Л.И. АКИМОВА

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина. Отдел Античного искусства и археологии
e-mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru

L.I. AKIMOVA

Doctor of art history, leading researcher, The Pushkin State Museum of Fine Arts. Department of Classical Art and Archaeology
e-mail: liudmila.akimova@arts-museum.ru

ЮНОШИ В ПЛАЩАХ: О СМЫСЛЕ ОДНОГО ТИПА КОМПОЗИЦИЙ НА РЕВЕРСАХ АПУЛИЙСКИХ ВАЗ

DRAPED YOUTHS: ON THE MEANING OF ONE TYPE OF COMPOSITION ON THE REVERSES OF APULIAN VASES

В статье рассматривается заимствованный в Аттике и пока не получивший объяснения тип изображения на реверсах погребальных краснофигурных апулийских ваз (425–300 гг. до н.э.): двое-трое юношей в плащах в антиномической постановке. Анализ композиционной структуры приводит к заключению, что сцена имеет космогонический смысл и представляет идею расчленения праматерии-хаоса в жертвенном акте (наличие окровавленных алтарей, орудий-стригилей, жертвенных частей животных) на две половины — женскую и мужскую. Женский элемент из-за патриархальной редакции мифов вскоре был устранен, мужской, напротив, удвоен. Смысл стандартизированных реверсных сцен — представление восходящей фазы жизни мира, смысл индивидуальных сцен лицевых сторон — показ ее апогея и последующего заката.

Red figure Apulian vases of the so-called Plain style (425–300 B.C.), made for funeral destination, have, as a rule, reverse compositions with two draped youths standing opposite each other in antinomic position. In early vases, there was a central female figure among the nude youths, which disappeared with a course of time. She presented the active part of chaos, its generating force, according to Greek

myths of creation; male person was looked at as her victim. Sacrificial context is evident in blood altars, parts of dismembered animals, strigili, which youths hold in their hands, as well as their staffs and himatia. The ground idea of this composition was featuring of matriarchal version of birth-regeneration ritual. So the reverse scenes of Apulian vases in their standardized form presented the ascending phase of the cosmic being while the frontal sides show its akme and fall (mythological scenes of rape, marriage, death, killing etc.).

Ключевые слова: апулийские вазы, юноши в плащах, хаос, космос, алтарь.
Keywords: Apulian vases, draped youths, cosmogony, chaos, cosmos, altar.

В росписях краснофигурных ваз Великой Греции (как называли греки область их колонизации на Западе — Южную Италию и Сицилию), созданных почти исключительно для захоронений, имеется один загадочный сюжет. Практически с начала и до конца существования керамической отрасли на реверсах ваз изображается стандартная сцена: двое или трое юношей в плащах стоят друг напротив друга (ил. 1). Их считали то атлетами, то участниками обыденных сцен, то некими «мистами». Важно иметь в виду, что на лицевых сторонах ваз задрапированные юноши, помимо героев мифических сцен, почти не встречаются. Юноши в плащах — стандартная тема всех пяти западногреческих школ (луканской, апулийской, кампанской, пестумской и сицилийской), однако с особой последовательностью тип разработан в главнейшей из них — апулийской, продукция которой насчитывает более десятка тысяч сосудов [14, p. 7]. Он встречается в основном на небольших вазах т.н. Простого стиля (Plain style).

Композиция такого типа внедрилась в Аттике 430-х годов, и, по всей вероятности, проникла в Италию с мастерами-основателями керамических центров — апулийская школа была учреждена ок. 425 г. до н.э. [14, p. 17]), где просуществовала до конца керамической отрасли.

Антитетическая постановка предполагает наличие между фигурами оси симметрии — той М и р о в о й о с и (или Мирового древа), которая служит стержнем композиции. Иногда она прямо представлена дорийской колонной (1) (ил. 2), но такие примеры редки. Солидная выборка иллюстрированных иконографических схем по основополага-

ющим книгам Дейла Тренделла и Александра Кампидоглу [12; 13] (около 400 изображений), включает всего четыре вышеприведенных примера. Другие предметные воплощения оси, как кажется, отсутствуют. Однако, несомненно, что на ранних вазах ее представляет ж е н щ и н а.

В ряде случаев женская фигура крупнее и мощнее мужских (2) (ил. 3); она может стоять уровнем выше их (3); занимать большую пространственную зону, иметь в руках дары (4); она явно руководит ритуалом. Как старшая, женщина выделена возрастом, плотной материальной оболочкой (всегда одета) и центральным местом в композиции. Исходя из стремящейся к геральдичности схемы и наличия при задрапированной женщине двух обнаженных юношей, можно думать, что сцена символическая, и женщина представляет П р а м а т е р ь, Водную владычицу, к которой все уходит по смерти для нового рождения. Юноша — ее сын и супруг, периодически возрождаемый после смерти. Предположение подтверждается фактом наличия на апулийских вазах двух доминантных фигур — зрелых задрапированных женщин и обнаженных (или частично одетых) юношей.

Процесс рождения, по греческим мифам, мыслился как символическое отрезание женской половиной андрогина-Хаоса мужской его части [1, с. 51 сл.]. Гея-Земля рождала от Неба-Урана чудовищ — титанов, сторуких, которых супруг обрушивал в ее чрево, от чего богиня невыносимо страдала. Тогда по наущению Геи ее сын Кронос оскопил отца серпом. Но и сам Кронос не мог отвечать за воспроизводство жизни — он проглатывал новорожденных детей, и его супруга Рея спрятала последнего уцелевшего сына Зевса, дав Кроносу обернутый пеленками камень. Зевс, в свою очередь, кастрировал отца, после чего наконец воцарился космический порядок и стали рождаться нормальные поколения. Кастрация в этих случаях — метафора умерщвления Отца, который оказывался не нужен Деве-Матери после рождения Сына/супруга в непорочном зачатии, но в мифах древнейшая богиня Вод сменилась богиней Земли — Геей. В «Теогонии» Гесиода, созданной под месопотамским влиянием и повествующей об этих событиях, отражена последовательность перехода от материнского рода (при Уране и Кроносе) к отцовскому (при Зевсе).

Кастрация как замена жертвенной смерти осуществлялась с помощью серпа (δρεπάνη); в рассматриваемых сценах часто фигурирует подобный инструмент — с т р и г и л ь (στλεγγίς), скребок для очистки тела от масла с песком после состязаний (ил. 1, 5). Юноши показаны в возрасте эфебов (18–20 лет), переходном к статусу полноправных мужей, и стри-



Рис. 1. Колонный кратер мастера Альтамура 3. Руво, Музей Ятта. Инв. 892. (RVAp I, 1978. P. 157. Pl. 51,2)



Рис. 2. Амфора мастера B.M. F 336. Лондон, Британский музей. Инв. F 336 (RVAp I, 1978. P. 375. Pl. 126,2)

гиль связан с их атлетическими занятиями. Однако на вазах юноши стоят в длинных плащах и явно пребывают не на палестре; к тому же отсутствуют другие атрибуты атлетики, такие как арибаллы для масла, палки для прыжков и проч. Стригиль, который держат всегда демонстративно, явно переосмыслен как орудие к о с м о г е н е з а, которым совершалось переустройство мира при Уране и Кроносе. Наличие инструмента есть знак того, что юноша «уже отделен», «отрезан» от Праматери, прошел через жертвенную смерть (5) и готов к «космическому» браку, символически представленному на лицевых сторонах многих апулийских ваз. На некоторых трехфигурных композициях центральный юноша — обнажен, меньше других и выглядит их «младшим братом» (6) (ил. 4). Старшие протягивают ему дары, как умершим на апулийских вазах, но он может и, напротив, выглядеть самым солидным и крупным — «главным» (7).

Эта контрастная характеристика позволяет думать, что центральный юноша, заменивший центральную женщину, представляет фигуру, находящуюся в процессе рождения / регенерации.

Космос был рожден Хаосом в жертвенном акте; переход от старого состояния мира к новому всегда чреват смертью, поэтому неудивительно, что героев часто разделяет некий знак границы — TEPMON (обозначен на одной вазе) (8), преодоление которой символизирует победу (надпись на другой — NIKA) (9) (ил. 5). «Границу» может представлять: межевой камень, стела, пилон, но главным образом — алтарь (βωμός), в особенности, а л т а р ь с п о т о к а м и к р о в и (10) (ил. 6). На одной



Рис. 3. Каликс-кратер группы Ватикан W 4. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. Инв. 312. (RVAp I, 1978. P. 408. Pl. 144, 4)



Рис. 4. Колоколовидный кратер мастера Суда. Ранее швейцарский рынок. (RVAp I, 1978. P. 263. Pl. 86,6)

маленькой вазе изображен юноша у алтаря, над которым висит орудие творения — меч (11).

Юноши, стоящие по сторонам алтаря, — метафорически новорожденные, говорящие о жизнеспособности космоса. Они часто опираются на п о с о х (σκῆπτρον). Посох чрезвычайно важен в среде греков-мужчин: здесь жезлы владык и богов (трезубец Посейдона, керикейон Гермеса, скипетр Агамемнона) и посохи полноправных греков-мужчин, заседающих в народных собраниях. Но зачем посох юноше в плаще? Посох мог быть знаком перехода эфеба в статус зрелых мужчин, полноправных граждан полиса, где он хорошо сочетался с особым типом одеяния. Только что явленные на свет души защищены от среды, имеют плотную оболочку. Все обнаженное — обречено. Как писал император Адриан о посмертном странствии своей души-animula, она — «palidula, rigida, nudula» [10, cap. 25, 9] (бледная, холодная, нагая, беззащитная: ul — уменьшительный суффикс).

Шерстяной плащ, г и м а т и й (ἱμάτιον), под которым не носили нижнюю одежду в виде туники или хитона, стал отличительной вещью афинского гражданина в период демократии, после Греко-персидских войн, и наряду с посохом — знаком высокого социального статуса, отличного от положения ремесленников, рабов и вообще людей труда [11; 5, p. 664, 667]. На вазах «бытовая» опора на посох одного из героев редка, чаще они держат его строго вертикально, что воспринимается как акт утверждения жизни. Но главное — посох и есть одна из вещных форм



Рис. 5. Колоколовидный кратер мастера Этон-Ника. Бонн, Античное собрание. Инв. 79. (RVAp I, 1978. P. 77. Pl. 27,1)



Рис. 6. Колоколовидный кратер мастера Хайфа. Пульсано, коллекция Гварини. Инв. 8. (RVAp 2, 1982. P. 567. Pl. 213,6)

Мировой оси или, лучше, Мирового древа, потому что он всегда был деревянным — сакральная суть богини-дерева передавались носителю [9, S. 1919], их связь виделась супружеской, как у фараона с его диадемой-уреем. У италийских греков это особенно видно на примере «лавра Аполлона», который часто подносят адоранты умершему. Ветвь лавра — «женская», и сам Аполлон связан любовными узами с лавром как древом-богиней (Дафной), о чем говорят мифы.

Но почему «сыновей» двое? Трехчастная композиция с включением Мировой оси представляет «формулу космоса», известную уже на древнейших месопотамских печатях: Мировое древо, фланкированное двумя животными (чаще козлами), с повернутыми к нему (или от него) головами и ногами [4]. Центральный элемент, по смыслу порождающий два равноценных боковых, должен быть «андрогинным», так что в космогенезе участвуют два начала — мужское и женское. Удвоение мужского элемента — следствие патриархальной редакции матриархального ритуала, в Месопотамии отразившееся в искусстве раньше других [1, с. 51 сл.].

Доминантные отличия юношей в плащах на первый взгляд незаметны. Но при внимательном анализе окажется, что у левого (от вазы, а не от зрителя, что было важно для греков) чаще посох кривоват или стоит косо, а у правого строго вертикально (12); что левый юноша сохраняет признаки «жанризма» в виде жестикуляции, а правый воплощает идею устойчивости и незыблемости мира (13); что левый часто стоит с пустыми



Рис. 7. Колоколовидный кратер мастера Труро. Вена, Художественно-исторический музей. Инв. 894. (RVAp I, 1978. P. 117. Pl. 39,4)



Рис. 8. Колоколовидный кратер мастера Варрезе. Ранее рынок Базеля. (RVAp I, 1978. P. 347. Pl. 112,6)

руками, тогда как правый торжественно держит венок (14) или протягивает некий дар (15) и т.д., то есть левая часть композиции соотносится с женской рождающей сферой, сохраняющей в данной системе признаки хаотизма, а правая — с мужской, творческой сферой интеллекта, космизма и рацио. Абсолютной поляризации нет, но на раннем этапе заметна акцентировка левого юноши как старшего и первого (16) (ил. 7), правого — как более позднего, «культурного» (17). Если с посохом выступает правый юноша, и в центре стоит алтарь, то по смыслу алтарь чаще связан с левой фигурой (18): этот герой уже прошел свое «отчленение». В случае трехфигурных сцен обычно левый герой с центральным направляются к правому (19) — «младшему сыну» в истории сотворения мира. В дальнейшем, в средней и поздней Апулии (370–300 до н.э.), имеет место полное уравнение обоих, и воцаряется вариант геральдического типа: юноши неподвижно стоят друг против друга, с посохами на месте Мировой оси (20) (ил. 6).

Над центральным объектом сцены с двумя юношами в плащах – термоном, пилоном, алтарем — нередко возникает предмет в виде странного диска с черными деталями (21). Он был отождествлен проницательными авторами уже при А.Д.Тренделле как две соединенные г а л ь т е р ы (ἁλτήρ) — гири или гантели атлетов для прыжков в высоту (длиной 27–29 см, весом 2–4,6 кг) [8, S. 2984–2985] (ил. 1, 7, 8). Обе — полукруглых очертаний, при соединении они образовывали круг. Прагматический смысл вещи здесь отодвигался на задний план символическим.

Гальтеры тоже могли намекать на возраст юношей как эфебов-палестритов. Но гораздо значимее был контекст взаимосвязи этих парных вещей, созданных для левой и правой рук атлетов, а руки — действующий, творческий, созидательный орган человеческого тела. Соединение двух гальтер (их хранили, связывая ремнями) — как связь левой и правой частей мироздания (22), их равновесие и нерушимый союз. И, опять же, образуемый двумя гальтерами круг, висящий в «небесах» над алтарем, говорит о совершенстве космоса.



Рис. 9. Амфора мастера Руво 407–8. Руво, Музей Ятта. Инв. 408. (RVAp I, 1978. P. 328. Pl. 103,4)

Помимо гальтер, часто встречается еще один важный символ — д и п т и х (δίπτυχον), табличка для письма, вместе с инструментом для начертания знаков на вощеной поверхности — γραφίς, более известным под латинским названием с т и л ь (stilus) (ил. 6). Его вешали на стенах в интерьере (23). Обычно диптих показан горизонтально, с задвинутым по центру его, также горизонтально, стилем (головкой почти всегда вправо для вазы). Здесь мы имеем еще один пример переосмысления бытовой вещи (правда, интеллектуального и ученого плана) как символа двуединства космоса, причем диптих понимается как женское начало, а стиль — как мужское; при этом сам диптих — тоже союз двоих: соединяет левую табличку с правой.

И, наконец, еще один важный знак «небесного» присутствия, очень редкий, но многозначительный, — н о г а ж е р т в е н н о г о ж и в о т н о г о, изображенная над местом встречи двух юношей или за спиной одного из них (24) (ил. 7). Такой предмет встречается на аттических вазах конца VI–V вв. до н.э., изученных Викторией Цукала, которой составлен каталог из полусотни вещей [15, p. 1–40]. Поскольку нога и шкура на общественных праздниках обычно доставались жрецам [7, p. 230], автор, на основании свидетельства Ксенофана Колофонского (VI–V вв. до н.э.) [2, гл. 368 сл.: 15, p. 10], считает ногу почетной долей жертвы (σκέλος), полученной на полисном жертвоприношении (θυσία) и указывающей на

ее владельца как на гражданина высокого статуса, будь то должностное лицо на общественных ритуалах или атлет-победитель в гимнических и мусических состязаниях. Всем остальным доставались одинаковые порции мяса (μερίδα)). Иконография распространена, в основном, на вазах, участвовавших в симпосиях, сначала — киликах [5, p. 677, 680], а затем — колоколовидных кратерах. Примечательно наследование, спустя почти век, апулийскими мастерами у аттических таких черт иконографии, как закутанность юношей в гиматии, наличие дорийской колонны и диптиха, подвешенность куска мяса.

В нашем случае жертвенная нога, как представляется, расширяет смысл Мировой оси как границы-термона и алтаря, где происходит расчленение тела хаоса (здесь: в виде жертвы-животного) ради создания нового космоса; она тесно коррелирует с функцией стригиля. Дарение жертвенной ноги говорит о космизме обладателя. Разумеется, на этот первичный смысл могли накладываться и другие смыслы, например, древние, идущие из Египта сидеральные коннотации (25).

С этим кругом представлений о ритуале перехода связаны и о к н а. Своеобразные удлиненные проемы в верхней части сцены появляются около середины IV в. до н.э. — то за левым, то за правым, то за обоими юношами, а иногда посередине над алтарем (ил. 3). О том, что это действительно окна, говорят вазы других школ, где в таких проемах видны женщины-зрительницы (26). В Апулии окна узкие и пустые; они — просто знак того, что между изображенной на первом плане сценой и нутром вазы-матери, в котором совершаются регенерационные процессы, существует связь — как пуповина, соединяющая новорожденного-композицию с таинственным лоном водной Праматери — керамическим телом вазы. Окно говорит: внешнее, явленное, связано с внутренним, скрытым; энергия жизни и смерти течет туда и сюда: все в мире циклически погибает и возрождается, процесс восстановления космоса непрерывен и необратим.

Таким образом, утверждение на реверсах ваз стереотипной композиции к о с м о г о н и ч е с к о г о плана объясняет ее популярность как в Аттике, так и в Южной Италии, завершавшей историю греческой расписной керамики. На деле реверс есть начальный момент развернутой на вазе картины мира, представляющей рождение и восходящую фазу жизни мира, отмеченную, в частности, побегами растений на месте оси и алтаря (27) (ил. 8) или живыми веточками, прорастающими из отворотов плащей юношей (28), а также торжественными белыми повяз-

ками-митрами (μίτρα) (29) на головах героев. Лицевая сторона, напротив, изображает акме космического бытия и следующие за ним закат и смерть (браки, похищения, сражения, битвы, убийства).

Картины лицевых сторон продолжали до конца оставаться индивидуальными, тогда как реверсные сцены свелись к шаблону. Конечно, на апулийских вазах нет жестких рескриптов для помещения сюжетов, но тот факт, что юноши в плащах остались достоянием реверсов, а обнаженные — лицевых сторон, и что те и другие почти никак не коррелируют между собой, свидетельствует о возрожденческой сущности реверсных сцен, поэтому юноши в плащах при надгробной стеле — вместо термона, границы, алтаря — эпизод творчества чуть ли не единственного апулийца — мастера, Руво 407–408 (30) (ил. 9). Факт конкретной человеческой смерти противоречил универсальному смыслу отработанной космологической формулы.

Примечания:

1. См. каликс-кратер мастера Берлинской танцовщицы в Бостоне [12, p. 7. Pl. 21,6]; колоколовидные кратеры — мастера Эвменид в Британском музее [12, p. 97. Pl. 34,2] и мастера Лечче [12, p. 123. Pl. 40,2]; амфору мастера B.M. F 336 [12, p. 375. Pl. 126,2].

2. См. каликс-кратер мастера Афины 1714 в Бари [12, p. 212. Pl. 67,4].

3. См. лебес гамикос мастера Афины 1714 в Базеле [12, p. 213. Pl. 68,3].

4. См. прим. 16; колонный кратер мастера Монпелье в Монпелье [12, p. 247. Pl. 81,2); пелику мастера Суда в Бурже [12, p. 263. Pl. 87,4].

5. Особенно ярко изображен такой персонаж на колоколовидном кратере мастера Суда в Британском музее [12, p. 263. Pl. 87,3]. Обнаженный юноша показан в резком, экспрессивном движении между двумя одетыми, со стригилем и посохом в руках — как если бы он только что явился в новый мир из хаоса, претерпев процесс расчленения. Он знаменательно ставит левую ногу на холм (сушу, явленную из вод), его стригиль опущен — уже отслужил, мужская половина хаоса в его лице уже «космизируется».

6. См. колоколовидные кратеры мастера Суда — некогда на швейцарском рынке [12, p. 263. Pl. 85,6] и в Бари [12, p. 263. Pl. 87,1].

7. См. колоколовидный кратер в Эрмитаже [12, p. 21. Pl. 7,3]; пелику мастера Илиуперсис в Британском музее (F 324) [12, p. 195. Pl. 62,4].

8. См. колоколовидный кратер в Неаполе мастера Грац в Неаполе [12, p. 161. Pl. 52,4].

9. См. колоколовидный кратер мастера Этон-Ника в Бонне [12, p. 77. Pl. 27,1]. Надпись идет сверху вниз. Еще на одном подобном кратере того же мастера, в Британском музее (инв. 1978.0414.33), в надписи значится ΗΕΡΑΚΛΕΣ; вероятно, имя выступало символом мощнейшего героя Эллады, способного пересекать такие рубежи и одерживать ПОБЕДЫ.

10. См. колоколовидные кратеры — мастера Хайфа в Пульсано [13, p. 567. Pl. 213,6]; мастера Райноне во Флоренции [12, p. 96. Pl. 33,4]. Второй случай показывает, что высокие узкие пилоны на вазах тоже могли представлять алтари. В целом о таких алтарях в искусстве греков [6, p. 9–29].

11. См. скифос мастера Веллкам в Гамбурге [12, p. 305. Pl. 96,4]; меч подобен мечу в руке Телефа (имеется надпись), на фрагменте апулийской вазы мастера Черной фурии в Мэпплвуде [12, p. 167. Pl. 54,3].

12. Ср. колоколовидный кратер — круга мастера Сизифа в Эрмитаже [12, p. 21. Pl. 7,3], мастера Варшава 147091 [12, p. 228. Pl. 71, 4].

13. Ср. колоколовидный кратер мастера Херст [12, p. 11–12. Pl. 4,2); пелику в Таранто мастера Латерца [12, p. 330. Pl. 105,2].

14. См. каликс-кратер группы Ватикан W 4 в Эрмитаже [12, p. 408. Pl. 144,6].

15. Ср. колоколовидный кратер мастера Гельбига в Лувре [12, p. 387. Pl. 132,4].

16. Левый персонаж крупнее и выше правого, хотя тот тоже с посохом — см. колоколовидные кратеры мастера Крайслера в Лечче [12, p. 233. Pl. 73,6], мастера Труро в Вене [12, p. 117. Pl. 39,4) и мастера Авиньон в Авиньоне [12, p. 239. Pl. 77, 1]. Он держит посох вертикально (наиболее распространенный доминантный знак) — см. пелику мастера Сизифа в Университетском колледже Лондона [12, Pl. 6,6]; держит венок — см. пелику мастера Баизи в Поликоро [12, p. 59. Pl. 20,2]; стоит при алтаре с широкой длинной тенией — см. пелику того же вазописца в Таранто [12, p. 59. Pl. 4]; протягивает другому венок — см. колоколовидный кратер группы Беркли в Амстердаме [12, p. 269. Pl. 89, 6].

17. Правый персонаж держит вертикально посох (доминантный знак, но уступающий по распространенности таковому левого героя) — см. пелику мастера Монпелье в Эрмитаже [12, p. 248. Pl. 81,6] и многие другие; также имеет за спиной алтарь (помимо центрального) — см. колоколовидный кратер мастера Счета в Гильдесгейме [12, p. 69. Pl. 23,4]; протягивает левому венок над алтарем — см. колоколовидный кратер мастера Ясона в Копенгагене [12, p. 113. Pl. 38,5]; получает от женщины фиалу — см. каликс-кратер мастера Афины 1714 в Чарлкот Парке [12, p. 213. Pl. 69,2] и пелику мастера Суда в Бурже [12, p. 263. Pl. 87,4]; венчает центрального героя — см. колоколовидный кратер мастера Неаполь 2865 в

Неаполе [12, p. 133. Pl. 43,5]; обнаженный, стоит с копьем (крайне редкий атрибут) — см. колоколовидный кратер мастера Сизифа в Эрмитаже [12, p. 21. Pl. 7,3].

18. См. несториду мастера Стокгольм 1999 в Неаполе [12, p. 113–114. Pl. 38,6]; колоколовидный кратер мастера Хаверфорд [12, p. 237. Pl. 76, 8] и другие.

19. См. колоколовидные кратеры — мастера Сидней 46.48 в Сиднее [12, p. 91. Pl. 31,6], мастера Хоппин на рынке Базеля [12, p. 208. Pl. 36,4] и другие.

20. См. колоколовидные кратеры группы Комо в разных музеях [13, p. 580-586. Pl. 220, 2,4,6; Pl. 221, 2, 4]; мастера Вюрцбург 823 [13, Pl. 222,2,4,6]; мастера Плоских голов [13, Pl. 223, 2, 4, 6; Pl. 224, 2, 4, 6].

21. Изображений огромное количество. См. хотя бы колоколовидный кратер мастера Шиллера, некогда на рынке Лондона [12, p. 64. Pl. 22,2].

22. Иногда диск перевернут так, чтобы показать соединение не право-лево, а верхнего-нижнего. См. колоколовидный кратер в Кристчерче [13, p. 275. Pl. 90,6]. Ср. аналогичное изменение в позиции диптиха со стилем: поздняя (330–320 до н.э.) именная пелика мастера Лейден Si 3 в Лейдене [13, p. 576. Pl. 218,2].

23. См. пелику группы Бородатых осков в Катании [12, p. 291. Pl. 136,2].

24. См. колоколовидные кратеры — мастера Сизифа в Матере, 9978 [12, p. 17. Pl. 6,1–2] — нога барана (?); мастера Хоппин, некогда на рынке Женевы [12, p. 105. Pl. 35, 5–6] — бычья нога; мастера Хоппин в Женеве, 150020 [12, p. 107. Pl. 36,3] — бычья нога; мастера Труро в Вене, 894 [12, p. 117. Pl. 39,4] — бычья нога; амфору группы Суда в Андовере, 177 [12, p. 265. Pl. 88,5] — свиной окорок с копытцем.

25. Вопросу связи ноги животного-жертвы (быка) с созвездием Большой медведицы, которое у египтян представлялось именно таким образом, посвящена близящаяся к завершению работа моего коллеги Д.А.Калиничева.

26. См., напр., кампанскую амфору мастера Данаид в Британском музее [14, Pl. 309]; пестумский колоколовидный кратер Астея в Ватикане [14, Pl. 364].

27. См. колоколовидные кратеры — мастера Варрезе на рынке Базеля [12, p. 347. Pl. 112,6] — растение на месте алтаря; мастера Счета [12, p. 70. Pl. 24,4] — растение рядом с посохом, в центральной позиции, и мастера Вольфенбюттель в Ганновере [12, p. 356. Pl. 114,6] — растение в центре, между двумя посохами, аналогично алтарю на колоколовидном кратере мастера Консерватори 164 на рынке Базеля [12, p. 353. Pl. 114,2].

28. Ср., в частности, кампанский скифос мастера Капуя в Неаполе [14, Pl. 293].

29. Возможно, митра намекает на дионисийский контекст изображения, поскольку только Дионис в древних источниках назван «μιτροφόρος» [3, XV. 1038].

30. См. амфоры в Руво (407 и 408), Бари (6377) [12, p. 327–328. Pl. 103, 2, 4, 6].

Список литературы:

1. *Акимова Л.И.* Искусство Кипра и его проблематика: Богиня-мать и бог-отец на Ближнем Востоке // Искусство древнего Кипра в собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина / под редакцией Л.И.Акимовой. — Москва: ГМИИ им. А.С.Пушкина, 2014. — С. 47–62, особ. 51 сл.

2. *Афиней*. Пир мудрецов в пятнадцати книгах / издание подготовили Н.Т.Голинкевич и др. (Литературные памятники). — Москва: Наука, 2003.

3. *Страбон*. География в 17 книгах / перевод, статья и комментарии Г.А.Стратановского; под редакцией С.Л.Утченко. — Москва: Наука, 1964.

4. *Amiet P.* La glyptique mésopotamienne archaïque. — Paris, 1961.

5. *Bundrick Sh.* Selling Sacrifice on Classical Athenian Vases // Hesperia. — 2014. — Vol. 83. — No. 4. — P. 653–708.

6. *Ekroth G.* Blood on the Altars? Treatment of Blood at Greek Sacrifices and the Iconographical Evidence // Antike Kunst. — 2005. — Bd. 48. — P. 9–29.

7. *Ekroth G.* Why Does Zeus Care About Burnt Thighbones from Sheep? Defining the Divine and Structuring the World through Animal Sacrifice in Ancient Greece // History of Religions. — 2019. — Vol. 58. — No. 3. — P. 225– 248.

8. Paulys Real-Encyclopädie des classischen Altertumswissenschaft. Halbbd. XIV. — Stuttgart, 1912. — Sp. 2984–2985, s.v. Halter.

9. Paulys Real-Encyclopädie des classischen Altertumswissenschaft. — Stuttgart, 1894 f. — Sp. 1894–1923, s.v. Stab.

10. Scriptores Historiae Augustae. Hrsg. Von E. Hohl. — Leipzig, 1971.

11. *Geddes A.C.* Rags and Riches: The Costume of Athenian Men in the Fifth Century // Classical Quarterly. — 1987. — Vol. 37. — P. 307–331.

12. *Trendall A.D., Cambitoglou A.* The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. I. Early and Middle Apulian. (Oxford Monographs on Classical Archaeology). —Oxford: Clarendon Press, 1978.

13. *Trendall A.D., Cambitoglou A.* The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. II. Late Apulian. (Oxford Monographs on Classical Archaeology). — Oxford: Clarendon Press, 1982.

14. *Trendall A.D.* Red Figure Vases of South Italy and Sicily (World of Art). — London: Thames and Hudson, 1989.

15. *Tsoukala V.* Honorary Shares and Sacrificial Meat in Attic Vase Painting: Visual Signs of Distinction and Civic Identity // Hesperia. — 2009. — Vol. 78. — P. 1–40.