, не только сбросившим незадачливого седока вместе с поклажей, но и ухитрившимся напоследок лягнуть его. Озорное выражение морды мула в сочетании с его упрямством и мстительностью говорит о давнем умысле вьючного животного при удобном случае отомстить надоедливому хозяину (ил. 57).

Все авторы, хотя бы косвенно упоминавшие мощения Большого дворца, констатируют ***отсутствие внутренней композиционной структуры***. Разделенные фоном сюжеты расположены четырьмя протяженными *регистрами*, которые создают впечатление пространства, прерываемого изолированными изображениями. Небольшие «кулисы» в виде холмиков или горок, зарослей кустарника или деревьев расположены в случайном порядке, который не предполагает общего для всей композиции ландшафта. Силуэтные фигуры представляют собой отдельные сюжеты и мотивы, которые не соприкасаются друг с другом, создавая странное единство продольного декора, поддерживаемого лишь рядоположенностью членений на неявные *регистры*. Аналогичное бессистемное единство представлено и в вертикальном направлении. Кажется, все эти группы могли бы быть скомпонованы любым образом без нарушения общей композиции. Каждый мотив мощения представляет собой событие, происходящее в изолированном пространстве. Сюжеты не продолжаются за пределы

отведенного им места, ограничиваются площадью, которую занимают. Сюжеты и мотивы калейдоскопически сменяют тематику. Одни события представлены в момент кульминации, другие статичны, но все они создают ощущение эпичности, непрерывного процесса вне конкретного времени и пространства. В каждом сюжете заметно, что художник стремится проникнуть в суть предмета или события, избегая всего сиюминутного, преходящего. Внешние природные связи уже не важны для художника, ему важно отобразить *эйдос* предмета.

В этом проявляется заметный отход художественного мышления от классических идеалов Античности. Хотя некоторые ученые считают мозаики Хризотриклиния натуралистичными, нам кажется, что правильнее было бы говорить *о глубинном реализме* этих изображений.

Заполнение поверхности небольшими прекрасно исполненными изобразительными элементами создает ритмический эффект, который И. Лэйвин предлагает называть «ритмическим *стаккато*» — «особым шумом»<sup>14</sup> мозаичной поверхности, когда однородное неизобразительное фоновое пространство, словно отрывистыми движениями смычка, прерывается тонально и эмоционально акцентированными изобразительными пятнами сложной конфигурации.

Единство проявляется и в объемной трактовке фигур людей и животных, в живости и пластичности движения персонажей, в реалистичности изображений (даже в тех случаях, когда речь идет о фантастических созданиях). Но это единство неоднородно, поскольку отдельные сюжеты и мотивы не связаны между собой в смысловую и тематическую общность.

Такой художественный прием, как тени от фигур животных или людей в виде темной полосы на *поземе* появился в античной живописи в конце V века до н. э. Он получил широкое распространение в мозаичном искусстве античного мира, а его отсутствие затрудняет восприятие членений мозаики

---

<sup>14</sup> Марков В. Принципы творчества в пластичных искусствах: фактура / В. Марков [Валдемар Матвейс]. СПб.: Издание Ов-а художников «Союз молодежи», 1914. 70 [2] с.

на *регистры*. Но, вероятно, в данном случае фигуры не имеют теней по вполне рациональным причинам: при столь сложном и протяженном ярусном построении тени от фигур могли бы создать избыточную изобразительную «суету».

Нейтральный фон, набранный «рыбьей чешуей», придает изображениям ту благородную условность, которая знаменует зарождение нового аристократического стиля средневекового византийского искусства, основанного на синтезе ориентализирующих и эллинистических тенденций. Но именно этот стиль с темными силуэтами тщательно проработанных фигур на обширных пространствах светлого фона становится эталоном для художественных центров Западной Европы раннего Средневековья.

#### 4.1.2. Апамея

Для того, чтобы лучше понять особенности константинопольского мощения, попробуем сравнить его с другими мозаичными памятниками. Ряд исследователей находит значительное сходство этой мозаики с мозаикой из Дома Триклиния в сирийском городе Апамея-на-Оронте.

Наиболее вероятным временем создания мозаичного мощения из Апамеи считается вторая половина V века. Построенная неявными ярусами композиция имеет определенное сходство с ярусностью мозаик Хризотриклиния. Сходны они и соблюдением классицизирующих изобразительных традиций. Трактовка фигур охотников в мозаике из Апамеи сходна с константинопольским сюжетом «Охота на тигра». При всем сходстве памятников заметно, что набор в мощении Большого дворца несколько ближе к римскому стилю, чем набор во Дворце наместника императора. На апамейской мозаике мы видим пять ориентированных по вертикали неявных *регистров*, на которых изображены сцены охоты (ил. 58).

Различные эпизоды объединены межсюжетными связями в единое целое, например, охотник из четвертого *регистра* целится стрелой во льва, в пятом, верхнем, *регистре* (ил. 59), а леопард из первого *регистра* нападает

на вепря, изображенного во втором. На бескачественном светлом пространстве фона, набранного «рыбьей чешуей», выделяются более темные силуэты охотников и животных. Ощущение объемности фигур передано посредством контура, усиленного изнутри повторяющими его линиями набора с чуть более светлыми рядами *тессер*. Объем приобретает завершенность благодаря высветлению выпуклых частей тел. Контурные окружены «обкладочными» рядами белых *тессер*, которые смягчают касания изображений с фоном и позволяют сохранять цельность мозаичной поверхности. В композиции удерживается равновесие между стремлением к передаче естественной формы и необходимостью решать задачу соблюдения единства декорируемой плоскости. Изысканный рисунок общих силуэтов, тщательная проработка фигур и выразительность движений каждого из персонажей придают динамичность всей композиции.

Мозаика из Апамеи по своим изобразительным качествам достойна сравнения с константинопольской, она не просто близка ей, но во многих отношениях родственна. Это родство проявляется в сходном принципе членения на *регистры*, в динамичности охотничьих сцен, в почти скульптурной трактовке формы. Одежды охотников в константинопольской мозаике и мозаике из Апамеи (короткая туника, облегающие штаны, гетры, сандалии) почти не отличаются друг от друга. Силуэт фигуры верхового охотника в развевающейся накидке возвращает нас к образам Беллерофонта или Георгия Победоносца (ил. 60).

#### 4.1.3. Пьяцца-Армерина (вилла дель-Казале)

Опираясь на теоретические труды Ирвинга Лэйвина, попробуем сопоставить мозаичные памятники Большого дворца в Константинополе с мозаиками виллы дель-Казале близ Пьяцца-Армерина на Сицилии. Керамические и нумизматические материалы, которые обнаружены археологами выше и ниже поверхности мощений, указывают на начало IV века н. э. как на наиболее вероятный период их создания. Мощения виллы

неразрывно связаны с мозаичной традицией Северной Африки с ее богатой колористикой, но в мозаике «Большой охоты» эта традиция проявилась намного величественнее и масштабнее.

Мозаики дворца близ Пьяцца-Армерина объединяет своеобразный художественный прием — на лицах практически всех персонажей выделяются крупные, как бы подведенные, брови и глаза, что придает им особую выразительность. Этот прием характерен только для мозаик виллы дель-Казале. Обращают на себя внимание строгость и лаконичность в изображении одежды персонажей. На мозаике виллы дель-Казале одежда даже рядовых охотников выглядит значительно богаче, чем на мозаике в Константинополе или Апамее (ил. 61).

На берегу, отдельно от охотников и перевозчиков, занятых погрузкой отловленных и уже «упакованных» животных, наблюдая за процессом, располагается группа из трех человек. Двое со щитами являются телохранителями, третий — представитель имперской власти, отвечающий за благополучную доставку живого товара в Остию. В руках последнего то ли трость, то ли посох с грибовидной рукоятью (ил. 62).

Прекрасно одетый офицер с недоброй ухмылкой, стоя одной ногой на погрузочном трапе, использует прут для «обучения» нерадивого или оплошавшего подчиненного правилам погрузки животных. То обстоятельство, что его руки свободны, и явилось, вероятно, причиной наказания: он упустил добычу. Интересно, что, нанося удары правой рукой, офицер не выпускает из левой точно такой же посох, как упомянутый представитель имперской власти. Можно предположить, что этот предмет является непременным атрибутом официальных лиц, наряду с иерархическими знаками, вышитыми на их одежде (ил. 63).

Сходство мощений Хризотриклиния Большого дворца и коридора «Большой охоты» на вилле дель-Казале не ограничивается многоярусной системой построения композиции. В обоих случаях речь идет о декоративном убранстве дворцовой архитектуры имперского уровня, оба

выдающихся памятника мозаичного искусства беспрецедентны для первых веков новой эры по масштабам мощений. Основным отличием сицилийской мозаики от константинопольской является ее сюжетная целостность, единство читаемого повествования, в то время как последняя демонстрирует отсутствие логических и событийных связей между отдельными сюжетами и мотивами. Разные, хотя и одинаково важные роли играют паузы между изображениями: в одном случае они объединяют фигуративные группы, в другом — разделяют сюжеты на отдельные эпизоды. В мозаиках Пьяцца-Армерина (Казале) и Константинополя отчетливо проявился процесс эволюции убранства дворцовой архитектуры от Античности к Средним векам.

Итак, напольные мозаики Константинополя, Апамеи и Пьяцца-Армерина имеют много общего друг с другом и могут быть объединены в группу мозаик дворцового назначения. При этом мозаичное мощение Хризотриклиния не безоговорочно вписывается в эту группу.

Эти особенности нуждаются в комплексном осмыслении. Пока же (пусть исследователи мозаичного искусства Античности не сочтут наши предположения слишком смелыми) в результате сравнительного анализа трех памятников мозаичного искусства напрашивается вывод о том, что некоторые сюжеты и мотивы Хризотриклиния, включая образы *маскарона*, могут оказаться перемещенными мозаиками, созданными на полтора-два века раньше принятой датировки.

#### **4.2. Альтернативное направление в мозаичном искусстве**

Произведения искусства эллинистического стиля отличает кратковременность изображаемого события. Мастера, воплощавшие сюжеты, мотивы и образы, проявили невосприимчивость к новым веяниям, которые неизбежно вели к отказу от основополагающих принципов эллинистического художественного мышления. Произведения искусства эллинистического

стиля отличает кратковременность изображаемого события. Великие мастера греческой классики стремились удержать мимолетное движение, увековечить, сделать нетленным то, что неизбежно истлеет. Наслаждение, которое художник испытывал, когда ему удавалось уловить тончайшие нюансы формы, движения, жеста, он передает зрителю на чувственном уровне. В этих переживаниях и сопереживаниях есть нечто гедонистическое.

Сложнейшие процессы становления христианской религии потребовали иной изобразительной системы. Постепенно вырабатывался новый стиль, в котором заметно стремление подняться над сиюминутным, отобразить причастность изображаемого Вечности, его неизбывность и незыблемость. Этот стиль мало напоминает классические и классицизирующие образцы прежних времен — он становится строгим, аскетичным, одухотворенным.

В. М. Мошков и О. И. Кузнецов в книге о пластических основах композиции <sup>15</sup> формулируют принципы разделения изобразительного искусства на два основных русла — линейно-плоскостное и объемно-пространственное, при этом каждое из них можно разделить на множество ответвлений.

*Первая (линейно-плоскостная) изобразительная система* имеет неизмеримо более продолжительную историю, начавшуюся с линейных наскальных изображений. К ней можно отнести отдельные произведения архаики и народного искусства, образцы позднеантичного и средневекового периодов, работы мастеров Новейшего времени, придерживающихся модернистского направления. Главными отличительными особенностями произведений этого круга являются отсутствие глубины изобразительного пространства и значительная мера условности, которые влияют на образный строй композиции.

*Вторая (объемно-пространственная) изобразительная система* восходит к эллинской классике, основоположником этой системы считается

---

<sup>15</sup> Мошков В. М., Кузнецов О. И. Там же.

афинский художник Аполлодор. Заложенные им принципы продолжают развиваться в настоящее время, представляя собой бесконечное разнообразие стилей и направлений. Для объемно-пространственной изобразительной системы характерны способы создания глубины пространства на плоскости, от приема «живописный рельеф» до изображения событий в различных системах перспективного построения, которые позволяют передавать ощущения глубины пространства, иллюзорного объема, воздушной среды и т. д.

Разделение изображений на две принципиально различные, хотя и не исключающие друг друга системы имеет прямое отношение к мозаичному искусству поздней Античности и раннего Средневековья. Среди создателей убранства первых христианских церквей, крещален, саркофагов, купелей были эллинистически образованные мозаичисты, которые владели традициями украшения светских зданий, но и они наполняли знакомые мотивы новым, христианским содержанием, которое словно размывало, подтачивало изнутри традиционные формы, унаследованные от греческой классики. Казалось бы, после издания эдикта о веротерпимости в 313 году и последовавшего в 381 году при Феодосии Великом признания христианства государственной религией Империи христианское искусство должно было впитать в себя все великие достижения эллинистических изобразительных традиций. Этого, однако, не произошло. В условиях кризиса философии и культуры эллинизма и становления христианского мировосприятия происходит возрождение пластически-плоскостного принципа. Появляется новый — альтернативный — стиль мозаичного искусства, сосуществующий с эллинистической мозаикой.

С. С. Аверинцев, рассматривая противоречивую динамику перехода к средневековому стилю и взаимное проникновение ближневосточной и греко-латинской культур, говорил о поэтике «сдвинутого слова»<sup>16</sup>. В этом же

---

<sup>16</sup> Лосев А. Ф. Аверинцев Сергей Сергеевич // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М.: Советская Энциклопедия, 1978. С. 26.

смысле в искусстве мозаики можно говорить о «сдвинутом образе», отчетливые признаки которого проявились в варваризации фигуративных изображений.

Нельзя ли объяснить отличия «нового» направления от эллинистических приемов изображения просто недостатком мастерства у мозаичистов-варваров? Вероятно, они действительно уступали в профессиональных навыках мозаичистам эллинистического направления, но вопрос о степени их умелости неверен уже в самой своей постановке. Перед ними стояли совершенно иные художественные задачи, созвучные их эпохе и для решения которых требовались иная эстетика и иные изобразительные приемы. Появление сходных по изобразительным приемам мощений, созданных в совершенно разных регионах Империи примерно в один исторический период, — слишком масштабное явление, чтобы сводить его к неумелости мозаичистов. Едва ли мастера этого направления были совершенно незнакомы с достижениями своих греческих и римских коллег, ведь по всем провинциям Средиземноморья распространялись «списки» мозаичного репертуара, а мозаичисты этих провинций пользовались общей терминологией декоративного искусства. Вероятно, мастера нового направления знали об этих достижениях, но отвергали их.

Важным шагом на пути к выработке средневекового стиля явилось преодоление классической эстетики *мимесиса* и восприятия произведения искусства как отражения реальности. Творческая энергия находит такую художественную систему, которая живет по собственным внутренним законам и не связана с закономерностями, наблюдаемыми в природе<sup>17</sup>. Иератичность, глубокая неэллинистичность альтернативного направления, депластичность его образов заставляет отнести к нему как к важному симптому художественного развития.

Странную, измененную форму привычных образов, возникшую при переходе от эллинистических традиций фигуративных мощений к

---

<sup>17</sup> Lavin I. Op. cit. P. 189.

альтернативным, можно трактовать как новый изобразительный прием, который мы назовем «остранением». Он включает в себя как легкую форму отхода мозаичистов от изобразительных принципов эллинизма, так и полное отхождение от его эстетических традиций, включая законы пластической анатомии.

Первый этап этого процесса проявляется в приеме «трансформация», благодаря которому изображаемая форма утрачивает живовидность и производит впечатление, будто мастера-мозаичисты слабо владеют рисунком и не могут справиться с прорисовкой не только многофигурной композиции, но и отдельных деталей фигуры. Интересно, что мощнее, исполненное в этом приеме в Помпеях, относится ко второй половине I века до н. э. и непостижимым образом имеет значительное сходство с созданными почти на два века позже мозаиками Британии.

Окончательное расставание с эстетикой эллинизма завершается приемом «деформация», который проявляется в практически полном отказе от пластической анатомии, в пренебрежении пропорциями фигур, в использовании ограниченного жестким контуром локального цветового пятна, лишенного мягкой нюансировки, свойственной эллинистическим образцам. Мозаики этого типа мало чем отличаются от «фигуры-знака», отчетливо воплощенного в напольной мозаике первой половины III века до н. э. в пуническом Керкуане в виде «знака Танит». Термин «деформация» не имеет негативной окраски, он определяет художественный прием трактовки формы и относится к тем изображениям, которые утрачивают все признаки эллинистической гармонии, высокого эллинистического стиля.

Новое направление не представляло собой монолитного единства. Обнаруженные в разных регионах Империи (на Пиренеях, в Британии, Северной Африке, Центральной Европе, на востоке Средиземноморья) мозаичные произведения объединены одним существенным качеством — им присуще отклонение от эстетических норм эллинизма, в них проявляется эстетика «без-образности» (в смысле отсутствия образа в его привычном

восприятию), изломанности, откровенного пренебрежения объемно-пространственными законами перспективы и пластической анатомии, но — важно это отметить — при сохранении основных композиционных принципов. Связанная с архитектурным контекстом мозаика, в том числе и альтернативная, обладает определенной энергетикой, призванной эмоционально воздействовать на зрителя.

Многоплановость творческих задач и разнообразие архитектурных условий требовали от мозаичистов владения основами тектонической гармонии. Эта гармония зиждется на незыблемых законах построения композиции, их соблюдение оберегает изобразительное искусство от хаоса. Мозаичисты альтернативного направления не пренебрегали этими законами; возможно, они использовали распространенные в «списках» традиционные схемы композиционных построений при членении напольного декора на структурирующие элементы, зоны и секции. Тем самым на уровне композиционных решений они придерживались присущих изобразительному искусству фундаментальных принципов, зато при наполнении членений фигуративными образами вступал в действие альтернативный принцип «сдвинутого образа».

Процесс отложения мозаичного искусства от эстетики эллинизма в регионах Империи проявляется по-разному. В наименьшей степени последствия этого процесса заметны в искусстве Северной Африки. В первую очередь это объясняется тем, что напольные мозаики этой римской провинции изначально отличались от имперского «мейнстрима» своеобразием трактовки традиционного мифологического репертуара. Как правило, персонажам напольных мозаик Магриба придавались семитические или негроидные черты, что обнаруживает влияние местных изобразительных традиций.

В изображении двух обнаженных рыболовов на помпеянской мозаике из Дома Менандра негроидные черты подчеркнуты и усилены однотонными черными силуэтами персонажей, при этом все упрощенные изображения обитателей морских глубин решены в два тона. На редкость гармонично

выглядит декор бордюра из гребешков морских волн. Находящийся в центре композиции *медальон* заполнен буйной листвой *аканта*, на одном из завитков которого сидит птица. Существует точка зрения, согласно которой растительные заросли являются «новоделом» XIX века (ил. 64).

На тунисской мозаике из региона Беджа в обрамлении полос декора из гребней морских волн и *гильоша* воспроизведен мифологический сюжет с воспитателем юного Ахилла кентавром Хироном. В нижнем правом углу изображена Химера, все три пасти которой изрыгают огонь; у нее набухшие сосцы кормящей самки. Анатомические и пластические отклонения в трактовке фигур создают дисгармонию. Уверенный, но неверный рисунок контура выделяет странные объемы, решающие скорее декоративные задачи, чем задачи лепки формы фигур, которым тесно в ограниченной рамке плоскости картины. Мозаика выполнена в приеме «деформация» и относится к иррегулярному типу построения композиции (ил. 65).

Мощное движение освобождения инокультурных сил от эллинизма проявляется в напольных мозаиках Британии, выделяющихся даже на фоне альтернативных мощений других провинций империи. Особенно резко это отклонение проявилось в мозаике «Венера и *тритон*» из Радстона в Восточном Йоркшире, которая по композиционному построению относится к типу «диагональных» композиций. Темные силуэты Венеры и *тритона* выполнены в приеме «деформация», их пластические диспропорции выглядят вызывающе, но в них ощущается своеобразная варварская эстетика. Вероятно, варваризация изображений связана с тем, что мозаика создана кельтскими мастерами, которые отреклись от следования эллинистическим традициям. Обращает на себя внимание, что это отречение касается только фигуративного заполнения внутри орнаментальных *гильошированных* членений, сама же система членений на зоны и секции остается неизменной.

Сергей Чаплин предлагает называть эту мозаику «Танцующей Венерой». Это название более точно отражает суть происходящего в центральном *медальоне*<sup>18</sup>. Та же степень деформации проявляется в

---

<sup>18</sup> Чаплин С. Танцующая Венера. Мозаики виллы Радстон. <<http://www.romangarden.ru/Rudston.html>>.

изображении животных и людей в полукруглых секциях на концах диагонального креста. Две фигуры справа от центрального круга представляют собой мужского и женского персонажей. Определить гендерную принадлежность третьей фигуры затруднительно. Сходная пластика движений всех трех персонажей создает впечатление, что они приплясывают в том же ритме, что и Венера, под аккомпанемент трещотки в руках *тритона*. Британские исследователи мозаик Античности Дэвид Нил и Стивен Кош<sup>19</sup> полагают, что эти персонажи являются *венаторами* или *бестиариями* — такое предположение устанавливает логическую связь между изображениями людей и животных, но, вероятно, следует искать более сложные внутренние связи (ил. 66).

Столь же значительны пластические отклонения в мозаике «Волчица и младенцы» из Алдборо (Северный Йоркшир), где искажение привычных форм и образов достигает своих пределов. Создается впечатление, что вся она состоит из несуразностей, а выполнившие ее мозаичисты — совершенные профаны в своем деле, и все же эта мозаика обладает обаянием и притягательностью (ил. 67).

Некоторые специалисты высказывают предположение о том, что эти два мощения могут являться произведениями одной и той же местной мастерской. Во-первых, обе мозаики обнаружены в Йоркшире, во-вторых, их сближает соизмеримая степень «деформации». Однако в последние годы возникли сомнения в аутентичности мозаики с волчицей и младенцами. С. Кош и Д. Нил<sup>20</sup> предполагают, что она могла быть создана в Викторианскую эпоху. Не исключено, что, «обнаруженная» в 1842 году, она инспирирована сходным по композиции и раскопанным на той же ферме десятилетием ранее античным мощением с изображением льва, лежащего под сенью дерева<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Neal D. S., Cosh S. R. Roman mosaics of Britain. Vol. I. Northern Britain, incorporating the Midlands and East Anglia, London, 2002. P. 355 (Mosaic 143.2).

<sup>20</sup> Neal D. S., Cosh S. R. Ibid. P. 4, 320–1 (Mosaic 123.19).

<sup>21</sup> Ларионов А. И. К вопросу об аутентичности мозаики «Волчица и близнецы» из Алдборо в северном Йоркшире // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. СПб., 2015. Вып. 5. С. 127–136.

По тем фрагментам, которые расположены на нижнем прямоугольном *панно* иудейской синагоги в Бейт-Альфа, можно судить о степени пренебрежения привычными изобразительными средствами (ил. 68). В верхнем горизонтальном *панно* трехуровневого мощения израильской синагоги Бейт-Альфа изображены семисвечник (менора), скрытый за занавесом Ковчег Завета и ритуальные предметы, произвольно расположенные на плоскости мощения. В средней части представлены созвездия зодиакального круга и крылатые аллегории сезонов в *тригонах*.

На нижнем прямоугольного *панно* воспроизведена сцена жертвоприношения Исаака. Мозаичное мощение относится к альтернативному направлению в развитии искусства мозаики. Фигуративные изображения являются своеобразными иероглифами, предназначенными более для «прочтения», чем для любования. В этой напольной мозаике отчетливо проявляется прием «деформации». Локальный цвет и черный контур определяют не форму и даже не движение, а некое тяготеющее к символу внереальное эмоциональное состояние. Готовность Авраама к подвигу принесения в жертву своего сына и готовность Исаака быть принесенным в жертву никак не отразились на их лицах, выражающих умиротворенное спокойствие. Но беспокойна, трагична трактовка их фигур. Справа от них изображен воскуряемый жертвенный огонь, слева — возникший как бы из другого измерения жертвенный баран в условном, перпендикулярно расположенном, пространстве (ил. 69).

В левой части этого *панно* двое слуг ведут ослика в попонке и с колокольчиком на шее. Простота этой бытовой сцены служит контрастом основной теме, по-детски наивные изображения избавлены от малейших признаков материальности (ил. 70).

Предельно обобщенные, лишённые намека на реальную форму головы коней, запряженных в колесницу Гелиоса, превращены в некое обозначение квадриги, летящей среди звезд. Голова Гелиоса украшена исходящими лучами наподобие короны (ил. 71).

Замечательный образец альтернативного мощения в испанской Эстаде относится к V веку н. э. Из подземного мира в окружении посвященных ей плодов граната появляется поясное изображение Прозерпины с пальмовой ветвью. Слева на фоне фасада храма с фронтоном, на котором воркуют два голубя, стоит некая странная фигура с рыбой и пальмовой ветвью в одной руке и круглым предметом, разделенным на три сектора, — в другой. Такие же предметы (вероятно, диски) расположены перед началом вертикальной надписи в левом углу композиции. По пропорциям и стилю набора этот загадочный персонаж напоминает мужскую фигуру на мозаике «Танцующая Венера». Вероятно, причины создания сходных образов в различных регионах Империи следует искать в сходных способах переосмысления с трудом воспринимаемых образов эллинистической мифологии. Мозаику отличает некая двойственность: с одной стороны, крайняя степень деформации, приближающаяся к знаку-символу, затрудняет ее восприятие в привычной образной системе, с другой стороны, нельзя не отметить, что композиция мозаики гениально проста и по-детски чиста и наивна. В неполностью сохранившейся латинской надписи, идущей по левому и верхнему краю мозаики, прочитывается цитата из «Энеиды» Вергилия (II, 234): «*Dividimus muros et moenia pandimus Urbis*» («Брешь пробиваем в стене, широкий проход открываем»)<sup>22</sup>. И без того неясный сюжет мозаики трудно соотнести с фрагментом из «Энеиды», описывающим историю троянского коня и падения Трои (ил. 72).

Во многих мозаичных памятниках IV–V веков, имеющих церковное назначение, в сакральных мозаиках и росписях, в образах святых и в их декоративном окружении еще не утрачена связь с иконографией языческого репертуара. Сохранилось множество примеров переосмысления и «переплавления» традиционных мифологических сюжетов в христианские образы и символы.

Значительное воздействие на культуру Средиземноморья оказали сирийские и коптские христиане. Антиязыческие тенденции христианства

---

<sup>22</sup> *Вергилий*. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. А. Ошерова. М., 1971. С. 147.

явились стимулом для высвобождения их культурной самобытности от навязанной им эстетики эллинизма<sup>23</sup>. Их могучее духовное влияние проявилось во всех провинциях Империи и за ее пределами, особенно на востоке Средиземноморья. Если оно почти не коснулось искусства мозаичных мощений (большинство мозаик Антиохии и Апамеи сохраняли традиции эллинизма), то, вероятно, лишь потому что в этой среде под вопрос было поставлено изобразительное искусство как таковое. Проникновению альтернативных приемов в христианское мозаичное искусство способствовали антиязыческие интенции идеологов христианства. Изобразительные задачи, которые ставили перед собой античные художники и мозаичисты, теперь представлялись ложными, уводящими от Бога. Сомнение вызывал уже сам принцип художественной свободы.

Неприятие изобразительной системы эллинизма, неприятие самого феномена «изобразительности», отказ от эллинистической трактовки образа — все это ранние симптомы процесса, который неизбежно должен был завершиться радикальной сменой устоявшихся традиций создания фигуративных мозаик. То же умонастроение, которое привело к возникновению альтернативного направления в наборе мозаик, позднее, в VIII–IX веках, проявилось в иконоборчестве. В этот период антиэллинистические тенденции проявились в истреблении любых изображений, которые можно было бы воспринимать как «образ». Уничтожались уникальные памятники культуры — иконы, мозаики, росписи, — а на их месте множились орнаментальные украшения, латинские кресты, изображения птиц, травоядных животных, рыб и плодов земли. Один из иконопочитателей, современник этих событий, обвинял иконоборцев в том, что их росписи уподобили храмы огородам и птичникам<sup>24</sup>.

Красноречивым примером уничтожения предшествовавших изображений и нанесения на их место дозволенных является *палимпсестная*

---

<sup>23</sup> Аверинцев С. С. От берегов Босфора до берегов Евфрата: литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н. э. // От берегов Босфора до берегов Евфрата. М.: Наука, 1987. С. 5–52.

<sup>24</sup> Полевой В. М. Искусство Греции. Средние века. М.: Искусство, 1973. С. 133.

мозаика из церкви Акрополя в Маине (Южная Иордания). В доиконоборческий период здесь были изображены Телец и Лев и воспроизведен библейский текст: «...и будет лев поедать траву, аки телец». От задней части Тельца сохранился фрагмент с жалкими останками копыт и хвоста, а на его месте появилось маленькое деревце. Справа от ствола большого дерева сохранился горб самца антилопы зебу, кончики его ушей и едва заметные бабки его передних ног. Туловище зебу перекрывало ствол, но после «соскабливания» изображения животного вертикаль дерева была набрана заново, на месте головы Тельца появился обвитый хмелем сосуд, после чего иконоборцы сочли свою задачу выполненной и прекратили дальнейшие труды (ил. 73). Причины уничтожения этого безвредного и традиционного для христианского искусства мотива неясны; вероятно, ретивые борцы с ересью иконопочитания проявили усердие не по разуму.

Лишь после того, как был пройден и осмыслен кризис иконоборчества, изобразительному искусству было найдено место в системе христианского мировоззрения и смог быть выработан зрелый средневековый стиль. Храмы вновь начали украшать фигуративными мозаиками, но антиязыческая критика не прошла даром: изменилась пластика иератических фигур, они утратили подвижность, приняли статичное положение. Были выработаны требования к художникам и мастерам, предусматривающие строгое следование утвержденным композиционным канонам. Не вдаваясь в подробный анализ этих канонов, скажем только, что они являют собой своеобразный синтез эллинистической и альтернативной эстетик.

Возвращаясь к теории В. Мошкова и О. Кузнецова о двух изобразительных категориях<sup>25</sup>, следует обратить внимание на то, что в определенные эпохи развития человечества доминирующее значение приобретает либо объемно-пространственная категория, либо линейно-плоскостная. В первом случае художник создает произведения, подражающие природе и создающие на плоскости трехмерную «иллюзию»

---

<sup>25</sup> Мошков В. М., Кузнецов О. И. Там же.

внешнего мира. Это происходит, когда доминирующий слой общества чувствует себя уверенно и существующий мир представляет для него ценность. Когда же человеческие сообщества переживают периоды кризиса, сопровождающиеся изменениями в общественных отношениях, изобразительное искусство начинает тяготеть ко второй категории, к символам и знакам, как бы пытаясь укрыться за ними от надвигающегося хаоса. В этом случае возникает необходимость передать на плоскости нечто невидимое, духовное — и тогда появляются произведения, уводящие зрителя в мир божественный. Христианские мозаичисты стремились к воплощению высших, неземных истин. Для них есть только один «заказчик» и один судья — Господь Бог. Возникает впечатление, что они старались не погубить непосредственность своего восприятия мира ненужными знаниями, которые могли замутить непорочно чистый источник веры. Безграничная свобода их творчества сближается с наивной детской гениальностью, и это остро ощущает современный зритель.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Издание пропедевтического курса следует рассматривать как важный шаг на пути к созданию полноценного учебника по мозаичному делу. Дальнейшее развитие темы напольных мозаик в интерьерах Академии Штиглица предполагает поиск и определение объектов, подлежащих проектной разработке и поэтапное исполнение напольного мозаичного убранства. В этих разработках примут участие преподаватели кафедры монументально-декоративного искусства, имеющие опыт работы с натуральным камнем и *смальтой*. Студенты-первокурсники, как правило, не имеют должной подготовки и осваивают профессию мозаичиста, как говорится, «с нуля», проходя полный цикл дисциплины «Основы художественного производства». Он включает в себя сбор материала, предпроектные поиски, проектную часть, эскизы, *картоны*, мозаичный набор и монтаж мозаики на заранее подготовленном и утвержденном архитектурном объекте. Следует заметить, что мы не вторгаемся в те пространства мощений, где сохранились в приличном виде аутентичные керамические плитки с имитацией мозаичного набора. Мы лишь используем сложившиеся обстоятельства таким образом, чтобы принести максимальную пользу Академии и ее студентам. Сегодня не приходится рассчитывать на помощь европейских коллег в поисках архивных проектов декоративного мощения вестибюля и других помещений Академии. Мы вынуждены прибегнуть к решению проблемы импортозамещения и ориентироваться на отечественного производителя, в качестве которого выступают мастера, студенты и педагоги Академии. Опыт показал, что мы вполне можем справиться со сложными задачами по украшению интерьеров Академии мозаичными мощениями.

Объекты для разработки подразделяются на три группы:

**I.** мозаики, уже выполненные в материале и смонтированные в соответствующих интерьерах;

**II.** мозаики, находящиеся на стадии разработки;

**III.** мозаики, проекты которых еще предстоит разработать.

К первой группе объектов относятся:

**I.1.** коридор учебно-производственных мастерских кафедры монументально-декоративного искусства в подклете Музейного корпуса Академии Штиглица; мозаичный напольный бордюр выполнен студентами первых курсов кафедры монументально-декоративного искусства по античным образцам «Гребни морских волн»; здесь применен способ прямого набора в *кессоны* с глиной и известью, 2018–2020 уч. гг.;

**I.2.** объект тот же — фигуративное *панно* по мотивам мозаики из Лода «Морской сюжет» с изображением морской фауны; *панно* смонтировано внутри готового мозаичного бордюра как продолжение напольного декора **I.1.**, 2023–2024 уч. г.;

**I.3.** фойе в правом крыле вестибюля Учебного корпуса Академии; основное поле мощения занимает античный мотив «Лепестки»; композиционный центр мощения (квадрат 100,5 x 100,5) расположен на пересечении осей кардо и декуманум; он включает в себя следующие мотивы: «Плотик Спасения» и «Гребни морских волн»; полы четырех дверных проемов украшены мозаичными ковриками, 2019–2022 уч. гг.

Ко второй группе относятся:

**II.1.** лестничный пролет в правом крыле вестибюля Учебного корпуса как продолжение мозаики фойе (**I.3.**); основное поле мощения занимает античный мотив «Лепестки», обрамлением для которого служит *раппортная* мозаика «Гребни морских волн» и декор из *дентикул* (сухариков), 2023–2024 уч. г.;

**II.2.** притвор домового храма св. апостола и евангелиста Луки в правом крыле вестибюля; мозаичные реставрационные работы производятся

студентами-первокурсниками двух кафедр: кафедры монументально-декоративного искусства и кафедры живописи и реставрации; кафедра художественной обработки металла приняла участие в реставрации этого объекта, заменив 26 марта 2024 года давно сломанную металлическую решетку водослива, 2023–2024 уч. г.

К третьей группе относятся:

**III.1** притвор домового храма св. апостола и евангелиста Луки в левом крыле вестибюля Академии; здесь не сохранилось ни одного аутентичного элемента, и вся поверхность пола покрыта красной мелкоформатной метлахской плиткой; на ее месте следует установить мозаичный декор, симметричный тому, что будет отреставрирован в правом крыле, 2024–2026 уч. гг.

**III.2.** поперечный коридор, ведущий на кафедру художественной обработки металла как продолжение мощений **I.1.** и **II.2.**, 2025–2026 уч. г.

## ГЛОССАРИЙ

*Авлос* (греч.) — самый распространенный в Античности духовой инструмент наподобие позднейшей флейты. Одной из популярных его разновидностей был двойной авлос, состоявший из двух трубок, объединенных одним мундштуком.

*Акант, аканф* (греч.) — античный орнамент в форме стилизованных листьев и стеблей, названный по своему прообразу — травянистому растению с гибкими изрезанными листьями; характерный элемент капители коринфского ордера; в мозаичных мощениях использовался при декоре бордюров.

*Альвеола* (лат. *alveolus* — «ячейка, углубление») — многозначный (чаще анатомический) термин; здесь: углубление от выпавшей мозаичной тессеры в затвердевшем связующем растворе.

*Амфитеатр* (др.-греч., лат. *ἀμφιθέατρον, amphitheatrum*) — овальное в плане сооружение; здесь проходили гладиаторские бои, звериная травля, казни приговоренных к смерти на арене и т. д.

*Апотропеический* (греч.) — отводящий беду, умилоствляющий; апотропеическими принято называть предметы, имеющие отношение к охранительной магии, оберегающие от порчи, сглаза.

*Апсида* (греч. — «свод, арка») — сводчатый выступ здания, чаще всего полукруглый, иногда многоугольный в плане. В христианской храмовой архитектуре, куда этот архитектурный элемент был заимствован из римской базилики, внутреннее пространство апсиды составляет часть алтарного пространства.

*Асфальт* (греч. — букв. «не дающий упасть») — природная горная порода, состоящая из каменноугольных и сланцевых смол. В мозаичном искусстве асфальт иногда использовался в качестве связующего в смеси с мраморным порошком, известью, водой и белком.

*Атриум* (лат. atrium) — крытое помещение в центре римского жилища, откуда имелись входы во все остальные покои.

*Баттута* (ит. battuto — «битый, измельченный») — утрамбованные и укрепленные связующим мощения из щебенки с признаками простейшей аранжировки, применявшиеся в интерьерах второстепенных помещений.

*Бестиарий* (лат. bestiarius, от bestia — «животное, зверь») — здесь: цирковой борец, вступающий в рукопашные схватки с дикими зверями.

*Букраний* (греч. — «бычий череп») — декоративный мотив и орнамент, составленный из изображений бычьих или козлиных черепов, дополненный гирляндами и жертвенными сосудами.

*Буццина* (греч., лат. buccina) — духовой медный инструмент изогнутой или витой формы с небольшим раструбом.

*Бустуарий* (лат. bustuarius, от bustum — «место сжигания умерших, погребальный костер») — гладиатор, который сражался на ритуальных игрищах, устраиваемых в честь умершего на месте его кремации.

*Венатор* (лат. venator — «охотник») — цирковой борец с дикими животными. Венаторы специализировались на показательных охотах на животных, не сражаясь с ними в ближнем бою.

*Вотивы, вотивные предметы* (лат. *votivus* — «посвященный богам, завещанный») — подношения в святилище или храм во исполнение обета, с просьбой о помощи или с богоугодной целью. В мозаичном искусстве древности вотивные надписи — краткие или пространные посвятительные тексты, возносящие хвалу богам.

*Герма* (греч. — «Гермес») — четырехгранный столб, завершающийся скульптурным изображением головы или торса Гермеса (или какого-либо другого бога). Гермы имели культовое назначение, а также служили дорожными вехами.

*Гидрия* (греч.) — керамический сосуд для воды.

*Гильош* (фр. *guilloche* — «плетенка») — плетеный орнамент, один из наиболее распространенных приемов орнаментального декора, используемых при структурированном членении на отдельные секции мозаичной поверхности пола.

*Гиппокамп* (греч. — «лошадь» и «морское чудовище») — вымышленное миксантропическое существо: морская лошадь (иногда крылатая) с рыбьим хвостом, которая часто изображалась свитой в кольца, как тело змеи. Гиппокампы служили Посейдону и nereидам средством передвижения по морю.

*Графья* (греч. — «пишу, черчу») — в настенной живописи, иконописи: предварительный рисунок, контуры, нанесенные каким-либо острым предметом с *картона* или кальки. В мозаичном искусстве: а) прориси композиции на *нуклеусе* для прямого мозаичного набора; б) межтессерные швы, благодаря которым становится заметной ритмика линий мозаичного набора.

*Гротеск* (ит. grottesco, фр. grotesque — «причудливый, затейливый») — здесь: орнамент в виде переплетающихся изображений животных, людей или растений; возник в эпоху Возрождения в подражание римским образцам, обнаруженным в развалинах подвалов дворца Нерона — «гротов», откуда и получил свое название.

*Дентикулы* (лат. denticulus — «зубец») — ряд небольших прямоугольных выступов под карнизом. Этот элемент архитектурного декора часто используется в напольных мозаичных бордюрах, обрамляющих центральное панно, иногда с эффектом трехмерности.

*Донатор* (лат. donator — «даритель») — зажиточный гражданин, пожертвовавший средства на возведение и убранство храма (в этом значении то же, что греческий ктитор); заказчик произведений живописи или скульптуры, которыми украшен храм. Образы и имена многих донаторов увековечены в мозаичном искусстве.

*Имприматура* (ит. imprimitura) — здесь: наложение на нуклеус цветного грунта перед началом «прямого» мозаичного набора; при использовании «обратного» и «прямого сухого» набора — жидкая проливка и затирка межтессерных швов подкрашенным связующим грунтом.

*Инкрустация* (лат. incrustatio) — техника соединения, комбинирования материалов различного цвета, текстуры, фактуры на какой-либо поверхности. Здесь: техника соединения каменной «фанеры» из различных пород камня в ковчеге, выдолбленном в цельном камне или срезе ствола дерева. Термин «инкрустация» имеет прямое отношение к техникам сектиле и флорентийской мозаики.

*Кадуцей* (лат. caduceus) — атрибут Гермеса: жезл, увенчанный крыльями и обвитый двумя змеями; также использовался как опознавательный знак и символ неприкосновенности глашатая.

*Кантар, канфар* (греч.) — кубок для вина с двумя вертикальными ручками. Частый мотив в напольных мозаиках — изображение канфара или скифоса с исходящими из него виноградными побегами, образующими медальоны из завитков лозы, которые обрамляют изображения натюрмортов, животных, птиц или человеческих фигур.

*Картон* (ит. cartone) — здесь: полноцветное изображение в масштабе 1:1 на временном материале (ткань, бумага), выполненное с эскиза или оригинала; является основой для мозаичного набора.

*Квадр* (лат. quadrum — «четырёхугольник») — отесанный имеющий форму параллелепипеда камень для кладки стен.

*Кессоны* (фр. caisson — «ящик») — в архитектуре: небольшие углубления, чаще всего в форме квадрата, на поверхности потолка. Кессоны берут начало от конструкции балочного типа, распространенного в античной архитектуре. В напольном декоре термин имеет двоякое значение: 1) керамический или мраморный поддон в форме ковчега для мозаичной эмблемы, который служит для укрепления конструкции при транспортировке и становится частью фундамента при монтаже; 2) небольшие квадратные мозаичные панно в технике опус тесселатум, образующие композиции типа «шахматная клетка» и, вероятно, соответствовавшие кессонированию потолка.

*Кифарод* (греч. — «кифара» и «певец») — певец, аккомпанировавший себе на кифаре.

*Клеймо* — здесь: часть мозаичного декора, обычно круглой формы, образующаяся при разделении напольного пространства на отдельные секции регулярного типа; от медальона отличается использованием геометрического или растительного орнамента.

*Койне* (греч. — «общий язык») — надрегиональная форма греческого языка в эпоху эллинизма; в контексте данной книги употребляется в переносном смысле — общий для стран Средиземноморья язык изобразительного искусства.

*Коропластика* (фр. coroplastie — «дева» и plastik — «ваяние») — изготовление фигурок из обожженной глины, воска, гипса и пр.

*Коччопесто* (ит. cocciopesto — «черепичная масса») — напольные покрытия с крупными фрагментами керамического конгломерата.

*Кратер* (греч.) — глиняный или бронзовый сосуд для смешивания вина с водой. Характерными чертами кратера являются широкая горловина, две боковые ручки и ножка.

*Кроки* (фр. croquis — «набросок») — глазомерный чертеж участка местности, отображающий ее важнейшие элементы; быстро сделанный рисунок, фиксирующий общий композиционный замысел.

*Кроталы* (греч. — «трещать, грохотать») — музыкальный инструмент, состоявший из двух полых предметов (раковин, кусков дерева или металла), которые издавали звук при ударе друг о друга.

*Крустэ* (лат. crustae — «корки») — мощения из крупных фрагментов разноцветных камней, известняка и (позднее) мрамора, которыми

декорировалась поверхность цементных связующих; эта техника использовалась для фонового окружения тесселированных мозаик. Лицевая поверхность плоских каменных обломов подвергалась грубой начальной обработке, гладким же пол становился в процессе длительной эксплуатации.

*Кьяроскуро* (ит. *chiaroscuro*) — светотень: художественный прием объемной трактовки формы посредством тональных переходов.

*Лабрис* (др.-греч. *λάβρυς* — «крепкий, хваткий, сильный») — двойной топорик, двойная секира; древнейшие известные образцы лабриса восходят к крито-микенской культуре.

*Лаванесто* (ит. *lavapesto* — «масса из лавы») — мощения с использованием наполнителя из размельченной вулканической лавы, придающей мощению темно-серый оттенок.

*Лупанарий* (лат. *lupanar*) — публичный дом, бордель. Название происходит от латинского слова *lupa* («волчица») — так в Риме называли проститутку.

*Лутерий* (лат. *luter*) — небольшой бассейн, чаша для омовения, купель.

*Маскарон* (фр. *maskaron*, от ит. *mascherone*) — декоративные элементы бордюра в виде маски или реалистического изображения человеческой головы, акцентирующие углы и/или центры сложной рамы вокруг центрального мозаичного панно или эмблемы и создающие ритмику обрамления.

*Меандр* (греч. — название извилистой речки в Малой Азии) — непрерывная ортогональная (ломаная под прямым углом) линия орнамента. В мозаичных мощениях меандры используются наряду с другими видами геометрического

декора в обрамлении центрального панно или эмблемы. При создании двойной линии меандров в местах пересечения, сдваивания линий появляется свастичный узор. Иногда полы декорировались трехмерными меандрами, создавая иллюзию глубины — троплей.

*Медальон* (фр. medallion) — изобразительная или орнаментальная композиция в овальном или круглом (реже многоугольном) обрамлении из лавровых венков, гильоша, завитков виноградной лозы и пр.

*Меты* (лат. metae, ед. ч. meta) — конические обелиски как начальный и конечный (призовой) столбы, старт и финиш на ристалищах. На метях ставились яйцевидные шары (позднее фигурки дельфинов), которые убирали по мере прохождения кругов участниками состязаний, так, чтобы количество шаров означало количество кругов, которые осталось пройти.

*Миксантропические существа* (от греч. — «смешение» и «человек») — «смешанные с человеком», сочетающие в себе черты человека и животного.

*Мимесис* (греч. — «подражание») — основная эстетическая категория античной эстетики, согласно которой образцом для художественного творчества являются предметы и закономерности внешнего мира.

*Мурмиллон* (лат. murmillo, от murma — «морская рыба, пойманная в сети») — тяжеловооруженный гладиатор, специализировавшийся на сражении с ретиариями (отсюда и его название). Он был экипирован коротким мечом (гладиус), щитом римских легионеров (скутум), железным защитным рукавом на правой руке (маника), защитной повязкой ниже левого колена (окрея) и бронзовым беотийским шлемом.

*Мусиварий* (лат. *musivarius*) — мастер-мозаичист, создававший мозаичные композиции на стенах и сводах сакральных или секулярных помещений.

*Нимфей* (греч.) — изначально святилище нимф, сооруженное в гроте у источника или колодца; позднее, в эллинистический период, — здания с бассейнами и фонтанами без сакрального назначения.

*Нуклеус* (лат. *nucleus* — «ядро») — верхний гладкий слой мозаичного фундамента, на котором процарапывались по сырому или прописывались по сухому контуры будущего мощения; составлялся из цемента мелкого помола, смешанного с измельченной терракотой и известью, толщиной 10–12 см. Этот слой фундамента современные мозаичисты обычно называют стяжкой.

*Официна* (лат. *officina*) — служебное здание, мастерская, предприятие.

*Палимпсест* (греч. — «опять» и «соскобленный») — в древности и раннем Средневековье рукопись, писанная на пергаменте вместо смытого или соскобленного текста; может употребляться также по отношению к изобразительному искусству, в том числе мозаичному.

*Пальметта* (фр. *palmette*) — орнамент в виде изящного стилизованного листа карликовой пальмы, являющейся символом вечной жизни. Пальметту использовали в качестве элемента ритмического декора зданий и сооружений античной архитектуры, в частности мозаичных мощений.

*Панно* (фр. *panneau*) — обрамленная орнаментом часть поверхности стены, потолка или пола, украшенная живописным изображением, как правило, квадратной или прямоугольной формы.

*Пантеон* (греч.) — святилище, посвященное всем богам; в современном религиоведении — понятие, обозначающее собирательное единство богов некой религии.

*Пельта* (греч.) — небольшой серповидный щит; декоративный прием, состоящий из перемежающихся, как правило, черных и белых щитков.

*Пергола* (ит. pergola) — беседка или открытая галерея из ряда следующих друг за другом арок, перевязанных сверху деревянной обрешеткой и увитых зеленью.

*Перистиль* (греч. — «окруженный колоннами») — прямоугольный двор, со всех сторон окруженный крытой колоннадой.

*Петрография* (от греч. — «камень» и «пишу») — наука, изучающая химические и физические свойства горных пород.

*Позем, позьма* (др.-русс. «полоска земли») — условное изображение земли в нижней части композиции. Несмотря на негреческую и неримскую этимологию названия, оно соответствует приему изображения низкой линии горизонта в античной напольной картине; если мозаичное мощение состоит из нескольких регистров (ярусов), нижняя часть позема верхней картины становится верхней рамой для нижней. В некоторых случаях используется прием, когда позем вообще не изображается, а на его присутствие указывают тени от фигур, падающие на условный нейтральный фон.

*Проилоны, пропилеи* (греч. — «преддверие») — парадный проход с площади к зданию в виде крытой колоннады.

*Просцениум* (греч., лат. proscaenium) — передняя часть сцены.

*Протома* (греч.) — передняя часть тела животного: полуфигура быка, медведя, оленя.

*Раппорт* (фр. rapport) — термин, обычно применяемый в текстильном деле: базовый многократно повторяющийся элемент орнамента.

*Регистр* (лат. registrum) — в изобразительном искусстве: формально независимый (отделенный полосой орнаментального декора, полосой позема или падающими тенями) элемент горизонтального членения; иначе — ярус.

*Ретиарий* (лат. retiarius, от rete — «сеть») — гладиатор, экипированный рыболовным снаряжением: сетью, трезубцем и кинжалом; традиционно сражался против секутора.

*Ритон* (др.-греч. ῥυτόν) — воронкообразный сосуд для питья и ритуальных возлияний в виде рога, часто завершавшегося скульптурной головой животного.

*Розетка* (фр. rosette — «розочка») — круговой орнамент в виде листьев, симметрично расходящихся из середины.

*Рудус* (лат. rudus) — следующий после основного (statumen) слой утрамбованного фундамента напольной мозаики, состоящий из смеси известкового связующего с крупными фракциями наполнителя (бутовый камень) толщиной около 20 см.

*Сальпинга* (греч.) — труба, обладавшая резким и воинственным звучанием.

*Сариса* (греч.) — длинное копье, введенное в македонской армии Филиппом II, отцом Александра Великого.

*Свастика* (санскр.) — крест с загнутыми под прямым углом (реже дугой) концами; древний солярный символ. Как орнаментальный знак использовалась в античном искусстве напольной мозаики.

*Секутор* (лат. *secutor* — «преследователь») — тяжеловооруженный гладиатор, специализировавшийся на сражении с ретиариями, почему назывался также контрретиарием (*contraretiarius*). Был экипирован так же, как мурмиллон, но носил закрывавший все лицо очень гладкий шлем, чтобы легче выскальзывать из сети.

*Скиаграфия* (греч. — «рисование теней») — термин древнегреческого искусства, означающий использование в живописи цветовой теплохолодности и мягких тональных переходов.

*Скифос* (греч.) — греческий сосуд для вина из обожженной глины с двумя горизонтальными ручками.

*Смальта* (нем. *Smalte*) — здесь: цветное стекло, изготовленное по специальным технологиям выплавки с добавлением оксидов металлов.

*Спина* (лат. *spina*) — низкая вытянутая платформа на длинной оси арены древнеримского цирка (ипподрома). Вокруг спины проходили гонки на колесницах.

*Сполиарий* (лат. *spoliarium*) — место в амфитеатре, где добивали тяжелораненых и раздевали убитых гладиаторов.

*Стаккато* (ит. staccato — «оторванный, отделенный») — музыкальный термин, обозначающий отрывистое исполнение, с отделением звуков друг от друга паузами.

*Стратиграфия* (от лат. stratum — «слой» и греч. — «пишу») — здесь: раздел археологии, занимающийся датировкой артефактов по их расположению в том или ином вертикальном культурном слое.

*Стяжка* — последний, верхний слой мозаичного фундамента; то же, что нуклеус.

*Таблинум* (лат. tablinum) — приподнятый на одну-две ступеньки зал, располагавшийся на противоположной стороне от входа в древнеримский дом. Предназначался для трапез; в дальнейшем стал служить местом деловых встреч.

*Тальоло* (ит. tagliolo, от taglio — «обрубание; лезвие, режущая кромка; кусочек») — неподвижно закрепленное в деревянной чурке и установленное острым концом вверх навстречу тальону заостренное зубило; закольник.

*Тальон* (ит. taglione) — заостренный молоток для колки камня или смальты на модули с лезвием, расположенным перпендикулярно рукояти молотка; для точного раскалывания каменная или смальтовая заготовка помещается между тальоло и тальоном.

*Тектоника* (греч. — «строительный») — здесь: зрительная прочность, ясность, структурность композиционного построения, соразмерность образующих единое целое частей произведения.

*Терраццо* (ит. terrazzo — «веранда») — неаранжированные мощения, состоящие из связующего с наполнителем в виде бесформенных (но с отшлифованной лицевой стороной) кусков мрамора разного размера.

*Тесселарий* (лат. tessellarius) — мастер-мозаичист, создававший напольные мозаики в технике тесселатум.

*Тессера* (лат. tessera — кубик, плитка) — здесь: название колотого из камня или смальты элемента мозаичного набора в виде кубика, который является модульной основой мозаик, выполненных в технике тесселатум.

*Тирс* (греч. — «деревянный жезл») — атрибут Диониса и его свиты (менад и сатиров); обычно увит плющом и виноградными листьями и увенчан сосновой шишкой.

*Торевтика* (греч.) — искусство ручной рельефной обработки художественных изделий из металла: чеканка, тиснение, отделка литых изделий.

*Тригон* (греч. — «треугольник») — здесь: геометрическая фигура, образуемая смежными сторонами квадрата и дугой вписанной в него окружности; в напольных мозаиках в тригонах располагался декор различной степени сложности.

*Триклиний* (лат. triclinium) — обеденный зал, где вокруг стола подковообразно («покоем») располагались три ложа (клинэ), на трех гостей каждое, для возлежания во время трапезы. Свободное пространство Т-образной формы часто декорировались произведениями мозаичного искусства.

*Триконх* (от греч. — «три» и «апсида») — центрическая постройка с тремя апсидами, чаще всего расположенными под прямым углом друг к другу, имеющая в плане форму трилистника (трифолия).

*Тритоны* (греч.) — миксантропические существа обычно с рыбьим хвостом вместо ног. Дети бога морских глубин Тритона и нимф, составляющие эскорт морских божеств.

*Тромплей* (фр. trompe-l'oeil — «обман зрения») — плоскостное изображение, создающее иллюзию трехмерности. Прием, часто используемый в мозаичных мощениях Античности, например, при декорировании полос бордюра трехмерным меандром.

*«Фанера» каменная* — современное понятие, относящееся к плоским полированным срезам мрамора, известняка или иного натурального камня.

*Фиас, тиас* (греч.) — здесь: торжественное шествие в честь божества, чаще всего Диониса.

*Фиглиnum* (лат. figlinum — «горшечный») — редко встречающиеся мощения, набранные либо только из керамики (как правило, черепков разбитых амфор), либо в различных комбинациях с натуральными камнями. В Карфагене обнаружены также мощения, представляющие собой плоские квадраты из терракоты, выложенной наподобие панциря черепахи.

*Фундамент мозаичный* (лат. statumen) — ограниченное фундаментом стен утрамбованное земляное ложе, на которое укладывается нижний опорный слой мозаичного фундамента из крупных булыжников. Этот слой покрывался рудусом, поверх которого наносился последний слой фундамента — нуклеус.

*Хорег* (греч. — «устроитель хора») — богатый горожанин, который в порядке общественной обязанности должен был набирать, подготавливать и содержать на свои средства артистов и хор для театральных состязаний, но не касавшийся художественной стороны спектакля.

*Хрисма* — монограмма из двух букв слова «Иисус» и слова «Христос»: «IC» и «XC».

*Хтонические существа* (от греч. χθών — «земля») — мифологические существа, порожденные землей и воплощающие ее природную мощь; нередко имеют облик чудовищ с органами змей, пресмыкающихся, земноводных.

*Цирк* (лат. circus — «кольцо») — древнеримские арены, на которых происходили гонки колесниц, наподобие греческих ипподромов.

*Шеврон* (от фр. chevron) — здесь: зигзагообразный или V-образный орнамент.

*Эйдос* (греч. — «вид», «образ») — слово, первоначально означавшее «видимое», «наружность», в греческой философии получило значение единства реальной и идеальной сторон предмета: конкретная явленность, видимая сущность, внутренняя форма.

*Эквит* (лат. equites — «всадник») — легковооруженный гладиатор, снаряжение которого составляли короткий меч (гладиус), круглый кавалерийский щит, копье и шлем. В отличие от других категорий гладиаторов, сражавшихся в одних набедренных повязках, эквиты носили туники. Сражения эквитов открывали цирковые игры. Вначале они

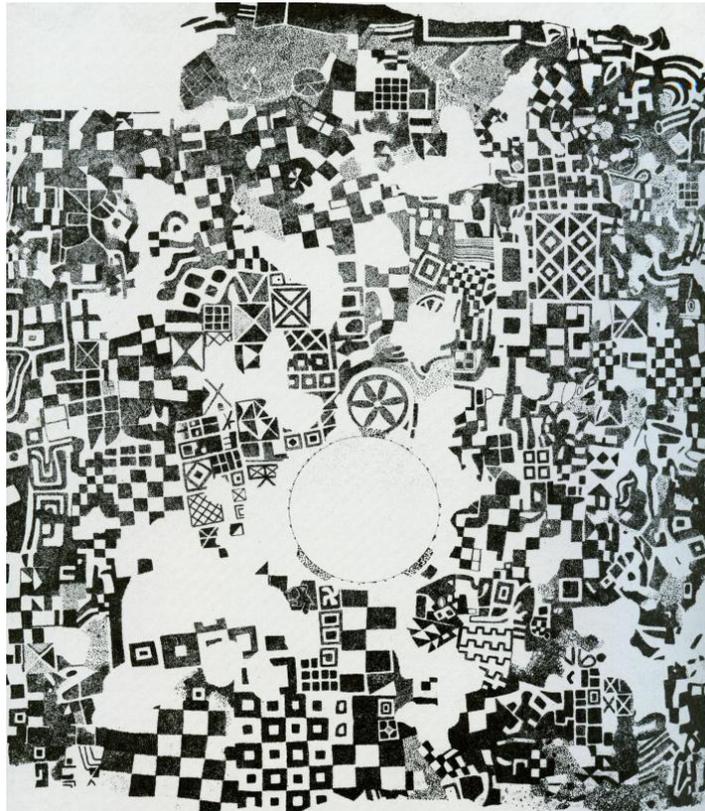
сходились в бою на лошадях, затем, лишившись копий, спешили и продолжали схватку на мечех.

*Экседра* (греч. — «место для сидения за дверьми») — в античной архитектуре: полукруглое помещение наподобие глубокой ниши, открытое во двор, в коридор, на площадь или перистиль. Экседра часто завершалась полукуполом и могла быть обрамлена колоннадой. В Древней Греции экседра предназначалась для собраний, бесед.

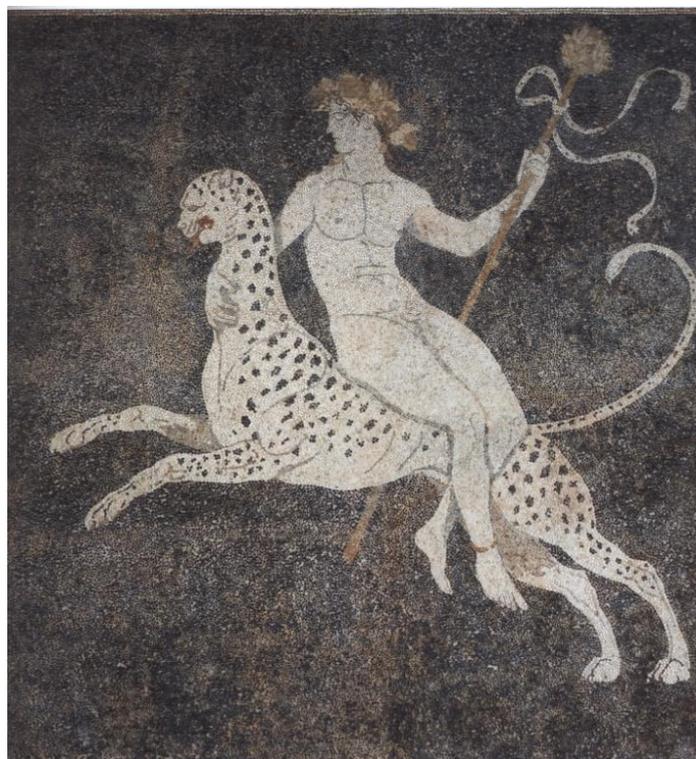
*Эксонартекс* (греч. — «вне», «снаружи» и «ларчик», «шкатулка») — внешний притвор храма: длинный узкий коридор вдоль его западной части, отделенный от внутреннего пространства стеной с незакрытыми оконными или дверными проемами.

*Эстампаж* (от фр. *estampage* — «тиснение») — техника факсимильного копирования рельефных изображений, в том числе напольной мозаики, позволяющая передавать нюансы рельефной поверхности.

## ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. Декоративное мощение.  
Фригия, Гордион, Фригийский дом. VIII в. до н. э.  
(Анкара, Музей Гордиона). Фото Р. Новикова*



*Ил. 2. Дионис на леопарде.  
Македония, Пелла, Дом Диониса. Конец IV в. до н. э.  
(Греция, Археологический музей Пеллы)*



*Ил. 3. Скилла.  
Кипр, Неа-Пафос, Дом Диониса. Конец IV — начало III в. до н.э.  
(In situ)*



*Ил. 4. Фетида на гиппокампе.  
Остров Эвбея, Эретрия, Дом мозаик. Середина IV в. до н. э.  
(In situ)*



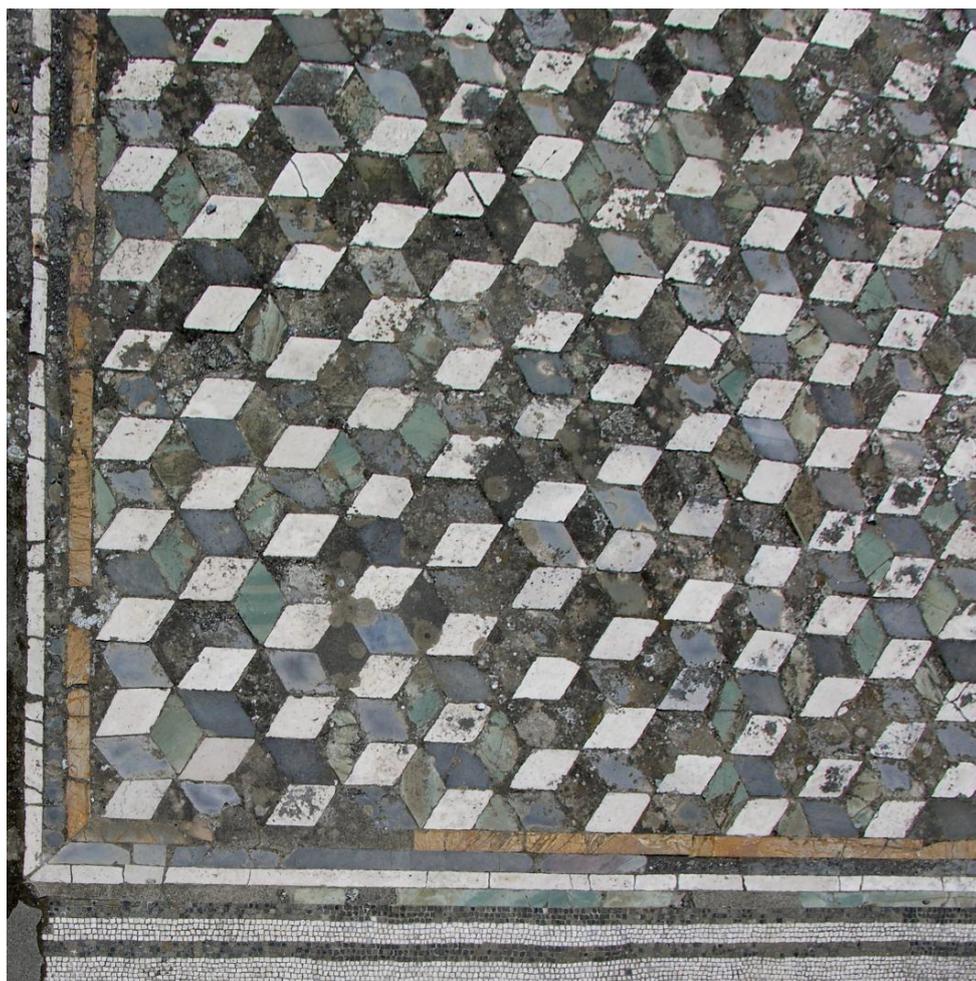
*Ил. 5. Мастер Гносис. Охота на оленя.  
Македония, Пелла, Дом похищения Елены. Конец IV в. до н. э.  
(Греция, Археологический музей Пеллы)*



*Ил. 6. Охота на льва.  
Македония, Пелла, Дом Диониса. Конец IV в. до н. э.  
(Греция, Археологический музей Пеллы). Фото Р. Новикова*



*Ил. 7. Эроты — охотники на оленя.  
Египет, Александрия. III в. до н. э.  
(Александрия, Греко-римский музей)*



*Ил. 8. Тромплей из ромбов.  
Помпеи, Дом фавна. Конец II — начало I вв. до н. э.  
(In situ). Фото М. Атаянца*



*Ил. 9. Береника II (ранний портрет).  
Египет, Тмуис. 3-я четверть III в. до н. э.  
(Александрия, Греко-римский музей). Фото Р. Винсента*



*Ил. 10. Береника II (поздний портрет).  
Египет, Тмуис. 3-я четверть III в. до н. э.  
(Александрия, Греко-римский музей)*



*Ил. 11. Дионис на тигре.  
Остров Делос, Дом Диониса. Конец II — начало I вв. до н. э.  
(In situ). Фото Р. Новикова*



*Ил. 12. Наездник на тигре.  
Помпеи, Дом фавна. II—I вв. до н. э.  
(Неаполь, Национальный археологический музей)*



*Ил. 13. Мозаика Соса из Пергама (?). Голуби на чаше.  
Италия, Тибур, вилла Адриана. I в. до н. э. (или II в.).  
(Рим, Капитолийские музеи). Фото М. Атаянца*



*Ил. 14. Обитатели морских глубин.  
Помпеи, Дом фавна. II–I вв. до н. э.  
(Неаполь, Национальный археологический музей). Фото Р. Новикова*



*Ил. 15. Обитатели морских глубин.  
Помпеи, Дом геометрических мозаик. II–I вв. до н. э.  
(Неаполь, Национальный археологический музей). Фото Р. Новикова*



*Ил. 16. Сражение Александра с Дарием.  
Помпеи, Дом фавна. II–I вв. до н. э.  
(Неаполь, Национальный археологический музей). Фото Ш. Ильи*



*Ил. 17. Персонификация Сезонов.  
Триполитания, Лептис-Магна, вилла Дар-Бук-Аммера. Конец II — начало III вв.  
(Ливия, Триполи, Национальный музей). Фото М. Атаянца*



*Ил. 18. Мощение с шахматным построением.  
Тунис, Карфаген, Дом воьера. Начало IV в.  
(In situ)*



*Ил. 19. Дионис, Икарий и пастух.  
Тунис, Уона, Дом Лабериев. Конец II в.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо). Фото М. Атаянца*



*Ил. 20. Охота.  
Сирия, Антиохия, Дом ворчестерской охоты. Начало VI в.  
(США, Ворчестер, Музей искусств)*



*Ил. 21. Силен, вакханки и вакханты.  
Тунис, Тиздр. II–III вв.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо). Фото М. Атаянца*



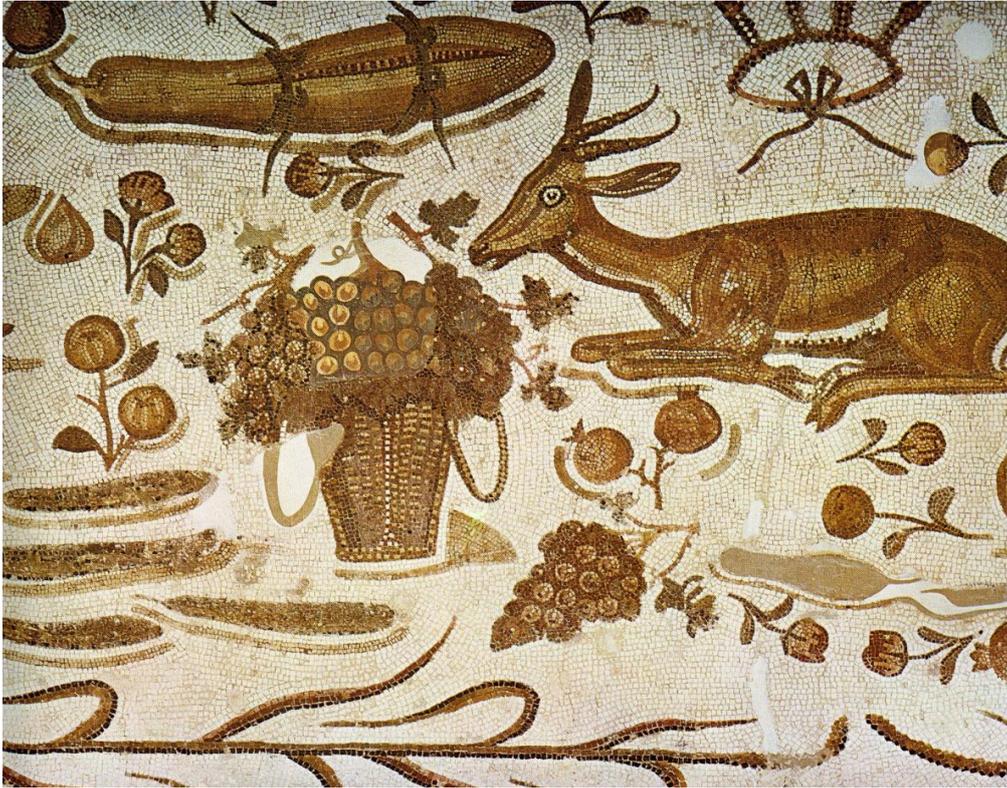
*Ил. 22. Цветы и птицы.  
Триполитания, Лептис-Магна, вилла Дар-Бук-Аммера. Конец II — начало III вв.  
(Ливия, Триполи, Национальный музей). Фото М. Атаянца*



*Ил. 23. Рустические сцены. Фрагмент.  
Аравия, гора Нево, церковь святых Лота и Прокопия. 2-я половина VI в.  
(Иордания, Хирбет-аль-Мухайят, In situ)*



*Ил. 24. Птицы среди ветвей.  
Тунис, Карфаген, Дом Вольера. II–III вв.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо). Фото М. Атаянца*



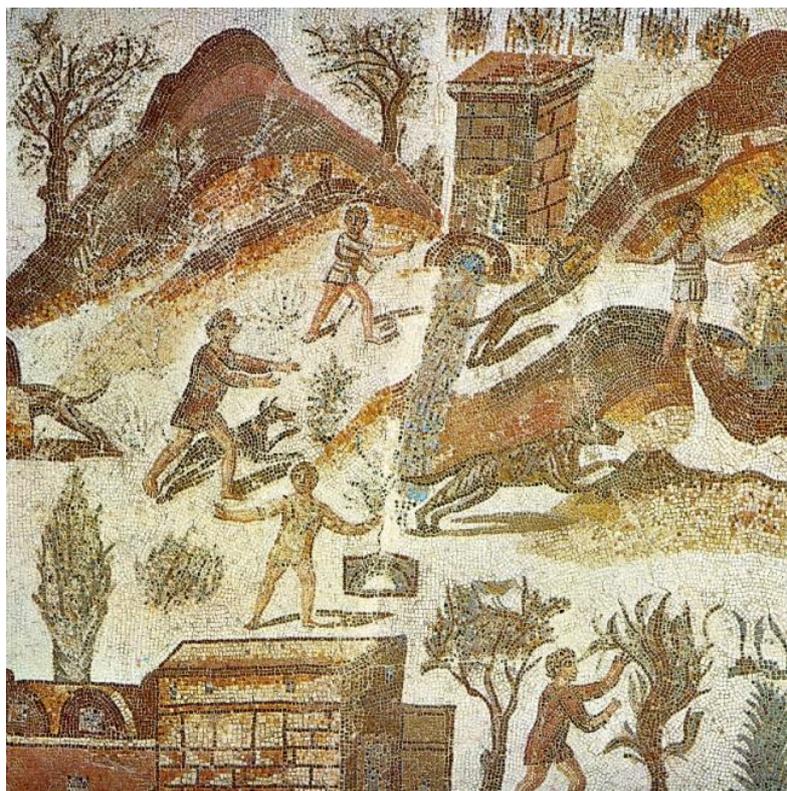
*Ил. 25. Пиршественный стол.  
Тунис, Хадрумет. II–III вв.  
(Тунис, Сус, Археологический музей)*



*Ил. 26. Пигмеи-рыболовы.  
Триполитания, Вади-Згайя, термы. II–III вв.  
(Ливия, Триполи, Национальный музей). Фото М. Атаянца*



*Ил. 27. Нильский сюжет.  
Тунис, Эль-Алия. II–III вв.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо)*



*Ил. 28. Сцены сельской жизни.  
Тунис, Утика. II–III вв.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо)*



*Ил. 29. Нильский сюжет. Фрагмент.  
Тунис, Эль-Алия. II–III вв.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо)*



*Ил. 30. Персонификация Нила.  
Триполитания, Лептис-Магна, вилла Нильской мозаики. Конец II — начало III вв.  
(Ливия, Триполи, Национальный музей). Фото М. Атаянца*



*Ил. 31. Дионис и тирренские пираты.  
Тунис, Дугга. Середина III в.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо). Фото М. Атаянца*



*Ил. 32. Охота на зайцев.  
Тунис, Тиздр. Середина III в.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо). Фото М. Атаянца*



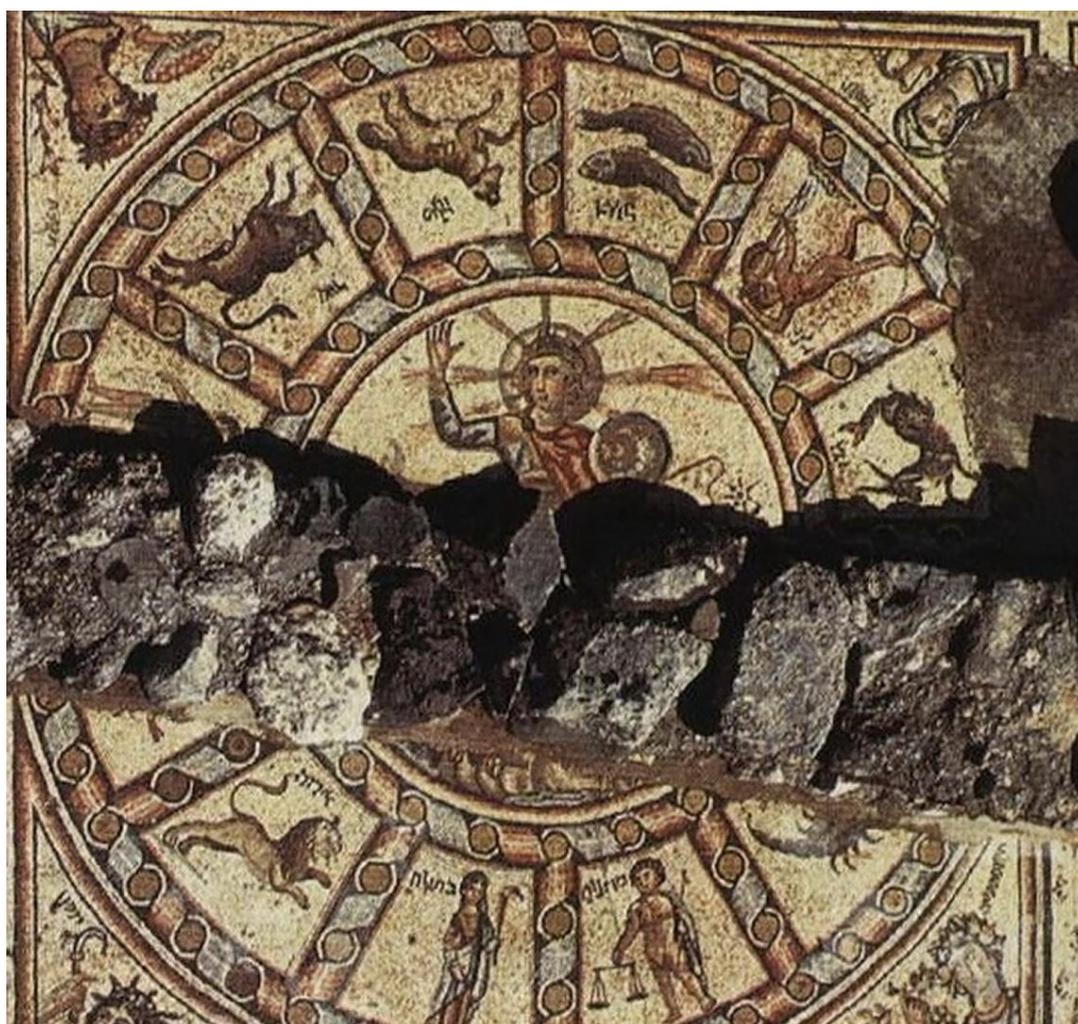
*Ил. 33. Возведение христианской базилики.  
Тунис, Уэд-Рамель, церковь Святой Марии. V в.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо)*



*Ил. 34. Сцены жертвоприношения и терзаний.  
Тунис, Тубурбо-Майус. III в.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо). Фото М. Атаянца*



Ил. 35. Орфей и животные.  
Маверитания, Волюбилис. Начало III в.  
(Марокко, *In situ*). Фото П. Павлинова



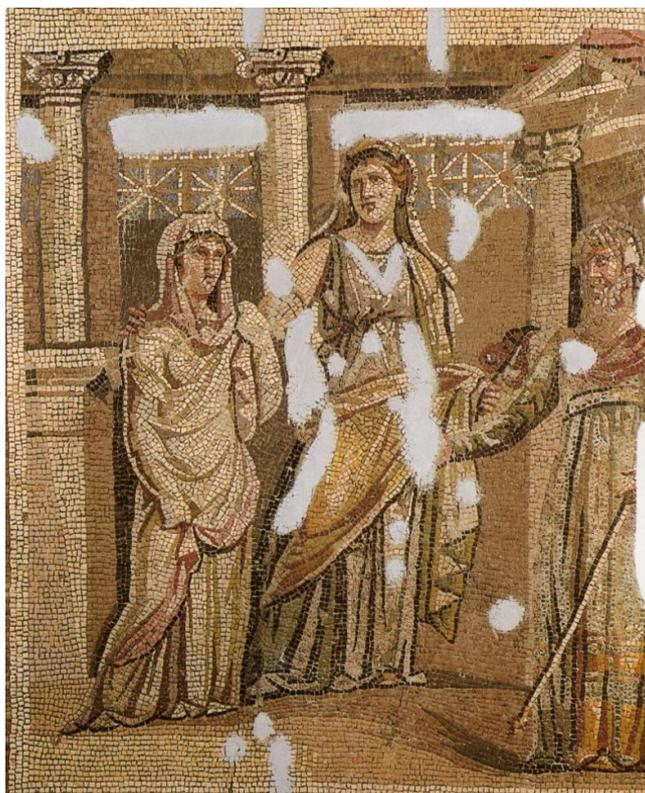
Ил. 36. Знаки Зодиака.  
Палестина, Хамат-Тверия, синагога. 2-я половина IV в.  
(Израиль, *In situ*)



*Ил. 37. Пирам и Фисба.  
Кипр, Неа-Пафос, Дом Диониса. Начало III в.  
(In situ)*



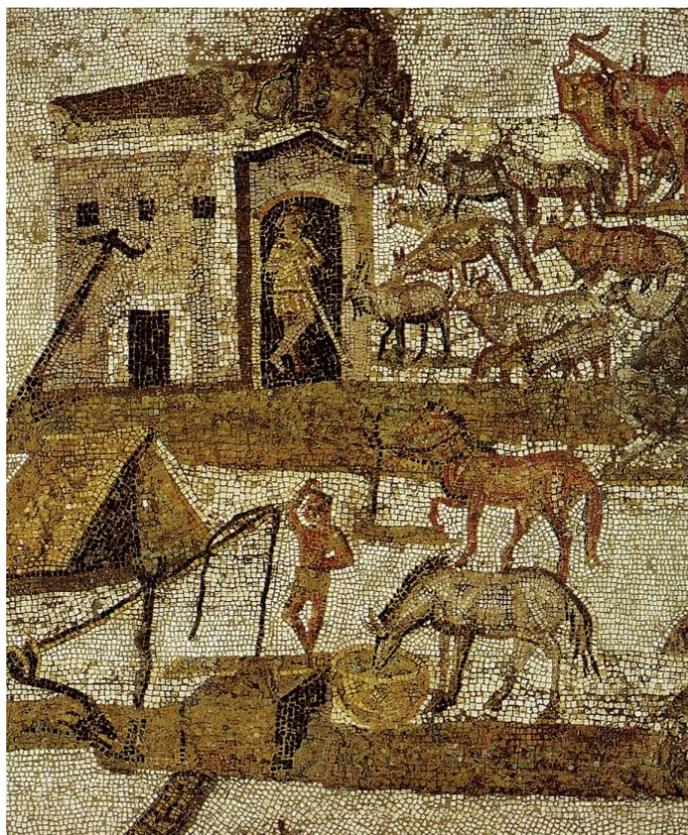
*Ил. 38. Артемида и Актеон.  
Аравия, Филиппополь. Середина III в.  
(Сирия, Эс-Сувейда, Музей). Фото Р. Новикова*



*Ил. 39. Сцена трагедии «Ифигения в Авлиде».  
Сирия, Антиохия, Дом Ифигении. II в.  
(Турция, Антакья, Хатайский археологический музей)*



*Ил. 40. Сатурналии.  
Тунис, Тиздр. Начало III в.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо)*



*Ил. 41. Сельская жизнь. Фрагмент.  
Тунис, Удна, Дом Лабериев. II–III вв.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо)*



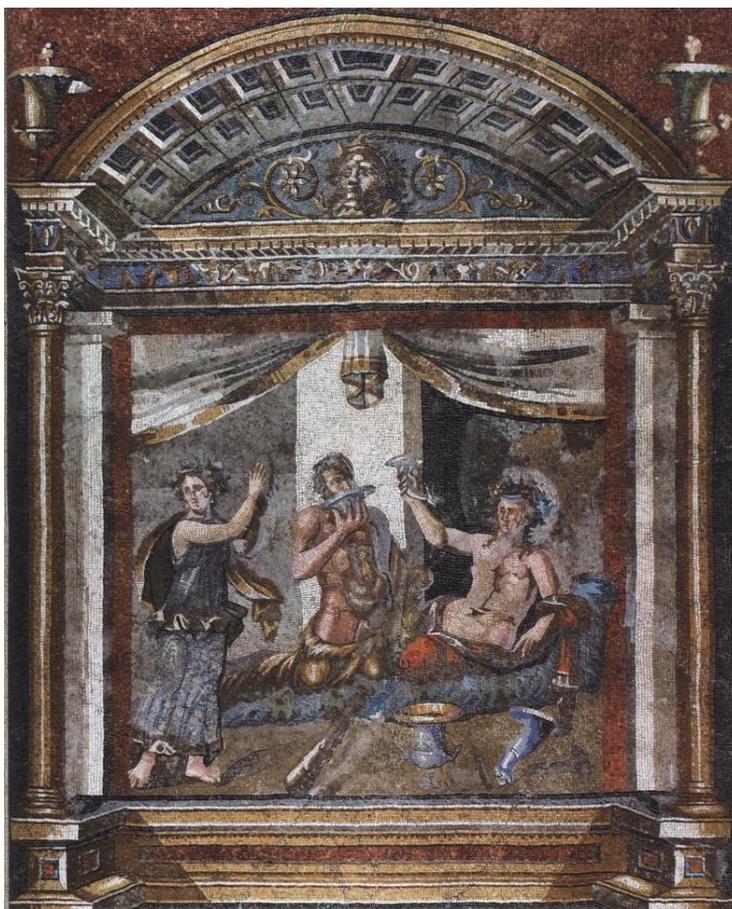
*Ил. 42. Похититель эротов.  
Сирия, Антиохия. III в.  
(Турция, Антакья, Хатайский археологический музей)*



*Ил. 43. Спор Афины и Посейдона. Фрагмент.  
Тунис, Эль-Ауария. IV в.  
(Тунис, Сус, Археологический музей)*



*Ил. 44. Хорег и актеры.  
Помпеи, Дом Трагедιοграфа. I в. до н. э.  
(Неаполь, Национальный археологический музей). Фото Р. Новикова*



*Ил. 45. Дионис и Геракл.  
Сирия, Антиохия, Дом состязания. 2-я половина III в.  
(США, Принстон, Художественный музей Принстонского университета)*



*Ил. 46. Дионис, Ариадна, сатир и менада.  
Сирия, Селевкия Пиерия, Дом Диониса и Ариадны. 2-я половина III в.  
(Турция, Антакья, Хатайский археологический музей). Фото Р. Новикова*



*Ил. 47. Состязание Геракла и Диониса.  
Сирия, Антиохия, Дом с атриумом. Начало II в.  
(Турция, Антакья, Хатайский археологический музей)*



*Ил. 48. Жертвоприношение. Фрагмент.  
Италия, Остия, Августеум. II–III вв.  
(In situ). Фото М. Атаянца*



*Ил. 49. Воины с копьями.  
Италия, Равенна, церковь святого Иоанна Евангелиста. V в.  
(In situ)*



*Ил. 50. Гладиаторы ретиарий и сектор.  
Германия, Ненниг-на-Мозеле, римская вилла. Середина III в.  
(In situ)*



*Ил. 51. Победитель кулачных боев.  
Рим, термы Каракалы. III в.  
(Ватикан, Григорианский музей светского искусства)*



*Ил. 52. Кулачный боец.  
Италия, Стабии, Вилла Сан-Марко. I в.  
(Неаполь, Национальный археологический музей). Фото Р. Новикова*



*Ил. 53. Часть общего вида мозаичного мощения Хризотриклиния Большого дворца,  
северо-западный портик. Константинополь. VI в.  
(Стамбул, Музей мозаик). Фото М. Атаянца*



*Ил. 54. Предводитель варваров. Фрагмент бордюра с маскаронном.  
Мощение Хризотриклиния Большого дворца. Константинополь. VI в.  
(Стамбул, Музей мозаик). Фото П. Павлинова*



*Ил. 55. Океан. Фрагмент бордюра с маскаронном.  
Мощение Хризотриклиния Большого дворца. Константинополь. VI в.  
(Стамбул, музей Мозаик). Фото П. Павлинова*



*Ил. 56. Охотники на тигра.  
Фрагмент мощения Хризотриклиния Большого дворца. Константинополь. VI в.  
(Стамбул, музей Мозаик). Фото М. Атаянца*

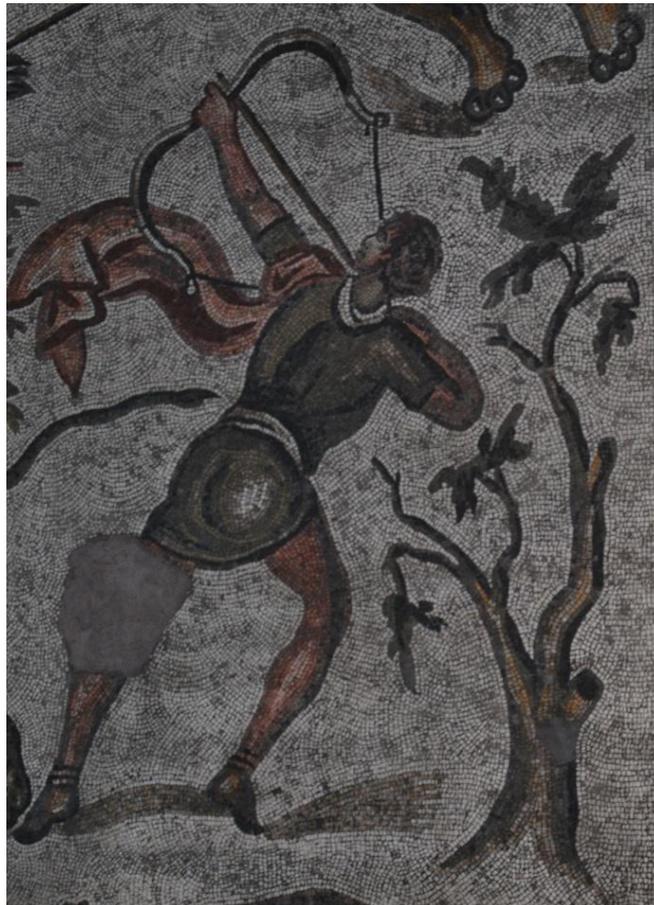


*Ил. 57. Мул, сбросивший седока.  
Фрагмент мощения Хризотриклиния Большого дворца. Константинополь. VI в.  
(Стамбул, музей Мозаик)*



*Ил. 58. Охота.*

*Сирия, Апамея, Дворец наместника. 2-я половина V в.  
(Брюссель, Музей 50-летия)*



*Ил. 59. Охотник, стреляющий из лука.*

*Фрагмент мозаики на ил. 58. Фото И. Горбуновой-Ломакс*



*Ил. 60. Верховой охотник.  
Фрагмент мозаики на ил. 58. Фото И. Горбуновой-Ломакс*



*Ил. 61. Фрагмент мозаики «Большая охота».  
Сицилия, вилла дель-Казале близ Пьяцца Армерина. 1-я треть IV в.  
(In situ)*



Ил. 62. Официальное лицо с охранниками. Фрагмент мозаики «Большая охота». Сицилия, вилла дель Казале близ Пьяцца-Армерина. 1-я треть IV в. (In situ)



Ил. 63. Офицер и провинившийся охотник. Фрагмент мозаики «Большая охота». Сицилия, вилла дель Казале близ Пьяцца-Армерина. 1-я треть IV в. (In situ)



*Ил. 64. Рыболовы.  
Помпеи, Дом Менандра. Последняя треть I в. до н. э.  
(In situ)*



*Ил. 65. Хирон — воспитатель юного Ахиллеса.  
Тунис, Вага. V–VI вв.  
(Тунис, Тунис, Национальный музей Бардо)*



Ил. 66. Танцующая Венера и тритон.  
Британия, Йоркшир, Рэдстон. Конец III — середина IV вв.  
(Британия, Халл, Музей Халла и Ист-Рэйдинга). Рисунок Дэвида Нила



Ил. 67. Капитолийская волчица.  
 Британия, Северный Йоркшир, Изуриум, летний дом. Конец III — середина IV вв. (?)  
 (Британия, Лидс, Городской музей). Рисунок Дэвида Нила



Ил. 68. Мастера Мариан и Анин. Знаки Зодиака. Фрагмент.  
 Синагога Бейт-Альфа. Палестина. 1-я четверть VI в.  
 (Израиль, Хефциба, In situ)



Ил. 69. Мастера Мариан и Анин. Авраам и Исаак. Знаки Зодиака. Фрагмент.  
Синагога Бейт-Альфа. Палестина. 1-я четверть VI в.  
(Израиль, Хефциба, *In situ*)



Ил. 70. Мастера Мариан и Анин. Слуги с осликом. Фрагмент.  
Синагога Бейт-Альфа. Палестина. 1-я четверть VI в.  
(Израиль, Хефциба, *In situ*)



Ил. 71. Мастера Мариан и Анин. Колесница Солнца. Фрагмент.  
Синагога Бейт-Альфа. Палестина. 1-я четверть VI в.  
(Израиль, Хефциба, In situ)



Ил. 72. Мозаика с цитатой из «Энеиды».  
Испания, Эстада. V в.  
(Сарагоса, Музей Сарагосы)



*Ил. 73. Телец. Палимпсестная мозаика.  
Аравия, Маан, церковь в акрополе. 1-я четверть VIII в.  
(Иордания, Мадаба, Археологический парк)*

Андрей Иосифович Ларионов,  
Александр Валерьевич Шевардин

НАПОЛЬНЫЕ МОЗАИКИ АНТИЧНОСТИ  
КАК НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ ИСТОЧНИК  
ОБРАЗЦОВ ДЛЯ КОПИРОВАНИЯ  
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МОЗАИЧНОМУ ДЕЛУ

Пропедевтический курс

Учебное пособие

Выпускающий редактор В. А. Покидышева  
Технический редактор О. Ф. Никандрова

Подписано к печати 28.09.2024. Формат 60x84/16  
Усл. печ. л. 7.44. Печать цифровая. Бумага мелованная  
Отпечатано в типографии ООО «Дитон».  
194044, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр, д. 60  
Заказ Тираж 100 экз.