ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

Международный «круглый стол» «Hispania в системе древних цивилизаций Средиземноморья»

© 2005 г.

Г. Лопес Монтеагудо

ИСПАНО-РИМСКИЕ МОЗАИКИ НА МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В КОНТЕКСТЕ СРЕДИЗЕМНОМОРСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ АНТИЧНОСТИ

Техника и искусство мозаики имеют в Испании длительную традицию[1], что доказывается находками в иберо-римском слое Кастуло (Андалузия) мозаичных покрытий, изготовленных из округлых по форме камешков (*pebble mosaic*) и находившихся в «местном контексте» VII–IV вв. до н.э., связанном с неохеттским и восточным компонентами. Пять полихромных медальонов эллинистического типа происходят из города Ампуриаса. Это маленькие по размерам *emblemata*, выполненные в мозаичной технике *opus vermiculatum*. В них воспроизведены «подарочные» сюжеты типа *xenia* (натюрморт, куропатка, схватка кальмара и лангусты), а также театральная маска и жертвоприношение Ифигении. Все они, вероятно, были привезены из Рима[2].

Техника *opus signinum* появилась еще в республиканскую эпоху на восточном побережье Испании и в долине Эбро, совпав с эпохой романизации Иберийского полуострова и достигнув, вслед за ней, Бетики и Лузитании, где также засвидетельствовано несколько случаев ее применения. Декоративный «репертуар» совпадает в общих чертах с *signinum* Италийского полуострова. Это меандры-свастики, окружности, составленные из ромбов, шестилепестковые розетты, *hederae*, пельты и дельфины, иногда сопровождаемые надписями на греческом и иберийском языках. Вотивная надпись в честь Эпирета Статора, содержащаяся на одной из мозаик типа signinum из Нового Карфагена, позволяет считать эту мозаику – несмотря на отсутствие на ней какого-либо мифологического

[1] Из исследований последнего времени см. *Ramallo Asensio S.* Talleres y escuelas musivas en la Península Ibérica // Mosaicos Romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil. Guadalajara, 1990. P. 135–180; *Guardia Pons M.* Los mosaicos en la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de iconografía. Barcelona, 1992; *Durán M.* Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial. Barcelona, 1993; *San Nicolás Pedraz M.P.* El mosaico romano en Hispania / Ed. C. Guiral Pelegrín y M.P. San Nicolás Pedraz / Arqueología y Prehistoria. La pintura y el mosaico romanos en Hispania. Madrid, 1998. P. 55–88.

[2] *Balil A.* Arte helenístico en el Levante español // AEspA. 1961. 34. P. 41–52.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф.СКОРИНЫ

сюжета – наиболее древней в своем роде, поскольку она датируется концом II – началом I в. до н.э.[3]

В период ранней Империи (I–II вв. н.э.) получают распространение композиции в черно-белом цвете и технике *opus tessellatum*, находящиеся под весьма сильным влиянием искусства Италийского полуострова, в частности мозаик Остии, – это вполне объяснимый феномен, если принять во внимание те интенсивные торговые связи, которые метрополия поддерживала с испанскими провинциями. В первой половине II в. н.э. в Barcino (совр. Барселона) появились первые черно-белые сюжетные композиции с преобладанием морской тематики, которые в скором времени распространились по всему Иберийскому полуострову.

Мозаичные изображения с морской тематикой относятся к числу наиболее ранних мозаик в Испании, выполненных на мифологические сюжеты. Большое количество их находок и широкая география свидетельствуют о той популярности, которую они приобрели в Испании[4]. Наиболее ранними образцами этой группы являются мозаика с тритонами с площади Сан Мигеля (Барселона) и мозаика с Океаном из виллы Ирлеса (окрестности Эльче). Этими двумя мозаичными панно, выполненными в черно-белой технике, открывается в первой половине II в. н.э. серия изображений Океана и тритонов – двух тем, которые будут воспроизводиться до IV в., подтверждая таким образом факт продолжительности использования классической тематики (вплоть до эпохи поздней античности)[5]. На мозаике Сан Мигеля (Барселона), несомненно, служившей полом-покрытием фригидария одной из римских терм, тритоны с *buccina* и в сопровождении дельфинов расположены в строго геральдической позе, будучи помещенными в прямоугольных фризах, своими длинными сторонами ограничивавших центральную часть композиции с фигурой, вероятно, Океана или Нептуна. Вода изображена с помощью коротких горизонтальных и вертикальных штрихов, подобно тому как она воспроизведена на двух боковых, меньших по размерам фризах, декорированных фигурами морского конька, гиппокампа, сопровождаемого дельфинами. Тритоны, передние ноги которых похожи на конские (по этому признаку они могут быть ошибочно приняты за рыбо-кентавров), составляют одну из наиболее распространенных иконографических характеристик мира римских мозаик[6]. Этот тип изображений является результатом влияния мозаик из помпеянских терм или «репертуара» морского фиаса из Остии, бывших в большой моде начиная с эпохи Траяна и Антонинов (достаточно вспомнить образцы из терм Фьорано, близ Аппиевой дороги – находятся в Музее Ватикана), и Фалероне (хранятся в музее Анконы)[7]. Однако неподвижные позы фигур, изображенных на испанских экземплярах, их более грубая и

[3] *Gomez Pallares J.* Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas. Roma, 1997. P. 110–113. Другой экземпляр, выполненный в технике *signinum*, происходящий из Нового Карфагена и датирующийся II в. н.э., содержит посвятительную надпись в честь Атаргатис. См. *Ramallo S.* Templos y santuarios en la Hispania republicana // Hispania Romana. Milán, 1997. P. 262–263. Fig. 5.

[4] *Torres Carro M.* Iconografía marina // Mosaicos Romanos. Estudios sobre iconografía (Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil). Guadalajara, 1990. P. 107 sqq.

[5] *Neira Jiménez M.L.* Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad Tardía // La Tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad y Cristianismo. XIV. Murcia, 1997. P. 363 sqq.

[6] *Barral y Altet X.* Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana. Barcelona, 1978. P. 43; *Neira Jiménez M.L.* Mosaicos romanos con nereidas y tritones en ambientes termales de Hispania // Termalismo antiguo. I Congreso Peninsular. Actas. Madrid, 1997. P. 481 sqq.

[7] *Blake E.* Roman Mosaics of the Second Century // MAAR. XIII. Roma, 1936. Lâms. 35, *1*; 37, *3*.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 1. Мозаика с Нептуном из Италики (пров. Севилья), in situ. Фото автора

схематичная – по сравнению с италийскими изделиями этого же времени – работа указывают на происхождение этих мозаик из одной из провинциальных мастерских.

Другие морские персонажи так же скоро получили распространение в мозаичном искусстве Испании – это прежде всего Нептун и нереиды. Нептун представлен в качестве центральной фигуры и в окружении тритонов на мозаике со сценой Триумфа из дома Нептуна (Италика) (см. ниже), а также на мозаике из Мериды[8]. Оба экземпляра позволяют говорить об отходе от жесткого схематизма, характерного для мозаики из Барселоны, и о близости к хорошо продуманным композициям, таким, как мозаики из Терм Нептуна в Остии и других италийских центров эпохи Антонинов. Использование бихромного мозаичного стиля продолжалось в Испании до начала III в. н.э., и одним из наиболее значительных примеров служит мозаика с Нептуном из виллы Салюд (Сабадель), которая демонстрирует иконографию, довольно сильно отличающуюся от традиционной. Нептун представлен в фас, он стоит рядом с тритонессой, поддерживая правой рукой дельфина, и с трезубцем в левой руке. Это изображение имеет аналогии в мозаиках Остии, следовавших тому типу, который использовался в портовой скульптуре греческого и эллинистического времени[9].

В Бетике традиция черно-белой мозаики пустила глубокие корни особенно во II в. н.э., добавив в качестве отличительной характеристики по сравнению с италийскими прототипами несколько полихромных «мазков». Первым примером использования этой новой техники, в которой комбинируются традиции бихромии и полихромии, служит мозаика с Нептуном из Италики (рис. 1). На

[8] *Blanco Freijeiro A.* Mosaicos romanos de Mérida // CMRE. I. Madrid, 1978. P. 29–30. Lâms. 8–10.
[9] *Becatti G.* Scavi di Ostia IV. Roma, 1961. Lâms. CLXI, CLXXII.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

ней фигура божества, занимающего центральное место в композиции и сотрясающего своим трезубцем колесницу, влекомую морскими конями, исполнена в полихромной технике. Этим способом божество выделено среди других морских персонажей – тритонов, дельфинов, рыб и монстров, а все вместе они образуют единую композицию, включая также и обрамление, выполненное в стиле нильского пейзажа, прочно ассоциируемого с божеством Нилом[10]. Эта единая композиция, которая следует примеру остийских мозаик (см., например, мозаики из терм Нептуна из Чизиари и Бутикоза, особенно это касается фигур тритонов и Нептуна, чей образ, в свою очередь, имеет также близкие параллели в мозаиках Ризаро и Палермо), обрамлена каймой, исполненной в эллинистической традиции и включающей элементы нильского пейзажа. Это обрамление обнаружено также на мозаике из Дома Экседры (Италика). Тема с Нептуном была очень популярной в остийском ареале, а в городе Траяна она исполнена в наиболее чистой мозаичной традиции Италии[11].

В Бетике, а вслед за ней в Лузитании получил распространение тот художественный прием, который впоследствии станет характерным для всего испаноримского мозаичного искусства и выделит его из остальных провинций Империи. Имеется в виду включение полихромных тем в черно-белую бихромную мозаику, как это иллюстрируют некоторые экземпляры с так называемой компасной композицией («esquema á compás»), т.е. с расположением элементов композиции как бы следуя стрелке компаса (см. ниже), а также мозаики геометрического стиля из южных зон Пиренейского полуострова. Эти последние демонстрируют заметную композиционную близость к италийским прототипам, но в то же время отличаются от них значительной перегруженностью, являясь такими бихромными геометрическими композициями, которые составлены на основе комбинирования восьмиромбовых звезд, внутри которых иногда помещены полихромные, обычно небольшие по размерам сюжетные сцены. Примеры использования этой новой изобразительной техники предоставляют мозаики с Медузой из Марбельи, Италики, Кармоны и Кордобы; мозаики с Вакхом и Ганимедом из Италики; полихромные эмблемы из *Colonia Patricia Corduba*, на которых Пегас и Эрос в паре с Психеей включены в ортогональную композицию, состоящую из сегментированных окружностей, образованных четырехлепестковыми цветами. Этот композиционный прием часто встречается в столице Бетики и прилегающих к ней зонах в эпоху между первой половиной II – концом III в. н.э.[12] В этой же художественной технике выложена мозаика со сценой похищения Европы из Augusta Emerita (пров. Бадахос)[13].

В мозаике со сценой похищения Европы, хранящейся в Музее римского искусства Мериды (рис. 2), поверхность панно разделена на две бихромные секции. Порог прямоугольной формы, представляет собой большой квадрат, образованный группой малых квадратов, соприкасающихся между собой с помощью двуцветных, черно-белых крестов, они парные и зеркально расположены по отношению друг к другу. Техника, условно говоря, двухцветной «шахматной доски» была впервые засвидетельствована на рынках эпохи Траяна и с тех пор

[10] *Blanco A., Luzón J.M.* El mosaico de Neptuno en Itálica. Sevilla, 1974.
[11] *Becatti G.* Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Italia // CMGR. I. P., 1965. P. 15 sqq.
[12] *Blanco Freijeiro A.* Mosaicos romanos de Itálica // CMRE. II. Madrid, 1978. P. 26–29, 34–35. № 2, 4, 9. Lams. 8–10, 14, 28; *Blázquez J.M.* Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga // CMRE. III. Madrid, 1981. P. 25–26, 33–35, 50, 102. № 5, 15, 17, 56. Fig. 9. Lams. 7, 19, 67, 83; *idem.* Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia // CMRE. IV. Madrid, 1982. P. 31–34. № 15. Lám. 11.
[13] *Blanco Freijeiro A.* Mosaicos romanos de Mérida // CMRE. I. Madrid, 1978. P. 28. № 4. Lams. 5, 99.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 2. Мозаика со сценой похищения Европы, из Августы Эмериты (пров. Бадахос). Национальный музей римского искусства Мериды. Фотография музея

довольно часто воспроизводилась в Италии, как об этом можно судить, например, по мозаикам из *insula delle volte dipinte* (Остия)[14]. Другая часть мозаики из Мериды образована ортогональной композицией, которая состоит из четырехугольных звезд, окрашенных в черный цвет и в своей внутренней части содержащих квадраты. Эти квадраты помещены в верхнем ярусе композиции и образованы горизонтальными и вертикальными ромбами, на белом фоне которых видны восьмиугольники, расположенные «секансно» и «тангенсно» по отношению друг к другу. В полихромном медальоне, смещенном по отношению к центру рассматриваемого сегмента мозаики, но занимающем серединное место во всей мозаичной композиции, изображено (в весьма строгой, сдержанной манере) начало морского путешествия, последовавшего непосредст-

[14] *Blake E.* The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire // MAAR. VIII. Roma, 1930. P. 79. Lâm. 8, *4*; *Becatti.* Scavi di Ostia. IV. № 132, 173, 325. Figs. 20, 31. Lâm. XXXVI.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

венно за похищением Европы. На такую последовательность указывает, прежде всего, фрагмент цветущей лужайки, помещенной в медальоне. Иконографический канон мозаики из Мериды (царевна одной рукой держится за рог быка, а другой поддерживает накидку, раздуваемую ветром над головой), композиция которого навеяна рассказами Лукиана из Самосаты (Dial. mar. XV) и Мосха (II. 125 sqq.), воспроизводится также в италийских мозаичных медальонах начала II в. н. э. типа Тиволи и Детское Село (хранятся в Риме), на монетах из Сидона и Крита эпохи Траяна и особенно часто на светильниках типа VII B из Денева, происходящих из Северной Африки и датирующихся I–III вв. н.э. Художественная манера изображения быка, напористо галопирующего над водной поверхностью и не касающегося ее, относится к разряду наиболее часто встречающихся, и восходит к помпеянскому стилю-II. Она оформляется в качестве канонической не ранее начала II в. н.э.[15]

Другими примерами этого симбиоза, сочетающими черно-белое поле-фон и небольшие полихромные медальоны, служат мозаики из Тарраконской провинции – «Наказание Дирки» из Сагунта, «Три Грации» из Барселоны и «Рождение Венеры» из римской виллы Ла Кинтилья (Мурсия). Мозаика со сценой наказания Дирки – это самая древняя римская мозаика из *conventus tarraconensis*, выполненная на мифологические и аллегорические темы. Основу орнамента мозаичного панно составляет четырехугольник из полос черного и белого цветов. В него помещены небольшой полихромный медальон прямоугольной формы с мифологическим сюжетом и четыре ромба, тоже полихромных, со вписанными в них фигурами трех сатиров и менады. Каждая из фигур сопровождена атрибутикой, соответствующей четырем временам года, а то и другое, вместе взятое, придает основной сцене дионисийский характер[16]. Дирка лежит на полу в позе просительницы и через миг она окажется привязанной к быку братьями-близнецами Амфионом и Зефом. Близкие параллели этой сцены содержатся на мозаиках Аквинкума и Аданы, посвященных этой же теме и датирующихся второй половиной II в. н.э., а также на мозаиках Полы конца III–начала IV в.[17] Прототипом композиции послужила знаменитая группа Фарнезийского быка середины II в. н.э.; свое дальнейшее развитие этот прототип получил, кстати говоря, в помпеянской живописи из Дома Ветиев (стиль-IV), в геммах, на монетах и в светильнике из Суса, который хранится в Музее Эль Бардо[18].

Полихромный медальон мозаики «Три Грации» из Барселоны, подобно мозаикам из Кордобы, может быть включен в число больших бихромных композиций, которые строятся на секансных окружностях, образуемых четырехлепестковыми цветами. Грации представлены обнаженными и танцующими, обнявшись, что обязывало изобразить центральную фигуру спиной к зрителю. Прототип встречается в живописи, скульптуре и рельефах эпохи эллиниз-

[15] *Lopez Monteagudo G., San Nicolás Pedraz M.P.* La iconografía del Rapto de Europa en el Mediterráneo Occidental. A propósito de una lucerna del Museo de Sassari // L'Africa Romana. VIII (Cagliari, Cerdeña 1990). Sassari, 1991. P. 1005–1018; *eaedem.* El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo // Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua. 1995. 8. P. 381 sqq.; *eaedem.* Astarté-Europa en la Península Ibérica. Un ejemplo de *interpretatio* romana // Homenaje al Profesor Manuel Fernández-Miranda. Complutum. V. I (Extra 6). Madrid, 1996. P. 451–470.

[16] *Balil A.* Mosaico de «El suplicio de Dirce» hallado en Sagunto // Zephyrus. 1978. 28–29. P. 265 sqq.

[17] *Mano-Zissi D.* La question des différentes écoles de mosaïques gréco-romaines de Yougoslavie et essi d'une esquisse de leur évolution // CMGR. 1965. I. P. 287–294. Fig. 14; *Kiss A.* Mosaïques de Pannonie // CMGR. 1965. I. P. 297–303. Fig. 9; *Budde L.* Antike Mosaiken in Kilikien. 1972. II. P. 25–27. Fig. 31; LIMC. «Dirke». P. 638–639.

[18] LIMC III. «Dirke». Lâms. 7, 27, 29, 30, 34–38.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

ма, и вполне возможно, что источником вдохновения мастера для создания этой новой иконографии послужила эллинистическая лирика, в частности произведения Сервия (Serv. ad Aen. I. 720). Тема Трех Граций из Барселоны, засвидетельствованная также в испанской мозаике кордовской виллы Фуэнте Аламо эпохи Поздней империи[19], восходит к художественной традиции Помпей и отличается от варианта ее трактовки в мозаичных композициях Северной Африки и Востока. Как считает А. Балиль, медальон мозаики воспринимается как исполненный в типично живописном художественном стиле, что укрепляет идею о тесном взаимодействии обеих техник – мозаичной и живописной. Мозаика датируется концом II в. н.э., а более поздняя хронология (конец III – начало IV в.), которая ей также приписывается, указывает лишь на продолжительность использования этого художественного приема[20].

Мозаика «Рождение Венеры», происходящая из римской виллы Лос Сипресес (Ла Кинтилья, пров. Мурсия), представляет собой вариант так называемой компасной композиции (см. ниже). В центральном круге изображен сюжет с Венерой, возлежащей на раковине, которую поддерживают два тритона – старый и молодой. Богиня находится в компании двух эротов, которые держат над ее головой развевающуюся накидку. По углам помещены четыре женских бюста как персонификации четырех времен года. По мнению С. Рамальо, стилистика этой мозаики является италийской по своим корням, но она подверглась, вероятно, также африканским влияниям, и этот симбиоз двух художественных направлений был по-своему осмыслен неким испанским мастером-мозаичистом или какой-либо художественной мастерской полуострова[21].

А. Гарсия-и-Бельидо уже в 1960-х годах высказал догадку о том, что композиция в стиле «a compás» принадлежала к разряду наиболее предпочтительных в испано-римском искусстве, вне зависимости от его географии и хронологии[22]. Эта композиционная схема (изображение в центральной части квадратного панно круга, оконтуренного по сторонам света четырьмя полукружиями, а по углам – четырьмя четвертями окружности) была заимствована из архитектурного стиля, использовавшегося для украшения сводов: ячеистая структура поверхности этих сводов была перенесена на мозаичное панно. Эта техника засвидетельствована с ранних времен на Апеннинском полуострове в бихромном «дизайне» Помпей, Остии и Лучеры[23], оттуда она широко распространилась в западной части Империи и этот же шаблон был хорошо известен в мозаичном искусстве Греции – достаточно назвать мозаики Коса, Корони, Спарты и Кносса[24]. В Испании она использовалась с начала II в. н.э. в мозаиках, выполненных в подражание италийскому художественному стилю. На этих мозаиках изображены геометрические фигуры, растительные орнаменты и ракушечные (Клу-

[19] *López Monteagudo G. et alii.* El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Alamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos // Latomus. 1988. XLVII. 4. P. 785–816.

[20] *Balil A.* El mosaico de «Las Tres Gracias de Barcelona» // AEspA. 1958. 36. P. 63–95; *Barral y Altet X.* Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana. Barcelona, 1978. P. 44–47. Lâms. XV–XVIII, *1*.

[21] *Ramallo S.* Mosaicos romanos de Cartago Nova (Hispania Citerior). Murcia, 1985. P. 95–99. Fig. 17.

[22] *García y Bellido A.* Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera en Córdoba // BRAH. Madrid, 1965. 165. P. 183–196; *Fernández Galiano D.* Mosaicos hispanos de esquema a compás. Guadalajara, 1980.

[23] *Blake E.* The pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire // MAAR. VIII. Roma, 1930. Lâm. 22, *4*; *idem.* Roman Mosaics of the Second Century // MAAR. XIII. Roma, 1936. Lâm. 33, *1*; *Becatti G.* Scavi di Ostia. IV. Lâm. CCXXIV.

[24] *De Matteis L.* I mosaici romani dell'area delle Terme occidentali // CMGR. VII. Túnez, 1999. P. 62. Nota 21. Lâm. IX, *1*.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 3. Мозаика на тему Метаморфоз Овидия из Карранке (пров. Толедо). Археологический музей Толедо

ния и Уксама) мотивы, а также сюжетные композиции. Первоначально использовалась черно-белая гамма, но постепенно она переросла в подлинную полихромию, представленную, например, на относительно поздней по времени изготовления мозаике из Карранке, композиция которой навеяна Метаморфозами Овидия[25] (рис. 3). Частота использования компасной композиции на мозаиках Бетики (почти всегда в дионисийском или морском контексте – имеются в виду мозаики с Волчицей и Близнецами из Альколеи, с Похищением Ганимеда из Италики, с Похищением Европы из Эсихи, с Океаном из Касариче, с Медузой из Марбельи и ее окрестностей, с Волчицей и Близнецами из Вильякаррильо, с эротами из Хаэна, с птицами из Писсоэса, с Селевком и Антом из Мериды) наводит на мысль, как и в случае с октогональной композицией (см. ниже), о том, что все эти мозаики происходят из одной из бетийских мастерских[26].

Полихромная техника, заимствованная, как уже было указано, из эллинистического мозаичного искусства, появилась в Испании довольно рано. Мы уже упоминали медальон с Жертвоприношением Ифигении из Ампуриаса, который датируется I в. до н.э. – I в. н.э. Высоко художественный стиль этой небольшой мозаичной картины (размеры: 0.55 × 0.60 м; в ней уже использован стиль «ombra portata»), ощущение глубины в способе изображения пола и применение четырехцветия, – все это отражает греческий художественный стандарт середины IV в. до н.э. типа того, который характерен полотну Тиманфа[27]. К мозаике из

[25] *Arce J.* Mosaico de «Las Metamorfosis» de Carranque (Toledo) // MM. 1986. 27. P. 365–374.

[26] Ср. *Blázquez.* Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga. № 23, 39, 52, 56; *Blázquez J.M. et alii.* Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977–1987) // Espacio, Tiempo y Forma. 1993. II. 6. P. 221–296. Figs. 27, 40; *López Monteagudo, San Nicolás Pedraz.* El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. P. 383–438.

[27] *Elvira M.A.* Sobre el original griego de un mosaico emporitano // AEspA. 1981. 54. P. 3–25; *López Monteagudo G.* Narciso y otras imágenes reflejadas en la musivaria romana // CMGR. IX. Roma, 2001 (в печати).

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 4. Мозаика на космогонические сюжеты из Августы Эмериты (пров. Бадахос). In situ. Фотография любезно предоставлена П. Матеос

Ампуриаса следует добавить небольшие настенные мозаичные медальоны (размеры: 0.30 × 0.30 м), выполненные в технике *opus vermiculatum*, происходящие из римской виллы Элс Мунтс (пров. Таррагона), датирующиеся третьей четвертью II в. н.э. и содержащие изображения Муз и, возможно, Аполлона[28]. В этом же стиле выложена и знаменитая мозаика на космогонические сюжеты из Мериды[29].

Эта эмеританская мозаика является уникальной в римском мозаичном искусстве не только в силу использования в ней глубоко философских и космогонических мотивов (изображение трехмерного мира, моря, земли и воздуха, что привело к митраистской интерпретации этого мозаичного сюжета), но и по изяществу исполнения, переданному благодаря применению кубиков из стекла и золота (рис. 4). Вне всякого сомнения, речь идет о наиболее художественном произведении из общего числа мозаик, найденных в Испании и, возможно, что он является произведением мастера – уроженца Востока, предположительно Александрии Египетской. Изобразительный стиль допускает датировку этого шедевра эпохой Антонинов. На мозаичном панно абсидальной формы изображено большое количество фигур, идентифицирующихся по их именам и возглавляемых персонификацей Эона. Занимая центральную часть мозаики, он поддерживает зодиачный круг, по которому в сопровождении *Karpoi* перемещаются времена года. Эона окружают Природа, Вечность, колесницы Солнца (Восхода) и Луны (Заката), имеющие очень близкие параллели в ливийской

[28] *Durán M.* Nuevos mosaicos de la villa dels Munts en Altafulla, Tarragona. Apreciaciones iconográficas // Monte Catano. 2000. 3. P. 33–51.

[29] *López Monteagudo G., Blázquez J.M.* Representaciones del tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del Norte de Africa // Anas. 2000. 13. P. 135–153.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

мозаике с Эоном из Силина (Триполитания)[30]. В нижней части изображены персонификации вод – Океан, Нил, Евфрат, Оронт (?), Понт, Фарос, Портос, Навигия, Копии и Покой. В верхней части мозаики воспроизведены Небо во всем своем могуществе (Туча, Туман, Полюс, Гром, Гора и Снег) и четыре главные ветра (Нот, Эвр, Бор и Зефир). Хаос находится в компании Космоса и золотого века, которых символизируют *Caelum* и *Saeculum*, а его трон поддерживается Эфиром. Для А. Альфельди мозаика из Мериды – это вариант рационального, научного изображения мира в сочетании с утопией о его цикличесском обновлении и о Золотом Веке. По мнению этой исследовательницы, мозаика является копией одной из эллинистических картин из птолемеевской Александрии, которая воскрешает основную идею золотого века – мира и процветания под всемогущим воздействием сил космоса[31]. К.М.Д. Данбэбин полагает, что мозаика из Мериды принадлежит к художественной традиции, характеризовавшейся расположением фигур во взаимосвязанных пространствах, как это было свойственно, в частности, мозаикам Востока I–II вв. н.э., также следующим живописным моделям, хотя и не относящимся к категории столь сложных по своей композиции, как эмеританская. Автор допускает, что мозаика из Мериды могла быть выполнена сирийским мастером, так как в провинции Сирия найдена большая группа мозаик-картин этого времени – достаточно упомянуть мозаику с Эоном из Шабы-Филиппополя, которая хранится в Музее Дамаска. Этот сирийский мозаичист должен был работать в Испании, о чем свидетельствует использование в его произведении кубиков, изготовленных из местных материалов. К.М.Д. Данбэбин считает возможным вписать эмеританский сюжет, без конкретизации его смысла, во взятый в широком контексте религиозный и философский мир древних[32].

Другие испанские мозаики, которые свидетельствуют о широком распространении полихромии в раннюю эпоху, – это мозаичные панно «Любовные услады» Зевса из Италики (первая половина II в. н.э.) и «Полифем и Галатея» из Кордобы 200-х годов нашей эры. Первое, хранящееся во Дворце графини де Лебриха (Италика), имеет площадь 50 м^2 и является одним из самых прекрасных мозаичных панно Италики не только по своей художественной ценности, но и по тематике. Мозаика демонстрирует образец использования интересной композиционной схемы – квадрат, составленный из девяти больших и восьми малых тангенсно расположенных окружностей, окаймленных двухрядовым плетением-«косой», образующим четыре неправильных по форме, вогнутых прямоугольника[33]. Центральный медальон содержит бюст мужчины, играющего на свирели, которого можно идентифицировать с Аргосом либо с Паном, Аполлоном или Полифемом. В четырех медальонах, расположенных по углам композиции, изображены Времена года. Другие четыре окружности, помещенные в центральной части каждой из сторон композиции, декорированы сценами на мифологические сюжеты, извлеченными из цикла любовных похождений

[30] *Mahjub O. Al.* I mosaici della villa romana di Silin // CIMA. III. Ravenna, 1983. P. 299 sqq.
[31] *Alföldi A.* Aion in Merida und Aphrodisias // MB. 6. Mainz, 1968.
[32] *Dunbabin K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. Cambr., 1999. P. 147–150.
[33] Kreissystem IVb, cp. *Salies G.* Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungschemata römischer Mosaiken // Bönner Jahrbücher. 1974. 174. S. 1–178. Эта же схема характерна и для другой мозаики из Италики, так называемой мозаики с Галатеей. Она датируется III в. н.э. Ср. *Blanco A.* Mosaicos romanos de Itálica // CMRE. II. Madrid, 1978. P. 54–55. № 42. Lám. 77; *San Nicólas Pedraz M.P.* Sobre el mosaico perdido de Galatea, Itálica (Sevilla) // Arte, Sociedad, Economía y Religión durante el Bajo Imperio y Antigüedad Tardía. Estudios en Homenaje al Prof. Blázquez, Antigüedad y Cristianismo. VIII. Murcia, 1991. P. 531–540.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Юпитера – Леда и Лебедь; Ганимед, предлагающий чашу с ее содержимым орлу Зевса; Даная под золотым дождем и, наконец, корова Ио с изображением месяца на животе. Центральные восьмиугольники содержат другие темы того же Юпитерова репертуара: Европа и бык; Аркад и Каллисто, обращенная в медведицу; сатир, преследующий Анфиопу. Четвертый по счету восьмиугольник украшен аллегорическим образом реки Асоп, дочь которого, Эгина, была похищена Зевсом[34]. Считается, что стиль этой мозаики, как и других мозаичных панно Италики («Рождение Венеры» и «Звездочет»), является более ориентальным, нежели италийским; он, безусловно, появился в Испании через Проконсульскую Африку.

На мозаике с Полифемом и Галатеей, открытой в *Colonia Patricia Corduba* и хранящейся в Алькасаре Христианских Королей андалузской столицы, на фоне реалистичного пейзажа изображена Галатея. Она сидит на причудливо изогнутой спине морского чудовища-*kethos*, который с откровенным вызовом смотрит на гиганта Полифема, сидящего справа. А. Бланко считает, что сюжет кордобской мозаики навеян эллинистической поэзией Диона, Каллимаха, Феокрита – они, подобно Овидию в «Метаморфозах» (Ovid. XIII. 789 sqq.), – очеловечивают в своих произведениях киклопа – пожирателя людей, описанного Гомером (Od. IX. 338 sqq.). С художественной точки зрения способ моделирования фигур отражает живописную манеру оставшегося неизвестным эллинистического оригинала[35].

С III в. н.э. в Испании получают распространение полихромные мозаики на такие мифологические темы, которые на протяжении императорской эпохи сформировали значительный каталог как по количеству образцов, так и по разнообразию композиционных схем. Предпочтительными стали вакхические и гомеровские сюжеты, а также связанные с группой морских божеств, временами года, Музами, похищением Европы, с Орфеем и Венерой. Из-за невозможности остановиться отдельно на каждой из мозаик выделим лишь те, которые в провинциальном искусстве заслуживают специального внимания как отличающиеся по трактовке сюжета от аналогичных мозаик других регионов Империи и как образующие своего рода *hapax* в испанском мозаичном искусстве.

Некоторые из вышеназванных тем засвидетельствованы пока что лишь однократно, как, например, «Жертвоприношение Ифигении» из Ампуриаса. К ним следует добавить также мозаики с изображениями Ахелоя из Осуны (экземпляр утерян), суда Париса из Касариче (Севилья), Приапа из Ла Бобадилья (Малага), свадьбы Кадма и Гармонии из Асуары (Сарагоса), Дедала и Пасифаи (эта мозаика недавно открыта в Люго (Галисия), Актеона и Ипполита из Конимбриги и Улисса с Сиренами из Амейксоала (обе из Португалии), поиска Ариадны Дионисом (из Мериды), пар «Посейдон–Амимона» и «Пирам–Фисба» из Карранке (Толедо), Мелеагра и Аталанты из Карденьяхимено (Бургос), Тезея и Ариадны из Белль-Льока (Жирона). Другие темы повторяются в различных вариациях, как, например, в случае с Венерой или с уже названными Полифемом и Галатеей из Кордобы. В Illici (Севилья) этот последний сюжет

[34] Ср. *López Monteagudo. San Nicolás Pedraz.* El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. P. 391–394. Fig. 8; *López Monteagudo G.* El mito de Perseo en la musivaria romana. Particularidades hispanas // Espacio, Tiempo y Forma. II. Historia Antigua. 1998. 11. P. 435–491: *San Nicolás Pedraz M.P.* Leda y el cisne en los mosaicos romanos // Espacio, Tiempo y Forma. I. Prehistoria y Arqueología. 1999. 12. P. 347–387; *eadem.* Los amores de Zeus en los mosaicos hispano-romanos // Anales de Arqueología Cordobesa (в печати).

[35] *Blanco A.* Polifemo y Galatea // AEspA. 1959. 32. P. 174 sqq.; *Blázquez J.M.* Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga. P. 13–17. №1. Figs. 1–2. Lâms. 12, 81.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

редуцирован до изображения фигуры нереиды, а в Tarraco (Таррагона) воспроизведен эпизод с Полифемом и Улиссом. Из других мифологических сюжетов следует упомянуть «Наказание Дирки» на мозаиках из Сагунта и Эсихи; повествование об Амфиопе, развернутое на трех картинах мозаики с изображением свадьбы Кадма и Гармонии (Асуара, пров. Сарагоса); подвиги Персея (из Коимбры и Таррагоны); любовные утехи Зевса[36]. Эпизоды последней из указанных тем воспроизводятся как самостоятельно («Похищение Европы» из Италики, Мериды и Эсихи, «Похищение Ганимеда» из Италики, Эсихи и Кинтанильи де ла Куэса; «Леда и лебедь» из Кинтанильи де ла Куэса, Комплутума и Карранке), так и «в ансамбле» (мозаики из Италики, Фернана Нуньеса). Последний вариант характерен и для других регионов Империи: вспомним италийскую мозаику из Баккано, африканскую из Эль Джема и – уже на Востоке – мозаику со сценой охоты Менандра из Антиохии[37].

Сюжеты с изображением Венеры в испано-римском мозаичном искусстве хотя и немногочисленны – приблизительно 15 экземпляров, но очень интересны по своему многообразию[38]. Однако среди них отсутствует сюжет «Туалет Венеры», столь частый особенно в мозаиках Северной Африки; это, несомненно, объясняется тем, что в испанских изображениях Венеры просматривается восточное влияние эллинистического происхождения. М.П. Сан Николас указывает, что в испанских мозаиках часто воспроизводится иконографический тип Венеры, который и по атрибутам богини – копьевидный скипетр, *flabellum*, яблоко, конусовидный по форме цветок, гранат и т.д., и по ее обнаженности – может быть прямым образом связан с греческой Афродитой, что подчеркивает эротизм Венеры как богини любви. Изображение этой богини впервые появляется на Иберийском полуострове во II в. н.э. на мозаике «Рождение Венеры» из Картамы (Малага) и воспроизводится, как и весь сюжет, на мозаике из Италики и на уже упоминавшейся мозаике из Кинтильи (Лорка, Мурсия). Прототип встречается в росписях и настенных мозаиках Помпей I в. н.э., хотя параллели испанских мозаик встречаются в Северной Африке, где тема рождения Венеры имела весьма большое распространение, а также на эллинистическом Востоке. Малагская мозаика (рис. 5) характеризуется также интересной радиальной композицией, базирующейся на центральном восьмиугольнике, которая, хотя и не будучи исключительно испанской, поскольку засвидетельствована и в других регионах Империи, тем не менее является уникальной для наиболее восточной части Бетики и ареала, прилегающего к Мериде. Собственно схема документируется четырьмя кордобскими мозаиками – «Триумф Вакха» из Алькобеи, Кордоба (см. ниже), фрагментированная мозаика из серии «Времена года», экземпляры с изображением вакхического сюжета из Коллекции Крус Кондэ и Океана из *colonia Patricia*, а также мозаикой с Вакхом из Италики и Медузой Горгоной из Мериды. Все памятники датируются второй половиной II – началом III в.[39]

---

[36] *Blázquez J.M. et alii.* La mitología en los mosaicos hispano-romanos // AEspA. 1986. 59. P. 101–133; *Royo Guillen J.I.* La villa tardorromana de «La Malena» en Azuara y el mosaico de las Bodas de Cadmo y Harmonia // JRA 1992. 5. P. 148–161; *López Monteagudo G. et alii.* Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania // CMGR. VII. Túnez, 1999. P. 509–542.

[37] *López Monteagudo, San Nicolás Pedraz.* El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. P. 391–394. Fig. 8; *San Nicolás Pedraz.* Leda y el cisne en los mosaicos romanos. P. 347 sqq.

[38] *San Nicolás Pedraz M.P.* La iconografía de Venus en los mosaicos hispanos // CIMA. VI. Guadalajara, 1994. P. 393–406.

[39] Ср. *García y Bellido A.* Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera en Córdoba // BRAH. Madrid, 1965. 156. P. 183–196; *López Monteagudo G.* El mosaico de las Estaciones de Córdoba // Trabajos de Prehistoria. 1991. 48. P. 365–372; *eadem.* El impacto del comercio marítimo en tres ciudades del interior de la Bética, a través de los mosaicos // L'Africa Romana. XIV (Sassari, 2000). Roma, 2002. P. 595–626.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 5. Мозаика на тему рождения Венеры из Сертамы (пров. Малага). Археологический музей Малаги. Фотография музея

Мозаика из Италики на аналогичную тему (относится к эпохе Северов) представляет особенно большой интерес, так как при рождении богини присутствуют Уран-Небо и Кронос-Сатурн – это единственный пока что памятник подобного рода в римском мозаичном искусстве. Мы видим Венеру после выхода из морской пены, стоящей перед раковиной, которую поддерживают два морских тритона; богиня обнажена и лишена украшений, за исключением двух жемчужных серег, ее голова окружена нимбом. Другие фигуры, которые принимают участие в композиции, – это четыре ветра, идентифицируемые по их именам, нимфы Амимона и Аретуза, также сопровожденные именами, эроты, времена года, Диоскуры и планетарные божества. Какие-либо прямые параллели этой композиции отсутствуют, хотя для отдельных групп персонажей, образующих ее, они известны. Это дало А.М. Канто основания полагать, что для исполнения сюжета этой мозаики были сознательно избраны такие изобразительные элементы, которые привносили бы дополнительные смысловые оттенки (возможно орфико-митраистского характера) в аллегорическое содержание сцены. Что касается иконографии, то можно говорить о самых различных моделях или прототипах этой мозаики: некоторые из них могут быть африканскими (конкретнее говоря, триполитанскими), другие восточными, наполненными греко-эллинистическими влияниями и восходящими к какой-то сирийской мастерской, и лишь немногие из этих моделей-штампов обнаруживают черты сходства с мозаиками Помпей или Пренесте эпохи эллинизма по способу изображения верхнего неба посредством фигур Сатурна и Урана[40].

[40] *Canto A.M.* El mosaico del Nacimiento de Venus de Itálica // Habis. 1976. 7. P. 293–338.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 6. Мозаика со сценой суда Париса из Касариче (пров. Севилья). Археологический музей Севильи. Фото автора

Другие эпизоды, связанные с темой Венеры, в испано-римском мозаичном искусстве – это Венера и Адонис из Италики, Аркоса де ла Фронтера (Кадис) и Таррагоны; Венера, Марс и Адонис из Карранке (Толедо); Венера и Купидон из Мериды и Фраги (Уэска); Венера, Эрос и Пан на мозаиках из Италики и Торреона де ла Суда (Сарагоса); Венера и планетарные божества из Италики; суд Париса из Касариче (Севилья). Мозаика со сценой суда Париса (рис. 6) является уникальной в испано-римском мозаичном искусстве и очень редкой для всего мира мозаик Римской империи, сопоставимой тематически лишь с мозаичными панно Коса и Антиохии[41]. В андалузской мозаике, которая хранится в Археологическом Музее Севильи и датируется первой половиной V в. н.э., изображен Парис, сидящий на камне, в убранстве по восточной моде и держащий яблоко в вытянутой правой руке; у него за спиной находится Гермес с кадуцеем, напротив них – группа из трех богинь во главе с Венерой, поза которой (богиня поддерживает обеими руками накидку, оставляя открытой взору красоту своего обнаженного тела) со всей очевидностью указывает на то, что выбор Парисом уже сделан. Иконографический тип обнаженной Венеры, который отмечен также в мозаиках на тему суда Париса из Шершеля и Коса и который отражают письменные источники (Apul. Met. X. 31; Auson. XIX. 64), становится общим начиная с римской эпохи, тогда как в греческом и этрусском искусстве он принадлежал к разряду случайных.

То же самое можно сказать о распространении гомеровской тематики[42], связанной, прежде всего, с эпизодами мифа об Ахилле, которые трактуются с

[41] *Blázquez et alii*. Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania. P. 279–281.
[42] *Blázquez J.M*. Mosaicos hispanos de tema homérico // CIMA. Guadalajara, 1994. VI. P. 279–292.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

большим сюжетным и иконографическим разнообразием; с уже цитированной сценой «Жертвоприношения Ифигении» из Ампуриаса, с Ахиллом и Пентесилеей из Комплутума (этот последний сюжет является уникальным в испанском мозаичном искусстве), с Ахиллом на Скиросе из римской виллы в Ла Ольмеда и из Сантистебана дель Пуэрто (провинция Хаэн), с Ахиллом, Агамемноном и Брисеидой из Мериды (здесь они служат объектом одной из застольных бесед семи мудрецов), с этой же триадой из Карранке и Эсихи. Тема Ахилла на Скиросе развивается в традиционном иконографическом стиле, хотя архитектурный декор, свойственный испанским сценам (обе они датируются эпохой поздней Империи), позволяет интерпретировать изображенную сцену как воспроизводящую фрагмент театрального спектакля. На мозаике из Сантистебана дель Пуэрто, которая является, возможно, последним воспроизведением данного сюжета в античном искусстве, мифологическая сцена сопровождена надписью: PYRRA/FILIVS/TETIDIS/CIRCE/DEIDAMIA/MOEDIA. ISTE ENIM OMNES VIRGENESQUE SUNT MV / LIERES FILIAE SUNT SOLIS NAM LYSIDES DILIVS PRIAMI. Тема Ахилла при дворе царя Ликомеда, весьма популярная у писателей императорской эпохи, к примеру, у Овидия (Ars Am. I. 689–694), Сенеки (Troy. 123), Эвстафия (Achill. 11, 178, 182, 200–205) и Филострата (Imag. 1), получила большой резонанс на протяжении истории всего классического искусства, потому что, как говорит Павсаний (I. 22. 6), эту тему воспроизвел уже Полигнот в Пинакотеке Афинских Пропилеев и, по мнению Плиния (HN. XXX. 134), – Атеней из Меронеи (IV в. до н.э.).

Иберийский полуостров выделяется из других регионов Империи большим количеством мозаик с изображением Орфея – особенно в районе Лузитании–Мериды, а также в Эсихе, где герой фигурирует в серии эпизодов единой по композиции мозаики, расположенных вокруг сцены триумфа Вакха и в которых изображены также Леда и лебедь, Нарцисс и Диоскуры (в последовательности, установленной Х. Штерном). Особенности трактовки вышеуказанного сюжета делают Иберийский полуостров одним из наиболее богатых ареалов Римской империи с точки зрения разнообразия иконографии фракийского принца[43]. Мифологические темы, которые используются в испано-римском мозаичном искусстве в рамках традиционной иконографии, – это Гила и нимфы из Италики, Кинтаны дель Марко (пров. Леон) и Карранке; труды Геракла из Лирии (пров. Валенсия) и Картамы (пров. Малага); спор Аполлона и Марсия из Кадиса и Сантистебана дель Пуэрто (пров. Хаэн); Беллерофонт и Химера из Торре де Бель Льок (пров. Жирона), Малаги, Усеро, Коимбры и Мериды; Пегас из Кордобы и Арнониса (пров. Наварра); «Туалет Пегаса» из Фуэнте Аламо (пров. Кордоба), Сан Хулиана де ла Вальмуса (пров. Саламанка) и Альменары (пров. Вальядолид); Тезей и Минотавр из Памплоны, Кордобы, Коимбры и Торре де Пальма (Португалия); Эрос и Психея из Кордобы и Фраги (пров. Уэска); Артемида из виллы де Прадо (Вальядолид), Вильямермудо (пров. Паленсия), Комуньон (пров. Алава) и Карранке; Волчица и Близнецы из Альколеи де Кордоба, Вильякаррильо (Хаэн), Бель Льока (в последнем случае троица представлена вместе с группой персонажей, связанных с Реей и Марсом) и Валенсии. К этим темам следует добавить другие мифологические сюжеты, которые не входят в число центральных, но украшают малые «картины»-медальоны,

[43] *Álvarez Martínez J.M.* La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos // Mosaicos Romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil. Guadalajara, 1990. P. 11–28.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

помещавшиеся внутри какой-либо мифологической композиции, с которой они были так или иначе связаны.

В традиционной иконографии Испании хорошо документируется также морской цикл, представленный образами Океана (Антекера, Касариче, Кордоба, Люго, Фаро, Карранке, Кинтанилья де ла Куэса, Дуэньяс, Тетис, Хаэн, Буньэль и Комплутум), Нептуна и его фиаса (Италика, Мерида и Пуиг де Себолья (Валенсия) или отдельных персонажей из числа его свиты, но без него самого: нереид и тритонов из эмеританской виллы Инохаля, из Ла Кокоса (пров. Бадахос), Кадикса, Италики, Сасамона (пров. Бургос), Коимбры и Амейксоаля (Португалия) и т.д.[44]

В испано-римском мозаичном искусстве на мифологические сюжеты следует выделить то предпочтение, которое отдавалось вакхическим темам[45]. Вакх-ребенок верхом на пантере изображен на мозаике II в. н.э. из колонии *Augusta Firma Astigi* (см. ниже); на утерянной мозаике из Сагунта, из Италики (обе относятся к эпохе Северов), на мозаике из виллы Кинта де Лос Карабанчелес (Мадрид), датирующейся V веком. Вакх в состоянии опьянения, поддерживаемый одним из персонажей своей свиты, изображен на мозаике из Комплутума; встреча Диониса и Ариадны в Наксосе воспроизведена на двух позднеантичных мозаиках из Мериды и Баньоса де Вальдеарадос (Бургос). Именно тема триумфа Вакха оказалась наиболее излюбленной в испано-римском мозаичном искусстве – об этом свидетельствуют более 15 его изображений[46].

Следует указать, что в вакхических мозаиках Испании имеются ассоциации и иконографические контаминации между свитами морских божеств и Диониса. Эта особенность не является исключительно испанской, она принадлежит всему римскому мозаичному искусству и особенно сильно обнаружила себя на Италийском полуострове, в чем можно убедиться на примере мозаик из Терм Нептуна или из Дома Диоскуров Остии[47]. Этот иконографический феномен, зафиксированный также на мозаике со сценой триумфа Вакха из Эсихи, на которой повозка божества управляется двумя парами кентавров, подтверждается и мозаичными находками из различных центров Северной Африки, например, из Ачольи, Физдра, Бир Ханы, Шершеля, Гадрумета, Гиппо Регия, Сфакса, Феметры, Фубурбо Майуса и Утики. Наиболее интересным аспектом в мозаике из Эсихи (вторая половина II в. н.э.) является фронтальная позиция колесницы Диониса как вариант неизвестной для испанских мозаик иконографии и как очень редкий для сцен с вакхическими триумфами вообще. Этот прием использован лишь на греческих мозаиках Коринфа и Диона, на тунисской мозаике из Эль Джема (на них повозки управляются тоже кентаврами), а также на мозаике из Антиохии, где вместо кентавров изображены хищники типа тигров[48]. В то же время прием фронтальности в изображении колесниц довольно часто встречается в сценах триумфа Нептуна – тунисские мозаики из Ачольи и Ла Хеббы, итальийский экземпляр из Фано, а на Востоке – мозаики из

[44] *Torres M.* Iconografía marina // Mosaicos Romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil. Guadalajara, 1990. P. 107–134.

[45] *Blanco A.* Mosaicos antiguos de asunto báquico. Madrid, 1952; *Blázquez J.M.* Mosaicos báquicos de la Península Ibérica // AEspA. 1984. 57. P. 69 sqq.

[46] *Fernández Galiano D.* El triunfo de Dioniso en mosaicos hispanos // AEspA. 1984. 57. P. 97 sq.; *San Nicolás Pedraz M.P.* Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España) // L'Africa Romana. X (Oristano, Cerdeña 1992). Sassari, 1994. P. 1289–1304.

[47] *Becatti.* Scavi di Ostia. IV. Lâms. CXXXI, CLIII.

[48] *López Monteagudo G.* Sobre una particular iconografía del Triunfo de Baco en dos mosaicos romanos de la Bética // Anales de Arqueología Cordobesa. 1998. 9. P. 191–222.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

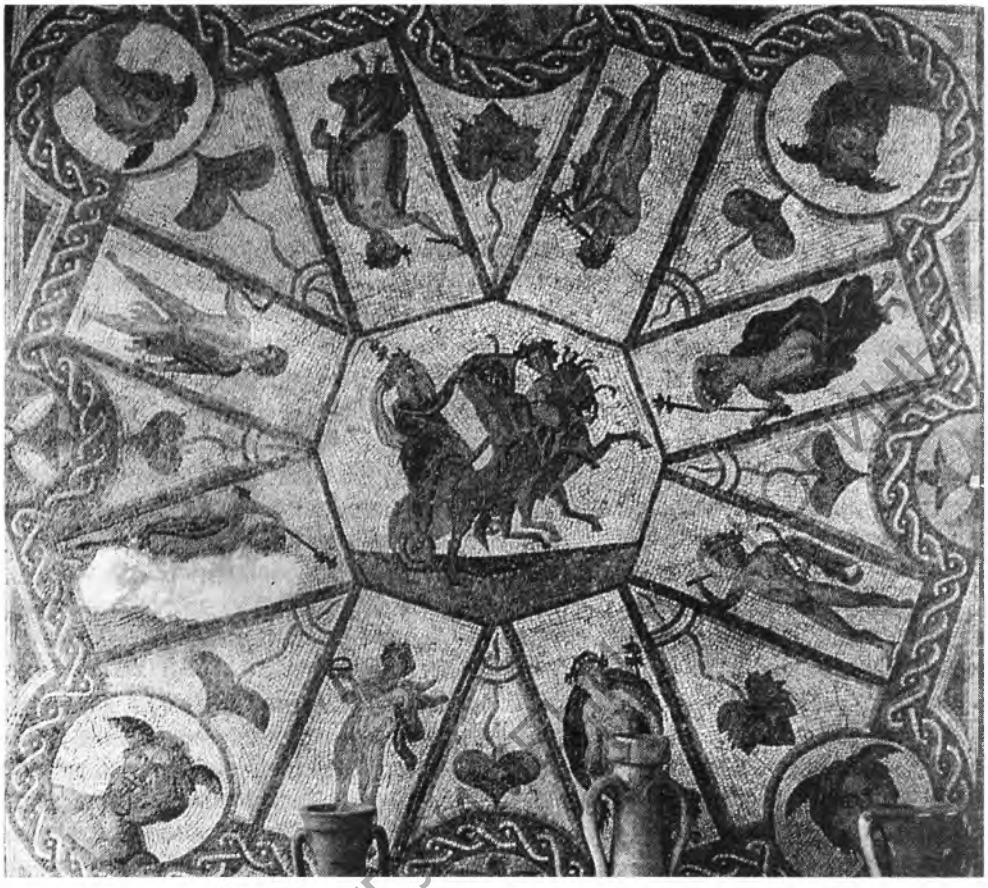

Рис. 7. Мозаика со сценой триумфа Вакха из Альколеи (пров. Кордоба). Археологический музей Кордобы. Фото автора

Селевкии на Евфрате и из Мисис Мисуфестии; эта же фронтальная перспектива характерна для мозаик с «Триумфом Нептуна и Амфитриты» из Утики и Константины[49].

Объединение и контаминация вакхической и морской тематики образуют одну из наиболее бросающихся в глаза особенностей мозаик Бетики II в. н.э. (см. ниже), подобно тому как это свойственно тунисским мозаичным панно из Эль Джема и Терм Траяна из Ачольи, в которых нереиды и тритоны включены в состав свиты Вакха. Эта контаминация коснулась также иконографических деталей, как это явствует, например, из мозаик Италики и Кадикса, где тритоны изображены с чертами лица, очень близкими «облику» сатиров дионисийского кортежа, что подчеркивается наличием таких типично вакхических атрибутов, как рога, *nebris, pedum* и факел[50].

Замена хищников типа тигров кентаврами засвидетельствована на другой мозаике, также происходящей из Бетики, – на мозаичном панно со сценой триумфа Вакха из Альколеи (Кордоба) (рис. 7), датируемом 160–170 годами нашей

[49] *Neira Jiménez M.L.* La tipología del carro en los mosaicos romanos del triunfo de Neptuno // L'Africa Romana. XI (Cartagine 1994). Sassari, 1996. P. 555–576. Lâms. I, II, V, VI.

[50] *Torres Carro M.* Iconografía marina // Mosaicos Romanos. Estudios sobre iconografía (Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil). Guadalajara, 1990. P. 107 sq.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ

эры. Панно представляет собой оригинальный вариант расположения фигур, в котором колесница бога, влекомая кентаврами, занимает центральный восьмиугольник, а восемь радиально расположенных прямоугольников украшены фигурами фиасотов (при этом сатиры изображены вперемежку с менадами) и бюстами богов главных ветров, вписанными в окружности, расположенные по углам композиции[51]. Замена тигров на кентавров не является исключительной особенностью испанской иконографии, поскольку использование этого приема засвидетельствовано также – в широких хронологических рамках – как на Западе, так и на Востоке: достаточно назвать италийскую бихромную мозаику из Тенуты Фиорано, североафриканские мозаики из Анчольи и Физдра, греческие мозаичные панно из Диона и Коринфа и на Востоке мозаики с вакхической свитой из Герассы, Сепфориса, Неа Пафоса и Шейх Соуеда[52]. Иконографический тип колесницы Диониса, влекомой кентаврами, который получил большое признание в первой половине II в. н.э. как в мозаичном искусстве, так и в росписи саркофагов, был навеян, по мнению Л. Фуше, художественной манерой группы мастеров, принадлежавших к школе Афродисия из Карии и подписывавшихся Аристеем и Папием. Они раньше других представили изображение двух кентавров, старого и молодого. Не следует забывать и о мозаиках из виллы Адриана в Тиволи, и о Лукиановом описании (Zeux. 4 sqq.) одной из картин Зевксида с воспроизведенной на ней *theleia hippocentauros*[53].

Другая особенность испанских мозаик на вакхические сюжеты состоит во включении в их композиции сцен борьбы бога с индийцами, как, например, это сделано на мозаиках из Фуэнте Аламо (Кордоба) и Бетики[54] (рис. 8). На этой мозаике с большим реализмом изображена одна из таких битв, победоносно завершенная Дионисом, в которой его сопровождали менады и сатиры. Сюжет борьбы с ними Диониса, пространно прокомментированной Нонном (Dion. 13–24, 26–40) и ранее коротко изложенной Лукианом (Bacch. 2), не часто встречается в римских мозаиках. Известно всего лишь два других изображения этого сюжета: на мозаике из Тускула[55], датируемой не ранее III в. (на которой имеется близкий к испанской мозаике эпизод – пик борьбы, когда Дионис и одна из менад со всем ожесточением ополчились против индийца, пытающегося защитить себя щитом), и на мозаике из Амьена[56] конца II – начала III в. с изображением финала битвы, персонифицированного менадой, сопровождающей индийца со связанными за спиной руками. Истоки этого типа изображений восходят, как кажется, к эллинистической живописи, подобной той, которая украшала храм Диониса на Лесбосе и известна благодаря описанию Лонга (IV. 3). Наиболее близкий прототип этих мозаичных сцен встречается

[51] *Blázquez.* Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga. P. 40–43. № 21. Lâms. 25–30. 85–88.

[52] *López Monteagudo.* Sobre una particular iconografía del Triunfo de Baco. P. 191–222.

[53] *Foucher L.* Le char de Dionysos // CMGR. II. P. 175. P. 55 sqq.; *Turcan F.* Les sarcophages romaines à représentations dionysiaques. P., 1966. P. 505 sq.

[54] *San Nicolás Pedraz M.P.* La iconografía de Dionisos y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia // Actas del Congreso Internacional sobre «La tradición en la Antigüedad Tardía» (Madrid, 1993). Antigüedad y Cristianismo. Murcia, 1997. XIV. P. 405–420 (в работе приведены все известные параллели); *López Monteagudo G.* The Triumph of Dionysus on two Mosaics in Spain // Assaph. 4. Universidad de Tel Aviv, 1999. P. 35–60.

[55] *Donderer M.* Ein verschollenes römisches Mosaik und die Gattung der Wandemblemata // Mosaïque. Recueil d'Hommages à H. Stern. P., 1983. P. 125. Taf. LXXV, *1*.

[56] *Stern H.* Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, I. Province de Belgique. 1. Partie Ouest. X° suppl. à Gallia. P., 1957. P. 61–62. Lâms. XXXI, *1*; XXXII.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 8. Мозаика с вакхической темой из Фуэнте Аламо (пров. Кордоба). In situ. Фотография любезно предоставлена А.Л. Паломо

на аретийской керамике и в росписи саркофагов II в., а продолжительность их использования засвидетельствована двумя пиксидами из слоновой кости, представляющими византийское искусство VI в.

Победу Диониса над индийцами комментировали такие античные авторы эпохи Августа и, шире говоря, I в. н.э., как Сенека, но – вопреки их сведениям о борьбе в собственном смысле слова – в римской мозаичной росписи гораздо более частыми являются сцены, в которых индийцы участвуют в триумфе Диониса в качестве одного из трофеев божества, добытых им во время своего мифического путешествия: достаточно напомнить о мозаиках из Сетифа, Эль Джема, Неа Пафоса, Герасы, Сепфора или о многочисленных саркофагах на

аналогичную тематику[57]. В испанском мозаичном искусстве отсутствуют изображения индийцев, как части добычи Диониса, и лишь на одном римском панно конца II – III в. из Дома Митрея в Мериде есть сцена, которая недавно была интерпретирована как Дионис, получающий дань от трех индийцев, сопровождаемых глашатаем[58].

Мозаика из Фуэнте Аламо интересна еще и тем, что на ней вакхические эпизоды, размещенные один над другим и разделенные посредством непрерывной, сплошной линии, образуют единое панно. Эта двухчастная схема воспроизведена всего лишь один раз, в позднеиспанской мозаике из Баньос де Вальдеарадос (Бургос). На этой мозаике медальоны также образуют вертикальную композицию и водоразделом для них служит прямая пунктирная линия. В верхнем медальоне изображены Дионис и Ариадна в сопровождении вакхического кортежа – это эпизод, следующий непосредственно за встречей на Наксосе, воспроизведенной в уже упомянутой эмеританской мозаике из Анни Бонус. В нижнем ярусе изображен Вакх в сцене триумфа, на колеснице и в сопровождении Ариадны и Пана[59].

За пределами Испании прием комбинации различных эпизодов, равно как и последовательно повествовательный стиль, засвидетельствован на уже упоминавшихся мозаиках Сепфориса начала III в., Герасы середины III в.[60], на кипрском мозаичном панно из Дома Эона (Неа Пафос, вторая четверть IV в.)[61], а также на мозаике из Шейх Зоуеда (Синай) середины IV – середины V в.[62] Если в испанских дионисийских сценах соблюдена известная из нарративных источников хронологическая последовательность, то в последнем из перечисленных случаев сцена Триумфа, будучи также «изложенной» вполне последовательно, сосуществует в едином пространстве с мифологическим сюжетом о Федре и Ипполите. Изображение сюжета как способа последовательного и непрерывного развертывания действия или представление сюжета в виде самостоятельных эпизодов (этот второй вариант в Испании отмечен лишь в двух «дионисийских» мозаиках) свойственны также мозаичному искусству Северной Африки. В ряде мозаик этого региона сцены охоты расположены как последовательно связанные между собой эпизоды[63]. Подобный композиционный прием характерен и для мозаики из Шершеля на тему сельскохозяйственных работ (начало III в.)[64] или для нескольких мозаичных панно конца III – начала IV в. из Шер-

[57] *Donderer M.* Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager. Zwei Gamälde des Antiphilos // Festschrift G. Wirth. II. Amsterdam, 1988. S. 781–799; *Foucher L.* Une mosaïque de Thysdrus // Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay. Coll. Latomus. 226. Bruxelles, 1994. P. 70–80. Fig. 17; *Daszewski V.A., Michaelides D.* Guide des mosaïques de Paphos // Nicosia. 1989. P. 24–27. Fig. 12; *Joyce H.* A mosaic from Gerasa in Orange, Texas, and Berlin // Römische Mitteilungen. 1980. 87. S. 307 ff.; *Weiss Z., Talgam R.* The Dionysiac mosaic floor of Sepphoris // CIMA. VI (Guadalajara–Mérida 1990). Guadalajara, 1994. P. 231–237; *Matz F.* Die dionisyschen Sarkophage I–II. B., 1968. II. S. 212 ff.; *idem.* Die dionisyschen Sarkophage IV. B., 1975. № 237–245.

[58] *Altieri J.* Catálogo de la exposición «El legado romano» (Lisboa 1996). Mérida, 1996.

[59] *López Monteagudo G. et alii.* Mosaicos romanos de Burgos // CMRE. XII. Madrid, 1998. P. 13–16. Fig. 2. Lâms. 1, 2, 31–33; *López Monteagudo.* The Triumph of Dionysus on two Mosaics in Spain. P. 35–60.

[60] *Joyce H.* A mosaic from Gerasa in Orange, Texas, and Berlin // Römische Mitteilungen. 1980. 87. S. 307 ff.; *Theophilidou E.* Die Musenmosaiken der römischen Kaiserzeit // TZ. 1984. 47. S. 264–266. Фрагменты этой мозаики находятся в музеях Пергама и университета Техаса, а также в посольстве Испании в Дамаске.

[61] *Daszewski V.A.* Dionysos der Erlöser. Mainz, 1985.

[62] *Ovadiah A., Gómez De Silva C., Mucznik S.* The Mosaic Pavements of Sheikh Zouède in Northern Sinai // Tesseare. Festschrift J. Engemann. JAC. Münster, 1991. 18. S. 181–191.

[63] *Dunbabin K.M.D.* The Mosaics of roman North Africa. 1978. P. 48–50.

[64] *Berard J.* Mosaïques inédites de Cherchel // MEFR. 1935. 52. P. 115–142.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

шеля и Типасы, на которых на трех расположенных друг под другом ярусах воспроизведена известная легенда об Ахилле[65]. На мозаичном панно 220–230-х годов из Виана (Галлия) сцена опьянения Геракла помещена в нижнем фризе, а созерцающие ее боги – в верхнем[66].

Вследствие сказанного нельзя утверждать, что расположение сюжетов в виде эпизодов является исключительной особенностью испано-римского мозаичного искусства, однако имеющиеся (хотя и немногочисленные пока что) образцы позволяют включить Испанию в это иконографическое направление, развившееся с особой силой в Северной Африке. Представляется интересным тот факт, что в двух вариантах Триумфа, зарегистрированных на испано-римских мозаиках (Эсиха, Кабра, Андэлос, Льедена), присутствует Ариадна, между тем как в североафриканском случае она встречается гораздо реже (Оранж, Сен-Луи и Сабратха), а на Востоке засвидетельствована лишь на мозаике из Герасы.

Из мозаик на дионисийскую тематику следует выделить недавнюю находку в Эсихе. На весьма интересной, с точки зрения иконографии, эсихской мозаике изображен двуликий Вакх – молодой и старый. Он занимает центральный квадрат композиции, составленной из меандров-свастик и четырех театральных масок, которые помещены в квадраты, расположенные по углам панно[67]. Молодого бога, безбородого и с волосами, мы видим с тимпаном, в то время как старого, лысого и бородатого, – с *pedum* (рис. 9). Этот сюжет, будучи единственным в Испании, известен на Италийском полуострове (мозаики из Асколи I в. н.э. и из Луни IV в.), а также на одной из мозаик Дикирха III в. н.э.[68] Этот иконографический «феномен», состоящий в противопоставлении молодого и старого Диониса и довольно распространенный в скульптуре типа *hermae*, чрезвычайно редко встречается в мозаичном искусстве, где желаемый эффект достигается посредством разворота образа на 180°. В мозаичном искусстве двухголовый Дионис, молодой и зрелый, появляется в позднеэллинистический период, хотя керамика свидетельствует о существовании Дионисовых герм еще с V в. до н.э.

В мозаичном деле *Colonia Augusta Firma Astigi* (совр. Эсиха, пров. Севилья) со всей очевидностью проявляет себя еще одна из наиболее заметных особенностей испано-римских мозаик, выполненных на мифологические сюжеты. Вакхический характер, который ощущается во всей иконографической программе колонии – известны три мозаики со сценами Вакхова Триумфа, мозаичное панно с вакхической композицией, возглавляемой изображением «Tigerreiter» и Диониса-ребенка, галопирующего верхом на пантере, а также герма Вакха, – наводит на мысль о том, что культ бога вина глубоко укоренился в этом регионе. Помимо очевидного преобладания в эсихских мозаиках вакхической тематики, которая, как правило, контаминирует ее различные аспекты (подобно тому, как это происходит, например, с сюжетом похищения Европы), для большинства мозаичных панно из домов Эсихи характерно использо-

[65] *Bruhl A.* Mosaïque de la légende d'Achille à Cherchel // MEFR 1931. 48. P. 109–123; *Leschi L.* Une mosaïque achilléenne de Tipasa de Maurétanie // MEFR. 1937. 54. P. 25–41.

[66] *Lavagne H.* Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, II. Province de Narbonnaise. 1. Partie Centrale, X° suppl. à Gallia. P., 1979. P. 101–117; *Lancha J.* Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, III. Province de Narbonnaise. 2. Vienne, X° suppl. à Gallia. P., 1981. № 307. Fig. XLIV.

[67] *García-Dills S. et alii.* Motivo iconográfico excepcional en un mosaico báquico de Astigi (Écija, Sevilla) // Habis. 2005. 36 (в печати). Благодарю авторов за информацию об этой мозаике.

[68] *Becatti G.* Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia // CMGR. II. P., 1975. P. 176. Lám. LX, *1*; *Vay I.* I mosaici della *domus* tardoantica di Océano sottostante la catedrale di Luni // AISCOM. Atti del III Colloquio. Bordighera, 1996. P. 35–38. Fig. 10; *Parlasca K.* Die römischen Mosaiken in Deutschland. B., 1959. S. 20. Taf. 24.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 9. Мозаика с вакхической сценой из Эсихи (пров. Севилья). In situ. Фото автора

вание принципа избирательности в воспроизведении мифологических сюжетов и особой формы «сценографии» мифов. Обычно изображается лишь тот эпизод, который интересен своим аллегорическим содержанием, или осуществляется попытка представить в одной сцене всю мифологическую историю или хотя бы ее бóльшую часть. В качестве примеров следует выделить мозаики с «Tigerreiter» и панно с Похищением Европы[69].

Дионисийскую мозаику, прямоугольную по форме, образуют сцены, расположенные вокруг фигуры Вакха-ребенка, сидящего верхом на пантере (рис. 10). Эта центральная группа отделяется от остальной части композиции серией вакхических атрибутов, помещенных на полу по обеим сторонам главного персонажа, – это ритон, тимпан и кратер, ориентированный по ходу движения пантеры. Слева изображается пасторальная сцена, участником которой является мужской персонаж преклонного возраста, бородатый и седой, сидящий на камне и

[69] *López Monteagudo G.* Los mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas // CIMA. VIII (Lausanne, 1997). Lausanne, 2001. P. 130–146.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Рис. 10. Мозаика с Tigerreiter из Эсихи (пров. Севилья). Археологический музей Эсихи. Фото автора

увитый виноградной лозой; левой рукой он поддерживает посох, лежащий на плече, а в правой руке у него кисть винограда, которую он дает козе, стоящей перед ним на задних ногах. В глубине сцены стоят двое мужчин зрелого возраста с жезлами в левой руке и ведут разговор; персонаж справа держит в правой руке кратер, как бы предлагая его своему товарищу. Далее мы видим пару танцующих вакхантов – менаду с подносом, наполненным виноградом, в правой руке и с тирсом в левой, а также сатира с pedum в правой руке и корзиной винограда на левом плече. В правой части панно находится давильня, в которой три винодела, взявшись за руки и держась за веревку, натянутую поверх их голов, чтобы не потерять равновесия, давят виноград, сок которого, брызжа и «фонтанируя», выливается через три отверстия давильни в три шарообразных сосуда. Сцена эта представлена с великолепным реализмом.

Сюжет «Вакх-младенец на пантере или тигре» часто встречается в мозаичном искусстве Северной Африки II–IV вв. (достаточно вспомнить мозаики из Джемиля, Эль Джема, Гадрумета и Сен-Лу)[70]. Их прототип ассоциируется с эллинистическими образцами из Пеллы и Делоса и часто встречается в росписи саркофагов эпохи ранних Антонинов[71]. Остальные группы персонажей, представленных на мозаике из Астиги, составляют часть классического вакхического «каталога». Следует особо отметить, что качество изготовления этой мозаики настолько совершенно, что она больше напоминает живописное полотно, нежели мозаичное панно. Этот уровень мастерства достигнут благодаря тому, что для «выкладки» фигур применялись маленькие по размеру, кубические по форме и разнообразные по цветовой гамме кусочки стеклянной пасты, позволившие достичь всех тех оттенков, которые необходимы, чтобы под-

[70] *Dunbabin*. The Mosaics of Roman North Africa. P. 174–178.

[71] *Petsas Ph.* Mosaics from Pella // CMGR. I. P., 1965. P. 41–56. Fig. 2; *Bruneau P.* Exploration archéologique de Délos, XXIX. Les Mosaïques. P., 1972. P. 242 sqq. Figs. 177, 182–183; *Turcan R.* Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. P., 1966. P. 408 sqq.; *Matz.* Die dionisyschen Sarkophage. I. S. 157 ff.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

черкнуть возраст и выразительность взгляда, физическую силу и выносливость. Восхищает также великолепная манера изображения рук, волос и динамизма поз персонажей, как бы находящихся в непрестанном движении.

Очевидно, что на мозаике из Эсихи было использовано несколько картонажей, различных по происхождению и совмещенных для того, чтобы создать впечатление полной сюжетной и технической целостности мозаичного панно. Результатом действительно явился шедевр, образованный четырьмя группами изображений, единственным связующим и смысловым элементом которых является аллегория – то, ради чего и разворачивается весь мифологический сюжет мозаики, в действительности играющий во многом второстепенную роль в понимании содержания. В мозаике из Эсихи синтетическим способом объединены различные эпизоды вакхического цикла, за исключением Триумфа, и все они вращаются вокруг фигуры «Tigerreiter», что подчеркивает природу Диониса как бога вина и виноградарства и, вероятно, отражает один из видов деятельности собственника имения, связанного с производством вина и продуктов питания[72]. Не следует исключать и такую характеристику мозаики, как мистериальность ее внутреннего смысла, что могло соответствовать духу владельца дома, посвященного в дионисийский культ. Тщательный анализ композиции мозаики приводит к метафорическому варианту истолкования ее смысла, связанного с вином как с даром, который был преподнесен человечеству Вакхом через последовательную череду его божественных деяний. Вначале бог – в лице пастуха, сидящего на камне, – научил бедняка Икария, первого из смертных, возделывать виноград, и это сделано в полном соответствии с описаниями Силия Италика (Pun. VII. 171–176) и Ахилла Татия (Tat. II. 2); затем он приобщил людей к культуре винопития, сотворил менад и сатиров с фруктами, как аллегорических участников обряда инициаций; цикл заканчивается превращением винограда в вино в давильне. Вся эта многоплановая композиция возглавляется фигурой Вакха-младенца как бога вина и символа дионисийских мистерий.

На мозаике со сценой похищения Европы (рис. 11) героиня изображена в каноническом стиле: схватившись правой рукой за рог животного и левой поддерживая над своей головой накидку голубого цвета, которая под порывами морского ветра натягивается у нее за спиной в виде лука и закрывает ноги, оставив обнаженным тело. Сцена происходит на фоне морского пейзажа, в который включены рыбы и моллюски разных видов, а также – слева и внизу композиции – некое чудовище с львинообразной головой и со змеей на шее, которое высовывается из воды. Все эти элементы пейзажа придают уникальную композиционную целостность сцене похищения Европы, хотя зооморфные персонажи одновременно является и частью тех существ-монстров типа daimones, которые – подобно дельфинам, сиренам, морским конькам или нереидам – населяют море в качестве посредников между Жизнью и Смертью[73].

Сцена похищения Европы, изображенная на мозаике из Эсихи, представляет большой иконографический интерес, так как, хотя группа «бык и сидонская царевна» изображена мчащейся по морю во весь опор, а поза Европы и элементы морского пейзажа и фауны лишь подчеркивают морской характер путешествия, в композиции присутствует и небольшой участок суши. Таким

[72] Соединение «Tigerreiter»'а с Триумфом Вакха на мозаике из Гадрумета и на саркофаге из Балтимора способствует интерпретации бога как культурного героя, победителя сил зла и символа римской *virtus*, которая дарует людям *felicitas*. Ср. *Turcan R.* Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. P. 441–472; *Foucher L.* Le culte de Bacchus sous l'empire Romain // ANRW. II. 17. 2. 1981. P. 684–702.

[73] *López Monteagudo G.* El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos // Latomus. 1998. 57. P. 38 sq.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

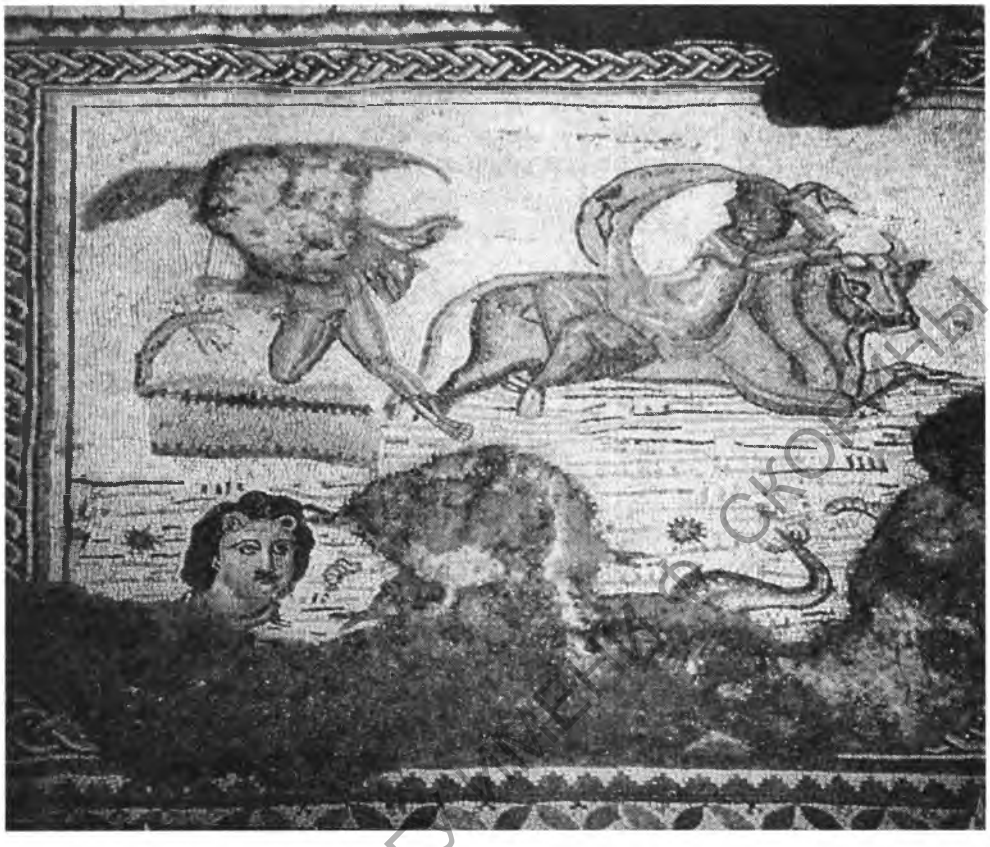

Рис. 11. Мозаика на тему похищения Европы из Эсихи (пров. Севилья). Археологический музей Эсихи. Фото автора

образом, мы как бы оказываемся еще перед одной картиной, в которой посредством нескольких иконографических элементов сделана попытка изобразить если не весь мифологический сюжет, то хотя бы его часть: суша с растущим на ней деревом символизирует место похищения – землю. Однако поза Европы, опирающейся на быка, а не отталкивающейся от него, состояние некоей расслабленности героини, а также характер и степень ее обнаженности (она лишь слегка прикрыта прозрачным гиматием, ниспадающим в районе ног и оставляющим открытым остальное туловище) наполняют сцену тем эротизмом, который был возможен лишь в случае, если любовное влечение быка нашло взаимность. О том, что это произошло в море, свидетельствуют поднявшийся уровень вод и их мощные перемещения, а также животные, обитатели морских глубин, выплывшие на поверхность под воздействием разыгравшейся страсти.

Другая иконографическая новация, не засвидетельствованная в римском мозаичном искусстве, состоит в том, что справа от группы «Европа – бык» представлена сцена похищения Ганимеда и таким образом оба сюжета оказались связанными в единую композицию, подобно тому как это имеет место на сосудах из Баграма, где Юпитер превратился в орла и в быка для того, чтобы путем обмана соблазнить Ганимеда и Европу[74]. С такой точки зрения мозаика из Эсихи входит в группу мозаик, посвященных теме любовных похождений и

[74] *Hackin J.* Nouvelles recherches archéologiques à Begram. P., 1954. P. 103–104, 258–259. № 59–60. Fig. 264–265.

услад Юпитера и на медальонах которых содержатся парные любовные эпизоды из жизни божества (см. выше).

Несмотря на определенное сходство мозаик из Эсихи с мозаиками других регионов, особенно Бетики (Кабра, Кордоба и Италика), эти последние, однако, демонстрируют столь разительное иконографическое сходство между собой, с одной стороны, и с эсихским образцом, с другой, что можно говорить о существовании в Эсихе собственной производственной мастерской. Наиболее очевидная особенность ее мозаичистов состоит в манере изображения верхней губы персонажа с помощью штриха или черточки черного цвета. Этот характерный признак (появляющийся, кстати, и на мозаике со сценой похищения Европы из Коса того же времени), взятый в совокупности с другими композиционными и иконографическими характеристиками («компасное» построение сюжета и контаминация вакхического и морского кортежей) (см. выше), сближает между собой эсихские и греческие мозаики, тем самым делая очевидными художественные контакты двух отдаленных друг от друга регионов Средиземноморья, ставшие возможными в свете более широких, торговых взаимоотношений[75]. Если соотнести указанное сходство эсихских и греческих мозаик с их аналогами из других мест Бетики, примыкающих к Гвадалквивиру, то можно установить зоны распространения не только copy-books, но и той идеологии, в которой приоритетной была художественная тематика, соответствовавшая торговым интересам и устремлениям[76].

«Синтетизм» композиции ценится авторами сценографии и других испано-римских мозаик на мифологичесую тематику, в частности недавно открытой мозаики из Lucus Augusti (совр. Люго, Галисия), датирующейся III – серединой IV в. Изображенная на ней сцена представляет большой иконографический интерес, так как объединяет в одну картину несколько различных эпизодов мифа о Пасифае: Дедала, конструирующего в своей мастерской статую коровы, Пасифаю и быка как прелюдию любовного соития и, наконец, некое архитектурное сооружение, напоминающее лабиринт. Изображение лабиринта часто встречается в испанском мозаичном искусстве и следует римским иконографическим канонам, однако сцена в ее люговском варианте имеет в качестве единственной пока аналогии алжирскую мозаику из Макомада. Обе совпадают по времени изготовления и восходят к единому живописному прототипу из Помпей и Геркуланума[77]. Таким образом, мозаика из Люго пополняет ту группу испано-римских мозаик, которые характеризуются лаконизмом художественных приемов, позволяющих выделить произведения мозаичного искусства Испании из мозаик иных регионов Империи.

Другие примеры мозаик с синтетическим вариантом композиции связаны с мифом о Персее[78]. Первая фаза мифа отображена в мозаике «Любовные утехи Зевса» из Италики (первая половина II в. н.э.). На ней мы видим Данаю, которая усыпана золотым дождем, ниспосланным ей с облака Юпитером. Это

[75] *López Monteagudo*. Sobre una particular iconografía del Triunfo de Baco. P. 191 sqq.; *Neira Jiménez M.L.* Paralelos en la musivaria romana de Grecia e Hispania. A propósito de un mosaico de Alcolea del Río y un pavimento de Mitilene // Anales de Arqueología Cordobesa. 1998. 9. P. 223 sqq.

[76] *López Monteagudo*. El impacto del comercio marítimo. P. 595–626.

[77] *San Nicolás Pedraz M.P.* Dédalo en los mosaicos romanos // Espacio, Tiempo y Forma. II / Historia Antigua. 1998. 11. P. 397–434; *eadem*. Mosaico con escena mitológica hallado en Lugo (España) // CIMA. VIII (Lausanne 1997). Lausanne, 2001. P. 147–160.

[78] *López Monteagudo G.* El mito de Perseo en la musivaria romana. Particularidades hispanas // Espacio, Tiempo y Forma. II. Historia Antigua. 1998. 11. P. 435–491; *eadem*. Perseo, vencedor de la muerte // Miscelánea Léxica en memoria de Conchita Serrano. Madrid, 1999. P. 637–644; *eadem*. Perseo, viajero a Occidente. Documentos musivos // L'Africa Romana. XIII (Djerba, Túnez 1998). Sassari, 2000. P. 126–154.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

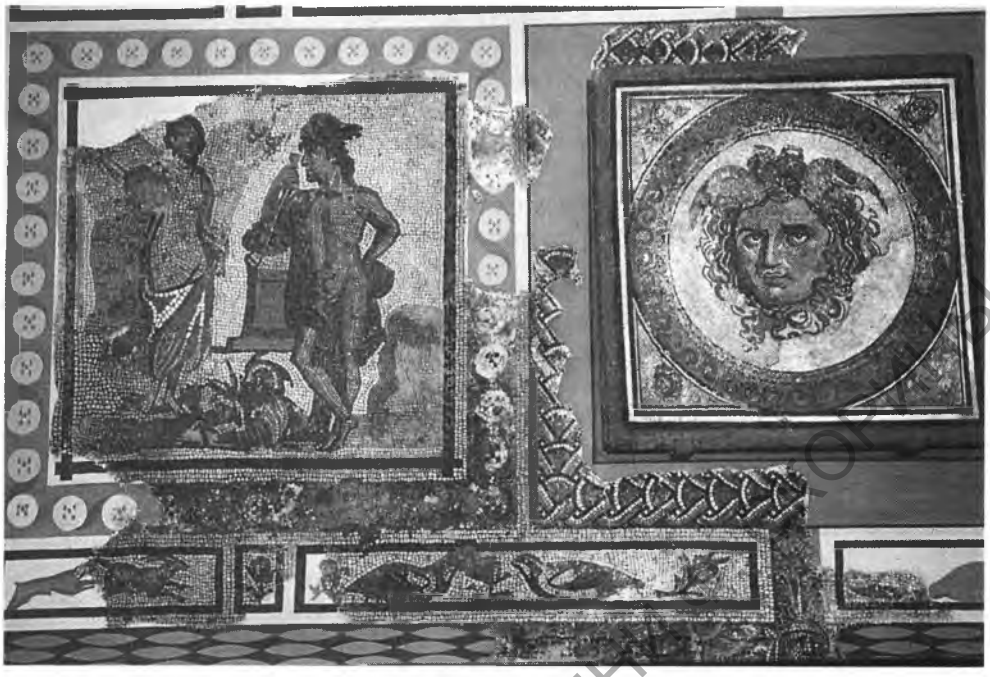

Рис. 12. Мозаика с Медузой, Персеем и Андромедой из Тарракона. Археологический музей Таррагоны. Фото автора

уникальная иконография, имеющая параллели лишь на мозаичном панно из Дома Кабальос в Карфагене. На панели Дома Суртидорес из Коимбры Персей изображен как триумфатор, с мечом-harpé в левой руке, показывающим голову Медузы морскому чудовищу-kethos. Как видим, произошла аллюзия двух эпизодов единого мифа – обезглавливания Медузы и освобождения Андромеды после умерщвления монстра, который ее охранял. На мозаике из Таррагоны (рис. 12) тоже эпохи Северов образ Персея, созерцающего Андромеду и с мертвым чудовищем у своих ног, относится к кругу классической иконографии героя-освободителя девушки, хотя и с обновленными деталями: Персей держит не голову Медузы, а harpé и не подает руку Андромеде, чтобы помочь ей спуститься со скалы. Эта столь редкая иконография – герой, созерцающий красоту девушки еще до ее спасения, – могла быть навеяна ранней поэзией, например, творчеством Эврипида (TGF, fr. 145), а место ее происхождения – район Тарента IV в. до н.э., откуда она могла войти – после своего развития в течение III–II вв. – в помпеянскую живопись[79]. Таким образом, мозаика из Таррагоны – это интересный пример объединения в одной и той же сцене греческих и римских влияний. Три испанских изображения содержат те особенности (как в выборе эпизодов, так и в их иконографической трактовке и смысловой аллегории), которые отличают их (особенно мозаики из Коимбры и Таррагоны) от всех остальных мозаик других регионов Римской империи. К этой испанской коллекции следует прибавить также многочисленные изображения Медузы в прямой связи с мифом о Персее.

Возможно, что одной из наиболее заметных особенностей трактовки мифа о Персее в испано-римском мозаичном искусстве является лаконичность повест-

[79] *Phillips K.M.* Perseo and Andrómeda // AJA. 1968. 72. P. 1–23.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

вования, что, однако, не означает отсутствия мифического рассказа как такового. Напротив, с помощью нескольких статичных образов нам излагается весь миф в своей целостности, поскольку, несмотря на лаконизм изображения его персонажей, они содержат в себе всю символику, необходимую для понимания его сути и делающую излишним его детальное изложение. Так испано-римское мозаичное искусство восполняет отсутствие иконографического канона для сцены обезглавливания Медузы воспроизведением тех образов, которые синтезируют в себе этот главный подвиг героя: мы видим Персея в позе победителя с головой Медузы в руке и с горгонейоном в центральной части щита, изображенного с помощью изогнутых линий или двухлопастных чешуек-пластинок (здесь уместно напомнить, что щит Афины был украшен трофеем, добытым Персеем в битве с Медузой). Освобождение Андромеды ассоциируется с образом морского монстра, помещенного у ног Персея на обеих мозаиках, хотя в португальском варианте изображение самой девушки еще отсутствует. Более того, на мозаике из Коимбры образы Персея, победителя медузы, и морского чудовища синтезируют в единой композиции два подвига героя, в то время как на мозаике из Таррагоны объединены два последующих акта – созерцание девушки Персеем и ее освобождение после убийства монстра. Таким образом, можно сказать, что на мозаиках изображаются итоговые, обобщающие сцены, в которых все персонажи и их атрибуты играют одинаково важную роль и в которых ничто не оставлено без внимания.

Синтетичность и аллегорический характер сюжетов испанских мозаик отличают их от аналогичных произведений западной части римского мира и особенно от североафриканских, которые являются более «нарративными» и бедными по своей семантике и служат для иллюстрации мифологического рассказа через образы, не несущие в себе никакого иного смысла, кроме визуального, зрительно воспринимаемого. Очень вероятно, что объяснение этих отклонений от трактовок одной и той же тематики, фиксируемых в сопредельных регионах Империи, связано с культурно-историческим субстратом этих ареалов. В частности, Северная Африка проявила себя как глубоко романизированная зона, в которой мифы служили художественным способом выражения декоративного репертуара, трактовавшегося в сугубо римской манере и оформленного на латыни, тогда как в Испании традиционные контакты с греко-эллинистическим Востоком, которые осуществлялись прежде всего в сфере торговли и политики, находили свое выражение и в мозаичном искусстве – как с точки зрения его иконографии и надписей, выполнявшихся на греческом языке, так и в его символизме и аллегоричности[80].

В заключение укажем, что испано-римское мозаичное искусство не может быть отделено от римского, как это последнее неотделимо от всех остальных видов художественного творчества населения Империи или от политических и экономических событий, которые развивались на широком географическом пространстве, находившемся под римским господством. Испания была той периферийной провинцией, которая вбирала в себя влияния метрополии, абсорбировала их в большей или меньшей степени (в зависимости от эпохи и конкретного ареала) и включала их в свое культурное достояние. Однако Испания поддерживала также тесные связи с другими регионами Римской империи –

[80] *Fernández Galiano D.* Influencias orientales en la musivaria *hispana*, III // CIMA. Ravenna, 1983. P. 411 sqq.; *Blázquez J.M.* La Hispania del Bajo Imperio. Relaciones con Oriente // I Congreso Peninsular de Historia Antigua. Santiago de Compostela, 1988. P. 177 sqq.; *López Monteagudo G.* Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la personificación de conceptos abstractos // La Tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad y Cristianismo. Murcia, 1997. XIV. P. 335–361.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

как социально-экономические, так и культурные. Эти контакты, осуществлявшиеся в ходе торговли, посредством исполнения государственных магистратур или вследствие перемещения представителей искусства и культуры и художественных идей и парадигм, выражали себя в тех или иных предпочтениях при избрании тематики, приемов художественной композиции и способов декорирования мозаичных панно. Один из особенно остро нуждающихся в обсуждении аспект испано-римского мозаичного искусства касается вопроса о взаимовлияниях, которые вылились в два больших течения – истоками они связаны с Италией и Африкой, но к ним вскоре присоединилась и восточная «волна». Можно утверждать, что в мозаичном искусстве Испании конца I – первой половины II в. наблюдалось преобладание италийского влияния и что в это же время (и особенно в III столетии) происходят изменения в пользу североафриканского и восточного художественных канонов. Однако италийское мозаичное искусство не потеряло своего влияния на испанско-португальское на протяжении всей императорской истории. Эта прочная италийская традиция может объяснить близость и сходство некоторых сюжетов, схем и мотивов мозаик Испании и других западных регионов Империи, в частности Галлии: все они имели в качестве отправного пункта художественные произведения Италии.

Испания была открыта всем видам влияния, вкусам и модам, господствовавшим не только на средиземноморском пространстве, но и на Востоке. Достаточно вспомнить, что в столь латинизированной провинции, как Испания, многочисленные мозаики содержат надписи на греческом языке. В то же время испанские провинции выработали собственные приоритеты, отдав их вполне определенным темам, художественным канонам и композиционным парадигмам и, что следует отметить особо, пропитав их собственным modus operandi, т.е. теми особыми методами и приемами, которые, безусловно, отличали эти провинции от всего остального римского мира, хотя и не изолировали их целиком от этого мира. Аналогичные явления имели место в мозаичном искусстве других римских провинций, и это позволяет говорить о существовании различных культурных очагов с более или менее обширными радиусами влияния*.

HISPANO-ROMAN MOSAICS ON MYTHOLOGICAL SUBJECTS IN THE CONTEXT OF ANCIENT MEDITERRANEAN CULTURE

G. López Monteagudo

The art of mosaic in Spain is closely connected with that of Rome and Italy: it absorbed the influence of the centre and formed the local canon under this influence, which was especially strong in the late 1st c. AD and the first half of the 2nd c. AD. In the second half of the 2nd c. AD and in the 3rd c. AD some changes occurred part, connected with the rising interest Spanish mosaic masters took in North African and oriental paradigms.

During the same period the mosaic art of the Spanish provinces was working out its own artistic clichés, standards and *modus operandi*. Analogous processes took place in the art of other western provinces (Lusitania and Gaul). This fact makes it possible to speak of several different schools of mosaic art with quite long radiuses of influence, though the school of Rome never lost its leading role.

* Перевод В.И. Козловской.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ