



Рис. 1. Терракотовый рельеф

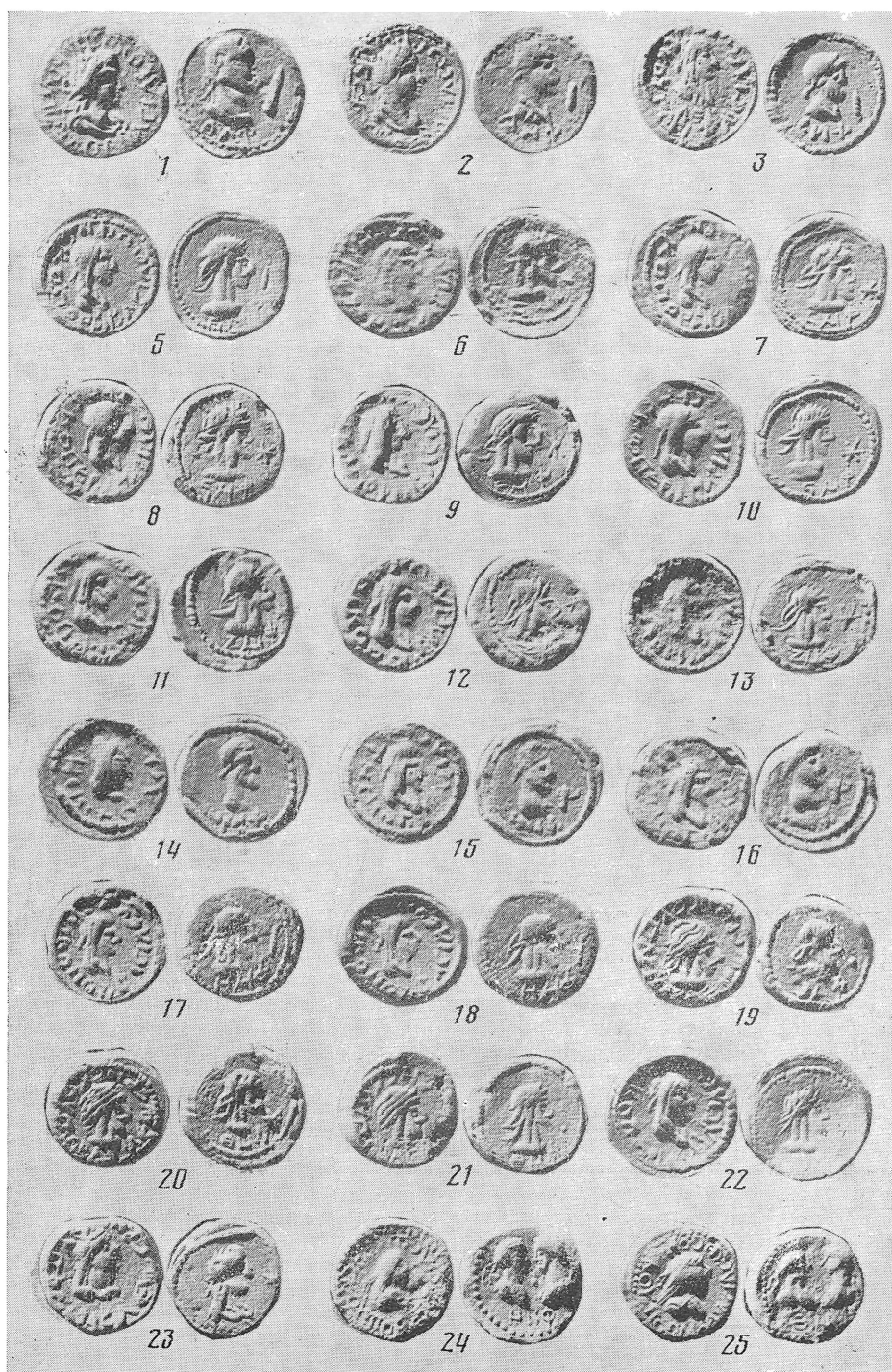


Таблица I. 1 — 25 — статеры Рискупорида V

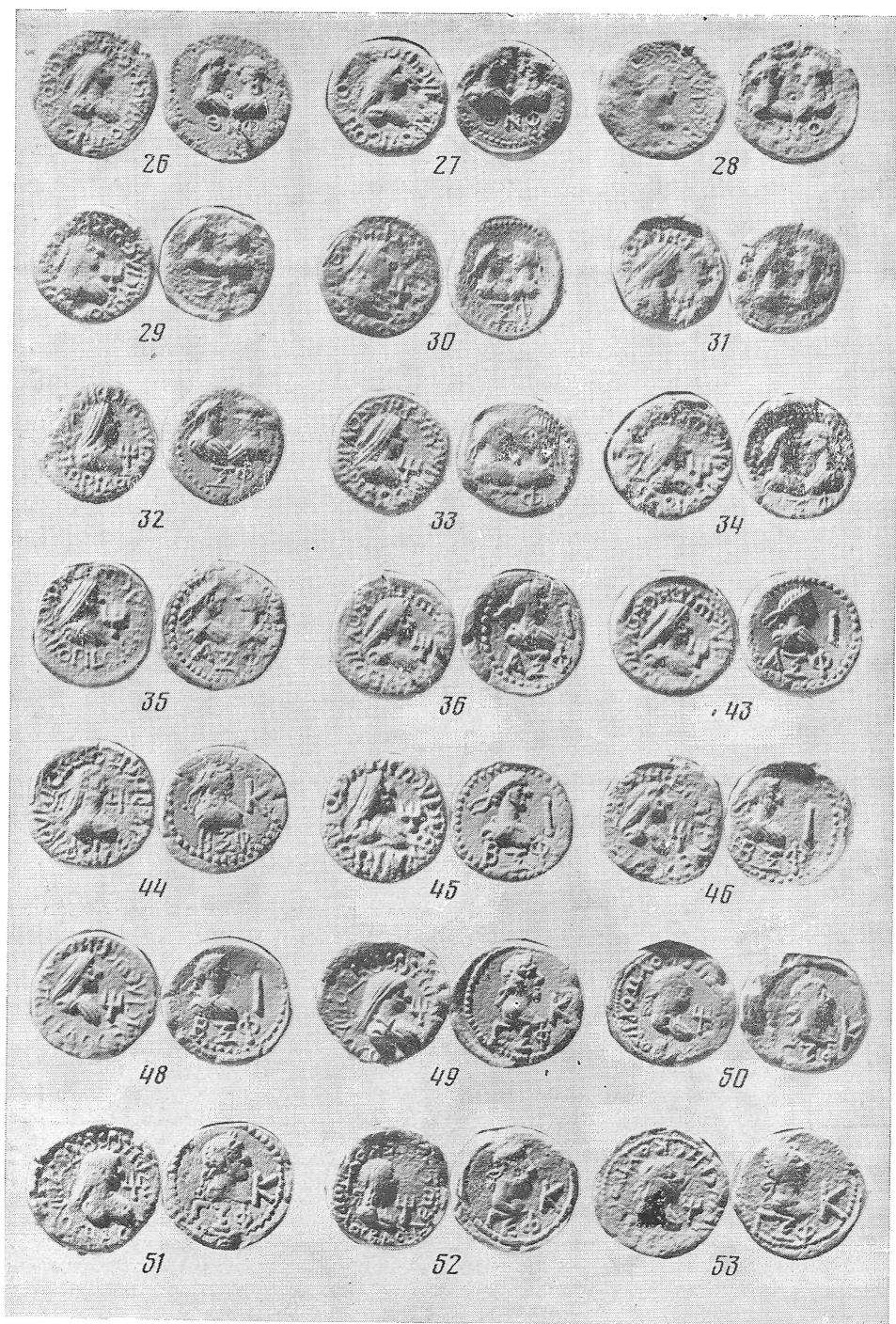


Таблица II. 26 — 53 — статеры Рискупорида V

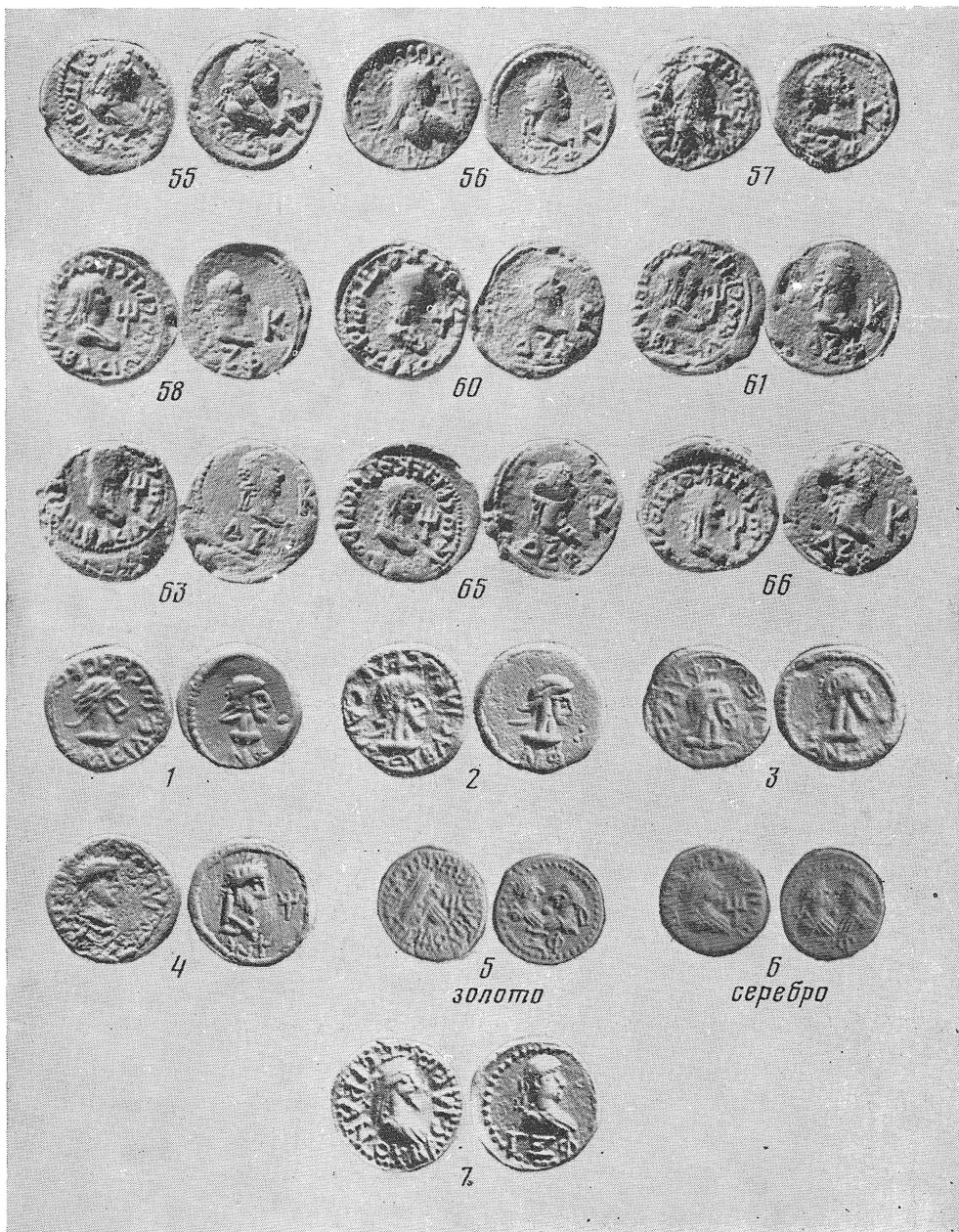


Таблица III. 55 — 66 — статеры Рискупорида V, 1 — статер Рискупорида V 550 г.б.э.; 2 — 3 — статеры Фарзанса 550 и 551 г.б.э.; 4 — статер Рискупорида V 551 г.б.э.; 5 — золотая монета Рискупорида V 560 г.б.э. ГЭ; 6 — серебряная монета Рискупорида V. ГЭ; 7 — статер Тейрана 563 г.б.э.

Н. А. Лейпунская

ТЕРРАКОТОВЫЙ РЕЛЬЕФ ИЗ ОЛЬВИИ

При раскопках одного из домов (Е — 12) центрального квартала Ольвии был найден небольшой терракотовый рельеф с изображением трехфигурной композиции (рис. 1, 2). Дом расположен в западной части квартала, на углу Западной и Средней улиц; построен он не раньше конца IV в. до н. э. на месте более ранних сооружений¹. По своей планировке он не выделяется из ряда других домов этого района Ольвии. Работами 1974 г. раскрывалось одно из подвальных помещений — № 168, расположенное в центральной части дома. Стены подвала сохранились всего на один-два ряда каменной кладки. В желтоглинистом заполнении остатков подвала было выявлено несколько углублений, в одном из которых и был найден рельеф. Углубление находилось в западной части подвала и прослеживалось как небольшое, почти прямоугольное в плане пятно (0,5 × 0,7 × 0,3 м), не связывающееся с какими-либо строительными объектами. Можно лишь предположить, что это остатки ямы, однако более точная интерпретация не представляется возможной.

Рельеф с изображением трехфигурной композиции выполнен из глины кирпично-красного цвета, не самым лучшим образом очищенной и отмученной, — в сколе отмечаются неровности, пустоты; есть мелкие черные примеси (пироксен?), довольно многочисленные, но в силу своих мелких размеров на поверхности незаметные; реже встречаются крупинки известняка и, возможно, кварца. Обожжен рельеф неравномерно — по среднему слою черепка заметен серый закал. Аналогичная и с такой же насыщенностью примесями глина сходной обработки применялась и при производстве ольвийских терракот². Лицевая поверхность гладкая, без дополнительного покрытия. Следов полировки и окраски нет, за исключением небольшого черного пятна в складках плаща на плече левой фигуры и, возможно, следов розовой краски на венке центральной фигуры и красно-коричневой краски на волосах женщины. Задняя сторона рельефа выделана небрежно, здесь заметны следы вдавливания в форму рукой и мокрой тканью.

Рельеф представляет собой прямоугольную пластину, плавно изогнутую по горизонтали и вертикали. По центральной горизонтальной оси он несколько вогнут, верхний и нижний края отгибаются вперед, боковые

¹ Лейпунская Н. А. Раскопки жилого квартала к юго-западу от ольвийской агоры. — АО, 1974, М., 1975, с. 315 сл.

² Терракоты Северного Причерноморья. — САИ, Г-1-11, М., 1970, с. 39—56; Русяева А. С., Лейпунская Н. А. Группа терракот из Ольвии. — В кн.: Новые памятники древней и средневековой культуры, Киев: Наукова думка (в печати).



Рис. 2. Прорисовка изображения рельефа

же практически ровны. Углы закруглены. Все края пластины не заглажены, они небрежно выделаны, как бы обломаны, сведены на нет, однако не представляют собой скола. Форма профиля рельефа ближе всего напоминает профилировку горла сосуда с расширением к венчику и тулову типа амфоры, пелики, канфара. Диаметр закругления составляет около 18—20 см. Размеры рельефа: высота 15 см, ширина — 17 см, толщина — 1,0—1,5 см.

Сохранность рельефа более чем удовлетворительная, имеется только трещина по диагонали и отсутствует фрагмент в виде треугольника (4,5 × 4,5 см) вверху его центральной части. Здесь же заметно просверленное с лицевой стороны отверстие, скорее всего, для починки. Частично при раскопках были сколоты по поверхности часть руки левой мужской фигуры и ноги центральной фигуры. Рельеф был разбит еще в древности, и обе его части хоть и были найдены практически рядом, но в земле подвергались различным воздействиям — это заметно по разной степени заизвесткованности частей рельефа и несколько различному оттенку цвета его поверхности.

На лицевой стороне рельефа помещена трехфигурная, ограниченная рамкой композиция, выполненная в технике высокого рельефа. Она состоит из двух мужских фигур и одной женской, детали всех фигур проработаны достаточно четко. Однако некоторые признаки (например, сдвиг изображения факела и руки на его древке у первой мужской фигуры) говорят об определенной небрежности изготовления, а сглаженная резкость отдельных черт лица может свидетельствовать о том, что композиция выполнялась в форме, снятой с уже бывшего в употреблении образца, или же матрица использовалась неоднократно.

Такие технологические детали, как законченные края предмета, наличие горизонтальных оттисков — полосок над и под фигурами и вертикальной слева от первой, ограничивающих изобразительное поле и, скорее всего, оставшихся от бортиков формы, характеризуют изображение на рельефе как законченную композицию.

Левая мужская фигура находится впереди, как бы открывая движение и несколько отделяясь от группирующихся вместе и следующих за первой фигур мужчины и женщины. Первая мужская фигура представляет собой образ молодого мужчины, почти обнаженного, — он одет только в развевающийся за спиной плащ, закрепленный вокруг шеи. Складки, показанные волнами и завитками, заметны и позади фигуры и заполняют пространство от плеча до ноги. Реалистично передана мускулатура тела. Мужчина показан в движении вперед — весь торс слегка наклонен в этом направлении, в колене под прямым углом согнута шагающая левая нога, правая отставлена и выпрямлена. Голова повернута в сторону, противоположную движению, — он смотрит на находящихся за ним людей. Лицо овальной формы, с правильными мужественными, несколько идеализированными чертами. Прическа в виде пышных локонов, окружающих лицо до уровня скул. В затылочной части — остроконечный выступ скорее всего — развевающиеся волосы. Левая рука выдвинута вперед, согнута в локте вверх под прямым углом, сжимает кистью большой вертикально стоящий факел — он занимает высоту от колена до верхнего уровня головы мужчины. В этом месте прослеживается упомянутая выше неточность в формовке предмета — заметно сдвоенное изображение древка факела и кисти руки. Правая рука, тоже немного согнутая в локте, держит кистью древко (меч? кадудей? — здесь поверхность рельефа нарушена). Ступни ног показаны небрежно, особенно пальцы правой ноги. Левая нога стоит на небольшом прямоугольном возвышении (на нем же находится левая нога центральной фигуры).

Центральная фигура представляет собой обнаженного мужчину, все движение которого направлено назад (по отношению к первой фигуре), к женщине. Голова его повернута в три четверти, почти в профиль, корпус несколько развернут, правая нога согнута в колене, в шаге, левая выпрямлена, отступая назад и перекрывая правую ногу первой фигуры. Обе ноги опираются на прямоугольные предметы (камни?). Руки вытянуты в сторону женщины и поддерживают ее: левая за ее спиной и частично скрыта плащом, правая подставлена под ее руку — они переплетены до середины плеча. Общий характер передачи деталей этой фигуры более мягкий, чем первой, — мускулатура выявлена менее четко, овальное лицо также имеет более мягкие черты. На голове пышная прическа, на волосах венки, скорее всего, из листьев плюща.

Женская фигура расположена у правого края рельефа. Она немного меньше, чем мужские фигуры, одета в легкий, падающий многочисленными изящными завитками складок полупрозрачный гиматий, окутывающий всю фигуру, однако оставляющий обнаженными правую грудь и плечо. Под одеждой угадываются очертания тела. Правая рука согнута в локте и поднята над плечом и придерживает здесь кистью угол плаща, левая покоится на руке центральной мужской фигуры. Голова печально склонена вперед, к ведущему ее мужчине. Лицо овальное, с более мягкими и мелкими чертами, чем у мужчин. На голове пышная прическа в виде валика из локонов. Правая нога немного согнута в колене, левая выпрямлена, она обута в сандалию (заметна подошва) и стоит на прямоугольном возвышении. Все тело несколько наклонено вперед, передавая какое-то внутреннее сопротивление движению.

Композиционно все три фигуры образуют одно целое, создавая определенную законченную сюжет. Особенности размещения фигур, характер и ритм их движения дают основание для интерпретации этих образов. Первый мужчина с факелом в руке идет впереди, однако лицо его

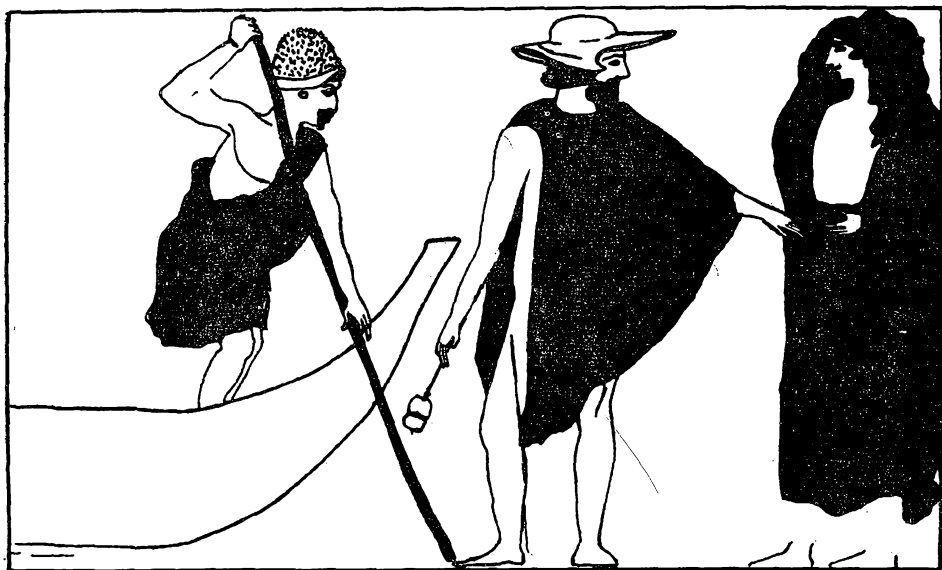


Рис. 3. Гермес и Харон. Изображение на краснофигурной вазе

обращено назад, к мужчине и женщине, которых он ведет за собой. Последние персонажи группируются вместе переплетением рук и одежд, ритмичным движением. Однако одновременно между ними ощущается граница — их ноги помещены на разные возвышения, они здесь не соприкасаются, женская фигура как бы ускользает, преодолевая определенное сопротивление.

Такое размещение персонажей живо напоминает эпизод одной из наиболее поэтичных легенд античной мифологии — миф об Орфее и Эвридике. Здесь отражен тот момент, когда Орфей, уже после того как достиг своей цели и вел Эвридику из подземного мира, обернулся, не выполнив условия Гадеса, и жена его снова ускользает в царство теней.

В пользу такой трактовки сюжета свидетельствует и иконография его персонажей. Следуя за легендой, можно с уверенностью говорить, что первая мужская фигура представляет собой образ Гермеса Психопомпа, проводника душ в подземный мир. Фигура Гермеса представлена здесь в позе, характерной для иконографии именно этой его ипостаси, — бог движется вперед, левая нога выставлена в этом же направлении, как и согнутая в локте приподнятая левая рука. Правая нога выпрямлена и немного отставлена назад. Голова повернута в сторону, противоположную движению. Аналогичная поза Гермеса Психопомпа прослеживается начиная по крайней мере от V в. до н. э. — на одном из белофонных лекифов, на мраморном лекифе Миррины, на монете из Аркадии, на краснофигурной вазе из Монако с изображением богов подземного мира и других памятниках³ (рис. 3). Особенно близко нашему изображению Гермеса на лекифе Миррины V в. до н. э. Здесь Психопомп одной рукой ведет женщину, лицо его повернуто к ней, другая рука согнута в локте и поднята вверх, голова непокрыта, фигура частично обнажена, хламида скелота на левом плече, складки ее видны и за спиной бога. Одновремен-

³ Diepolder H. Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. В., 1931; Encyclopedia dell'arte antica, classica et orientale. T. IV. Roma, 1961, p. 7, fig. 9.

но образ Гермеса Психопомпа на ольвийском рельефе несколько отличается от приведенных аналогий, в частности, в изображении атрибутов божества. Здесь нет обычного кадуцея, нет петаса или крыльев на голове (эти последние известны на серии скульптур и бронзовых статуй начиная от времени Поликлета)⁴.

Неожиданным кажется большой горящий факел в левой руке у Гермеса. Однако присутствие этого символа имеет определенный смысл — ведь Гермес в данном случае освещает путь в темноте вечной ночи, он не ведет души, как обычно, во мрак, а, напротив, выводит их к свету. Факел вообще очень часто встречается в различных сюжетах греческого искусства, но особенно часто он связывается с мотивами загробной жизни. Он фигурирует в многочисленных композициях краснофигурных ваз и скульптуры. На погребальных стелах факел обычно изображается опущенным как символ погасшей жизни, здесь же символика совершенно иная, противоположная по содержанию — бог освещает выход в жизнь. Мотив горящего факела не был совершенно чужд и образам хтонических божеств. Так, на стеле с изображением Кибелы, Гермеса-Кадмилоса и Персефоны последняя держит факел в руке в том же положении, что и Гермес на ольвийском рельефе⁵. В правой руке Гермеса опущенное вниз древко, верхняя часть которого нарушена. Судя по закруглениям, слабо прослеживаемым в сколе, и исходя из общей атрибуции фигуры, можно предположить, что здесь был изображен кадуцей: именно в таком положении, змеями вверх, Гермес держит свой жезл на многочисленных краснофигурных вазовых рисунках.

Такое неполное отображение атрибутов бога не является редкостью в греческой иконографии — уже в классическое время, а тем более в эпоху эллинизма многие божества изображаются с неполным набором атрибутов и вообще без них. Так, в частности, без атрибутов изображен Гермес с Дионисом IV в. до н. э. (римская копия с работы Праксителя), на базе Алкесты Гермес только с кадуцеем⁶. Таким образом, все приведенные выше соображения убеждают в том, что левая мужская фигура представляет собой изображение Гермеса Психопомпа.

При предложенной трактовке сюжета центральная фигура представляет собой Орфея — легендарного певца, спустившегося в подземный мир за своей супругой. Образ Орфея редок в греческом изобразительном искусстве, особенно в скульптуре и коропластике; еще реже встречается изображение мифа об Орфее и Эвридике. Орфей известен как божественный певец и певец аргонавтов, в этой ипостаси он изображается обычно поющим на корабле с кифарой в руках. Так, на упомянутой краснофигурной вазе из Монако он одет в пышные женственные одеяния, держит в руках кифару. Позднее иконография образа певца несколько меняется, в частности, он изображается во фракийской одежде. На ольвийском рельефе Орфей, как и Гермес, представлен без атрибутов, он обнажен, лишь на голове его венки. Наличие венка свидетельствует о поэтическом содержании этого образа, а одновременно, вероятно, подчеркивает его центральную роль в композиции. С руки, находящейся на втором плане, мелкими складками падает длинный плащ, движение которого ритмично связано с движением Эвридики. Орфей весь обращен к Эвридике, поддер-

⁴ Если не принимать прядь волос на затылке Гермеса за изображение крыла (Waldhauer O. Die antiken Sculpturen der Ermitage, 2. Teil. В.— Lpz, 1931, S. 12, Taf. XIV).

⁵ Русаева А. С. Земледельческие культы Ольвии догетского времени. Киев, 1979, с. 111 сл.

⁶ Hamann R. Geschichte der Kunst. В., 1959, S. 682—684, Abb. 703—705; Richter G. W. A. Sculpture and Sculptors of Greeks. New Haven — London, 1970, Fig. 751.



Рис. 4. Рельеф с изображением Гермеса, Орфея, Эвридики (прорисовка по Випперу)

нистического и римского времени (Вергилий, Овидий, Гораций и др.), однако источником были, скорее всего, произведения эллинистического времени⁸. О более раннем изложении легенды известно только по отдельным строкам у Эврипида, Исократы, Платона, Диодора Сицилийского⁹. Что касается изобразительной трактовки мифа об Орфее и Эвридики, то пока он был известен только по одному рельефу, представляющему собой римскую копию греческого оригинала V в. до н. э. из Неаполитанского музея, где изображены все герои легенды, помещенные и на нашем рельефе, — Гермес, Орфей, Эвридика¹⁰ (рис. 4). Однако эти два памятника резко отличаются не только материалом и изобразительными и стилистическими приемами, но и трактовкой и расположением фигур. На Неаполитанском рельефе все персонажи имеют свои атрибуты и, кроме того, над их головами вырезаны имена, так что никаких сомнений в их персонализации не возникает. В центре композиции находится Эвридика, Гермес уводит ее от Орфея, держа за руку. Иначе трактуется и образ Эвридики: судя по тому, что голова ее покрыта покрывалом, супруга Орфея представлена здесь умершей. На Ольвийском рельефе Гермес не уводит душу Эвридики в подземный мир, а она, живая, сама уходит от Орфея¹¹.

Решение вопроса о датировке рельефа связано со стилистическими особенностями изображения. Общий характер композиции несомненно близок традициям аттического классического искусства — фигуры, их одежды и атрибуты показаны в ритмическом движении, переплетаясь и пересекаясь; эта взаимосвязь персонажей мотивирована их внутренними взаимоотношениями в сюжете, а не только внешними декоративными призна-

⁷ Diepolder. Op. cit., Taf. 14, 15, 18, 22, 27, 35—1 и. а.

⁸ Майстренко М. И. Миф об Орфее в поэме «Комар» в поэзии Горация. — В кн.: Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции «Проблемы античной истории и классической филологии». Харьков, 1980, с. 144.

⁹ Майстренко М. И. Орфей в греческой литературе V—IV вв. до н. э. — *Philologiae Classica*, вып. 1. Язык и литература античного мира. Л., 1977, с. 109—116.

¹⁰ Beazley J. D., Ashmole B. *Greek Sculpture and Painting*. Cambr., 1968, fig. 136. Рельеф многократно публиковался и в других изданиях. Есть мнение (Thompson H. O. *The Altar of Pity in the Athenian Agora*. — *Hesperia*, XXI, 1952, f. 8a), что рельеф был составной частью оформления западной части входа в алтарь.

¹¹ Таким образом, можно наметить два варианта трактовки легенды, возможно, различающиеся и хронологически. По одному из них (Неаполитанский рельеф), Гермес уводит Эвридику силой от Орфея, по второму — Гермес только освещает путь из подземного мира, а ведет Эвридику Орфей.

жами. Композиция в целом уравновешена за счет размещения фигур — если Орфей ближе расположен к Гермесу, как бы отдаляясь от Эвридики, то свободное пространство между ними заполнено складками одежды и все части сюжета связываются в одно целое. Факел Гермеса ограничивает левое поле рельефа, аналогичную роль справа играет поднятая над плечом рука Эвридики. Такими приемами создается впечатление целостности и законченности произведения. Свободные ракурсы корпуса в три четверти, повороты головы, относительно свободное пространство фона также близки стилистике эпохи классики. Схема движения ног относительно корпуса, характер их пересечений находят себе аналогии на памятниках V—IV вв. до н. э., аттических надгробиях IV в. до н. э., на рельефах фриза храма Аполлона Эпикурия в Бассах (Фигалия в Аркадии) 430 г. до н. э., рельефах Галикарнасского мавзолея (355—351 гг.)¹².

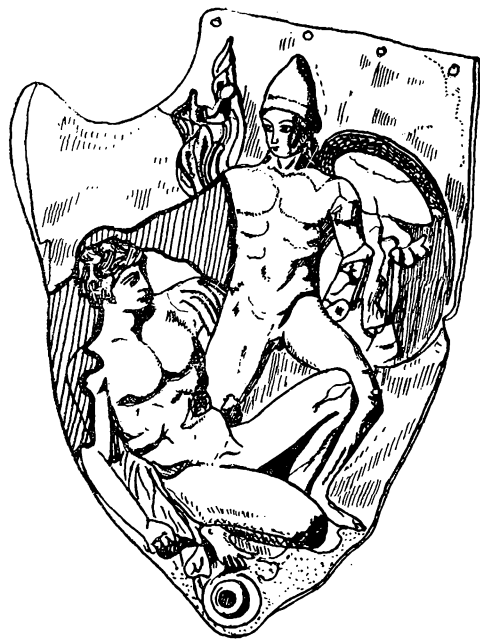


Рис. 5. Пластина из Додоны (по Коллиньону)

Наиболее выдающимся произведением эпохи классики свойственно стремление показать головы фигур композиции на одном уровне¹³ — несколько меньший рост Эвридики только незначительно нарушает этот канон. Стилистически близко Ольвийскому рельефу и изображение на бронзовой пластине для нащечников шлема из Додоны (IV в. до н. э.)¹⁴ (рис. 5). Таким образом, ближайшие аналогии в композиции и стилистике Ольвийского рельефа прослеживаются в памятниках конца V — середины IV в. до н. э. Об этом же времени говорит и трактовка безбородого Гермеса — в искусстве архаики бог изображается с бородой. Несколько омолаживает датировку изображение персонажей без характерных атрибутов, соотношение овальных округлых лиц и пышных причесок (аналогичные прически — на одном из погребальных рельефов середины IV в. до н. э. из Пирея)¹⁵ и характер фигуры Эвридики, напоминающей фигуры менад в развевающихся одеждах, однако и здесь аналогии не уводят далее времени начального периода эллинизма — конца IV в. до н. э. Складки одежды Эвридики показаны прозрачными, они сложными завитками окружают фигуру. Надо сказать, что постановка фигуры Эвридики находит себе аналогии не только в образах менад. Ей близка поза женской фигуры с баллюстрады Ники Афинского акрополя (вторая половина V в. до н. э.), нимфы на бронзовом зеркале Британского музея; трактовка одежд и тела напоминает широко известную скульптуру Ники, развязывающей сандалию (храм Ники Аптерос), танцующих менад Каллимаха (V в. до н. э.)¹⁶.

¹² Diepolder. Op. cit., Taf. 28, 50 (стелы Ктесикрата, игрока в кости, Аристонавта); Блаватский В. Д. Греческая скульптура. М.—Л., 1939, с. 126 сл.; Beazly, Ashmole. Op. cit., p. 9; Hamann. Op. cit., S. 662 f., 675f., 680. Abb. 695—698 и другие издания.

¹³ Блаватский. Ук. соч., с. 97.

¹⁴ Collignon M. Manuel d'archéologie. P., p. 345, fig. 135.

¹⁵ Hamann. Op. cit., S. 713, Abb. 742.

¹⁶ Ibid., S. 670; Reinach S. Répertoire des Reliefs grecs et romains. T. II, P. 1912, p. 478.

Однако, несмотря на аналогии конца V — начала IV в. до н. э., кажется более реальным датировать рельеф несколько более поздним временем — второй половиной IV в. до н. э., возможно, даже рубежом IV—III вв. В пользу такой датировки говорят особенности трактовки образов, их идеализация и определенная отвлеченность: изображения божеств теряют свои строго канонические черты и становятся ближе к реалистическому и даже жанровому изображению человека. В трактовке лиц сказывается индивидуальный подход художника к героям своего сюжета — лицо Гермеса героизировано, в нем заметны черты мужественности, величия; лицо Орфея не имеет столь четких черт, они сглажены, рот и подбородок слабо моделированы. В том же стиле выполнено лицо Эвридики, но оно явно выражает печаль — сглаженный овал лица, грустно опущенные уголки губ, как бы полураскрытые глаза. Общий характер живописности, грациозности и изящества фигур также свойствен искусству эпохи начала эллинизма. Уже с конца классики отмечается определенное смягчение героики в скульптуре и рельефе, усиление психологической стороны изображения. Одновременно продолжают существовать и старые традиции, однако и они претерпевают постепенные изменения. Такое сосуществование нового и старого заметно и в трактовке образов и сюжета ольвийского рельефа. Каноничность иконографии фигуры Гермеса Психопомпа и отсутствие необходимых атрибутов, изменение роли божества — Гермес не выводит Эвридику из подземного мира, а только освещает ей путь, относительно свободная расстановка фигур и их мотивированное сюжетом пересечение, беспокойные складки одежды, характер грусти, особенно в фигуре Эвридики, индивидуализированная трактовка образов и сам выбор сюжета, более свойственного эпохе эллинизма, определенная жанровость — сочетание перечисленных признаков свидетельствует о принадлежности памятника к произведениям искусства переходного периода от классики к эллинизму и в какой-то мере о новаторстве мастера. Наконец, сама техника рельефного керамического украшения особенно распространена в постклассическое время.

Необходимо заметить, что существуют еще некоторые категории памятников искусства, на которых можно найти аналогии иконографической трактовке образов рельефа — речь идет о новоаттических рельефах и рельефной керамике эпохи позднего эллинизма. На так называемых пергамских кубках (такие сосуды производились рядом центров) есть женские фигуры (менады), напоминающие позы, характером изображения одежд образ Эвридики¹⁷. Однако эти аналогии также не уводят слишком далеко от позднеклассического или раннеэллинистического искусства, так как трактовка наиболее ранних восходит к эллинистическим образцам.

Если же для поисков аналогий обратиться к эллинистическим скульптурным рельефам, то здесь можно заметить совершенно иные композиционные и стилистические решения — многоплановость, загруженность фона, сложные переплетения многочисленных фигур, часто обоснованные не столько требованиями сюжета, сколько декоративности, беспокойство в общем характере изображения — черты, значительно усиленные по сравнению с тем, что прослеживается на рельефе Орфея и Эвридики. Эти черты ярко выражены на фризах Пергамского алтаря¹⁸.

Долгое время считалось, что легенда об Орфее и Эвридике стала популярной у древних только начиная с эпохи эллинизма. Однако упоминание этого мотива у Исократе и Эврипида в «Алкесте», поставленной в 438 г., говорит о более раннем времени (Eur., Alk. 357; Isokr. II, 8). Естественно, что оно могло найти отражение и в изобразительном искусстве своей эпохи. Таким образом, кажется возможным датировать изображение

¹⁷ Забелина В. С. Группа рельефной керамики из Пантикапея. — СГМИИ, IV, 1968, с. 119—124.

¹⁸ Rohde E. Pergamon. B., 1961, S. 113.

рельефа временем перехода от классики к эллинизму — второй половиной IV в. до н. э. Более точная датировка пока затруднительна.

Не менее сложен вопрос о происхождении и назначении рельефа. Судя по характеру материала и его обработке, рельеф был, скорее всего, произведением ольвийских мастеров. Небольшие размеры, четкость профилировки и прорисовки деталей заставляют вспомнить об изделиях греческой торевтики. Возможно, одно из таких изделий было моделью для формы, по которой выполнили терракотовый рельеф¹⁹. В частности, определенная близость в стилистическом решении фигур людей заметна на одном из сосудов из клада Панагюриште — золотой амфоре второй половины IV в. до н. э. с рельефными изображениями сцен Троянской войны — прибытия героев на остров Скирос к царю Ликомеду за Ахиллом²⁰. Если рассматривать здесь полуобнаженные фигуры в плащах, то в глаза бросается сходство ракурсов и поз с фигурами Орфея и Гермеса. Под ногой одной из фигур на амфоре из Панагюриште — прямоугольные предметы, напоминающие камни, сходные с предметами под ногами Орфея на Ольвийском рельефе. Возможно предположить, что форма могла быть сделана по металлическому сосуду, украшенному высоким рельефом. Об этом же говорит и сложная профилировка изделия, его изогнутость по разным направлениям. Размеры изделия также соответствуют такой трактовке — при диаметре горла предполагаемого сосуда 18—20 см (такой диаметр экстраполируется из изгиба рельефа по горизонтали) композиция могла занимать одну из его сторон. В таком случае становится понятным и характер формы изделия.

Однако такое предположение объясняет только технологию изготовления рельефа, но не его дальнейшее использование. Здесь многое остается неясным, а отсутствие известных аналогий чрезвычайно затрудняет решение вопроса. Форма рельефа и его необработанная задняя сторона свидетельствуют об использовании его в качестве одностороннего изображения. Имеющееся в нем отверстие не могло служить для подвешивания — оно было просверлено в готовом изделии и находится на уровне шеи фигуры Орфея. Таким образом, второе отверстие было бы в отсутствующей части, и рельеф не подвешивался бы симметрично. Кроме того, отверстие сверлилось с лицевой стороны, очевидно, чтобы не повредить изображение. Если бы оно делалось для подвешивания, оно было бы сделано в сыром изделии и выше композиции, не нарушая ее (как это делалось в терракотах и поддонах небольших чашечек). Итак, такое назначение рельефа не реально. Остается предположить, что он служил, очевидно, вставкой в предмет достаточно сложной конфигурации.

Широко известны рельефные эллинистические сосуды, часть которых делалась прямо в соответствующих формах, другие украшались отдельно сделанными налепами. Однако в этом случае использовалась совсем другая техника — лепились или оттискивались в формах фигуры с гладкой задней стороной, которые просто приставлялись к стенке сосуда. Судя по необычности формы предмета, относительно редкому сюжету и его трактовке, функция его не была широко известной. Скорее всего, это была вставка в большой сосуд погребального назначения, возможно, имитирующий мраморные погребальные лекифы (ср. лекиф Миррины). Известно, что погребальные памятники Греции отличались высоким художественным уровнем — достаточно вспомнить великолепные аттические надгробия V—IV вв. до н. э. — непревзойденные по выразительности и тонкости произведения скульптуры. Особое место в этом направлении искусства занимают рельефы, широко применявшиеся мастерами древней Гре-

¹⁹ Такая техника производства терракот известна в Северном Причерноморье. См. *Мальмберг В. К.* Описание классических древностей, найденных в Херсонесе в 1888 и 1889 гг. — МАР, № 7, 1892, табл. XX.

²⁰ *Svoboda B., Cončev D.* Neue Denkmäler antiker Toreutik. Praha, 1956, Taf. XVIII—XX.

пии. Об этом свидетельствуют рельефные фризы архитектурных сооружений, надгробные стелы, многочисленные украшения керамических и металлических сосудов, саркофагов и т. д. Поэтому использование такого рельефа в качестве вставки в большой сосуд вполне закономерно. С другой стороны, техника вставок, часто из различных материалов, была достаточно широко известна в античности: при украшении деревянных саркофагов использовались гипсовые рельефы, в надгробных стелах применялись мраморные вставки²¹. Сосуды входили неотъемлемой частью в обряд погребения греков начиная с древнейших времен. Они использовались в качестве погребальных урн, устанавливались на могилы или специальные постаменты (особенно при погребении молодых людей), служили для напутственной пищи и ставились рядом с покойным и т. д. Погребальные урны и ритуальные сосуды часто украшались изображениями с сюжетами загробной жизни. Именно с этой стороной мифа об Орфее перекликается легенда об Эвридике.

Сомнение в погребальном назначении вставки может вызвать его нахождение на городище. Однако не следует забывать, что рельеф найден в заполнении подвала и вполне мог быть неоднократно перемещен со времени своего непосредственного использования. Возможно также, что он просто не был применен по назначению.

Само появление мотива об Орфее в искусстве Ольвии не неожиданно. Здесь был известен орфизм как философское учение²²; самое широкое распространение получили земледельческие хтонические культы. Миф же о нисхождении Орфея в подземный мир тесно связан с хтонической сущностью идеологических представлений древних греков. Кроме того, ольвиополиты были достаточно образованными людьми своего времени, они знали мифологию, историю, литературу и, несомненно, были знакомы с легендой об Орфее и Эвридике.

Найденный в Ольвии рельеф является редчайшим памятником искусства, выполненным на очень высоком уровне художественного мастерства. Аналогии ему как по сюжету изображения, так и по его стилистической и смысловой трактовке, функциональному назначению в коропластике не только Ольвии, но и в более широком ареале нам не известны. Редок и характер изображения — скорее всего, это уменьшенная копия скульптурного рельефа, вероятно, аттического происхождения, возможно, выполненная сначала в металле, а потом уже перенесенная в керамику. Миф об Орфее связывается с областями Фракии и, видимо, относительной географической близостью этого района к Ольвии можно объяснить появление здесь сюжета рельефа.

Как уже говорилось, этот мотив греческой мифологии почти не нашел своего отражения в изобразительном искусстве своего времени. Тем больший интерес представляет Ольвийский рельеф, обнаруженный на значительном отдалении от основных центров греческой цивилизации. Его нахождение открывает еще одну страницу коропластики Ольвии, ставя ее произведения в один ряд с выдающимися памятниками греческого искусства.

TERRACOTTA RELIEF FROM OLBIA

N. A. Leipunskaya

The relief, found recently in the Olbia excavations, is dated by style analysis in the second half of the 4th century B. C. According to the author's interpretation, it depicts one of the best known scenes of Greek mythology: Euridice being led up from the subterranean kingdom by her husband Orpheus and Hermes Psychopompos. The Olbia relief, one of the very few depictions in relief of the myth about Orpheus and Euridice, was, in the author's opinion, used to decorate a funerary monument.

²¹ Ашик А. Б. Боспорское царство, т. III. Одесса, 1849, рис. ССХII; Иванова А. И. Художественные изделия из дерева и кости. — АГСП, с. 406—437; Козуб Ю. И., Белецкий А. А. Стихотворная эпитафия Эпикрата из Ольвии. — ВДИ, 1977, № 1, с. 172—176.

²² Русева. Ук. соч., с. 73—79.