

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



# RSUH/RGGU BULLETIN

№ 1

Academic Journal

Series:

*Philosophy. Social Studies. Art Studies*

Moscow  
2015

# ВЕСТНИК РГГУ

№ 1

Научный журнал

Серия

«Философия. Социология. Искусствоведение»

Москва  
2015

УДК 101(05)+316(05)+7.01(05)  
ББК 87я5+60.5я5+85я5

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Кали, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. Дебарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Ун-т Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная Школа Хартий, Сорбонна, Франция), И. Клюканов (Восточно-Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ВНИИДАД), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэмер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), Б. Луайер (Ин-т геополитики, Париж-VIII, Франция), С. Масамичи (Ун-т Чуо, Япония), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Ун-т Белостока, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), Е. ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Ун-т Ратгерс, США), И. Фолтгис (Политехнический ин-т г. Ополье, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаكليена, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»

Редакционная коллегия серии

Ж.Т. Тощенко, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Л.Н. Вдовиченко, зам. гл. ред., д-р социол. н., проф. (РГГУ), В.А. Колотаев, зам. гл. ред., д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.И. Резниченко, зам. гл. ред., д-р филос. н. (РГГУ), О.В. Китайцева, отв. секретарь, канд. социол. н. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Кали, Колумбия), Н.М. Великая, д-р полит. н., проф. (РГГУ), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), В.Д. Губин, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Дж. Дебарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), Е.Н. Ивахненко, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В. Кейдан (Ун-т Карло Бо, Италия), С.А. Коначёва, д-р филос. н. (РГГУ), Л.Ю. Лиманская, д-р искусствоведения, проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ), С. Масамичи (Ун-т Чуо, Япония), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), П. Новак (Ун-т Белостока, Польша), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия)

*Ответственный за выпуск:* А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ)

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |    |
|--|----|
| <i>Е.А. Анисимова</i><br>Творчество как фрактальный алгоритм<br>в теории искусства В. Кандинского .....  | 9  |
| <i>А.Б. Езерницкая</i><br>Сюжетные и концептуальные аспекты<br>интерпретации картины «Гроза» Джорджоне .....   | 19 |
| <i>И.Б. Емельянова</i><br>«Божественная комедия» Данте Алигьери<br>в архитектурных проектах Италии 1930-х гг.:<br>Рисорджименто и формирование культа Данте<br>в итальянской культуре .....      | 33 |
| <i>Ю.В. Михеева</i><br>Звук в фильмах Робера Брессона<br>в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти .....  | 45 |
| <i>Т.И. Седова</i><br>Миланская скапильатура:<br>к вопросу о межнациональных культурных связях .....   | 64 |
| <i>Н.Ю. Спутницкая</i><br>Особенности масштабирования протагониста<br>в фильме А. Птушко «Новый Гулливер»<br>и проблема идентичности в советском детском кино<br>второй половины 1930-х гг. .... | 73 |
| <i>С.А. Филиппов</i><br>От углового к линейному:<br>переход от рецензии натуральной величины<br>к ренессансной рецензии в кинематографе 1910-х гг. ....  | 84 |
| <i>Е.А. Хришкова</i><br>Литургический аспект композиции «Господь во славе»<br>или «Majestas Domini» в монументальных<br>иконографических программах романской эпохи .....                        | 95 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>С.В. Цымбал</i><br>Мотив маски в искусстве Византии<br>и европейского Средневековья.<br>Особенности мотива маски<br>в церкви Богородицы Пантанассы в Мистре .....                      | 108 |
| <i>Г.А. Шматова</i><br>К проблеме «открытого» театрального произведения:<br>«Нужна драматическая актриса (Лес)»<br>и «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес»<br>Ю. Погребничко ..... | 120 |
| <i>С.Ю. Штейн</i><br>Онтология кино и деонтологизация<br>кинематографического материала .....   | 130 |
| <i>М.И. Яковлева</i><br>Античные истоки в орнаменте монументальных<br>мозаичных ансамблей раннепалеологовской эпохи .....   | 139 |
| Abstracts .....   | 151 |
| Сведения об авторах .....   | 156 |

## CONTENTS

|   |     |
|---|-----|
| <i>E. Anisimova</i><br>Creativity as a fractal algorithm in the art theory of V. Kandinsky . . . . .  | 9   |
| <i>A. Ezernitskaya</i><br>The aspects of a subject and a concept<br>in the Giorgione's "The Tempest" interpretations . . . . .  | 19  |
| <i>I. Emelyanova</i><br>The "Divina Commedia" of Dante Alighieri<br>in the architectural projects performed in Italy of the 1930s:<br>Risorgimento and the formation of Dante's cult in Italian culture . . . . . | 33  |
| <i>Yu. Mikheeva</i><br>The sound in R. Bresson films in the context<br>of M. Merleau-Ponty phenomenology of cinematography . . . . .  | 45  |
| <i>T. Sedova</i><br>The Milanese Scapigliatura: revisiting the intercultural experience . . . . .   | 64  |
| <i>N. Sputnitskaya</i><br>Scaling of the protagonist in A. Ptushko film "New Gulliver"<br>and the identity problem in the Soviet children cinema<br>of the second half of the 1930s . . . . .                     | 73  |
| <i>S. Filippov</i><br>From Angular to Linear:<br>the transition from the life-size to the Renaissance<br>reception in the cinema of 1910s . . . . .   | 84  |
| <i>E. Khripkova</i><br>Liturgical aspect of the composition "The Christ in Majesty"<br>or "Majestas Domini" in monumental romanesque<br>iconographic programs . . . . .   | 95  |
| <i>S. Tsybmal</i><br>The mask motive in the Byzantine and Western Medieval Art.<br>The features of the mask motive in the Church<br>of the Theotokos Pantanassa in Mistra . . . . .                               | 108 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>G. Shmatova</i>   |     |
| Towards the problem of “open” texts on stage:<br>the performances “An Actress is Needed to Play a Dramatic Part<br>(The Forest)” and “The Last Concert But One of Alice in Wonderland”<br>by Yury Pogrebnychko . . . . . | 120 |
| <i>S. Schtein</i>  |     |
| Ontology of cinema and deontologization of cinematographic material . . . . .  | 130 |
| <i>M. Yakovleva</i>  |     |
| Ancient sources of the ornamental patterns<br>of monumental mosaic ensembles in Early Paleologan period . . . . .  | 139 |
| Abstracts . . . . .  | 151 |
| General data about the authors . . . . .   | 158 |

М.И. Яковлева

## АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ В ОРНАМЕНТЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ МОЗАИЧНЫХ АНСАМБЛЕЙ РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКОЙ ЭПОХИ

В статье рассматриваются взаимосвязи орнаментов, украшающих мозаики Кахрие джами, Фетхие джами (Константинополь) и церкви свв. Апостолов (Фессалоника) с орнаментальными мотивами, популярными в античную и раннехристианскую эпоху. Особенное внимание уделяется мозаичному убранству церкви свв. Апостолов, в котором трактовка орнаментальных мотивов носит чрезвычайно живописный, антикизирующий характер.

*Ключевые слова:* раннепалеологовское искусство, монументальные мозаичные ансамбли, орнамент.

Как уже неоднократно отмечалось исследователями византийского искусства, живопись эпохи палеологовского Ренессанса характеризуется широким обращением к эллинистической художественной традиции, активным использованием античных (либо восходивших к античным) образцов и изобразительных мотивов<sup>1</sup>. Интерес мастеров раннепалеологовского периода к эллинистическому наследию наглядно проявился, в частности, и в орнаментах, украшающих монументальные мозаичные ансамбли Кахрие джами (1316–1321)<sup>2</sup> и Фетхие джами (ок. 1315)<sup>3</sup> в Константинополе и церковь свв. Апостолов в Фессалонике (1310–1314)<sup>4</sup>.

Настоящая статья посвящена некоторым наблюдениям о характере ряда орнаментальных мотивов этих памятников, а также об их взаимосвязи с орнаментами античной и раннехристианской эпох. При этом, касаясь орнаментальных мотивов, применявшихся в искусстве Древней Греции и Древнего Рима, мы стремимся уделить более пристальное внимание напольным мозаикам, поскольку эта

область античного изобразительного искусства технически наиболее близка настенным мозаикам начала XIV в.

Статья состоит из двух частей, в первой из которых мы попытались дать общую характеристику использованных в рассматриваемых мозаичных ансамблях орнаментальных мотивов и декоративных принципов, восходящих к античной художественной традиции. Во второй части делается попытка обнаружить эллинистические истоки орнаментов, украшающих церковь свв. Апостолов в Фессалонике, в которой тяга мастеров к «натуроподобию» и сочности форм являет во всем блеске преемственность с великим искусством античности.

Мозаичные ансамбли церкви свв. Апостолов, Фетхие джами и Кахрие джами исключительно богаты орнаментальными мотивами (как флоральными, так и геометрическими), обрамляющими фигуративные изображения и заполняющими цезуры между ними. Некоторые из этих мотивов имеют чрезвычайно долгую историю существования, дойдя из античного художественного репертуара до начала XIV в. почти в неизменном виде. В частности, к ним относится воспроизведенный во всех трех памятниках орнамент «бегущая волна», в англоязычной традиции называемый *Vitruvian scroll* или *Vitruvian wave*<sup>5</sup>. В основном он используется как дополнение к флоральному орнаменту, например, в Кахрие джами и церкви свв. Апостолов окаймляет широкие бордюры с изображением листьев аканфа<sup>6</sup>. Этот орнаментальный мотив встречается уже в древнейших сохранившихся галечных мозаиках конца V–IV вв. до н. э., найденных в Коринфе, Олинфе и Эретрии. Упомянем самую раннюю из дошедших до наших дней декоративных мозаик, украшавшую т. н. «Баню кентавров» (*Centaur Bath*) в Олинфе (последняя четверть V в. до н. э.), простейшую геометрическую мозаику андрона «Дома комедийного актера» и дионисийскую сцену из андрона «Виллы Доброй судьбы» в Олинфе (обе – первая половина IV в. до н. э.), галечное изображение Фетиды верхом на гиппокампе из «Дома мозаик» в Эретрии (середина IV в. до н. э.)<sup>7</sup>.

Еще одним примером обращения к античным декоративным традициям является обильное применение в мозаичном ансамбле Кахрие джами меандра усложненного типа, структурным элементом которого выступает солярный знак – свастика. Эта разновидность меандра широко использовалась в художественных произведениях Древней Греции и Древнего Рима, начиная с периода архаики. Так, мы можем видеть его на фрагменте колонны, происходящем из святилища Афродиты в Навкратисе, датированном 520–500 гг. до н. э. (ныне – в Британском музее)<sup>8</sup>. В древнейшей

декоративной мозаике из т. н. «Бани кентавров» в Олинфе (последняя четверть V в. до н. э.) полоса меандра обрамляет центральную круглую эмблему с символом колеса и располагается между бордюрами из треугольников и «бегущей волны». В уже упоминавшейся нами мозаике из Эретрии середины IV в. до н. э. внешняя широкая полоса меандра прилегает к кайме с изображением битвы грифонов с аримаспами<sup>9</sup>. Разумеется, приведенными нами примерами далеко не ограничивается применение меандра этого усложненного типа в античную эпоху. Интересно, например, отметить, что он в изобилии украшает каймы одеяний кор афинского Акрополя<sup>10</sup>.

«Бегущая волна» и меандр входили в стандартный репертуар орнаментов, использовавшихся на протяжении всей античности, а затем усвоенных изобразительным языком раннехристианского и византийского искусства. Так, они присутствуют на обрамлениях люнетов и на бордюрах цилиндрических сводов в Мавзолее Галлы Плацидии в Равенне (вторая четверть V в.)<sup>11</sup>. Меандр усложненного типа обрамляет мозаику с изображением Омовения ног в нартексе кафоликона монастыря Осиос Лукас (вторая четверть XI в.)<sup>12</sup>. Оставаясь, таким образом, востребованными на протяжении всего периода развития византийской живописи, эти типы орнаментов вошли в монументальные мозаичные ансамбли раннепалеологовской эпохи почти без изменения своего первоначального характера.

Другие орнаментальные мотивы в монументальных мозаиках начала XIV в., не копирующие напрямую античные образцы, демонстрируют пример переосмысления их декоративных принципов. Так, пышные флоральные обрамления фигуративных изображений в Кахрие джами отсылают к бордюрам античных напольных мозаик, основу которых составляли растительные гирлянды. Таков, например, бордюр мозаики из триклиния дома Фавна в Помпеях (конец II в. до н. э.)<sup>13</sup>. Декоративная лента из сочно и натуралистично трактованных растительных побегов, перевитых лентами и обильно украшенных фруктами и театральными масками, окружает здесь центральное изображение крылатого младенца Диониса верхом на тигре. Традиция обрамления центрального фигуративного изображения обильным флоральным бордюром сохранялась на протяжении всей античности<sup>14</sup> и обрела новую жизнь на почве ранневизантийского искусства. Об этом красноречиво свидетельствуют напольные мозаики Большого императорского дворца в Константинополе, исполненные во второй половине VI в. Здесь протяженную центральную часть мозаики с фризообразно расположенными, разрозненными фигуративными сценами об-

рамляет широкий (около 1,5 м) бордюр из завитков аканфа, между которыми помещаются фрукты, животные и маскароны<sup>15</sup>.

Интересен использованный в столичных памятниках прием размещения образов святых в медальонах, обрамленных стилизованными растительными побегам. Так, в мозаиках параклессия церкви Богородицы Паммакарисы (Фетхие джами) стилизованные побеги аканфа окружают медальоны с образами святых Антония Великого, Григория Просветителя, Игнатия Богоносца, обрамленные полосой геометрического ступенчатого орнамента<sup>16</sup>. Прием включения образов святых в обильное флоральное обрамление не является уникальной чертой раннепалеологовских ансамблей, он известен и по более ранним памятникам византийской монументальной живописи. Например, сильно стилизованный растительный орнамент окружает медальоны с изображениями апостолов, евангелистов, преподобных и святителей на крестовых сводах крипты кафедрального собора Луки в Константинополе<sup>17</sup>. Близкий по характеру орнамент обрамляет медальоны с погрудными изображениями святых в церкви Св. Георгия Диасорита на о. Наксос (XI в.)<sup>18</sup>. Стилизованные листья аканфа окружали исполненные в технике мозаики медальоны с оплечными изображениями апостолов в церкви Панагии Канакарии на Кипре (вторая четверть VI в.)<sup>19</sup>.

Как нам представляется, в этом принципе орнаментации проявляется явное сходство с мотивом «населенной лозы», широко распространенным в позднеантичный и раннехристианский период. Так, в монументальных мозаиках Мавзолея Галлы Плацидии (вторая четверть V в.) и мозаиках нижнего яруса Баптистерия Православных (середина V в.) в Равенне ростовые фигуры пророков помещены в пышное обрамление из листьев и побегов аканфа<sup>20</sup>. В мозаике, расположенной на своде церкви Санта-Констанца в Риме (ок. 337–351)<sup>21</sup>, прихотливые завитки виноградной лозы с развешивающимися среди них путти окружают центральный медальон с фигуративным изображением<sup>22</sup>. Вариации мотива «населенной лозы» можно видеть и в более ранних памятниках, таких как мозаика с изображением Нептуна и аллегорий 4-х сезонов из Шеббы (сер. II в. н. э., в наст. вр. – в музее Бардо, Тунис), на которой олицетворения четырех времен года расположены в овальных обрамлениях, образованных растительными побегам<sup>23</sup>.

Общее для мастеров-мозаичистов эпохи палеологовского Ренессанса стремление к обогащению художественного репертуара за счет использования античных орнаментов и декоративных схем не всегда подкреплялось антикизирующей манерой исполнения. Поэтому особый интерес, на наш взгляд, представляет мозаичное

убранство церкви свв. Апостолов в Фессалонике, являющее блестящий пример возрождения античных традиций сочной, живой и чрезвычайно живописной трактовки декоративных мотивов.

Церковь, бывшая ранее кафоликоном крупного монастыря, построена между 1310–1314 гг. по заказу константинопольского патриарха Нифонта I и представляет собой крестово-купольный храм на четырех колонках, с нартексом и тремя галереями, окружающими центральное пространство с севера, запада и юга<sup>24</sup>. В соответствии с первоначальным замыслом ктитора, мозаики должны были украсить всю верхнюю часть наоса выше проходящего на уровне импостов колонн каменного карниза, однако по причине свержения патриарха с престола мозаичная декорация не была закончена, и алтарная часть (верх апсиды и вима) осталась полностью лишенной живописного убранства<sup>25</sup>. Мозаики сильно пострадали во время переделки церкви в мечеть между 1520–1530 гг., когда все золотые фоны были выломаны, а фигуративные изображения, бережно сохраненные рабочими-христианами, покрыты штукатуркой<sup>26</sup>.

Дошедшее до нас во фрагментарной сохранности мозаичное убранство наоса, тем не менее, дает довольно ясное представление о наборе использованных здесь орнаментальных мотивов и системе их расположения. При взгляде на него становится ясным, что подход к орнаментации в церкви свв. Апостолов существенно отличается от декоративных принципов, использованных в мозаичных ансамблях Константинополя. Здесь нет восточного изобилия, даже нагромождения различных по характеру орнаментов, сопоставимых по размеру с фигуративными изображениями (а иногда превосходящих их в масштабе), как в Кахрие джами, где избыток орнаментальных вставок придает всей мозаичной поверхности вид некоторой пестроты. Напротив, орнамент в солунском памятнике используется деликатно, строго в качестве «границы» фигуративных сцен и (за единственным исключением) не спорит с ними в масштабе. Одновременно он четко соотносится с архитектурными членениями храма, подчеркивая их архитектонику.

Орнаментальные бордюры проходят по аркам лицевых сторон сводов (аканфовые побеги), по криволинейным завершениям западной и северной стен (чередующиеся листья и трехлепестковые лилии), по аркам угловых ячеек (*fleur de lis*, дополненный двойными лепестками), по нижней границе сцен с изображениями двенадцати праздников (*s*-образные завитки), в нижнем ярусе мозаичного убранства в качестве обрамлений отдельных фигур святых (ступенчатый орнамент, образующий восьмиконечные кресты), в отко-

сах окон и в основании барабана (стилизованные растительные побеги). В зените западного свода подкупольного креста между сценами Преображения и Входа Господня в Иерусалим располагается красочный орнаментированный медальон.

Растительные формы, за исключением лапидарного флорального орнамента в основании барабана и на откосах окон, трактованы чрезвычайно живописно. Особенно сочно и пышно разработаны побеги аканфа, исполнение которых носит явный антикизирующий характер. Расходящиеся от центрального ствола наподобие языков пламени, листья аканфа образуют орнаментальные бордюры, проходящие по аркам лицевых сторон сводов. Крупные, загибающиеся на кончиках листья аканфа чередуются с пятиконечными листьями меньшего размера; с обеих сторон их окаймляют узкие полосы орнамента «бегущая волна». Трактовка аканфовых побегов – объемная, свободная и живописная. Используются тонко нюансированные цветовые переходы от темно-зеленого к светло-оливковому; контуры листьев выложены золотыми тессерами, золотые штрихи акцентируют центральную часть более крупных листьев.

Проходя по аркам сводов, побеги аканфа в церкви свв. Апостолов выполняют структурообразующую функцию, отчасти сходную с ролью вертикально расположенных аканфовых ростков в раннехристианских памятниках, где они разделяли композицию куполов на отдельные сцены и одновременно служили обрамлением этих сцен. Такие стволообразные побеги аканфа видим, в частности, в мозаичном убранстве Ротонды Св. Георгия в Фессалонике (предположительно датируется концом IV в.)<sup>27</sup> и Баптистерия православных в Равенне (середина V в.)<sup>28</sup>.

Однако легко заметить, что в упомянутых раннехристианских мозаиках аканф имеет иную форму: его схематично трактованные, вазообразные кусты «вырастают» друг из друга, образуя «канделябры», буквально повторяющие формы древнеримской скульптуры<sup>29</sup>, такие как «канделябры Барберини» из виллы Адриана в Тиволи<sup>30</sup>. Вполне возможно, что декоративная схема, избранная мозаичистами для побегов аканфа в церкви свв. Апостолов, также восходит непосредственно к античной архитектурной скульптуре. Ее прототипом могли служить корзины коринфских и композитных капителей с двойными рядами листьев аканфа разной величины (такие капители вторичного использования венчают колонны самой церкви свв. Апостолов)<sup>31</sup> либо орнаментированные карнизы древнеримских зданий, такие как украшенный листьями аканфа карниз храма Конкордии в Риме (I в. до н. э.)<sup>32</sup>.

Вероятно, в церкви свв. Апостолов мы встречаем еще один пример творческой переработки мастерами-мозаичистами декоративных мотивов античной архитектурной скульптуры – растительный орнамент, украшающий арочные завершения северной и западной стен<sup>33</sup>. Сочно трактованные зеленые листья с зигзагообразной выемкой посередине чередуются здесь с простыми трехлепестковыми лилиями красного цвета; и листья, и цветы обведены по контуру золотыми тессерами. Нам представляется вполне возможным, что этот орнамент восходит к античному скульптурному декору «leaf and dart» («лист и стрела»), популярному уже в Древней Греции и служившему преимущественно для орнаментации криволинейных архитектурных обломов («каблучков»)<sup>34</sup>. Так, этот орнаментальный мотив составляет часть скульптурного декора Эрехтейона на афинском Акрополе, выполненного около 415 г. до н. э.<sup>35</sup> Особенностью его является чередование ланцетовидных листьев с остроконечными трехлепестковыми фигурами. В разнообразных вариациях этот орнаментальный мотив украшает киматии многочисленных древнеримских архитектурных сооружений, приобретая усложненный и все более натуралистичный характер (например, в карнизе храма Конкордии в Риме, I в. до н. э.; антаблементе Форума Траяна, II в. н. э.)<sup>36</sup>.

Немаловажным, на наш взгляд, представляется тот факт, что работавшие в Фессалонике мастера имели возможность непосредственно обращаться к античному художественному наследию благодаря присутствию в этом древнем городе значительного количества архитектурных памятников эпохи Римской империи, находившихся по большей части в руинированном состоянии, но еще использовавшихся в чисто утилитарных нуждах. Так, в нижнем городе сохранялись руины античной агоры и дворца императора Галерия, служившие, в том числе, для размещения ремесленных мастерских<sup>37</sup>. Небезынтересно в этой связи отметить, что как минимум на одном из архитектурных фрагментов, происходящих из дворцового храма императора Галерия – так называемой «Маленькой арке Галерия», датируемой началом IV в. – присутствуют три орнаментальных мотива, использованных в декоративном убранстве церкви свв. Апостолов: «бегущая волна», s-образный орнамент и «leaf and dart»<sup>38</sup>.

Наконец, чрезвычайно интересным декоративным элементом в церкви свв. Апостолов представляется орнаментированный медальон, расположенный, как уже говорилось, на своде западного рукава подкупольного креста между сценами Преображения и Входа Господня в Иерусалим<sup>39</sup>. Он состоит из четырех орнамен-

тальных полос, образованных лавровыми гирляндами, «бегущей волной» и s-образными завитками, а также центральной розетки с равноконечным крестом посередине. Некоторые исследователи склонны, по-видимому, соотносить появление круглого медальона в монументальной декорации сводов византийских церквей с желанием изобразить в зените свода десницу Господню с исходящими от нее лучами, символизирующими Дух Святой и объединяющими две различные фигуративные сцены (как в церкви Осис Давид, где таким образом объединяются сцены Рождества и Крещения<sup>40</sup>). Сходные орнаментированные медальоны, но более сухо трактованные, украшают также своды и арки Кахрие джами<sup>41</sup> и своды венецианского собора Сан-Марко<sup>42</sup>.

Однако орнаментированный медальон в церкви свв. Апостолов имеет ряд особенностей: очень крупный, по высоте он сопоставим с мандорлой Христа в сцене Преображения, и поэтому носит, если можно так выразиться, более автономный характер, чем медальоны в Кахрие джами. Сверкающий сочными яркими цветами, радующий взор изяществом пропорциональных соотношений и тонкостью рисунка, этот орнаментальный медальон привлекает взор наряду с фигуративными сценами и определенно обладает самостоятельной художественной ценностью, несводимой к функции простого «украшения». При взгляде на него возникает невольная ассоциация с медальоном в куполе Ротонды Св. Георгия в Фессалонике (конец IV в.), в центре которого ранее располагалось изображение Спасителя<sup>43</sup>. Но вернее всего, по-видимому, будет соотнести этот полный изысканной роскоши орнаментальный мотив с античной традицией включения в мозаичное убранство так называемых «эмблем» – самостоятельных, зачастую отдельно изготавливавшихся панно. Некоторые из эмблем имели форму медальонов, составленных из чередующихся полос геометрического и флорального орнамента и располагавшегося посередине изображения, часто, но далеко не всегда фигуративного. Такие эмблемы встречаем, например, на мозаике из Дома дельфинов на о. Делос (около 120–80 гг. до н. э.)<sup>44</sup>, или на многочисленной мозаике с изображением четырех времен года, ныне хранящейся в музее Санта-Крус в Толедо (III в. н. э.), где медальон с морскими обитателями поочередно окружают пышная растительная гирлянда и полосы орнамента типа «бегущая волна» и плетенки<sup>45</sup>.

Стоит заметить, что античные и раннехристианские реминисценции в мозаичных орнаментах церкви свв. Апостолов не ограничиваются приведенными нами примерами. Так, s-образные

завитки, украшающие орнаментированный медальон на западном своде и некогда отмечавшие нижнюю границу сцен с изображениями двенадцати праздников, встречаются уже в раннехристианских памятниках: Ротонде Св. Георгия (конец IV в.)<sup>46</sup> и Сан Витале в Равенне (сер. VI в.)<sup>47</sup>. Более ранний пример их применения находим в летнем триклинии Дома Нептуна и Амфитриты в Геркулануме, где этот орнамент обрамляет конху центральной ниши нимфея (I в. н. э.)<sup>48</sup>.

Таким образом, в ансамбле церкви свв. Апостолов происходит переосмысление и переработка античных орнаментальных мотивов с использованием новых средств художественной выразительности. При этом антикизирующий характер носит не только общая орнаментальная схема, довольно близкая античным прототипам, но и сочная, объемная и в высшей степени живописная трактовка орнаментов, в особенности растительных. Такая антикизирующая манера исполнения сильно контрастирует с трактовкой орнаментов в Кахрие джами, где изображение аканфовых побегов и мотива «leaf and dart» подвергается сильной схематизации, упрощается и становится суше<sup>49</sup>. Эта особенность, по нашему мнению, дает основания для более осторожного взгляда на вопрос о принадлежности мозаичистов, исполнивших убранство церкви свв. Апостолов и Кахрие джами, одной мастерской<sup>50</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См., например: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 159; *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami / Ed. by P.A. Underwood. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background. Princeton, 1975. P. 110–111.
- <sup>2</sup> *Лазарев В.Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 158.
- <sup>3</sup> Там же. С. 162.
- <sup>4</sup> *Nikonanos N.* The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. P. 31.
- <sup>5</sup> *Harris C.M.* Illustrated Dictionary of Historic Architecture. N. Y.: Dover Publications, 1977. P. 566.
- <sup>6</sup> *Chatzidakis N.* Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. P. 187; 214–218; *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century. Athens: Kapon Editions, 2012. P. 308.
- <sup>7</sup> *Dunbabin K.* Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 6–7, 10.

- <sup>8</sup> Fragment of the necking of a limestone column with meander decoration [Электронный ресурс] // The British Museum. URL: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=462543&partId=1&matcult=16102&material=18381&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=462543&partId=1&matcult=16102&material=18381&page=1) (дата обращения: 05.11.2014).
- <sup>9</sup> В прихотливые изгибы меандра на этой мозаике вписаны квадраты с выложенной шахматным узором сердцевинной.
- <sup>10</sup> Boardman J. Greek Sculpture: the Archaic Period. L.: Thames & Hudson LTD., 2007. Fig. 155.
- <sup>11</sup> Лазарев В.Н. Указ. соч. Т. 2. Табл. 19.
- <sup>12</sup> Chatzidakis N. Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Hosios Loukas. Athens: Melissa Publishing House, 1997. P. 34.
- <sup>13</sup> Pappalardo U., Ciardiello R. Greek and Roman Mosaics. N. Y.: Abbeville Press, 2012. P. 144.
- <sup>14</sup> Не претендуя на полноту охвата, приведем еще несколько примеров использования этого декоративного приема в античный период. Так, сочная растительная гирлянда, обильно усеянная разнообразными фруктами, театральными масками и перевитая широкой белой лентой, образует бордюр эмблемы с изображением пьющих голубей из «Дома Мозаики с голубями» в Помпеях, начала I в. до н. э. (Pappalardo U., Ciardiello R. Op. cit. P. 117). Извивами виноградной лозы с вплетенными в них изображениями масок, животных и птиц украшено обрамление мозаики на сюжет мифа о суде Париса, происходящей из Антиохии, ок. 100–120 гг. н. э. (Ibid. P. 251). Выразительный растительный бордюр с чрезвычайно живописными натуроподобными масками окаймляет центральную часть мозаики с изображением четырех времен года и сцен охоты из Виллы Константина в Антиохии, ок. 330 г. н. э. (Ibid. P. 250).
- <sup>15</sup> См., например: Dunbabin K. Op. cit. Fig. 244.
- <sup>16</sup> Chatzidakis N. Byzantine Mosaics. P. 183.
- <sup>17</sup> Chatzidakis N. Byzantine Art in Greece. P. 73–74, 85–86.
- <sup>18</sup> Chatzidakis M., Drandakis N., Zias N., Acheimastou-Potamianou M., Vasilaki-Karakatsani A. Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Naxos. Athens: Melissa Publishing House, 1989. P. 78–79.
- <sup>19</sup> Лазарев В.Н. Равеннские мозаики // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 51.
- <sup>20</sup> Bovini G. Ravenna. Art and History. Ravenna, 2008. P. 15, 112.
- <sup>21</sup> Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1979. P. 121.
- <sup>22</sup> Ibid. P. 128.
- <sup>23</sup> Pappalardo U., Ciardiello R. Op. cit. P. 249.
- <sup>24</sup> Nikonanos N. Op. cit. P. 10–11, 13.

- <sup>25</sup> Ibid. P. 31. Существует мнение, что мозаичное убранство в верхней части алтаря существовало, но было разрушено, см.: *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 309.
- <sup>26</sup> *Nikonanos N.* Op. cit. P. 12, 31.
- <sup>27</sup> *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 62, 76–77.
- <sup>28</sup> Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art... P. 659.
- <sup>29</sup> *Hamlin A.D.F.* A History of Ornament, Ancient and Medieval. N. Y.: The Century Co., 1916. Fig. 180. Отметим, что изображение аканфа в виде отдельных «вазообразных» кустов встречается уже в древнеримских напольных мозаиках: например, в растительной гирлянде, украшающей бордюры мозаики с изображением морских обитателей из триклиния Дома Фавна в Помпеях (конец II в. до н. э., см.: *Pappalardo U., Ciardiello R.* Op. cit. P. 169).
- <sup>30</sup> *Coltman V.* Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 124–125.
- <sup>31</sup> *Nikonanos N.* Op. cit. P. 20.
- <sup>32</sup> *Кауфман С.А., Николаев И.С., Цурес А.Г., Блаватский В.Д.* Всеобщая история архитектуры. Т. 2. Кн. 2. М.: Изд-во акад. архитектуры СССР, 1948. Табл. 11. Аналогия с карнизом храма Конкордии не совсем точна, поскольку в нем листья аканфа чередуются с остроконечными узкими листьями. В данном случае нам было важно указать на схожесть самого принципа орнаментации архитектурных поверхностей.
- <sup>33</sup> *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 323, 327, 335. Вероятно, такой же орнамент украшал и южную стену храма.
- <sup>34</sup> *Harris C.M.* Dictionary of Architecture and Construction. N. Y.: McGraw-Hill, 2006. P. 582. Этот тип декора имеет также поэтическое название «heart and dart» («сердце и стрела»).
- <sup>35</sup> *Соколов Г.И.* Акрополь в Афинах. М.: Просвещение, 1968. Илл. 97.
- <sup>36</sup> *Кауфман С.А., Николаев И.С., Цурес А.Г., Блаватский В.Д.* Указ. соч. Табл. 10, 41.
- <sup>37</sup> *Bakirtzis Ch.* The Urban Continuity and Size of Late Byzantine Thessalonike // *Dumbarton Oaks Papers.* 2004. № 57. P. 57–58.
- <sup>38</sup> *Makaronas C.J.* The Arch of Galerius at Thessaloniki. Thessaloniki: Society of Macedonian Studies; Institute for Balkan Studies, 1970. Figs. 47–48.
- <sup>39</sup> *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 335–336.
- <sup>40</sup> *Tsigaridas E.* Latomu Monastery (The Church of Hosios David). Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. P. 55–56.
- <sup>41</sup> *Underwood P.A.* The Kariye Djami. N. Y., 1966. Vol. 2. P. 331–332.
- <sup>42</sup> *Demus O.* Op. cit. Fig. 15. Характер орнаментированных медальонов в соборе Сан-Марко с расположенной в центре схематизированной плетенкой особенно близок к орнаментам в Кахрие джами.

- <sup>43</sup> *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 113. При этом, разумеется, мы должны отдавать себе отчет в несопоставимости масштабов медальонов в Ротонде Св. Георгия и в церкви свв. Апостолов. Существует точка зрения, высказанная авторами вышеуказанного издания, что в центре медальона в Ротонде Св. Георгия первоначально располагалось изображение триумфа императора Константина Великого.
- <sup>44</sup> *Dunbabin K.* Op. cit. Fig. 34.
- <sup>45</sup> *Каптерева Т.П.* Античная мозаика Испании и Португалии // Каптерева Т.П. Западное Средиземноморье: Судьбы искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 235, цветная вкладка.
- <sup>46</sup> *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 112.
- <sup>47</sup> *Deliyannis D.M.* Ravenna in Late Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 239.
- <sup>48</sup> *Pappalardo U., Ciardiello R.* Op. cit. P. 210–211, 213. Орнамент, как и остальное мозаичное убранство нимфея, выложен из стеклянных тессер. Его особенностью является заполнение пространства между двумя обращенными друг к другу s-образными завитками кубиками красного и синего цвета, образующими сердцеобразные фигуры.
- <sup>49</sup> См., например: *Underwood P.A.* Op. cit. P. 38–39, 138, 173, 192.
- <sup>50</sup> *Demus O.* Op. cit. P. 150.