

ТАЛАНТЫ И ЛЕПТЫ АНТИЧНОГО МИРА

В. П. Алексеев

О МОНЕТНОМ ИСКУССТВЕ ОЛЬВИИ КЛАССИЧЕСКОГО И РАННЕЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

V.P. Alexeev (Odessa). About Olbia's Monetary Art in the Classical and Early Hellenistic Time.

The article classifies Olbian coins of this time by type of artistic interpretation of their images: traditional interpretation ("A") and non-traditional one (innovative) ("A'") and by level of professional graphic realisation of images: craftsman's realisation (p) and master's (è) one (Tables I – ApAè and II – ÁdÁè). Most distinctive are original works realising the principles of some artistic styles of Hellenistic epoch: grotesque (table II – Áè, 1-4) and fine decorative (table II – Áè, 6-8), expressive dynamic (table II – Áè, 9, 10) and naturalistic (table II – Ád, 1-4). The fine artistic analysis of the eagle with extended wings depicted on the asses with Demeter and on the silver staters led to two conclusions contradicting the ones established in the literature. The originality of this motive does not consist in a special "Olbian pose" of the eagle, but in an original, specific for Hellenistic art, interpretation of archaic composition at its basis (table II – Áè, 6-10). The first emissions of the silver staters with the aforementioned motive (tables Ap, 6; Aè, 11, 12) were made before the asses of the same type (table I – Ap, 7, 8), as their constructive peculiarities are much more similar to the principles of archaic composition than those of the asses. The Olbian mono-typological monetary emissions suggest a system in alternation of styles and its coincidence with the structure of one of the cyclic models of artistic styles evolution in the European art: archaic – classic – decorative – naturalistic – stylisation. The cause for such alternation of styles is explained by a different position of the stimulator of image and fight between alternatively active contents and form, canonical and personal principles. The Olbian monetary art in the period from the last third of V to the last quarter of IV centuries B. C. is characterised by the phenomena typical for the Hellenistic epoch: secularisation (table I – Ap, 2, 3, table II – Ád, 2-4), promotion of aesthetic principles (table I – Aè, 6, 13, 14; table II – Áè, 6-8) and spread of archaistic style enhancing the sacred nature of the depicted image (table I – Ap, 4-8, Aè, 11, 15).

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 исследователями (Зограф 1951: 126—132; Карышковский 1957: 49—51, 55—57; 1959: 49—52, 57—69; Карышковский 1968: 62—70, 79—82; 1978: 83—99; Анохин 1984: 5—16). Однако специальных работ, посвященных целиком монетному искусству Ольвии, кроме одной статьи П. О. Карышковского (Карышковский 1986: 96—105), не существует. В недавно появившемся исследовании в большей мере уделяется внимание символике и семантике ольвийских монетных типов, а не художественным их особенностям и новым стилистическим признакам, определяющим самобытность монетных изображений (Русяева А., Русяева М. 1996: 179—183; 1997: 29—37).

В предлагаемой статье, развивая в отдельных случаях некоторые положения П. О. Карышковского, вносим в них дополнения и уточнения, выявляем новые художественные особенности ольвийских монет и стремимся показать,

как общегреческие принципы изобразительного искусства, трансформируясь в творчестве местных мастеров, приводили нередко 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 вв. до н. э. можно распределить по типу художественных трактовок их изображений по двум группам: с традиционной (А) и нетрадиционной (Б) для греческого искусства указанного времени трактовками представленных на них образов. Каждую из этих групп разделим по уровню профессионально—изобразительного воплощения мотивов 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. Если ремесленный характер некоторых изображений Деметры на ассах и Борисфена объясняется недостаточной профессионально—художественной подготовленностью и

бесталанностью создавших их монетариев (табл. 1— A_p , 2, 3, 9—12), то при констатации такого же характера мастерства, проявившегося в изображениях Афины на ассах (табл. 1— A_p , 1) и Деметры на большинстве первых чеканенных медных монетах (Голубцов 1914: табл. XVI—XXVI), следует учитывать и некоторые объективные обстоятельства. Это недостаточный опыт при литье первых монет со сложной конфигурацией изображаемого и при выпусках первых чеканенных медных монет, осложненных к тому же возникшей необходимостью обильного их тиражирования.

В изображениях крестообразно расплывающихся орлов на ассах с Горгоной все исследователи отмечают архаический характер их композиции (табл. 1— A_p , 4, 5). Наряду с этим следует заметить, что в данных изображениях орлов еще в большей степени, чем в показе таковых на монетах Олимпии (аналогия А. Н. Зографа), части их тела представлены в противоречащих друг другу ракурсах. Изображения головы, шеи и ног показаны в профиль, крылья орла, направленные 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 части боковой стороны), и фронтально сверху (как лежащие в одной с крыльями вертикальной плоскости). Такое распадение частей конструкции в позах орла по различным пространственным площадям (как следствие несовместимости объемно-пространственного и плоскостного решений формы) свидетельствует о неумелом подражании архаической композиции. Такой же ремесленный характер исполнения присущ изображениям орлов на некоторых ассах с Деметрой (тела орлов тяжелые и грузные, крылья укорочены, клювы увеличены — табл. 1— A_p , 7, 8) и статерах (поворот линии от туловища орла к его голове начинается не от груди, а от середины шеи, крылья короткие, а тело дельфина имеет неестественно изогнутую форму (табл. 1— A_p , 6).

Среди монет второй подгруппы (A_m) мы различаем два уровня художественного мастерства. Первый проявляется в тех произведениях, в которых гармонично сочетаются красота формы и одухотворенность благородно—возвышенного содержания. Наиболее ярко это демонстрирует изображение Деметры на серебряном статере с сокращенным именем $\text{API}\Sigma$... Этот подлинный шедевр ольвийского монетного искусства стоит в одном ряду с самыми высокими достижениями греческого искусства — со знаменитыми изображениями Персефоны и Арефузы на монетах Великой Греции (табл. 1— A_m , 6). Ближе к ним примыкают такие вдохновенные создания, как изображения Деметры на некоторых ассах, серебряных драмах и на крупных чеканенных монетах, а также мо-

неты с типами Деметры в короне — лучник (табл. 1— A_m , 3—5, 9, 10). Среди изображений Борисфена данной подгруппы выделим те, которые выдержаны в духе суровой архаики — нечеловеческое 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. 1— A_m , 15). Отметим также и те изображения, которые характеризуются яркой декоративностью и необычной экспрессивностью. Извивающиеся пряди волос божества, подобно языкам пламени, неистово перекрывая друг друга, разрастаются в своем бушующем хаосе и сливаются с такими же буйными прядями бороды. В сочетании с этим выпученные под некоторым углом вверх глаза, вторящие воздетым в ту же сторону рогам, подчеркивают в речном божестве неукротимую устремленность и необузданность его нрава (табл. 1— A_m , 17, 18). Эти приемы художественной гиперболизации по силе экспрессии и патетики близки стилю великого Скопаса.

Второй, менее высокий уровень художественного мастерства проявляется на тех монетах, изображения которых хотя формально выполнены на хорошем профессиональном уровне, однако образы их отличаются определенной отстраненностью и сухостью, а иногда и безжизненностью. Примерами этого академического стиля являются изображения Деметры на многих серебряных и золотом статерах, на ассах и крупных чеканенных монетах, а также немалое число изображений Борисфена (табл. 1— A_m , 7, 8, 16). По этому поводу заметим, что вообще искусно сделанная в формально-техническом отношении вещь, к какому бы времени она не относилась, еще не означает, что перед нами произведение подлинного высокого искусства¹.

Говоря об изображении орлов на первых эмиссиях серебряных статеров (табл. 1— A_p , 6; A_m , 11, 12), следует отметить, что они выполнены не в реалистической манере, «близко к натуре» или с оттенком легкой стилизации (табл. 1— A_m , 13), как полагал П. О. Карышковский (1957: 49, 50; 1988: 59), а в духе архаического искусства, так как в основе их позы лежит каноническая композиция, зародившаяся еще в эпоху геометрического стиля². Вследствие того, что художественную манеру, которая подражает архаическому стилю, называют стилем архаистики, то и стиль изображения этих ольвийских ор-

¹ В этом отношении показательны такие внешне с блеском выполненные изделия как, например, золотой гребень из кургана Солоха со сценкой поединка трех воинов, но лишенной внутренней силы и драматизма смертельной схватки, или продукция фирмы Фаберже.

² Анализ конструктивных деталей этой композиции см. Блаватский 1953: 83, 107.

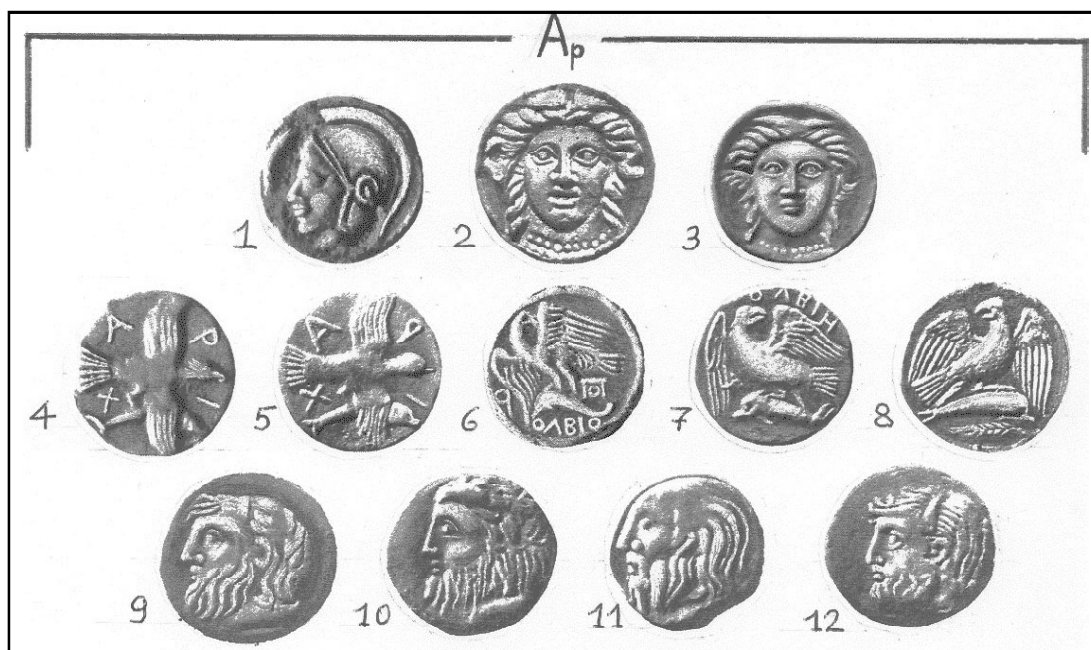


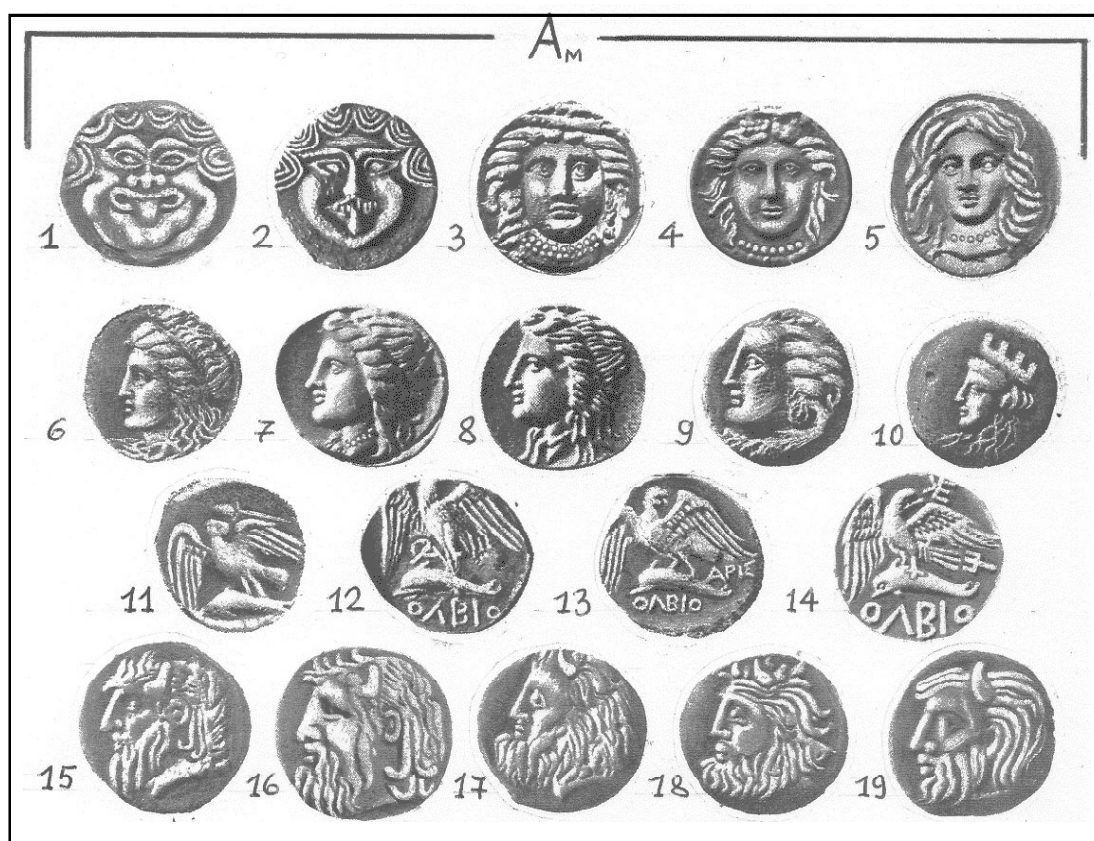
Таблица I – A_p
 Группа ольвийских монет с традиционной трактовкой изображений в ремесленном исполнении (масштабы разные). № 1 – Зограф 1951: Табл. XXX, 3. № 2 – Анохин 1989: Табл. VIII, 77. № 3 – Голубцов 1914: Табл. IX, 2. № 4 – Зограф 1951: Табл. XXXI, 1. № 5 – Анохин 1989: Табл. II, 12. № 6 – Карышковский 1957: Табл. 1, 5. № 7 – Голубцов 1914: Табл. XIV, 3. № 8 – Анохин 1989: Табл. IX, 79. № 9 – Карышковский 1968: Табл. 1, 4. № 10 – Карышковский 1968: Табл. II, 9. № 11 – Карышковский 1968: Табл. III, 5. № 12 – Карышковский 1968: Табл. III, 9.

лов, как и орлов на ассах с Горгоной и изображения речного божества на первых эмиссиях «борисфенов», следует определить как архаистический стиль³. Источником заимствования позы орла на первых выпусках серебряных статеров для ольвийских мастеров послужила, по нашему мнению, не только конструктивная основа изображений крылатых существ на вазах т. н. ориентализирующего (или коврового) стиля (Блаватский 1953: 80), но и композиция подобных изображений на изделиях чернофигурного стиля, который возник, как полагают, в Коринфе (Блаватский 1953: 105, 108). 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 значительно расширились (Бондар 1954: 70; Брашинский 1966: 47—51; 1968: 263; Корпусова 1987: 53—56). Некоторые коринфские изделия, обнаруженные в Ольвии, датируются серединой IV в. до н. э. (Брашинский 1968: 263).

В пользу предполагаемого заимствования может свидетельствовать следующее наблюдение. На реверсах ольвийских статеров середины и второй половины IV в. до н. э. орлы всегда изображены влево (от зрителя), а на известных нам различных изделиях коринфского и аттических производства крылатые существа, как правило, обращены вправо, причем нередко головы их повернуты так же, как у ольвийских орлов, назад (см. Борисковская 1971: рис. 1, 6а, 7—10; 1972: рис. 6, 7, 11, 14; Горбунова 1983: 18, рис. 2, 41, рис. 2, 58, рис. 38; Алпатов 1987: рис. 230). Отмеченная особенность наводит на мысль, что ольвийские резчики монетных штемпелей при выпусках первых эмиссий статеров с орлами работали не только 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 такой возможности косвенно могут

³ Подробно о сущности этого термина см. Кобылина 1986: 24 сл. Распространенное в искусствознании представление о том, что архаистический стиль возник в эпоху Августа, опровергается исследованиями, показавшими, что данное направление в искусстве появляется уже в эллинистическую и даже классическую эпохи (см. Фармаковский 1914: 327; Карышковский 1959: 57; Кобылина 1986: 24). См. также дискуссию по данному вопросу: Harrison 1981: 496-498; Fuchs 1984: 79-81). Важным аргументом в доказательстве того, что квазиархаистический стиль существовал в классическую эпоху, может служить то, что сознательная архаизация отчетливо обнаруживается в творчестве ученика Фидия Алкамена, в частности в его работе «Гермес Пропилейский» (см. Куманецкий 1990: 120).

Таблица I – А_м

Группа ольвийских монет с традиционной трактовкой изображений в мастерском исполнении (масштабы разные). № 1 – Русыева, Мазарати 1986: С. 58. № 2 – Зограф 1951: Табл. XXXI, 1. № 3 – Анохин 1989: Табл. IX, 79. № 4 – Голубцов 1914: Табл. X, 3. № 5 – Анохин 1989: Табл. X, 96. № 6 – Карышковский 1968: Табл. I, 7. № 7 – Анохин 1989: Табл. X, 108. № 8 – Анохин 1989: Табл. X, 94. № 9 – Карышковский 1986: Рис. 2 № 15. № 10 – Карышковский 1986: Рис. 2, № 17. № 11 – Карышковский 1968: Табл. I, № 1. № 12 – Карышковский 1968: Табл. I, № 3. № 13 – Карышковский 1968: Табл. I, № 7. № 14 – Анохин 1989: Табл. X, 117. № 15 – Карышковский 1986: Табл. I, № 1. № 16 – Анохин 1989: Табл. X, 128. № 17 – Карышковский 1986: Табл. II, № 7. № 18 – Карышковский 1986: Табл. II, № 10. № 19 – Карышковский 1986: Табл. IV, № 5.

свидетельствовать факты находок коринфских изделий с такими же изображениями крылатых существ на Березани, Ольвии и ее округи (см. Корпусова 1987:56; Блаватский 1953:260; Борисковская 1976:62, рис. 3, 65 прим. № 12; Карасев, Леви 1976:32 № 10).

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 горгонейонов (Карышковский 1986: 100), процесс смягчения отталкивающих ее черт (в результате «гуманизации» ее образа в греческом искусстве) привел не только к менее звериному облику этого чудовища, с проступающими отдельными чертами человеческого лица. На рассматриваемых ассах перед нами уже предстают доброжелательные и наивные, улыбающиеся и смеющиеся человеческие

лица, с достаточно выявленными их индивидуальными особенностями, которые позволяют трактовать эти изображения почти как «портреты» (табл. II – Б_р, 1–4). Это ярко выраженное стремление отразить без идеализации облик простого смертного предвосхищает одно из течений эллинистического искусства – натурализм.

Интерес к живой природе, увлеченность мастеров собственными эстетическими задачами и новыми поисками источников вдохновения оказались сильнее того явно возникающего противоречия в созданном ими образе Горгоны – между содержанием и формой – страшное чудовище показано через доброжелательные и смеющиеся человеческие лица. К тому же, этот предпринятый эксперимент, представляющий новую трактовку образа Горгоны, в профессионально-изобразительном отношении не поднялся выше ремесленного уровня. Подобной противоречивостью и боль-



Таблица II – Б_p
 Группы ольвийских монет с нетрадиционной трактовкой изображений в ремесленном исполнении (масштабы разные). № 1 – Казаманова 1969: Табл. XXXIX, 2. № 2 – Голубцов 1914: Табл. V, 2. № 3 – Анохин 1989: Табл. II, 12. № 4 – Карышковский 1986 III – Рис. 2, № 2. № 5 – Голубцов 1914: Табл. VII, 1. № 6 – Анохин 1989: Табл. X, 96. № 7 – Анохин 1989: Табл. X, 108. № 8 – Анохин 1989: Табл. X, 122.

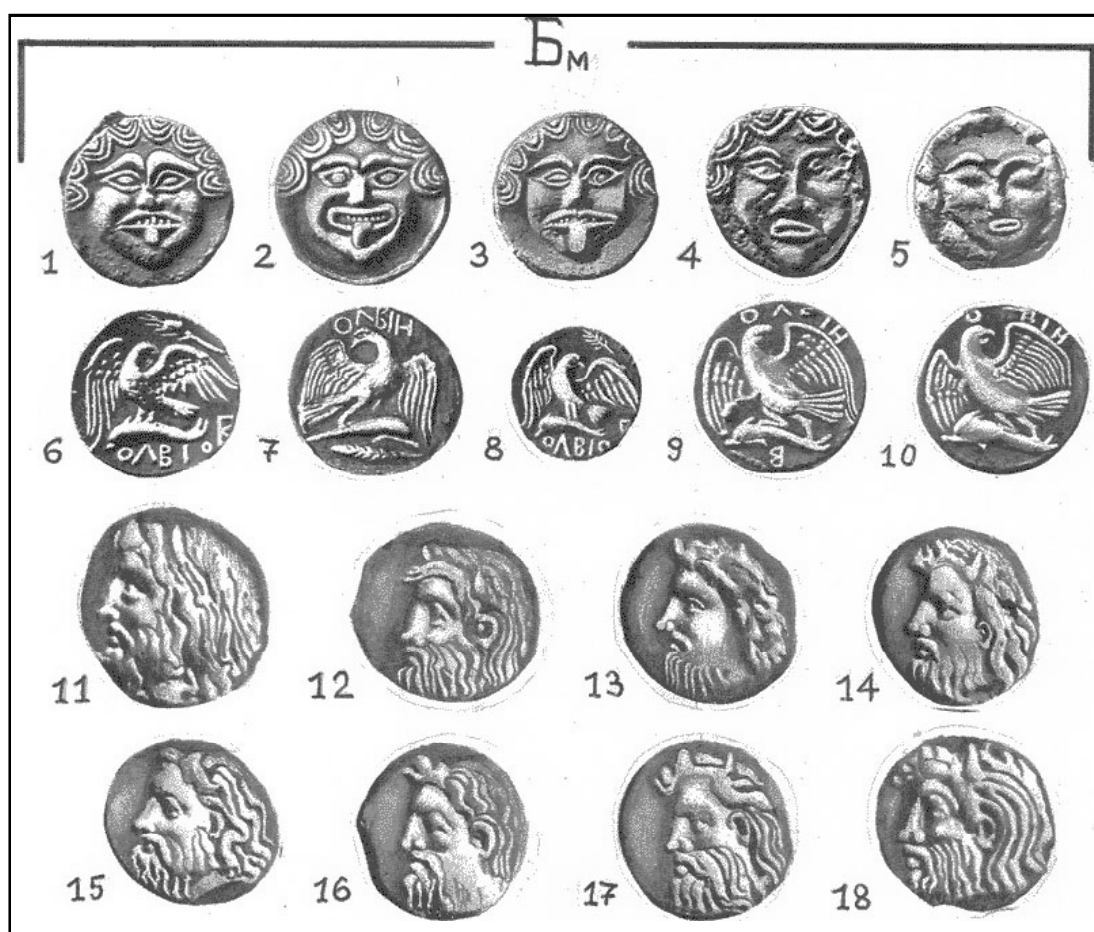
шей художественной беспомощностью отличаются на поздних ассах с этниконом обрюзгие и расплзающиеся к самым краям монетного поля изображения безучастных физиономий Горгон. Окаменевшая леность губ и вяло свисающий язык еще сильнее подчеркивают характер усталого безразличия (табл. II – Б_p, 5).

Изображения орлов на монетах данной подгруппы свидетельствуют о новом этапе в их художественной эволюции. На серебряном статере с монограммой **AP** (табл. II – Б_p, 7), хотя сохраняется плоскостное решение архаической композиции, но ноги у орла уже не сомкнуты плотно друг к другу, а энергично расставлены в разные стороны, крылья симметрично расположены по обе стороны от его головы. На драхме (табл. II – Б_p, 6), хотя положение ног возвращается к трактовке, присущей архаической композиции, корпус орла приобретает вертикальное положение, а 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. Близкими по времени аналогиями являются, на наш взгляд, золотой эгрет в виде орла, терзающего козла (IV в. до н. э.) (Артамонов 1973: 191 № 241), орел из Александропольского кургана (IV в. до н. э.) (Членова 1967: табл. 30, № 38) и более раннего времени орел на пластинке из Семибратнего кургана (V в. до н. э.) (Черненко 1981: 47, 54, рис. 35).

Проводимая нами параллель еще заметнее проявляется при рассмотрении изображе-

ний орлов на поздних серебряных статерах III в. до н. э. (II-ой группы по классификации П. О. Карышковского) (табл. II – Б_p, 8). Свойственное искусству скифо-сакских племен стремление к геометричности (Раевский 1985: 128—132) с достаточной силой и яркостью проявилось в изображениях орлов на этих монетах. В их фигурах обобщение 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 проникновения в сферу деятельности творцов ремесленников (Раевский 1985: 129). 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, думается, не совсем верно мнение, акцентирующее только ремесленный характер исполнения орлов на этих статерах (Каришковский 1957: 49) и остающееся в тени новый подход к восприятию природы и какие-то позитивные стороны эстетической оценки этого творческого эксперимента.

Ко второй подгруппе второй группы (Б_m) мы относим те ольвийские монеты, изображения которых отличаются не только нетрадиционной трактовкой, а и ярко выраженным новаторским типом художественного мышления, и высоким профессионализмом изобразительного воплощения. Это те ассы старшего номинала с Горгоной, на которых устрашающий вид этого чудовища передан не с помощью звериных черт, а благодаря деформации и гипербо-

Таблица II – Б_м

Группы ольвийских монет с нетрадиционной трактовкой изображений в мастерском исполнении (масштабы разные). № 1 – Голубцов 1914: Табл. V, 1. № 2 – Казаманова 1969: Табл. XXXIX, 1. № 3 – Карышковский 1986: III – Рис. 2, № 3. № 4 – Голубцов 1914: Табл. VII, 2. № 5 – Карышковский 1986: III – Рис. 2, № 8. № 6 – Анохин 1989: Табл. X, 94. № 7 – Анохин 1989: Табл. VIII, 78. № 8 – Анохин 1989: Табл. X, 96. № 9 – Голубцов 1914: Табл. IX, 1. № 10 – Голубцов 1914: Табл. XIV, 2. № 11 – Анохин 1989: Табл. XII, 163. № 12 – Анохин 1989: Табл. XII, 161. № 13 – Анохин 1989: Табл. XIV, 192. № 14 – Анохин 1989: Табл. XIV, 188. № 15 – Анохин 1989: Табл. XIV, 191. № 16 – Анохин 1989: Табл. XIV, 189. № 17 – Анохин 1989: Табл. XIV, 195. № 18 – Анохин 1989: Табл. XII, 157

лизации некоторых деталей уже вполне человеческого лица (табл. II – Б_м, 1–5). На первом ассе из представленных на таблице II – Б_м, 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 приоткрывает 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 своей злобе толстый, свисающий

до подбородка язык. На третьем нашем примере Горгона изображается не агрессивно – отпугивающей, а показана в пассивном, почти дремотном состоянии. Однако выражение ее лица настолько омерзительно – гадливое, что одним только этим видом оставляет в оцепенении смотрящих на нее. Один глаз выпучен, другой – провален (брак литья?), рот непомерно растянут почти до самых скул, вследствие чего расстояние между губами резко сузилось, верхняя губа немного оттянута к носу, окончания бровей имеют различную направленность, скулы круто поворачивают к заметно выдающемуся тяжелому подбородку, щеки, потеряв упругость, дрябло свисают на продолговатом лице. Если на средних номиналах изображение Горгоны в принципе остается таким же (табл. II – Б_м, 4), то на младших номиналах ее лицо приобретает иногда, как точно подметил П. О. Карышковский, вид погребальной маски

(Карышковский 1986: 100, рис. 2, № 8) (табл. II – Б_м, 5).

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

Творческие искания ольвийских мастеров монетного дела венчают, на наш взгляд, изображения орлов на золотом статере, серебряных драхмах 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 статов с сугубо архаической композицией (табл. I – А_р, 6; А_м, 11, 12), все остальные детали тракуются по-новому и весьма оригинально. Очертания крыльев орла на золотом статере и многих драхмах, а также на одном из ассов (табл. II – Б_м, 6, 8, 7) испытывают давление формы монеты – в соответствии с линиями ее круглых сторон получают плавно-изогнутые контуры, шея вместе с головой орла жеманно изгибается в сторону хвоста, вследствие чего линия, идущая от кончика хвоста через туловище к клюву орла почти повторяет часть круглой стороны монеты. Благодаря этим чертам поза орла приобретает оттенок изнеженной декадентской расслабленности, ей придается не свойственный этой могучей птице характер изысканной грациозности (табл. II – Б_м, 6–8). В этих элегантно изгибах линий слышатся отголоски певучих контуров знаменитых цапель Дексамена, их копий, распространенных длительное время в Северном Причерноморье (Неверов 1973: 52, 55, № 6, 58 № 6). В сфере монетного искусства аналогию композиции ольвийских орлов на рассматриваемых монетах находим среди монет Олимпии последней трети V в. до н. э. (Selman 1965: 163, pl. XXXV, 2). Но художественный стиль ольвийских орлов в целом иной – их изображения пронизаны эстетизацией, любованием формой. Это сугубо ольвийский вариант мотива, произведение изысканного стиля типично эллинистического искусства, его декоративно-элегического ветви, определяемой иногда как «женственное искусство» (Алпатов 1987: 116).

Следующим этапом в эволюции изображе-

ний орлов явились ассы, на которых форма монеты определяет контуры и правого, и левого крыла орла – они симметрично вторят ее сторонам (табл. II – Б_м, 9, 10). Линия, идущая 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 учащенный ритм изогнутых линий на разных уровнях, вторящих контурам формы монеты и противоречивость в направленности различных частей тела орла свидетельствуют о возросшем динамизме всей композиции, которая усиливает в изображении данной позы энергию взлета орла. На этих ассах заметно проявилось и декоративное начало. Конец правого крыла неестественно заложен за приподнятый сверху и распущенный веером хвост, чем эффективнее выставлены его раздвинутые перья. Все отмеченные выше детали формы свидетельствуют о возросшей ее сложности, композиционной изоэстетности в изображении орлов на ассах по сравнению с их вариантами на серебряных и золотом статерах. Этот стиль можно определить как декоративно-экспрессивный. В связи со сказанным уместно напомнить, что вообще, 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 в силу приведенных наших наблюдений полагаем, в противоположную утвердившемуся в нумизматической литературе мнению, что первые эмиссии серебряных статов, с менее модифицированной архаической композицией в изображении орлов (табл. I – А_р, 6; А_м, 11, 12), были выпущены раньше ассов с теми же типами, отличающимися более развитым ее вариантом (табл. I – А_р, 7, 8)⁴. И впоследствии эволюция изображений орлов на ассах оказывается более сложной (табл. II – Б_м, 7, 9, 10), чем на статерах (табл. I – А_м, 13, 14; табл. II – Б_р, 7, 8). Однако возможно, что после первых эмиссий статов выпуск статов и ассов осуществлялись параллельно (ср. табл. I – А_р, 6 и А_м, 11 с А_м, 13 и А_р, 7).

Признавая изображения орлов, помещенных на таблице II – Б_м, 6–10, шедеврами ольвийского монетного искусства, подчеркнем, что эстетическая ценность их заключается не в осо-

⁴ 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 (Карышковский 1986: 98).

бой, как обычно считают, «ольвийской позе» орла (ведь основу ее составляет архаическая композиция), а в оригинальной ее транскрипции, превосходящей художественные принципы стилей нового, нарождающегося эллинистического искусства — декоративно-изящного и декоративно-экспрессивного. Поэтому эти стили орлов, изображенных на исследованных монетах — ассах, отлитых в середине, начале третьей четверти IV в. до н. э., золотом статере и серебряных драхмах, чеканенных в 340—30 гг. до н. э. (Зограф 1951: 124, 127—129; Карышковский 1988: 58, 59, 61; Анохин 1989: 33, 106, №№ 70—79)⁵, а также натурализм «очеловеченных» изображений Горгоны, черты лица которых 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 Боспора (Блаватский 1985: 117—119), но и в положении основателя иконологического метода А. Варбурга о том, что в ряде случаев в качестве документов для выяснения определенных тенденций в общем историко—культурном процессе имеют не столько шедевры крупных центров, сколько периферийные и маргинальные явления мира искусства⁶.

К рассматриваемой подгруппе (B_m) относим те изображения Борисфена, черты лица которых несут отпечаток явно выраженных индивидуальных особенностей лиц, современных резчикам монетных штемпелей. 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, которые обнаруживаются при исследовании стилистической эволюции на монетопологических монетных выпусках Ольвии. Мы сознаем справедливость мнения, отводящего (и при классификации подобных выпусков) стилистическому анализу незначительную роль, из—за неизбежно присутствующего в нем субъективизма (Зограф 1951: 65; Анохин 1984: 5). Поэтому для внесения в этот вид анализа определенной доли объективности, мы предлагаем сравнить систему смен обнаруженных стилей со структурой одной из стабильных циклических моделей эволюции художественных стилей, типичной для европейского искусства. Степень совпадения с этой структурой может явиться, по нашему мнению, одним из критериев при выяснении истинности проведенной классифи-

кации. Структура одной из таких моделей такова: архаический стиль, классический, барочный, импрессионистический, архаизирующий (см. Шапиро 1989: 400, 402, 407) (последний стиль в сущности — стилизация). Существует и близкий ее вариант — архаический, классический, декоративный, натуралистический, стилизация (Мириманов 1973: 143—151, 244).

Прослеженные П. О. Карышковским этапы эволюции художественного стиля изображений Горгоны и Борисфена (Каришковский 1959: 49—54; 58—60; 1986: 99; 1968: 64—72, 79—82) после наших дополнений и уточнений (Алексеев 1995: 64—68, 70—72) совпали с последовательностью стилей в системе указанной модели: табл. I — A_m, 1 — архаический стиль, 2 — классический, табл. II — B_m, 1—4 — барочный, B_p, 1—4 — натуралистический; табл. I — A_m, 15 — архаический, 16 — классический, 17, 18 — барочный (декоративный), табл. II — B_m, 11—18 — натуралистический, табл. I — A_m, 19 — стилизация. Особая устойчивость концептуальной (архаический и классический стили), декоративной (или барочной) и фигуративной (натуралистический стиль) фаз находит объяснение в существовании первых исторических этапов становления и развития художественного сознания человека (Столяр 1972: 38, 45, 48, 67, 72; Формозов 1980: 31, 69, 80). В нумизматической литературе не было дано объяснения причинам смен художественных стилей в процессе их эволюции на монетах, поэтому мы попытаемся восполнить этот пробел.

Возникновение стиля архаистики в изображении орлов на старшем номинале ассов с Горгоной, на первых эмиссиях серебряных статеров и на некоторых ассах с Деметрой, а также в изображении речного божества на первых выпусках «борисфенов» объясняется прежде всего тем, что данный стиль был связан в наибольшей мере с концептуальными, религиозно-мировоззренческими представлениями общества (как и отчасти классический стиль). Подтверждением этому служит то, что не существует ни одной реалистической темы, которая была бы исполнена в стиле архаистики (Кобылина 1986: 23, 26). Обращение к этому стилю подчеркивало особый сакральный характер в изображении и служило таким образом в первую очередь прагматическим целям⁷. Поэтому план содержания в нем доминировал над планом выражения.

В каноническом искусстве мастер, не имея возможности явно изменять сакральный характер содержания ради выражения собствен-

⁵ Золотой статер и серебряные драхмы В. А. Анохиным датируются несколько более поздним временем — 330-300 гг. до н. э. (Анохин 1989: 106, №№ 94-96, 111).

⁶ Данная мысль А. Варбурга приведена в статье: Попов 1989: 252.

⁷ О том, что монетному типу «орел на дельфине», этому символу, превратившемуся в «герб» Ольвии, присущи сакральный характер и связь с космогоническими представлениями, как и «священным монетам» Олимпии, с изображением орлов, терзающих различных животных, см. Русяева 1992: 67.

ных 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 направлена на усиление эстетического содержания образа. С этого момента деятельность мастера оказалась направленной (хотел он того или нет) на деидеологизацию канонического содержания, на снижение его религиозно-прагматического начала. План выражения стал 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 снижал 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 искусствоведом объясняется 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» (Мириманов 1973: 186, 208). План выражения стал превалировать над планом содержания. Если тенденция к стилизации в каноническом искусстве проявляется прежде всего тогда, когда имеется массовое производство однотиповых изделий, то упадок, деградация их искусства происходит в том случае, когда художественный процесс превращается в обычный труд (Мириманов 1973: 184, 186).

Обобщая изложенное, можно сказать, что причина смен художественных стилей в эволюции изображений на монотипологических монетных выпусках Ольвии заключается в меняющемся положении стимулятора изображения и борьбой попеременно активных содержания и формы, канонического и личного начал.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев В. П. 1995. Опыт стилистического анализа монотипологических монетных выпусков и метод определения их продолжительности // Старожитності Причорномор'я. Вип. 2. Одеса.
- Алпатов М. 1987. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.
- Анохин В. А. 1984. «Борисфены» и их место в монетной системе Ольвии // Античная культура Северного Причерноморья. Киев.
- Анохин В. А. 1989. Монеты античных городов Северо-Западного Причерноморья. Киев.
- Артамонов М. И. 1973. Сокровища саков. М.
- Блаватский В. Д. 1953. История античной расписной керамики. М.
- Блаватский В. Д. 1985. Период протоэллинизма на Боспоре // Блаватский В. Д. Античная археология и история. М.
- Бондар М. М. 1954. До питання про торгівельні зносини Ольвії в VI—I ст. до н. е. // Археологія. Т. IX.
- Борисковская С. П. 1971. О некоторых стилистических группах и мастерах ориентализирующих коринфских ваз первой четверти VI в. до н. э. // Культура и искусство античного мира. Л.
- Борисковская С. П. 1972. Мастера и стилистические

В завершении нашего исследования выделим некоторые положения. В подтверждение мнения, отстаивающего тезис о том, что в Ольвии существовала прочная художественная культура (Карышковский 1986: 97), могут свидетельствовать следующие наблюдения. В течение длительного периода времени на многих монотипологических монетных выпусках образовалось обилие художественных стилей, выполненных на хорошем и нередко на 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 в. – конец IV в. до н. э. – были созданы произведения, которые по своему художественному мышлению и выразительным средствам предвосхитили такие стили эллинистического искусства – декоративно-изящный и экспрессивно-патетический (барочный), натуралистический и академический (см. Левек 1989: 131—133). На некоторых ольвийских монетах этого времени достаточно ясно проступили явления, которые станут характерными для искусства раннего периода эллинистической эпохи – секуляризация (обмирщение) религиозного чувства и усиление эстетического начала (Зелинский 1996: 117). С другой стороны, обращение в творчестве ольвийских мастеров к образцам и художественным нормам архаического искусства указывает на явление, которое в полной мере раскроется в искусстве зрелого и позднего эллинизма – в стиле архаистики, способствующем усилению 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, явились частью общегреческого процесса кристаллизации принципов нового, эллинистического искусства, который заметно интенсифицировался со второй половины IV в. до н. э. (Кобылина 1986: 24, табл. I, 2, 4; 27, табл. II, 2, 3).

- группы позднекоринфских ориентализирующих ваз // ТГЭ. Т. XIII.
- Борисковская С. П. 1976. Группа раннекоринфских алабастров ориентализирующего стиля в Эрмитаже // Художественная культура и археология античного мира. М.
- Брашинский И. Б. 1966. Новые архитектурные терракотовые украшения из Ольвии // Культура античного мира. М.
- Брашинский И. Б. 1968. Материалы к изучению торговых связей Ольвии // СА. № 2.
- Голубцов В. В. 1914. Монеты Ольвии по раскопкам 1905-1908 годов // ИАК. Вып. 51.
- Горбунова К. С. 1983. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л.
- Зелинский Ф. Ф. 1996. Религия эллинизма. Томск.
- Зограф А. Н. 1951. Античные монеты // МИА. № 16.
- Карасев А. Н., Леви Е. М. 1976. Исследования Ольвии после Б. В. Фармаковского (1927-1970 гг.) // Художественная культура и археология античного мира. М.
- Каришковський П. Й. З історії монетної справи та грошового обігу в Ольвії // Археологія. Т. XI.
- Каришковський П. Й. 1959. З історії монетної справи та грошового обігу в Ольвії. Ольвійські аси // ПОДУ. Т. 149. Вип. 7. Одеса.
- Каришковский П. О. 1968. Ольвийские «борисфены» // НСФ. № 3.
- Каришковский П. О. 1978. Из истории монетного дела Ольвии в первой половине IV в. до н. э. // Археологические исследования Северо-Западного Причерноморья. Киев.
- Каришковский П. О. 1986. О монетном искусстве догетской Ольвии // Памятники древнего искусства Северо-Западного Причерноморья. Киев.
- Каришковский П. О. 1988. Монеты Ольвии. Киев.
- Кобылина М. М. 1986. Роль традиции в греческом искусстве // Проблемы античной культуры. М.
- Корпусова В. Н. 1987. Коринфская керамика // Культура населения Ольвии и ее окружи в архаическое время. Киев.
- Куманецкий К. 1990. История культуры Древней Греции и Рима. М.
- Левек П. 1989. Эллинистический мир. М.
- Мириманов В. Б. 1973. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. М.
- Неверов О. Я. 1973. Дексамен Хиосский и его мастерская // Памятники античного прикладного искусства. Л.
- Попов Ч. 1989. Эстетические проблемы иконологии // Советское и искусствознание. № 25. М.
- Раевский Д. С. 1985. Модель мира скифской культуры. М.
- Русяева А. С. 1992. Религия и культы античной Ольвии. Киев.
- Русяева А. С., Русяева М. В. 1996. Символика и художественные особенности монет Ольвии VI-V вв. до н. э. // Мир Ольвии. Киев.
- Русяева А. С., Русяева М. В. 1997. Символика та художні особливості монет Ольвії пізньоархаїчного та класичного часів // Археологія. № 4.
- Столяр А. Д. 1972. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства. М.
- Фармаковский Б. В. 1914. Колонна Фидия // Сб. к 40-летию профессорской деятельности Н. И. Кареева.
- Формозов А. А. 1980. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М.
- Черненко Е. В. 1981. Скифские лучники. Киев.
- Членова Н. Л. 1967. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. М.
- Шапиро М. 1989. Стиль // Советское искусствознание. № 24.
- Fuchs W. 1984. Zum Beginn des archaischen Kunst // Boreas. Bd. 7.
- Harrison E. B. 1981. Rez.: Willers D. Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland // Gnomon. Bd. 53. Ht. 5.
- Seltman C. 1965. Greek coins. Methuen coltd. London.