

- Яценко В. П. Ольвия и Боспор в эллинистическую эпоху // Эллинизм: экономика, политика, культура. М., 1990.
- Яценко В. П. Женщины, Афродита и жрица Спартокидов в новых боспорских надписях // Женщина в античном мире. М., 1995.
- Durrbach F. Choix d'inscriptions de Delos. Paris, 1921. Vol. I.
- Gardner J. Women in Roman Law and Society. Bloomington, 1986.
- Günther W. Das Orakel von Didyma in hellenistischer Zeit // Istanbuler Mitteilungen. Tübingen, 1971. Beiheft 4.
- Köhler H. Dissertation sur le monument de la reine Comasarye. СПб., 1805.
- Mims E.H. Scythians and Greeks. Cambridge, 1913.
- Olshausen E. Pontos und Rom (63 v. Ch. – 64 n. Ch.) // Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Berlin, 1980. Bd. II.
- Rehm A. Didyma. Berlin, 1958. Bd. 2.
- Schuller W. Frauen in der griechischen Geschichte. Konstanz, 1985.
- Schuller W. Frauen in der römischen Geschichte. Konstanz, 1987.
- Selman Ch. Women in Antiquity. London, New York, 1956.
- Simon E. Die Götter der Griechen. München, 1998.
- Ustinova Yu. The Supreme Gods of the Bosporan Kingdom. Celestial Aphrodite and the Most High God. Leiden. Boston. Köln, 1999.
- Vinogradov Ju.G. Pontische Studien. Kleine Schrichten zur Geschichte und Epigraphik des Schwarzmeerraumes. Mainz am Rhein, 1997.
- Werner R. Die Dynastie der Spartokiden // Historia. 1955. IV.
- Zinserling V. Die Frauen in Hellas und Rom. Leipzig, 1972.

RUSJAEVA A.S.
DIE BOSPORANISCHE KÖNIGIN KAMASARYA
Ресюме

Die Königin Kamasarya war in historischer, chronologischer, religiöser Hinsicht unverkennbar der hervorragende Verveserin und Königmutter in der Geschichte Bosporos Kimmerios im 2. Jh. v. Chr. Einer der wichtigsten Züge der Tätigkeit Kamasarya waren die intensiven Freundschaftsverhältnissen mit der panhellenischen Heiligtümer Apollon in Didyma und Delphi, Heiligtum Aphrodites Urania Herrin von Apaturon in Taman und Pantikapaion und seine Kultverbindung. Besonders interessant sind die engen verwandten Wechselbeziehungen mit das Pontische Königreich und der Skythen. Die weise und kultivierte, vernunftmässige und ambitiöse Königin Kamasarya stellt die Verteidigerin und Bewahrerin der Traditionen der bosporanische Königs Familie Peirisades I und Komosarya.

М. В. РУСЯЕВА

ОСНОВНОЙ СЮЖЕТ НА ЗОЛОТЫХ ОБИВКАХ
ГОРИТОВ «ЧЕРТОМЛЫКСКОЙ СЕРИИ»

Для истории исследования разнообразных взаимоотношений Боспорского государства со средиземноморскими городами, с одной стороны, а с другой, кочевыми скифами при правлении Левкона I и Перисала I большое значение имеют выдающиеся памятники эллино-скифского и собственно эллинского искусства, раскрывающие многогранные черты и особенности мировоззрения как эллинов вообще и боспорцев в частности, так и соседних номадов. В данной статье будет рассмотрен основной сюжет лишь одной серии произведений торевтики – золотых обивок горитов, которые почти единодушно считаются творением талантливого боспорского мастера.

За весь период раскопок скифских курганов были найдены четыре идентичных золотых обивки горитов, датирующиеся исследователями в общем 340-320 гг. до н.э. По месту первой находки в кургане Чертомлык они получили условное название «чертомлыкская серия». Три из них, – Чертомлыкский (1863 г.), Ильинецкий (1902 г.), Мелитопольский (1954 г.) курганы, – происходят из степной зоны Украины, четвертая найдена в Восьмом Пятибратнем кургане на Дону (1959 г.) [Фармаковский 1911; Шилов 1961; Gamber 1978, S. 305, fig. 320; Rätzl 1978, S. 174-176, fig. 7; Pfrommer 1982, S. 152-153, fig. 29; Тереножкин, Мозолевский 1988; Алексеев, Мурзин, Ролле 1991; Shcheglov, Katz 1991; Jacobson 1995, p. 225-226, fig. 102].

Вся поверхность горитов украшена почти одинаковыми рельефными изображениями эпизодов из жизни Ахилла во время его пребывания на острове Скирос у царя Ликомеда, сценами охоты животных и растительно-геометрическими орнаментами, расположенными на шести фризах¹. Но лучше всех сохранился горит из Мелитопольского кургана². На нем мы видим наиболее четкое изображение рельефов и именно он послужил образцом для данного исследования (рис. 1)³.

¹ Изображения на горитах отличаются лишь деталями декора, нанесенными во время дополнительной обработки золотых пластин.

² Музей исторических драгоценностей Украины (Киев). Инв. № АЗС-1416. Обивки из Чертомлыка и Ильинецкого кургана хранятся в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург), а из Восьмого Пятибратнего – в музее Ростова-на-Дону.

³ Прорисовки горита сделаны автором.

На протяжении длительного времени особо пристальное внимание привлекала к себе центральная двухъярусная композиция, состоящая из семи сюжетов. Сначала вслед за Л. Стефани [1865, с. 152-171], исследователи считали, что здесь представлены иллюстрации к афинскому мифу о Тесее и Алопе. Позднее ученые, особенно такой известный знаток античной культуры как А. Furtwängler, дали совершенно иную трактовку изображений, считая, что на горитах сцены между собой не связаны ни сюжетно, ни идейно [Furtwängler 1883, S. 47]. Против такого объяснения решительно выступил исследователь античной живописи С. Роберт, убедительно доказавший, что источником для создания двухъярусного фриза была картина Полигнота с изображением обнаружения Одиссеем Ахилла на острове Скирос среди дочерей царя Ликомеда [1889, S. 151]. Эту мысль поддерживали В.К. Мальмберг [1894, с. 179-181] и Б.В. Фармаковский [1911, с. 86-87]. Последний много сделал для расшифровки отдельных малопонятных моментов [1911, с. 87-98]. В итоге большинство современных ученых согласны с этим мнением [Онайко 1970, с. 25-26; Шилов 1961; Черненко 1981, с. 80-84; Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 125; Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 106; Русяева 1999, с. 70-71].

С точки зрения Д.С. Раевского, сцены на горитах переосмысливались в среде кочевых скифов в соответствии с мифами о Колаксае [1980; 1985, с. 167-169]. В последнее время К. Stähler также предположил, что это эпизоды из иранского эпоса [Stähler 1997, s. 110-111; Stähler, Nieswandt 1991/1992, s. 103-108]. Вместе с тем Е.В. Черненко заявил о «бесперспективности попыток связать сцены на горитах «чертомлыкской серии» с какими-то определенными событиями, видеть в них иллюстрации к историческим событиям и литературным произведениям» [1998, с. 39].

Таким образом, до сих пор в научной литературе не существует единой точки зрения относительно трактовки центрального сюжета на обивках горита. Поэтому интересно проанализировать особенности его композиционного построения и дать краткую характеристику отдельных сцен, благодаря чему станут более понятными не только оригинальный замысел художника, создавшего этот непревзойденный шедевр эллинистического искусства, но и каждый персонаж.

Композиция верхнего яруса по всем признакам имеет законченную форму. С моей точки зрения, она состоит из четырех четко и рационально скомпонованных сцен, тематически и стилистически объединенных с главным персонажем – Ахиллом: герой обучает своего маленького сына Пирра (Неоптолема) стрельбе из лука; огорченный и напуганный Неоптолем сообщает матери и няне о неожиданном прибытии незнакомых людей (посольской миссии во главе с Одиссеем); встреча Ахилла и Одиссея; отчаяние Деидамии, которую сдерживают няня и один из послов (возможно, старый мудрый Нестор), после согласия Ахилла принять участие в Троянской войне.

В первой сцене, представленной в левой части фриза, полуобнаженный юноша, сидя в профиль к зрителю, показывает маленькому обнаженному мальчику приемы стрельбы из лука (рис. 2). Короткая копна густых вьющихся волос, аккуратно обрамляющих лоб, подчеркивает округлость головы и утонченную красоту юношеского лица с большими миндалевидными глазами, прямым носом, мягко

очерченными губами и подбородком. Со сходными чертами лица и прически он представлен и в последующих сценах. Гиматий волнистыми складками прикрывает левое бедро, спадая сзади живописной массой. Правой рукой он показывает мальчику, как натягивать тетиву лука, а левой пытается поставить его ногу в надлежащее положение. Вся его фигура с подогнутыми ногами напряжена, взгляд полностью сосредоточен на действиях. Такой способ постановки фигуры давал возможность показать ее во всей пластической полноте, даже с детальной проработкой пальцев рук и ног. Некоторая схематичность и нечеткость в изображении отдельных частей тела, вполне объяснима несовершенством техники исполнения, а также попыткой создания в барельефной композиции глубокого внутреннего пространства.

В отличие от поглощенного объяснениями юноши, мальчик совершенно не обращает на них внимания. Он стоит на невысоком скалистом возвышении, держа обеими руками лук, но смотрит в сторону условного зрителя, а не на своего учителя. Кажется, что он увидел что-то чрезвычайно интересное, и это отвлекло его от главного занятия. Возможно, именно в данной сцене заложена художником одна из основных идей произведения – завязка всего сюжета.

Полностью обнаженная фигурка мальчика еще не утратила детской припухлости. Торевт проработал в деталях только черты головы, показанной в легком трехчетвертном повороте. Фигура намечена широкими пластическими массами. У ног юноши, частично закрывая возвышение, на котором стоит мальчик, лежит большой щит. Как раз эта деталь вооружения указывает, что Ахилл и на острове Скирос не расставался с ним, готовый в любую минуту защитить своего сына и самого себя.

Эта сцена построена по всем известным в то время правилам перспективы. Щит, каменные возвышения, на которых показаны герои, а также их фигуры изображены в разных планах относительно друг друга, что и создает не только иллюзию глубокого пространства, но и как будто отдаляет их от следующих многофигурных групп. Особое напряжение вызывает взгляд ребенка в невидимое пространство, за которым кроется разгадка.

Далее видим уже совсем другую сцену: чем-то встревоженная девушка стоит позади сидящей пожилой женщины с печально наклоненной вниз головой. Последняя обнимает маленького мальчика, прильнувшего к ее груди (рис. 2). На обеих героинях – типично эллинистические длинные хитоны и гиматии, покрывающие головы. Пышные складки одежд четко обрисовывают все детали фигур, создавая легкую игру светотени. Молодая женщина, придерживая у лица край гиматия, смотрит в ту же сторону, что и мальчик в предыдущей сцене. На ее широком лице с прищуренными глазами застыло выражение тревоги и страха. Сидя на деревянном с ажурной резьбой табурете, опечаленная женщина с уже немолодым немного скуластым лицом несомненно успокаивает мальчика: левой рукой она прижала его к груди, а правой держит за руку.

Сюжетно обе сцены связаны между собой встревоженными взглядами мальчика и молодой женщины, обращенными в одну и ту же сторону. Возможно, первый из них увидел нечто такое, что вынудило его бросить занятия и прибежать к своим родным, чтобы известить их о происшедшем событии.

Третья сцена напряженно эмоциональна и более динамична. Мужчина с полубожаемым торсом, сидя на покрытом резьбой стуле, удерживает за руку юношу, стремительно вскочившего со своего табурета и пытающегося бежать (рис. 3). Лицо первого суровое и вместе с тем спокойно-волевое, движения уравновешены и целенаправленны. На лице юноши показаны сложные переживания его души: стыд, гнев, отчаяние. Правой рукой он схватил короткий меч, левой придерживает гиматий, слева прикрывающий его фигуру: основная его часть лежит на стуле, с которого он поднялся, другой конец развевается за спиной, еще больше подчеркивая динамичность всей сцены, стремительность движений. Перед нами стройный и сильный юноша, полностью отвечающий идеалу мужской красоты позднеклассического времени. В нем отсутствует атлетическое начало, он не наделен тяжелой и могущественной силой. Его фигура гибка и грациозна, в ней нет ни одной резкой грани или линии, все плоскости и объемы мягко переходят один в другой, образуя мерцающую игру света и тени.

Вслед за С. Роберт'ом, В. Мальмбергом и Б.В. Фармаковским все современные исследователи горита считают именно эту сцену центральной на верхнем фризе [Роберт 1889, с. 151; Мальмберг 1894, с. 162-164; Фармаковский 1911, с. 86-88; Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 125-126]. Согласно с общепринятой версией, тут изображен эпизод из жизни Ахилла именно в то время, когда его нашел Одиссей на острове Скирос, где он по требованию своей матери прятался в семье царя Ликомеда, чтобы избежать участия в Троянской войне. По пророчеству элины могли взять Троию только с Ахиллом, но он должен был погибнуть под ее стенами, и никто из богов не в силах был помешать этой трагической судьбе героя.

С целью найти Ахилла хитроумный Одиссей стал бродячим торговцем. Появившись неожиданно во дворце Ликомеда, он разложил перед его дочерьми, среди которых в женском платье находился и Ахилл, специально принесенные вещи, в том числе и оружие. По заранее разработанному плану в это время прозвучал военный призыв к бою. Ахилл, услышав его, схватил меч и таким образом выдал себя.

Эта сцена действительно в наибольшей степени согласуется с мифом о пребывании Ахилла в семье Ликомеда. Тут он женился на одной из его дочерей – Деидамии, родившей сына Неоптолема, без которого не могла закончиться Троянская война.

Исходя из этого, по всей вероятности, необходимо несколько иначе, чем другие исследователи, трактовать и две предыдущие сцены, которые, безусловно, связаны с центральной. Юноша на первой – не учитель маленького Ахилла, как обычно считается, а сам Ахилл, обучающий своего сына Неоптолема стрельбе из лука. Именно он, удивленный появлением чужестранца, испытывая страх и детское любопытство, сообщает матери и няне о его прибытии. Женщины в предчувствии неминуемой судьбы Ахилла изображены встревоженными и грустными.

Третья сцена, где порыв Ахилла сдерживает спокойный мужчина, скорее всего, сам Одиссей, наполнена драматизмом. Здесь будущий герой Троянской войны показан в обычном для него гиматии, босиком, так как только что вернулся с поля, где обучал сына. Во всех аксессуарах его одежды никак нельзя распознать женский хитон, под которым

он прятался у Ликомеда, наоборот, левой рукой он собирается отбросить плащ, чтобы предстать в полной наготе героя, стремившегося к воинской победе и доблести.

С композиционной логикой верхнего фриза связана и последняя четырехфигурная сцена, которая по канонам монументальной живописи и скульптурных рельефов отделена от предыдущей тем, что оба персонажа (Ахилл и сидящая молодая женщина), хотя и очень близко расположены, но развернуты спинами друг к другу и сюжетно не связаны. В последней части этого фриза развертывается значительная экспрессивно-эмоциональная сцена, главными персонажами которой, с одной стороны, является Деидамия, а с другой – Ахилл (рис. 4-5).

Женщина в безрукавном хитоне и спущенном на бедра гиматии сидит в профиль на длинной подушке в виде связанного мешка, положенного на клине, поставив ноги в закрытой обуви на подставку. Правой рукой она отирается на подушку, левой схватила за гиматий молодую глубоко взволнованную девушку с распростертыми руками, стремящуюся изо всех сил убежать от нее. Кого имел в виду художник, изображая сидящую со спокойным красивым и молодым лицом женщину, сказать с уверенностью невозможно, это могла быть и служанка, и старшая сестра Деидамии.

Фигура рвущейся в отчаянии девушки самая динамичная и трагичная во всей двухъярусной композиции. Распростертые руки, резко откинута назад голова со спутанными густыми волнистыми волосами, поднятые вверх большие глаза и сомкнутые в немом крике губы, одежда, подчеркивающая не только ее фигуру, но и каждое движение стройного тела с узкими плечами и бедрами, передают особое психологическое состояние – стремление молодой жены во что бы то ни стало остановить Ахилла, идущего на войну, после которой она его уже никогда не увидит.

На верхнем выступе горита изображены две фигуры, которые на первый взгляд как бы отделены от предыдущей сцены. На стуле со скрещенными ножками, опираясь на палицу, сидит бородатый мужчина в гиматии, закрывающем только нижнюю часть его мускулистого тела. Голова в трехчетвертном повороте наклонена к левому плечу. Задумчивый, как бы отстраненный мудрый взгляд, подчеркивает драматизм происходящего действия. Короткие слегка волнистые волосы обрамляют высокий лоб. Борода и усы трактованы очень подробно, с выделением каждой пряди. Хотя мужчина сидит недалеко от полулежащего с оружием в руках Ахилла, но поворот его торса в фас, поднятая вверх правая рука с палицей, которой он одновременно держит за руку Деидамию, а также то, что он сидит перед входом, связывают его больше с ней, чем с героем. Вероятно, Деидамия пытается вбежать в помещение, где находится ее муж. Но сидящий у входа, на что указывает и прямоугольной формы часть дверного косяка, бородатый мужчина вместе с женщиной сдерживают ее порыв.

В этой фигуре исследователи видели Ликомеда, так как он якобы держит скипетр [Фармаковский 1911, с. 91; Онайко 1970, с. 26]. Но на горите из Мелитопольского кургана хорошо видно, что это не атрибут царской власти, а обыкновенный посох, с каким очень часто изображали путешественников. Таким образом, перед нами один из представителей посольской миссии, прибывшей на Скирос за Ахиллом, решивший прервать встречу с ним Деидами.

Ахилл полулежит на возвышении, образованном естественным выступом горита, на полотно из задранированного гиматия, один конец которого переброшен через левое плечо, а другой закрывает правое бедро и ногу. В складках одежды между ногами стоит меч, который он придерживает правой рукой. За спиной героя лежат большой круглый щит и шлем. Фигура Ахилла показана в сложном ракурсе. Его голова в три четверти наклонена вперед. Взгляд направлен на условного зрителя. Спокойное, но немного грустное круглое лицо застыло в раздумьях о грядущих битвах и смерти. На полных губах под широкими ноздрями прямого носа – едва уловимая ироничная усмешка: то ли он презирает себя за попытку перехитрить судьбу в угоду своей матери-богине, то ли горд за будущую славу героя. Во всяком случае, он демонстрирует свое вооружение и желание участвовать в битве ахейцев против троянцев. У него нет иного выхода, он должен исполнить свою последнюю обязанность перед соотечественниками ценой собственной жизни. Грустная фигура посланника ахейцев символически высококим посохом отгородила его навсегда от счастливой семейной жизни во дворце Ликомеда.

Композиция этого фриза по всем признакам имеет законченный вид. Все четыре сюжета создают иллюзорную видимость одной целой картины, главные события на которой разворачиваются постепенно, одна за другой на протяжении сравнительно короткого промежутка времени. Единство действия подчеркнуто и расположением с двух сторон горита фигуры Ахилла, обращенного спиной к краю композиции. Изображение юноши во всех сценах имеет много общих черт: круглое лицо с миндалевидными небольшими глазами под треугольной формы лбом, длинный прямой нос с широкими ноздрями, пухлые губы, овальной формы подбородок, короткая прическа, полуобнаженный торс с гиматием, получившем оригинальную трактовку, соответствующую сюжету и действиям героя в той или иной сцене. Вообще, его фигура составляет внутреннее ядро всей многосюжетной композиции, поэтому нет никаких оснований видеть в нем какого-то другого героя.

Совсем в ином плане построен нижний фриз с мифологическими сценами, являющимися логическим продолжением рассмотренных выше: жена Ликомеда успокаивает дочерей; беседа ахейских послов с Ахиллом в присутствии Ликомеда; грустная Деидамия с последним даром для Ахилла. В отличие от предыдущего яруса, изображенные в двух боковых сценах фигуры развернуты лицом к краям горита, что свидетельствует о незавершенности композиционного решения этого фриза.

Слева показаны четыре женщины: три – сидят на различных по конструкции и убранству стульях, последняя – стоит, повернувшись спиной к прямоугольному столбу, имитирующему дверной проем. Все они одеты в роскошные задранированные хитоны и гиматия, которые вместе с орнаментированной мебелью и занавесками на заднем плане, создают живописно-декоративную композицию (рис. 6). Вместе со свободным размещением фигур на плоскости здесь с большим мастерством передана глубина пространства, ставшая одним из главных правил построения многофигурных сцен. Художник показал не только индивидуальные черты их лиц, костюмов, причесок, украшений, но и подчеркнул разницу в возрасте. Все женщины изображены в профиль,

их взгляды устремлены куда-то вдаль – печалью и напряженным ожиданием охвачена эта группа. Самая пожилая, сидящая в левом углу сцены – полностью закутана в гиматий. Она немного сгорбилась и как-бы отстранилась от других персонажей.

Немного позади сидит женщина в расцвете лет, положившая правую руку ей на плечо, а левой опирающаяся о плечо молодой девушки в лавровом венке. Именно ее поза самая раскованная и спокойно-уравновешенная, хотя она и пытается утешить свою мать или кормилицу. Торевт уделил деталям ее костюма, украшениям и прическе наибольшее внимание. На правой руке – браслет, в ушах – большие каплевидные сережки. Аккуратно уложенные волосы на затылке прикрыты орнаментированной насечками сеткой. Хитон с треугольным вырезом открывает полную шею. Ткань как бы поднимается в такт размеренному дыханию героини, а драпировки образуют богатую игру света и тени. На вытянутых ногах – изящные сандалии. В композиционном решении данной фигуры ярко выражена торжественность и надменность, присущие изображениям царских особ. Поэтому в ней чаще всего видят жену Ликомеда.

Если первые два образа отличаются некоторой статичностью, то остальные героини наоборот подвижны. Девушка в венке, сидящая рядом с царицей, как бы застыла на мгновение. Живописные складки одежды подчеркивают стройные женственные линии тела, просвечивающие сквозь хитон и гиматий. Стоящая позади нее героиня, с выставленной вперед левой ногой и протянутой вперед рукой, как бы намеревается увести сидящую перед ней. Однако она замерла, напряженно всматриваясь или же прислушиваясь к чему-то вместе с другими. Грациозное движение гибкого тела, ритмичность развевающихся за спиной складок одежд создают прекрасный своей жизненностью и пластичностью образ. Его выразительность еще больше подчеркивается сурово сведенными бровями, беспокойным взглядом едва прищуренных глаз, упрямо опущенным вниз подбородком.

По мнению исследователей, здесь представлены жена Ликомеда со своими дочерьми и стоящей позади служанкой [Фармаковский 1911, с. 90-92; Онайко 1970, с. 26]. Но если это так, то первая из них с ярко выраженными чертами пышнотелой пожилой женщины, в одежде, полностью скрывающей фигуру, никак не может быть дочерью Ликомеда. Она по возрасту больше похожа на мать царицы, кормилицу или же няню. Совсем молодая девушка, сидящая рядом с женой Ликомеда, также не может быть Деидамой, так как она уже имела сына от Ахилла. По эллинским традициям венки надевали только девушки. Скорее всего, это одна из ее незамужних сестер. Нельзя согласиться и с тем, что позади сидящих стоит служанка, только на основании того, что она изображена в другой позе [Фармаковский 1911, с. 92]. Как уже отмечалось, именно динамизм ее фигуры, взволнованное выражение лица могут свидетельствовать о том, что в ней воплощен образ Деидамы, озабоченной событиями, разворачивающимися во дворце отца. В образах сидящих женщин отсутствуют те сложные рефлексии, которые торевт пытался придать четвертой девушке, находящейся физически рядом с ними, но готовой броситься к мужу.

За ее спиной разворачивается следующая сцена, где что-то решают четверо мужчин

(рис. 7). В отличие от предыдущей, в ней все персонажи так или иначе демонстрируют свои действия. В центре в свободной позе на низеньком, вероятно, круглом табурете или подушке, держа в вытянутых в обе стороны руках какие-то предметы, сидит Ахилл в гиматии, слегка прикрывающем пышными драпировками его почти обнаженное тело. Туловище героя развернуто в фас, голова и ноги – в легком трехчетвертном развороте. Как и в вышеописанных сценах у него идеализированные черты лица с кудрявыми короткими волосами, обращенный вдаль взгляд. У подножия стула лежат все тот же щит и шлем.

По обеим сторонам от Ахилла стоят двое бородатых мужчин, по-видимому, пытающихся что-то ему доказать. Один из них (слева) с утонченными чертами лица в длинном гиматии, частично открывающем его плечо, руку и торс, приземист. Сквозь крутые драпировки проглядывают его непропорционально короткие полные ноги. Энергичным движением правой руки, протянутой к плечу Ахилла, он обращается к нему. Справа стоит мускулистый, почти обнаженный мужчина, опирающийся сразу на две палицы. Его лицо излучает суровую решимость. Художник тщательно показал мускулатуру тела, выделил даже ребра. Позы этих двух героев не вызывают сомнений в том, что они уговаривают Ахилла. Он – центральный персонаж и вокруг него сосредоточены все события. Четвертый мужчина, забросив за голову левую руку, а правой, облокотившись о спинку роскошного трона, украшенного резными фигурками обивок и орнаментальным декором, сидит, встревожено наблюдая за происходящим в левом углу композиции и локтем как бы преграждает путь в комнату стоящей к нему спиной за дверью дочери. К его ногам прислонен сучковатый посох. Его фигура значительно оживляет и разнообразит общую картину.

Б.В.Фармаковский, а следом за ним и другие ученые считали, что эта сцена отражает примирение Ахилла с Агамемноном, сидящим здесь на троне, а возле героя стоят Одиссей и Диомед. Это событие произошло уже во время Троянской войны после того, как Фетида доставила Ахиллу изготовленное Гефестом новое оружие [Фармаковский 1911, с. 92-94; Онайко 1970, с. 26; Шилов 1961; Черненко 1981, с. 83; Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 127].

Однако, эта сцена совсем не похожа на воспетую Гомером в «Илиаде» [XIX, 34 сл.]. Б.В.Фармаковский объяснял ее тем, что «античные художники никогда не были иллюстраторами мифов в современном значении этого слова. Таким образом нас не должно удивлять, что в «Илиаде» [XIX, 49] Одиссей и Диомед опираются на копья, а на обивках – на палицы. Важно совпадение общего мотива, т.е. то, что герои изображены ринскими, хромыми, не могущими стоять без опор» [1911, с.94]. Однако в данной сцене настолько много несовпадений с рассказом Гомера, что вряд ли можно так решительно настаивать на том, что художник показал здесь именно примирение Ахилла с Агамемноном перед тем, как первому во всей красоте нового военного снаряжения, изготовленного богом Гефестом, предстоит вступить в бой с троянцами, в частности, с Гектором.

Ни в одном случае нельзя утверждать, что мужчины, стоящие вокруг Ахилла, страдают от ран, опираясь на свои копья, а Агамемнон сидит на троне со

скипетром. На обивках у всех посохи и только один из них опирается сразу на два, но ни об одном из них не создается впечатления, что он действительно ранен. Кроме этого, это не войны, какими их изображал Гомер. Да и сам Ахилл – еще не воин, он только собирается им стать. Если многие исследователи считают, что герой держит в руках поножи, собираясь их одеть, то знаток скифского вооружения Е.В.Черненко отвергает такое определение: «Сидящая фигура молодого мужчины обычно трактуется как Ахилл, одевающий доспехи. Действительно, у табурета, на котором он сидит, лежат щит и шлем. Он их не одевает. А прямоугольные предметы, которые он держит в руках, не только поножами, но ни одним из предметов вооружения быть ни в коем случае не могут» [Черненко 1981, с. 86]. К этому следует добавить, что юноша в гиматии не мог одевать на себя военное снаряжение.

Поэтому больше был прав С.Роберт, который весь фриз связывал с пребыванием Ахилла на острове Скирос [Robert 1881, S. 137-139]. Изображенные в этой сцене мужские персонажи больше согласуются с мифом о пребывании посольской миссии во главе с Одиссеем у царя Ликомеда, целью которой было уговорить Ахилла принять участие в Троянской войне. Не исключено, что Ахилл держит в руках дары от послов, стоящих рядом с ним. А наблюдает за этой сценой царь Ликомед, во дворце которого и разворачиваются все описанные выше события.

С.Роберт полагал, что художник этого горита взял за образец картину Полигнота с изображением Ахилла среди дочерей Ликомеда [Robert 1881, S. 151]. Поскольку такая картина не сохранилась, то не имеется никаких препятствий для предположения, что тореут создал самостоятельную композицию по какому-то литературно-мифологическому произведению, скорее всего трагедии Еврипида, столь много писавшего о героях Троянской войны. Главная его идея состояла в отправлении Ахилла на войну. Во всяком случае, при такой ее трактовке возникает намного меньше противоречий и сомнений относительно непонятных образов и их легче связать в единый сюжет.

Не меньшей эмоциональной выразительностью и загадочностью характеризуется одинокая женская фигура в последней сцене. Ее художественный образ является своеобразным ключом к расшифровке символики всего многофигурного сюжета. Совсем молодая круглолицая женщина в наброшенном поверх головы длинном гиматии и хитоне грустно шествует в противоположную от группы мужчин сторону (рис. 7). Ее взгляд обращен к завернутому в ткань продолговатому невыразительному предмету, который она держит двумя руками, бережно прижимая к груди. Даже складки одежды не развеваются от движений, а прямо свисают вниз, подчеркивая печальное состояние героини.

Интерпретация данного персонажа также неоднозначна. Ее считают то няней с младенцем, в котором видели Неоптолема, то Деидамию и даже Фетиду, несущую урну с прахом сына Ахилла после его смерти в Троянской войне. «Нам кажется возможным предполагать в женщине, изображенной на обивках, Фетиду. Богиня нежно, как ребенка, держит в руках совершенно прикрытые останки сына-героя, может быть заключенные в урну, и уносит их в далекую страну блаженных» [Фармаковский 1911, с. 96].

Но если все изображения связаны с пребыванием Ахилла на острове Скирос, то эта одинокая женщина может быть только Деидамией, навсегда попрощавшейся с мужем. Тот предмет, который она держит в руках, не урна и тем более не ребенок. Он имеет совершенно другие очертания, даже если и закутан в плащ, возможно, это прощальный дар Ахиллу.

В целом двухъярусная композиция выполнена в тревожном ритме, она кажется завершенной картиной, где многообразность и отдельные сцены подчинены раскрытию одной идеи. Именно такой порядок восприятия придает наибольшую определенность идейно-образному пониманию трактовки сюжета. Можно считать, что кроме Ахилла на горите в отдельных сценах повторяются одни и те же персонажи: Деидамия (2-й, 4-й, 5-й и 7-й сюжеты), Неоптолем (1-й и 2-й), няня (2-й и 5-й); некоторые из них не имеют реплик: Одиссей (3-й), Нестор (?) (4-й), Ликомед и послы (6-й), царица и младшая сестра Деидамии (5-й), служанка или старшая сестра Деидамии (4-й). При некоторых различиях в изображении одного и того же героя отличие основных черт не принципиально, а скорее случайно. Так, для Ахилла характерно благородство пропорций сильного, почти полностью обнаженного тела, чувственная, но идеализированная красота. Он сосредоточен на решении своей будущей судьбы: жить долго, тихо и счастливо или получить славу героя на войне и погибнуть. Символическое значение этого образа, который по психологической глубине напоминает классических трагедийных героев Троянской войны, еще полностью не раскрыто.

В отличие от него образ Деидамии более динамичен. Особым трагизмом и безысходностью он насыщен в последней четвертой сцене верхнего яруса. Очертания фигуры прекрасно передают движение героини, подчеркнутое глубокими, разметавшимися в резком порыве складками одежды. В первый и в последний раз образ женщины получает такую психологическую трактовку в произведениях торевтики из скифских курганов. В целом, все действующие персонажи на обивках горита охвачены противоречивыми чувствами, все они своеобразны, индивидуальны по своей внешности.

Мастер безусловно хорошо знал не только анатомию человеческого тела, но и правила построения многофигурной композиции. В выражении лиц действующих персонажей ощущается его стремление к реализму. Удачно переданная эмоциональность некоторых из них сближает это произведение торевтики со скульптурными фризами и монументальной живописью периода высокой классики и раннего эллинизма. Некоторые аналогии постановке фигур, манере драпировки одежды и мебели можно найти на рельефах восточного фриза Парфенона и Гефестиона. Но, как отмечали многие исследователи, приземистость пропорций человеческих фигур, их припухлость, а также драпировки, не допускающие изображения полностью обнаженного тела, дают основания для проведения параллелей с рельефами ликийского Героона в Трисе [Robert 1889; Мальмберг 1894; Фармаковский 1911; Онайко 1970, с. 27].

Центральная двухъярусная композиция горита, имеющая повествовательный,

конкретно-мифологический характер, принадлежит к редким примерам «живописного» типа рельефа, появившемуся в эллино-скифском искусстве во второй половине IV в. до н.э. Чаще всего его применяли при построении многофигурных динамичных сюжетов, где необходимо было показать человеческие фигуры в сложных ракурсах и пересечениях, создать ощущение перспективной иллюзии. Для него характерны глубинное раскрытие пространства с пейзажными и архитектурными деталями, живописная трактовка драпировок, отсутствие принципа исокофалии. Во многих сценах многоплановость композиции и ее объемность достигается за счет наложения и пересечения предметов, мебели, человеческих фигур, драпировки стен орнаментированными полотнищами ткани.

Для общей идеи композиции на горите важно то, что все в ней подчинено единому содержанию – воссозданию тех сцен из жизни Ахилла и Деидамии на острове Скирос, которые больше всего импонировали художнику и благодаря которым он смог воплотить свое понимание судьбы человека – как мужа и отца, так и жены, их взаимосвязанность. Вполне вероятно, что на эту тему существовала трагедия, так как изображенные на горите сцены больше напоминают трагедийные, чем мифологические. Это подчеркивается и образно-символическим значением предметов. Все, что считалось во время жизни художника ценным в эстетически-художественном отношении, отображено в образах людей, их внешней красоте, одежде, движениях, духовном значении героев. Идея объединения Ахилла и зависимой от него Деидамии на протяжении сравнительно короткого времени воплощена в отдельных, как будто независимых одна от другой сценах, но предметно-атрибутивная символика указывает на противоположное. Содержание одной сцены как в театральном спектакле переходит в другую, стоит только объединить их в единое целое, что и сделал торевт в данном произведении [Русяева 1999, с. 70-71].

Мифологические образы на рубеже классического и эллинистического времени часто получали новое осмысление не только в литературе, но следом за ней в искусстве. Литературно-философская идея неотвратимости судьбы интересует и художников. Разными способами они пытаются отразить их в живописи, скульптурном рельефе и даже в произведениях торевтики. Но если в монументальном искусстве воплощались идеи панэллинского масштаба, то в более массовой торевтике и вазопиcи подчас находили выражение и драматургические версии.

В основе художественной интерпретации мифического образа, оценке какого-либо изображения героя всегда лежит глубокое знание сюжета и тщательный взгляд на его контекст – обстоятельства создания и функцию памятника, ожидания заказчика и зрителя, степень свободы в творчестве античного художника [Трофимова 1998, с. 180]. И если сюжетная канва – мифологическая версия жизни Ахилла на острове Скирос – оставалась почти неизменной на многих произведениях искусства (монументальной живописи, торевтике, римских саркофагах), то оценка событий, также как и пластическая интерпретация мифа, подчас радикально менялась в зависимости от функций и места создания произведений, от тех представлений и мировоззрения, какими были наделены его художники и заказчики.

Мастер горита создал последовательный рассказ об отдельных моментах жизни Ахилла на острове Скирос, объединив их в сюжетные сцены, с заранее определенной символикой и идеей о неотвратимости судьбы воина-героя. Ни в одном случае образ героя не унижен, не показан в женской одежде или рядом с ней. Наоборот, он обучает своего сына быть смелым и с младенчества владеть всеми видами оружия. Эта уникальная золотая «поэма» об Ахилле, созданная под влиянием классического искусства неизвестным эллинистическим тореvтом, была призвана рассказать о нем воинственным скифам.

В связи с этим возникает вопрос о месте и времени производства парадных золотых горитов «чертомлыкской серии», а также этническом происхождении их мастера. Длительное время большинство ученых склонялись к Пантикапею – столице Боспорского царства – как центру производства не только обивок горитов, но и всех произведений эллино-скифской тореvтики [Прушевская 1955; Онайко 1970, с. 28]. Однако, после открытия гробницы Филиппа II в Вергине и обнаружения в ней идентичного по форме золотого горита со сценами Троянского цикла, М. Andronicos предположил, что центры производства этого типа вооружения были расположены не только в Пантикапее, но и в Северной Греции и Македонии [1984, р. 181-186]. По мнению M. Pfommer, в этих мастерских работали как местные, так и италийские тореvты, а горит из Вергины был дипломатическим даром Спартокидов Македонскому двору [1982, р. 166].

Совсем недавно разными учеными была высказана мысль о том, что центром производства всех обивок горитов необходимо все же считать боспорские мастерские, а экземпляр из Вергины – трофеем, полученным во время военной компании Филиппа II против Скифии в 339 г. до н.э. [Bouzek, Ondrejova 1987, р. 91-92; Shcheglov, Katz 1991, р. 116; Boardman 1994, р. 204; Vokotopoulou 1995, no. 259]. М.И.Трейстер, основываясь на общеизвестной мобильности античных тореvтов, а также сравнительном анализе декоративного оформления обивок горитов и ножен мечей с некоторыми золотыми изделиями из скифских курганов, считает, что их могли производить в нескольких мастерских столицы Боспорского царства не только местные боспорские греки, но и странствующие италийские и македонские мастера в 360-340 гг. до н.э. [Treister 1999, р. 79].

Поскольку наиболее близкими аналогиями в тореvтике являются серебряный горит из кургана Карагодеуашх на Кубани и идентичные ему золотые обивки из гробницы Филиппа II Македонского в Вергине с изображением взятия Трои, погребения и инвентарь которых датируются в пределах 350-320 гг. до н.э., то и парадные золотые гориты «чертомлыкской серии» относят к 340-320 гг. до н.э. [Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 107]. Исходя из того, что отдельные фигуры близки по стилю преимущественно ионийской рельефной скульптуре, то вполне можно допустить, что их специально изготовил хорошо с ними знакомый эллинистический художник, приглашенный боспорским царем Перисадом I в Пантикапею. Кем он был по происхождению, из какого античного центра прибыл в столицу Боспорского царства так скорее всего и останется неизвестным.

Вместе с тем, представляет большой интерес и вопрос, по какому поводу боспорский царь преподнес четырем скифским вождям одинаковые дорогие дары. Поскольку Ахилл не славился стрельбой из лука, то на обивках в первой же сцене художник изобразил его специально в роли наставника и учителя, что, безусловно, было близко мировоззрению скифских вождей. Известно, что скифские лучники служили в наемном войске боспорских царей, в экстремальных ситуациях скифские вожди помогали им в войне с врагами. Поэтому не исключено, что в итоге одной из важнейших побед, одержанных Перисадом I – правителем «всей земли, которая лежит между крайними пределами тавров и границами Кавказской земли» [КБН, 113], активное участие принимали отдельные отряды скифских лучников под началом тех вождей, которые впоследствии были похоронены в курганах, где найдены золотые обивки горитов. Только исключительно в виде гипотезы можно предположить, что это могло быть предотвращение на далеких подступах к Боспору военного похода македонского полководца Зопириона в 333 г. до н.э. Поскольку это государство было тесным образом связано с Афинами и, возможно, поддерживало антимакедонскую коалицию, то вовсе не исключено, что после возможной осады Ольвии Зопирион имел намерения двинуться и на Боспор. Только благодаря скифским войскам и их победе над македонским войском такое военное противостояние было предотвращено. Однако этот вопрос требует отдельного исследования, что в общем не входит в задачи настоящей статьи.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н.э.). Киев, 1991.
- Мальмберг В.К. Памятники греческого и греко-варварского искусства, найденные в кургане Карагодеуашх // МАР. 1894. № 13.
- Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV-II вв. до н.э. // САИ. М., 1970. Вып. Д1-27.
- Прушевская Е.О. Художественная обработка металла (Тореvтика) // Античные города Северного Причерноморья. М.-Л., 1955.
- Раевский Д.С. Эллинистические боги в Скифии? (К семантической характеристике греко-скифского искусства) // ВДИ. 1980. № 1.
- Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. М., 1985.
- Русяева М.В. Особливості побудови композицій та міфологічний сюжет на золотих обивках скифських парадних горитів "чертомлыкської серії" // Музей на рубежі епох: минуле, сьогодення, перспективи. Матеріали ювіл. міжнародн. науково-практичної конф. Київ, 1999.
- Стефанш Л. Описание некоторых художественных произведений, найденных в 1864 г. в Южной России // ОАК за 1864 г. СПб., 1865.
- Теренозкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. Киев, 1988.
- Трофимова А.А. Жизнь мифа в античном искусстве: судьба Ахилла // Шлиман. Петербург. Троя. Научный каталог выставки. СПб., 1998.
- Фармаковский Б.В. Золотые обивки налучий (горитов) из Чертомлыкского кургана и из кургана в м. Ильинцах // Сборник археологических статей, поднесенных графу

- А.А. Бобринскому. СПб., 1911.
- Шалин В.П. Раскопки Елизаветовского могильника в 1959 г. // СА. 1961. № 1.
- Черняк Е.В. Скифские лучники. Киев, 1981.
- Черняк С.В. Сюжеты «Троянского цикла» на скифских горитах // Музейні читання. Матер. наук. конф. Музею історичних коштовностей України. 17-18 грудня 1996 р. Київ, 1998.
- Andronicou M. Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City. Athens, 1984.
- Boardman J. The Diffusion of Classical Art in Antiquity. London, 1994.
- Bouzek J., Ondrejova I. Some Notes on the Relations of the Thracian, Macedonian, Iranian, and Skythian Arts in the Fourth Century B.C. // Eirene. 1987. 24.
- Furtwängler A. Der Goldfund von Vetersfelde // 43 Dreihundvierzigste Program zum Winckelmanns Feste der archeologischen Gesellschaft zu Berlin Programm zum Winckelmannsfeste. Berlin, 1883.
- Gamber O. Waffe und Rüstung Eurasiens. Frühzeit und Antike. Braunschweig, 1978.
- Jacobson E. The Art of the Scythians. The Interpretation of Cultures at the Edge of the Hellenic World. Leiden, New York, Cologne, 1995.
- Pfrommer M. Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1982. Bd. 97.
- Rätzel W. Die skythischen Gorytbesläge // Bonner Jahrbücher. 1978. Bd. 178.
- Robert C. Sitzungsberichte der archäolog. Gesellschaft zu Berlin // Archäologischer Anzeiger. January 1889.
- Shegolev A.N., Katz V.I. A Fourth-Century B.C. Royal Kurgan in the Crimea // Metropolitan Museum Journal. 1991. 26.
- Stähler K. Zum Gorytrelief aus dem sog. Philippsgrab in Vergina // Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster. 24.-26. November 1995. Münster, 1997.
- Stähler K., Nieswandt H.-H. Der skythische Goryt aus dem Melitopol-Kurhan // Boreas. 1991/1992. 14-15.
- Trivster M. The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays // Scythian gold. Treasures from ancient Ukraine. Harry N. Abrams, INK, 1999.
- Vokotopoulou I.K., ed. Makedonen die Griechen des Nordes. Forum des Landesmuseum Hannover. November 3, 1994 – June 6, 1995. Athens, 1995.

RUSIAEVA M.V.

THE MAIN SCENE ON THE GOLD GORYTOS OVERLAYS
OF THE SO-CALLED «CHORTOMLYK SERIES»

Summary

The article presents the interpretation of the main subject of the scene on the gold gorytos overlays. Four identical gold gorytos overlays have been found in the kurhany of Chortomlyk (1863), Ilintsi (1902), Melitopol' (1954) and Kurhan 8 from the P'iatybratni (Five Brothers) Kurhany (1959). Expositions of various scholars concerning their semantic meaning are considered. The decorative friezes depict identical relief scenes from the life of Achilles among the daughters of King Lykomedes on the island of Skyros, animals hunt scenes and vegetable-geometrical ornamental patterns. The two figural friezes has narrative, concretely-mythological nature. Them belongs to rare examples «of picturesque» relief type, to appearing in Hellenic-Scythian art in second half of the IV century B.C. I suppose that the gold gorytos overlays done under impression of some tragedy of unknown author, because the scenes more remind of tragical, than mythological. Artist created a logical story of life of Achilles on island Skyros, leaguig them in with a plot scenes, with beforehand definite symbolism and idea. Following the principles of the late classical art, dynamicity and emotionality the craftsmen created a unique gold «saga» about Achilles, must will relate of him to bellicose scythians. Gorytos overlays were made on the same matrix and in the same manufacturing technique. It is possible that them specially made a Greek craftsmen, invited by Bosporan King Perisades I in Pantikapaion in 340-320 years B.C.



Рис. 1. Горит из Мелитопольского кургана. Общий вид.



Рис. 2. Первая и вторая сцены верхнего фриза. Ахилл обучает Неоптолема стрельбе из лука. Неоптолем извещает мать и няню о прибытии ахейской посольской миссии.



Рис. 3. Третья сцена верхнего фриза. Встреча Ахилла и Одиссея.



Рис. 4. Четвертая сцена верхнего фриза. Деидамия, слерживаемая няней (сестрой?) и одним из ахейских послов (Нестором?).



Рис. 5. Четвертая сцена верхнего фриза. Нестор (?) и Ахилл.



Рис. 7. Шестая и седьмая сцены на нижнем фризе. Беседа ахейских послов с Ахиллом в присутствии Ликомеда. Деидамия с последним даром для Ахилла.



Рис. 6. Пятая сцена на нижнем фризе. Жена Ликомеда с дочерьми и няней.

Л. Ю. ПОНОМАРЕВ

САЛТОВО-МАЯЦКИЕ ПОГРЕБАЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ КЕРЧЕНСКОГО ПОЛУОСТРОВА

В настоящее время на Керченском полуострове известны десятки салтовских поселений и могильников [Баранов 1990, рис. 1; Пономарев 2001а, с. 116-121]. К сожалению, последние крайне редко становились объектом целенаправленного изучения. Широкую известность среди ученых-медиевистов получил лишь раннесредневековый некрополь у городища Тиритаки, опубликованный Ю.Ю.Мартин еще в 1941 г. Однако, за последние десятилетия были исследованы и многие другие погребальные памятники этого времени, но материалы их раскопок, за редким исключением, пока еще не публиковались в полном объеме. Введение их в научный оборот несомненно позволит нам конкретнее проследить этнокультурные и религиозные процессы, протекавшие в Восточной Таврике в эпоху раннего средневековья.

Анализ исследованных на сегодняшний день могильников позволяет утверждать, что во второй половине VIII-IX вв. на Керченском полуострове преобладали захоронения совершенные в плитовых могилах. Впервые они были выявлены в 1932 г. Ю.Ю.Мартин на юго-восточной окраине античного городища Тиритаки, на руинах которого, как и на многих других античных памятниках Европейского Боспора, существовало салтово-маяцкое поселение [Мартин 1941, с. 31-36]. В послевоенные годы на этом же городище, но на этот раз уже на его северо-восточной окраине, была обнаружена еще одна плитовая могила [Гайдукевич 1958, с. 165]. В настоящее время география этого рода погребальных сооружений более обширна. Они выявлены на побережье Азовского моря у с. Золотое [Масленников, Бердникова 1977, с. 333] и на мысе Зюк [Масленников 1992, с. 167]; в районе античного городища у с. Михайловка [Петерс 1985, с. 26; Ольховский, Петерс 1991, с. 151-158]; в с. Новониколаевка [Холодков 1984, с. 20]; на территории античного городища Нимфей [Грач 1989, с. 67]; у с. Осовины [Зинько 1994а, с. 39-40] и в окрестностях пос. Героевское – могильник Эльтиген-I [Зинько, Пономарев 2000, с. 190; Пономарев 2001б, с. 106-107]. Возможно к этому же времени можно отнести ограбленные современными мародерами, плитовые могильники на хребте «Большой вал» (побережье Азовского моря), а также у сел Белинское и Пташкино. Эти могильники еще не подвергались раскопкам, однако на их раннесредневековую дату указывают конструкция могил, материал из грабительских перекопов и обнаруженные рядом с ними салтовские поселения.