

В.Н.ДАНИЛЕНКО

**ИЗ ИСТОРИИ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
СРЕДНЕВЕКОВОГО ХЕРСОНА**

Статья посвящена изучению одного из типов художественной поливной керамики, происходящей в основном из раскопок средневекового Херсона. На основании морфологического, стилистического и семантического анализа находок автор приходит к выводу, что группа поливных блюд с сюжетными изображениями обладает многочисленными общими признаками. Эта продукция является изделиями одного мастера, который, как можно предполагать, работал в XIII в. в одной из Херсонских мастерских.

Довольно давно исследователи обратили внимание и выделили как имеющую самостоятельное значение многочисленную и разнообразную группу византийской красноглиняной керамики с рисунком, вы-

© *В.Н.Даниленко, 1991*

ISBN 5-12-003267-2. Византийская Таврика. К., 1991

полненным тонкой врезной линией и покрытой бледно-желтой поливой, имеющей оливковый оттенок на местах, где отсутствует ангоб (она положена прямо на глину) [42, p. 32, 33, fig. 5, 14; 41, p. 117–139]. А.Мегоу назвал эту группу Зевксиповой керамикой по месту находки у бань Зевксиппа в Константинополе [40, p. 67–98, pL. 14–21]. Обычно эту керамику характеризуют следующим образом. Форма сосудов — чаши, миски, тарелки, блюда. Черепок тусклый от желто-красного до кирпичного цвета, нередко переходящего в черный к поверхностям от повышенной температуры обжига. Тесто хорошо промешано и отмучено. Стенки очень тонкие, в других группах, при соответствующих размерах сосудов, такие встречаются очень редко. Ангоб белый или слегка кремовый полностью покрывает внутреннюю поверхность, также часто и внешнюю до самого поддона. Иногда здесь полоса ангоба только около края, иногда — ”вертикальные линии, языки или петли”. Определяющей чертой этой керамики является полива — яркая, блестящая, слабо окрашенная в желтый цвет. Там, где ангоб выбран, цвет покрытия переходит в коричневый или оливково-зеленый. Орнамент выполнен тонкой или широкой врезной линией в виде кругов вдоль края, вокруг основания, примыкающих к кругам висящих треугольников, овалов, ”дугообразных и грибообразных деревьев”, трилистников, S-образных фигур, восьмерок, завитков. Иногда врезной рисунок подчеркнут мазками поливы, окрашенной окислами железа. Подчеркивается, что сосуды этой группы относятся к числу наиболее совершенных с точки зрения технологии и в наибольшей степени претендующих на художественность и высокое качество декора [40, p. 68].

”Зевксипова керамика” распространена весьма широко на территории Византии и, кроме Константинополя, встречается в Пергаме, Коринфе, на Кипре и во многих других пунктах. Одним из районов, где такая керамика встречается в больших количествах, является Северное Причерноморье, а здесь крупнейший в эпоху средневековья ремесленный, торговый и культурный центр — Херсонес. Некоторые сосуды из Херсонеса были найдены и опубликованы еще в дореволюционное время [28, с. 6, 7; 30, с. 28, 29, рис. 18].

Среди большого количества образцов посуды с оливковой поливой выделяется группа блюд с фигурными изображениями. На сегодняшний день насчитывается три десятка таких блюд, найденных в Херсонесе. Репертуар форм сосудов не богат: у одних блюд отогнутый наружу горизонтальный венчик, у других загнутый внутрь край, близкий к вертикальному (рис. 1): Первая форма решительно преобладает над второй (9 против 4). Поразительно близки размеры и пропорции сосудов. Диаметр блюд (D) колеблется от 30,8 до 36,8 см, высота (H) — от 5,0 до 6,6 см, диаметр кольцевого поддона (d) — от 8,2 до 11,0 см. Известно, что чем меньше коэффициент вариаций, тем однороднее совокупность. Причем, если все имеющиеся величины ранжировать, а затем

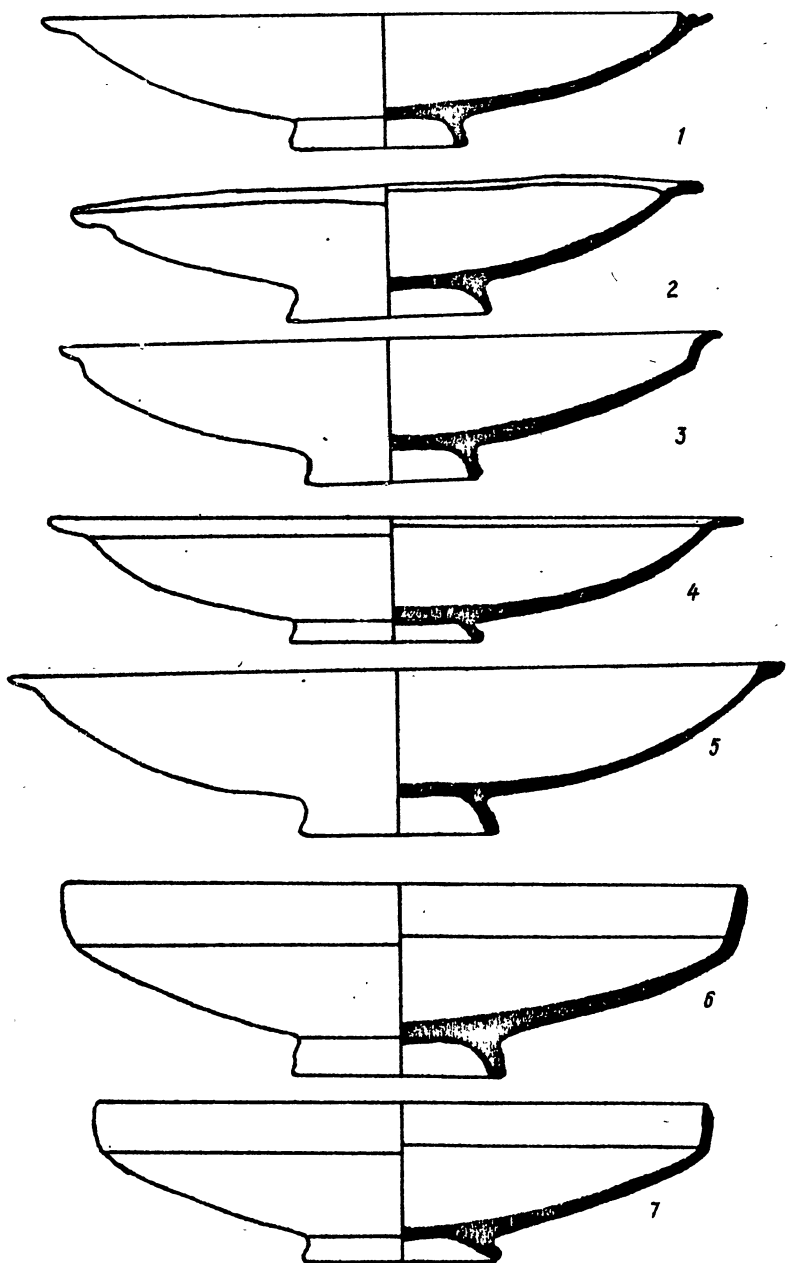


Рис. 1. Сравнительная таблица форм и пропорций поливных блюдец

отбросить наименьший и наибольший показатели признаков (учитывая возможные случайности), то концентрация оставшихся признаков будет еще теснее группироваться вокруг средней арифметической величины. Так, в ряду диаметров блюд отклонение от средней арифметической составит от 1,55 до 2,25 см, в ряду диаметров поддонов — всего 0,7—0,9 см. Следовательно, в данном случае мы имеем дело с группой, внутри которой между входящими в нее экземплярами можно констатировать ближайшее внутригрупповое сходство.

Глиняное тесто, из которого сформованы все блюда, практически одинаково: темно-розовое, тщательно отмученное, почти без включений (изредка мелкие белые известковые точки). Обжиг производился при высокой температуре, благодаря чему иногда цвет черепка в изломе к внутренней и наружной поверхности темнее, переходящий почти в черный.

Ангоб — тонкий слой белой каолиновой глины — всегда и везде одинаков. Способ нанесения его на рассматриваемых блюдах несколько отличается от такового на других поливных сосудах. Ангобом покрывается не только внутренняя, но и вся наружная поверхность до кольцевого поддона, а иногда и он также. Внизу, у самого дна, ангоб затерт таким образом, что четкая граница между слоем ангоба и открытым черепком трудно улавливается. Обычный же способ — нанесение более или менее узкой полосы вдоль края сосуда, при этом слой ангоба имеет четкую границу.

Полива блюд прозрачная, слабо окрашенная в желтоватый, коричневатый или оливковый цвет, она имеет одну отличительную особенность — слегка, но все же достаточно явственно заметный серый оттенок, как бы флер, дымку, которая не искажает основные цвета, но придает покрытию особый тусклый блеск. Возможно, такого эффекта добивались сознательно, желая достигнуть и действительно достигая эффекта сходства с посудой из драгоценных металлов.

Орнаменты и изображения наносятся тонкой врезной линией. При этом на лучших экземплярах тонкая линия дополняется отдельными деталями, выполненными в выемчатой технике. Такое смелое сочетание разных техник делает изображение глубоким и сочным, придает ему выразительность. На других группах византийской поливной керамики сочетание тонкой врезной линии с выемчатой техникой почти никогда не встречается.

Все фигурные изображения на блюдах можно разделить на 12 групп. Некоторые группы сравнительно многочисленны, другие состоят из одного экземпляра. К числу наиболее распространенных сюжетов относится воин на коне, поражающий копьем дракона в виде извивающейся змеи. Одно из блюд с таким изображением было найдено во время раскопок 1964 г. в портовом районе Херсонеса [13, с. 74, рис. 2; 35, с. 153, рис. 2, б; 33, с. 121, рис. 77, 1; 29, рис. 34, 2]. Всадник в воинских доспехах, но без шлема (рис. 2, 1, 3). Прическа открывает лоб,



Рис. 2. Таблица сюжетов

волосы сзади спадают на шею. Лицо круглое, черты его, хотя изображены схематично, все же достаточно выразительны. Выражение лица спокойное, не соответствующее напряжению боя. Любопытно изображение глаз. Сам глаз в виде горизонтальной утолщенной черточки, выше (брови) и ниже — изогнутые жирные линии. Такой способ изобра-

жения придает лицу некоторую трагичность, он нередко встречается на иконах [5, № 225, 226], в мозаиках [39, ill. 52], фресках [21, т. 2, табл. 190]. Пропорции тела утонченные, вытянутые. Одет всадник в кафтан с длинными расшитыми рукавами и полами. По всей вероятности, это скарамангий — весьма распространенная одежда кавалеристов, заимствованная византийцами у иранских воинов, впоследствии ставшая придворным нарядом [26, с. 139]. Поверх скарамангия одет панцырь (или кираса). Трудно судить о том, какова была конструкция этого доспеха, но на фрагменте блюда с таким же всадником [37, с. 196, табл. XXVII, 107а; 14, илл. 207, с. 145; 17, т. 2, с. 131, рис. 666; 33, с. 121, 126, рис. 75, 1; 29, рис. 39, 4] ясно виден пластинчатый панцырь. Короткие, до локтя рукава панциря кольчужные, что хорошо передано сетчатой штриховкой. Ниже панциря широкий пояс с орнаментом в виде кружков и спиралей. На ногах сапоги, голенища которых срезаны косо, спереди поднимаясь до колена, сзади спускаясь ниже сгиба. На сапогах шпоры в виде остроконечника с гладким колесиком. За спиной расшитый плащ, развевающийся от движения лошади вперед. За левым плечом как бы висящий в воздухе круглый щит. Подобным образом неоднократно изображался щит в византийском искусстве. Так, на миниатюре, изображающей экспедицию императора Теофила против арабов, у одного из конных воинов за спиной щит, ничем не соединенный со своим владельцем [8, рис. 19]. Левою рукою всадник натягивает поводья, правой, опущенной и несколько отведенной назад, он наносит удар дракону копьём с листовидным наконечником.

Под всадником могучий конь, великолепное животное, красивое и сильное. У него несколько преувеличена и утяжелена передняя часть — грудь и шея, стройный корпус и сухой зад. Конь величественно шагает, попирая извивающегося под ногами и поднявшего голову змея. Сбруя обычного византийского типа. Те же детали видны на чаше XII в. с изображением Георгия на коне [17, рис. 106; 38, рис. 216]. Кстати, есть сходство и в других деталях этих двух произведений: похожи поза всадников, их одежда, так же развевается за спиной плащ, так же висит за левым плечом щит.

Кто же изображен на описываемом и других блюдах из Херсонеса? Можно предположить, что это святой Георгий — драконоборец, покровитель армии и военного дела, могучий воитель, победивший страшного дракона. Легенды о жизни и особенно о подвиге Георгия были широко распространены по всей империи. Образ Георгия в виде воина был одним из любимых мотивов в росписях храмов, на алтарных преградах, посуде, предметах быта и т. д.

Миф о драконоборцах восходит своими корнями ко времени индоевропейской языковой общности [7, с. 318]. В Византии первоначально Георгий почитался как "рядовой мученик", проявивший непоколебимую стойкость во время истязаний, направленных на то, чтобы принудить его отречься от веры. В дальнейшем, когда Византия пере-

живает эпоху сплошных тяжелых (наступательных и оборонительных) войн, из образа мученика рождается победоносный воин. С X—XI вв. Георгий-воин изображается стоящим или сидящим с копьем, мечом, щитом, либо едущим на коне, либо в борьбе с драконом [20, с. 199, 200; 14, с. 147]. Последний из перечисленных сюжетов мог быть помещен на блюде.

Чудовище в виде дракона или змея встречается еще в античных мифах (*Аполлодор*. Миф. библ., П. 5(2); *Гесиод*. Теогония, 295—318; *Еврипид*. Геракл, 420—423, 1273—1276). В эпоху средневековья змея сначала почитали как существо, покровительствующее людям, по мере распространения христианства он превратился в злую, враждебную силу и постепенно начал олицетворять язычество. Таким образом, Георгий выступает здесь как защитник христианства от язычников и ереси [12, с. 330].

Однако однозначно настаивать на отождествлении всадника с херсонесского блюда со св. Георгием или другим святым воином было бы рискованно. Дело в том, что святые обычно изображаются с нимбом вокруг головы. В нашем случае нимб отсутствует. Кроме того, вызывает сомнение, могло ли считаться этичным с точки зрения религиозного византийца помещение образа святого на посуде, куда кладется пища, где изображение будет испачкано. Правда, иногда говорят, что особенно красивые, декоративные поливные сосуды украшали стены жилищ или входили в состав праздничного набора [37, с. 167]. Никаких доказательств, кроме ссылки на то, что такое явление как будто имело место в Константинополе эпохи Палеологов, в пользу этого обычно не приводится. Судя по нашим раскопкам в портовой части Херсонеса, трудно что-либо сказать в пользу одного или другого мнения: блюда находят и вдоль стенок — в этом случае они могли храниться в шкафу или на полке, и в середине помещения. Если же блюда составляли часть праздничного набора, то из них должны были быть, но не ежедневно, а только по праздникам. Как бы то ни было, но при попытке определить, кто изображен на блюдах, следует учитывать все варианты. Вполне можно предположить, что в образе воина воплотились мечты широких слоев населения окраинных провинций об идеальном защитнике границ от набегов многочисленных противников, со всех сторон тревоживших империю.

Во время частых, ожесточенных войн Византии с арабами, болгарами, армянами, в IX—X вв. были сложены героические песни акритского цикла. Они пользовались неизменной популярностью и в последующее время, вплоть до падения империи и даже позже. В эпоху турецкого ига они бытовали в народе, передаваясь из уст в уста. Сохранившиеся версии поэм "Армурис" и "Дигенис Акрит" относятся к XIV—XV вв., другие песни записывались только в XIX в. [27, с. 84]. Вероятно, эти или подобные произведения были известны в Херсонесе и повлияли на распространение образа воина в живописи. Византий-

ское изобразительное искусство было тесно связано с литературой. Оно часто черпало сюжеты и образы из фольклора, библейских сказаний, из старой греческой и римской литературы, из популярных произведений на злобу дня [см., например: 1, с. 132—139, 251—252]. В свою очередь живопись оказывала определенное влияние на строй мыслей поэтов и писателей [31, с. 71]. При таком положении вещей вполне понятно, каким путем перешли на произведения прикладного искусства образы драконоборца и другие персонажи, изображенные на поливной керамике. Все это не что иное, как литературные реминисценции, нашедшие свое отражение в творчестве художников.

Следующие три сюжета связаны с изображением пешего воина: он спокойно стоит или идет со щитом и мечом в руках, сражается со змеем или львом, разрывает пасть льва. На одном из блюд [37, с. 196, табл. XXVII, 107; 29, рис. 39, 5], воин, одетый в пластинчатый панцирь поверх длинной одежды, он держит в правой руке опирающуюся на плечо кривую саблю, на левой руке у него сидит сокол (?). Блюдо сильно обгорело, поэтому разобрать многие детали невозможно (рис. 12, 2), рисунок настолько испорчен, что А.Л.Якобсон усмотрел даже лошадь и сбрую на ней [37, с. 196]. В 1965 г. найдено также сильно пострадавшее от огня блюдо, на котором изображена фигура воина, очень похожая на предыдущую, но с саблей в поднятой правой руке, справа от него — змея, слева — какое-то животное, возможно, собака. Еще на двух сосудах представлена борьба воина со львом. На одном [6, с. 42—43, рис. 27; 5, № 217; 14, с. 153, илл. 221; 17, т. 2, с. 131, рис. 664; 38, № 231; 33, с. 121, 126, рис. 75, 3; 29, рис. 39, 2] воин держит в поднятой правой руке кривую саблю, левой рукой вонзил в горло поднявшегося на дыбы громадного льва короткий меч или кинжал (рис. 12, 3). На другом [37, с. 198; табл. XXVII, 105; 36, с. 94, рис. 82; 14, с. 153, илл. 75, 2] воин в одежде и доспехах почти таких, какие на конном змееборце, раздирает пасть льва, охватив его левой рукой за верхнюю, а правой — за нижнюю челюсть (рис. 2, 4).

Пеший воин может быть и Георгием Победоносцем, которого нередко изображали стоящим. Воин в схватке со львом, по мнению В.П.Даркевича, — это Дигенис Акрит [14, с. 153], это может быть и безымянный герой, защитник народа, борец со всякой скверной.

В следующих четырех сюжетах главную роль играет изображение грифона. Грифоны ведут свое происхождение с Востока, где они были связаны с подземным царством мертвых. Крылатые быки, крылатые львы, иногда с человеческими головами, порой с головами хищных птиц повсеместно встречаются в искусстве стран Передней Азии как сторожа, в том числе охранники гробниц. Впоследствии греки заимствовали эти фантастические образы, переосмыслили их по-своему, дали новые имена, придумали происхождение и виды деятельности (*Апполодор*. Миф. библ., 1, 1, 4; 1, 7, 20; 1,9,25). Естественно, что с этими мифологическими мотивами были знакомы и жители античных

городов Северного Причерноморья, тем более, что изображение грифона имело очень широкое распространение в скифском искусстве [4, табл. 3, 4, 30, 33, 101, 116, 118, 137, 161, 170, 248 и др.], а одним из мест обитания грифонов считались территории, лежавшие к северу от Скифии (*Герод.*, IV, 13) [9, с. 68]. Под влиянием этих обстоятельств образы грифонов закрепляются в мифологии и искусстве Боспора и Ольвии [24]. Изображения грифонов встречаются в Херсонесе довольно часто на протяжении всей античной эпохи: уже на монетах с 30-х гг. IV в. [15, с. 148, табл. XXXIV, 16; 2, с. 25, 26] помещаются их фигуры, в рельефах мы видим сидящего грифона, возможно, на торцовой стенке саркофага римского времени [3, № 501]. В средневековое время изображения грифонов в Херсонесе очень часто встречаются на белоглиняной керамике [34, № 77–84]. (Здесь мы не касаемся вопроса о месте производства этой керамики). На блюдах рассматриваемой группы грифоны то величественно шагают, повернув голову назад [37, с. 195–196, табл. XXVI, 103; 36, с. 94, рис. 32; 33, с. 120, рис. 74, 5], то терзают лань [37, с. 196, табл. XXVII, 104; 33, с. 126, рис. 77, 2; 29, рис. 34, 1] (рис. 4), то сражаются со змеей [5, № 216; 40, р. 80, рL. 1а, в, 14, с. 192, илл. 299; 17, с. 130, № 661; 38, № 228; 35, с. 153, рис. 2а; 33, с. 126, рис. 76, 1], с птицей [40, р. 80, рL. 19а, в; 33, с. 126, рис. 76, 2]. Фигуры грифонов на всех изображениях удивительно похожи (рис. 12, 5–8). Это животные с могучим телом льва и головой орла. У него тяжелая грудь, удлинённый корпус, очень тонкий в талии, небольшие, хрупкие на вид крылья, которые, конечно же, неспособны поднять массивное тело. Тело покрыто небольшими кружочками или полукругами. Хвост оканчивается орнаментальным украшением в виде трилистника, бутона. Под головой, у основания шеи и поперек живота — полосы, украшенные спиральками, кружочками или волнистой линией. Все грифоны находятся в примерно одинаковых позах, движения лап во всех изображениях близки.

На фрагмент блюда из раскопок 1912 г. противостоят змея и птица (рис. 2, 9). Птица многим напоминает только что описанных грифонов. У нее столь же могучая выступающая вперед грудь, такие же орнаментированные полосы у головы и основания шеи, так же изображено небольшое крыло, дальнее от зрителя. Почти ничем не отличаются друг от друга и изображения змей, борющихся с птицей, с грифоном и с конным драконоборцем. Сюжет, в котором противостоят змея и птица, вообще относится к числу самых древних изображений, при этом птица (чаще всего орел) выражает положительное, а змея злое, отрицательное начало. В представлениях людей средневековой эпохи орел является олицетворением, кроме всего прочего, божественной любви и крещения, а змей — символом сатаны. Таким образом, здесь в завуалированной форме передается идея борьбы добра и зла, христианства и враждебных ему сил.

Еще два сюжета основаны на изображении львов. Лев в Визан-

тии — это символ силы, могущества, покровитель власти и величия. С другой стороны, он может олицетворять зло и смерть. Ранее мы встречались именно с такой ипостасью львов, когда храбрый воин поражает льва мечом или разрывает ему пасть руками. В следующих двух сюжетах львы выступают в качестве силы не враждебной человеку, а, напротив, покровительствующей ему в образе стражей, которые даже спали с открытыми глазами, а, возможно, здесь мы имеем дело с "символами евангелистов" (или, если угодно, написанных евангелистами "книг") [11, с. 13]. Роспись двух фрагментированных блюд сделана как будто под кальку. Разнится лишь одна деталь: по центральной оси изображен ствол растения с редкими листьями или кистями (древо жизни): в одном случае это древесный ствол [13, с. 75; 29, рис. 35, 2], в другом — гибкая лоза [37, с. 196, табл. XXVII, 106; 29, рис. 35, 1]. Фигуры львов во всем напоминают фигуры лошадей, на которых сидят драконоборцы, за исключением, разумеется, того, что отличает лошадь от семейства кошачьих: длина ног (относительно корпуса), наличие копыт, форма хвоста, гривы и пр. (рис. 2, 10). Морда совсем не страшная, имеет, пожалуй, даже добродушное выражение, несмотря на подчеркнута большие и острые зубы. Между зубами зажато что-то вроде цветка. Здесь использована геральдическая композиция, львы по сторонам древа жизни изображены почти симметрично. Голова полностью идентична голове льва, которому пеший воин разрывает пасть, только челюсти в последнем случае более вытянутые (видимо, для того, чтобы их легче было разорвать). Львы, как и другие животные в таких же позах, нередко встречаются в архитектурной орнаментике [32, № 15—19], на тканях [14, с. 190, илл. 289], в миниатюрах [16, рис. 3]. На блюдах из раскопок 1979 г. изображен лев со змеей—драконом (рис. 12, 11). Фигура льва такая же, как на блюде, где пеший воин всаживает ему меч в горло. Голова непропорционально крупная, выступающая вперед грудь, тело и лапы покрыты волнообразными линиями.

Наконец, последнее блюдо [6, с. 43—44, рис. 28; 5, № 218; 40, р. 80, рЛ. 17в; 17, с. 131, рис. 665; 38, № 230] украшено фигурой какого-то фантастического животного (рис. 12, 12). Г.Д.Белов определил его как бегущую лошадь, однако ряд деталей (форма головы, хвоста, отсутствие копыт) противоречат этой идентификации.

Итак, мы описали все 12 сюжетов, встречающихся на группе блюд из Херсонеса. При этом были упомянуты целый ряд черт, сближающих все эти сосуды между собой. Практически одинаковы глина, ангоб и полива. Размеры и формы блюд там, где их удастся установить, очень близки. Выше были приведены данные о размахе вариации абсолютных размеров блюд. Наиболее важными характеристиками формы блюд являются отношения наибольшего диаметра к высоте ($D:H$), которое определяет общие пропорции сосуда, и к диаметру поддона ($D:d$), показывающее степень развала стенок. Статистический анализ

этих соотношений показывает теснейшую близость между экземплярами, входящими в группу. Так, например, одной из таких мер вариации, характеризующих колеблемость значений признака по всей совокупности фактора, является среднее линейное отклонение (\bar{d}). По всей серии блюд этот показатель составляет для Д:Н = 0,33, Д:d = 0,48. Для сравнения можно привести величину тех же показателей по группе краснолаковых тарелок из одного и того же могильника (Усть-Альминского) первых веков н.э.: 0,83 и 1,03.

Такую близость можно легко объяснить, если предположить, что все сосуды выполнены одним мастером. Дело в том, что в основе работы ремесленника лежит автоматизм. Во время выполнения определенной операции его рука совершенно бессознательно, вне зависимости от воли мастера занимает определенную позицию и по-иному она стоять не может, потому что именно такое положение, как наиболее рациональное, вырабатывалось многочисленными опытами и закреплялось стократным и тысячекратным повторением. Определенное волевое усилие как раз нужно было в том случае, если мастер под влиянием изменения моды, капризов заказчика (*Геопоники*, VI, 3) или собственного творческого порыва решил изменить форму сосуда, внести в нее новые элементы. Но если руки, инструменты занимают одинаковое положение, то и результат работы, в данном случае форма блюд, будут одинаковы или, по крайней мере, очень близки. Видимо, именно так и было в данном случае (рис. 1).

Можно указать и на другие признаки, объединяющие блюда в одну группу и в то же время отличающие ее от других групп.

Стенки всех сосудов необычайно тонки для их размеров. Во всей другой краснолаковой поливной керамике такие тонкие, а, следовательно, и хрупкие стенки встречаются только среди маленьких сосудов и лишь как исключение у сосудов значительных размеров.

Фигуры и орнамент, выполненные тонкой врезной линией, отличаются элегантностью, особым изяществом, утонченностью. Прежде всего, бросается в глаза уравновешенность композиции большинства рисунков. Отдельные фигуры и сценки умело вписаны в круг так, что он является для них совершенно естественным обрамлением. Сам рисунок сделан твердой уверенной линией, практически нет переделок, исправлений. Иногда, начав вести линию, художник обводит большую и сложную фигуру, и при этом начало и конец линии стыкуются с высочайшей степенью точности, почти идеально.

Это говорит о профессиональном мастерстве, особенно если вспомнить, что сама техника художественной росписи керамики не позволяла работать по подмалевку. Такая сложная работа со столь блестящими результатами, безусловно, говорит не только об устойчивых навыках, но и о больших способностях, даже таланте художника. Что, какие черты отличают подлинно талантливого художника от пусть добросовестного, даже не без способностей ремесленника? Ответить на этот

вопрос однозначно очень трудно, так как некоторые свойства талантливого произведения не передать словами, да и соответствующих терминов просто нет в языке, многое чувствуется, улавливается глазами или душой. Все же постараемся перечислить хотя бы некоторые внешние признаки, которыми обычно характеризуются талантливые произведения живописи. Это — новаторство, если не в выборе сюжета, то в приемах техники, уравновешенность композиции, лаконизм и в то же время выразительность общего вида и отдельных деталей, уверенность и точность линии или мазка. Все эти черты в большой мере присущи нашему мастеру. Он выбирает сюжеты действительно новаторские для такого рода материала, как керамика. Если драконоборец часто изображается на иконах, сцены звериного гона и терзания — на каменных рельефах, в резной кости и т.д., то в украшениях художественной керамики такие сюжеты сравнительно редки. Такое же новаторство характерно и в выборе технических приемов: так, художник смело сочетает тонкую гравировку с выборкой значительных площадей ангоба, рисует ноги людей и животных так, что зритель не понимает, какая из ног левая, какая правая, часто искажает пропорции фигур, чтобы сделать их более выразительными. Правда, последнее — исключение; деформация фигур, на первый взгляд, может показаться признаком неумелости художника. Но это не так. Византийские художники отказываются от прямого копирования предметов реальной действительности. "Специальные, художественно значимые деформации фигур выступали как активные элементы художественной лексики" [10, с. 154—155]. К ним можно отнести неестественно вытянутые пропорции фигур, широко открытые глаза и т.д. Служили такие деформации для усиления художественной выразительности, а, может быть, для утверждения определенных идей, таких, как прославление аскетизма, подвигов в защиту христианства. В исполнении нашего мастерства искажения изображаемых им фигур не лишает их реалистичности, а, напротив, придают им большую выразительность, создают у зрителя особое настроение.

Как отмечалось, композиция рисунка, его сочетание с формой блюда выше всяких похвал: фигуры и дополнительные геометрические и растительные орнаменты чрезвычайно органично вписываются в круг сосуда. Ничего лишнего, никаких деталей, отвлекающих взгляд зрителя от основной идеи, не сыскать в произведениях нашего мастера. Так, драконоборцы держат в руке копьё, которым они и поражают змея. Обязательным вооружением конного рыцаря был длинный меч, висевший на перевязи на левом боку. В данном изображении меч отсутствует, поскольку в действии не принимает участия. Рисунок поражает твердостью, уверенностью линии. Все это дополняется изящной формой сосудов с необычайно тонкими стенками, высоким качеством ангоба и поливного покрытия, приятной для глаз цветовой гаммой, скромной, но изящной отделкой оборотной стороны.

ПОДТЕКСТОВКИ · ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ
К СТ. В. Н. ДАНИЛЕНКО
«ИЗ ИСТОРИИ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
СРЕДНЕВЕКОВОГО ХЕРСОНА»



Рис. 3. Блюдо с изображением всадника, поражающего дракона



Рис. 4. Блюдо с изображением грифона, терзающего лапой

Все перечисленные и многие другие детали, общее впечатление завершенности и большой глубины изображений заставляют признать безусловный талант мастера, создавшего такие прекрасные, утонченные произведения прикладного искусства. Различные авторы неоднократно сетуют на то, что поливные изделия носят отпечаток некоторой сухости и строгости [23, с. 22]. Наш мастер сумел счастливо избежать этого, умело применив желтые мазки, подчеркивающие контур. Своими нечеткими краями, разной насыщенностью они как раз и устраняют сухость и строгость, делают общий вид изделия мягким и декоративным.

Принадлежность всех блюд рассматриваемой группы руке одного, притом способного мастера подтверждается и некоторыми дополнительными соображениями. Так, когда один и тот же сюжет имеется в нашем распоряжении в нескольких экземплярах, мы видим, что мастер не повторяет сам себя, в каждое новое произведение он вносит новые черточки, которые, с его точки зрения, улучшали его, делали более динамичным выразительным. В изображениях конных дракоборцев рука воина с копьем то опущена вниз, то поднята вверх. Если бы изготавливал блюдо серый ремесленник, он мог бы только слепо копировать чужой образец, боясь внести в него хоть малейшую неточность. Рядовой художник при повторении самого себя, раз найдя наиболее выразительный, с его точки зрения, образ, повторял бы его до бесконечности, ничего не меняя. Перед нами же мастер, находящийся в постоянном поиске, стремящийся ко все более высокому совершенству.

Предположение, что росписи всех блюд выполнены одним мастером, косвенно подтверждается некоторой разницей в качестве росписи. При том, что все они имеют несомненно черты теснейшего сходства, в одних больше условности, имеются некоторые неточности и ошибки, в то время как другие являются совершенными небольшими шедеврами. Видимо, серия расписных сосудов зафиксировала длительный отрезок творческой жизни мастера. Именно ранние сосуды, хотя в них уже ясно проглядываются следы почти всех приемов, разработанных мастером, отличаются несколько более низким качеством изготовления, упрощенной композицией, более примитивными изобразительными приемами (разумеется, все это по сравнению с "превосходными примерами этой глазурованной керамики", как назвал их А.Мегоу [40, р. 78]). Можно думать, что пеших воинов художник рисовал раньше, когда его мастерство еще только вырабатывалось, не все приемы были им освоены, изображения всадников, напротив, являются образцами продукции вполне зрелого мастера. В рисунках пеших воинов не применяется выемчатая техника, что лишает их глубины и сочности. Композиция недостаточно выверена, иногда одиночная фигура воина располагается не по центру, сдвинута несколько в сторону, причем в ту сторону, куда обращен или движется воин, что является явной ошибкой. Недостаток живописности самого изображения восполняется услож-

ненным орнаментом по краю. Блюда со всадниками лишены этих, в общем-то небольших, недостатков. Трудно предположить, что ремесленник выпускал сегодня изделия более низкого, завтра — более высокого качества. Нужно думать, что между первыми и вторыми проходили годы, причем это были годы творческого поиска и напряженного труда.

Кстати, уже давно некоторые авторы высказывали уверенное мнение, касающееся не всей группы, а лишь нескольких экземпляров, что они выполнены "одним мастером" [6, с. 44], или, по крайней мере, "в одном месте" [40, р. 78].

Но если все описываемые блюда изготовлены одним мастером, что представляется несомненным, то возникает вопрос: где трудился этот мастер, в каком центре производилась эта керамика? Обычно считается, что блюда производились в Константинополе [14, с. 153] или более общо — "в одном из византийских керамических центров" [36, с. 94]. Никаких аргументов в пользу этого не приводится. Зато аргументов против можно привести сколь угодно. Можно упомянуть, что когда в IX—X вв. центральное правительство оказывало самое широкое покровительство константинопольскому ремеслу, гигантский город обеспечивал рынок сбыта, он мог поглотить всю продукцию местных эргастериев, а существенных стимулов для поисков внешних рынков у константинопольских ремесленников и торговцев не было. В XI—XII вв. положение меняется: растет провинциальное ремесло, которое составляет конкуренцию столичному, контроль же над константинопольским ремеслом и мелочная опека, которыми пришлось заплатить за покровительство в прошлом, не ослабевают, что в новых условиях, когда существенно сокращаются поступления денежных средств, является отрицательным, сдерживающим моментом [18, с. 254—255]. Проникновение на константинопольский рынок продукции венецианского и генуэзского ремесла наносит столичным мастерам новый удар. В таких условиях вряд ли можно ожидать более или менее широкого экспорта продукции из Константинополя. С 1207 г. должна была бы прекратиться и небольшая торговля, которая все-таки могла существовать, несмотря на указанные неблагоприятные обстоятельства.

Ряд мотивов, в частности Георгий в образе драконоборца, были не характерны для столичного искусства, зато были любимы на периферии [14, с. 147—148].

Поливная керамика получила самое широкое распространение и изготовлялась на обширных территориях от Балканского полуострова [25, с. 126] до Средней Азии [11, с. 265, 296], каждый небольшой городишко имел свои гончарные мастерские. Херсонес — старый и крупный центр гончарного ремесла. Он имел свою школу, старые, уходящие корнями в античность, традиции подобно другим ремесленным и художественным школам, которых было множество на территории Византийской империи. Множественность очагов культуры была, не-

сомненно, характерна еще для римского и раннесредневекового времени [19, с. 89, 90]. По мере роста населения, усложнения структуры государства, учащения войн, захватывающих территорию Византии, восстаний, междоусобиц и т.д., прерывавших на более или менее длительное время связь между отдельными областями, роль и значение провинциальных культурных центров должны возрастать, в уровень культуры на местах становится все выше, приближаясь к уровню столицы и крупнейших центров.

К настоящему времени сосуды, изготовленные нашим мастером, встречались только в Херсонесе. Не меняют дела находки одного фрагмента блюда с изображением конного змеборца и некоторого числа обломков сосудов той же группы в Судак*. В одном из музеев Берлина хранится коллекция находок из Пергама и Константинополя, часть которой опубликована О.Вульфом [44] и В.Ф.Вольбахом [43]. В ней есть блюда (11199, 11231), напоминающие рассматриваемые в данной работе**. Их сближает ряд черт: близкие черепок и глазурь, изображение вытянутых фигур воинов, очень похожи способы передачи черт лица, одежды. Вмешет с тем в украшениях каждого из них встречаются такие детали, которые не характерны для херсонесских сосудов и которые заставляют отнести их к одной группе, но мешают считать вышедшими из рук того же мастера. К тому же три—пять сравнительно мелких фрагментов не могут соперничать с обширной серией целых блюд, относящихся к разным периодам творчества автора и, следовательно, отстоящих друг от друга не менее чем на 10—20 лет, и несравненно большим числом обломков***. Логично предположить, что группа керамики производилась именно там, где она найдена. Во всяком случае статистические данные позволяют считать более рациональной точку зрения о херсонесском, чем каком бы то ни было ином происхождении пышно и искусно украшенных блюд. Правда, по выражению одного старого историка, "в статистических фактах есть что-то грубое, и нельзя произвести ими сильное впечатление на тех, которые доверяют в качестве доказательств тонким стилистическим ощущениям знатоков искусства" (К.Бюхер), однако мы рискуем утверждать, что гипотеза, основанная на статистическом наблюдении, опирается на твердые факты.

Другое дело, что ремесленник (а, может, правильное — художник?) совсем не обязательно должен быть уроженцем Херсонеса и выучеником местной школы. Говоря об экспансии византийской художественной культуры, В.Н.Лазарев намечает несколько путей, по которым осуществлялось ее проникновение в соседние районы: 1) в процессе торговли, 2) поступление, главным образом, предметов культа, через

*Об этом любезно сообщил И.А.Баранов.

**Сведения представлены А.И.Романчук, за что приносим ей глубокую благодарность.

***В 1990 г. в портовом районе найдено еще два блюда, несомненно, вышедших из одной мастерской.

поломников или религиозные делегации, 3) переезды художников по приглашению или по собственной инициативе, 4) местные мастера могли обучаться либо "стажироваться", перенимать опыт в Константинополе или другом крупном центре [19, с. 138]. К этому надо добавить такие возможности попадания византийских вещей в соседние страны, как дары [22, с. 91], военная добыча (пример — захват Владимиром в Херсонесе церковных сосудов, икон, памятников искусства). Любая из перечисленных возможностей подходит и для нашего случая: художник мог быть местным уроженцем или приезжим из чужих краев, мог обучаться вдали от Херсонеса, мог пользоваться, как образцами, привозными вещами и специальными "учебниками" для живописцев, распространенными в Византии.

История не сохранила имени мастера, изготовившего рассматриваемые сосуды, но кое-что об авторе рассказывают его же произведения. Сам выбор мотивов указывает на определенные мировоззренческие принципы и устремления. А избирались сюжеты на религиозные или связанные с суевериями темы. Воинов, пеших или конных, возможно трактовать, как святых, грифон имел апотропеические функции, фигурировал в искусстве как победитель враждебных сил, птица со змеей символизировала борьбу добрых и злых начал, парные львы также могли играть роль оберегов—апотропеев. Судя по этому, мастер был человеком глубоко религиозным, в его творчестве преобладают более или менее отвлеченные идеи борьбы христианства с язычеством и вообще противостоящими ему силами. С другой стороны, похоже, что особой симпатией мастера пользовались символы могущества, сильной власти, персонажи, покровительствующие воинству и войне (Георгий-драконоборец, львы, грифоны). Комбинация религиозности и власти, возможно, указывает и на власть церкви.

Уже отмечалось, что в основе некоторых изображений лежат образы, разработанные светской или церковной литературой. Особое распространение некоторых из них относится к античному периоду, именно в эту эпоху мифологические персонажи превратились в литературные. Вероятно, херсонесский гончар был человеком образованным и начитанным, он вполне сознательно строил сюжет, отчетливо представлял себе функции фантастических животных, заимствовал некоторые художественные приемы из арсенала античных мастеров. Все перечисленные качества в условиях Византии, скорее, были присущи монаху, а не простому ремесленнику. Можно предположить, что блюда были изготовлены в монастырской мастерской. Наличие монастырских ремесленных мастерских надежно засвидетельствовано многочисленными византийскими источниками.

Датировали блюда с фигурными изображениями и XI, и XI—XII, и XIII вв. В свое время А.Л.Якобсон утверждал, что эта керамика происходит из Константинополя и датируется XI—XII вв. [37, с. 195]. При этом из 11 сосудов, отнесенных к данной группе, для пяти отмечены

места находок: "пом. 8а, на 1-м полу", "пом. Е, горение", "квартал V, внутри монастырской ограды, под 1-м полом", "к востоку от Е, слой горения", "в пом. VII, верхнем слое". Верхний слой относится в XIV или XIII вв., и, следовательно, стратиграфические основания для более ранней даты сделанных в нем находок отсутствуют.

Единственным основанием для хронологизации служат А.Л.Якоб-соху аналогии. Но и здесь не всегда все в порядке. Так, для изображения на сосуде № 103 он усмотрел ближайшую аналогию на блюде из Салоник. Затруднение в том, что автор публикации о нем — Т.Д.Райс относит его к XIII в. Вывод таков: "Полагаю, что автор датирует его слишком поздним временем: оно кажется более ранним, чем в XIII в." [37, с. 196]. "Кажется" — и все, никаких доказательств не нужно!

А.Мегау, последовательно анализируя все места находок "зевксиповой" керамики, отмечает, что стратиграфических наблюдений для ее датировки нет, он предполагает ее распространение в XIII в. через посредство генуэзцев или венецианцев [40, р. 87].

В Херсонесе сосуды с фигурными изображениями постоянно встречаются в сопровождении монет и материалов XIII в. Такая картина наблюдалась в портовом районе, то же дают раскопки на северном берегу*. В более ранних слоях пока не найдено ни одного фрагмента сосудов рассматриваемой группы. На наших блюдах видны следы треугольных подставок, использовавшихся при обжиге для отделения одного сосуда от другого. По мнению ряда авторов, такие подставки начали употребляться только в XIII в. По-видимому, вся группа должна датироваться XIII в., что вполне вероятно, если учесть, что "зевксипова" керамика дожила до латинского завоевания, а в Херсонес, как и вообще на периферию, все доходило с некоторым запозданием.

1. *Аверинцев С.С.* Типология отношения к книге в культурах Древнего Востока, античности и раннего средневековья // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. — М.: Наука, 1973. — С. 6—27.
2. *Анохин В.А.* Монетное дело Херсонеса. — Киев: Наук. думка, 1977. — 174 с., XXXII табл.
3. *Античная скульптура Херсонеса.* — Киев: Мистецтво, 1976. — 342 с.
4. *Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. — Прага; Л., 1966.
5. *Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. — М.; Л.: Сов. художник, 1966.
6. *Белов Г.В.* Отчет о раскопках в Херсонесе в 1955 г. // ХСб. — 1959. — Вып. V. — С. 13—69.
7. *Блаватский В.Д.* О змееборце в русской былинке // Древняя Русь и славяне. — М.: Наука, 1978. — С. 317—321.
8. *Божков А.* Миниатюры от Мадридские рукописи на Иоан Скилица. — София: Изд-во на БАН, 1972. — 260 с.

*Свидетельство С.Г.Рыжкова, за сообщение которого автор выражает ему благодарность.

9. *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. — М. : Мысль, 1983. — 206 с.
10. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. — М. : Искусство, 1977. — 199 с.
11. *Вактурская Н.Н.* Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма // Керамика Хорезма. — М., 1959 (Тр. Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. — IV). — С. 261—342.
12. *Василенко В.М.* Образ дракона-змия в новгородских деревянных ковшах // Русь и славяне. — М. : Наука, 1978. — С. 326—332.
13. *Даниленко В.Н.* Некоторые итоги ракопок Херсонеса Таврического // УЗ ПТУ. — 1966. — № 143. — С. 70—89.
14. *Даркевич В.П.* Светское искусство Византии. — М. : Искусство, 1975. — 350 с.
15. *Зограф А.Н.* Античные монеты // МИА. — 1951. — № 16. — 262 с., 50 табл.
16. *Измайлова Т.А.* Рукопись 1200 г. // ВВ. — 1981. — Т. 42. — С. 129—138.
17. *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки.* — М. : Сов. художник, 1977. — Т. I. — 191 с.; Т. II. — 155 с.
18. *История Византии в 3 т.* — М. : Наука, 1967. — Т. I. — 523 с.; Т. II. — 471 с.; Т. III. — 507 с.
19. *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. — М. : Наука, 1971. — 405 с.
20. *Лазарев В.Н.* Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // ВВ. — 1953. — Т. VI. — С. 186—222.
21. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М. : Искусство, 1947. — Т. I. — 455 с.; Т. II. — 350 табл.
22. *Литаврин Г.Г.* Состав посольства Ольги в Константинополе и "дары" императора // ВО. — М. : Наука, 1982. — С. 71—92.
23. *Майсурадзе З.* Керамика Афрасиаба. — Тбилиси: Изд-во АН Груз. ССР, 1958.
24. *Погорелова Н.Н.* Грифон в искусстве Северного Причерноморья в эпоху архаики // КСИИМК. — 1948. — Вып. XXII. — С. 62—67.
25. *Полевой Л.Л.* Культурно-исторические традиции в средневековой поливной керамике с орнаментом сграффито Карпато-Дунайских земель // Археология, этнография и искусствоведение Молдавии. — Кишинев, 1968. — С. 125—135.
26. *Поляковская М.А., Чкалова А.А.* Византия: быт и нравы. — Свердловск: Изд-во УрГУ, 1989. — 299 с.
27. *Попова Т.В.* Византийский народный и книжный эпос // Византийская литература. — М. : Наука, 1974. — С. 77—121.
28. *Производство раскопок в Таврической губернии* // ОАК за 1891 г. — СПб., 1892.
29. *Романчук А.И.* Херсонес XIII—XIV вв.: историческая топография. — Красноярск : Изд-во Красноярск. ун-та, 1986. — 192 с.
30. *Толстой И.И., Кондаков Н.П.* Русские древности в памятниках искусства. — СПб., тип. МПС, 1897. — Вып. V.
31. *Фрейберг Л.А., Попова Т.В.* Византийская литература эпохи расцвета IX—XV вв. — М. : Наука, 1978. — 285 с.
32. *Эффенбергер А.* Памятники византийской скульптуры. — Л. : Искусство, 1982. — 48 с.
33. *Якобсон А.Л.* Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. — Л. : Наука, 1979. — 163 с.
34. *Якобсон А.Л.* Раннесредневековой Херсонес // МИА. — 1959. — № 63. — 363 с.
35. *Якобсон А.Л.* Средневековая поливная керамика как историческое явление // ВВ. — 1978. — Т. 39. — С. 148—159.
36. *Якобсон А.Л.* Средневековый Крым. — М., Л. : Наука, 1964. — 231 с.
37. *Якобсон А.Л.* Средневековый Херсонес // МИА. — 1950. — № 17. — 256 с., X табл.

38. *Buzantine Art in the Collections of Soviet Museum. L.: Aurora. — 1977. — P. 5–28, 273–338.*
39. *Kłosinska J. Stuka Buzantynska. Warszawa, Wiedza Powszechna. — 1975. — 279 s.*
40. *Megaw A.H.S. Leuxippus Ware // World Ceramics an illustrated History edited by R.J.Charleston. N–Y., McGrow –Hill. — 1968. — P. 67–88. Pl. 14–21.*
41. *Morgan Ch.H. The Byrantine Pottary // Corinth. — 1942. — XI. — 177 p.*
42. *Rise D.T. Byzantine glazed Pottery. — Oxford: Clarendon Press. — 1930. — 120 p.*
43. *Folbach W.F. Wittelaterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. — Berlin–Leipzig: Verlag von W. de Cruyter. — 1930. — 250 s. 32 tl.*
44. *Wulff O. Altchristliche und mittelalterliche buzantinische und italienische Bildwerke. Berlin. — Druck und Verlag von G Reimer. — 1909–1911. — Bd. I. — 336 s. LXXV tf. — Bd. II. — 280 s.*