

Н. Ф. ХЕЛУ

РАННЕХРИСТИАНСКИЙ МОЗАИЧНЫЙ ПОЛ ЦЕРКВИ КАБР-ХИРАМ

(Финикия) *

Мозаики церкви Кабр-Хирам близ Тира, посвященной святому Христофору (как об этом свидетельствует надпись в алтаре базилики), представляют собой особый предмет изучения. Здесь, кроме композиции, характерной для раннего христианства, ничто не кажется свойственным этому периоду: ни стиль, ни тематика, ни символика. Но все-таки ученые подтверждают, что пол относится ко второй половине VI в., а точнее, к 575 г. Анализ, проделанный Э. Ренаном, отвергает все сомнения, возникшие вокруг проблемы датировки этой мозаики¹. Мы попытаемся в своей работе проанализировать символику мозаики Кабр-Хирам.

Трехнефная базилика была небольших (примерно 20×12,5 м) размеров, что характерно для церквей на территории Ливана того времени (рис. 1). Нефы разделены колоннами. Центральный неф по традиции в два раза шире боковых. В базилику вело три входа (с запада, с юга и с севера), с восточной стороны три апсиды были закрыты помещением, вероятно баптистерия.

Весь пол базилики покрыт мозаиками². От западного входа в центральном нефе в длину на две траверсы располагается цельная композиция (рис. 2). По четырем углам размещены канфары, из которых выходят круглящиеся виноградные лозы. Медальоны, созданные лозой, заселены разнообразными существами — людьми и зверями. Они представлены в активных движениях и позах. Вся композиция замкнута разноцветной косой и двумя рядами меандра.

Следующие две траверсы заполняет геометрический орнамент и большая надпись (рис. 3). Это место так называемого «второго алтаря». Остальные две траверсы занимает так называемый «первый алтарь»³.

Интерколумнии — по четыре с каждой стороны — покрыты сценами терзания. Композиции сходны по строению — два зверя, один из которых преследует другого. Дальше в сторону алтаря интерколумнии каждой

* Окончание статьи и иллюстрации будут опубликованы в след. томе.

¹ Renan E. Mission en Phénicie. P., 1864. Vol. 1. P. 313—314. Кроме Ренана, тщательно изучившего эту проблему, той же точки зрения придерживается и Леклер. См.: Leclercq C. Dictionnaire D'Archéologie chrétienne et de liturgie. P., 1907. Vol. III. P. 604—619. Барат в своем каталоге мозаик Лувра указывает ту же дату. См.: Baratte F. Catalogue des mosaïques Antiques et paléochrétiennes dans le musée de Louvre. P., 1978. P. 132—145.

² Подобное описание дано Ф. Баратом. См.: Baratte F. Op. cit. P. 132—145.

³ Указанное название было дано Э. Ренаном, но в настоящее время оно сохраняется лишь условно, так как назначение этого места остается невыясненным.

стороны либо заполнены «иконоборческими»⁴ мотивами, либо остаются пустыми.

Большой интерес представляют боковые нефы. Они имеют идентичную композицию (рис. 4—8). Каждый неф покрыт двумя рядами медальонов, составляющих ленту, которая переплетается, образуя узлы. Они-то и соединяют медальоны между собой. Узлы делят ленту каждого медальона на четыре части, которые различаются по окраске: светло-серая, темно-серая, светло-розовая, темно-розовая. Часть медальонов заполнена изображениями зверей, рыб и птиц, растениями и цветами, а в центре каждого нефа расположены персонафикации четырех времен года, ветров и месяцев. Северному нефу принадлежат изображения зимы и весны и всех соответствующих месяцев и ветров (рис. 4, 5, 9, 10). Здесь явно тесная связь между местом нахождения этих изображений (север) и их значением (холод). Южный неф включает изображение другого полугодия (рис. 6—8, 11, 12). Здесь прямая ассоциация с теплым временем года. Месяцы и ветры располагаются вокруг лета и осени.

Изображения явно иллюстрируют календарь. Эта тема в раннем христианстве была довольно распространена, а в последующий период она абсолютно исчезла из монументального искусства, но осталась в манускриптах⁵. Широкое распространение подобные изображения нашли в эпоху античности. Времена года, месяцы, ветры украшали как потолки, так и полы, саркофаги, триумфальные арки. Судя по расположению, календарь с месяцами имел глубокую эсхатологическую символику. Календарь был метафорой жизни человека на земле, уподобляя ее жизни природы. Как природа умирает осенью, чтобы возродиться весной, так умирает лишь человеческая плоть, а душа постоянно возрождается, перевоплощается в другое тело⁶. (Такой взгляд на проблему значимости человеческой жизни был характерен для многих направлений позднеантичной философии — для пифагорейцев, стоиков, неоплатоников, орфейцев). Такую интерпретацию христиане целиком отвергали. Душа человека остается живой, но вместо того, чтобы перевоплощаться, она ждет всеобщего воскрешения мертвых. Поэтому изображение календаря и времен года в языческом осмыслении было неприемлемо в христианстве, а в храме оно должно было иметь свои причины, связанные с новым истолкованием подобной темы и с новым ее восприятием.

Что же представляет собой центральная композиция в среднем нефу в Кабр-Хирам (рис. 2)? А. Грабар в свое время, изучая ближневосточные мозаики, рассматривал и мозаики, близкие Кабр-Хирам⁷. Автор относил такие изображения, как сельские занятия и пейзажи, к тематике, связанной с заботой человека о своей земле, о своем хозяйстве. Труд человека, а именно обработка им земли и уход за скотом, олицетворяет заботу бога о своих творениях на земле. Таким образом, центральное изо-

⁴ Подобный термин в описаниях мозаик полов употребляется для изображений без фигур людей и животных.

⁵ Календарные изображения были широко распространены в искусстве иллюминации в Византии и западном средневековье. См.: *Webster J. Labors of the Months Antic and Medieval Art. L., 1938; Stern H. Le Calendrier de 354. P., 1953. P. 204.*

⁶ *Eliade M. Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux. 2^{ed.} P., 1979. P. 209—210; Hinks R. Myth and Allegory in Ancient Art. L., 1939. P. 52—60; James E. O. Creation and Cosmogony: A Historical and Comparative Inquiry. Leiden, 1969. P. 81—88; Boulanger A. Orphée: Rapports de l'orphisme et du christianisme. P., 1925. P. 36.*

⁷ *Grabar A. Les sources juives de l'art paléochrétien // CA. 1961. 1962. 11/12.*

бражение, в Кабр-Хирам означает землю как дар божий человечеству, которое обрабатывает ее и в ней видит смысл своей жизни ⁸.

Запомним эту мысль и попробуем подойти иначе к изображенному. Возьмем каждую тему в отдельности и проанализируем ее.

В центральной композиции имеется 31 медальон, каждый с определенным изображением. Семь медальонов заполнены человеческими фигурами, в остальных двигаются и живут животные, дикие и домашние. Человеческие фигуры строго симметрично распределены по медальонам. В двух крайних рядах изображено по одной фигуре в центральных медальонах. Вторые ряды лишены человеческих фигур. В третьих — по две фигуры в каждом ряду, они чередуются симметрично. А в четвертом ряду имеется одно изображение в центре с двумя человеческими фигурами, это и есть центр всей композиции.

Каждая из человеческих фигур в медальонах участвует в определенной сцене из сельскохозяйственной жизни, например выжимание винограда в центральном медальоне. Остальные сцены — это уход в поле (в первом ряду от входа), хозяйка, прогоняющая лису, которая бежит с курицей или петухом в пасти (в последнем ряду), сидящий пастух, музицирующий на двойной флейте (в пятом ряду). В этом же ряду в двух медальонах изображены человек, держащий в правой руке серп, а в левой веревку от осла, и осел, нагруженный корзиной с плодами. В третьем ряду от входа, во вторых медальонах с краев есть по одной фигуре. На северной стороне стоит воин, держащий в руке змееобразную ленту и размахивающий ею; вторая же фигура в этом ряду не сохранилась. Видны лишь ноги в сандалиях, по которым можно догадаться, что это фигура воина. Остальные медальоны, включающие изображения либо диких, либо домашних животных, не представляют в данном случае интерес, а важны лишь в раскрытии иконографического смысла всей композиции. Таким образом, надо остановиться на изучении человеческих фигур (их не семь, а шесть, так как одна из них не сохранилась). Соотнеся эти изображения с определенной образной тематикой, попытаемся выяснить смысл всей композиции. Ясно, что все эти сцены имеют источником в иконографии сельскую, пасторальную и домашнюю жизнь. Центральный медальон представляет две фигуры, которые ногами давят виноград, заполняющий бочку, а сок льется из бочки в сосуд. Одна из этих фигур занята игрой на флейте. Другая держит двумя поднятыми руками какой-то инструмент и как будто танцует, а не держится за выжималку (как считает Барат). Здесь трудно установить, что это за инструмент ⁹. Такая же сцена с выжиманием винограда встречается в церквах, находящихся на левом берегу Иордана ¹⁰ и в Бет Шане ¹¹. Таким образом, мотив выжимания виноградного сока являлся довольно традиционным, потому что он присутствует на мозаиках Палестины, которые более чем на полвека старше пола в Кабр-Хирам. Такие сцены выжимания винограда есть в церквах Лотта

⁸ Grabar A. Les sources juives. . . P. 131 et suiv.

⁹ До сих пор это не удалось установить, поскольку этому предмету нет аналогии среди памятников соответствующего круга. Мы не согласны с мнением Барата, что эта фигура держится за аппарат для выжимания виноградного сока. См.: Baratte F. Op. cit. P. 137.

¹⁰ См.: Saller S., Bagatti B. The Town of Nebo. Jerusalem, 1949; Krealing C. H. Gerasa, City of the Decapolis. New Haven, 1938.

¹¹ Fitzgerald G. A. VIth Century monastery of Beth-Shean. Philadelphia, 1939; Avi-Yonah M. Mosaic Pavement at El-Hammam Beisan // Quarterly Department of Antiquity in Palestine. 1936. N V. P. 11—30. Pl. XIII—XVII.

и Прокопия¹² и святого Георгия в Хирбет аль-Мухайат¹³ и на двух полах в Бег-Шане (первый — из монастыря Богородицы¹⁴, второй — из церкви Эль-Хаммам¹⁵), и все они трактованы почти одинаково.

Во всех композициях сцена состоит из двух или трех фигур, которые топчут виноград и держат друг друга за руки. Позы тел у всех прямые, они явно заняты только процессом выжимания. В Кабр-Хирам же позы их намного отличаются, особенно у левой фигуры, которая стоит с поднятыми руками и с выгнутым назад туловищем, что характерно для персонафикаций месяца апреля в календарях (апрель в языческой античности — месяц праздника Венеры), например в филокалийском¹⁶, и на карфагенской мозаике¹⁷, где такая фигура явно исполняет танец, но не простой, а ритуальный¹⁸. Точно такую же позу мы видим на мозаике в Кабр-Хирам. Также можно предположить, что предмет в руке фигуры является каким-нибудь музыкальным инструментом. Следовательно, сцена в Кабр-Хирам обладает более глубоким смыслом, чем в остальных палестинских мозаиках. Ее местонахождение в центре всей композиции подчеркивает ее необычность, выделяет среди всех остальных композиций.

Все это усиливает символическое начало в сцене. Тема приготовления вина не только христианская. Истоки ее в античном искусстве. Она изображалась на календарях, например на античном рельефе в Реймсе¹⁹ и на мозаике в Тегее, где сцена со сбором и выжиманием винограда олицетворяет октябрь²⁰. По-видимому, подобный иконографический мотив проник на Восток с Запада. Помимо того, тема виноделия как таковая в античности была тесно связана с дионисийским началом.

Виноград, как известно, был главным атрибутом Вакха, бога вина и веселья, но и вместе с тем смерти и вечности. С этими атрибутами он изображался на саркофагах, где также часто помещались сцены выжимания винограда²¹.

Итак, Вакх отождествлялся с очень широким понятием спасения. Вино же символизировало эликсир жизни или бессмертия, которое достигалось через ритуальные обряды, состоящие в принятии вина. Умерший, по верованиям древних, получал «экзальтированное облегчение»²². Мысль о бессмертии с помощью вина переходит в христианство, где наполняется откровенно мистическим содержанием. Виноградная лоза — символ причащения, так же как и самого Христа (Иоанн. XV. 1—3).

¹² Saller S., Bagatti B. Op. cit. P. 60, 92. Pl. X, 1.

¹³ Ibid. P. 70, 82. Pl. XXIV, 1.

¹⁴ Fitzgerald G. A. Op. cit. P. 9. Pl. XVI, XVII, 1—3.

¹⁵ Avi-Yonah M. Op. cit. P. 20. Pl. XVI, 2.

¹⁶ Stern H. Le Calendrier. . . P. 268—279. Pl. IX, 1.

¹⁷ Ibid. P. 278—279. На этой мозаике изображен танец под флейту.

¹⁸ Танцующая фигура держала в руках гремучую змею. Этот танец исполнялся в честь Венеры именно 1 апреля.

¹⁹ Ibid. P. 209. Pl. XXXVIII, 4; *Idem*. Représentations gallo-romaines des mois // Gallia. 1951. N 9. P. 22. Fig. 1; Webster J. Op. cit. N 4.

²⁰ Stern H. Le Calendrier. . . P. 205—206. Pl. XXVI—XXVIII; Webster J. Op. cit. N 12. Эта мозаика представляет 28 отдельных картин с изображением занятий, характерных для каждого из 12 месяцев.

²¹ На знаменитом саркофаге Юния Бассия изображена сцена выжимания винограда, весьма напоминающая мозаику из Кабр-Хирам. Путти, выжимающий виноград, представлен здесь танцующим с обеими поднятыми руками, причем в одной он держит неизвестный предмет. См.: Wilpert J. Sarcophagi cristiani antichi. Roma, 1936. Vol. III. P. 15. Pl. 271, 5—6.

²² Brilland Mythology // Waitzmann K. Age of Spirituality. 1978. P. 128.

Эта мысль подтверждается словами Климента Александрийского: «лоза дает вино, как Слово дало свою кровь». Христос дает свою кровь или сок винограда: «пить кровь Христа — значит утверждать его божественное бессмертие»²³. Таким образом, сцена выжимания винограда в Кабр-Хирам имеет глубокое христианское значение, непосредственно связанное с самим Христом, что объясняет ее подчеркнутое центральное положение. Кроме того, между двумя фигурами стоит некий предмет, напоминающий по форме крест, что усугубляет ее христианское значение²⁴. Но здесь изображена сама выжималка: винтообразная палка, по которой спускается плоский камень цилиндрической формы. В Палестине были найдены подобные выжималки, относящиеся к античным временам²⁵. Вероятно, эта сцена и была помещена в центр композиции, ибо форма выжималки совпала с формой креста.

В Кабр-Хирам не только сцена выжимания винограда, но и вся композиция центрального нефа, состоящая из круглящихся лоз с кистями винограда, очень близко напоминает дионисийские сцены в античном искусстве. Усиливают такое ощущение еще и фигуры персонажей, возраст которых нельзя определить: их тело не мужское, но и не детское, они, скорее всего, похожи на позднеантичных «гениев»-подростков²⁶. Здесь можно вспомнить мозаики с дионисийскими сценами из Пьяцце Армерине²⁷ и Карфагена²⁸, фрагмент с путти в лозах в Лувре²⁹ и многие другие примеры. В этих композициях путти заняты сбором винограда для приготовления вина. Подобные композиции использовались для украшения сводов христианского храма Святого Констанца в Риме³⁰. Таким образом, одна и та же композиция использовалась одновременно в языческом и христианском искусстве. Виноград же в христианстве имел еще более важное значение, нежели в языческой античности. Виноград, лоза, вино — это все атрибуты христианской религии и самого Христа³¹. Сам переход от языческих изображений к христианским был незначителен, изменилась лишь смысловая нагрузка. Это явление характерно именно для раннехристианского искусства, когда иконография со строго языческой тематикой остается, чтобы наполниться христианской символикой³².

Сцена выжимания винограда не использовалась прямо для выражения христианской символики, а могла быть только интерпретирована как хри-

²³ Goodenough E. R. *Jewish Symbols in Greco-Roman Period*. Jerusalem, 1955. P. 53.

²⁴ Грабар толкует крестообразную форму аппарата выжимания винограда как сугубо христианскую символику (крест).

²⁵ Hirschfeld Y. *Ancient Wine Press in the Park of Aijalon* // *Israel Exploration Journal*. 1983. N 33. P. 207—218. Pl. 23 A, B.

²⁶ Далекий отголосок античности в подобных сценах также проявляется в изображении обнаженных человеческих фигур, как, например, в мозаике Нахарави, где вагие фигуры заселяют акаф. См.: Dauphin C. *Byzantine Pattern-Books, a Re-examination of the Problem in the Light of the «Inhabited Scroll»* // *Art History*. 1978. Vol. 1, 4. P. 402. Fig. 6.

²⁷ Carandini A. *La Villa di Piazza Armerina, la circolazione della Cultura Figurativa Africana nel Tardo Impero ed altre precisazioni* // *Dialoghi di Archologia*. 1967. Vol. 1; Biago P. *I Mosaici di Piazza Armerina*. Roma, 1955. P. 90. Pl. 35.

²⁸ Yacoub M. *Le Musée du Bardo*. Tunis, 1970. P. 100.

²⁹ Baratte F. *Op. cit.* N 37. P. 74—75. Fig. 68.

³⁰ Stern H. *Les mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome* // *DOP*. 1958. Vol. XII. P. 159—218.

³¹ Уваров А. С. *Христианская символика*. М., 1908. Ч. 1. С. 172—174.

³² Grabar A. *Les voies de Créations en iconographie chrétienne*. P., 1978. P. 15, 24; *Idem*. *Christian Iconography*. L., 1968. P. 51, 54; Kitzinger E. *Byzantine Art in the Making*. L., 1977. P. 12.

стианская исходя из символики вина. Но вместе с тем эта оценка может быть и аллегорией сентября или октября, что характерно для античных календарей, где каждый месяц представлен определенным видом сельских работ³³. Если это так, то остальные изображения этой композиции должны иметь сходную функцию, т. е. быть аллегорией месяцев.

Мы имеем только семь изображений с человеческими фигурами, вместо двенадцати, которые могли бы соответствовать месяцам года. Скорее, если наше предположение верно, то здесь сцены соотносятся не с определенным месяцем, а порой года. При этом композицию можно разделять как бы на два яруса: верхний и нижний, имеющие каждый определенную тематику. Верхний ярус состоит из трех сцен, почерпнутых исключительно из сельской жизни. Они носят четко выраженный бытовой характер — женщина, прогоняющая лисицу, возвращение крестьянина с полей с ослом и музицирующий пастух. Нижняя часть состоит из трех фигур (одна из них утраченная), имеющих совсем другой характер: фигуры все одеты как воины (в утраченном медальоне сохранившиеся сандалии персонажа свидетельствуют о том, что он тоже одет по-военному) и вооружены копьями и мечами. Но здесь явно речь идет не о воине, а об охоте. Свидетельствуют об этом изображенные в медальонах животные. Кроме того, наше предположение подтверждается тем, что в верхней части с сельскими сценами изображены в основном домашние животные — курица, осел, овца. Курица, окруженная цыплятами, представляет аллегорически ту безопасность, которая создается матерью, охраняющей своих малышей от опасной лисицы, нападающей на петуха. Также курица является символом домашнего очага, охраняемого богом³⁴. Женщина-хозяйка в мозаике Кабр-Хирам прогоняет лисицу и спасает курицу³⁵. В этой бытовой сценке заложено глубокое значение — это борьба добра и зла и победа первого над вторым. Если пытаться связывать это изображение с временами года, то курица с цыплятами может ассоциироваться с весной, когда возрождается природа, как на мозаике Бет-Альфа, где персонификацией весны является птица наподобие курицы³⁶ (ил. 15).

В третьем ряду (с востока) в одном из медальонов представлена фигура мужчины, играющего на двойной флейте. В медальоне рядом изображены две овцы, по другую сторону — медальон с плохо сохранившейся фигурой животного, похожего на быка. Эти два медальона с животными, хотя и не связаны непосредственно с центральной фигурой, свидетельствуют о том, что это пастух. Подобная иконография сидящего в профиль на каком-нибудь камне или перевернутой корзине, как здесь, и музицирующего пастуха встречается часто в позднеантичных идилических сценах.

Подобный мотив завоевал популярность, ибо он был связан с Орфеем, привлекающим своей музыкой животных. Орфей являлся символом бес-

³³ Цикл месяцев на рельефах арки из Реймса, где октябрь представлен сценой сбора и выжимания винограда. См.: *Webster J. Op. cit. N 4; Stern H. Le Calendrier . . . P. 209. Pl. XXXVIII, 4; Idem. Représentations. . . P. 22.*

³⁴ *Grabar A. Voies de créations. . . P. 52.*

³⁵ Этот мотив присутствует в западных миниатюрах в такой же форме. Например, миниатюра Беатии из Испании, где изображено похищение лисой петуха. Предполагается, что тем самым лиса разбивает семью курицы и оставляет ее беззащитной. Точно так же еретик, отходящий от истинной веры, уводит за собой верующих на путь заблуждения. Дома их пустеют, а души погибают. См.: *Nördström C. O. Text and Myth in some Beatus Miniatures // CA. 1979. N 29. P. 18. Fig. 7.*

³⁶ *Sukenic E. L. The Ancient Synagogue of Beth-Alpha. . . Jerusalem. L., 1932. Pl. III-2.*

смертия и добра, его образ превращается в иудейском искусстве в образ Давида, а в христианском — в образ доброго пастыря, пекущегося о душах человеческих. В данном случае сидящий пастух олицетворяет счастливую человеческую жизнь на земле. Кроме того, выражающий аллегория весны музицирующий на флейте путти на римском саркофаге из Азинхейра (Португалия)³⁷ может служить подтверждением тому, что пастух на мозаике в Кабр-Хирам также является атрибутом весны как возрождающейся жизни всего существующего на земле, как вечного процесса рождения после смерти. Подобное изображение пастуха в виноградно-медальоне есть в мозаике монастыря в Бет-Шане³⁸. Здесь разница только в том, что его сопровождает некое животное, похожее на собаку. На этой мозаике, где представлена сельская жизнь во всех ее проявлениях — сбор винограда, приготовление вина, выжимание его, возвращение с полей и т. д., — фигура пастуха подчеркивает принадлежность композиции к прославлению работы человека на дарованной ему богом земле. Такое осмысление приложимо к мозаике Кабр-Хирам. Поэтому изображение пастуха, играющего на флейте, может быть истолковано и понято на различных уровнях, однако тесно связанных. Такая «опрокинутость» античных образов в христианское искусство и переосмысление их в духе христианской символики вообще характерны для раннехристианской культуры.

Следующее изображение в этом же ряду на мозаике Кабр-Хирам представляет собой фигуру человека, ведущего на веревке осла, в другой руке он несет серп. Осел нагружен корзиной, наполненной фруктами. Очень сходные изображения можно встретить в палестинских мозаиках: в Бет-Шане и в церкви святого Лотта и Прокопия в Эль-Мухайат. В двух последних речь явно идет о возвращении со сбора винограда, потому что в обеих композициях представлено одно занятие — виноделие.

Виноград, растущий по берегам Восточного Средиземноморья, созревает не осенью, а в августе. Итак, данная сцена может относиться к лету, что подтверждает и серп в руке крестьянина.

Ниже в пятом ряду стоит воин или охотник. Он одет в прилегающие штаны, доходящие до колен, и сандалии, за спиной клетчатая накидка. В отличие от предыдущих фигур в тонком летнем одеянии и с босыми ногами он тепло одет. В одной руке у него копье, прижатое к плечу, а в другой поднятой руке он держит «ленту» и машет ею³⁹. В первом ряду от входа имеется сходное изображение — медальон с фигурой воина. Он бежит навстречу нападающей на него тигрице, держа на плече копье и размахивая правой рукой. Он одет подобно предыдущей фигуре, разница только в том, что у него полуобнаженный торс, а плащ развевается за спиной. Третий, не сохранившийся медальон, как мы уже отметили, тоже представлял собой фигуру скорее не воина, а охотника, потому что фигуры воинов, как правило, не характерны для циклов месяцев, времен года и сцен сельских работ⁴⁰. Подтверждением этого мнения могут служить по-

³⁷ Саркофаг датируется 280 г. н. э. См.: *Hanfmann J. M. A. A Season Sarcophagus at Dumbarton Oaks. Cambridge (Mass.), 1951. Vol. I. P. 231; Vol. II. Pl. LI.*

³⁸ *Fitzgerald G. Op. cit. Pl. XVI, XVII, 1—3.*

³⁹ Лента извивается подобно змее. Назначение этого предмета определить не удалось, так как ни в античном, ни в раннехристианском искусстве мы не могли найти подобную иконографию.

⁴⁰ Идентифицировать упомянутых персонажей можно по следующей детали. У каждого из них имеются: у одного такой плащ развевается сзади по воздуху, а у другого

добные фигуры на мозаике в Бет-Шане, на которой охотники открыто нападают на свою жертву, и в церкви святого Лотта и Прокопия, где охотник стреляет во льва. В мозаике Кабр-Хирам нет прямого изображения охоты.

Известно, что тема охоты в календарях тесно связана с сельскими занятиями осенью и зимой. Так, на терракотовой плите из Италии присутствует изображение зимы в образе женщины, несущей палку, на которой висят две утки и заяц, правой же рукой она тащит кабана ⁴¹. Октябрь в тетрастике связывается с охотой на птиц и кроликов ⁴². На карфагенской мозаике господина Юлия осень представлена фигурой слуги, который в одной руке держит кролика, а на плече несет корзину с виноградом ⁴³. В филокалийском календаре есть изображение месяца в виде человека, держащего кролика, и птицы, попавшей в силки, — намек на охоту на птиц. Атрибутом же декабря является изображение подстреленных птиц ⁴⁴. В целом охота — занятие, характерное именно для изображения холодной поры года.

Представленные охотничьи сцены среди общей картины работ в поле встречаются, как мы уже видели, в ряде палестинских мозаик. Самая близкая по отдельным сценам — это мозаика монастыря в Бет-Шане. Здесь три фигуры охотников участвуют в композиции, главная тема которой — сбор винограда; подобные изображения есть и в церкви святого Лотта и Прокопия в Хирбет аль-Мухайат. Такое смешение сельских и военных сцен встречается в почти современной им мозаике Кабр-Хирам, мозаике дворца императоров в Константинополе (конец VI в.) ⁴⁵, где на одной плоскости сосуществуют и пасторальные, и сельские, и охотничьи сцены. Вероятно, изображение подобных сцен было характерным для всего византийского мира.

Оно отнюдь не было случайным. В период раннехристианского искусства художественный язык, иконография, сюжеты были одинаковы в храмах и светских жилищах. Так как христианское вероучение было глубоко символично, символикой был пропитан весь художественный язык. Сами изображения, украшающие как храмы, так и светские постройки, наполнялись символическим смыслом. Мы считаем необходимым подчеркнуть это, ибо среди ряда ученых существует мнение, что те изображения, которые одинаковы в культовых и светских постройках, не носят символического характера ⁴⁶. Но, например, изображения во дворце императоров в Константинополе имели, помимо их декоративного значения и глубоко символическое. Символичность пасторальных, охотничьих сцен и т. д. имеет истоки в искусстве предыдущего периода, т. е. поздней античности. То, что традиция изображений в античных виллах продолжала непрерывно существовать и перешла в раннехристианское искусство, как в светское,

он висит на спине в свернутом виде. В античности плащи были характерной одеждой охотников.

⁴¹ Stern H. *Le Calendrier*. . . P. 237.

⁴² Ibid. P. 245.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. P. 246.

⁴⁵ Talbot-Rice D. *The Great Palace of Byzantine Emperors at Constantinople*. Edinburgh, 1958. P. 160, 167. О проблеме датировки этой мозаики см. сн. 159.

⁴⁶ Например, Н. Дюваль, Содина, П. Донсель-Вут. Эту точку зрения они прямо не выражают в своих работах, но высказались соответствующим образом в беседе с автором статьи.

так и в церковное, — это сейчас общеизвестный факт, и не стоит на этом останавливаться особо ⁴⁷.

Кюмон в работе о погребальном культе в римской империи раскрывает суть сельских и военных сцен, изображенных на саркофагах ⁴⁸. В поздней античности изображение человека, покорно трудящегося на своей земле и согласившегося жить в таких тяжелых условиях, было очень распространено, особенно у пифагорейцев. Такой человек был возлюблен и вознагражден богами ⁴⁹. Подобное истолкование можно отнести и к позднеантичным мозаикам Африки, например к мозаике Venatio в Джемиле ⁵⁰ (начало IV в.). Именно эта идея перешла к христианам (Климент Александрийский — *Stromaty*. 14; *Eusèbe*. *Prép. évang.* XIII. 13, 46). В их искусстве она ярко выразилась к VI в. — ко времени первого высокого подъема византийской культуры. Так же как и в теме обработки земли, в сценах охоты речь идет о борьбе человека, на этот раз не с природой, а с дикими опасными существами. Борьба завершилась победой благодаря божественному покровительству. Поэтому в мозаике виллы господина Юлия охота, сельский труд изображались как дела людей во славу бога, а вся земля, жилище рассматривались как дарованные богом людям. Подобная символика переходит и будет господствовать в раннехристианских мозаиках ⁵¹. Вероятно, можно и дальше проследить развитие темы охотника, война в образе святого Георгия и других святых воинов в христианском искусстве. Охота воспринималась как свидетельство доблести (*virtus*), борьбы с опасностями, что обещало спасение в иной жизни.

Образы охотников на мозаике Кабр-Хирам допускают подобную интерпретацию. Их местонахождение в центральном нефе не случайно. По мнению К. Дофина, на мозаиках полов изображались сцены из повседневной жизни ⁵². Эти мозаики несли в себе больше символики, чем прямого рассказа. Эпоха требовала этого. Известно, что на Ближнем Востоке сельским хозяйством, особенно виноградарством и маслоделием, занимались с давних времен. Интерес к нему не мог вспыхнуть вдруг настолько, чтобы стать предметом специального изображения. Резким толчком мог быть только изменившийся уровень художественного и духовного восприятия. Темы могли служить лишь прототипами, а художники черпали свои образы не столько с натуры, сколько из унаследованной традиции.

⁴⁷ Убедительное доказательство того, что изображения в виллах и церквах носили символический характер, мы находим в работах Грабара (*Grabar A. Sources*. . . P. 135—142; *Idem. Voies*. . . P. 52).

⁴⁸ *Cumont F. Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. P., 1942. P. 431—455.

⁴⁹ *Ibid.* P. 432.

⁵⁰ *Thouvenot R. Volubilis*. P., 1949; *Idem. Maison du Volubilis; le palais dit le Gordian et la maison à la mosaïque de Vénus*. Rabat, 1958.

⁵¹ *Grabar A. Sources*. . . P. 131—136.

⁵² *Dauphin C. Mosaic pavements as an Index of Prosperity and Fashion // Levant*. 1980. N 12. P. 122—124.