

Е.Н. Ходза

## О ДВУХ ТЕРРАКОТОВЫХ СТАТУЭТКАХ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Прежде не публиковавшаяся терракотовая полуфигура обнаженной женщины (рис. 1–2) поступила в Эрмитаж в 1851 г. в составе собрания Пиццати<sup>1</sup>. Нельзя не заметить, что принятое именование таких статуэток полуфигурами в некоторой степени условно, так как нижний срез фигуры проходит над коленями. Волосы женщины, почти целиком убранные под *саккос*, выпущены лишь спереди волнистыми прядями, разделенными прямым пробором. Спускаясь на уши, они обрамляют продолговатое лицо с невысоким лбом, прямым носом, пухлым, слегка искривленным ртом и тяжелым подбородком. Шея подчеркнута длинная и стройная. Прямые широкие плечи, плоский живот и узкие бедра, лишенные всякой округлости, скорее напоминают строение юношеского тела. Небольшие груди широко расставлены и асимметричны. Главная же особенность – трактовка рук и ног: изображены только верхние части рук, выше локтей, и верхние части ног.

Зафиксированный в своде Ф. Винтера тип статуэток, о котором идет речь<sup>2</sup>, появившийся в Аттике около 480 г. до н.э. и просуществовавший приблизительно 150 лет<sup>3</sup>, представлен более чем двумя десятками экземпляров. У датируемого примерно 460 г. до н.э. одного раннего экземпляра в складе лица еще явственно проступает связь с архаическим искусством: наружные углы глаз слегка приподняты, на сжатых губах застыла легкая улыбка<sup>4</sup>. В отличие от эрмитажной терракоты, волосы здесь целиком убраны под *саккос*, сохранивший следы желтой краски. Что же касается трактовки тела, то никаких существенных различий не наблюдается, размеры также совпадают. Происхождение другой статуэтки того же типа (Национальный музей Дании) неизвестно, но Р. Хиггинс приписывает ее аттической мастерской V в. до н.э.<sup>5</sup> В базельском «Аукционе» за 1975 год опубликован экземпляр прекрасной работы, созданный в аттической мастерской около 440 г. до н.э.<sup>6</sup> У обеих статуэток тоже волнистые волосы, разделенные прямым пробором, обрамляют лицо, спускаясь на уши, а сзади убраны под *саккос*. Сохраняется и асимметрия в трактовке тела. Характер глины фигурки из Эрмитажа также позволяет включить ее в приведенный здесь перечень изделий аттического производства.

К той же группе относится аттическая терракота середины V в. до н.э. из собрания А. Фуртвенглера в музее Либигхаус во Франкфурте-на-Майне<sup>7</sup>. Экштайн и Легнер, описывая этот экземпляр, высказывают предположение, что отсутствующие части

<sup>1</sup> Инв. № Г. 248. Высота статуэтки 15 см. Выполненная из ярко-оранжевой глины с очень незначительными вкраплениями слюды, терракота сильно пострадала: спереди не сохранилась поверхность правой ноги и частично повреждена поверхность левой ноги. Статуэтка полая, открытая снизу, исполнена в двухчастной форме, причем задняя сторона пластики моделирована. Поверхность покрыта почти всюду сохранившейся белой обмазкой. По обмозке во многих местах – слой бежевой краски. На волосах спереди имеется незначительный фрагмент желтой краски.

<sup>2</sup> Winter F. Die Typen der figürlichen Terrakotten. Bd I. Berlin – Stuttgart, 1903. S. 170. Abb. 3.

<sup>3</sup> Dörig J. Von griechischen Puppen // Antike Kunst. Basel, 1958. Bd I. Ht 2. S. 47.

<sup>4</sup> Kunstwerke der Antike. Auktion 18. 29 November 1958. Basel, 1958. № 55.

<sup>5</sup> Higgins R.A. Greek Terracottas. L., 1967. Pl. 30 B; cp. Breitenstein N. Danish National Museum. Catalogue of Terracottas. Copenhagen, 1941. № 266.

<sup>6</sup> Kunstwerke der Antike. Auktion 51. 14/15 März 1975. Basel, 1975. № 200.

<sup>7</sup> Голова ее приклеена в наше время и, вероятно, принадлежала другой статуэтке аттической работы середины V в. до н.э.; см. Eckstein F., Legner A. Antike Kleinkunst im Liebieghaus. Frankfurt am Main, 1969. № 30.



Рис. 1–2. Терракотовая статуэтка. Аттика. Середина V в. до н.э. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. № Г. 248

рук и ног были сделаны из ткани или кожи. Однако точка зрения П.К. Боля, считавшего, что статуэтка имеет законченный вид, представляется более верной, так как подкрепляется изображениями таких полуфигур на надгробных стелах<sup>8</sup>. Экштайн и Легнер высказывают сомнение относительно аттического производства терракоты, полагая, что скорее она исполнена в Беотии по незадолго до этого созданному в Аттике образцу. Следует отметить более низкое качество этого экземпляра по сравнению с предыдущими.

Беотийское происхождение приписывается еще двум статуэткам: из Музея Мартина фон Вагнера при Вюрцбургском университете<sup>9</sup> и из частной коллекции Эрленмейер<sup>10</sup>. Последняя, по определению Дёрига, создана чуть позднее 480 г. до н.э., т.е. можно говорить о беотийском заимствовании аттического типа уже на раннем этапе его существования. Швейцер привлекал вюрцбургскую терракоту для сопоставления с более поздней статуэткой из частного собрания в Кёнигсберге, которой собственно и была посвящена его статья, чтобы показать их стилистическое различие при общности типа. Кёнигсбергская фигурка – одна из лучших среди аналогичных ей экземпляров второй группы, которую условно можно выделить внутри типа, в отличие от первой группы, включающей все статуэтки, упомянутые выше, в том числе эрмитажную.

<sup>8</sup> Bol P.C. Liebieghaus-Museum alter Plastik. Führer durch die Sammlungen Antike Kunst. Frankfurt am Main, 1980. S. 48 f. Abb. 52.

<sup>9</sup> Schweitzer B. Eine attische Tonpuppe // MDAI (R). 1929. Bd 44. Taf. 4. Эта публикация очень важна, так как с 1945 г. задняя сторона терракоты утрачена, и в статье Баухенс она воспроизводится уже в неполном виде (*Bauchhens Chr. Nachrichten aus dem Martin von Wagner Museum in Würzburg. Zwei Terrakotten aus Kleinasien* // AA. 1973. Bd 88. Ht 1. S. 10. Abb. 6; ср. Schmidt E. Katalog der antiken Terrakotten. Martin-von-Wagner Museum der Universität Würzburg. Mainz am Rhein, 1994. № 58. Taf. 14g).

<sup>10</sup> Dörig. Op. cit. S. 46–47. Taf. 26, 1–2.

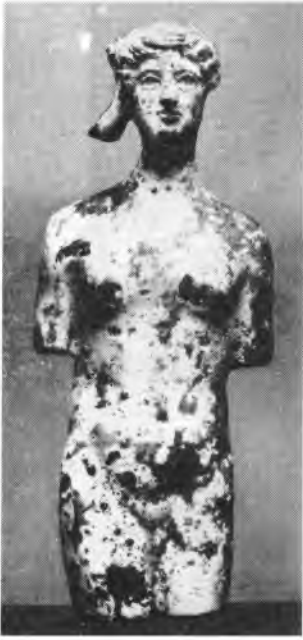


Рис. 3. Терракотовая статуэтка. Аттика. 450–440 г. до н.э. Берлин, Государственные Музеи

художественного музея в Бонне<sup>14</sup>, стоящий как бы на стыке двух групп. При разнице в размерах с берлинской терракотой (боннская на 2,5 см выше) в них много общего: прическа, похожие лица с продолговатыми полными овалами, пухлыми губами, тяжелыми подбородками, одинаково массивные формы тела. Однако в силуэтах фигур есть существенное отличие. Фигурка из Бонна лишена присущей берлинской статуэтке округлости бедер, возникающей благодаря плавному сужению книзу. Прямые линии бедер сближают ее с образцами первой группы, хотя последние – значительно более плоские и узкие и решены более схематично.

Таким образом, эрмитажную статуэтку следует отнести к первой группе типа обнаженных женских полуфигур. В ней, в сущности, сохраняется архаический подход к трактовке обнаженного женского тела. Именно такой вариант охотно заимствуется из аттической коропластики беотийскими мастерами<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Schweitzer. Op. cit. S. 5–6, 10. Местонахождение терракоты, уже во время публикации Швайцера имевшей плохую сохранность, неизвестно.

<sup>12</sup> Mollard-Besques S. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains. P., 1954. V. I. P. 12. Pl. LVI. Бросается в глаза необычно низкая линия среза рук, проходящая ниже талии. Аналогичную прическу можно видеть у нимфы Аретузы на серебряной тетрадрахме из Сирауз ок. 420–400 гг. до н.э. (Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи. V–IV в. до н.э. СПб., 1995. С. 201. Рис. 58).

<sup>13</sup> Köster A. Die griechischen Terrakotten. В., 1926. Taf. 31; Rhode E. Griechische Terrakotten. Tübingen, 1968. Taf. 19a. Прежде статуэтка находилась в Антиквариуме.

<sup>14</sup> Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn. Düsseldorf, 1969. № 58. S. 50–51. Taf. 37.

<sup>15</sup> Помимо Беотии аттический тип обнаженной полуфигуры находит распространение в середине V в. до н.э. в Киренаике, коропластика которой находилась под сильным воздействием ремесленных школ Аттики. В Британском музее, в частности, хранится целая серия таких терракот очень посредственной работы. Ее



Рис. 4. Фрагмент надгробной стелы. Аттика. IV в. до н.э. Авиньон. Музей Кальве

Обращаясь к данному типу терракот, мы сталкиваемся с редким в античном искусстве явлением, когда произведения коропластики воспроизводятся на других памятниках, а именно на надгробных стелах. Из уже составленного перечня таких стел<sup>16</sup> с полным основанием, если речь идет об обнаженных полуфигурах, можно выделить лишь пять аттических надгробных памятников первой половины IV в. до н.э. Это стела Плангон из Государственных античных собраний Мюнхена<sup>17</sup>, стела из афинского Национального музея<sup>18</sup>, фрагмент из музея Кальве в Авиньоне (рис. 4), автора которого связывают с мастерской стелы Гегесо<sup>19</sup>, а также сильно поврежденная в верхней

характерными особенностями являются оттиск в форме только передней стороны и невысокий цилиндрический *полос*. Иногда имеется низкий постамент – местная особенность, не встречающаяся ни в Аттике, ни в Беотии (Higgins R.A. *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*. British Museum. V. I. L., 1969. P. 378. № 1437–1441; Mollard-Besques. *Op. cit.* P. 208–210).

<sup>16</sup> *Bauchhenss. Op. cit.* S. 12. Anm. 62; *Dörig. Op. cit.* S. 46–47.

<sup>17</sup> *Conze A. Die attischen Grabreliefs*. В., 1900. № 815. Taf. 156; *Καστριότης Π. Ἀναγλύφα ἐπιτύμβια μετὰ πλάγγωνος // Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*. 1909. 3 (см. с. 122 сл. и табл. 2 на с. 126); *Furtwängler A. Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. Zu München*. München, 1910. S. 177. № 199; *Dörig. Op. cit.* Taf. 23, 1.

<sup>18</sup> *Conze. Op. cit.* № 814. Taf. 154.

<sup>19</sup> *Ibid.* № 880. Taf. 170; *Καστριότης. Op. cit.* P. 127–128. Pl. 3; *Dörig. Op. cit.* S. 46. Taf. 23, 2.



Рис. 5. Надгробная стела Андрوماхи. Атика. Около 370–360 г. до н.э. Базель. Аукцион XVIII, 1958

части стела второй четверти IV в. до н.э. из Афин<sup>20</sup>. Дёриг полагает, что на последней стеле девушка держала «куклу»-статуэтку за шнурок, прикрепленный к голове<sup>21</sup>. Сохранность плиты не позволяет утверждать что-либо с полной определенностью, но вполне допустимо, что кисть руки девушки просто охватывала верхнюю часть статуэтки. Во всяком случае, среди терракот этого типа неизвестны экземпляры с отверстием в голове для шнурка или с какими-либо следами его прикрепления. Пятая стела – надгробие Аристомахи – относится приблизительно к 370–360 гг. до н.э. (рис. 5)<sup>22</sup>.

Примерно 400 г. до н.э. датируется единственная известная мраморная полуфигура, аналогичная терракотовым. Миниатюрная скульптура (ее высота 13,5 см) отличается обобщенной, несколько примитивной трактовкой, хотя по объемно-пластическому решению она ближе ко второй группе терракот, чем к первой: в ней больше подчеркнуто женское начало<sup>23</sup>.

Итак, датировка стел показывает, что ко времени их появления интересующий нас тип статуэток существовал уже несколько десятилетий, если не целый век. На протяжении этого времени такие фигурки клались в захоронения<sup>24</sup>. Хронологический разрыв связывается с тем обстоятельством, что только с конца V в. до н.э. в греческом искусстве пробуждается интерес к отдельной личности как к таковой и к ее частной жизни. Отсюда в тематике рельефов надгробных стел возникает

новая интимная лирическая линия с присущими ей введением и обыгрыванием в трактовке сюжета расставания с земной жизнью деталей из повседневности<sup>25</sup>, причем детали эти приобретают особую значимость.

Вопрос о том, годится ли определение «куклы» для терракотовых женских полуфигур, связан с представлением о смысле и предназначении вообще кукол в греческом обществе того времени. Известно, что в целом ряде религиозных ритуалов и культовых обрядов куклы играли едва ли не центральную роль. В качестве примера можно сослаться на *Дедалы* и на очень древний ритуал, связанный с почитанием Харилы, известный, в частности, от Плутарха, заставшего его существование. Правда, при нем он носил характер веселого праздника, посвященного милосердию и плодородию<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> *Καστριότης*. Op. cit. P. 130. Pl. 4.

<sup>21</sup> *Dörig*. Op. cit. S. 46.

<sup>22</sup> *Kunstwerke der Antike. Auktion 18*. № 6.

<sup>23</sup> *Blümel C. Die klassisch-griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin*. B., 1966. № 113. Abb. 180–181.

<sup>24</sup> *Schweitzer*. Op. cit. S. 5; *Burr Thompson D. The Figurines // Small Objects from the Pnyx*. Princeton, 1943. P. 114 f.

<sup>25</sup> *Burr Thompson*. Op. cit.

<sup>26</sup> *Harrison J.E. Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambr., 1903. P. 106 f.

Еще один пример – паломничество женщин на празднестве в честь Адониса к возлежавшей на носилках кукле, изображавшей Адониса<sup>27</sup>.

Очень важным (иногда неоднозначным) мог быть и смысл нескольких разновидностей терракотовых фигурок, чаще всего обнаженных, иногда с подвесными подвижными руками и ногами, которые обычно определяются как куклы. Необходимо, однако, помнить, что эти фигурки даже в тех случаях, когда они предназначались для детей, выражали мировоззрение взрослых людей. Б. Швайцер, К. Элдеркин и Ж. Дёриг, наиболее основательно занимавшиеся терракотовыми куклами, отмечали их особую символическую роль в такой важный момент в жизни юных гречанок, как вступление в брак. Известна эпиграмма из Палатинской антологии, в которой повествуется о некоей Тимарете, посвятившей перед свадьбой Артемиде Лимнее (вместе с любимой игрушкой, любимыми мячами, сеткой из волос) свою куклу, а также одежду куклы<sup>28</sup>. К сожалению, эпиграмма не содержит никакого описания куклы. Раскопки храмовых участков дают многочисленные доказательства посвящений девушками перед свадьбой своих кукол Артемиде или другой богине-покровительнице. Куклы с подвесными конечностями найдены в храмах Афродиты, Афины и Деметры<sup>29</sup>. Однако не зафиксировано, что там были обнаружены обнаженные полуфигуры.

Служили ли такие куклы-полуфигуры просто игрушками? На этот вопрос существуют разные ответы. Так, Швайцер полагал, что «детскую фантазию не шокировало ни то, что куклы изображали взрослых девушек, ни то, что руки и ноги были у них изображены только частично. Их пеленали во время игр как младенцев»<sup>30</sup>. Спустя более чем сорок лет Х. Баухенс также охарактеризовала подобные терракоты всего лишь как «куклы-игрушки»<sup>31</sup>. Иной точки зрения придерживался Дёриг. В восприятии и использовании фигурок, считал он, должна была сказываться двойственность и присутствующая уже самому употребительному их названию «кора», ибо так именовались и куклы, и миниатюрные глиняные статуэтки, посвященные дары богам, в изобилии встречаемые в святилищах. «Для многих рано созревающих на юге девушек, – пишет Дёриг – в пятнадцать лет еще игравших в куклы, маленькие фигурки означали наверняка более чем младенцев, играя с которыми, их пеленая, заворачивая в ткань, они по-детски подражали своим матерям. Их мысли и чувства были устремлены к свадьбе, и в куклах они любили желание и мечту собственного осуществления любви»<sup>32</sup>, т.е. непременно возникала ассоциация с будущим бракосочетанием<sup>33</sup>.

Обращаясь к стеле Плангон, Дёриг еще называет статуэтку в руках девочки игрушкой, которая наряду с изображенными здесь же мешочком для астроголов и куском ткани, возможно, предназначенным для обертывания фигурки, создает атмосферу некой идиллии, окружавшей девочку в рано оборвавшейся жизни. Но когда речь идет о стеле из Афин, исследователь подчеркивает иной, вневременной, символический смысл сцены<sup>34</sup>.

Поиски объяснения, почему безвременно ушедшие из жизни юные гречанки изображались на надгробных стелах держащими такие фигурки, побудили Дёрига обратиться к подробно описанному Павсанием празднику *Дедал* и связанному с ним мифу и ритуалу<sup>35</sup>. В шествиях, устраивавшихся во время *Дедал*, важнейшую роль играли деревянные куклы, которые назывались *дедалами* и изображали Геру. Толкование сущности *Дедал* многими исследователями сводится не только к празднованию прими-

<sup>27</sup> Dörig. Op. cit. S. 49. Anm. 60. Отголоски этого ритуала слышатся у Феокрита (Idyl. XV).

<sup>28</sup> Anthologia Palatina. VI. 280; McK Elderkin K. Jointed Dolls in Antiquity // AJA. 1930. 34. P. 455; Dörig. Op. cit. S. 44.

<sup>29</sup> McK Elderkin. Op. cit.

<sup>30</sup> Schweitzer. Op. cit. S. 6.

<sup>31</sup> Bauchhenss. Op. cit. S. 12.

<sup>32</sup> Dörig. Op. cit. S. 44.

<sup>33</sup> Будем помнить, что в Греции браки часто заключались очень рано; см., например, Xen. Oec. VII. 5.

<sup>34</sup> Dörig. Op. cit. S. 46.

<sup>35</sup> Ibid.



Рис. 6. Терракотовая статуэтка. Аттика. Середина V в. до н.э. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. № Г. 937

Именно очень специфическая форма терракот, по-видимому, указывает на их культовый характер. Не исключено, что на каком-то этапе их облачали в пеплосы или хитоны (так что руки и ноги не были видны), совершая некий ритуал, подобно тому как это происходило при одевании в реальные одежды статуи Геры в Олимпии<sup>41</sup>, Аполлона Амиклейского<sup>42</sup> или Афины в конце Панафинейского шествия. Предположение о том, что подобная практика по отношению к терракотам существовала, было высказано Х. Бауххенс со ссылкой на такой авторитет, как Д. Барр Томсон. Исследовательница полагает, что сидящие обнаженные женские фигурки, которые она рассматривает в своей статье, облачались в настоящие одежды, подобно культовым статуям<sup>43</sup>. Представление о том, как полуфигуры выглядели в одетом виде, возможно, даст совпадающий с ними хронологически тип терракотовых полуфигур в пеплосах, у которых руки, плотно прижатые к телу, в нижней части пластически никак не выявлены (рис. 6)<sup>44</sup>. Однако, судя по изображениям на стелах, в определенные моменты

рения Зевса и Геры, но прежде всего к чествованию Геры как невесты, вступающей в священный брак с Зевсом<sup>36</sup>. Не случайно куклы украшались, как невесты. Тот же Павсаний пересказывает аргосское предание о купаниях Геры в источнике Канафос, после которых она вновь становилась девственницей<sup>37</sup> и тем самым могла выступить в ипостаси «вечной» невесты.

Двойственность, о которой речь шла выше, отмечал и Х. Кириляйс. Называя терракоту из Бонна «weibliche Puppe», он признает, что определение подобных статуэток как кукол выглядит странно: «Наверняка они не были только игрушками, но воплощали одновременно... божественную сущность»<sup>38</sup>. У. Липман, опубликовавшая фрагментарный экземпляр из музея Кестнера под названием «Torso Puppe», также отмечает, что лишь изначально такие статуэтки служили игрушками, но затем, используемые в качестве посвященных даров и жертвоприношений, становились предметами религиозного культа. Вслед за Дёригом она склонялась к мысли, что они воплощали Геру как «небесную невесту»<sup>39</sup>.

Наконец, по третьей версии обнаженные полуфигуры вообще никогда не воспринимались как игрушки, а имели чисто религиозное значение. Такая точка зрения впервые высказана Мак Элдеркин<sup>40</sup>. Представляется, что ближе всего к истине сторонники последней точки зрения.

<sup>36</sup> Roscher W.H. Hera // Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. I. Lpz, 1886. S. 2080 ff.; Schoeffer. Daidala // RE. Bd 4. 1901. S. 1991 ff.; Hunziker. Daidala // Daremberg Ch., Saglio E. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. V. II. I. P., 1892. P. 19 suiv.

<sup>37</sup> Paus. IX. 2. 7. Аналогичные ритуальные купания приписываются Афродите (Harrison. Op. cit. P. 312 f.).

<sup>38</sup> Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn. S. 50–51.

<sup>39</sup> Liepmann U. Griechische Terrakotten. Bronzen. Skulpturen. Bildkataloge des Kestner-Museums. Hannover, 1975. S. 21, 71. T. 60.

<sup>40</sup> McK Elderkin. Op. cit.

<sup>41</sup> Paus. V. 16. 2.

<sup>42</sup> Ibid. III. 16. 1–2.

<sup>43</sup> Baughhens. Op. cit. S. 8.

<sup>44</sup> Winter. Op. cit. S. 62. Abb. 4–6.

интересующий нас тип статуэток использовался без всяких одеяний. Следовательно, их своеобразная форма являлась преднамеренной и не скрывалась. Вообще греческим мастерам, по-видимому была чужда мысль об использовании одежды для маскировки каких-то невидимых или недоделанных частей фигуры. Такой подход подтверждается живописным приемом, который хорошо прослеживается в творчестве работавших в то же время вазописцев, расписывавших белофонные лекифы. На них из-за нестойкости красок некоторые фигуры, изначально одетые, сейчас выглядят обнаженными, и можно убедиться, насколько тщательно прорисовывалась женская фигура под одеждой.

Нарочитое отсутствие нижних частей рук и ног у рассматриваемого типа статуэток загадочно, его пока не сумел удовлетворительно объяснить ни один исследователь. Ясно только, что оно несло в себе глубокий смысл, о котором могут быть высказаны лишь догадки. Определенную помощь здесь, по-видимому, может оказать исследование изображений полуфигур в вазописии классического периода К. Берара, который опирался на теорию К. Дюга о так называемом коде, системе условных обозначений, во многом неясной для современных исследователей, но абсолютной понятной для тех, кому предназначались произведения художников<sup>45</sup>. В вазовой живописи соответствующий срез фигуры, часто на уровне бедер, обычно означал мифический переход божеством границы между земной и потусторонней сферами существования, символизирующий непрерывность жизни. Возможно, специфическая форма терракот имела близкое значение, вполне уместное для предметов, воспроизводимых на надгробных стелах юных девушек. К. Берар убедительно показал, что тема этих переходов особенно привлекала именно аттических мастеров в связи с представлениями об автохтонности афинян, основанными на мифе о рождении их легендарного предка Эрихтония, сына Геи и Гефеста<sup>46</sup>. Напомним, что именно в аттической коропластике возникает тип обнаженных полуфигур, как и тип полуфигур в пеллосе. Более того, похоже, что только на аттических надгробных плитах изображаются в руках девушек такие статуэтки<sup>47</sup>. Причем версия об их ассоциации со свадьбой и браком, о чем речь шла выше, подкрепляется аналогией в ювелирных изделиях<sup>48</sup>. Можно предположить, что полуфигуры в пеллосах и обнаженные фигурки типа публикуемой здесь эрмитажной представляли одно и то же божество, причем имя Афродиты, вероятно, может быть названо с не меньшим основанием, чем Геры.

Павсаний упоминает, что в Гермione девушки и вдовы, собиравшиеся вторично выйти замуж, перед вступлением в брак приносили жертву в храм Афродиты<sup>49</sup>. Тесную причастность Афродиты к такому событию, как вступление в брак, отмечал Л.Р. Фарнелл, подчеркивая, что она фактически присваивает себе функции, а в Спарте – даже имя Геры. Проанализировав соответствующие литературные источники в достаточно широком хронологическом диапазоне (вплоть до Плутарха), Фарнелл приходит к выводу, что этот особый морально чистый культ богини как покровительницы супружеской жизни контрастирует с ее восточными культами и является

<sup>45</sup> *Bérad C. Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens // Bibliotheca Helvetica Romana. T. 13. Neuchâtel, 1973. P. 33; Dugas C. Décoration et imagerie dans la céramique grecque // REG. 1936. 49. P. 440 suiv.*

<sup>46</sup> *Bérad. Op. cit. P. 34.*

<sup>47</sup> Во всяком случае, ни на восточногреческих надгробиях с их склонностью к подробной повествовательности, ни на фессалийских стелах этот сюжет не присутствует: *Pfuhl E., Möbius H. Die ostgriechischen Grabreliefs. Mainz am Rhein, 1977; Biesantz H. Die thessalischen Grabreliefs. Mainz am Rhein, 1965.*

<sup>48</sup> Золотые серьги второй половины IV в. до н.э. имеют подвески в виде миниатюрных женских полуфигур с частично переданными руками, совершенно аналогичные терракотам. Экземпляры таких серег хранятся, в частности, в Берлинских государственных музеях. Предполагается, что они являлись элементами погребального убора невест (*Hoffmann H., Davidson P.F. Greek Gold. Jewelry from the Age of Alexander. The Brooklyn Museum, January 20 – March 9, 1965. N.Y., 1966. P. 96–98. № 20; Zahn R. Ausstellung von Schmuckarbeiten aus Edelmetall aus den Staatlichen Museen zu Berlin. B., 1932. S. 58.*)

<sup>49</sup> *Paus. XXXIV. 12.*





Рис. 7–8. Терракотовая статуэтка. Аттика. Конец V – первая половина IV в. до н.э. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. Инв. № Г. 259

порождением собственно греческой религии<sup>50</sup>. Что же касается почитания Афродиты как богини красоты и чисто плотской любви, то этим аспектом, по мнению Фарнелла, «больше интересовалась греческая поэзия, нежели религия»<sup>51</sup>.

В связи с затронутыми вопросами представляет интерес еще одна до сих пор не публиковавшаяся статуэтка, хранящаяся в Эрмитаже (рис. 7–8)<sup>52</sup>. Перед нами фигурка сидящей обнаженной женщины. У нее прямо посаженная голова на длинной стройной шее. Волосы убраны под повязку таким образом, что на макушке оставлено отверстие, через которое выбивается локон. На левом виске из-под повязки тоже видны волосы. У женщины удлиненный овал лица, большие глаза с моделированными верхними и нижними веками, тонкий длинный нос, губы пухлые, (причем верхняя губа очень короткая), массивный округлый подбородок. Обнаженное тело спереди вылеплено уверенно, с плавными переходами. Несмотря на значительные утраты, ощущается умение передать живую плоть, в отличие от предыдущей фигурки (инв. № Г. 248) с ее схематизмом и предельной упрощенностью. Со спины же трактовка очень обобщенная. Сквозное горизонтальное отверстие в плечах говорит о том, что руки подвешивались. Статуэтка принадлежит к типу терракот, которые имели подвижные подвесные руки и также причислялись к категории так называемых кукол<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Farnell L.R. *The Cults of the Greek States*. V. II. Oxf., 1896. P. 655 f.

<sup>51</sup> *Ibid.* P. 668.

<sup>52</sup> Инв. № Г. 259. Поступила в 1851 г. из собрания Пиццати. Высота 13,5 см; глина оранжевая, мелкозернистая, местами покрыта плотной белой обмазкой; сохранность очень плохая.

<sup>53</sup> Winter. *Op. cit.* S. 65. Вообще обнаженные женские статуэтки с подвесными руками классического и эллинистического времени найдены в некрополях и святилищах самых разных регионов греческого мира, например, в Киренаике или Македонии; см. Mollard-Besques. *Op. cit.* P. 200–203; Daux G. *Chronique des fouilles* 1964 // BCH. 1965. 89. P. 792–795. Fig. 4.

Аналогией эрмитажной статуэтке представляется экземпляр, хранившийся в берлинском Антиквариуме<sup>54</sup>. Его воспроизведение появилось в 1903 г. сразу в двух изданиях: прорисовка у Ф. Винтера и фотография у фон Штрадоница<sup>55</sup>. На рисунке отчетливо передано ожерелье из круглых бусин и продолговатых подвесок, которое неразлично на фотографии, демонстрирующей левый профиль. Вероятно, исполненное из налепов украшение с этой стороны не сохранилось, хотя упоминается в описании. Спустя более чем двадцать лет вновь появилось воспроизведение этой фигурки, где можно различить следы подвесок и четко видны круглые бусины<sup>56</sup>. На запястье сохранившейся левой руки берлинской статуэтки – браслет. Большие дисковидные серьги дополняют комплект украшений, достойный богини. У эрмитажной терракоты из украшений, вероятно, имелись серьги, так как на поверхности в соответствующих местах ясно видны следы крепления круглых налепов.

Во всех упомянутых выше изданиях статуэтки из Берлина в качестве ее центра производства называлась Аттика. Глина, из которой сделана эрмитажная статуэтка, тоже подтверждает такое мнение<sup>57</sup>. При некоторых фигурках были обнаружены отдельно исполненные терракотовые троны<sup>58</sup>. Судя по моделировке спины эрмитажной статуэтки (инв. № Г. 259), она также могла соединяться с подобным тронem.

Есть основание считать, что между двумя типами обнаженных женских фигурок – стоящих и сидящих – существовала, по крайней мере в некоторых случаях, определенная связь. Одна из нескольких известных разновидностей последнего типа может служить тому доказательством. Речь идет о статуэтках обнаженных сидящих женщин, происходящих из Южной Италии, у которых вылеплены только верхние части рук. Опубликовавший одну из них, В. Амелунг, едва ли обоснованно называя ее куклой, относил ее к произведениям строгого стиля середины V в. н.э. и отмечал, что такие терракоты находят в некрополе Локр (рис. 9)<sup>59</sup>. Следует отметить важное совпадение: связанный с частичным изображением фигур сюжет *анода* и *катода* в вазописи кроме Аттики нашел значительное распространение именно в творчестве мастеров Великой Греции, работавших под сильным влиянием аттических художников<sup>60</sup>. Не исключено, что мы сталкиваемся с аналогичным явлением и в коропластике.

Статуэтка, изданная Амелунгом, особо эффектна, так как ее строгая торжественность и иератичность усиливается благодаря старательной передаче высокой диадемы, серег и ожерелья, особенно выделяющихся из-за обнаженности фигуры. Несомненно, перед нами божество, вполне вероятно, Афродита-Гера, культ которой был распространен в Южной Италии. В Тарент же он проник в результате тесных связей со

<sup>54</sup> Первое упоминание о нем: *Helbig W. Di corrispondenza archeologica // Bulletino dell'Istituto di corrispondenza archeologica. Roma, 1868. 2. P. 54.*

<sup>55</sup> *Winter. Op. cit. S. 65; Kekulé von Stradonitz R. Ausgewählte griechische Terrakotten im Antiquarium der Königlichen Museen zu Berlin. B., 1903. S. 12. Taf. X.*

<sup>56</sup> *Koster. Op. cit. S. 57. Taf. 30.* Трудно безоговорочно определить разновидность подвесок из-за плохой сохранности. Скорее всего это зерновидные подвески, которые чаще датируются IV в. до н.э., однако экземпляр из II Семибратнего кургана, который выглядит наиболее похожим по соотношению размеров бусин и подвесок, датируется 450–425 гг. до н.э. (*Уильямс, Огден. Ук. соч. № 71, 180*).

<sup>57</sup> Целая группа статуэток настолько сходна с фигуркой из берлинского Антиквариума, что Винтеру не имеет смысла выделять последнюю в отдельный тип. В результате такие аналогичные экземпляры, как берлинский и эрмитажный, попали в разные типы. Причина этой ошибки, вероятно, объяснялась тем, что исследователь сам петербургскую терракоту не видел, а пользовался списком с зарисовками А. Конце, составленным в 1892 г. Абсолютное большинство образцов данного типа происходит из Аттики. Не исключено, что экземпляры, найденные в других центрах, были аттическим импортом (*Winter. Op. cit. S. 8, 165*).

<sup>58</sup> Наиболее известный образец – статуэтка конца V в. до н.э. из Британского музея, трон которой отличается особой пышностью и сложностью декора (*Higgins. Op. cit. P. 186 f. № 702–703*). Менее пышны, но все-таки достаточно импозантны троны статуэток из Национального музея Дании (*Breitenstein. Op. cit. № 268–269*).

<sup>59</sup> *Amelung W. Studien zu Kunstgeschichte Unteritaliens und Siziliens // MDAI(R). 1925. 40. S. 207 f. Abb. 19.*

<sup>60</sup> *Bérard. Op. cit. P. 32.*

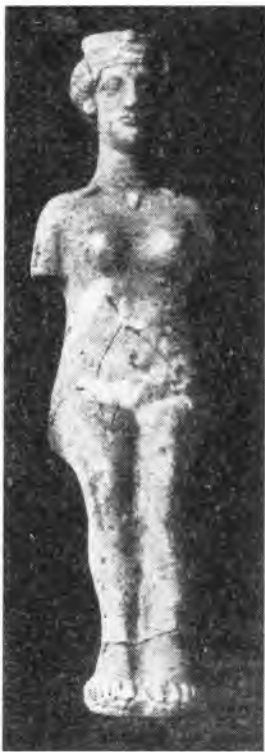


Рис. 9



Рис. 10

Рис. 9. Терракотовая статуэтка из раскопок в Южной Италии. V в. до н.э.

Рис. 10. Терракотовая статуэтка женщины на троне, миниатюрные свадебный лебет и эпинетрон. Атика. V в. до н.э. Лондон, Британский музей

Спартой<sup>61</sup>. О существовании культа Афродиты-Геры в Спарте упоминает Павсаний<sup>62</sup>.

Кроме италийского типа, о котором речь шла выше, все статуэтки сидящих обнаженных женщин имеют целиком вылепленные руки, либо подвижные (как у эрмитажной терракоты), либо плотно прижатые к бокам, иногда согнутые в локтях и вытянутые вперед. Особый интерес представляют случаи, когда сохранились также миниатюрные предметы, имеющие непосредственное отношение к статуэткам. Известны два таких примера. У фигурки с подвесными руками из аттического погребения конца V в. до н.э. в правой руке костяной голубь, птица Афродиты; там же были обнаружены крошечные свадебный *лебет* и *эпинетрон* – необходимая принадлежность пряхи (рис. 10)<sup>63</sup>. Другая терракота, из Тарента, с неподвижными руками (около 300 г. до н.э.) – с костяной прялкой в руке (рис. 11)<sup>64</sup>. Таким образом, мастера-коропласты,

<sup>61</sup> Dorig. Op. cit. S. 49.

<sup>62</sup> Спартанские матери совершали жертвоприношения Афродите-Герере при вступлении их дочерей в брак (Paus. III. 13.9).

<sup>63</sup> Guide to the Exhibition Illustrating Greek and Roman Life. British Museum. L., 1929. P. 199. Fig. 218. Хиггинс (Op. cit. № 702) приводит данные о происхождении с афинской Агоры еще нескольких аналогичных экземпляров.

<sup>64</sup> Art of the Ancients: Greeks, Etruscans and Romans. Exhibition. N.Y., 1968. P. 39. № 47.

работавшие в разные периоды и в разных местах, связывали статуэтки сидящих обнаженных женщин с мотивом прядения.

На первый взгляд, сочетание обнаженной фигуры и прялки само по себе кажется противоречивым. Ведь уже самые ранние архаические изображения в терракоте обнаженных женщин толковались как изображения гетер<sup>65</sup>, а в вазовой живописи, где примерно с середины VI в. до н.э. наблюдается интерес к обнаженному женскому телу, речь также идет, как правило, о сюжетах, связанных с гетерами<sup>66</sup>. Прялка же на протяжении веков служила символом добропорядочной женщины, хозяйки дома, хранительницы домашнего очага. Таковой она предстает и в одной из *Идиллий* Феокрита:

Прялка, пряжи ты друг; отдана ты Девой Афиной в дар  
Женам тем, чья душа к дому, к труду склонность хранит в себе.

Поэт везет в Милет старинную, из слоновой кости прялку, как дорогой подарок, жене своего друга и врача Никия:

Там тебя, кого встарь чей-то резец создал с трудом большим  
Из слоновой кости, в дар я отдам в руки жены его.

(Пер. М. Грабарь-Пассек)<sup>67</sup>.

Как показывает вазовая живопись, не все, однако, столь однозначно. На наружной стороне подписного килика мастера Амбросия изображены пятеро мужчин, зашедших в дом к шести гетерам, с которыми они собираются пойти на вечеринку. Анализируя сюжет, Г.Р. Иммервар специально останавливается на том обстоятельстве, что приятели застают двух гетер за прядением, и делает вывод: килик раз и навсегда доказывает, что женщина с прялкой может означать гетеру. Иммервар полагал, что таким образом окончательно поставлена точка в существовавшей на этот счет дискуссии<sup>68</sup>.

Разумеется, представляется совершенно неправдоподобной интерпретация терракотовых фигурок сидящих обнаженных женщин как обыкновенных гетер. Однако не исключено, что гетеры-жрицы могли изображаться подобным образом. В пользу такого предположения говорит тот факт, что особое распространение статуэтки, о которых идет речь, находят в Южной Италии, где в частности в Локрах, культу Афродиты, почитаемой как главное божество наряду с Персефой, сопутствовали храмовая проституция и связанные с ней специальные ритуалы и праздники<sup>69</sup>. Правда, в Аттике памятники с изображениями обнаженных девушек, исполняющих ритуальный танец, часто связаны и с культом Артемиды<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> Самую известную такую статуэтку П. Кноблаух определял как статуэтку гетеры. Е. Роде с ним не соглашалась, считая, что *стефана* и покрывало доказывают, что речь идет об изображении богини. В Лувре, однако, имеется статуэтка, сходная с берлинской, также аттической работы около 470 г. до н.э. (но без покрывала и *стефаны*); по мнению Моллар-Беск, она перекликается с куртизанками чаши Евфрония; см. *Knoblauch P. Studien zur archaisch-griechischen Tonbilderei in Kreta, Rhodes, Athen und Boeotien. Bleicherode, 1937. S. 175, 182. № 363; Rhode. Op. cit. S. 17. Abb.13; Mollard-Besques. Op. cit. Pl. LVI. C7.*

<sup>66</sup> *Muller W.A. Nackheit und Entblössung in der altorientalischen und alteren griechischen Kunst. Lpz. 1906. S. 141, 153.* Пик расцвета так называемой *Geterenmalerei* совпадает с господством в вазописии строгого стиля (Никосфен, Эпиктет и его круг), т.е. хронологически соответствует типу терракотовых полуфигур.

<sup>67</sup> *Theocr. Idyl. XXVIII.* У римлян на свадебной церемонии прялку несли рядом с новобрачной как символ ее супружеского долга (*Lafayer G. Fusus // Daremberg Ch., Saglio E. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. V. II. 2. P., 1896. P. 1427.*)

<sup>68</sup> *Immerwahr H.R. An Inscribed Cup by the Ambrosios Painter / Antike Kunst. 27. Ht I. Basel, 1984. S. 11. Anm. 6.*

<sup>69</sup> *Prückner H. Die lokrischen Tonreliefs. Mainz am Rhein, 1968. S. 13–14.* О связи мотива прядения с Афродитой см. *Suhr Elmer G. The Spinning Aphrodite. N.Y., 1969.*

<sup>70</sup> *Boardmann J. Athenian Black Figure Vases. L., 1974. P. 182. Fig. 317.* Об участии обнаженных девушек в ритуалах, связанных с культом Артемиды в Спарте, упоминает Плутарх (Лус. XIV).



Рис. 11. Терракотовая статуэтка женщины с прялкой. Тарент. Около 300 г. до н.э.

женских фигур, рядом с которыми имеются фигурки Эротов, в частности на подставках бронзовых зеркал, и утверждает, что такого соседства достаточно, чтобы рассматривать изображенную как Афродиту<sup>75</sup>.

Сложность идентификации женского персонажа обусловлена тем, что в архаическом и классическом искусстве, до того времени, когда образ обнаженной Афродиты становится канонизированным, богиню трудно опознать, если отсутствует соответствующая надпись. В вазовой живописи, например, такие надписи сильно упрощают толкование сюжетов. Этот момент отмечал еще Фарнелл: «Если рассматривать памятники

В бронзовой пластике обнаженные женские фигуры служили подставками зеркал в VII–V вв. до н.э.<sup>71</sup> Предлагаемые для них интерпретации, вероятно, имеет смысл учитывать при попытке дать толкование соответствующим терракотам. Г. Кёрте, Г.М.А. Рихтер, Е. Франк, К. Прашникер, а вслед за ними и Л.О. Кин Конгдон приходят к выводу, что речь идет о ритуальной нагоде, и мы имеем дело скорее всего с изображениями храмовых прислужниц и служительниц определенных культов. Прежде всего называется культ Афродиты, причем упоминаются гетеры при храмах Афродиты в Коринфе и других местах. Говорится также о жрицах святилища, расположенного около Лимнеона, где ткалась туника для Аполлона Лимнейского, и о жрицах святилища Артемиды Ортии<sup>72</sup>.

Еще в прошлом веке Кёрте высказал предположение, что иногда такие фигурки могли изображать покойных служительниц культа или храмовых прислужниц, так как им сопоставляются сирены и сфинксы, ассоциировавшиеся со смертью<sup>73</sup>. Эта версия переключается с точки зрения К. Шефольда, считавшего, что восседающие на тронах обнаженные женщины представляют собой образы героизированных покойниц. Шефольд напоминает о распространенном представлении о смерти как священной свадьбе и посвящении в потусторонний мир<sup>74</sup>. Кроме того, он останавливается на примерах обнаженных

<sup>71</sup> Keene Congdon L. O. Caryatid Mirrors of Ancient Greece. Mainz am Rhein, 1981. P. 52 ff., 104.

<sup>72</sup> Körte G. Über eine altgriechische Statuette der Aphrodite aus der Necropole von Volsinii (Orvieto). *Archaeologische Studien*. В., 1893. S. 28; Richter G.M.A. An Archaic Greek Mirror // *AJA*. 1938. 42. P. 344; Frank E. Griechische Standspiegel mit menschlicher Stützfigur. München, 1923. S. 17 ff.; Praschniker C. Bronzene Spiegelstütze in Wiener Hofmuseum // *Jahreshefte des Osterreichischen Archäologischen Instituts in Wien*. Wien, 1912. Bd XV. S. 250–251; Keene Congdon. Op. cit. P. 14–15.

<sup>73</sup> Körte. Op. cit. S. 28.

<sup>74</sup> Schefold K. *Baseler Antiken in Bild*. Basel, 1958. S. 27–28, 35. Эту точку зрения разделяет Х. Хердегорен; Herdejürgen H. Die tarentinischen Terrakotten des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr. in *Antikenmuseum Basel*. Basel, 1971. S. 53.

<sup>75</sup> Schefold K. *Griechische Spiegel* // *Die Antike*. В., 1940. Bd 16. S. 24. Шефольд не исключал, что в тех случаях, когда изображения Эротов отсутствовали, так могла изображаться участница религиозного ритуала.

специальных греческих культов, у нас нет нужды верить, что всегда существовал культовый образ и тип, присущий именно Афродите, и специальное имя, по которому она узнавалась и почиталась в той или иной местности; и часто невозможно решить, в чем заключается отличительный характер ее образа. Ибо... среди многих памятников, дошедших до нас, относительно немногим мы можем дать с уверенностью соответствующее имя и связать с ними конкретный культ»<sup>76</sup>.

В монументальной пластике ранней классики редкий пример великолепного изображения обнаженной женской фигуры являет очень известный и вместе с тем загадочный памятник строгого стиля – так называемый трон Людовизи. Речь идет о флейтистке на одном из его боковых рельефов. Дж.Е. Харрисон полагала, исходя из аналогий в вазовой живописи, что здесь представлена гетера<sup>77</sup>. Это сходство отмечала и Б.С. Риджуэй, приводя ряд конкретных сопоставлений, в том числе с играющей на флейте гетерой Секлиной с эрмитажного психтера Евфрония (инв. № Б. 1650)<sup>78</sup>. Думается, однако, что в данном случае отталкиваться от внешнего формального сходства для определения сущности персонажа – ошибочный ход. Только в контексте содержания всего памятника, всех трех взаимосвязанных рельефов может начать вырисовываться более или менее обоснованная интерпретация, косвенно проливающая свет и на смысл интересующих нас терракот.

Огромная литература о рельефах трона Людовизи содержит несколько версий сюжета, ни одну из которых нельзя считать окончательно доказанной. И все-таки некий общий итог подвести можно. Центральная сцена представляет торжественное явление богини, под которым подразумевается и рождение из морской пучины, и выход из священных вод после ритуального очистительного купания<sup>79</sup>. Хр. Кардара предложила оригинальную, хотя не слишком убедительную трактовку сцены как ритуальное купание статуи Геры<sup>80</sup>. Но центральная фигура ничем не отличается от поддерживающих ее по сторонам явно живых персонажей. Более того, она психологически и эмоционально связана с ними. Наиболее вероятно, что скульптор запечатлел некое представление, ритуал, совершаемый лицами, посвященными в религиозные таинства. Причем фигура исполнительницы роли божества образуется краем рельефа именно на том уровне, что и терракотовые статуэтки-полуфигуры. Не исключено, что здесь вступает в действие некий понятный современникам «шифр» (о чем речь шла выше) и подразумевается переход божества из одной сферы в другую.

Если допустить, что центральная сцена рельефов трона Людовизи отражает эпизод мистерий, проступает единый замысел, объединяющий все рельефы, по которому флейтистка – одна из участниц действия. Ее нагота связывается с очистительным ритуалом, соблюдавшимся участницами определенных мистерий. Игра на флейте, часто сопровождавшая религиозные церемонии, воспринимается как органичный элемент сюжета<sup>81</sup>.

Обратившись вновь к терракотовым статуэткам, мы обнаруживаем важные точки соприкосновения между ними и уникальным скульптурным памятником: тема бракосочетания и явление перед посвященными и невестой богини-покровительницы (или

<sup>76</sup> Farnell. Op. cit. P. 676. В Британском музее хранится килик классического времени, на котором изображена Афродита, стоящая перед Аресом (Ibid. P. 702. Pl. L. a). В ее облике нет ничего особенно характерного, но надпись избавляет от всяких сомнений в том, кто перед нами. Этот один из многочисленных примеров интересен тем, что прическа и головной убор Афродиты такие же, как у эрмитажной терракоты (инв. № Г. 259).

<sup>77</sup> Harrison. Op. cit. P. 313. Not. 1.

<sup>78</sup> Ridgway B.S. The Severe Style in Greek Sculpture. Princeton, 1970. P. 50. Not. 7.

<sup>79</sup> Ibid. P. 55.

<sup>80</sup> Kardara Chr. Some Remarks on the Ludovisi Relief // MDAI (A). 1961. 76. P. 82–83.

<sup>81</sup> Задрапированная девушка на правой плите, по общепринятому теперь определению, – невеста, совершающая некий ритуал. Отсюда необычность ее одеяния: поверх *саккоса* накинуто покрывало, а на покрывало еще наброшен плащ (Kardara. Op. cit. P. 87–88).

исполнительницы ее роли), фигура которой лишь отчасти доступна взору, обнаженность, носящая ритуальный характер. Все эти совпадения говорят о сопричастности шедевра античной скульптуры и миниатюрных серийных терракот к одной и той же системе не до конца понятных нам религиозных представлений.

В коропластике середины – второй половины V в. до н.э. изображение обнаженной женской фигуры – явление достаточно редкое, и на примере многих полуфигур видно, что у мастеров еще не была «набита рука». Между тем, в вазовой живописи к этому времени фигуры обнаженных гетер, женщин, совершающих омовение, рисуются порой с таким мастерством, словно передача любого движения или поворота тела не составляет для художника проблемы<sup>82</sup>. В пластике ситуация была иная. Целью скульпторов данной эпохи было прежде всего изваять совершенное мужское тело. Отчасти эта задача стимулировалась возможностью наблюдения и изучения идеальных моделей, которую предоставляла палестра<sup>83</sup>. Б. Швайцер справедливо характеризовал V в. до н.э. как время царства мужского начала и в политике, и в философии, и в искусстве, время, когда мужественность становится символом века<sup>84</sup>. Показательно, что и в IV в. до н.э. Аристотель, формулируя свои эстетические воззрения на разном образе, обусловленности и изменчивости красоты, в качестве примера обращается именно к мужской красоте, которая одна – у юноши, другая – у зрелого мужа или старика<sup>85</sup>. Явно выраженное в пластике воздействие мужской обнаженной модели на художников, изображавших обнаженных женщин, привело Э. Климовски к предположению о том, что скульптор создавал женский образ по своему собственному образу и подобию, причем он напоминает высказывание Платона о том, что женщина – не что иное, как несовершенный мужчина<sup>86</sup>.

Такой крен в поисках эстетического идеала накладывал свой отпечаток, и даже зная анатомию женского тела, художник привносил в создаваемый им образ момент атлетизма, неотъемлемый для идеального юноши или мужчины. Традиция позднеархаического искусства изображать женщин широкоплечими, угловатыми и узкобедрыми, подобно юношам-атлетам, отчетливо прослеживается у акропольских кор последней трети VI до н.э. и была подмечена еще французским исследователем Леша: «C'est une femme, mais si peu féminine»<sup>87</sup>. Еще более наглядно такой подход проявляется в подставках бронзовых зеркал в виде обнаженных женских фигурок, к которым наша терракотовая полуфигура в сущности очень близка по формальному решению<sup>88</sup>. Если бы не *sakkos*, то терракотовую статуэтку со спины вполне можно было бы принять за изображение юноши, и не случайно и Швайцер, и Дёриг в поисках опорной точки в монументальной пластике, от которой можно было бы протянуть связующую нить к терракотам этого типа, обращаются не к женскому образу, а к юноше Крития<sup>89</sup>. Сходство тектонического решения действительно не вызывает сом-

<sup>82</sup> Достаточно привести для примера эрмитажный килик Никосфена (инв. № Б. 3375); см. *Передольская А.А.* Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967. С. 16. № 9. Табл. VII, 2. См. также: Античное искусство из музея Метрополитен. Каталог выставки. М., 1978. № 56; *Hoffmann H.* Collecting Greek Antiquities. N.Y., 1971. Fig. 99; *Moon Warren G.* Greek Vase Painting in Midwestern Collections. The Art Institute of Chicago. Catalogue of the Exhibition. Chicago, 1979. P. 152–153. № 88; *Boardman J.* Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. L., 1975. Pl. 46, 99, 109, 122, 233 etc.

<sup>83</sup> *Waldstein Ch.* The Influence of Athletic Games upon Greek Art. Discourse Delivered at the Royal Institution on Friday, April 13, 1883. L., 1883. С этой точки зрения не соглашался Э.В. Климовски (*Klimowski E.W.* Das mann-weibliche Leitbild in der Antike. Munchen, 1972. S. 36).

<sup>84</sup> *Schweitzer.* Op. cit. S. 14.

<sup>85</sup> Цит. по: *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977. С. 154.

<sup>86</sup> *Klimowski.* Op. cit. S. 63. П. Сорокин объясняет такой слав мужского и женского начал стремлением к идеализации в самой общей форме (*Sorokin P.* Social and Cultural Dynamics. L., 1957. P. 107).

<sup>87</sup> *Lechat H.* Sculpture grecque antique. P., 1904. P. 69, 141.

<sup>88</sup> *Keene Congdon.* Op. cit. P. 130. № 6. Pl. 2; P. 129–130. № 5. Pl. 4; P. 147. № 128. Pl. 23; P. 145–146. № 26. Pl. 23. Можно также указать экземпляр из Эрмитажа, найденный близ хутора Анновка Одесской области (инв. № Дн. 1897.4/1).

<sup>89</sup> *Schweitzer.* Op. cit. S. 19–20; *Dörig.* Op. cit. S. 46.

нения: та же условная возможность вписать фигуру в вытянутый прямоугольник, тот же прием постановки, когда слегка выдвинутая вперед правая нога вызывает перемещение тяжести тела и соответствующую асимметрию мышц, отчетливо заметную на спине. Склад лица, выражающего бесстрастность, граничащую с надменностью, не оставляет сомнений в принадлежности к пластике строгого стиля и вызывает в памяти великолепную аттическую женскую голову из музея Либигхаус во Франкфурте-на-Майне, одно из лучших произведений строгого стиля в коропластике<sup>90</sup>.

Наиболее ранние статуэтки сидящих обнаженных женщин относятся к середине – второй половине V в. до н.э., причем бросается в глаза контраст между очень примитивными трактовками одних фигур и достаточно умелым исполнением других. В некоторых случаях объяснением этому, вероятно, может служить специфическая местная изобразительная традиция. Так, например, коропласты Эгины представляли именно первое направление, судя по экземплярам из частной швейцарской коллекции и из Лувра<sup>91</sup>. Труднее объяснить разнородность аттических статуэток. Между сидящей на троне фигурой из Британского музея, где изощренность трона словно подчеркивает угловатость и схематичность пластики обнаженного тела, и эрмитажным экземпляром конца V – первой половины IV в. до н.э. различие столь велико, что его едва ли можно объяснить только определенным хронологическим различием. Не исключено, что причина этого различия – в неодинаковой степени талантливости мастеров и соответственно в разной степени восприимчивости по отношению к достижениям вазописцев и скульпторов, работавших рядом с ними.

#### TWO TERRACOTTA FIGURINES FROM THE STATE HERMITAGE COLLECTION

*Ye.N. Khodza*

The article publishes two Attic figurines from the Hermitage collection, both belonging to the so-called «doll» type of terracotta. It is essential to note, that though, even if these terracottas could under some circumstances have been used as toys, their main intent was sacral and religious, connected with after-life. The first of the terracottas (made in mid-5th c. BC) represents a naked female figure with only the forearms and without the lower parts of legs beneath the knees. The second figurine, a seated naked woman, has a horizontal hole in its shoulders, through which a thread was pushed to fix the movable hands, and is dated back to late 5th – early 4th c. BC.

Any attempt to interpret the ideas expressed in the figurines can only be hypothetical. Thus, the partial presence of arms and legs in the first figurine could have meant anodos and kathodos, i.e. transition from one sphere of existence to another one, connected with a young girl's death, but also with the idea of marriage and «*λεπὸς ἄμμος*». Of all the possible versions the most probable seems to be the one which interpretes both types of figurines as images of Aphrodite or Aphrodite-Hera.

<sup>90</sup> Poulsen V.H. Der strenge Stil // Acta Archaeologica. V. VIII. København, 1937. S. 60. Abb. 39; *Bol. Op. cit.* S. 52–53; *idem.* Antike Bronzetechnik. München, 1985. S. 115. Taf. 74; *Eckstein, Legner. Op. cit.* № 37–36.

<sup>91</sup> *Dorig. Op. cit.* Taf. 26, 3–4; *Mollard-Besques. Op. cit.* P. 27.