

9. Klochko L. Scythian metal neck jewelry // *Folia Praehistorica Posnaniensia*. - 1997. - VIII. - P. 99-121.
10. Клочко Л.С. Плечовий одяг скіф'янок // *Археологія*. - 1993. - №1. - С.31-38.
11. Клочко Л.С. Скифская обувь // *Российская археология*. - 1992. - №1. - С.26-33.

**М.В. РУСЯЕВА**

*Музей исторических драгоценностей Украины*

### **ЭЛЛИНО-СКИФСКАЯ ТОРЕВТИКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭЛЛАДЫ КОНЦА V - IV ВВ. ДО Н.Э.**

Как целостный художественный стиль эллино-скифское искусство сложилось в Северном Причерноморье в конце V-IV вв. до н.э. в период наиболее высокого расцвета духовной культуры Эллады. В монументальной живописи, скульптуре, мозаике этой эпохи появляется интерес к жанризации мифологических образов, широкое обращение к сюжетам древнегреческих трагедий и сочинений историков, что было связано с возрастающей драматизацией и идеализацией образа божества, героя, человека.

Универсальность образов скифов и эллинов в боспорском ювелирном искусстве органически связана с представлением о назначении искусства, в котором переплелись стремление увековечить эстетически-прекрасные мифические образы и события, желание передать через вещь гармоническую основу окружающей среды. Торевты, находясь под непосредственным влиянием разных художественных школ, привнесли в свое творчество новые черты, ставили перед собой определенные задачи, которые ранее не решались их предшественниками. Поэтому инте-

ресно определить основные направления развития эллино-скифской торевтики в контексте монументального искусства Эллады.

Необходимо отметить, что ювелиры, в соответствии с монументальной рельефной скульптурой, разработали в разнообразных, преимущественно барельефных композициях, классический (строгий) тип рельефа, который господствовал в произведениях эллино-скифского искусства на протяжении всего развития. Его главной особенностью было изображение фигуры человека или многофигурных групп в одном плане, которые как бы двигались мимо зрителя. Именно поэтому для этого рельефа присущ принцип исокефалии, когда головы персонажей, находящихся в разных положениях, размещались на одном уровне. Фон на нем всегда оставался абстрактной отполированной плоскостью. Одновременно ювелиры не могли отойти от привычных для греческого искусства вазописи и скульптурного рельефа значительных интервалов между элементами композиции, ярким примером этого являются барельефные фризы ритуальных кубков из Куль-Обы (Рис. 1) и Частых курганов.



Рис. 1. Золотой кубок из кургана Куль-Оба.

Во второй половине IV в. до н.э. в эллиноскифском искусстве можно отметить появление редких примеров нового “живописного” типа рельефа, получившего распространение в Греции в конце V - начале IV вв. до н.э. (фризы храма Аполлона в Бассах, памятник Нерейд из Ксанфа, Героон в Триесе и пр.). Этот рельеф возник под непосредственным влиянием монументальной живописи Эллады. Скульпторы стремились перенести в него приемы живописной композиции с обязательным специфическим обрамлением. Для него характерно глубинное раскрытие пространства с пейзажными и архитектурными деталями, живописная трактовка драпировок, отсутствие принципа исокефалии. В торевтике его применяли при создании многофигурных динамичных композиций, где было необходимо воссоздать сцены битвы, передать человеческие фигуры в сложных ракурсах и пересечениях, создать ощущение перспективной иллюзии (золотые обивки ножен мечей чертомлыкской серии). Иногда фриз занимает две смежные полосы, расположенные одна над другой, которые слиты в единое органическое целое сюжетом (золотые и серебряные обивки горитов чертомлыкской и карагодеуашхской серий). В отличие от классического рельефа, композиции на них имеют повествовательный, конкретно-исторический характер, сюжеты для которых, как правило, заимствовались из монументальной живописи и скульптуры.

Необходимо также добавить, что главный закон, определяющий построение фриза - взаимосвязь отдельных фигур и обоснованное присутствие их в сцене - прекрасно соблюдается художниками в памятниках эллиноскифского искусства. Чаще всего в произведениях торевтики, выполненных в классическом и “живописных” стилях, отдельные и как будто независимые друг от друга сцены разделены между собой почти незаметными промежут-

ками. Наиболее характерным признаком такого разделения являются крайние персонажи в этих группах, повернутые один к одному спинами, что должно было подчеркивать их обособленность и самостоятельность. В целом такой художественный принцип присущ для многофигурных композиций как на скульптурных фризах, так и в монументальной живописи и мозаике конца V - IV вв. до н.э. В памятниках торевтики из Северного Причерноморья он ярко прослеживается на барельефных фризах ритуальных чаш из курганов Солоха и Гайманова Могила, чертомлыкской амфоре, налобной пластине из Сахновки, обивках горитов и ножен мечей и т.д.

Наиболее близкие сюжетные и стилистические аналогии некоторым изображениям на произведениях торевтики можно найти в монументальной рельефной скульптуре Эллады. Так, фризы Парфенона вдохновили торевтов на создание образов всадников на гребне и чаше из Солохи, аппликационных пластинах из Куль-Обы (Рис.2). Фигуры греческих и персидских воинов на обивках ножен мечей чертомлыкской серии находят параллели в монументальных рельефах храма Аполлона в Бассах, фризах Герона в Трисе и Мавзолея в Галикарнасе (Рис.3).

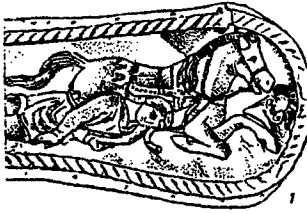
Многофигурные и разные по сложности уникальные сюжеты гребня из Солохи и пекторали из Толстой Могилы разработаны в прямой зависимости от храмовой скульптуры, откуда были заимствованы принципы постановки отдельных фигур. Их в некоторой степени треугольные композиции свидетельствуют о практически прямом наследовании построения композиций фронтонов античных храмов.



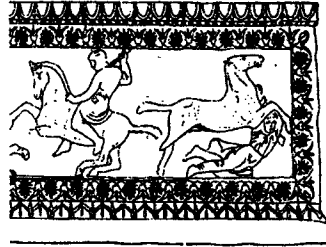
Рис. 2. Фрагмент сцены охоты на льва  
на серебрянной позолоченной чаше из  
кургана Солоха.

В торевтике получили распространение и миниатюрные копии с выдающихся монументальных статуй. Так, из кургана Куль-Оба происходят золотые височные подвески, диски-медальоны которых украшены рельефными изображениями головы Афины в шлеме с тремя фигурками сфинксов. По Павсанию, именно такой шлем увенчивал голову всемирно известной хрисоэлефантинной статуи Афины Партенос Фидия приблизительно 438 г. до н.э. Вследствие этого куль-обские подвески относят к наиболее ранним миниатюрным копиям. Кроме этого, в разных погребениях Северного Причерноморья найдены миниатюрные золотые серьги и подвески в виде женской головки с букранием на шее. Вполне вероятно, что они представляли разностильные копии головы Геры известного греческого скульптора Поликлета, создавшего в 420-

417 гг. до н.э. ее статую из золота и слоновой кости для Аргосского Герайона.

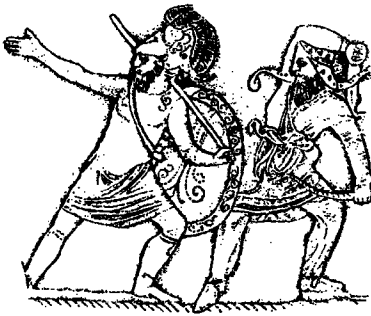


1



а

б



в



г

Рис. 3. а - фрагмент сцены боя на золотых обивках ножен меча из Чертомлыкского кургана; б - фрагмент сцены охоты на надгробии сатрапа из Сидона; в - фрагмент сцены боя на золотых обивках ножен меча из Чертомлыкского кургана; г - фрагмент фриза Героона в Трисе

В эллино-скифской торевтике нашло отражение и одно из основополагающих открытий древнегреческой скульптуры - контрапост Поликлета - противопоставление и равновесие правой и левой частей тела. Позы пехотинцев на гребне из Солохи построены именно по этому принципу: левой ногой, опирающейся на землю, соответствует левая рука со щитом, а свободной правой ногой -

напряженно согнутая рука с коротким мечем. Этот мотив также характеризуется тем, что свободная правая нога воинов отведена назад и касается земли только кончиками пальцев, что придает всей фигуре стремительное движение. Равновесие всей композиции поддерживается крестообразно, хиастически. К тому же эти позы носят исключительно функциональное назначение - контур левой части тела замкнут щитом, закрывающим плечи и голову пехотинцев, правый - открыт, наполнен динамичным движением. Благодаря этому у зрителя складывается впечатление непрерывного гибкого движения, направленного к центру композиции - всаднику на вздыбленном коне.

Проблема трактовки движения в пространстве и в дальнейшем разрабатывается торевтами. Как и в греческой скульптуре, для изображения фигур людей в эллино-скифском искусстве характерно пространственное движение, характеризующееся тем, что все тело направлено вперед или вокруг себя. В фигурах скифских всадников на гребне из Солохи и аппликациях из Куль-Обы наблюдается мотив потенциального движения, когда все тело находится как бы в покое, однако резкий поворот головы, поднятая вверх рука с коротким копьём создают впечатление особенного напряжения, наполненного внутренней динамикой.

В произведениях эллино-скифской торевтики ярко прослеживается отношение художников к проблеме выражения лица, мимики и портрета. Здесь можно выделить несколько направлений: идеализирующая линия (под влиянием произведений древнегреческих историков и писателей); этнографический реализм в изображении скифов; конкретизация душевного состояния и попытка передачи индивидуального облика человека.

Тенденция идеализировать обычаи и образы скифов на художественных изделиях, которые часто предназначались для специальных дипломатических подарков вождям, а иногда и царям, должна была способствовать более гуманному развитию жизни воинственных кочевников. В изобразительных сюжетах не встречаются многочисленные свидетельства Геродота о жестокости скифов. Ценность этих произведений в том, что их можно трактовать в разных аспектах, находя в них соответствующую информацию для изучения духовной жизни, быта, военного дела, этнографии скифских кочевников. Одновременно они были дополнительным источником относительно того, что в своем большинстве в изображениях сцен из жизни скифов необходимо видеть мифологические и ритуальные действия, помогающие более глубоко понять духовное мировоззрение кочевников.

Образы скифов на произведениях торевтики отличаются от изображений кочевников на изделиях, выполненных в городах Средиземноморья, например, расписных вазах Ксенофанта, одного из самых известных афинских художников первой половины IV в. до н.э. Не имея достаточного представления о внешнем облике скифов, их одежде, вооружении, физическом типе, Ксенофант изобразил трафаретных условных варваров, распознать которых можно только благодаря островерхим шапкам на голове и надписям возле фигур, во внешности нет никакой разницы по сравнению с греками.

Вместе с тем, достаточно показательным было стремление всех художников соединить легендарное с реальной жизнью скифов, донести к их пониманию антропоморфные изображения и многочисленные орнаментальные мотивы, характерные для эллинского искусства. В этом случае привлекает внимание этнографический реализм в изображении скифских кочевников,



который с особой яркостью раскрывается благодаря их одежде, прическам и вооружению. В трактовке одежды превалирует функциональное назначение. С ее помощью торевты подчеркивают строение тела могущественных и сильных воинов, полных, как правило, пожилых женщин, олицетворяющих богинь или жриц.

В конце V в. до н.э. в скульптуре возникает понятие "схемата" - способность художника с ритмичной выразительностью передать внутреннее духовное состояние человека, через определенное движение тела. Первые попытки психологического изображения номадов видим на сложном барельефном фризе чаши из Гаймановой Могилы второй половины IV в. до н.э. Грустные, исполненные раздумий взгляды скифских вождей подчеркнуты детальной проработкой больших глаз с гравированными веками и зрачками. Однако, это все еще обобщенно-типичные образы скифов без определения индивидуальных черт.

Заслуживают внимания две уникальные сцены врачевания на ритуальном кубке из Куль-Обы. Именно этим сюжетам более всего присущ психологический драматизм и внутренний динамизм, а также плавность линейных ритмов и раскованность движений.

Особое развитие в творчестве торевтов получает проблема передачи индивидуальной внешности человека. Так, для конца V в. до н.э. характерно стремление воплотить в изображении воина-победителя идеал "прекрасного и доблестного" эллина. Лицо всадника на наиболее раннем произведении эллино-скифского искусства - гребне из Солохи - является ярким примером такого идеально-обобщенного образа, близкого к бородатым мужчинам в греческом монументальном искусстве высокой классики. В этот период был создан своеобразный идеал головы и лица - контур носа по прямой линии продолжает контур

лба, благодаря чему этот, так называемый греческий профиль, получает особую пластическую выразительность.

Однако постепенно эмоциональная окраска образов начинает превалировать над торжественной монументальностью, обобщенно-типичным, даже идеальным изображением героя. Художник другого произведения торевтики из этого же кургана - обивки горита начала IV в. до н.э. - акцентирует внимание на психологической характеристике скифских воинов. Лица молодых скифов схематизированы, а старых в некоторой степени напоминают сатиров с курносими носами и толстыми губами. Однако даже уродливость старых номадов носит идеально-типичный характер. Их взгляды абстрактны, обращены в пространство, а большие круглые глаза, без выделения зрачков подчеркивают драматизм и переживание битвы.

Значительный шаг в этом направлении сделал выдающийся создатель золотой пекторали из Толстой Могилы. В реалистических, вероятно, портретных чертах персонажей главной сцены наблюдается наибольшая драматизация, которая нашла отражение в памятниках эллино-скифского искусства. Она воплощает не только индивидуальные переживания двух важных мужчин, а вообще духовное напряжение, страстное волнение, которое ощущается во всей многофигурной трехярусной композиции уникального царского нагрудного украшения.

Для усиления их эмоциональной окраски торевт использует особые, специфические способы, свидетельствующие о том, что он, вероятно, принадлежал к скульптурной школе Скопаса. Большие миндалевидные, глубоко посаженные глаза пожилых мужчин, оттеняют как будто припухшие веки, над которыми нависают кустистые брови. Благодаря этому их лица получают взволнованный, динамичный вид.

Таким образом, если попробовать кратко охарактеризовать произведения торевтики с изображениями скифов и эллинов, то можно отметить своеобразное соединение и смешение разных принципов условности и реалистичности, утонченной грации и натурализма, плоскостности и сложного построения композиций, симметрии и едва заметных контрастов. Сложные мотивы и движения людей, ракурсы и пересечения, проблема пространства и попытка индивидуальной характеристики лиц, - вот что интересует золотых дел мастеров, как и всех художников Эллады, в конце V - IV в. до н.э.

**Д. В. ЧЕРЕМИСИН**

*г. Новосибирск, Россия, Сибирское отделение РАН*

## ПЕТРОГЛИФИЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ СЮЖЕТАМ ПЛАСТИЧЕСКОГО СКИФСКОГО И СКИФО- СИБИРСКОГО ИСКУССТВА

Среди исследованных автором наскальных изображений левого берега р. Чуи (Горный Алтай) есть петроглифы, находящие прямые иконографические и композиционные аналогии в скифской и "скифо-сибирской" торевтике.

Две фигуры оленей выбиты на горизонтальных плоскостях скальных выходов в местности Алты-Катындой (Рис.1). Они сочетаются с концентрическими углублениями-лунками. Иконографически оба эти изображения столь близки (пропорции, сходство линий шеи и приподнятой морды, идентичность линий, отделяющих шею и выделяющих лопатку), что, очевидно, оба они были выполнены одной рукой. Сочетание с образом оленя чашечных углублений, как правило, связываемых с обря-