

О ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ ПРИ РЕКОНСТРУКЦИИ НЕОЛИТИЧЕСКИХ ЖИЛИЩ

В статье освещаются проблемы, связанные с реконструкцией жилищ эпохи неолита на территории Украины. Предложены критерии для разграничения видов неолитических жилищ. Предпринята попытка использования некоторых этнографических параллелей по жилищам синполитических обществ Сибири, Дальнего Востока, Северной и Южной Америки при анализе жилищ неолитических культур Украины.

Авторы отмечают, что на территории Украины в эпоху неолита существовали разные типы наземных и полуподземных жилищ. В северной зоне преобладали жилища каркасной конструкции разных типов шалашей и хижин, в южной — жилища каркасно-столбовой и столбовой конструкций. На границе двух зон в архитектуре жилищ удастся выявить конструктивные элементы, характерные как для северного ареала неолитических культур, так и для южного, что может указывать на этнокультурные влияния.

E.N. Titova, D.V. Kepin

ON A POSSIBILITY OF USAGE OF ETHNOGRAPHICAL PARALLELS WHEN RECONSTRUCTING THE NEOLITHIC DWELLINGS

The article deals with building problems, connected with the dwellings' construction in the Neolithic Age on the territory of Ukraine. The criteria for the differentiation of various kinds of Neolithic dwellings are suggested. The attempt has been made to use some ethnographical parallels towards the settlements of the synpolitic societies of Siberia, the Far East, North and South America in the culture of which the Neolithic features are being traced when analyzing dwellings of Neolithic cultures of Ukraine.

In conclusion the authors note the different types of surface and semisubterranean dwellings to have been exist on the territory of Ukraine under the Neolithic Age. In the North zone the frameworked dwellings of camps and huts of different types predominate: which in the South zone we notice the predomination of the dwellings of frame-pole construction and of pole construction. On the line of two zones the construction elements have been managed to be exposed having common characteristic features both for North areal of Neolithic cultures and for the South one. This phenomenon might point out to the ethnocultural influences.

В.П. Алексеев

«ОБЩЕГРЕЧЕСКОЕ» И «ОЛЬВИЙСКОЕ» В МОНЕТНОМ ИСКУССТВЕ ОЛЬВИИ КЛАССИЧЕСКОГО И РАННЕЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

В статье монетные изображения Ольвии классифицируются по типу их художественных трактовок и уровню профессионально-изобразительного мастерства. Некоторые из сугубо ольвийских вариантов образов греческого искусства рассматриваются как предвестники новых художественных течений. На определенных монетологических монетных выпусках обнаружена система в чередовании стилей, выясняются причины их смен.

В изучении монетного дела Ольвии наименее исследованным остается вопрос об искусстве ее монетных мастеров. Художественно-стилистические особенности ольвийских монет затрагивались в нумизматической литературе в той или иной мере различными исследователями¹. Однако специальных работ, посвященных целиком монетному искусству Ольвии, кроме одной статьи П.О. Карыш-

ковского ², нет. В исследованиях А.С. и М.В. Русяевых ³ большое внимание уделено символике и семантике ольвийских монетных типов, а не художественным их особенностям и новым стилистическим признакам, определяющим самобытность монетных изображений.

В данной статье развиты, дополнены и уточнены некоторые положения П.О. Карышковского, выяснены новые художественные особенности ольвийских монет, а также показано, как общегреческие принципы изобразительного искусства, трансформируясь в творчестве местных мастеров, нередко приводили к созданию оригинальных произведений искусства. Исследуем эволюцию изображений на монотипологических монетных выпусках Ольвии и выясним причины смен художественных стилей в этом процессе.

Монеты Ольвии V — первой трети III в. до н. э. по типу художественных трактовок их изображений можно распределить на группы с традиционной (А) и нетрадиционной (Б) для греческого искусства указанного времени трактовками представленных на них образов. По уровню профессионально-изобразительного воплощения мотивов каждую из этих групп разделим на две подгруппы — с ремесленным и мастерским их исполнением — $A_p A_m$ и $B_p B_m$ (табл. I, II).

Традиционность художественного мышления в изображениях монет первой группы и контрастность в профессионально-изобразительном мастерстве при их воплощении ($A_p A_m$) очевидны, но все же прокомментируем отдельные случаи. Ремесленный характер некоторых изображений Деметры на ассах и Борисфена объясняется недостаточной профессионально-художественной подготовленностью и бесталанностью создавших их монетариев (табл. I. A_p , 2, 3, 9—12). При констатации такого же характера мастерства, проявившегося в изображениях Афины на ассах (табл. I. A_p , 1) и Деметры на большинстве первых чеканенных медных монет ⁴, следует учитывать и некоторые объективные обстоятельства. Это недостаточный опыт при литье первых монет со сложной конфигурацией изображаемого и при выпуске первых чеканенных медных монет, осложненном к тому же возникшей необходимостью массового их тиражирования.

В изображениях крестообразно распластанных орлов на ассах с Горгоной все исследователи отмечают архаичный характер их композиции (табл. I, A_p , 4, 5). Наряду с этим заметим, что в данных изображениях орлов еще в большей степени, чем в показе таковых на монетах Олимпии (аналогия А.Н. Зографа), части их тел представлены в противоречащих друг другу ракурсах. Голова, шея, ноги изображены в профиль, крылья орла, расправленные в противоположные стороны, фронтально повернуты к зрителю, а задняя часть корпуса и хвост орла представлены так, что допускают рассматривать их под различными углами зрения — и в профиль (как все части боковой стороны), и фронтально сверху (как лежащие в одной с крыльями вертикальной плоскости). Такое распадение частей конструкции в позе орла по различным пространственным площадям (как следствие несовместимости объемно-пространственного и плоскостного решений формы) свидетельствует о неумелом подражании архаической композиции. Ремесленное исполнение изображения орлов отмечается на некоторых ассах с Деметрой (тела орлов тяжелые и грузные, крылья укорочены, клювы увеличены; табл. I, A_p , 7, 8) и статерах (поворот линии от туловища орла к его голове начинается не от груди, а от середины шеи, крылья короткие, тело дельфина имеет неестественно изогнутую форму; табл. I, A_p , 6).

Среди монет второй подгруппы (A_m) различаются два уровня художественного мастерства. Первый проявляется в произведениях, гармонично сочетающих красоту формы и одухотворенность благородно-возвышенного содержания. Наиболее ярко это демонстрирует изображение Деметры на серебряном статере с сокращенным именем $\text{ΑΡΙΣ}...$ Этот подлинный шедевр ольвийского монетного искусства стоит в одном ряду с самыми высокими достижениями греческого искусства — со знаменитыми изображениями Персефоны и Аретузы на монетах Великой Греции (табл. I, A_m , 6). Близки к ним такие вдохновенные создания, как изображения Деметры на некоторых ассах, серебряных драхмах и крупных чеканенных монетах, а также монеты с типами «Деметра в короне — лучник» (табл. I, A_m , 3—5, 9, 10). Среди изображений Борисфена данной подгруппы выделим те, которые выдержаны в духе суровой архаики — нечелове-



Т а б л и ц а 1. Группы ольвийских монет с традиционной трактовкой изображений. **А_р** — в ремесленном исполнении: 1 — Зограф А.Н. Античные монеты 1: МИА. — 1951. — № 16. — Табл. XXX, 3 (далее здесь и в табл. II — Зограф); 2 — Анохин В.А. Монеты античных городов Северо-Западного Причерноморья. — Киев, 1989. — Табл. VIII, 77 (далее здесь и в табл. II — Анохин); 3 — Голубцов В.В. Монеты Ольвии по раскопкам 1905—1908 годов // ИАК. — 1914. — Вып. 51. — Табл. IX, 2 (далее здесь и в табл. II — Голубцов); 4 — Зограф. — Табл. XXXI, 1; 5 — Анохин. — Табл. II, 12; 6 — Каршиковский П.Й. 3 истории монетной справы та грошового обігу в Ольвії // Археологія. — 1957. — 11. — Табл. I, 5 (далее здесь и в табл. II — Каршиковский I); 7 — Голубцов. — Табл. XIV, 3; 8 — Анохин. — Табл. IX, 79; 9 — Каршиковский П.О. Ольвийские «борисфены» // НСФ. — 1968. — Вып. 3. — Табл. I, 4 (далее здесь и в табл. II — Каршиковский II); 10 — Там же. — Табл. II, 9; 11 — Там же. — Табл. III, 5; 12 — Там же. — Табл. III, 9. **А_м** — в мастерском исполнении: 1 — Русяева А.С., Мазирати С.Н. Археологические исследования у Широкой Балки близ Ольвии // Ольвия и ее округа. — Киев, 1986. — С. 58. — Рис. 8, 1; 2 — Зограф. — Табл. XXXI, 1; 3 — Анохин. — Табл. IX, 79; 4 — Голубцов. — Табл. X, 3; 5 — Анохин. — Табл. X, 96; 6 — Каршиковский I — Табл. I, 7; 7 — Анохин. — Табл. X, 108; 8 — Там же. — Табл. X, 94; 9 — Каршиковский П.О. О монетном искусстве догетской Ольвии // Памятники древнего искусства Северо-Западного Причерноморья. — Киев, 1986. — Рис. 2, 15. (далее здесь и в табл. II — Каршиковский III); 10 — Там же. — Рис. 2, 17; 11 — Каршиковский I. — Табл. I, 1; 12 — Там же. — Табл. I, 3; 13 — Там же. — Табл. I, 7; 14 — Анохин. — Табл. X, 117; 15 — Каршиковский II. — Табл. I, 1; 16 — Анохин. — Табл. X, 128; 17 — Каршиковский II. — Табл. II, 7; 18 — Там же. — Табл. II, 10; 19 — Там же. — Табл. IV, 5.

ческое начало, поражающее своим грозным величием и монументальностью, акцентируется с особой силой — низкий лоб, широкие и мощные затылок и шея, густая борода с тяжелыми длинными прядями, копна плотно переплетенных волос на голове (табл. I, А_м, 15). Отметим также изображения, характеризующиеся яркой декоративностью и необычной экспрессивностью. Извивающиеся пряди волос божества, подобно языкам пламени, с необычайной силой переплетаются друг с другом, разрастаются в бушующем хаосе и сливаются с такими же буйными прядями бороды. В сочетании с этим выпученные под некоторым углом вверх глаза, повторяющие направление поднятых в ту же сторону рогов, подчеркивают в речном божестве неукротимость и необузданность его нрава (табл. I, А_м, 17, 18). Эти приемы художественной гиперболизации по силе экспрессии и патетики близки к стилю великого Скопаса.

Второй, менее высокий уровень художественного мастерства проявляется на тех монетах, изображения которых хотя формально и выполнены на хорошем профессиональном уровне, все же их образы отличаются определенной отстраненностью и сухостью, а иногда и безжизненностью. Примеры этого академического стиля — изображения Деметры на многих серебряных и золотом статерах, на ассах и крупных чеканенных монетах, а также немалое число изображений Борисфена (табл. I, А_м, 7, 8, 16). Заметим, что вообще искусно сделанная вещь, к какому бы времени она ни относилась, далеко не всегда представляет собой произведение подлинного искусства⁵.

Изображения орлов на первых эмиссиях серебряных статов (табл. I, А_р, 6; А_м, 11, 12) выполнены не в реалистической манере, «близко к натуре» или с оттенком легкой стилизации (табл. I, А_м, 13), как полагал П.О. Карышковский⁶, а в духе архаического искусства, так как в основе их позы лежит каноническая композиция, зародившаяся еще в эпоху геометрического стиля⁷. Вследствие того что художественную манеру, которая подражает архаическому стилю, называют стилем архаистики, стиль изображения ольвийских орлов, как и орлов на ассах с Горгоной и изображения речного божества на первых эмиссиях «борисфенов», следует определить как архаистический стиль⁸. Источником заимствования позы орла на первых выпусках серебряных статов для ольвийских мастеров послужила, по нашему мнению, не только конструктивная основа изображений крылатых существ на вазах ориентализирующего (или коврового) стиля⁹, но и композиция подобных изображений на изделиях черно-фигурного стиля, сформировавшегося, как полагают, в Коринфе¹⁰. О знакомстве ольвиополитов с подобными изделиями могут свидетельствовать торговые отношения их полиса с этим крупным центром, которые были установлены в начале VI в. до н. э., а со второй его половины его значительно расширились¹¹. Некоторые коринфские изделия, обнаруженные в Ольвии, датируются серединой IV в. до н. э.¹²

В пользу предполагаемого заимствования может свидетельствовать следующее наблюдение. На реверсах ольвийских статов середины и второй половины IV в. до н. э. орлы всегда изображены влево (от зрителя), а на известных нам различных изделиях коринфского и аттического производства крылатые существа, как правило, обращены вправо, причем нередко головы их повернуты назад, как и у ольвийских орлов¹³. Отмеченная особенность наводит на мысль о том, что ольвийские резчики монетных штемпелей при выпусках первых эмиссий статов с орлами не только работали под воздействием художественных принципов коринфских и аттических мастеров вазописи, а вероятно, даже копировали (но в духе своего времени) конструктивные основы композиции крылатых существ, помещенных на этих керамических изделиях. Поэтому изображения, вырезанные на ольвийских верхних штемпелях вправо, при чеканке, естественно, оказывались на монетах обращенными в противоположную сторону — влево. О реальности изложенного косвенно могут свидетельствовать факты находок коринфских изделий с такими же изображениями крылатых существ на Березани, в Ольвии и ее округе¹⁴.

Рассмотрим художественные особенности монет второй группы — с нетрадиционной трактовкой изображаемых образов. Обратимся к монетам ее первой подгруппы (табл. II, Б_р, 1—8). В изображениях Горгоны на старшем номинале ассов, относимых к так называемому среднему типу горгонейонов¹⁵, смяг-



Т а б л и ц а II. Группы ольвийских монет с нетрадиционной трактовкой изображений. **Б_p** — в ремесленном исполнении: 1 — Казаманова Л.Н. Введение в античную нумизматику. — М., 1969. — Табл. XXXIX, 2; 2 — Голубцов. — Табл. V, 2; 3 — Анохин. — Табл. II, 12; 4 — Карышковский III. — Рис. 2, 2; 5 — Голубцов. — Табл. VII, 1; 6 — Анохин. — Табл. X, 96; 7 — Там же. — Табл. X, 108; 8 — Там же. — Табл. X, 122. **Б_m** — в мастерском исполнении: 1 — Голубцов. — Табл. V, 1, 2 — Казаманова. — Табл. XXXIX, 1, 3 — Карышковский III. — Рис. 2, 3, 4 — Голубцов. — Табл. VII, 2, 5 — Карышковский III. — Рис. 2, 8, 6 — Анохин. — Табл. X, 94, 7 — Там же. — Табл. VIII, 78, 8 — Там же. — Табл. X, 96, 9 — Голубцов. — Табл. IX, 1, 10 — Там же. — Табл. XIV, 2, 11 — Анохин. — Табл. XII, 163, 12 — Там же. — Табл. XII, 161, 13 — Там же. — Табл. XIV, 192, 14 — Там же. — Табл. XIV, 188, 15 — Там же. — Табл. XIV, 191, 16 — Там же. — Табл. XIV, 189, 17 — Там же. — Табл. XIV, 195, 18 — Там же. — Табл. XII, 157.

чаются оттапливающие черты (в результате «гуманизации» ее образа в греческом искусстве), в зверином облике чудовища проступают черты человеческого лица. На ассах перед нами предстают доброжелательные и наивные, улыбающиеся и смеющиеся человеческие лица, с достаточно проявленными индивидуальными особенностями, что позволяет трактовать эти изображения почти как «портреты» (табл. II, Б_p, 1—4). Тут ярко выразилось стремление изобразить без идеализации облик простого смертного, предвосхищающее одно из течений эллинистического искусства — натурализм.

Интерес с живой натуре, увлеченность мастеров собственными эстетическими задачами и новыми поисками источников вдохновения оказались сильнее появляющегося противоречия в созданном ими образе Горгоны между содержанием и формой — страшное чудовище показано через доброжелательные и смеющиеся человеческие лица. Вместе с тем новая трактовка образа Горгоны в профессионально-изобразительном отношении не поднялась выше ремесленного уровня. Подобной противоречивостью и большей художественной беспомощностью отличаются на поздних ассах с этниконом обрубозгие и расплозающиеся к самым краям монетного поля изображения безучастных физиономий Горгоны. Окаменевшая леность губ и вяло свисающий язык еще сильнее подчеркивают характер усталого безразличия (табл. II, Б_р, 5).

Изображения орлов на монетах данной подгруппы свидетельствуют о новом этапе их художественной эволюции. На серебряном статере с монограммой АР (табл. II, Б_р, 7) сохраняется плоскостное решение архаической композиции, но ноги у орла уже не сомкнуты плотно друг к другу, а энергично расставлены в разные стороны, крылья расположены симметрично по обе стороны от его головы. На драхме (табл. II, Б_р, 6) положение ног возвращается к их трактовке, присущей архаической композиции, но корпус орла приобретает вертикальное положение, крылья симметрично и широко расправлены так же, как на рассмотренном статере, что усиливает в этом варианте изображения декоративное начало. Не отрицая самобытной трактовки данной позы орла, мы все же не исключаем воздействия на появление этой модифицированной архаической композиции и некоторых норм искусства варварских племен. Близкие по времени аналогии представляют собой, на наш взгляд, золотой эгрет в виде орла, терзающего козла (IV в. до н. э.)¹⁶, орел из Александропольского кургана (IV в. до н. э.)¹⁷ и более раннего времени орел на пластинке из Семибратнего кургана (V в. до н. э.)¹⁸.

Проводимая нами параллель еще заметнее проявляется при рассмотрении изображений орлов на поздних серебряных статерах III в. до н. э. — II группы по классификации П.О. Карышковского (табл. II, Б_р, 8). Свойственное искусству скифо-сакских племен стремление к геометричности¹⁹ с достаточной силой и яркостью проявилось в изображениях орлов на этих монетах. В их фигурах обобщенные формы приводит к обнажению каркаса архаической композиции, моделировка крыльев орла сводится только к двум простым элементам — точкам и полупрямым линиям. Все это свидетельствует о типичной стилизации. Давно замечено, что легкое восприятие подобных упрощенных конструкций и их деталей открывало широкую дорогу для ремесленников в сфере деятельности творцов²⁰. Вместе с тем в нашем примере нельзя не отметить и смелого обращения с формой, активного обобщения изображаемого и резкий отход от рабского копирования природы. Поэтому, вероятно, не совсем верно мнение, акцентирующее внимание только на ремесленный характер исполнения орлов на данных статерах²¹ и оставляющее в тени новый подход к восприятию природы и какие-то позитивные стороны эстетической оценки творческого эксперимента.

Ко второй подгруппе второй группы Б_ч мы относим те одвийские монеты, изображения которых отличаются не только нетрадиционной трактовкой, но и ярко выраженным новаторским типом художественного мышления, и высоким профессионализмом изобразительного воплощения. Это те ассы старшего номинала с Горгоной, на которых устрашающий вид чудовища передан не с помощью звериных черт, а путем деформации и гиперболизации некоторых деталей уже вполне человеческого лица (табл. II, Б_ч, 1—5). На первом ассе из представленных в табл. II, Б_ч у Горгоны овал лица и некоторые его детали вполне человеческие — отсутствуют резко выпирающие скулы и чрезмерно раздутые щеки, нос также показан без искажений. Но зато брови непомерно широкие, как бы вздутые, и сросшиеся на переносице, зрачки глаз не круглые, а растянутые в эллипсовидную форму, толстые веки грубо очерчены и уголок одного глаза накладывается на середину носа, верхняя губа вздернута вплотную к носу и открывает ряд торчащих, редко поставленных и больших зубов. На втором экземпляре в утрированном виде представлен только один рот — в неистовом напряжении он до предела раздвинут в виде прямоугольника с закругленными углами и обнажает длинный ряд яростно стиснутых зубов, прикусивших в зло-

бе толстый, свисающий до подбородка язык. На третьем экземпляре Горгона изображена не агрессивно-отпугивающей, а пассивной, почти в дремотном состоянии. Однако выражение ее лица настолько омерзительно-гадливое, что заставляет в оцепенении смотреть на нее. Один глаз выпучен, другой — провален (брак литья?), рот непомерно растянут, почти до самых скул, вследствие чего расстояние между губами резко сужено, верхняя губа немного оттянута к носу, окончания бровей имеют различную направленность, скулы круто повернуты к заметному выдающемуся тяжелому подбородку, щеки, потеряв упругость, дрябло свисают на продолговатом лице. На средних номиналах изображение Горгоны в целом такое же (табл. II, Б_М, 4), на младших номиналах ее лицо приобретает иногда, как точно подметил П.О. Карышковский, вид погребальной маски²² (табл. II, Б_М, 5).

Таким образом, на выделенных нами ассах Горгона выражает различные негативные чувства — от яростной злобы и затаенного презрения до состояния тихого ужаса, порождаемого покоем смерти, — вследствие трактовки ее облика с помощью таких человеческих лиц, у которых экспрессивно и гротескно деформированы отдельные их детали, без придания им звериных черт. Именно данная трансформация традиционного для греческого искусства изображения Горгоны, по нашему мнению, и составляет специфическую особенность его ольвийского варианта. Она заставляет вспомнить одну из характерных черт искусства эпохи эллинизма — тягу к воплощению болезненных, искаженных страданием лиц и физического уродства.

Творческие искания ольвийских мастеров монетного дела венчают, на наш взгляд, изображения орлов на золотом статере, серебряных драмах и на некоторых ассах — с Деметрой на аверсах (табл. II, Б_М, 6—10). Несмотря на то что на указанных чеканенных монетах основа конструкции позы орлов и положение их ног (они сомкнуты и параллельны) остаются почти такими же, как в изображениях орлов на первых эмиссиях статеров с сугубо арханческой композицией (табл. I, А_р, 6; А_М, 11, 12), все остальные детали трактуются по-новому и весьма оригинально. На изображение орла на золотом статере и многих драмах, а также на одном из ассов (табл. II, Б_М, 6—8) повлияла форма монеты — в соответствии с линиями ее круглых сторон крылья плавно изогнуты, шея вместе с головой жеманно изгибается в сторону хвоста, вследствие чего линия, идущая от кончика хвоста через туловище к клюву почти повторяет часть круглой стороны монеты. Благодаря этому поза орла приобретает оттенок изнеженной декадентской расслабленности, ей придается не свойственный могучей птице характер изысканной грациозности (табл. II, Б_М, 6—8). В элегантных изгибах линий чудятся отголоски певучих контуров знаменитых цапель Дексамена, их копий, распространенных длительное время в Северном Причерноморье²³. В сфере монетного искусства аналогии композиции ольвийских орлов на рассматриваемых монетах находим среди монет Олимпии последней трети V в. до н. э.²⁴ Но художественный стиль ольвийских орлов в целом иной — их изображения пронизаны эстетизацией, любованием формой. Это сугубо ольвийский вариант мотива, произведение изящного стиля типично эллинистического искусства, его декоративно-элегической ветви, определяемой иногда как «женственное искусство»²⁵.

Следующий этап в эволюции изображений орлов — ассы, на которых форма монеты определяет контуры и правого, и левого крыльев орла — они симметрично повторяют ее стороны (табл. II, Б_М, 9, 10). Линия от головы через изогнутую шею и туловище к повернутому слегка вверх хвосту образует дугу, которая на другом уровне также повторяет часть круглого контура монеты, корпус орла и его крылья имеют заметный наклон влево, а голова повернута в противоположную сторону — вправо, одна нога выдвинута в сторону головы дельфина, другая резко отставлена назад, к его хвосту. Такой частый ритм изогнутых линий на разных уровнях, повторяющих контуры формы монеты и противоположное направление различных частей тела орла, свидетельствует о возросшем динамизме всей композиции, которая усиливает в изображении данной позы энергию взлета орла. На ассах заметно проявилось и декоративное начало. Конец правого крыла неестественно заложен за приподнятый кверху и распущенный веером хвост, эффектно выставлены его раздвинутые перья. Отмеченные

детали формы свидетельствуют о возросшей ее сложности, изощренности композиции (проявляющейся в синтезе элементов разных конструктивных решений) в изображениях орлов на ассах по сравнению с их вариантами на серебряных и золотом статерах. Данный стиль можно определить как декоративно-экспрессивный. Уместно напомнить, что, как показывает анализ произведений искусства — камей, инталий, печатей, влияние в той или иной мере различных форм этих изделий на форму (ее части) помещенных на них изображений обнаруживается не на ранних, а на развитых и поздних этапах их художественной эволюции. Поэтому согласно нашим наблюдениям полагаем, в противоположность утвердившемуся в нумизматической литературе мнению, что первые эмиссии серебряных статеров с менее модифицированной архаической композицией в изображении орлов (табл. I, A_M , 11, 12) были выпущены раньше ассов с теми же типами, отличающимися более развитым ее вариантом (табл. I, A_P , 7, 8)²⁶. И впоследствии эволюция изображений орлов на ассах оказывается более сложной (табл. II, B_M , 7, 9, 10), чем на статерах (табл. I, A_M , 13, 14; табл. II, B_P , 7, 8). Однако возможно, что после первых эмиссий статеров выпуски статеров и ассов осуществлялись параллельно (табл. I, ср. A_P , 6 и A_M , 11 с A_M , 13 и A_P , 7).

Признавая изображения орлов, помещенных в табл. II, B_M , 6—10, шедеврами ольвийского монетного искусства, подчеркнем, что эстетическая ценность их заключается не в особой, как обычно считают, «ольвийской» позе орла (основу ее составляет архаическая композиция), а в оригинальной ее транскрипции, предвосхищающей художественные принципы стилей нового, нарождающегося эллинистического искусства — декоративно-изящного и декоративно-экспрессивного. Поэтому стили орлов, изображенных на исследованных монетах — ассах, отлитых в середине, начале третьей четверти IV в. до н. э., золотом статере и серебряных драмах, чеканенных в 340—330 гг. до н. э., а также натурализм «очеловеченных» изображений Горгоны, на которых черты лица индивидуализированы и иногда гротескно утрированы до уродства, можно определить как разновидности протоэллинистического стиля. Такому пониманию мы находим поддержку не только в мысли В. Д. Блаватского о протоэллинистических явлениях в искусстве Боспора²⁸, но и в положении основателя иконологического метода А. Варбурга о том, что в некоторых случаях для выяснения определенных тенденций в общем историко-культурном процессе в качестве документа используются не столько шедевры крупных центров, сколько периферийные и маргинальные явления мира искусства²⁹.

К рассматриваемой подгруппе (B_M) относим те изображения Борисфена, черты которых несут отпечаток явно выраженных индивидуальных особенностей лиц современных резчикам монетных штампелей. Некоторым мастерам удалось создать в сущности своеобразные «портреты» своих сограждан, ольвиополитов и, возможно, даже отдельных представителей из варварской среды (табл. II, B_M , 11—18).

Достоинны внимания, по нашему мнению, явления, обнаруженные при исследовании стилистической эволюции на монотипологических монетных выпусках Ольвии. Мы сознаем справедливость мнения, отводящего (и при классификации подобных выпусков) стилистическому анализу незначительную роль из-за неизбежно присутствующего в нем субъективизма³⁰. Поэтому для внесения в данный вид анализа определенной доли объективности предлагаем сравнить систему смен обнаруженных стилей со структурой одной из стабильных циклических моделей эволюции художественных стилей, типичной для европейского искусства. Степень совпадения с такой структурой может стать, по нашему мнению, одним из критериев при выяснении истинности проведенной классификации. Структура одной из таких моделей такова: архаический стиль, классический, барочный, импрессионистический, архаизирующий³¹ (последний по сути — стилизация). Существует и близкий к ней вариант — архаический, классический, декоративный, натуралистический, стилизация³².

Прослеженные П. О. Карышковским этапы эволюции художественного стиля изображений Горгоны и Борисфена³³ после наших дополнений и уточнений³⁴ совпали с последовательностью стилей в системе указанной модели (табл. I, A_M , 1 — архаический, 2 — классический стиль; табл. II, B_M , 1—4 — барочный, B_P ,

1—4 — натуралистический стиль; табл. I, А_м, 15 — архаический, 16 — классический, 17, 18 — барочный (декоративный) стиль; табл. II, Б_м, 11—18 — натуралистический стиль; табл. I, А_м, 19 — стилизация). Особая устойчивость концептуальной (архаический и классический стили), декоративной (или барочной) и фигуративной (натуралистический стиль) фаз объясняется существованием первых исторических этапов становления и развития художественного сознания человека³⁵. В нумизматической литературе не выяснены причины смен художественных стилей в процессе их эволюции на монетах, поэтому попытаемся восполнить этот пробел.

Возникновение стиля архаистики на старшем номинале ассов с Горгоной и первых выпусках «борисфенов», как и на начальных этапах многих монетных эмиссий Ольвии IV в. до н. э., объясняется прежде всего тем, что данный стиль был связан в наибольшей мере с концептуальными, религиозно-мировоззренческими представлениями общества (как, отчасти, и «классический стиль»). Подтверждение этого — не существует ни одной реалистической темы, которая была бы исполнена в стиле архаистики³⁶. Обращение к указанному стилю подчеркивало особый, сакральный, характер изображения и служило, таким образом, в первую очередь прагматическим целям. Поэтому план содержания в нем доминировал над планом выражения.

В каноническом искусстве мастер, не имея возможности явно изменять сакральный характер содержания ради выражения собственных идей и чувств, все усилия по реализации своих творческих импульсов переносил в область формы. Элементы ее трансформируются, утрируются и детализируются, процесс украшения превращается в цель, которая состоит в любовании, наслаждении красотой формы и усилении эстетического содержания образа. С этого момента деятельность мастера направляется (хотел он того или нет) на деидеологизацию канонического содержания, снижение его религиозно-прагматического начала. План выражения начинает превалировать над планом содержания.

Исчерпав выразительные возможности этого стиля, мастер находит источник обновления непосредственно в живой природе, как в новом стимуляторе, чем и объясняется появление натуралистического стиля. Придавая облику богов черты лиц простых смертных, мастер тем самым уменьшал силу религиозного воздействия высокого содержания. Вместе с тем, отесняя религиозное начало в содержании с ведущих позиций, последнее заполнялось новым смыслом. План содержания начинает доминировать над планом выражения.

Возникновение стилизации искусствоведы объясняют тем, что стимулятор искусства перемещается из живой действительности в само искусство, на определенный его продукт, воспроизводятся не образы этой «действительности, а ранее созданные художественные образы, ставшие постоянным эталоном»³⁷. План выражения господствует над планом содержания. В каноническом искусстве тенденция к стилизации проявляется прежде всего тогда, когда имеется массовое производство однотипных изделий. Деградация такого искусства происходит в том случае, когда художественный процесс превращается в обычный труд³⁸.

Обобщая изложенное, отметим, что смены художественных стилей в эволюции изображений на монотипологических монетных выпусках Ольвии вызваны меняющимся положением стимулятора изображения и борьбой попеременно активных содержания и формы, канонического и личного начал.

В заключение выделим некоторые положения. В подтверждение мнения, отстаиваемого тезис о том, что в Ольвии существовала прочная художественная культура³⁹, могут свидетельствовать следующие наблюдения. В течение длительного периода времени на многих монотипологических монетных выпусках образовалось обилие художественных стилей, выполненных на хорошем и высоком профессиональном уровне. Процесс чередования стилей на этих выпусках сложился в устойчивую систему. Ее стабильная основа совпала со структурой одной из моделей эволюции художественного стиля, типичной для европейского изобразительного искусства. В кульминационный период развития ольвийского монетного искусства — последняя треть V — конец IV в. до н. э. — были созданы произведения, которые по художественному мышлению и выразительным средствам превосходили стили эллинистического искусства — декоративно-изящный и

экспрессивно-патетический (барочный), натуралистический и академический⁴⁰. На некоторых ольвийских монетах того времени достаточно ясно проступили явления, которые станут характерными для искусства раннего периода эллинистической эпохи — секуляризация (обмирщение) религиозного чувства и усиление эстетического начала⁴¹. Вместе с тем обращение ольвийских мастеров в своем творчестве к образцам и художественным нормам архаического искусства указывает на явление, которое в полной мере раскроется в искусстве зрелого и позднего эллинизма — в стиле архастики, способствовавшем выявлению в изображаемом сакрального начала. Поэтому изображения монет, содержащие в себе отмеченные черты, можно определить как «ольвийско-протоэллинистические», оригинально модифицирующие традиционные образцы архаического и классического искусства. Все эти черты, проступавшие с различной степенью четкости в произведениях ольвийских мастеров монетного дела, были частью общегреческого процесса кристаллизации принципов нового эллинистического искусства, который заметно интенсифицировался со второй половины IV в. до н. э.⁴²

¹ Зограф А.Н. Античные монеты // МИА. — 1951. — № 16. — С. 126—132; Каршиковский П.И. З історії монетної справи та грошового обігу в Ольвії // Археологія. — 1957. — 11. — С. 49—51, 55—57; Каршиковский П.И. З історії монетної справи та грошового обігу в Ольвії. Ольвійські аси // ПОДУ. — 1959. — 149, вип. 7. — С. 49—52, 57—69; Каршиковский П.О. Ольвийские «борисфены» // НСФ. — 1968. — № 3. — С. 62—70, 79—82; Каршиковский П.О. Из истории монетного дела Ольвии в первой половине IV в. до н. э. // Археологические исследования Северо-Западного Причерноморья. — Киев, 1978. — С. 83—99; Анохин В.А. «Борисфены» и их место в монетной системе Ольвии // Античная культура Северного Причерноморья. — Киев, 1984. — С. 5—16.

² Каршиковский П.О. О монетном искусстве догетской Ольвии // Памятники древнего искусства Северо-Западного Причерноморья. — Киев, 1986. — С. 96—105.

³ Русяева А.С., Русяева М.В. Символика и художественные особенности монет Ольвии VI—V вв. до н. э. // Мир Ольвии. — Киев, 1996. — С. 179—183; Русяева А.С., Русяева М.В. Символика та художні особливості монет Ольвії пізньоархаїчного та класичного часів // Археологія. — 1997. — № 4. — С. 29—37.

⁴ См.: Голубинов В.В. Монеты Ольвии по раскопкам 1905—1908 годов // ИАК. — 1914. — Вып. 51. — Табл. XVI—XXVI.

⁵ Например, такие внешне с блеском выполненные изделия, как золотой гребень из Солохи со сценкой поединка трех воинов, но лишенной внутренней силы и напряжения смертельной схватки, или продукция фирмы Фаберже.

⁶ Каршиковский П.И. З історії монетної справи... (1957). — С. 49, 50; Каршиковский П.О. Монеты Ольвии. — Киев, 1988. — С. 59.

⁷ См. подробно об особенностях этой композиции: Блаватский В.Д. История античной расписной керамики. — М., 1953. — С. 83, 107.

⁸ О сущности этого термина см.: Кобылина М.М. Роль традиции в греческом искусстве // Проблемы античной культуры. — М., 1986. — С. 24 сл.

⁹ См. Блаватский В.Д. Указ. соч. — С. 80.

¹⁰ Там же. — С. 105, 108.

¹¹ Бондир М.М. До питання про торговельні зносини Ольвії в VI—I ст. до н. е. // Археологія. — 1954. — 9. — С. 70; Брашинский И.Б. Новые архитектурные терракотовые украшения из Ольвии // Культура античного мира. — М., 1966. — С. 47—51; Брашинский И.Б. Материалы к изучению торговых связей Ольвии // СА. — 1968. — № 2. — С. 263; Корпусова В.Н. Коринфская керамика / Культура населения Ольвии и ее округа в архаичное время. — Киев, 1987. — С. 53—56.

¹² Брашинский И.Б. Материалы к изучению... — С. 263.

¹³ См. Борисковская С.П. О некоторых стилистических группах и мастерах ориентализирующих коринфских ваз первой четверти VI в. до н. э. // Культура и искусство античного мира. — Л., 1971. — Рис. 1, 6, а; 7—10; Борисковская С.П. Мастера и стилистические группы позднекоринфских ориентализирующих vaz // ТГЭ. — 1972. — 13. — Рис. 6, 7, 11, 14; Горбунова К.С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. — Л., 1983. — С. 18. — Рис. 2; С. 41. — Рис. 2; С. 58. — Рис. 38; Атагов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции. — М., 1987. — Рис. 230.

¹⁴ См. Корпусова В.Н. Указ. соч. — С. 56; Блаватский В.Д. Указ. соч. — С. 260; Борисковская С.П. Группа раннекоринфских алабастров ориентализирующего стиля в Эрмитаже // Художественная культура и археология античного мира. — М., 1976. — С. 62. — Рис. 3 (данный

алабастр куплен в б. Херсонской губернии. — С. 65, примеч. № 12). См. в том же сборнике изображение сирены на клазоменской гидрии VI — нач. V вв. до н. э. из Ольвии: *Карасев А.Н., Леви Е.М.* Исследования Ольвии после Б.В. Фармаковского (1927—1970 гг.). — С. 32, № 10.

¹⁵ *Карышковский П.О.* О монетном искусстве... — С. 100.

¹⁶ *См. Артамонов М.И.* Сокровища саков. — М., 1973. — С. 191, № 241.

¹⁷ *Членова Н.Л.* Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. — М., 1967. — Табл. 30, 38.

¹⁸ *Черненко Е.В.* Скифские лучники. — Киев, 1981. — С. 47, 54. — Рис. 35.

¹⁹ *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. — М., 1985. — С. 128—132.

²⁰ *Там же.* — С. 129.

²¹ *Карышковский П.И.* З історії монетної справи... (1957). — С. 49.

²² *Карышковский П.О.* О монетном искусстве... — С. 100. — Рис. 2, 8.

²³ *См. Неверов О.Я.* Дексамен Хиосский и его мастерская // Памятники античного прикладного искусства. — Л., 1973. — С. 52, 55, № 6; С. 58, № 6.

²⁴ *Seltman C.* Greek coins. Methuen coltd. — London, 1965. — P. 163. — Pl. XXXV, 2.

²⁵ *Алпатов М.* Художественные проблемы искусства Древней Греции... — С. 116.

²⁶ *Косвенное* подтверждение нашего предположения мы находим в мысли П.О. Карышковского о том, что наиболее совершенные образцы изображений «нельзя использовать для установления начальной даты развитой монетной чеканки», ибо они оказываются результатом развития монетного производства (О монетном искусстве... — С. 98).

²⁷ *Зограф А.Н.* Указ. соч. — С. 124, 127—129; *Карышковский П.О.* Монеты Ольвии... — С. 58, 59, 61; *Анохин В.А.* Монеты античных городов... — С. 33, 106, №№ 70—79, золотой статер и серебряные драхмы датируются несколько более поздним временем — 330—300 гг. до н. э. — С. 106, № 94—96, 3.

²⁸ *Блаватский В.Д.* Античная археология и история. — М., 1985. — С. 117—119.

²⁹ Эта мысль приведена в статье: *Попов Ч.* Эстетические проблемы иконологии // Совет. искусствознание. — 1989. — № 25. — С. 252.

³⁰ *Зограф А.Н.* Указ. соч. — С. 65; *Анохин В.А.* «Борисфены»... — С. 5.

³¹ *Шапиро М.* Стиль // Совет. искусствознание. — 1989. — № 24. — С. 400, 402, 407.

³² *Мириманов В.Б.* Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. — М., 1973. — С. 143—151, 244.

³³ *Карышковский П.И.* З історії монетної справи... (1959). — С. 49—54, 58—60; *Карышковский П.О.* О монетном искусстве... — С. 99; *Карышковский П.О.* Ольвийские «борисфены»... — С. 64—72, 79—82.

³⁴ *Алексеев В.П.* Опыт стилистического анализа монотипологических монетных выпусков и метод определения их продолжительности // Старожитности Причорномор'я. — Одеса, 1995. — Вып. 2. — С. 64—68, 70—72.

³⁵ *Столяр А.Д.* О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства. — М., 1972. — С. 38, 45, 48, 67, 72; *Формозов А.А.* Памятники первобытного искусства на территории СССР. — М., 1980. — С. 31, 69, 80.

³⁶ *Кобылина М.М.* Указ. соч. — С. 23, 26.

³⁷ *Мириманов В.Б.* Указ. соч. — С. 186, 208.

³⁸ *Там же.* — С. 184, 186.

³⁹ *Карышковский П.О.* О монетном искусстве... — С. 97.

⁴⁰ *См. Левек П.* Эллинистический мир. — М., 1989. — С. 131—133.

⁴¹ *См. Зелинский Ф.Ф.* Религия эллинизма. — Томск, 1996. — С. 117.

⁴² *См. Кобылина М.М.* Указ. соч. — С. 24. — Табл. I, 2, 4; — С. 27. — Табл. 2, 2, 3.

Одержано 15.01.99

Алексеев В.П.

«ЗАГАЛЬНОГРЕЦЬКЕ» ТА «ОЛЬВІЙСЬКЕ» У МОНЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ ОЛЬВІ КЛАСИЧНОГО ТА РАННЬОЕЛЛІНІСТИЧНОГО ЧАСУ

У статті описано дві групи зображень монет Ольвії досліджуваного часу за типом мистецьких трактувань — із традиційним (А) та нетрадиційним новаторським (Б) трактуваннями образів. За рівнем образотворчої майстерності в кожній групі виділено дві підгрупи — із ремісничим виконанням та майстерним. Okремо виділено самотутні твори — передвісники принципів деяких художніх стилів елліністичної епохи — експресивно-гротескного та декоративно-вишуканого, експресивно-динамічного та натуралістичного.

Мистецтвознавчий аналіз зображень орла, що стоїть із розпростертими крилами на дельфінові, на противагу думці, що устоялася, показав таке: самотутність зображення полягає не в особливій «ольвійській позі» орла, а в оригінальному, у дусі елліністичного мистецтва,

трактуванні архаїчної композиції; уявляється, що перші емісії срібних статерів із зазначеним мотивом було випущено раніше асів з тим же типом.

На деяких монетних випусках Ольвії виявлено систему в чергуванні стилів і її збіжність зі структурою однієї з циклічних моделей еволюції художніх стилів в європейському образотворчому мистецтві: архаїчний — класичний — декоративний — натуралістичний — стилізація. Причина змін цих стилів пояснюється різним положенням стимулятора зображення та боротьбою наперемінно активних змісту та форми, канонічного та особистісного начал.

V.P. Alekseyev

«COMMON GREEK» AND «OLBIAN» IN THE COIN ART OF OLBIA OF CLASSICAL AND EARLY HELLENISTIC TIME

The drawings of Olbian coins of the studied period are divided according to the type of the art interpretations into two groups: with the traditional (A) and not traditional (innovatory) (B) interpretations of the images. Each of them is divided into two subgroups with the artisan and master execution according to the level of artistic mastery. The original masterpieces, which coordinate the principles of some artistic styles of the Hellenistic epoch-expressive-grotesque, decoratively graceful, expressively-dynamic and naturalistic.

The art critical analysis of the image of the eagle, standing on the dolphin with the extended wings, showed that: 1) its originality is not in the special «Olbian pose» of the eagle but in the original interpretation in the spirit of Hellenistic art, lying in the basis of its archaic composition. The first emissions of the silver staters with the mentioned image were minted earlier than the asses of the same type.

On the definite Olbian coin issues the system of alternations of styles and its coincidence with the structure of the one of the cyclical models of evolution of the artistic styles in the European fine art (archaic — classical — decorative — naturalistic — stylization) is found out. The reason of alternations of these styles is explained by the different position of the picture stimulator and by the fight of active contents and form of the canonical and private principles.

І.С. Піоро

ЕТНІЧНА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ ПОХОВАНИХ У ПЛИТОВИХ МОГИЛАХ РИМСЬКОГО ЧАСУ В ПІВДЕННО-ЗАХІДНОМУ КРИМУ У ЗВ'ЯЗКУ З ПРОНИКНЕННЯМ САРМАТІВ НА ТЕРИТОРІЮ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

На основі вивчення конструкції могил пізньоантичних некрополів Південно-Західного Криму, особливостей поховального обряду речей заупокійного вжитку та їх порівнянню з археологічними пам'ятками інших територій Південно-Східної Європи аргументовано гіпотезу про етнічну приналежність плитових могил Північного Причорномор'я аборигенам Північного Кавказу, які були асимільовані сарматами.

Плитові могили з тілопокладаннями в римський час використовували для поховання померлих від Скандинавії¹ до Середземномор'я², включаючи Північне Причорномор'я: як у некрополях пізньоантичного часу, так і пов'язаних з ними пам'ятках раннього середньовіччя, наприклад в Ілураті³, а також в черняхівських могильниках Північно-Західного Причорномор'я, де їх дослідники розглядають лише як вплив античного світу⁴. Такі поховання існували в Середземномор'ї до середньовіччя і знову з'явилися в Криму вже разом з переселенцями-