

© 2006 г.

Е. Н. Ходза

## ГРОТЕСК В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ КОРОПЛАСТИКЕ

На протяжении античной эпохи жанр гротеска<sup>1</sup> едва ли был где-либо представлен более многочисленными и разнообразными образцами, чем в коропластике эллинистического периода. Одно только собрание Эрмитажа содержит не один десяток терракот, которых можно отнести к этому жанру. О наиболее примечательных из них пойдет речь в этой статье<sup>2</sup>. Между тем, поскольку тема античного гротеска до сих пор мало привлекала внимание российского искусствознания, представляется необходимым включить экскурс в историю развития этого направления искусства.

Аттическая вазовая живопись конца VI–V в. до н.э. дает образцы гротеска, которым современная им пластика не может противопоставить ничего равного по остроте и нестандартности подхода. Письменные источники, правда, позволяют предположить, что определенные попытки в таком направлении случались, хотя данные эти довольно расплывчаты. Речь идет об эпизоде, по-видимому, имевшем место в 40-х годах VI в. до н.э., связанном с поэтом Гиппонактом: «У Гиппонакта было поразительно безобразное лицо. Поэтому скульпторы Бупал и Афинид сделали с шутливым озорством его изображение и представили кругам насмешников»<sup>3</sup>. Бинсфелд полагает, что, скорее всего, это произведение было вылеплено из глины<sup>4</sup>.

Самые яркие примеры гротеска в ранней вазовой живописи приведены в статье В. Цинзерлинг<sup>5</sup> и представляют собой изображения немолодых мужчин, обнаженных или закутанных в плащи<sup>6</sup>. Характерная черта, сразу бросающаяся в глаза и роднящая все эти выразительные и не похожие друг на друга персонажи, – нарочитая диспропорция между очень большой головой и маленьким телом с тонкими ногами и руками, ко-

<sup>1</sup> Представляется возможным принять определение, предложенное У.Е. Стивенсоном, изучавшим историю появления и использования данного понятия: «Термин “гротеск”... прилагается ко всему потенциально или в действительности особенному, выпадающему из общего ряда, сильно преувеличенному или непристойному»; см. *Stevenson W.E.III. The Pathological Grotesque Representation in Greek and Roman Art. A Dissertation. University of Pennsylvania, 1975. P. 23–28.*

<sup>2</sup> Некоторые из этих терракот никогда не публиковались, публикации других устарели или носят очень поверхностный характер. Те из них, которые хронологически незначительно выходят за рамки эллинистического периода, включены как не отличающиеся стилистически и по содержанию от эллинистических образцов.

<sup>3</sup> *Плиний. XXXVI. 11 // Плиний Старший. Естествознание об искусстве / Пер. Г.А. Тароняна. М., 1994. Существует другой вариант истории: Бупал был клазоменским живописцем, написавшим такой портрет поэта, что тот отомстил художнику стихами, из-за которых Бупал повесился (Там же. С. 638–639).*

<sup>4</sup> *Binsfeld W. Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur. Diss. Köln, 1956. S. 6.*

<sup>5</sup> *Zinserling V. Physiognomische Studien in der spätarchaischen und klassischen Vasenmalerei // Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock. 1967. 16. S. 571 ff. Taf. 128.*

<sup>6</sup> *Graef B., Langlotz E. Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen. Bd II. 2. B., 1931. Taf. 83, 1073; Keuls E. The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens. N.Y., 1989. P. 75. Fig. 59; Pottier E. Vases Antiques du Louvre. P., 1922. Pl. 157, G 610.*

торое выглядит просто неспособным выдержать тяжесть такой головы. Монументальная скульптура того же периода, соблюдая эстетические нормы и подчиняясь чувству гармонии, не могла позволить себе подобного искажения пропорций человеческой фигуры<sup>7</sup>. Другие исключительно важные особенности этих персонажей – небанальность их лиц и живость выражения – создают впечатление портретности. Не случайно такие изображения вызвали дискуссию о существовании портрета в греческом искусстве, расколовшую антиковедов на два лагеря: с одной стороны – сторонников теории Е. Пфуля и Б. Швайцера<sup>8</sup>, отрицавших существование индивидуального портрета, с другой – последователей Ф. Штуднички, утверждавшего присутствие реалистического портрета уже в искусстве ранней классики и отводившего особую роль в его развитии так называемому «искусству малых форм»<sup>9</sup>.

Миниатюрная пластика, терракотовая и бронзовая, в ранний период еще малосамостоятельна и бедна типологически. Если по отношению к ней и можно говорить о проявлениях гротескности, то лишь подразумевая небольшую группу статуэток, изображающих обезьян, занимающихся человеческими делами, или так называемых гучных демонов<sup>10</sup>. Такие образцы коринфской и ионийской работы есть и в собрании Эрмитажа<sup>11</sup>. Женские образы на раннем этапе скорее идеализированы и редко трактуются в гротескном ключе, возможно, потому, что жизнь женщин до старости скрывалась от посторонних глаз. Предполагалось, что женщина из приличного семейства может впервые свободно выйти из дома, лишь достигнув того возраста, когда встречный поинтересуется тем, чья это мать, а не тем, чья это жена<sup>12</sup>. Надо сказать, что литература опередила более скованное условностями изобразительное искусство: в то время как на вазах у Евриклеи, Фаи или Этры лишь цвет волос выдавал их возраст, в комедиях Аристофана встречаются весьма смачно описанные малопривлекательные детали облика действующих старух.

На этом фоне важно выделить изображение Геропсо, кормилицы Геракла, на краснофигурном скифосе, созданном около 470 г. до н.э. (рис. 1)<sup>13</sup>. Его можно считать наиболее ранним в обширной галерее образов старых женщин, уже предвещающим развитие натуралистической линии с IV в. до н.э. Мастер Пистоксен не просто с точностью воспроизвел сгорбленную, почти бесплотную фигуру старой женщины, хрупкость которой ощущается несмотря на обилие складок одежд, но с удивительной остротой, на уровне шаржа, запечатлел ее профиль с длинным острым носом, запавшей верхней губой, дряблым подбородком и изборожденными глубокими морщинами щеками. При этом поразительно живое и энергичное выражение лица словно схваченного на полуслове персонажа создает ощущение достоверности и портретности, не всегда достигаемые позднее.

<sup>7</sup> О поисках ранних, дополиклетовских идеальных пропорций см. *Binsfeld*. Op. cit. S. 60. Anm. 40.

<sup>8</sup> *Pfuhl E.* Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität. München, 1927; *Schweitzer B.* Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen. Lpz., 1940.

<sup>9</sup> *Studniczka F.* Die Anfänge der griechischen Bildniskunst // ZBK. 1928/9. 62. S. 121 ff. Более подробно об этой дискуссии: *Zinserling*. Op. cit. S. 571–572.

<sup>10</sup> *Winter F.* Die Typen der figürlichen Terrakotten. Bd I. Berlin–Schuttgart, 1903. S. 213, 222–224; *Higgins R.A.* Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum. Vol. I. L., 1959. P. 56–57. № 86–94. Pl. 18; P. 61, 213. № 106, 796. Pl. 20, 107; *Blinkenberg Ch.* Lindos. Vol. I. B., 1931. Pl. 108, 2318; *Breitenstein N.* Danish National Museum. Catalogue of the Terracottas, Cypriot, Greek, Etrusco-Italian and Roman. Copenhagen, 1941. Pl. 38, 318.

<sup>11</sup> Инв. № П.1907.29. ГК/Н 138–139; *Силантьева П.Ф.* Терракоты Пантикапей // Терраконовые статуэтки. Ч. III. Пантикапей. САИ Г1–11. М., 1974. С. 16–17. Табл. 3, 5. Инв. № Б. 251; *Клейман Б.И., Скуднова В.М., Славин Л.М.* Описание терракот с о. Березань // Терракоты Северного Причерноморья. САИ Г1–11. М., 1970. С. 32, № 9. Табл. 9, 3.

<sup>12</sup> Ср. *Pfisterer-Haas S.* Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst. Frankfurt am Main, 1989. S. 56. Anm. 19.

<sup>13</sup> CVA, Schwerin, Staatliches Museum. DDR. Bd I. 1972. S. 19–20. Taf. 24, 1; 28, 2. № 708; *Boardman J.* Athenian Red-Figure Vases. The Classical Period. L., 1989. Fig. 68.



Рис. 1. Деталь росписи скифоса: Геропсо. Шверин. Государственный музей



Рис. 2. Краснофигурная амфора. Брюссель, Королевский музей искусства и истории

Пистоксен изобразил не просто женщину, принадлежащую к низкому сословию, но фракиянку, представительницу варварского племени, о чем свидетельствуют татуировка в виде полос на ее шее и руках, а также особый фасон обуви<sup>14</sup>. Не исключено, что как раз это обстоятельство «развязало ему руки» и дало возможность проявить не только мастерство, но и острую наблюдательность, от которой не ускользнули приметы возраста, особенности физического и этнического склада, т.е. моменты, ставшие притягательными в эллинистическую эпоху для мастеров, работавших в сугубо реалистическом и гротескном ключе. Геропсо – зарисовка с натуры, которую можно зачислить в ранние гротескные изображения.

Этой линии развития карикатуры и гротеска в греческом искусстве, однако, не суждено было стать главной в близкий отрезок времени. В ранней греческой вазописи используется принцип типажности, когда подразумевается не конкретная модель, а некий обобщенный тип. Примером могут служить фигурки карликов на луврском скифосе<sup>15</sup>. Особенности телосложения карлика точно подмечены и воспроизводятся утрированно. Для такой разновидности карликов, которая в медицине определяется термином «ахондропластическая», характерны вздернутый нос, борода и лысина. Возможно, привлекательность для вазописцев именно этой разновидности карликов объяснялась их сходст-

<sup>14</sup> Zimmermann K. Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern // JdI. 1980. 95. S. 191–192. Abb. 27; Maybaum J. Der Becher des Pistozenos in Schweriner Museum // JdI. 1912. 27. S. 24 ff.

<sup>15</sup> Pottier. Op. cit. G 617.

вом с некоторыми привычными персонажами дионисийского круга<sup>16</sup>. Здесь уже можно говорить об интересе художника и, соответственно, его заказчика к физическим патологиям, который в эллинистическое время приобретает гипертрофированный характер. Особое пристрастие к карликам выражается в вазовых росписях, где главными действующими лицами становятся так называемые пигмеи<sup>17</sup>.

На вазах первой половины – середины V в. до н.э. очень точно воспроизводятся характерные особенности физического строения и черт лица карликов. Б. Спаркс отмечает, что на горле знаменитого эрмитажного сосуда в виде головы собаки работы мастера Бригоса<sup>18</sup> «сражающиеся с журавлями пигмеи уже абсолютно такие карлики, каких можно было встретить на улицах Афин, – коренастые, курносые, с большими гениталиями»<sup>19</sup>.

Знакомый сюжет битвы карлика с журавлем, однако, приобретает особый оттенок, когда главный персонаж наделяется атрибутами Геракла, как на аттической амфоре середины V в. до н.э. (рис. 2). Тщедушный и большеголовый, с крошечным курносом носом, он отбивается от атакующей его птицы палицей, с левой руки у него свисает львиная шкура. Сама ситуация сразу приобретает гротескный характер<sup>20</sup>. Такой прием подмены карликами обычных персонажей в эпизодах похождения Одиссея, ритуалах свадьбы или жертвоприношения, придающий бурлескную окраску любому действию, широко используется в росписях знаменитых ваз из Кабириона под Фивами<sup>21</sup>.

IV в. до н.э. по существу не внес ничего нового в трактовку сюжета борьбы карликов с журавлями. Сражающийся карлик на кратере из Волтерры (Флоренция, Археологический музей), явно воспроизведен с натуры, без какого-либо намеренного преувеличения диспропорции фигуры (рис. 3). Гротескность заложена уже в самой ситуации сражения маленького человечка с большой птицей<sup>22</sup>. В эллинистическое время традиция сохраняется, что можно видеть на примере терракотовой статуэтки 150–120 гг. до н.э. из Смирны<sup>23</sup> (рис. 4), а также бронзовых этрусских статуэток III в. до н.э., где довольно популярным типом является карлик–пигмей, сражающийся с журавлем или крокодилом<sup>24</sup>.

Об обнаруженных в Кабирионе под Фивами терракотах гротескного характера писалось не раз<sup>25</sup>. Однако, как в представлениях о самом культе Кабиров, так и в толковании смысла этих столь выразительных, столь и безобразных существ остается очень

<sup>16</sup> *Dasen V. Dwarfs in Ancient Egypt and Greece. Oxf., 1993. P. 173; Sparkes B. Small World: Pygmies and Co. // World and Image in Ancient Greece. Edinburgh, 2000. P. 86.*

<sup>17</sup> Неправильным использованием обозначения «пигмеи» искусствоведение обязано первым египтологам, которым импонировало представление о древних египтянах как об энергичных исследователях Африки, еще в III тыс. до н.э. доставлявших из дебрей Конго в Египет представителей местных племен; см. *Curbet F. De pygmis africanis. Nancy, 1903; Perdrizet P. Terres cuites grecques d'Egypte de la collection Fouquet. Nancy-Paris, 1921. P. 133.* Еще в конце XVII в. появилось указание медика Эдварда Тайсона на ошибочность таких воззрений: «Под мужчинами-пигмеями мы бесспорно должны понимать карликов», – писал он (*Tyson E. A Patalogical Essay Concerning the Pygmies of the Ancients. L., 1699, цит. по: Stevenson. Op. cit. P. 206*). В начале XX столетия его поддержал другой врач, М.А. Руффер, который, изучив сотни изображений так называемых пигмеев на древнеегипетских памятниках, пришел к твердому убеждению, что там фигурируют не настоящие пигмеи из «таинственных районов» Африки, а карлики, типичные примеры врожденной патологии – хондродистрофии (*Ruffer M.A. On Dwarfs and other Deformed Persons in Ancient Egypt // Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie, 1910. 13. P. 162–175. Pl. I–IV*).

<sup>18</sup> Инв. № Б. 1818; *Передольская А.А. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967. С. 69–71. Табл. L.*

<sup>19</sup> *Sparkes. Op. cit. P. 93.*

<sup>20</sup> *Ibid. P. 91. Fig. 5, 4.*

<sup>21</sup> *Wolters P., Bruns G. Das Kabirenheiligtum bei Theben. I. B., 1940. Taf. 5; 10; 27, 1; 12, 2; 15, 4; 29; 31, 5; 52, 1; 54, 2.*

<sup>22</sup> *Bianchi Bandinelli R., Giuliano A. Etrusker und Italiker vor der römischen Herrschaft. München, 1974. Taf. 314.*

<sup>23</sup> *Hamdorf F.W. Nauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton. München, 1996. S. 122. Abb. 156.*

<sup>24</sup> Копенгаген. Новая Карлсбергская Глиптотека; см. *Moltesen M., Nielsen M. Etruria and Central Italy. 450–30 B.C. Catalogue. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen, 1996. P. 140–141. № 55.*

<sup>25</sup> Подробный анализ (с учетом предшествующей литературы) см. *Schmaltz B. Terrakotten aus dem Kabirenheiligtum bei Theben. B., 1974. S. 114–126.*



Рис. 3. Кратер из Волтерры. Деталь. Флоренция, Археологический музей

много неясностей. Даже вопрос о том, являются ли они пародиями на актеров, изображавших мифологические персонажи, или непосредственно пародируют самих героев мифов (Геракла, Одиссея, Полифема и т.д.), в сущности не имеет однозначного ответа<sup>26</sup>. Уолтерс, однако, совершенно справедливо замечает, что «в отношении рассматриваемых ваз (речь идет о Kabirevasen. – Е.Х.) нет сомнения, что они расписывались с намеренной попыткой гротескности»<sup>27</sup>. О влиянии так называемых Kabirevasen на эллинистическую коропластику упоминает Бинсфелд<sup>28</sup>. Эллинистическая терракота из Мюнхена (Государственное античное собрание и Глиптотека), изображающая в гротескном ключе пару молодоженов, восседающих на свадебной повозке<sup>29</sup> (рис. 5), вызывает в памяти аналогичный сюжет на вазе из Кабириона, возможно, пародию на *ἱερός ὑμνος*<sup>30</sup>. Невеста с непропорционально большой головой выглядит как карлица, а ее лицо с приплюснутым носом, вдавленной переносицей и толстыми губами напоминает физиономию карлицы на миниатюрном скифосе из того же собрания (кажется, это единственное известное пока изображение карлицы в классической вазовой живописи). Она запечатлена во время некоего священного ритуала, совершаемого ею перед огромным крылатым фаллосом, на который водружена корзина с жертвоприношениями. Не исключено, что сцена на скифосе пародирует таинственный ритуал, известный лишь кругу посвященных<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Schmaltz. Op. cit. S. 123.

<sup>27</sup> Walters H.B. *Odysseus and Kirke on a Boeotian Vase* // JHS. 1892–1893. 13. P. 78.

<sup>28</sup> Binsfeld. Op. cit. S. 13.

<sup>29</sup> Hamdorf. Op. cit. S.155. Abb. 184.

<sup>30</sup> Pfisterer-Haas. Op. cit. S. 229. Abb. 152–153.

<sup>31</sup> Ibid. S. 79. Abb. 139; *Geschichte des Altens in ihren Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*. Braunschweig, 1933. S. 20; *Dasen*. Op. cit. P. 172–173. Pl. 51a, 1. *Id.*



Рис. 4. Терракотовая статуэтка: карлик, сражающийся с журавлем. Мюнхен, Государственное античное собрание и Глиптотека



Рис. 5. Терракотовая статуэтка: молодожены на свадебной повозке. Мюнхен, Государственное античное собрание и Глиптотека

Появление на пелике 440–435 гг. до н.э. вместо могучих атлетов-панкратистов безобразных карликов, колотящих по мешку в форме свиньи<sup>32</sup> (рис. 6), отражает существование определенного критического взгляда на спорт. Специальный рацион, придававший борцам особую физическую мощь, в соединении с чрезмерными тренировками приводил к нарушению гармоничных пропорций фигур атлетов. Довольно беспощадно, на грани шаржа, это явление зафиксировано еще на чернофигурных вазах<sup>33</sup>.

Вместе с тем, причина появления такого гротескного сюжета и, соответственно, его смысл – значительно глубже. Спорт являлся важнейшей областью государственной политики. Может быть, ничто так не сплывало греков, не поднимало их самосознание, как спортивные игры, демонстрировавшие живое воплощение эстетического идеала: совершенного атлета и воина, защитника отечества. И вот в этом общем настрое начинает звучать диссонансная нота. Собственно, ее предтечей можно считать утверждение Тиртея (фр. 12, ст. 13–14), еще в VII в. до н.э. писавшего, что не физические данные, не быстрота ног и не сила в борьбе, а отвага и сила духа составляют главные достоинства юноши<sup>34</sup>. Позднее поэт-философ Ксенофан критиковал предпочтение, которое оказывалось при награждении венками спортсменам по сравнению с интеллектуалами<sup>35</sup>.

За осуждением чрезмерных восхвалений атлетов и физической дисгармонии, возникавшей из-за перетренировок, просматривается главная мысль – о неприятии физичес-

<sup>32</sup> Гос. Эрмитаж. Инв. № Б. 1621; см. *Передольская*. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. С. 193–194. № 224е. Табл. 153, 1–2; *Le Sport dans la Grèce antique. Du Jeu à la Compétition* / Ed. D. Vanhove. Gent, 1992. P. 214–215. № 73; *Dasen*. Op. cit. P. 172. Pl. 47, 2; *Vanhove D. Le gymnase // Le sport dans la Grèce antique*. Gent, 1992. P. 61–62. Not. 21.

<sup>33</sup> Гос. Эрмитаж. Инв. № Б 1524; см. *Горбунова К.С.* Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1983. С. 97. № 69; панафинейская амфора 550–540 гг. до н.э. (Музей Земли Бадена, Карлсруэ); см. *Laser S. Sport und Spiel*. Göttingen, 1987. S. 52. № 18С.

<sup>34</sup> См. *Ярхо В.Н.* Греческая литература архаического периода // *История всемирной литературы*. Т. 1. М., 1983. С. 333.

<sup>35</sup> *Kyle D.G. The Panathenaic Games: Sacred and Civic Athletics // Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton, 1992. P. 99.





Рис. 6. Пелика со сценой тренировки. Государственный Эрмитаж

кого превосходства над духовным совершенством, в котором спортсменам отказывается. Пожалуй, наиболее четко она звучит во фрагменте сатировской драмы Еврипида (около 420 г. до н.э.), цитируемом Афинеем (X. 5). В нем утверждается, что из тысяч зол, существующих в Греции, нет большего, чем порода атлетов, рабов своих челюстей и слуг своих животов. Неприспособленные к нормальной жизни и неумеющие извлекать из нее уроки, они не способны к созиданию благ и никудышные защитники отечества, потому что с помощью быстрого бега, метания диска или удара кулаком в челюсть никому еще не удавалось сокрушить военного противника, а голые кулаки бессильны против щитов. Отсюда главная идея о том, что наград в первую очередь достойны не атлеты, перед которыми преклоняется толпа, а разумные государственные мужи, помогающие избежать злых деяний, сражений и гражданских раздоров и таким образом приносящие пользу обществу<sup>36</sup>.

Конечно, такой образ мыслей не должен был встретить массовую поддержку в царстве идеала «калокагатии», когда великолепно натренированному атлетическими упражнениями телу предписывались соответствующие осанка, жесты и позы, не корбящие общественный вкус, и в том же настрое, независимо от внешних обстоятельств, должна была пребывать душа. Этим вполне объясняется уникальность гротескного изображения панкратиастов в виде тупых коренастых карликов на фоне идеализированных образов спортсменов в греческом классическом искусстве.

Итак, на протяжении V века до н.э. были сделаны пусть немногочисленные, но очень важные шаги в интересующем нас направлении, которое в искусстве эпохи эллинизма станет весьма существенным. Нельзя, однако, недооценивать IV век до н.э. – во второй его половине окончательно складываются основные тенденции, достигшие затем в эллинизме пика своего развития и определившие сложную многогранную сущность искус-

<sup>36</sup> Ibid. P. 100. Not. 124.

ства этого периода<sup>37</sup>. Главное тому объяснение заключается в резких сдвигах в общественном сознании именно в том направлении, в котором оно активно продолжало движение в последующую эпоху. Перемена в религии, когда культ Асклепия и исцеляющих героев становится не менее значительным и популярным, чем почитание недосягаемых богов-олимпийцев, – уже исключительно важный шаг к индивидуализму эллинистического времени. Более того, надпись на посвятителном рельефе IV в. до н.э. из святилища Амфиарая в Ороле увековечивает уже не служение человека богу, а напротив, служение бога человеку<sup>38</sup>. Утрата ощущения собственной личности как прежде всего частицы полиса и понимания своей судьбы только в русле героической судьбы всего греческого народа неминуемо вели к новому взгляду на идеалы, в том числе эстетические, а значит к смещению акцентов и появлению новых тем в искусстве, не безразличных частным лицам, ему покровительствовавшим. Именно в IV в. роль таких патროнов становится весьма значительной. Другой важный фактор – внедрение узкого профессионализма, теперь уже не только среди спортсменов<sup>39</sup>. Закономерно, что такие персонажи, как профессиональные атлеты, солдаты-наемники или профессиональные паразиты, становятся популярными объектами для искусства, не скованного официозом и позволяющего себе нарушение прежних эстетических норм.

Воплощение новых персонажей в искусстве малых форм сопровождалось поворотом в сторону натурализма и гротеска. Терракотовые статуэтки IV в. до н.э. из кургана Большая Близница, изображающие сидящего на корточках кулачного бойца и сцепившихся в схватке борцов<sup>40</sup>, показывают отсутствие желания хоть как-то идеализировать облик спортсменов. Причем для мастера интересна не только внешность, но и душевное состояние и даже в какой-то степени характер персонажа. Глядя на первую статуэтку (рис. 7), кажется, что именно такая далекая от канонов красоты нестандартная внешность обладала притягательностью для короупласта. Лицо с маленькими прищуренными глазами, большим носом, толстыми губами, срезанным подбородком кажется живым и выразительным. Такой подход в принципе уже не отличается от восприятия и трактовки моделей эллинистическими мастерами. Сопоставление второй статуэтки из кургана Большая Близница с терракотовой группой III в. до н.э., найденной при раскопках в Аргосе, показывает явную преемственность<sup>41</sup>. Склонность к натурализму, переходящему в

<sup>37</sup> Robertson M. What is «Hellenistic» about Hellenistic Art? // *Hellenistic History and Culture* / Ed. P. Green. Berkeley–Los Angeles–London, 1993. P. 67–90.

<sup>38</sup> Osborne R. Archaic and Classical Greek Art // *Oxford History of Art*. Oxf. – N.Y., 1998. P. 217. Боги, прошедшие через страдания и смерть, прежде чем оказаться на Олимпе, почитаются как наиболее близкие терзаемым недугами смертным, как способные понять и облегчить их страдания. Вероятно, именно с таким поворотом в сознании связана возможность появления в вазовой живописи удивительно выразительного и точного изображения обнаженного калеки, которому правую ногу от колена заменяет палка-протез (Moret J.-M. L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV<sup>e</sup> siècle. T. II. Rome, 1975. P. 7. Pl. 75, 2).

<sup>39</sup> Ю.В. Андреев очень точно охарактеризовал данное явление: «Отчасти эта специализация объяснялась, конечно, тем, что значительно увеличился объем знаний для того, чтобы человек мог успешно продвигаться по избранной им жизненной стезе. Но в ней можно видеть и симптом общего измельчания и вырождения человеческой породы. Сказывалась усталость этноса от проделанной им в минувшие столетия тяжелой работы преобразования общества и его культуры» (Андреев Ю.В. Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации. СПб., 1998. С. 366).

<sup>40</sup> Гос. Эрмитаж, инв. № ББ. 168, 169; Peredolskaja A. Attische Tonfiguren aus einem südrussischen Grab // *Antike Kunst*. 2. Beiheft. 1964. S. 28. Taf. 13; Грач Н.Л. Терракотовые статуэтки из кургана Большая Близница // Терракотовые статуэтки. Придонье и Таманский полуостров. САИ. Вып. Г1–11. Ч. 4. 1974. С. 37. № 6, 7. Табл. 42. Едва ли можно согласиться с датировкой терракот началом или первой половиной IV в. до н.э. Скорее речь должна идти о последней трети IV в., что подтверждается и изделиями из золота и стекла: Кунина Н.З. Стекланные сосуды из некрополей Таманского полуострова в Эрмитаже // Таманская старина. Вып. 4. СПб., 2002. С. 118–119.

<sup>41</sup> Guggisberg M. Eine hellenistische Ringergruppe aus Argos // *BCH*. 1993. 117. P. 547–563. Abb. 1–6.





Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11

Рис. 7. Терракотовая статуэтка кулачного бойца. Государственный Эрмитаж  
Рис. 8. Терракотовая статуэтка атлета. Карлсруэ. Музей земли Баден  
Рис. 9. Терракотовая статуэтка боксера. Дрезден. Собрание скульптуры  
Рис. 10. Терракотовая статуэтка кулачного бойца. Собрание К. Лекюйе  
Рис. 11. Терракотовая статуэтка жрицы. Государственный Эрмитаж

гротеск, проявляется в многочисленных терракотовых и бронзовых фигурках атлетов и со временем усиливается. Один из примеров – чрезвычайно выразительная беотийская статуэтка первой четверти III в. до н.э., хранящаяся в Карлсруэ<sup>42</sup> (рис. 8). В карликоподобной по пропорциям фигуре широкие плечи, могучая грудь, на которой крестообразно сложены мускулистые длинные руки, сочетаются с пухлым животом и короткими хлипкими ножками. Но особенно поражает широкое лицо с глубоко сидящими под нависающими бровями глазами, выпяченной нижней губой и срезанным подбородком, воплощающее грубую силу. Глубокие морщины на лице говорят о нелегком жизненном пути, но даже намеку на интеллект здесь нет места.

«Родной брат» этого персонажа (коллекция Камилла Лекюйе) «застигнут» коропплатом в момент энергичного выпада в сторону противника. Его облику очень соответствует эпиграмма из Палатинской антологии: «Олимпикос сегодня в таком плачевном состоянии; некогда у него были нос, подбородок, брови, уши, веки, но с тех пор как он записался в кулачные бойцы, он утратил все это»<sup>43</sup>.

Боец, которого изображает малоазийская терракотовая статуэтка конца II в. до н.э., явно страдает стеатопигией<sup>44</sup> (рис. 9). Лысый, с отвисшей грудью и вздутым животом, напоминающий неуклюжего младенца, он несет на лице, одновременно старческом и детском, явную печать дегенеративности. Лишь обмотанные кисти рук говорят о том, что он причастен к спорту. Такой типаж мог возникнуть как своеобразная саркастическая реакция на героизированный образ младенца Геракла, обладавшего недожонной силой, которую он продемонстрировал, голыми руками задушив змей, подосланных ревнивой Герой. Феокрит, перечисляя спортивные навыки, которым мальчика Геракла обучал сын Гермеса, упоминает приемы, «что в кулачном бою применяют, ремнями обвиты, страшные в битве борцы»<sup>45</sup>. Кажется, трудно представить себе существо, менее подходящее для занятий спортом, чем горбатый карлик – кулачный боец из коллекции Лекюйе<sup>46</sup> (рис. 10). Этот персонаж – пример тенденции безжалостного натурализма, породившей столь популярную, особенно в миниатюрной скульптуре позднего эллинизма, разновидность гротеска, получившего название паталогического.

Созданные аттической короппластикой IV в. до н.э. типы актеров «древней комедии», а также разнообразные театральные маски носят явно гротескный характер. Знаменательно, что, хотя «древняя комедия» переживает свой расцвет гораздо раньше и в текстах Аристофан не скупится на едкие эпитеты внешности своих персонажей<sup>47</sup>, их материальное воплощение в бронзе и терракоте появляется лишь в IV в. до н.э., когда в силу определенных исторических перемен слабеет некая эстетическая «цензура».

Мелкие бронзы и терракоты запечатлевают действующих лиц театральных зрелищ и религиозных ритуалов, связанных, как правило, с народными верованиями или засекреченными мистериями, причем часто – в пародийном ключе. Очень наглядный пример – уже упоминавшийся знаменитый комплекс терракот из кургана Большая Близица. Переходящий в гротеск беспощадный натурализм, которым отличается в данном случае трактовка некоторых женских образов, находит порой предельно яркое выражение в изображении обнаженного женского тела. Такие статуэтки обнаженных женщин

<sup>42</sup> Schürmann W. Katalog der antiken Terrakotten in Badischen Landesmuseum, Karlsruhe. Göteborg, 1989. Taf. 105.

<sup>43</sup> Anth. Pal. XI. 75; Cartault A. Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. T. II. P., 1885. D 4.

<sup>44</sup> Raumschussel M. Antiken Terrakotten. Eine Auswahl aus den Beständen der Skulpturensammlung. Dresden, 1969. № 25. Несколько «смягченный» вариант II–I вв. до н.э. находится в Лувре; см. Besques S. Catalogue raisonné de figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains. Musée du Louvre. Vol. I–IV. P., 1986 (далее – Besques. Cat.). P. 61. Pl. 52a.

<sup>45</sup> Theocr. 24. 113–114 (пер. М. Грабарь-Пассек).

<sup>46</sup> Cartault. Op. cit. D 4.

<sup>47</sup> Для примера – портрет философа-софиста: «Знай, что щеки твои станут желты, как воск, / Плечи шуплы. Куриная слабая грудь, / Язычок без костей, зад цыплячий, больной, / Перед вялый ...» – Аристофан. «Облака», 1010 (пер. С. Алта).

последней трети IV в. до н.э.<sup>48</sup>, словно воплощающие отрицание всех табу предшествующей эпохи, могут рассматриваться как прообразы гротеска позднеэллинистического времени. В дальнейшем тенденция к натурализму и склонность к утрированию безобразных черт внешности найдет отражение в многочисленных памятниках, без которых невозможно составить правильное представление не только об искусстве, но и мировосприятии периода позднего эллинизма.

Направление, обозначившееся еще в V в. до н.э. изображением Геропсо, набирает силу: ничто не воплощается в IV в. с такой зоркостью и беспощадностью, как приметы старости у женщин. Как правило, это образы старух, причастных к религиозным культам, вроде терракотовой статуэтки ветхой жрицы, совершающей обряд так называемого «призывания горшков со священной кашей»<sup>49</sup> (рис. 11), или персонажи, связанные с театральными представлениями<sup>50</sup>, но не «зарисовки» обычных пожилых женщин.

В эллинистический период тема старости женщины во всей ее внешней неприглядности, зафиксированной тщательно и бесстрастно, проникает даже в монументальное искусство, доказательством чему служит знаменитая статуя пьяной старухи из Глиптотеки в Мюнхене, оригинал которой приписывается жившему в Фивах скульптору III в. до н.э. Мирону. Она показывает, что этические и эстетические преграды, сильно пошатнувшись во второй половине IV в., в III в. до н.э. окончательно ослабевают. Теперь такой сюжет занимает не только покупателя дешевой глиняной статуэтки, но и заказчика дорогой скульптуры<sup>51</sup>. Именно в корoplastике позднего эллинизма появляется огромное количество разнообразных типов старых женщин, явно находившихся не на верхней и даже не на средней социальной ступени, словно выхваченных из толпы на улице.

Очень выразительные миниатюрные головки от таких статуэток старух хранятся в собрании Эрмитажа. Одна из них найдена во время раскопок некрополя на горе Митридат в Керчи еще в 1877 г.<sup>52</sup> (рис. 12 а–б). Первое, что бросается в глаза, – это массивный, перевитый лентой венок, украшающий голову. Мелкие вмятины обозначают специальные цветы, из которых он состоял. Конкретные сведения о них можно найти у одного из первых греческих ботаников, друга и ученика Аристотеля, Теофраста, а также у Афиней<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> Herrmann J. J. Jr. In the Shadow of the Akropolis. Popular and Private Art in the 4<sup>th</sup> Century Athens. Drockton (Massachusetts), 1987. № 57–58; Higgins R. Tanagra and the Figurines. L., 1986. P. 156. Fig. 193.

<sup>49</sup> Гос. Эрмитаж. Инв. № 6173, 6174. Опись Г.794, Г.795: Передольская А.А. Об отражении обряда «всезерния» в терракотах V века до н.э., найденных в Северном Причерноморье // МИА. 1954. № 33. С. 114–116. Автор ошибочно датирует статуэтку не IV в. до н.э., а более ранним временем.

<sup>50</sup> Например, гротескные статуэтки кормилиц с младенцами на руках. В эрмитажной коллекции есть великолепный пример – опись № 796, инв. № 6175. Г.796. А.А. Передольская ошибочно причисляла эту статуэтку к произведениям V в., а не IV в. до н.э., и считала, что речь идет об изображении беременной женщины (Передольская А.А. К проблеме реализма в греческом искусстве V в. до н.э. // Искусство. Вып. 1. М., 1936. С. 163; она же. Терракоты из кургана Большая Близнаца и гомеровский гимн Деметре // ТГЭ. 1962. Т. 7. С. 56). На самом деле имеется в виду специальное утолщение, подкладывавшееся на живот, – часть традиционного костюма актера. Это подтверждается тем, что лицо закрыто маской.

<sup>51</sup> Laubscher H. P. Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik. Vainz, 1983. S. 118–121. В отличие от Лаубшера, Б.С. Риджуэй предполагала, что оригинал статуи пьяной старухи появился еще в IV в. до н.э., причем сам сюжет был заимствован из мелкой пластики. Однако ее доказательства не выглядят убедительно; см. Ridgway B. S. Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331–200 B. C. Bristol, 1990. P. 337.

<sup>52</sup> Инв. № П.1877.62. Высота 3,7 см. Архив ГЭ. Д. 1877 г. № 8. Л. 57. Опись находок. Л. 64. Глина красновато-коричневая, с частицами слюды. На поверхности сохранились белая обмазка и следы раскраски розовой краской. Головка сплошная, передняя сторона отгиснута в форме, детали дополнительно проработаны стечкой. Задняя сторона передана суммарно. Сохранность: с правой стороны сбита поверхность венка. Не опубликована.

<sup>53</sup> Золотистые цветы с белыми листьями и стеблями, разновидность бессмертника, напоминали по форме цветы лотоса. Им приписывали целебные свойства и использовали при приготовлении лекарств от ожогов и укусов змей. Представление о них дают сохранившиеся венки и воспроизведение такого венка в терракоте, найденной в некрополе Александрии (Sciaby); см. Burr Thompson D. Troy. The Terracotta Figurines of the Hellenistic Period. Princeton, 1963. P. 45–46; Higgins. Op. cit. P. 123.

Плетение венков являлось хорошо поставленным промыслом в храмах греко-римского Египта. О его размахе можно составить представление по папирусу середины III в. до н.э., где говорится о заказе трехсот венков для какого-то празднования. Похоже, это было самое популярное украшение у женщин, мужчин и детей, независимо от возраста и социального положения. Грамоздкие венки, подобные тому, что украшает головку старухи из эрмитажной коллекции, были в моде начиная с конца II и в I в. до н.э.<sup>54</sup> Прическа старухи представляет собой поздний вариант прически, по-английски называемой *melon coiffure* (во французской и немецкой литературе используются аналогичные названия: *côtes de melon*, *Melonenfrizur*, по ассоциации ее формы с разновидностью дыни). Разделенные прямым пробором волосы обрамляют лицо, закрывая уши. С каждой стороны они распадаются на четыре «доли». Сзади на затылке – небольшой узел. Резкие морщины, изрезавшие лоб по горизонтали и по вертикали над переносицей, а также спускающиеся от крыльев носа, впалые щеки и рот, ввалившийся так, что в профиль кончик длинного носа совершенно сливается с верхней губой, – все признаки почтенного возраста переданы точно и бескомпромиссно. Застывшая на губах легкая ироническая улыбка придает образу особую индивидуальность. Небольшие глаза кажутся слегка прищуренными. Такой эффект возникает в значительной мере из-за пластически переданных утолщенных век. Этот прием в данном случае выглядит очень органичным, ибо воспринимается как изображение болезненных мешков под глазами. На самом деле, появившись в фараоническом Египте, он начинает использоваться в малой пластике (в монументальной скульптуре его можно встретить редко) во II в. до н.э. и сохраняется на протяжении I века до н.э., переходя затем в римское время<sup>55</sup>. Представляется, что есть достаточные основания приписать эрмитажную головку старухи работе малоазийской мастерской конца II–I в. до н.э.

Фрагмент статуэтки, поступивший в составе собрания П.А. Сабурова в 1884 г., не уступает по выразительности, мастерству исполнения и подробности в передаче деталей предыдущему экземпляру<sup>56</sup> (рис. 13 а–б). Среди множества дошедших до нас гротескных изображений старух этот физиономический тип – один из самых распространенных. Для него характерны узкий сильно вытянутый овал лица, большой нос с горбинкой, огромный рот с толстыми губами, срезанный подбородок. Губы женщины приоткрыты, как если бы она что-то говорила или просто улыбалась собеседнику. Асимметрия черт и живая лепка поверхности лица в сочетании с экспрессивностью его выражения, словно схваченного в какой-то момент с натуры, создают эффект портретности. Волосы разделены прямым пробором и собраны сзади в небольшой узел. Как и лицо, шея и сохранившаяся часть груди отличаются художественностью. В этом отношении фигура в целом виде, вероятно, была подобна хранящейся в музее Метрополитен в Нью-Йорке (рис. 14). Дж. Уленброк увидела в этой статуэтке наглядную иллюстрацию присущего смириотам «бескомпромиссного преувеличения наиболее непривлекательных черт индивидов»<sup>57</sup>. К произведениям мастерской Смирны I в. до н.э. можно отнести и терракоту из Эрмитажа.

По качеству работы при передаче таких деталей, как пряди волос, морщины, набухшие веки, сквозь, которые смотрят узкие щелки глаз, круглые серьги, ленты, спускающиеся на шею, терракотовую головку старухи можно сравнить с бронзами хорошей ра-

<sup>54</sup> *Burr Thompson*. Op. cit. P. 46. Not. 77, 78. P. 47. Гротескные головки старух в венках: см. *Vogt J. Expedition von Sieglin, Ausgrabungen in Alexandria. II. Die griechische-ägyptische Sammlung E. von Sieglin. Lpz., 1924, Taf. LIV, 5; Besques. Cat. Vol. III. E 96. Pl. 292; Bol P. C. Bildwerke aus Terrakotta aus mykenischer bis römischer Zeit. Liebieghaus-Museum alter Plastik. Bd III. Melsungen, 1986. S. 184. № 97.*

<sup>55</sup> Ср. *Burr Thompson*. Op. cit. P. 29.

<sup>56</sup> Инв. № 5237. Опись Г. 423. Высота 5,6 см. Глина коричневая, мелкозернистая, с большим количеством мелких вкраплений слюды. Сохранились следы белой обмазки. Головка сплошная, передняя сторона оттиснута в форме. Задняя сторона исполнена в обобщенной манере. Сохранность: отбита правая часть шеи и груди, поверхность потерта. Зарисовка с терракоты опубликована Фуртвэнгером без всякого комментария: *Furtwängler A. Die Sammlung Sabouroff. Bd II. B., 1883–1887. Taf. 138.*

<sup>57</sup> *The Coroplast's Art. Greek Terracottas of the Hellenistic World / Ed. J.P. Uhlenbrock. New Rochelle – New York, 1990. № 35 (датируется I в. до н.э.).*

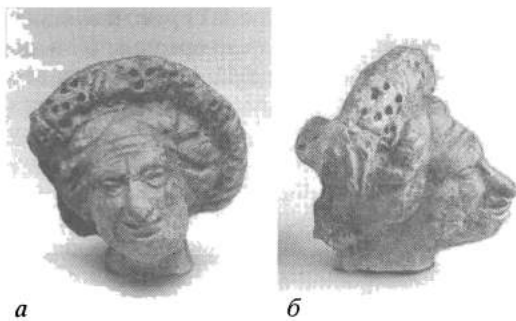


Рис. 12

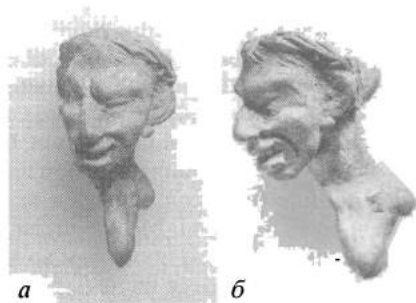


Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15

Рис. 12 а, б. Терракотовая головка старухи. Фрагмент статуэтки. Государственный Эрмитаж

Рис. 13 а, б. Фрагмент терракотовой статуэтки старухи. Государственный Эрмитаж

Рис. 14. Терракотовая статуэтка старухи. Нью-Йорк. Музей Метрополитен

Рис. 15. Терракотовая головка старухи. Государственный Эрмитаж

боты. Столь же мастерски исполнена головка другой старухи, которую по контрасту с предыдущей можно охарактеризовать как задумчивую<sup>58</sup> (рис. 15). Достоинства этой

<sup>58</sup> В составе коллекции П.А. Сабурова поступила в Эрмитаж в 1884 г. Инв. № 5231. Опись Г. 417. Высота 3,4 см. Глина светло-коричневая с вкраплениями слюды. Местами сохранились следы белой обмазки. Головка сплошная, передняя сторона оттиснута в форме. Сзади прическа передана очень суммарно: волосы собраны в низкий узел. Сохранность: сбиты кончик носа и левая часть шеи.

терракоты были оценены еще Фуртвэнглером, охарактеризовавшим ее как «редкую и интересную» и отметившим, что подобные головки были найдены в окрестностях Смирны<sup>59</sup>. В чертах лица (нос, рот, подбородок) улавливается явное сходство с предыдущим персонажем, говорящее о принадлежности к тому же восточному этническому типу, который встречался и в Малой Азии, и в Египте<sup>60</sup>. Поделенные прямым пробором волосы узкими параллельными прядями обрамляют лицо, закрывая уши. Над лбом – лента, спускающаяся вниз на шею. Терракота датируется второй половиной I в. до н.э. – первой третью I в. н.э. по аналогичной прическе. Такую же прическу можно видеть у статуи старухи из Смирны в музее Лейдена<sup>61</sup>.

Статуэтка горбуна (рис. 16 а–б) поступила в Эрмитаж в 1870 г. в числе предметов кипрского происхождения, подаренных жившим в Александрии российским подданным Северином Цибульским<sup>62</sup>. Фигурке присущ психологизм, не так уж часто присутствующий в коропластике. Крупные черты лица трактованы в суровой лаконичной манере. Под мощными надбровными дугами, между тяжело набрякшими веками немолодого и болезненного человека прорезаны узкие щелки глаз. Две отчетливо процарапанные горизонтальные морщины пересекают плоскую переносицу. Форма широкого большого носа и рисунок полных губ позволяют видеть здесь восточный физиономический тип. Спускающиеся от крыльев носа легким рельефом переданные складки кожи говорят об отнюдь не юном возрасте персонажа. Настроение печальной задумчивости подчеркнуто скорбным выражением губ. Из-за слегка выпяченной нижней губы возникает впечатление, что горбун смотрит на мир не только устало, но и не без скептицизма.

Эмоциональный камертон задает поза персонажа. Мастер изобразил лишь верхнюю часть фигуры. Легко представить себе, как из комка глины благодаря считанным движениям его пальцев появляются округлый горб и сложенные перед грудью руки. Правая рука лежит поверх левой, и в нее упирается подбородок. Поза настолько естественна и типична для отдыхающего или предающегося в одиночестве раздумьям человека, что предельно обобщенная трактовка форм и отсутствие каких-либо деталей воспринимаются совершенно оправданно: все, что нужно, и так сказано.

Выбор в качестве персонажа не некоего абстрактного воина или адоранта, а горбуна, существа физически ущербного, к тому же явный интерес как к его физиономическим особенностям, так и к состоянию души – знамение того, что мастеру, создавшему образ, уже не были чужды этические и эстетические критерии эллинистического времени. В этом плане, как параллель среди терракот Кипра, можно привести фигурный сосуд в виде спящего мальчика из музея Метрополитен<sup>63</sup>. Кроме того, просматривается явная близость с эллинистической терракотовой фигуркой скорчившегося горбуна из того же собрания<sup>64</sup>. Вместе с тем, специфический консерватизм кипрского искусства, еще и в

<sup>59</sup> *Furtwängler*. Op. cit. Taf. CXXXVIII.

<sup>60</sup> *Leyenaar-Plaisier P.G.* Les terres cuites grecques et romaines. Catalogue de la collection du Musée National des antiquités à Leiden. Leiden, 1979. Pl. 86, 609. Pl. 87, 617; *Breitenstein N.* Danish National Museum. Catalogue of Terracottas, Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman. Copenhagen, 1941. № 753. Pl. 89; *Perdriset P.* Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet. Nancy, 1921. Pl. CVIII, 455; *Himmelman N.* Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst. Tübingen, 1983. Taf. 35 a-b.

<sup>61</sup> *Leyenaar-Plaisier*. Op. cit. P. 236–237. Pl. 86, 610.

<sup>62</sup> Инв. № 5048. Опись Г. 296. В описи коллекции Цибульского значится под № 544с как «фигурка сидящего карлика»; Архив ГЭ. Фонд 1. Опись 5. Дело № 15 от 1870 г. В качестве места находки указываются Китион или Голгос. Высота 5,8 см. Терракота сплошная, лицо отпущено в форме, все остальное исполнено свободной лепкой. Светло-коричневая мелкозернистая глина содержит вкрапления слюды. Сохранность: сбиты верхушка шлема и кончик носа, поверхность лица сильно потерта, есть выбоины и царапины.

<sup>63</sup> *Karageorghis V. et al.* Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art. N.Y., 2000. P. 274. № 443.

<sup>64</sup> *Hughes Fowler B.* The Hellenistic Aesthetic. Madison, 1989. P. 68. Fig. 49. Автор усматривает в этом образе некий пафос. Представляется, однако, что здесь скорее можно говорить не о пафосе, а о сочувствии своей модели коропласта, которому, вероятно, одинаково интересны были как трагический внутренний мир, так и особенности внешности калеки.

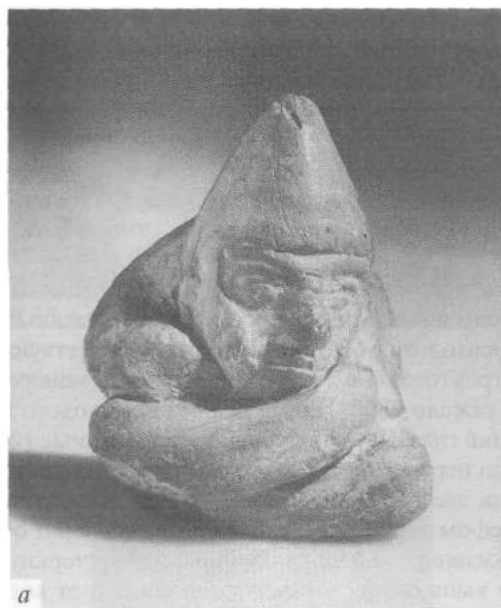


Рис. 16 а, б. Терракотовая фигурка горбуна. Государственный Эрмитаж



Рис. 17 а, б. Фрагмент мужской терракотовой статуэтки. Государственный Эрмитаж



классическое время отказывавшегося расстаться с так называемой архаической улыбкой, сказался на приверженности мастера, создавшего фигурку горбуна, определенным приемам передачи форм, присущим ранней коропластике. Оттискивание в матрице только лица, в то время как фигура исполняется в другой технике – метод, применявшийся для терракотовых фигур крупного и среднего размера<sup>65</sup>. Манера передачи надбровных дуг и бровей также вызывает в память архаические образы<sup>66</sup>. Наконец, трактовку рук в виде изогнутых валиков, расширяющихся и уплощающихся в тех местах, где находятся кисти, без попытки как-то артикулировать естественные формы, можно видеть в архаической кипрской коропластике<sup>67</sup>.

На голове у горбуна, судя по отчетливо выступающим нащечникам, либо металлический шлем, либо подражающий ему колпак из кожи. Такие колпаки были распространены на Кипре еще с архаической эпохи и использовались разными слоями населения не только как экипировка воина, но и как элемент ритуального одеяния<sup>68</sup>. Шлемы подобной формы можно видеть на изображениях ассирийских воинов еще в IX–VII вв. до н.э., причем на протяжении веков они практически не меняются<sup>69</sup>. Бронзовые конические шлемы, тип которых принято называть урартским, были известны на Кипре, что подтверждается и археологической находкой<sup>70</sup>.

Совершенно очевидно, что в силу физической ущербности горбун не мог быть воином. Скорее можно предположить, что это театральный персонаж, возможно, мим. Судя по нескольким дошедшим до нас терракотам, представляющим гротескную трактовку образа воина, подобный персонаж, а именно комический солдат или некто притворяющийся солдатом, пользовался определенной популярностью среди коропластов в эллинистическое и римское время. Так, среди материала из раскопок Эрнеста фон Зиглина в Египте имеется глиняная статуэтка обнаженного воина-карлика в шлеме и со щитом<sup>71</sup>. Несколько забавных фигурок солдат также египетского происхождения, к сожалению, сильно фрагментированных, хранятся в Лувре и один экземпляр – в Карлсруэ<sup>72</sup>. В собрании Национального музея древностей в Лейдене есть три эллинистические гротескные головки воинов, происходящие из Смирны<sup>73</sup>. Особый случай – фрагмент марионетки в Лувре: у нее на голове шлем, а лицо скрыто маской, изображающей свиную морду. Гирон-Бистане полагает, что эта терракота создана в Кампании между 240 и 50 гг. до н.э. и изображает персонажа ателланы – комического солдата<sup>74</sup>.

Определенная переключка эрмитажной фигурки с упомянутыми выше изделиями египетского происхождения позволяет говорить о влиянии искусства Александрии, вполне закономерном в свете сложившейся в эллинистическую эпоху ситуации в политической и культурной жизни Кипра. Напомним, что с 300 г. до н.э. Птолеми начинают управлять Кипром из Александрии, перенесли его столицу в более удобный для них Пафос. Учрежденные ими там политические и культурные институты всячески способ-

<sup>65</sup> Фигуру обычно изготовляли на гончарном кырге (*Karageorghis V. The Coroplastic Art of Ancient Cyprus. III. The Cypro-Archaic Period Large and Medium Size Sculpture. Nicosia, 1993. P. 105.*)

<sup>66</sup> *Schmidt G. Kyprische Bildwerke aus dem Heraion von Samos. Bonn, 1968. T 2458; T 2357. Taf. 12.*

<sup>67</sup> *Yon M., Caubet A. Ateliers de figurines à Kition // Cyprus and the East Mediterranean in the Iron Age. Proceedings of the 7th British Museum Classical Colloquium. 1988 / Ed. V. Tatton-Brown. L., 1989. P. 38–39.*

<sup>68</sup> *Karageorghis. Op. cit. P. 86.*

<sup>69</sup> *Ducrey P. Guerre et guerriers dans la Grèce antique. Fribourg, 1985. P. 171; Barnett R.D. Assyrische Palastreliefs. Prague, o/J. Taf. 48.*

<sup>70</sup> *Maier F.G., Karageorghis V. Paphos. History and Archaeology. Nicosia, 1984. № 162. P. 174–175.*

<sup>71</sup> *Expedition Ernst von Sieglin. Bd II. Teil 2. Lpz, 1924. Taf. LXXV, 1.*

<sup>72</sup> *Dunand F. Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Égypte. P., 1990. P. 217–218. № 579, 590–597; Schurmann. Op. cit. Taf. 189, 1140.*

<sup>73</sup> *Leyenaar-Plaisier. Op. cit. Pl. 92, 659–661.*

<sup>74</sup> *Ghiron-Bistagne P. Les demi-masques // RA. 1970. Fasc. 2. P. 276. Fig. 29. Необычная маска наводит на мысль, что речь идет о представлении в гротескном ключе истории Одиссея и Кирки – сюжета, который уже трактовался в духе фарса в IV в. до н.э., судя по изображению на происходящей из Кабириона оксфордской вазе; см. *Bieber M. The History of the Greek and Roman Theater. Princeton, 1939. P. 92, 94. Fig. 137a.**

ствовавали внедрению духа эллинизма, начиная с греческого алфавита, окончательно оттеснившего силлабическое письмо, и кончая признанием культов Сераписа и Иси́ды на потерявшем независимость острове. Влияние именно александрийской школы проявлялось в керамике, скульптуре и ювелирных изделиях<sup>75</sup>. Предположение, что статуэтка горбуна могла появиться как реакция на некое театральное представление, не исключает возможности ее предназначения как апотропея, защиты от дурного глаза<sup>76</sup>. В «Жизнеописании Эзопа», относящемся к I в. н.э., где впервые дается подробное описание его безобразной внешности, говорится о том, что он был горбуном. Эта деталь в первую очередь объясняет рассуждения других рабов купца, приобретшего Эзопа: «Клянусь Немезидой, – говорит один, – и что это взбрело хозяину купить такое страшное лицо? А знаешь, – замечает другой, – зачем его купили? – Зачем? – От дурного глаза, чтобы никто не сглазил нашу компанию!»<sup>77</sup>. Неодушевленными, в отличие от Эзопа, талисманами вполне могли служить глиняные фигурки горбунов.

Во время раскопок в 1868 г. некрополя Пантикалея на горе Митридат была обнаружена статуэтка хорошей работы<sup>78</sup>, изображающая чрезвычайно безобразного старика, лысого, с большими оттопыренными ушами (рис. 17 а–б). Лоб изборозден морщинами. У него маленькие, как щелки, глубоко сидящие глаза и крошечный курносый нос. Переносица глубоко вдавлена, ноздри четко обозначены. Огромный рот растянут, толстые губы приоткрыты, но трудно понять, улыбается он или злобно щерится. Так как глина между губами удалена лишь частично, возникает впечатление, что у старика сохранилось несколько зубов. Асимметричная физиономия при всей нарочитой гротескности выглядит живой и выразительной.

Формы обнаженного торса переданы тщательно, причем узкая грудная клетка сочетается с очень толстым торчащим животом. Пупок изображен в виде большой круглой накладки. Над животом – дугообразные складки кожи. Характерно, что на спине статуэтки отчетливо процарапана линия позвоночника. Мастера из Смирны часто изображали врезанными линиями позвоночник и ребра, подчеркивая патологическую худобу своих моделей. Среди фигурок их работы встречаются близкие нашей: обидная худоба у них сочетается с непомерно толстым, вздутым животом с пупком, напоминающим круглую выпуклую пуговицу<sup>79</sup>. Другие аналогии – обнаженные торсы (фрагменты фигурок), найденные в окрестностях Александрии, в Рас эль-Сода, которые Химмельманн датирует предпоследним десятилетием III в. до н.э. Он полагает, что речь идет об изображении исполнителей малопристойных танцев, всю одежду которых составлял кусок ткани, намотанный под животом и завязанный на бедре<sup>80</sup>. Черты лица нашего персонажа вполне соответствуют сложившемуся не без влияния физиогномики Аристотеля стереотипу облика индивида, наделенного разными пороками<sup>81</sup>. Большой рот означал алчность и хвастливость, большие оттопыренные уши и толстые губы ассоциировались с глупостью, невежеством и распущенностью<sup>82</sup>. Такие особенности определяли, напри-

<sup>75</sup> Karageorghis et al. Op. cit. P. 245.

<sup>76</sup> Levi D. The Evil Eye and the Lucky Hunchback // Antioch-on-the-Orontes. Vol. III. The Excavations of 1937–1939. Princeton, 1941. P. 228.

<sup>77</sup> Жизнеописание Эзопа. V (пер. М.Л. Гаспарова); Levi. Op. cit. P. 229; Stevenson. Op. cit. P. 45.

<sup>78</sup> Инв. № П. 1867/68.1045. Высота 6,4 см. Глина розовато-бежевая, с темным ядром и вкраплениями слюды. Фигурка сплошная. Тело отгиснуто в двухчастной форме, голова исполнена свободной лепкой. Детали тщательно проработаны стекой. Нижняя часть и руки не сохранились. На поверхности есть сколы и царапины. Терракота впервые упоминается в «Отчетах Археологической комиссии», где приводится ее очень неточная прорисовка (ОАК. 1870/71. С. 195. Табл. V, 10). Затем к ней обращалась А.А. Передольская. Однако с ее датировкой терракоты V в. до н.э. и определением жанра как карикатуры едва ли можно согласиться (Передольская. К проблеме реализма... С. 162).

<sup>79</sup> Leyenaar-Plaisier. Op. cit. № 339–340. P. 154. Pl. 57.

<sup>80</sup> Himmelmann. Op. cit. S. 55. Taf. 18–19.

<sup>81</sup> Илюшечкин В.Н. Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. М., 1998. С. 451. Предполагается, что физиогномикой пользовался Менандр; см. Courtois Ch. Le théâtre antique. Masques et figurines en terre cuite. Genève, 1991. P. 11.

<sup>82</sup> Trendall, Webster. Op. cit. P. 10; Nielsen A.M., Stubbe Østergaard J. The Eastern Mediterranean in the Hellenistic Period. Catalogue. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen, 1997. P. 110.

мер, облик раба в эллинистической комедии. Одним из свидетельств тому может служить позднеэллинистическая терракотовая фигурка ребенка, держащего маску раба, – работа мастера из Смирны (Женева, Музей искусства и истории)<sup>83</sup>. Эта маска лысого курносого и большеротого персонажа явно представляет тот же типаж, что и наша статуэтка из Пантикапея, но в ней очевидны условные приемы (трактовка рта, огромные выпученные глаза), всегда присутствующие в таких театральных масках. Напротив, внимание к подробностям, с которым передана физиономия пантикапейской фигурки, убеждает в отсутствии маски в данном случае и отсылает к многочисленным малоазийским и греко-египетским терракотовым гротескам. В Луврском собрании имеются также по крайней мере три аналогичные головки малоазийского происхождения<sup>84</sup>. Самую близкую аналогию статуэтке, найденной в Керчи, можно обнаружить в Лейдене. Это изделие египетской мастерской эллинистического времени<sup>85</sup>. Судя по всему, эрмитажная статуэтка датируется концом III–II в. до н.э. и происходит из Александрии.

Другая фигурка, полностью сохранившаяся, воплощает типичного мима времени позднего эллинизма<sup>86</sup> (рис. 18). Мужчина стоит в свободной естественной позе, непринужденно жестикулируя согнутой в локте правой рукой. Через предплечье левой руки перекинут ремешок, служащий ручкой большого сосуда с овальным туловом на кольцевом поддоне. Чтобы ноша не соскользнула, левая рука согнута в локте и прижата к груди. Короткий плащ из плотной ткани – единственная одежда персонажа. Спереди он спускается дугообразными складками как раз настолько, что виден подвешанный на специальном поясе большой фаллос – деталь, показывающая, что речь идет именно об изображении актера-мима<sup>87</sup>. Конец хламиды, которая закрывает спину, оставляя обнаженными ягодицы, спускается сзади с левого плеча. Судя по худому лицу с впалыми щеками, резко выступающим носом и запавшим ртом, актер уже далеко не молод. Веселая улыбка играет на тонких губах, приподнятые уголки которых обозначены легкими углублениями. Поворот головы вправо, возможно, предполагает оживленное общение с невидимым собеседником, может быть, партнером по пьесе. В фигуре нет никакой патологической деформации, как это сплошь и рядом свойственно его собратьям по ремеслу, а обнаженные кривоватые ноги, обутые в сандалии, крепки и мускулисты. Впечатление игривого настроения усугубляется из-за надетого на лысую голову слегка набекрень венка таким образом, что одно большое оттопыренное ухо видно целиком, а другое – лишь частично.

Близкой аналогией нашей терракоте является происходящая из Мирины статуэтка I в. до н.э. (Музей изобразительных искусств в Бостоне). Главное отличие бостонского экземпляра от эрмитажного – его физиономический тип, который, как полагала

<sup>83</sup> Courtois. Op. cit. P. 21, 30. № 12.

<sup>84</sup> Besques. Cat. Vol. III. E/D 843. Pl. 154d; D 493. Pl. 109e. E 148. Pl. 315k. Вместе с тем такие черты, как глубоко сидящие глаза под нависающими надбровными дугами, широкий плоский нос с провалившейся переносицей, огромный рот с толстыми губами, представлены в гипсовой модели головы галла III в. до н.э. из Александрии: Schwentzel Ch.G. L'image des Lagides de Ptolémée I à Cléopâtre. Etude historique de l'iconographie des Lagides. T. I. P., 1996. P. 63. Fig. 46. Не исключено, что эти черты соответствовали одному из стереотипов внешности варвара.

<sup>85</sup> Leyenaar-Plaisier. Op. cit. № 1532. P. 525. Pl. 197. См. также Perdrizet. Op. cit. P. 162. Pl. CVII, 457.

<sup>86</sup> Инв. № 10981. Опись Г. 1761. Поступила в Эрмитаж в 1928 г. вместе с другими предметами из собрания Шуваловых. Высота 17 см. Глина светло-коричневая, мелкозернистая, с хорошим обжигом. Верхний слой из более жидкой и светлой глины. Во многих местах видны следы белой обмазки. Статуэтка полая: голова, передняя и задняя стороны фигуры, а также сосуд оттиснуты в формах. В спине круглое отверстие. Сохранность: голова и кисть правой руки приклеены, ноги склеены из фрагментов под коленями и у щиколоток, на подбородке скол; база статуэтки не сохранилась. Термолюминисцентный анализ, проведенный сотрудником лаборатории научно-технической экспертизы Эрмитажа С.В. Хавриным, подтвердил подлинность терракоты как античного памятника. Прежде не публиковалась.

<sup>87</sup> Reich E. Der Mimus: ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Bd I. B., 1903. S. 258; Richter. Op. cit. P. 153; Stevenson. Op. cit. P. 70. Аналогичным образом изображен плащ на фрагментированной фигурке из Смирны, имеющей в спине, также как и наша фигурка, круглое отверстие, только меньшего диаметра; Besques. Cat. Vol. III. E/D 1192. Pl. 237c, d.



Рис. 18. Терракотовая статуэтка мима. Государственный Эрмитаж

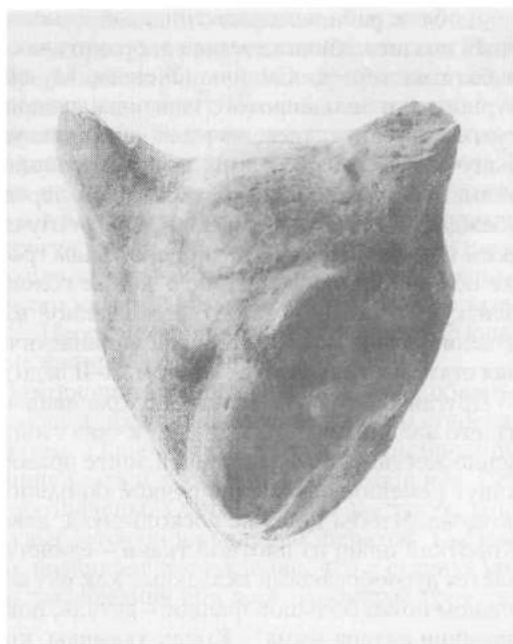


Рис. 19. Терракотовая головка мима. Государственный Эрмитаж

Д. Барр, говорит о египетском происхождении<sup>88</sup>. Среди терракот из Малой Азии подобные украшенные венками гротескные персонажи – тоже не редкость. Как правило, сохранились не целые фигурки<sup>89</sup>, а лишь головки. Как близкие к нашему миму можно выделить две из них в собрании Лувра<sup>90</sup>. Наша статуэтка мима может быть причислена к позднеэллинистическим работам малоазийской мастерской.

Мужская головка с острыми звериными ушами – скорее всего тоже изображение театрального комического персонажа<sup>91</sup> (рис. 19). Лысый, с очень высоким лбом, рельефно выступающими широкими бровями, раскосыми глазами с выпуклыми глазными яблоками (зрачок левого глаза обозначен точкой-углублением), он имеет довольно уродливые черты лица. Огромный крючковатый нос напоминает клюв хищной птицы, скулы энергично вылеплены. Рот обозначен углублением сразу под носом, подбородок почти отсутствует. Над едва намеченными человеческими ушами торчат звериные уши, первоначальную длину и форму которых трудно определить.

<sup>88</sup> «Эта фигурка раба, который, возможно, возвращается с симпосия, как, вероятно, показывает венки, может быть названа “гротеском” или персонажем из мима» – *Burr D. Terracottas from Myrina in the Museum of Fine Arts, Boston. Vienna, 1934. Pl. XLI, 110*. Представляется, однако, что выставленный напоказ большой фаллос все-таки свидетельствует о том, что подражается мим, в отличие, например, от фигурки персонажа, найденной в Пергаме, может быть, изображающей просто человека «с улицы»; см. *Besques. Cat. Vol. III. D 573. Pl. 121c*.

<sup>89</sup> Редкий экземпляр в целом виде – статуэтка из Смирны; см. *Siebeking J. Erwerbungen der Antiken-Sammlungen Münchens 1910 // JdI. 1912. Bd 27. AA. S. 126. № 16*.

<sup>90</sup> *Besques. Cat. Vol. III. E/D 1035. Pl. 188j; E/D 1678. Pl. 303e*.

<sup>91</sup> Коллекция музея РАИК в Эрмитаже. СПб., 1994. С. 43–44. Фотография публикуется впервые. Инв. № 16494. Описание Г. 2256. Высота 5,7 см. Глина светло-коричневая, хорошо отмученная. Небольшой фрагмент белой обмазки и розовой краски сохранился под носом. Головка полая, лицо отгиснуто в форме, затылок сглажен. В основании имеется круглое отверстие диаметром 1,5 см. Сохранность: сколоты концы ушей, большие сколы на темени и за правым ухом, на поверхности царяпины и местами темный налет.

В эллинистической коропластике Малой Азии, в частности Смирны и Тарса, был широко распространен нарочито гротескно переданный такой тип внешности<sup>92</sup>, который воспроизводился и в актерских масках. Так, Бибер публикует маску паразита-льстеца, персонажа «новой комедии», происходящую из Мирины. Несколькими утрируя, он воспроизводит тот же этнический тип, распространенный в Малой Азии<sup>93</sup>. Нашу терракоту можно отнести к произведениям малоазиатской мастерской I в. до н.э. В качестве параллели ей стоит привести найденную на территории провинции Паннии очень выразительную голову от статуэтки актера. У него совершенно иной физиономический склад, грубые черты и массивный подбородок, но над висками так же торчат ослиные уши<sup>94</sup>. Такая деталь присутствует, например, у актера из коллекции Камилы Лекюе. Так как эта фигурка сохранилась целиком, очевидно, что у актера не было какого-то специального костюма, он выглядит как обычный простонародный типаж. Фр. Ленорман, опубликовавший статуэтку, предположил, что она изображает актера в роли царя Мидаса, которого Аполлон «наградил» ослиными ушами за то, что он отдал предпочтение игре Марсия на флейте, а не самого бога на кифаре<sup>95</sup>. Судя по тому, что Мидас упоминается еще Аристофаном (Плутос. 287) как нарицательный персонаж<sup>96</sup>, для греческой комедии этот образ не был чужд. На лбу актера видна лента, соединяющая ослиные уши, с помощью которой, по мнению Ленормана, они крепились. У эрмитажной головки на лбу две параллельные процарапанные линии также, вероятно, обозначали края такой ленты, возможно, выделявшейся еще и несохранившейся краской.

В эллинистической комедии также фигурировали зооформные персонажи. Об этом можно судить, например, по терракотовой группе из Археологического института в Лейпциге<sup>97</sup>, изображающей типичную для произведения этого жанра пару – подвыпившего молодого человека и услужливо поддерживающего его раба<sup>98</sup>; очевидно, для усиления комического эффекта употреблены особые маски. В результате юноша уподобляется то ли барану, то ли теленку. Не исключена и еще одна интерпретация, которую подсказывает эллинистическая статуэтка из Александрии. Она изображает в сатирическом ключе преподавателя риторики, причем лицо актера закрыто маской в виде ослиной морды. Так же мог изображаться и глупый педагог среди учеников<sup>99</sup>. Скорее всего, этот персонаж тоже заимствован с театральной сцены. Еще один пример – статуэтка из раскопок афинского Керамика, изображающая важно выступающего, закутанного в гиматий актера в маске в виде бараньей морды<sup>100</sup>. Напомним, что некоторые пассажи «Физиогномики» Аристотеля затрагивают не только вопрос о сходстве между разновидностями животных, но и между людьми и животными. В сочинении «О возникновении животных» Аристотель замечает, что некрасивых людей в шутку иногда сравнивают с козой, раздувающей огонь, или бодающей овцой<sup>101</sup>.

Мим, как и родственные ему другие уличные фарсы, вполне уживался с комедией, идущей на сцене театра или предназначавшейся для чтения. В эллинистическое время их роднили такие принципиальные общие черты, как аполитичность и равнодушие к ре-

<sup>92</sup> *Besques*. Cat. Vol. III. Pl. 309. E 135–140. E/D 1757–1758; Pl. 312. E/D 1800, 1808; Pl. 313. E/D 1812, 1825, 1827; Pl. 315. E 148; Pl. 428. E/D 2993–2994; Pl. 429. E/D 2995–2996.

<sup>93</sup> *Bieber*. Op. cit. P. 189. Fig. 260 a, b.

<sup>94</sup> *Csatiglione L.* L'influence orientale dans la plastique de terre cuite de Pannonie // Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques. Huitième congrès international d'archéologie classique. P., 1963. P. 362. Pl. 80, 1.

<sup>95</sup> *Collection Camille Lecuyer*. A 2; *Winter*. Op. cit. Bd II. S. 442.

<sup>96</sup> Корифей: Неужто это правда, мы теперь разбогатеем? Карион: Мидасами вы станете, ушей лишь не хватает (пер. В. Холмского. Цит. по: *Аристофан*. Комедии. Т. 2. М., 1954).

<sup>97</sup> *Paul E.* Antike Welt in Ton. Griechische und römische Terrakotten des Archäologischen Instituts in Leipzig. Lpz., 1959. Taf. 70, 251.

<sup>98</sup> *Green J.R.* Drank Again: A Study in the Iconography of the Comic Theater // *AJA*. 1985. 89. P. 465–472.

<sup>99</sup> *La gloire d'Alexandrie*. Musée du Petit Palais. P., 1998. P. 115. № 74.

<sup>100</sup> *Vierneisel-Schlörb B.* Die figürlichen Terrakotten. I. Spätmykenisch bis späthellenistisch // *Kerameikos*. Bd XV. München, 1997. S. 89. № 271. Taf. 53, 11; *Stevenson*. Op. cit. P. 68.

<sup>101</sup> *Илющичкин*. Ук. соч. С. 448, 450.

лигиозному началу<sup>102</sup>. Могла возникнуть и некая «переключка» персонажей, причем мим обычно обходился более чем скромным реквизитом, в частности, благодаря тому, что его актеры обладали внешностью, которая успешно конкурировала с масками официальной комедии. Принадлежащим к низшему сословию общества карликам и горбунам, старикам и людям непонятного возраста, чьи тела были искорежены болезнями, а уродство, отмеченное печатью патологии, сочеталось с необыкновенной экспрессией, – всем им, столь притягательным для уличной толпы, открывалась возможность развлекать ее, попутно зарабатывая себе на кусок хлеба. Вероятно, ни один из видов искусства эллинистического времени не отразил эту притягательность в таких масштабах, как коропластика, в особенности коропластика Малой Азии и Александрии.

Произведение малоазийского коропласта – гротескная голова другого персонажа, лысого, с большими оттопыренными ушами<sup>103</sup> (рис. 20). Покатый лоб, огромный с горбинкой нос, нависающий над верхней губой, непропорционально маленький острый подбородок делали бы эту физиономию отталкивающе безобразной, если бы не озорная улыбка «до ушей». Пластически поверхность лица проработана тщательно и детально: сильно развитые надбровные дуги нависают над большими раскосыми глазами с рельефно переданными веками, радужными оболочками и зрачками. Вертикальные и горизонтальные морщины акцентируют переносицу. Тяжелые складки спускаются от углов губ. В Эрмитаж это произведение поступило в 1859 г. как дар французского археолога Виктора Ланглуа, возглавлявшего экспедиции в Киликию и Малую Армению. За шесть лет до этого он передал в Лувр насчитывавшую сотни экземпляров коллекцию терракот из Тарса<sup>104</sup>.

Происхождение рассматриваемой головы из Тарса подтверждается характером обработки и цветом глины<sup>105</sup>: она очень хорошо очищена, плотная и мелкозернистая, прекрасно обожжена при высокой температуре и имеет гладкую поверхность характерного тускло-желтоватого оттенка. Среди находок из Тарса в луврском собрании две головки очень близки к эрмитажной<sup>106</sup>. Одна из них – гипсовая, от мужской фигуры – имеет точно такой же скос поверхности сзади, как и наша. Лысину прикрывает остроконечный колпак. Вторая голова (глиняная, совершенно идентичная по чертам лица), судя по головному убору, принадлежит женскому персонажу. Вполне возможно, что это – образ одного и того же актера в разных ролях, в том числе и в женской, или один и тот же типаж в разных вариантах. Использование такого приема демонстрирует эллинистическая терракотовая группа работы александрийской мастерской, состоящая из двух мимов. Два персонажа, босые, в одинаковых коротких одеждах, похожи, как близнецы. Оба лысые, с большими крючковатыми носами, толстыми губами, впалыми щеками. Вероятно, для оттиска голов использовалась одна и та же матрица. Но есть деталь, которая отличает правого актера от напарника: под тонкой тканью хитона отчетливо выступают отвисшие, как они обычно изображались у старух, женские груди. Можно

<sup>102</sup> О взаимоотношениях мима и официальной комедии см.: История всемирной литературы. Т. I. М., 1983. С. 422, 430; *Stevenson*. Op. cit. P. 68; *Hunter R.* "Acting Down": the Ideology of Hellenistic Performance // *Greek and Roman Actors. Aspects of Ancient Profession* / Ed. P. Easterling, E. Hall. Camb., 2002. P. 195–196.

<sup>103</sup> Инв. № 4149. Опись Г. 210. Высота 5,8 см. Голова полая, исполнена в двухчастной форме, место соединения частей отчетливо видно. Внизу проделано круглое отверстие диаметром в 1,5 см.

<sup>104</sup> *Mollard-Besque S.* Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romaines. Vol. I. P., 1954. P. VII. Еще до Ланглуа раскопки этого киликийского города проводил английский археолог Уильям Баркер, который собрал почти тысячу терракот, главным образом фрагментов (*Barker W.* *Lars and Penates*. L., 1853). В 1934 г. американской экспедицией там были открыты руины изготовлявших терракоты мастерских эллинистического и римского времени, в том числе и две печи для обжига (*Mollard-Besques S.* *Les terres cuites gresques*. P., 1963. P. 95).

<sup>105</sup> *Mollard-Besques.* *Les terres cuites...*; *Higgins R.A.* *Greek Terracottas*. L., 1967. P. 123.

<sup>106</sup> *Besques.* Cat. Vol. III. E/D 2994. P. 348. Pl. 428g; E 284. P. 347. Pl. 427e. Еще одна аналогия из Тарса: *Goldman H.* *Excavations at Gözlü Kule, Tarsus*. Princeton, 1950. Pl. 237, 323.

предположить, что речь идет, например, о пародийном и не слишком приличном разыгрывании влюбленной пары<sup>107</sup>.

Несколько терракот гротескного характера из собрания Эрмитажа принадлежат к изделиям мастерских Смирны. За редкими исключениями, сохранились лишь головы от статуэток (коллекционеры и торговцы древностями скупали их в свое время у промышленлявших нелегальными раскопками местных жителей, которые полагали, что именно за головы они выручат хорошие деньги). Почти все известные крупные собрания терракотовой пластики содержат подобные экспонаты, особенно многочисленные в том случае, когда источники пополнения коллекций находились в Малой Азии или в Египте. Яркий пример – собрание Лувра, насчитывающее сотни вещей, поступивших из Смирны благодаря П. Годену<sup>108</sup>. Совпадение двух обстоятельств – огромный приток в Париж соответствующих памятников и учреждение там знаменитой медицинской школы Сальпетриер, врачи которой, Ф. Реньо, А. Меж, Ж.М. Шарко, П. Рихтер, серьезно заинтересовались этим материалом с профессиональной точки зрения, посвятив ему ряд научных статей. – привело к возникновению такого понятия, как «патологический гротеск»<sup>109</sup>. Тогда же, в начале XX в., делается попытка систематизации такого рода античных памятников из мрамора и бронзы<sup>110</sup>. Ниже рассматриваются терракотовые головки, принадлежащие к этой категории гротеска.

Мужская головка в остроконечной шапке<sup>111</sup> (рис. 21) была отнесена к изделиям мастерских Смирны еще А. Фуртвенглером, который, правда, рассматривал ее как всего лишь карикатуру<sup>112</sup>. Однако очень выразительная физиономия с растянутыми в плутоватой улыбке тонкими губами, крупным носом с горбинкой и большими оттопыренными ушами скорее наводит на мысль о театральном персонаже<sup>113</sup>.

В пользу этого предположения может служить остроконечный колпак, который наряду с пестрым плащом считался типичным для костюма актера-мима<sup>114</sup>. Так, например, бронзовый пляшущий карлик из Галереи Уолтерса в Балтиморе определяется Э. Ридер как «танцор-мим в традиционном головном уборе, соответствующем клоуну или шуту»<sup>115</sup>. Вебстер обратил внимание на тот факт, что изображения танцоров в клоунских колпаках дважды сопровождаются надписями, свидетельствующими о том, что танцоры являются кинедами, исполняющими непристойные сочинения<sup>116</sup>. Х. Гольдман, посвятившая специальную статью двум терракотам, найденным в Тарсе, характеризует эту деталь костюма мима так же, как и Ридер. Она обратила внимание на особенность трактовки глаз персонажей: один открыт широко, а другой – лишь наполовину<sup>117</sup>. Такая асимметрия глаз, веки которых переданы рельефно, а радужные оболочки и зрачки процарапаны, присуща и головке из коллекции Сабурова. Левый глаз расположен за-

<sup>107</sup> Bieber. Op. cit. P. 421. Fig. 557; La gloire d'Alexandrie... № 216.

<sup>108</sup> В конце XIX – начале XX в. инженер Поль Годен жил в Смирне, занимая должность директора железнодорожной линии Смирна–Кассабо. Раскапывая некрополь Смирны, он прибретал древности не только для Лувра, но и для Британского музея и даже предлагал свои услуги Русскому археологическому институту в Константинополе, членом которого состоял; см. Besques. Cat. Vol. III. P. 154; Stevenson. Op. cit. P. 5; Пятницкий Ю.А. Византийские памятники в музее Русского Археологического института в Константинополе. СПб., 1993. С. 5, 15.

<sup>109</sup> Подробно об этом см. Stevenson. Op. cit. P. 2–5.

<sup>110</sup> Wace A.J.B. Grotesques and the Evil Eye // BSA. 1903–1904. 10. P. 103–114.

<sup>111</sup> Инв. № 5235. Опись Г. 421. Входила в коллекцию П.А. Сабурова, приобретенную Императорским Эрмитажем в 1884 г. Высота 6,3 см. Глина светло-коричневая, мелкозернистая, с мелкими вкраплениями слюды. Терракота сплошная, исполнена в двухчастной форме. Сохранность: склеена из четырех частей, сбиты верхушка шапки и края ушей.

<sup>112</sup> Furtwängler. Op. cit. Taf. 138.

<sup>113</sup> Аналогичи: Winter. Op. cit. S. 443, 3, 12. За исключением 12с, все экземпляры происходят из Малой Азии, для некоторых конкретно указывается Смирна; Besques. Catalogues raisonnés. Vol. II. P., 1963. Pl. 223a. Myrina 845; Vol. III. Pl. 306n. E/D 1726 (из Смирны).

<sup>114</sup> Reich E. Der Mimos: ein Litterarentwicklungs geschichtlicher Versuch. B., 1903. S. 448; Richter G.M.A. Grotesques and the Mime // AJA. 1913. 17. P. 153.

<sup>115</sup> Hellenistic Art in the Walters Art Gallery / Ed. E.D. Reeder. Princeton, 1988. № 55. P. 140.

<sup>116</sup> Webster T.B.L. Hellenistic Poetry and Art. L., 1964. P. 127.

<sup>117</sup> Goldman H. Two Terracotta Figurines from Tarsus // AJA. 1973. 47. P. 24.





Рис. 20



Рис. 21



*a*

Рис. 22а



*б*

Рис. 22б



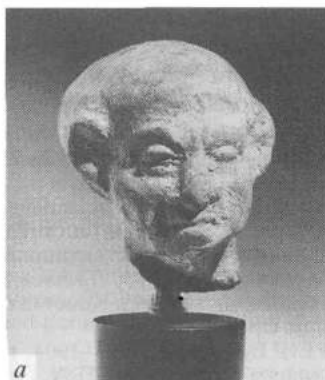
Рис. 23



Рис. 24



Рис. 25



*a*

Рис. 26а



*б*

Рис. 26б

- Рис. 20. Терракотовая мужская головка. Государственный Эрмитаж  
Рис. 21. Терракотовая головка от мужской статуэтки. Государственный Эрмитаж  
Рис. 22 а, б. Терракотовая головка от мужской статуэтки. Государственный Эрмитаж  
Рис. 23. Терракотовая головка от мужской статуэтки. Государственный Эрмитаж  
Рис. 24. Терракотовая головка от мужской статуэтки. Государственный Эрмитаж  
Рис. 25. Терракотовая головка от статуэтки старика. Государственный Эрмитаж  
Рис. 26 а, б. Терракотовая головка от статуэтки старика. Государственный Эрмитаж

метно выше и открыт более широко, чем правый. Очевидно, мы имеем здесь дело с одним из феноменов, привлекавших к терракотам из Смирны медиков Сальпетриер: коропласты изображали таким образом деформацию, связанную с заболеванием лицевого нерва или центральной нервной системы<sup>118</sup>.

Собрание Эрмитажа включает еще пять миниатюрных гротескных мужских головок от статуэток, которые следует приписать к малоазийской продукции. За исключением одной, их можно отнести ко времени позднего эллинизма<sup>119</sup>. Судя по характеру глины, в частности, большому количеству вкраплений частиц золотистого цвета слюды, они изготовлены в мастерских Смирны. Происхождение аналогий приводит к тому же выводу. Вместе с тем, дошедший до нас подобный материал хоть и обилен, но столь разнообразен, что очень редко удается найти более или менее точно повторяющие друг друга экземпляры. Почти всем головкам присуща патологически неправильная форма черепа, либо сильно вытянутая вверх (Г. 419), либо непомерно выпуклая и массивная в затылочной части (Г. 418, Г. 422, Г. 2734)<sup>120</sup>. Все персонажи лысые и далеко не молодые. Худое лицо одного из них<sup>121</sup> (рис. 22 а–б), с большими глазами, верхние и нижние веки которых переданы пластически, впалыми щеками, крупным носом с горбинкой и заметно выступающим подбородком, поражает своей эмоциональностью. Морщины на лбу энергично вылеплены, очень выразителен рот. Миниатюрная терракота воспринимается как портрет, передающий не только физический облик, но и сиюминутное душевное состояние модели, выражение сильного нервного напряжения и глубокого страдания.

Еще более откровенно эти чувства воплощены в другой мужской головке, где страдание приобретает какой-то яростный и агрессивный характер<sup>122</sup> (рис. 23). Лицо болезненно-худое, с ввалившимися щеками и подчеркнuto выступающими скулами. Резкие горизонтальные морщины пересекают огромный лоб. Длинный нос нависает над изогнутой верхней губой. Большой рот с толстыми губами открыт так, что видны зубы.

Полная противоположность этому образу – еще один персонаж<sup>123</sup> (рис. 24). Обладатель огромного куполообразного лысого черепа и непропорционально больших оттопыренных ушей, он смотрит на мир спокойным взглядом широко открытых глаз. На длинном узком лице они расположены очень близко к переносице. Веки переданы рельефно, зрачки и радужные оболочки процарапаны. Кончик носа, в нижней части широкого, словно приплюснутого, нависает над верхней губой. Большой рот растянут в веселой, безмятежной улыбке.

Если описанный выше персонаж, судя по отсутствию морщин, моложе предыдущих персонажей, то два последующих – значительно старше. Одна головка, к сожалению,

<sup>118</sup> Stevenson. Op. cit. P. 60–61.

<sup>119</sup> Четыре из них поступили в 1884 г. в составе коллекции П.А. Сабурова: инв. № 5230, 5232, 5233, 5236. Описание Г. 416, Г. 418, Г. 419, Г. 422. Прорисовки Г. 418 и Г. 419 имеются в издании этого собрания: *Furtwängler*. Op. cit. Taf. CXXXVIII; Г. 416 и Г. 422 не опубликованы. Пятая головка (инв. № 27336, описание Г. 2734), которая до сих пор не издавалась, попала в Эрмитаж в 1953 г. вместе с другими экспонатами из собрания И.И. Толстого.

<sup>120</sup> Стивенсон отмечает, что такая столь часто изображаемая среди гротесков остеодистрофическая патология являлась следствием многих распространенных тогда заболеваний (Op. cit. P. 184).

<sup>121</sup> Описание Г. 422. Высота 4 см. Глина светло-коричневая, мелкозернистая, с вкраплениями слюды. В глубине от поверхности, в ядре, более темная. Терракота сплошная, лицо исполнено в форме, отличается тщательной моделировкой деталей. Сохранность: отбиты кончик носа и край правого уха. Аналоги: *Besques*. Cat. Vol. III. E/D 841, E/D 842. P. 125. Pl. 154c, b.

<sup>122</sup> Описание Г. 418. Высота 3,8 см. Глина светло-коричневая, мелкозернистая, с большим количеством слюды. Лицо оттиснуто в форме. Сохранность: трещины, выбоина на подбородке. А. Фуртвенглер (Op. cit.) упоминает, что терракота была найдена в окрестностях Смирны и характеризует ее как «популярный тип недовольного». Аналоги: *Breitenstein*. Op. cit. Pl. 61, 503–504; Pl. 62, 515; *Besques*. Cat. Vol. III. E/D 1774. Pl. 310m, e; E/D 1857; Pl. 315q; *Laumonier* A. *Terres-cuites d'Asie Mineur // BCH*. 1946. 70. P. 317. № 20. Pl. XV, 4.

<sup>123</sup> Описание Г. 419. Высота 4 см. Глина оранжевая, мелкозернистая, с большим количеством вкраплений слюды. Местами сохранились следы белой обмазки. Терракота сплошная, лицо оттиснуто в форме. Сохранность: поверхность потерта, есть царапины. Фуртвенглер упоминает, что терракота найдена в окрестностях Смирны (см. прим. 122).

плохой сохранности, принадлежит статуэтке второй половины I в. до н.э. – первой трети I в. н.э., изображающей глубокого старика<sup>124</sup> (рис. 25). Изможденное вытянутое лицо отличается сильной асимметрией, особенно заметной из-за искривленности большого носа, похожего в профиль на клюв птицы. Большие глаза с переданными углублениями зрачков и процарапанными радужными оболочками смотрят из-под тяжелых верхних век устало и скорбно. Проработка поверхности дробная, с большим количеством пластических переходов.

Наконец, последнюю из терракот можно было бы условно назвать портретом старого философа, если бы не дегенеративная форма черепа<sup>125</sup> (рис. 26 а–б). Черты худого, аскетического склада лица, как и пластика его поверхности, переданы очень тщательно, только уши трактованы грубо и обобщенно. Печальный задумчивый взгляд из-под полуопущенных век сочетается с тронувшей губы легкой скептической улыбкой умудренного и ничего хорошего не ждущего от жизни человека.

Кого изображали такие терракоты? Просто страждущих калек, старавшихся держаться поближе к крупным медицинским центрам, где они надеялись на исцеление или хотя бы на облегчение страданий и где они не чувствовали себя ущемленными и презираемыми среди подобных себе несчастных? Многие из них выступали на подмостках, эксплуатируя свою «нестандартную» внешность на потеху уличной толпе, чему существует достаточно подтверждений. Каково было предназначение этих терракот? Здесь невозможен однозначный ответ. У нас нет оснований не верить французскому врачу Ф. Реньо, который в конце XIX – начале XX в. опубликовал в специальных медицинских изданиях более 20 статей, доказывая, насколько точно позднеэллинистические гротески воспроизводят признаки конкретных заболеваний. Он не исключал, что произведения могли иногда быть результатом медицинских штудий<sup>126</sup>. Однако точка зрения другого исследователя, Ломонье, полагавшего, что коропласты специально нанимались античными медицинскими центрами для создания подобия медицинского атласа, не находит подтверждений<sup>127</sup>. Столь же сомнительна и версия, что они являлись votivными жертвоприношениями в храмы или святилища Асклепия в благодарность за исцеление от недугов<sup>128</sup>. Такие votивы воспроизводят вылеченный орган или условный образ самого исцеленного без каких-либо патологических деформаций.

Сотни дошедших до нас терракотовых гротесков, которые принято называть патологическими, – доказательство того, что речь идет о массовом производстве для массового потребителя. Столь широким спросом могли пользоваться прежде всего амулеты, достаточно точно отражавшие приметы недуга, защитой от которого они служили. Особая потребность в подобных амулетах, благодаря чему они из единичных экземпляров превратились в специальную отрасль коропластики, должна была возникнуть именно в эллинистическую эпоху. Ибо этому периоду сопутствовали политические перестройки и миграции населения, ведущие к утрате ощущения собственных корней, материальной и социальной стабильности. Никогда прежде не существовали в столь сильной степени ощущение незащищенности перед непредсказуемой Фортуной и беспокойство о грядущем дне<sup>129</sup>.

<sup>124</sup> Опись Г. 416. Высота 4 см. Глина коричневая, мелкозернистая, с бурым ядром. На поверхности следы белой обмазки. Терракота сплошная, лицо оттиснуто в форме. Сохранность: склеена по вертикали из двух частей, сколы на губах, щеках и подбородке, на подбородке также глубокая выбоина. Поверхность потерта, в некоторых местах темный налет. Аналогия: *Lunsingh Scheurleer R.A. Grieken in het Klein. 100 antieke terracotta's Amsterdam. 1986. P. 85. № 92.* Аналогичная трактовка глаз: *Leyenaar-Plaisier. Op. cit. Pl. 86, 611* (из Смирны).

<sup>125</sup> Опись Г. 2734. Высота 3 см. Глина светло-коричневая, мелкозернистая, с вкраплениями слюды. На поверхности следы белой обмазки. Терракота сплошная, лицо оттиснуто в форме. Сохранность: подбородок сбит, поверхность потерта.

<sup>126</sup> *Stevenson. Op. cit. P. XLII–XLIII, 30.*

<sup>127</sup> *Laumonier. Op. cit. P. 317–318.*

<sup>128</sup> *Higgins R.A. Greek Terracottas. L., 1967. P. 110–111.*

<sup>129</sup> *Pollitt J.J. Art in the Hellenistic Age. Cambr., 1986. P. 1–3.*

Редкое повторение одинаковых оттисков одних и тех же типов, затрудняющее поиск аналогий и часто делающее его вообще безрезультатным, – явление, с которым не часто сталкиваешься в коропластике классического времени, не говоря уж об архаике, но чрезвычайно показательное для терракотовой пластики эпохи эллинизма. Такое разнообразие базируется на неведомом прежде интересе к человеческой личности в самых различных ее проявлениях. Многочисленные терракотовые гротески, как и аналогичные изделия из бронзы и кости, – в определенном смысле отклик изобразительного искусства на ту же тенденцию. Отсюда – небывалое прежде внимание к деталям внешности, пусть даже непривлекательным. Совершенно очевидно, что персонажи, чей облик и переживания привлекали внимание коропластов, находились в самом низу сословной иерархии. В таком интересе видится созвучность философскому учению киников с их образом жизни бродячих нищих, проповедовавших аскетизм, самодисциплину и презрение к материальным ценностям.

Этнические типы, воплощенные некоторыми терракотами из Эрмитажа, судя по внешности, скорее всего – семиты. Как и представители негритянской расы, выхваченные из пестрой уличной толпы, они становятся притягательными моделями в атмосфере сопутствующего индивидуализму космополитизма, доминирующего теперь в представлениях о природе общества. Поллит отмечает, что «в конечном счете, космополитический взгляд эллинистического времени был в большей степени спонтанным чувством, чем рационалистическим убеждением. В изобразительном искусстве эффект космополитизма выразился в создании эллинистическими художниками гораздо более широкого спектра человеческих типов, чем у их классических предшественников, и в гораздо большей симпатии к модели. Иноземцы, калеки, беспризорные и старики, дети и уродцы теперь входят в греческое искусство и изображаются не только с любопытством, но и с сочувствием»<sup>130</sup>. Недорогие миниатюрные глиняные гротески не были искусством «с большой буквы», но при всем том они воплощали определенную сторону эстетики своего времени. Можно считать, что основа этого направления была заложена еще Аристотелем. Он первый признал, что созерцание уродства (правда, имелись в виду изображения животных) способно доставлять удовольствие<sup>131</sup>. Взаимосвязь безобразного и смешного была сформулирована Аристотелем в «Поэтике» по отношению к комедии: «... смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное: так, чтобы недалеко <ходить за примером>, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли»<sup>132</sup>. Уравнивание Аристотелем безобразного и смешного (хотя и с указанием, что «смешное есть <лишь> часть безобразного»<sup>133</sup>), в сущности, соответствует всегдашним представлениям толпы, для которой сам по себе смех над чужим уродством есть некий апотропей, защита от опасности, вера, иногда подсознательная, что с тем, кто смеется, ничего плохого случиться не может. При этом сам Аристотель, естественно, ставил себя, как и людей своего круга, над толпой. На столь любимую ею комедию он смотрел «как на подражание <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости»<sup>134</sup>. Повод для смеха, годящийся для толпы, воспринимался им как вульгарный: «Сколько видов шуток рассмотрено в “Поэтике”; из них одно прилично свободнорожденному человеку, а другое неприлично. Пусть каждый выбирает то, что ему приличествует»<sup>135</sup>. Широкая популярность в последние века до нашей эры театральных зрелищ в простонародном духе – доказательство фактического отсутствия по отношению к ним сословного подхода в это время<sup>136</sup>. В изобразительном искусстве многочисленные терракотовые гротески – отклик на ту же тенденцию.

<sup>130</sup> Pollitt. Op. cit. P. 12.

<sup>131</sup> Arist. Poet. 1448b 15–17; ср. Миллер Т.А. «Поэтика» Аристотеля // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 71.

<sup>132</sup> Arist. Poet. 1449a 34 (пер. М.Л. Гаспарова); ср.: Аристотель и античная литература. С. 119.

<sup>133</sup> Ibid. 1449a 32.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Arist. Rhet. 1419b 7 (пер. С.С. Аверинцева); ср.: Аристотель и античная литература. С. 227–228.

<sup>136</sup> Например, Цицерон, хотя и теоретизировал в своих трактатах о низком и высоком, яв- но бывал на представлениях мимов; см. Hunter. Op. cit. P. 195–196.

## THE GROTESQUE IN THE HELLENISTIC COROPLASTICS

Ye. N. Khodza

Coroplastics of the Hellenistic period, especially of its latest part, shows an unprecedented trend towards the grotesque. On the one hand, it continues to exploit traditional subjects. Still popular are the themes of pygmies fighting with cranes, figures of professional sportsmen with their physical disharmony and spiritual deficiency, ugly and ridiculous traits of women's old age and of comic characters. On the other hand, in the Hellenistic coroplastics the grotesque genre acquires its specificity, inherited by the Roman art. Its essence can be defined by the term of «pathological grotesque». The series of figures with an ugly appearance, which, according to Aristoteles' *Physiognomica*, could reflect their moral meanness, now begin to include humpbacks, dwarfs and cripples affected with explicit mental and physical degradation.

The author analyses fourteen terracotta figures from the Hermitage manufactured in Asia Minor and Alexandria. Some of them have never been published before, publications of the rest of them were only superficial or must be brought up-to-date. Two terracotta heads are of the Roman period, but represent a direct development of the late Hellenistic tradition. In some cases one may suppose that the characters are actors, participants of a mime, a well-liked genre of the Hellenistic period. The grotesque terracotta figurines, which were extremely popular as one may conclude from the hundreds of copies we have at our disposal, were often used as amulets, e.g. protecting from diseases (their typical symptoms being rendered with utter naturalism). These objects are even more indicative of the changes in world outlook and taste than monumental sculpture.

.