**Напольное мощение хризотриклиния Большого дворца в Константинополе**

Ларионов А. И.

Закладной камень в знак начала возведения столицы Восточно-римской Империи был установлен императором Константином I Великим 11 мая 330 года. Примерно к этому же времени относится начало строительства комплекса сооружений Большого императорского дворца, которое продолжалось и позднее, до тех пор, пока сооружения, занимая склон холма Августион, не превратились в огромный дворцовый комплекс площадью в несколько сотен тысяч квадратных метров. В период правления императора Юстиниана I дворец был фундаментально перестроен, расширен и украшен, тогда же был создан перистиль, поддерживаемый 42-мя колоннами, где располагался хризотриклиний – Золотая обеденная зала - с мозаичным мощением полов. За всю историю развития мозаичного искусства, которая насчитывает свыше 60 веков, редко создавалось столь грандиозное произведение: мозаичный набор занимал площадь 66,5 метра на 55,5 метров, а модуль набора местами настолько мелок, что на один квадратный дециметр приходится до 420 тессер. Это огромное мощение является выдающимся примером технических, творческих и физических возможностей мастеров-мозаичистов.

Ни в одной книге, в той или иной мере посвященной мозаике Большого дворца, нет убедительного обоснования причин отличия стиля мозаичного набора хризотриклиния от доминирующего стиля эпохи Юстиниана, к которой относит время его создания подавляющее большинство ученых. Прекрасно исполненная, многоуровневая, затейливо скомпонованная, окруженная величественным бордюром мозаика хризотриклиния представляет собой загадку размером в три тысячи квадратных метров.

Утверждать, что источником происхождения сюжетов мозаики является какой-либо конкретный регион империи преждевременно, если это вообще возможно. Существует малая вероятность их столичного, константинопольского, происхождения, на чем настаивают некоторые специалисты; едва ли также следует искать источник сюжетов триклиния в центральной Европе, на Пиренеях или на Британских островах. Если судить по стилю исполнения мозаик, то наиболее вероятное происхождение большинства изобразительных мотивов территориально связано со Средиземноморьем, но независимо от того, выполнены они в мозаичных центрах Сирии, мастерских Италии или на побережье Северной Африки, определяющей становится их кровная связь с античным миром.

К какому же стилю, региону, к какому времени можно отнести мозаику хризотриклиния? На эти вопросы, по-прежнему вызывающие живой научный интерес, пытались ответить многие ученые, занимавшиеся проблемами датировки, стиля и истолкования сюжетов мощения. Основные выводы, которые можно сделать на основании ознакомления с работами этих исследователей, сводятся к следующему:

1. Несмотря на некоторые оговорки и расхождения во мнениях почти все авторы за редким исключением соглашаются с тем, что довольно широко трактуемое время создания мозаики хризотриклиния, скорее всего, относится к периоду правления Юстиниана. Упоминаются и другие датировки (Hellenkemper Salies1, Trilling2 и др.). Основными аргументами, позволяющим отнести мозаику к началу - середине VI века, является стратиграфическое и археологическое свидетельства.

2. Все авторы констатируют, что для мозаичного мощения триклиния характерно отсутствие внутренней структуры композиции, которая удерживается широким бордюром и членением на четыре достаточно условных регистра, в свою очередь также условно связанных друг с другом вертикалями деревьев.

3. Терминологически стиль изображения отдельных сюжетов авторы определяют как позднеримский, раннехристианский, позднеклассический, ориентализирующий, позднеантичный, позднеэллинистический, классицизирующий и раннесредневековый. И хотя все термины определяют примерно одно и то же время, в разнообразии его названий проявляются предпочтения авторов.

4. Способ мозаичного набора ученые связывают с мастерскими различных регионов империи: Римом, Грецией, Константинополем, Северной Африкой, но чаще всего с Сирией.

5. Наиболее подробное исследование, связанное с расчленением мозаики на сюжетные группы для их дальнейшего сравнительного анализа, предпринято в книге Д.Т. Райса3, хотя он сам считает свою работу не более чем дополнением к фундаментальному труду Г. Бретта.

Основные концепции, касающиеся особенностей, происхождения и иконографии этой мозаики, сводятся к следующему:

1. Работы по мозаичному убранству пола хризотриклиния выполнены приглашенными в Константинополь мастерами престижной сирийской мастерской. В Сирии мозаики сходной композиции широко представлены во второй половине V века, дворцовые же мозаики следует сравнивать только с сирийскими фигуративными ковровыми мозаиками (H. Salies4).

2. На участке мозаики, открытой в 50е годы, общее движение внутри сюжетов направлено в противоположную сторону от направления движения сюжетов на участке, открытом до войны. Изменение направления связано с тем, что на этом участке работали мастера из другой мозаичной мастерской (D. Talbot Rice5).

3. Типологически мозаика относится к римскому мозаичному искусству. Мозаичные изображения напоминают напольные мозаики, обнаруженные преимущественно в Сирии. Однако, в мозаиках Большого дворца мотивы явно римского происхождения. Вероятно, расположение сюжетов в регистрах на всем пространстве мозаики было согласовано заранее, а темы, размеры и расположение фигур и антуража были оставлены на усмотрение владельца каждой отдельной мастерской, и поэтому некоторые сюжеты повторяются неоднократно. (Fatih Cimok6).

4. Предлагается и значительно более поздняя датировка, хотя ее автор принимает во внимание влияние сирийских фигуративных ковровых мозаик. Трактовка живописного пространства характерна для первой половины VII века. Аргументы основаны на сравнении с незначительным количеством произведений в иных материалах, и не являются убедительными (Trilling7).

5. Выяснение смысла, содержания константинопольской мозаики остается проблематичным. Целью художника, вероятно, было желание окружить прогуливающихся вдоль портика правителей империи прекрасными образами мира, которым они управляют и который характеризуется щедростью мирной природы с одной стороны, насилием и жестокостью - с другой (Katherine M.D. Dunbabin8).

Можно предположить, что взгляд на данный вопрос не ограничивается названными концепциями, и появление новых является делом времени. Позволим себе предложить одну из них, касающуюся датировки и вероятного способа создания неповторимого мощения перистиля и триклиния.

Мозаичный набор такого масштаба как мощение хризотриклиния требует значительных материальных затрат на его исполнение. К тому же сомнительно, чтобы после всех гонений и преследований, которым подвергались первые христиане, Церковь с безразличием отнеслась бы к возрождению античных (языческих) образов в самом сердце Империи – Большом Императорском дворце. Но величие Империи, в котором Церковь была кровно заинтересована, требовало превращения Константинополя в одно из чудес света, и в первую очередь следовало украсить трапезную Большого дворца, где проходили наиболее важные встречи. Если принять во внимание расходы Юстиниана I на войны и дипломатию, на возведение новых городов, строительство храмов и, наконец, на реконструкцию Большого Дворца, то становится ясно, что идея мозаичного мощения на условиях обычного заказа является иллюзорной. Очевидно, был найден более экономичный способ реализации идеи убранства триклиния, но возможно и обратное – существование такого способа и привело к появлению идеи мозаичного мощения. Попробуем и мы найти его.

Несоответствие стилистики мощения изобразительным канонам VI века приводит в недоумение. Поскольку "золотой век" античной мозаики остался в прошлом, энергия живого движения, объемность плоти, античная пластика фигур, добродушная ирония отдельных сцен заметно отличаются от аскетичных образов, относящихся уже к иной эпохе. Мозаичные мастерские, украшавшие дома и виллы землевладельцев, постепенно разорились, но после их закрытия все имущество, включая законченные произведения, поступало в собственность муниципий и хранилось где-нибудь на складах в ожидании своей участи. Кстати, не следует исключать возможности того, что многие изображения изначально были частью убранства загородных вилл отдаленных регионов империи, затем они были изъяты из архитектурного контекста и в дальнейшем украсили полы перистиля Большого дворца. Ко времени, когда Юстиниан предпринял перестройку сооружений Большого дворца, запас мозаичных изображений, которые могли быть использованы для украшения перистиля дворца, был весьма значителен. Из множества мозаик, пригодных для убранства дворца, отбирались только те, которые масштабно соответствовали изобразительной плоскости интерьера, были сходны по размеру тессер и уровню исполнительского мастерства. Нескольким художникам могло быть поручено исполнение копий отобранных мозаик в определенном масштабе, а придворному художнику - скомпоновать эти копии применительно к назначению помещения. После того, как идея получила высочайшее одобрение, без которого, учитывая отношение церкви к изображениям подобного рода, эта работа не могла быть выполнена, началась реализация проекта. Мозаичные произведения, доставлялись во дворец к месту окончательной сборки. Здесь их аккуратно обрубали почти по самый контур изображения, сохраняя один - два обкладочных ряда (случайно или нет, но дизайнеры книги Ф. Кимока "Мозаики Стамбула"9 выделили изображение головы и лапы тигра на белом фоне именно таким образом; они сделали на бумаге то же, что, вероятно, делали с мозаиками мастера VI века, т.е. сохранили два ряда фоновых тессер, прилегающих к контуру изображения), что позволяет продолжить набор фона, делая швы между старым и новым набором практически незаметными. Затем изображения выкладывались на подготовленное известково-цемяночное ложе в соответствии с общим замыслом, становясь "маячками" для дальнейшей работы, которая заключалась в наборе фона "рыбьей чешуей". С такой работой могли справиться ученики или подмастерья под руководством одного мастера, основной задачей которого была подгонка фоновых тессер к контуру изображения таким образом, чтобы места стыков были незаметны, а весь фигуративный мозаичный ковер создавал впечатление произведения, созданного на одном дыхании. Сюжет с двумя охотниками на тигра позволяет получить подтверждение высказанной мысли: шов между основным фоном и обкладочными рядами слева от охотников и слева от дерева слишком заметен, чтобы быть случайным - его явная очерченность, определенность выглядит недвусмысленно; едва ли это можно объяснить неаккуратностью мастеров – мозаичистов, скорее шов стал заметен со временем в результате подвижек и проседаний грунта и мозаичного фундамента. Так же красноречив нижний обрез бороды Океана на бордюре: при тщательной проработке волос-водорослей, обрамляющих исключительно тонкий набор лица, этот лапидарный обрез производит ощущение дисгармонии. Примерно то же можно сказать о сюжете с лошадьми и жеребенком: трещина, прошедшая ниже копыт животных, не затронула изображения, а широкие межтессерные швы, больше похожие на трещины, мягко обтекают контуры изображения лошадей.

Многие сюжеты изначально были лишены какого-либо философского наполнения или скрытого смысла и могли представлять интерес только для тех владельцев загородных домов, которые их заказывали. Все эти сюжеты, не имеющие ничего общего друг с другом, ограничены широким бордюром, который по стилю набора акантовых завитков, спиралей, "следов вороньих лапок" не слишком противоречил новым стилистическим требованиям. Маскарон бордюра по модулю тессер и стилю набора отличается от акантового орнаментального окружения. Заметна некоторая принужденность в том, как завитки аканта оплетают маски, например, маска "Предводителя варваров" как бы выглядывает из-под акантовых листьев, скрывающих верхнюю часть его головы. Хотя изображения масок, а иногда бюстов, встречается на бордюрах мозаик в разных регионах империи, но именно прием изображения на бордюре маски в акантах был более распространен в искусстве Сирии. Например, на мозаичном бордюре из Шахбы, относящемся к началу IV века, маска и оплетающий ее акант выглядят более естественно, хотя и выпадают своим размером из общей ритмики зарослей аканта; маски на бордюре из дома Атриума в Антиохии занимают середины верхней и нижней горизонталей. Также органично сочетание головы и аканта на бордюре, окружающем мозаику начала IV века из Дафнэ. В обоих случаях одновременность набора головы и окружающего ее декора сомнений не вызывает. На мощении триклиния для того, чтобы сохранить единство и цельность бордюра, мастера иногда жертвовали самоценностью масок, которые, вероятно, были доставлены во дворец в готовом виде и вмонтированы в мозаичное ложе, а остальные декоративные элементы бордюра были набраны одновременно с набором фона основного мощения. Маски бордюра хризотриклиния должны были создавать определенную ритмику, хотя их отсутствие на одном из сохранившихся углов не соответствует установившейся традиции акцентировать масками углы мозаичного обрамления. Различия в приемах трактовки между набором маскарона и орнаментальными завитками бордюра позволяют предположить, что маски на бордюре Большого дворца, так же как сюжеты основного мозаичного пространства, являются так называемыми "перемещенными мозаиками". Наиболее вероятное время их исполнения относится примерно к III - IV веку, и прежде, чем многие из них заняли свое место в напольной мозаике перистиля, они могли украшать загородные виллы богатых граждан империи. Стратиграфические исследования, упоминаемые в книге К. Данбэбин10, не противоречат нашей концепции. Такой подход к проблеме позволяет рассеять большинство прежде необъяснимых противоречий, связанных с происхождением этой мозаики и дать объяснение некоторым странностям построения композиции.

Если рассматривать напольное мощение с точки зрения функции хризотриклиния, то его название - Золотая трапезная – говорит само за себя, то есть это обширное помещение предназначено для званых обедов в дни празднований с большим количеством приглашенных гостей. Мы не располагаем информацией о том, сколько обеденных столов размещалось на огромной поверхности мощения, мы также не располагаем информацией о том, где мог стоять императорский стол, был ли он приподнят на возвышении, каким образом были расставлены столы приближенных, оставлялось ли пространство для сцены или где находился главный вход для императора и свиты. Отсутствие точных ответов на эти вопросы позволяет строить самые смелые предположения. Например, то, что сюжеты на всех четырех регистрах обращены в одну сторону, может говорить о местоположении царского стола и столов приближенных. Столы гостей, по-видимому, располагались на свободных от изображения пространствах между регистрами; пиршественные столы, установленные по коротким сторонам перистиля, располагались перпендикулярно по отношению к регистрам и установленным на них обеденным столам – этим объясняется разворот изображений на 90 градусов. Разнонаправленное движение сюжетов на открытых в разное время участках мощения объясняется тем, что огромный перистиль мог иметь внутренние членения, разделявшие общее пространство на камерные помещения – это могли быть подвесные конструкции или нечто вроде ширм. Но в любом случае на первый взгляд бессистемная композиция создавалась в соответствии с жесткими требованиями иерархии и функции. Можно даже предположить, что распорядитель - номенклатор усаживал опальных сановников за столы, вблизи которых размещались сюжеты устрашающего содержания, а те, кто во время трапезы находился в окружении пасторальных сцен, могли чувствовать себя в относительной безопасности.

Попытаемся выявить стилистические и сюжетные соответствия между некоторыми изображениями мозаичного мощения Большого дворца и иконографическими аналогами, созданными в разных техниках (мозаиками, образцами декоративно - прикладного искусства, миниатюрами), встречающимися в искусстве других регионов. Но предварим сравнение напоминанием о том, что Кэтрин Данбэбин разделяет точку зрения Хелленкемпер Сэлиес, которая считает, что сравнивать следует однородные произведения, выполненные в одной и той же технике и относящиеся к соответствующей традиции11. Следует заметить также, что профессор Данбэбин, да и не только она, считает напольные мозаики основного изобразительного поля и бордюра хризотриклиния натуралистичными12, но с таким определением трудно согласиться, поскольку натурализм губителен для мозаичного искусства. Каждый сюжет мощения представляет собой изолированное, эпическое или драматическое, эмоционально окрашенное событие с происходящим на наших глазах действием, которое нам представляется знакомым с начала времен как живая реликтовая память. Ни одно действие не продолжается в пространстве мощения и ограничивается только площадью, которую занимает данный сюжет; затем следует пауза, заполненная веерным набором фона, и начинается новый сюжет, ограниченный только собственным пространством. Изобразительные пространства как бы наплывают друг на друга, калейдоскопически меняя тему; в тех местах, где сюжеты соприкасаются, заметно некоторое несоответствие масштабов изображений. Драматические события представлены в момент кульминации, эпические – как непрерывный процесс в неопределенном времени и месте. В каждом изображении заметно, что художник стремится проникнуть в суть предмета и события, избегая всего сиюминутного, преходящего, и поэтому большинство сюжетов имеют вневременной характер, а это более присуще глубинному, осмысленному реализму.