

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЙ
НА АТТИЧЕСКОЙ ЧЕРНО- И КРАСНОФИГУРНОЙ
КЕРАМИКЕ НА ОСНОВЕ СВЕДЕНИЙ
АНТИЧНОЙ НАРРАТИВНОЙ ТРАДИЦИИ

Интерпретация изображений на античных расписных вазах, наряду с вопросами датировки и атрибуции, является одним из основных направлений научной работы хранителя. Дошедшие до нас тексты, современные памятникам исследуемой материальной культуры, традиционно воспринимаются как основной источник более или менее достоверных сведений об эпохе. На базе сведений, полученных из текстов, осуществляется интерпретация неясных элементов в памятниках декоративно-прикладного или изобразительного искусства. В случае с аттическими черно- и краснофигурными вазами письменные источники не всегда обладают достаточной полнотой сведений, чтобы помочь правильно интерпретировать изображения, а в ряде случаев – изображения на вазах противоречат сведениям, зафиксированным в текстах. Проблеме возможности интерпретации изображений на вазах на основе сведений о мифах, быте, культе, полученных из античных текстов, и посвящена статья.

Ключевые слова: аттическая расписная керамика, чернофигурные вазы, краснофигурные вазы, интерпретация изображений на аттических вазах, словесное описание и изобразительное повествование, различия в рассказе об одном и том же в текстах и вазописи.

Помимо датировки и атрибуции произведений аттической расписной керамики важным элементом ее научного исследования является интерпретация изображений, для осуществления которой активно привлекаются античные письменные источники.

В XVIII – первой половине XX века росписи на вазах часто воспринимались, как документальные свидетельства о мифологии, религии, costume, архитектуре, быте и т.п. древних греков,

служившие иллюстрациями к сведениям, почерпнутым из письменных источников и подтверждавшими письменные свидетельства. Во второй половине XX века акцент смещается в сторону интерпретации изображений на вазах при помощи письменных источников с попыткой сделать не просто иконографический анализ, а выявить некие скрытые смыслы, используя терминологический аппарат семиологии или иконологии, чему способствовали обнаруженные исследователями несоответствия между изобразительными и письменными документами.

Судя по дошедшим до нас античным письменным источникам, их авторы не воспринимали черно- и краснофигурные расписные вазы как произведения, заслуживающие внимания людей, пишущих об искусстве: упоминания керамики в текстах сводятся к называнию формы или определению при ее помощи количества содержимого. В то же время изображения застолий на самих аттических вазах демонстрируют нам, что участники пиров могли разглядывать находящиеся у них в руках сосуды, а имеющиеся на вазах надписи в форме «такой-то прекрасен» являются письменным свидетельством возможности использования расписной вазы в качестве элемента коммуникативного акта. Таким образом, уже сами эти два источника сведений о вазописи закладывают противоречие в вопросе восприятия произведений вазописи современниками: само наличие большого количества разнообразных сюжетов в вазовых росписях предполагает наличие интереса к ним у покупателей и вызывает желание интерпретировать эти росписи тем или иным образом, в то время как отсутствие текстов, напрямую связанных с описанием вазовых росписей, процесса изготовления и бытования расписных ваз, делает многие предположения по этому поводу практически недоказуемыми.

В первую очередь сложность интерпретации изображений на вазах при помощи сведений из письменных источников касается иконографии персонажей, в частности – мифологических: 1) в словесной традиции боги и герои отличаются от простых смертных особыми качествами, многие из которых невозможно визуализировать в вазописи; 2) возможность передачи протяженности времени и действия позволяет вербальным искусствам создавать подробный «рассказ», в то время как вазописцам (за редким исключением, например, в виде киликов с изображениями подвигов Тезея)

приходится избирать один эпизод; 3) у многих персонажей мифологии отсутствуют фиксированные атрибуты или узнаваемые уникальные деяния, которые помогли бы метко охарактеризовать их средствами изобразительного искусства; 4) в вазописи встречаются варианты мифов, не известные по сохранившимся до наших дней письменным источникам; 5) надписи на вазах могут вступать в противоречие с привычным для определенной мифологической сцены иконографическим клише; 6) условность изобразительного языка черно- и краснофигурных вазовых росписей приводит к тому, что герои отличаются друг от друга лишь атрибутами и сценами, участниками которых они являются: в остальном разница минимальна, всем им присущ одинаковый телесный тип, разница в возрасте дифференцируется по наличию-отсутствию растительности на лице, гендерный и социальный статус – по особенностям костюма.

Сложности в определении изображенных на вазах персонажей и сюжетов приводят исследователей к мыслям о: 1) возможности заимствований вазописцами сюжетов и приемов из других видов изобразительного искусства (монументальной живописи, скульптуры, театральных постановок); 2) существовании не дошедших до нас в письменных источниках вариантов мифов; 3) возможности трактовки тех или иных элементов изображения, как умышленных или случайных примеров «изобразительной риторики» (по аналогии с примерами словесной риторики, известной по письменным источникам); 4) возможности наличия скрытых смыслов в изображениях тех или иных канонических или неканонических мифологических или бытовых сцен, отсылающих зрителя к современным ему политическим или культурным событиям, зафиксированным в письменных источниках; 5) возможности взаимосвязи популярности тех или иных сюжетов вазовых росписей с зафиксированными в письменных источниках настроениями эпохи, представлениями о торговых партнерах, о тех или иных жизненных явлениях; 6) возможности сознательного использования произведений вазописи как элементов пропаганды (по аналогии с известной по письменным источникам возможности использования в таком качестве монументальной живописи, архитектуры, мифологии) или популяризации той или иной идеи/деятели (по аналогии с современными нам средствами массовой информации и рекламой).

Изучение аттической вазописи эпох архаики и классики и сопоставление произведений вазописи с письменными источниками позволяет увидеть: 1) отсутствие в них «именного» героя-современника; 2) отличия от сохранившихся текстов; 3) систему образов, отличную от зафиксированной в письменных источниках; 4) возможность объяснения распространения того или иного сюжета или мотива методами и организацией работы вазописцев, которые нередко копировали понравившийся им элемент произведения изобразительного искусства без проникновения в его смысл, или же копировали небрежно, искажая детали; 5) недостаточность знаний вазописцами явлений и политических событий (на уровне коллективных клише или стереотипов); 6) отсутствие взаимосвязи в восприятии тех или иных событий вазописцами и авторами письменных источников, на основе которых строилось большинство предположений по поводу скрытой политической подоплеки, из-за значительной разницы во времени создания произведений вазописи и текстов; 7) подвергнуть сомнению степень состоятельности и целесообразности находившихся на пике популярности в 1970–1980-е гг. интерпретационных экзерсисов, построенных на сопоставлении менталитета вазописца с менталитетом художника эпохи Возрождения и Нового времени.

Проиллюстрировать высказанные выше тезисы может ряд произведений афинской керамики архаики и классики, хранящихся в Государственном Эрмитаже.

В первую очередь речь идет об изображении на расписных вазах персонажей мифов и эпоса. Аттическая черно- и краснофигурная вазопись изобилует изображениями богов и героев, отличающихся в словесной традиции от простых смертных особыми качествами, многие из которых, однако (как быстрота в беге, добронравие или хитроумие) довольно сложно визуализировать в вазописи. Аналогичным образом дело обстоит и с «чудовищами», многие из которых, как Критский бык или Кроммионская свинья, совершенно неотличимы в изображениях на вазах от обычных быков или свиней, и определить их как конкретных мифологических чудовищ можно только по имеющемуся рядом Гераклу или Тезею. Возможность передачи протяженности времени и действия позволяет вербальным искусствам «работать» с образом в его становлении и развитии, создавать подробный «рас-

сказ», показывая перемены внешности, настроения, характера (как это и происходит в дошедших до нас античных литературных произведениях). Сложность передачи протяженности времени и длительности действия средствами визуальных искусств, приводит к тому, что их авторам, чтобы охарактеризовать героя мифа, приходится концентрироваться на некоем ключевом моменте из биографии или эпизоде конкретного деяния, который мог бы дать наиболее полное представление о нем, некий концентрированный визуальный посыл, обладающий такой степенью узнаваемости, которая поможет смотрящему на вазу не только «узнать» персонажа, но и «развернуть» в сознании зрителя всю историю. В случае с «героями одного подвига», как, например, Персей, чьим главным деянием является победа над Медузой, выбрать ключевой момент из биографии легко. С персонажами, совершившими множество деяний, как, например, Геракл или Тезей, это могут быть несколько наиболее ярких моментов (хотя, безусловно, и другие эпизоды биографии этих героев удастаиваются изображения). За одними мифологическими персонажами закреплён ряд атрибутов, по которым они легко могут быть узнаны, для характеристики и узнавания других необходимо изображение всего мифологического эпизода. Кроме того, существуют и изображения менее ярких персонажей, не прославившихся какими-то конкретными деяниями и не имеющих особых узнаваемых атрибутов – при отсутствии узнаваемых «более значимых» героев вокруг них в качестве «контекста» или при отсутствии написанного рядом имени, идентифицировать их гораздо сложнее, а нередко – невозможно.

Примером может служить эрмитажный килик Макрона¹, на наружной стороне которого изображены Одиссей, Агамемнон, Диомед, Феникс, Акам, Демофаон. Если бы не написанные рядом имена, их было бы сложно идентифицировать, а Тезей и Эфра в медальоне внутри килика, если бы не имена, вполне могли бы быть приняты за Елену и Менелая, в момент их встречи в Трое: герой изображён с мечом в руке, героиня – пытающейся умиловить его, а именно это характерно для изображения встречи Елены и Менелая. По сути, в вазовых росписях разные героини отличаются друг от друга лишь атрибутами и сценами, участниками которых они являются: в остальном разница минимальна, всем им присущ одинаковый усреднено-идеальный телесный тип,

разница в возрасте дифференцируется по наличию-отсутствию растительности на лице, гендерный и социальный статус – по особенностям костюма. При отсутствии надписей на вазе и при отсутствии у большинства мифологических персонажей индивидуальных качеств и атрибутов, деяние зачастую остается единственным средством обозначить героя мифа, дать понять, кто именно изображен. Аттический вазописец обращается в большей мере не к «глазу видящему», а к «глазу знающему» и, помимо изображения эпизодов конкретных деяний персонажей, в вазописи получают распространение и изображения, не связанные с каким бы то ни было конкретным событием. Примером может служить килик Дуриса с изображением отдыхающего Геракла, которому Афина наливает в канфар вино² или эрмитажная амфора с изображением аналогичного сюжета³. В дошедших до нас письменных источниках мифологический эпизод такого содержания не зафиксирован, однако наличие у обоих участников хорошо узнаваемых атрибутов и сама ситуация, в которой богиня-покровительница наливает вино из сосуда в ее руке в сосуд, который держит в руке покровительствуемый герой, мыслится как визуальная формула для выражения характера взаимоотношений этих персонажей: богиня, которая «вливает» в героя силы и которая помогает ему во время его злоключений, и героя, принимающего это покровительство⁴. В вазописи встречаются также редкие иконографические изводы, которые, как, например, сцена с аргонавтами на знаменитом кратере мастера Ниобид⁵, наводят на мысль о возможном заимствовании из других видов искусства (монументальной живописи, скульптуры), театральных постановок⁶ или о существовании не дошедших до нас в письменных источниках вариантов мифов – как, например, изображенный на килике Дуриса из Ватикана⁷ эпизод: Ясон, которого изрыгает из пасти дракон, и стоящая рядом Афина. Ни в одном из известных нам текстов дракон, стерегший золотое руно, не глотал и не изрыгал Ясона – в силу этого даже выдвигались предположения, что изображенный на килике персонаж – не Ясон, что, однако, опровергает шкура барана, висящая рядом на ветке, явно изображающая золотое руно, шкура, которая по степени своей беспомощности не без иронии сопоставляется вазописцем с безвольно свисающим из пасти дракона героем – героем, не способным выполнить свои подвиги самостоятельно,

без помощи богов-покровителей или помощников, зачастую обладающих особыми талантами. Примеров изображений подобных эпизодов, не зафиксированных в письменных источниках, может быть приведено не мало, проводить иконографическое исследование и определение героев в этих случаях гораздо сложнее, а если понятно, какой именно герой изображен, поскольку имя его написано рядом, не всегда представляется возможным вразумительно объяснить, почему вазописец решил обратиться к изображению необычного сюжета – хорошим примером может служить часто встречающаяся в вазописи 560–530-х гг. до н.э. сцена сражения Геракла с Тритоном. В подобных случаях исследования иконографии персонажей вазописи приводят к поискам в более широком поле, охватывающем уже не только известные сюжеты древнегреческих мифов, но и политические и культурные события эпохи, которыми ученые и пытаются объяснить появление неканонических иконографических изводов.

Интерес к иконологии у исследователей античного искусства и попытка применить ее к аттической вазописи привели к тому, что в последней трети XX века одна за другой стали появляться научные публикации, в которых популярность тех или иных мифологических персонажей в вазописи обуславливается не только общими настроениями эпохи (на волне военных побед – интерес к триумфу, к теме победы, на волне поражения – интерес к трагическим эпизодам), но и популярностью того или иного героя мифов в связи с историческими событиями эпохи или политическими деятелями, с созданием вазовых росписей с учетом вкусов и предпочтений предполагаемого покупателя. Существует ряд научных трудов, в которых изображение мифологических персонажей в аттической вазописи архаики и классики связывается с возможностью популяризации через изобразительное искусство реальных государственных деятелей, их политических и военных достижений, декларирования ими неких идей: например, возрастание интереса к изображению подвигов Геракла в аттической чернофигурной вазописи 560–520-х гг. до н.э. связывается с тем, что Геракл был любимым мифологическим персонажем Писистрата, бывшего тираном в Афинах в 560–530-х гг. до н.э. (с перерывами⁸), а популярность росписей с подвигами Тезея, особенно – его схваток с амазонками, в краснофигурной вазописи ранней и высокой классики – с пери-

одом во время и по завершении Греко-персидских войн⁹, в ходе которых возрастает национальное самосознание афинян, объединивших для борьбы разные полисы, а Тезей рассматривается, как национальный герой и первый объединитель, который также сражался с представителями восточных народов. Некоторые из авторов, например Дж. Бордман и А. Шапиро, даже полагают, что образ Тезея сыграл немаловажную роль в становлении демократии в Афинах времен Перикла, в то время как образ Геракла способствовал становлению тирании в Афинах времен Писистрата. В аттической вазописи 560–520-х гг. до н. э. действительно наблюдается явное возрастание интереса к изображению эпизодов из биографии Геракла, включая такие, в которых герой вполне узнаваем по своим атрибутам, но сами сцены, участником которых он является, не имеют никаких аналогов в дошедших до нас письменных источниках. И сам интерес, и особенно сцены, не известные по письменным источникам, связываются с возможностью политической символики мифов и героев: Писистрат, претендовавший на власть в Афинах, избирает себе для подражания и проведения параллелей Геракла, покровителем которого была Афина и в каждом деянии которого видна ее «направляющая рука». Не зафиксированное ни в одном письменном источнике изображение сражения Геракла с Тритоном, часто появляющееся на чернофигурных вазах с 560-х гг. до н. э., связывается с победой Афин во главе с Писистратом над Мегарами, в результате которой Афины обрели Саламин, а изображение Геракла, ведомого Афиной на Олимп или стоящего с ней вместе на колеснице – не только с тем, что у Писистрата и Геракла была одна покровительница, но и с историей о том, как Писистрат для своей очередной попытки захвата власти в Афинах нашел женщину высокого роста, нарядил ее Афиной и провозгласил, что сама богиня Афина ведет Писистрата на Акрополь (*Геродот*. I. 60). Для чернофигурной вазописи этого времени характерны именно изображения Геракла с Афиной на колеснице, в то время как в краснофигурной вазописи V в. до н. э. роль Афины во введении Геракла на Олимп уже не будет так акцентироваться. Писистрат «заимствовал» у героя не только богиню-покровительницу, но и атрибуты: когда он изранил себя, имитируя совершенное на него покушение, и попросил народ позволить ему иметь охранников – этими охранниками стали дубиносцы (Там же, 59.5–6), дубинка же – один из наиболее узнаваемых

атрибутов Геракла. Параллелей между Гераклом и Писистратом может быть приведено довольно много, хотя, в то время как одни выглядят вполне убедительными, другие – менее убедительными. Возросший интерес к Тезею в вазописи, начиная с 510-х гг. до н.э. связывается с отстранением от власти Писистратидов и событиями Греко-персидских войн, в ходе которых и Афины, и афинский царь Тезей играют ведущую роль: во время битвы при Марафоне в 490 г. до н.э. Тезей «в полном вооружении, несущийся на варваров впереди греческих рядов» якобы явился многим афинским воинам (*Плутарх*. Тезей. 35), в 476 г. до н.э. по приказанию пифии, найденные на о. Скирос останки Тезея с копьем и мечом, были торжественно перезахоронены в Афинах (Там же, 36), во второй же половине столетия с Тезеем сопоставлялся афинский правитель Перикл, которого в виде Тезея, сражающегося с амазонками, якобы изобразил на щите Афины скульптор Фидий (*Плутарх*. Перикл. 31). В аттической вазописи V в. до н.э. весьма популярны изображения Тезея и его подвигов, особое место среди которых занимает победа над Минотавром, следствием которой стало обретение Афинами независимости и власти.

Тема сопоставления мифологических героев с современниками, действительно, иногда звучит в трудах античных авторов, например, в текстах Плиния, рассказывающих о росписях Полигнотом Лесхи кидян: «Падение Трои» и «Аид», изображенные на стенах, должны были в сознании зрителей восприниматься как отсылки к недавним событиям – так же героически, как участники Троянской войны, сражались греки во время войны с персами, и так же по заслугам всем павшим воздастся в загробном мире, как это случилось и с героями греческих мифов¹⁰. Ту же идею сопоставления с современниками можно видеть и в идее декора метоп Парфенона с изображением битв, участники которых как бы сопоставляются с греками и персами. Подобным образом и нарисованные на черно- и краснофигурных вазах герои легко могут сопоставляться покупателями этих ваз с конкретными личностями: современниками, участниками застольной беседы, умершими родственниками, победителями состязаний и т. п. – в зависимости от того, по какому поводу и для чего покупается расписная ваза. Изображение бога или героя, как некоего набора качественных и возрастных характеристик, способствует легкости этих сопо-

ставлений. Однако, как представляется, сопоставления для самих создателей ваз существовали на более обобщенном уровне, чем хочется видеть ученым конца XX века, привыкшим к хорошей осведомленности обывателей благодаря СМИ и быстрой реакции прессы на события политики и культуры. В аттической вазописи архаики и классики отсутствует «именной» герой-современник; если же имя современника и написано на вазе (да и то, как правило, в варианте «Прекрасен такой-то»), то лишь оно одно и является обозначающим этого современника элементом – в самом изображении отсутствуют какие бы то ни было визуальные обозначения индивидуальности.

С 1990-х гг. отношение к иконологическим исследованиям, наводнившим научные труды об аттической вазописи с 1970-х гг., меняется: появляется скепсис по отношению к идеям, высказанным ранее, и попытки объяснить те же явления иначе. Примером может служить отрывок из исследования, посвященного Гейдельбергскому мастеру¹¹, работавшему в 560–540-е гг. до н.э. в Афинах и в своих чернофигурных вазах отдававшего теме единоборства Геракла со львом явное предпочтение. Как пишет Х.А.Г. Брайдер, это «вряд ли может быть объяснено в терминах политической образности Писистрата, полемике вокруг которой так много уделялось внимания в последние десятилетия. Мастер работал между первым и третьим захватом власти Писистратом... В течение этого периода Писистрат правил в Афинах не долго, высылался из города... настоящей же причиной популярности изображений Геракла с Немейским львом в работах мастера может быть реорганизация Панафинейских игр в 566 г. до н.э., потому что Геракл, в ипостаси мощного борца, был образцом для афинских атлетов». Иными словами, речь идет о действительно массовых «народных» представлениях, а не о хитроумных политических аллюзиях, скорее всего, неизвестных ремесленникам-вазописцам.

Кроме сомнений по поводу использования вазописи в качестве инструмента политической пропаганды, сомнения возникают и по поводу тесной взаимосвязи вазописи и дошедших до нас письменных источников. Разница между словесным и визуальным прекрасно может быть проиллюстрирована благодаря филологическим исследованиям. Так, Л. Таруашвили, подробно разбирая античные тексты, говорит о том, что, например, движение корабля

в античной поэзии передается словами, которые создают образ чего-то тяжелого, уравновешенного, усердно преодолевающего сопротивление¹², в то время как чернофигурные росписи демонстрируют не только тяжело движущиеся на веслах, но и как бы «летающие» над водой корабли¹³, т. е. вазописцы работали и с отличной от зафиксированной в письменных источниках образной системой. С другой стороны, уже упоминавшееся выше сражение Геракла с Тритоном не зафиксировано ни в одном из дошедших до нас письменных источников, но изображение этой сцены часто встречается на чернофигурных вазах 560–520-х гг. до н.э. Геракл сражался с морским старцем Нереем, чтобы узнать у него путь в страну Гесперид – герой держал его, пока он, сменив тысячи обличей, не приобрел облик старца (*Аполлодор*. Мифологическая библиотека. II. 5, 11). Аналогичным образом Менелай сражался с другим морским старцем Протеем (*Одиссея*. IV. 354 сл.). С Тритоном не сражался ни один из героев, известно лишь, что Тритон помогал Аргонавтам (*Геродот*. IV. 179, 1). В то же время, на некоторых вазах, изображающих этот сюжет, как, например, на амфоре из Британского музея (инв. В 223), имена персонажей «Геракл» и «Тритон» написаны рядом. По-видимому, мы имеем дело с одной из историй, не дошедших до нас в письменных источниках, но исследователи иконологии, начиная с 1970-х гг. видят в этом сюжете один из вариантов политической символики, когда под изображением сражения Геракла с Тритоном подразумевается намек на победу Афин над Мегарой, решающим моментом в битве которых стал захват Писистратом порта Нисы, а результатом – приобретение Афинами острова Саламин. На современных картах форма острова Саламин, действительно, отдаленно напоминает Тритона, однако, вряд ли древние греки видели остров сверху. Свое имя Саламин, согласно греческой мифологии, получил от первого мифологического царя Кихрея, который был сыном Посейдона (как и Тритон) и Саламины, и дал острову имя своей матери (*Павсаний*. Описание Эллады. I. 35, 2; *Страбон*. География. IX. 1, 9). Таким образом, сражение Геракла с Тритоном в чернофигурной вазописи времен Писистрата, по мнению Дж. Бордмана, А. Шапиро и др., может восприниматься, как намек на обретение Афинами Саламина во время конфликта с Мегарами, где под Гераклом понимается Писистрат, а под Тритоном – Саламин. Такая версия суще-

ствуется, однако никаких убедительных доказательств этому предположению предоставить нет возможности. Традиция именовать рыбохвостого персонажа «Тритоном» пошла от чернофигурной амфоры из Британского музея (Б 223), где рядом с таким персонажем, сражающимся с Гераклом, написано «Тритон», а дальше все аналогичные изображения ученые стали называть «Тритомами», отделяя «Тритонов» от почти идентичных с ними в сценах схватки с Гераклом «Нереев» по наличию или отсутствию протома змеи, высовывающейся из тела персонажа, которая, в случае с «Нереем» намекает на его способность к превращениям, а у «Тритона» отсутствует. Вазописец вполне мог дать волю фантазии или изобразить неизвестный нам миф или просто написать имя – не следует забывать, что вазописцы принадлежали к простым ремесленникам, с организацией труда по мастерским¹⁴, в которых процветало копирование с понравившихся образцов, и не обязательно вазописец был сведущ в мифологии и политике более глубоко, чем на уровне неких клише или стереотипов. Кроме того, не следует забывать, что письменные источники, на которых строится большинство иконологических конструкций по поводу скрытой политической подоплеки в аттической вазописи архаики и классики, являются поздними источниками (особенно это касается трудов Плутарха и Плиния, свидетельства которых приводились выше), которые вполне могут излагать события отличным образом от того, как их воспринимали современники вазописи VI–V вв. до н. э.

Помимо проблем интерпретации изображений мифологических персонажей в вазописи на базе письменных источников, не всегда очевидной представляется интерпретация персонажей, изображенных в контексте бытовых сцен.

В собрании Эрмитажа хранится аттический краснофигурный килик (инв. Б 1535: чаша для питья вина) (470-е гг. до н. э., Мастер Виллы Джулия¹²). Внутри килика изображена женщина за туалетом: в одной руке она держит зеркало¹², в другой – по-видимому, стеклянную палочку для нанесения косметики¹²; на женщине длинная одежда (в виде хитона в мелкую складку и плаща), на голове – пестрый чепчик, украшенный узором в виде зигзагов, в ухе – сережка¹⁸. Снаружи килик украшен композициями, состоящими из трех фигур каждая. На одной стороне – жонглирующая женщина¹⁹ между двумя стоящими юношами (за женщиной – ко-

лонна на которой вертикально размещена надпись ΚΑΛΟΣ, т. е. «прекрасен»). Оба юноши обнажены, на плечи их накинуты плащи. В руке у юноши, стоящего слева, и на стене справа от юноши, стоящего справа, изображены типично мужские атрибуты: арибалл²⁰ (сосуд с маслом для натирания тела) и стригил²¹ – бронзовый инструмент для очистки тела после физических упражнений от песка и масла²². Также на стене можно видеть висящие сандалии²³. На другой стороне килика изображены: сидящий (опираясь левой рукой на посох) персонаж в плаще и чепчике, справа от которого на стене висят арибалл и стригил, стоящие женщина с зеркалом и бородатый мужчина с посохом (слева от женщины и слева от персонажа в чепчике на стене висят сандалии, справа от стоящего мужчины с посохом – арибалл и стригил).

Автор каталога краснофигурных аттических ваз в собрании Эрмитажа опубликованного в 1967 году А. Передольская охарактеризовала сюжет на внешней стороне чаши, как: «юноши и мужчины в гостях у гетер»²⁴, не уделяя особого внимания описанию и интерпретации каждого персонажа, за исключением жонглирующей женщины. И, действительно, визит к гетерам – один из распространенных сюжетов в аттической краснофигурной вазописи конца VI – начала V в. до н. э.²⁵, на первый взгляд – не заслуживающий особого интереса. В 2006 году необходимость публикации килика (Б 1535) в одном из эрмитажных томов международного каталога *Corpus Vasorum Antiquorum*, непременным условием которого является выполнение работы по атрибуции и интерпретации вазовых росписей²⁶, заставила обратить более пристальное внимание на сидящего персонажа – единственного сидящего среди всех изображенных на чаше семерых. Персонаж этот имеет явно прорисованную плоскую мужскую грудную клетку, которая представлена полностью обнаженной, за исключением левой стороны, слегка прикрытой перекинутым через левое плечо плащом. При этом на голове персонажа с той же степенью четкости нарисован чепчик, аналогичный чепчикам на головах женщин с этого же килика, а в ухе – не вызывающая сомнений в ее определении сережка (сопоставимая с сережкой в ухе женщины, нарисованной в медальоне килика).

При всей условности изобразительного языка аттической вазовой живописи²⁷, оперировавшей, главным образом, социальными, возрастными, профессиональными и половыми клише-стереоти-

пами, сидящий персонаж ясно может быть опознан, как юноша: плоская грудная клетка без обозначенных грудей (в отличие от современных этому изображению обнаженных женщин, у которых крепкие широко поставленные груди четко прорисованы²⁸), сам факт обнаженности этой грудной клетки, такой элемент мужского костюма, как особым образом накинутый на обнаженное тело плащ (в случаях изображений в вазописи женщин имеет место либо плащ, накинутый поверх хитона²⁹, либо полная обнаженность тела³⁰), и наконец, такой атрибут, как палка или посох в руке³¹, а также висящие рядом арибалл и стригил³² – явно свидетельства в пользу определения персонажа, как юноши. При этом в облике персонажа имеются два элемента, озадачивающих определение его пола, поскольку для Афин V века до н. э. эти элементы костюма четко закреплены за женскими персонажами: детально прорисованная сережка в ухе и так же недвусмысленно изображенный узорчатый чепчик, покрывающий голову³³.

При всем своем «минимализме» по сравнению с изысками последующих эпох, костюм в Древней Греции был строго регламентирован по социальному, возрастному и половому признакам, исходя из чего интересной представляется проблема сознательной смены костюма, декларирующей переход из одного статуса в другой. Смена социального и возрастного статуса, перемена костюма в зависимости от места, куда направляется человек, времени года/дня или рода деятельности, разновидности костюма, существовавшие в Греции вообще и в Аттике в частности, прекрасно освещены в научной литературе³⁴. Намеренная³⁵ смена полового статуса путем переодевания (т. е. трансвестизм) в этом контексте воспринимается как явление декларативного плана, нуждающееся в интерпретации. И примером такого явления служит юноша в чепчике на эрмитажном килике.

Основа и мужского, и женского аттического костюма – драпированный кусок ткани, наброшенный на тело и закрепленный булавками. Разница заключается в более сложной конструкции женского костюма (например, могут присутствовать пришитые рукава), большей нарядности самой ткани (разноцветной, украшенной орнаментами, тонкой и потому спадающей множеством мелких изящных складок³⁶), изысканности заколок, обилии ювелирных украшений. Обувь (сандалии, сапоги) различается по ана-

логичным параметрам. Также существует группа чисто женских головных уборов (чепчики разной формы³⁷) и мужских головных уборов (шапка-пилос³⁸, шляпа-петас³⁹, надевавшиеся во время нахождения за пределами дома, в частности – во время длительных путешествий).

Изображения мужчины в публичном месте в одном хитоне или в одном гиматии⁴⁰ мы можем видеть на многочисленных аттических вазовых рисунках на мифологические и бытовые сюжеты, в которых, кстати, нередка и полная обнаженность мужских персонажей⁴¹. Добропорядочная женщина, покидая пределы дома, должна прикрыть тело несколькими слоями ткани, или, по крайней мере, быть одетой в хитон⁴². В краснофигурных вазовых росписях у мужчин (за исключением стариков, участников ритуальных действий или дионисийских шествий) хитон, как правило, короткий, едва достигающий до колен⁴³; у женщин (за исключением гетер и танцовщиц) – длинный, а волосы нередко прикрыты чепчиком или покрывалом⁴⁴. Женский костюм неразрывно связан с представлением о предназначении женщины и ее роли в обществе: «лучшая женщина та, о которой меньше всего говорят, не важно – плохого или хорошего». Главная функция женского костюма с этой точки зрения – скрыть тело. И конструкция костюма, покрывающего женское тело при помощи нескольких слоев драпировок, как раз отражает идею. Покрывало или чепчик являются фиксированными элементами женского костюма.

Как негоже женщине претендовать на мужскую роль, так постыдно мужчине быть таким, как женщина. Это касается не только поведения и рода деятельности, но и ношения тех или иных одежд. Даже если такие вещи и не осуждаются, они отмечаются античными авторами, как своего рода курьез. Павсаний описывает насмешки над героем Тезеем, которым тот подвергся со стороны местных юношей, придя в Афины в по-восточному длинной одежде, которая напомнила жителям Аттики женскую⁴⁵. В жизнеописании Платона у Диогена Лаэртского среди его многочисленных учеников особо упомянута «Аксиофея из Флиунта, которая даже одевалась по-мужски»⁴⁶. А у Аристофана в «Женщинах на празднике Фесмофорий» как заслуживающий особого внимания отмечен факт ношения древнегреческими лириками не по-мужски изящных нарядов:

дований таких изображений было выработано три направления трактовки: 1) переодевание в контексте культа, в частности – дионисийских празднеств⁵³, в контексте «перевернутого мира», которым он становится для почитателей Диониса⁵⁴, из желания стать ближе к богу⁵⁵; 2) переодевание в контексте комоса (для забавы)⁵⁶ или в связи с почитанием Диониса в ходе комоса⁵⁷; 3) отсутствие переодевания (изображение персонажей с Востока, для которых характерны одежды, во многом похожие на женские)⁵⁸. Среди наиболее ранних трактовок даже встречался вариант интерпретации бородатых комастов в женских одеждах как женщин, одевших фальшивые мужские бороды, т.е. не мужчин, переодетых в женщин, а женщин, переодетых в мужчин, в ходе культовых шествий в ходе Элевсинских празднеств⁵⁹. Среди наиболее поздних по времени вариантов трактовки – попытка связать изображения переодетых женщинами бородатых мужчин с политическими и социальными событиями, упадком аристократии и выходом на первый план демократических сословий в эпоху поздней архаики и классики в Афинах (и нарушение правил в сфере ношения предписанных мужчинам и женщинам костюмов может интерпретироваться как символическая передача нарушений правил поведения предписанных аристократическому сословию и демосу), а также с возможной реакцией вазописцев на возрастание роли женщины в афинском обществе⁶⁰, в частности – вследствие реформ Перикла⁶¹.

Большинство известных вазовых росписей с мужчинами или юношами в чепчиках связаны с изображением театрального, театрализованного (но бытового по своей сути), культового или пародийного действия с элементами переодевания⁶². Так, например, в тондо килика из Собрания древностей в Мюнхене (инв. J 793)⁶³ изображен бородатый мужчина в чепчике, женском хитоне, плаще, который и костюмом своим, и жеманной позой пародирует женщину (что вполне соответствует и остальным росписям на этом килике, изображающим различные эпизоды развлечений в ходе пирушки и персонажей дионисийского круга. Другим примером может служить фрагмент чаши из Музея П. Гетти в Малибу (инв. 86 AE 386)⁶⁴ с изображением женщины, играющей на барбитоне и бородатого мужчины в женском хитоне и чепчике – фрагмент чаши, на которой, возможно, было представлено театральное

действие. На килике из частной коллекции в Германии⁶⁵ на одной стороне изображены Дионис и сатиры, на другой – танцующие бородатые мужчины в длинных одеждах и чепчиках. В приведенных примерах (как и на множестве других росписей подобного типа⁶⁶) в отличие от эрмитажного килика у мужчин не только чепчики, но и все элементы костюма являются женскими (особенно длинный со старательно заложенными мелкими складками и с рукавами женский хитон ионийского типа из дорогой тонкой ткани⁶⁷), а четко прорисованные бороды приносят элемент нарочитости в переодевание⁶⁸, поясняя его театрализованный (в контексте дионисийских празднеств⁶⁹) или пародийный⁷⁰ (в ходе развлечений во время пирушки⁷¹) характер; также существует вариант трактовки подобных персонажей, как лидийцев или других представителей восточных народов, а также – жителей восточнореческих полисов, находившихся под сильным восточным культурным влиянием⁷². Как справедливо отметила Маргарет Миллер: «Очевидно вазописец <...> представил этих персонажей как мужчин, переодетых женщинами, но не замаскированных под женщин: их позы, явно видные бороды, посохи, а главное – их активность, движения – все это показывает, что они заявляют о себе, как о мужчинах»⁷³. Наличие сережек в ушах этих мужчин в женских одеждах и чепчиках не является обязательным элементом – они могут присутствовать, а могут отсутствовать. Часть подобных изображений объединена специалистами в особую группу, получившую название «изображения Анакреонтовского типа» (Anacreontic type) по имени поэта Анакреонта из Ионии (упоминавшегося выше в цитате из Аристофана), чей приход в Афины, по мнению некоторых исследователей, мог вдохновить вазописцев на подобные изображения⁷⁴. Наиболее ранними в этой группе являются белофонные вазы с чернофигурной росписью, атрибутированные одна – вазописцу Псиаксу, работавшему в Афинах в последней трети VI в. до н.э., другая – «близко к нему»: тарелка из Античного музея в Базеле (инв. 421)⁷⁵ и киаф из музея Поля Гетти в Малибу (инв. 77 AE 102 и 78 AE 5)⁷⁶ соответственно. Эти изображения связываются с дионисийскими празднествами⁷⁷, как изящно выразилась М. Миллер «в контексте музыки и вина»⁷⁸. В статье, посвященной изображениям бородатых мужчин в чепчиках, женских хитонах и с зонтиками в руках, имеющиеся росписи с мужскими персонажами в чепчиках

были объединены в три группы: 1) относящиеся еще к VI в. до н. э. изображения мужчин в чепчиках среднего возраста, к которым также относятся и изображения анакреонтовского типа; 2) изображения на краснофигурных вазах 460–440-х гг. до н. э. с танцующими женщинами и мужчинами (в том числе в чепчиках) в дионисийском контексте; 3) изображения на вазах 490–430-х гг. до н. э. переодетых в женщин танцующих бородатых мужчин с зонтиками, которые, в ходе симпозиа или комоса, пародируют дионисийские танцы менад⁷⁹. Однако изображенные на приведенных примерах мужские персонажи в женских костюмах существенно отличаются от эрмитажного юноши в чепчике не только возрастом (определяемым в данном случае по наличию или отсутствию бороды – на эрмитажном килике изображен юноша, на большинстве остальных ваз – зрелые мужчины), но и контекстом, включающим в себя позы, жесты, атрибуты переодетых мужчин и сопутствующих персонажей⁸⁰. Авторы публикаций используют, применительно к этим персонажам в женских одеждах такие названия как «гуляка» (*reveler*⁸¹), «комаст»⁸², «мужчина переодетый/замаскированный женщиной» (“a man disguised as a woman”⁸³, “cross-dressed komast”⁸⁴) и проч. Одни исследователи, как, например, Дж. Бизли⁸⁵, мужчину в чепчике и с лирой в руках даже иногда называют «поэтом Анакреонтом», воспринимая окружающих его персонажей как «компаньонов» (“booners”, “boon companions”⁸⁶), другие, как Д. Курц и Дж. Бордман, говорят о том, что «ассоциация с Анакреонтом и его прибытием в Афины не обязательно должна быть столь прямой» и что в изменении поведения изображений на аттических вазах симпосиастов и комастов «могут быть причины более широкого плана, чем приход одного ионийского иммигранта»⁸⁷. При этом все варианты трактовки изображений в аттической вазописи исключают трактовку трансвестизма, как элемента исключительно сексуальной практики, а М. Миллер даже определяет этот трансвестизм (или как она его еще называет «трансгендеризм») как «третий, внесексуальный, гендер» (“a sexless third gender”⁸⁸). Во всех известных примерах⁸⁹, помимо эрмитажного килика, мужчины в чепчиках танцуют, активно движутся, нередко имеют в руках такие предметы, как чаша (или рог) для вина⁹⁰, зонтик или музыкальные инструменты (лира, флейта). Что касается одежд – то это подчеркнуто изящные (и дорогие⁹¹) женские хитоны (вызывающие ассоциации ионийскими⁹²)

и плащи, нередко с украшенной каймой, т. е. все элементы костюма этих мужчин – женские, лишь борода и усы указывают на мужской пол персонажей. В противоположность им у эрмитажного юноши только чепчик и сережка являются элементами женского костюма, в то время как все остальное в его облике ассоциируется с мужским полом.

Отсутствие полных сюжетных аналогий к представленной на эрмитажном килике сценке заставляет обратиться к античным текстам, в которых описываются различные реалии жизни и быта.

В сохранившихся античных письменных источниках, донесших до нас сведения о древнегреческой мифологии, истории, философии, литературе, периодически встречаются рассказы о переодеваниях, среди которых, в том числе – переодевания со сменой полового статуса⁹³. Древнейший из них – история о герое Ахилле, которого, одев в женскую одежду, его мать nereида Фетида, не желая гибели сына в предстоящей Троянской войне, укрывает на о-ве Скирос среди дочерей царя Ликомеда⁹⁴. Сменивший половой статус при помощи переодевания в женский костюм герой органично вписался в окружение и так бы и остался неузнанным, если бы не хитрость Одиссея, имитировавшего нападение на дворец и тем самым принудившего Ахилла схватить оружие и встать на защиту девушек⁹⁵. Пока он соответствует модели костюма и модели женского поведения – он не должен быть узнан, речь скорее всего об этом. Греческий глаз – глаз привыкший к конвенции, воспитанный видеть не то, что хочет, а то, что должно⁹⁶, «глаз знающий, что он должен видеть», в большей мере, чем «глаз видящий». Другая история касается эпизода из биографии Геракла: в наказание за одну из провинностей он был продан в рабство к лидийской царице Омфале, у которой был принужден носить женскую одежду и выполнять унижительную для героя женскую работу, в то время сама царица расхаживала по дворцу в его доспехах и с его оружием⁹⁷. Здесь, наоборот, зрителю (и читателю) заранее известен статус героя: Геракл, в отличие от Ахилла, не маскируется, а претерпевает унижения, и именно на четко видимом противоречии между полом героя и его женским костюмом и строится впечатление (особенно вкупе с тем, что Омфала присваивает себе его героические мужские атрибуты). Прагматика описанных ситуаций разная. В первом случае – перемена гендерного статуса

из-за нежелания быть узанным, во втором – выставление на показ противоречия между полом и гендером, смена ролей, которая может быть оценена по-разному: или как унижение одного персонажа и возвеличивание другого, или как элемент эротической игры (именно вторая трактовка подчеркивается европейскими живописцами Возрождения и Нового времени при обращении ими к этому сюжету). Приведенные примеры с Ахиллом и Гераклом, как нам представляется, являются и двумя основными направлениями, в соответствии с которыми осуществляется переодевание мужчин в женщин, запечатленное в аттических вазовых росписях и описанных в дошедших до нас памятниках письменности, а именно: притворство и пародия.

Если обратиться к жизни древнегреческого общества, первое, что вызывает ассоциации в связи с вопросом о переодевании мужчин в женщин это – театр, в котором все роли исполняли мужчины (мужчины среднего возраста – мужские роли, безбородые юноши с высоким голосом – женские⁹⁸). Смена гендерного статуса происходит здесь в игровом контексте и вряд ли воспринимается как серьезное декларирование себя (актера, мужчины) существом другого пола в реальной жизни, это лишь знак, что действующее лицо – женщина. Акцентируются именно те детали костюма, внешности, поведения, которые должны помочь отличить женщину от мужчины: отсутствие растительности на лице (женские роли исполняют безбородые юноши), длинная одежда, чепчик, покрывало. Это, как раз, касается той линии, о которой говорилось в связи с Ахиллом: считать того, кто одет в женский костюм женщиной, пока он не заявит обратное. Помимо простого переодевания актеров для исполнения роли женских персонажей, в некоторых пьесах, особенно – у упоминавшегося уже Аристофана, с интересом обыгрывается момент переодевания с целью обмана. Например, в комедии «Женщины на празднике Фесмофорий» фигурирует мужчина, переодетый женщиной, которого настоящие женщины разоблачают. Причем, момент его преобразования в женщину, начиная с бритья бороды, прижигания волос на теле и заканчивая надеванием сетки для волос, подробно описывается и обыгрывается в пьесе⁹⁹. Таким образом, в театре переодевание встречается и как вполне серьезный конвенциональный элемент, и как комический элемент не без эротической составляющей (у Аристофана пере-

одевающийся мужчина блаженно вдыхает ароматы украденного женского хитона, представляя себе его владелицу).

Другая область аттической жизни, в которой мы можем отметить использование переодевания – военное дело, разнообразные военные хитрости, которые помогают победить. Так, Плутарх, описывает, как «наиболее распространенное предание» о победе при Саламине следующую историю: «Солон поехал морем вместе с Писистратом на Колиаду. Там он застал всех женщин приносящими жертву Деметре по древнему обычаю. Он послал на Саламин верного человека, который должен был выдать себя за перебежчика и посоветовать мегарянам, если они хотят захватить афинских женщин из лучших домов, как можно скорее ехать с ним на Колиаду. Мегаряне поверили ему и послали отряд на корабле. Когда Солон увидел, что корабль отчаливает от острова, он велел женщинам уйти прочь, а юношам, еще не имеющим бороды, приказал надеть их платья, головные уборы и обувь, спрятать под платьем кинжалы, играть и плясать у моря, пока неприятели не выйдут на берег и пока афиняне не завладеют кораблем. Между тем, обманутые их видом мегаряне, пристав к берегу, наперебой стали выскакивать из корабля, приняв их за женщин. Ни один из них не спасся; все погибли. А афиняне поплыли на Саламин и овладели им»¹⁰⁰.

Третья область обыденной жизни, в которой фигурирует переодевание – религия и обряды. К примеру Плутарх, описывая Осхофории в Афинах, рассказывает, что в праздничной процессии принимали участие два мальчика, одетых в женскую одежду (в память о Тезее и его друге, под видом девушек отправившихся на Крит, сражаться с Минотавром), а, говоря о свадебных обрядах в Спарте, описывает дорийский обычай, связанный с переодеванием невесты в мужскую одежду во время первой ночи: «...подружка коротко стригла ей волосы и, нарядив в мужской плащ и обув на ноги сандалии, укладывала одну на подстилке из листьев в темной комнате»¹⁰¹.

Названные выше области жизни, в которых присутствует элемент переодевания со сменой гендерного позиционирования, хорошо охарактеризованы в письменных источниках и примеров для каждой из них может быть приведено не мало. Однако ни с одной из них (как и в случае с приведенными примерами переодеваний, запечатленных на аттических вазах) не связано изображение на

эрмитажном килике. Как же тогда трактовать юношу в чепчике и окружающую его обстановку?

Изображение персонажей в аттической вазописи, в силу условности этого вида искусства, проистекающей как из специфики техники исполнения, так и из времени создания, регламентировано не меньше, чем костюм и поведение в реальной жизни. Персонажи имеют условно-идеально-типизированные тела и лица, поэтому зачастую делать вывод о социальном и возрастном статусе можно лишь по костюму, прическе, атрибутам. К примеру, юношу мы отличим от мужчины по отсутствию бороды, а в обнаженной женщине редко заподозрим добропорядочную даму. Сидящий персонаж на эрмитажном килике закутан в плащ, оставляющий обнаженной правую часть несомненно мужской груди, однако на голове у него женский чепец¹⁰², а в ухе – сережка. Кем же является изображенный персонаж, юноша в чепчике? По поводу чепца сомнений нет: это женский головной убор, мужчины не носили таких головных уборов, тем более – в доме, а во время путешествий надевали дорожные шляпы и шапки совершенно иного вида. Ювелирные украшения, также как и костюм, были регламентированы не только по социальному, но и по половому признаку. В Афинах «в классическое время мужчины носили только перстни <...> по особым случаям <...> надевали золотые венки <...> и ожерелья в виде плоской тесьмы. В восточногреческих городах <...> под влиянием традиций соседних народов, драгоценности у мужчин были в большем употреблении. Известны даже изображения мужчин в серьгах и браслетах. Многие побывавшие в тех краях греки, вернувшись на родину, осуждали эти привычки, видя в них признаки изнеженности»¹⁰³. Историк Ксенофонт описывает, что в 401 г. до н. э. из армии был уволен солдат «проколовший себе уши на манер лидийцев»¹⁰⁴. «В материковой Греции только женщины носили в ушах серьги; наличие же проколотых ушей у мужчины было признаком его восточного происхождения <...> серьги, изображенные на вазах [т. е. аттических вазах архаики и классики. – А. П.], следует воспринимать как женские атрибуты». Таким образом, для изображения на аттическом килике, мужчина в чепчике, как у женщины, и сережках, как у женщины или иноземца, – необычное зрелище. По-видимому, это изображение следует связать с еще одной возможной областью переодевания. Трансвестизм в его значении, связанном с сексуаль-

ной практикой мало фигурирует в дошедших до нас античных текстах, а существующие упоминания о нем выглядят приблизительно следующим образом:

Чтобы хоть сколько-нибудь утолить эту жажду слияния,
 Стали меняться они мягкой одеждою. Он
 Сделался очень похож на Ахилла, когда приютившись
 У Ликомеда, герой в девичьем жил терему;
 Дева ж, высоко до бедер блестящий хитон подобравши,
 На Артемиду теперь видом похожа была¹⁰⁶.

Эпиграмма описывает происходящее между возлюбленными за закрытой дверью, изображенные же на эрмитажном килике персонажи находятся «на людях». Таким образом этот пример из текстов также не является сюжетной аналогией к эрмитажной вазовой росписи.

Маргарет Миллер, вновь обратившаяся в 1999 году к активно обсуждавшейся в 1980–1990-е гг. проблеме трансвестизма в Афинах эпох архаики и классики¹⁰⁷, начала свою статью цитатой из Фрейда: «Мужчина или женщина – вот первое, что вы различаете, встречаясь с другим человеческим существом, и привычно делаете это с уверенностью и без раздумий»¹⁰⁸. И в свете этого вполне справедливого утверждения вернемся к описанию эрмитажного килика, к вопросу о том, каким оно было в музейных каталогах XIX и XX веков. В каталоге краснофигурных аттических ваз музея 1967 года А. Передольской все персонажи описаны, по поводу персонажа в чепчике сказано: «слева юноша в плаще, сидящий на стуле. На голове его гладкий чепец, в ушах круглые серьги, в левой руке трость»¹⁰⁹. Больше ничего по поводу этого юноши не сказано, женские детали его костюма никак не интерпретированы. Как «юноша» сидящий персонаж в чепчике также определен каталоге выставки «Любовь и Эрос» 2006 года¹¹⁰. При этом в одном из первых полных классических эрмитажных каталогов – каталоге 1869 года Лудольфа Стефани, – в котором описания ваз и изображенных на них персонажей очень подробные, включая описание одежд, украшений, головных уборов, предметов в руках, персонаж в чепчике назван женщиной (!): «Hinter der zuerst beschriebenen Frau [имеется в виду стоящая в центре женщина. – А. П.] sitzt auf einem Stuhl mit geschweifter Lehne und Füßen, nach Rechts gewendet,

eine mit einem Himation bekleidete Frau, welche ein Kopftuch und Ohrringe trägt und in der Linken einen Krummstab halt»¹¹¹. В каталоге коллекции Кампана, откуда в 1861 году поступил в Эрмитаж килик с инв. Б 1535 персонаж также назван женщиной: «Donna, ammantata presso una colonna, sta fra due figure virili. Altra donna assisa si appoggia colla sinistra ad un bastone nodoso: ha innanzi a se un uomo in piedi con bastone simile. Nel mezzo, una donna sostiene uno specchio nella sinistra»¹¹². Сережки и чепчик воспринимаются столь типичными (в соответствии с образом, созданным античными письменными источниками) элементами женского костюма, что пол сидящего на эрмитажном килике персонажа определяется двумя разными авторами каталогов XIX века, как женский, несмотря на явно мужскую грудную клетку, мужскую короткую стрижку и плащ. Восходящая к истокам изучения античного наследия в Европе традиция большего доверия текстам приводит к ошибке в работе с памятником изобразительного искусства в силу необычности информации, предстающей перед глазами.

Кем же может быть юноша, изображенный на Эрмитажном килике, особенно – в контексте других фигур на вазе – гетер, прихорашивающихся перед визитом, развлекающих клиентов-мужчин и собственно, самих клиентов-мужчин, чья активность подчеркнута их атрибутами, возрастными характеристиками (борода), позами, жестами? По сравнению со всеми остальными персонажами юноша в чепчике, скромно сидящий на стуле за спиной активно участвующей в беседе с клиентом женщины, выглядит неким подчиненным персонажем. Дошедшие до нас тексты свидетельствуют о мужской проституции, распространенной в Афинах в не меньшей степени, чем женская¹¹³. Исследовательницей античной культуры и искусства Б. Коэн был введен в использование прекрасный термин «другие» (“others”)¹¹⁴. «Другие» для жителей полиса – все те, кто не соответствует общепринятым нормам и представлениям о гражданах: варвар-иноземец, пьяный и т. п. В аттические публичные дома попадали юноши из числа пленников из других греческих полисов или других стран (к моменту создания килика, который датируется приблизительно 470-ми годами до н. э., Греко-персидские войны как раз были в самом разгаре) – этим может объясняться серьга в ухе изображенного юноши (как знак его восточного или восточнотреческого происхождения). Чепчик же

может восприниматься как знак «другого» в социальном аспекте: раб или же юноша из публичного дома, находящийся в подчиненном положении, является «другим» по отношению к обычному мужчине – гражданину полиса.

Сцены сговора (или дарения подарка с намеком на желаемую в обмен на него любовь) клиента/поклонника с гетерой/мальчиком не редки в аттической краснофигурной вазописи. Их примеры можно видеть и на вазах из эрмитажного собрания. Так, на скифосе бородатый мужчина откровенно протягивает стоящей рядом с ним женщине кошель, а пальцами другой руки сжимает монетку (инв. Б 4224: Мастер Пентесилеи, ок. 460 г. до н. э.). На амфоре один юноша предлагает другому петуха (инв. Б 4513: близко мастеру Ахилла, 460–440 гг. до н. э.), а на пелике сатир (или старик) протягивает зайца сидящему перед ним мальчику, закутанному в плащ (инв. Б 1625: Мастер Алкимаха, ок. 470 г. до н. э.) – отмечу особо столь же пассивное положение мальчика (сидящего и по-женски закутанного в покрывало), сколь и положение юноши в чепчике на килике Б 1535, сидящего за спиной активно участвующей в диалоге с бородатым мужчиной женщины. Это подчиненное положение и скромность поведения при значимости поз, жестов, движений в условном изобразительном языке афинской краснофигурной вазописи дает возможность предположить, что в отличие от большинства известных вазовых рисунков мужчин в чепчиках, эрмитажный юноша не пародирует женщину, а является предметом интереса пришедшего к его хозяйке бородатого мужчины, выразительно смотрящего на «спрятавшегося» за ее спиной юношу. Возможно, эрмитажный килик является примером отражения в ремесленной продукции не политических, а социальных явлений современности.

Примечания

- ¹ CVA, The State Hermitage Museum. Fasc. V. P. 52–56. Pl. 44–46.
- ² Мюнхен, Собрание древностей, инв. 2648; ARV², 441, n. 185.
- ³ *Передольская А.А.* Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967. Кат. 127, ил. XCII, 1.
- ⁴ Подробнее об этом см.: *Webster T.B.L.* Tondo Composition in Archaic and Classical Greek Art // JHS 59. 1939.

- ⁵ Париж, Лувр, инв. G 341; ARV², 601, n. 22.
- ⁶ Подробнее об этом см.: *Taplin O.* Pots and Plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B. C. Los Angeles, 2006.
- ⁷ *Boardman J.* ARFV, archaic. Pl. 288.
- ⁸ *Boardman J.* Herakles, Peisistratos and sons // RA, 1972. Fasc. 1; *Shapiro H.A.* Art and Cult under the Tyrants in Athens. Mainz am Rhein, 1989. P. 157–163.
- ⁹ *Boardman J.* Herakles, Theseus and Amazons // The Eye of Greece. The Studies in the Art of Athens / Ed. by D. Kurtz and B. Sparkes. Cambridge, 1982. P. 1–28; *Shapiro H.A.* Art and Cult under the Tyrants in Athens. Mainz am Rhein, 1989. P. 142–149.
- ¹⁰ Plin. NH. XXXV, 5–58.
- ¹¹ *Brijder H.A.G.* Siana Cups III. The Red-black Painter, Griffin-bird Painter and Siana Cups Resembling Lip-cups, Allard Pierson Series. Vol. 13. Amsterdam, 2000. P. 671–679.
- ¹² *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М., 1998. С. 258–262.
- ¹³ См., например: динос и фрагмент кратера из Музея изящных искусств в Бостоне (CVA Boston 2, pl. 65.3–4 и pl. 109.1–2; инв. 90 154 и инв. 68 777), килики из Лувра F 123 (CVA Louvre 10, pl. 95.2–3, 7–10, 12; 96.1, 4) и F 145 (CVA Louvre 9, pl. 88.2, 4–6; инв. F 145), килик из Хайфы (Avshalom Zemer, Dionysos and his Companions, Haifa Museum, The National Maritime Museum, Summer 1998 (Haifa, 1998): 24, инв. 262) или знаменитый килик из Мюнхена 2044 (CVA München 13, pl. 1.1–2, 2.1–3, 3.1–2).
- ¹⁴ Подробнее см.: *Hopper J.R.* Trade and Industry in Classical Greece. London, 1979; *Webster T.B.L.* Potter and Patron in Classical Athens. London, 1972.
- ¹⁵ Подробнее об атрибуции и публикациях см.: CVA, The State Hermitage museum V (Russia XII). Roma, 2007. P. 81–83. Pl. 75–77.
- ¹⁶ Ср.: инв. Ю-О 8 (The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity. Exhibition Catalogue. London, 2006. Cat. 13) или инв. Пав 8 (*Огден Дж., Вильямс Д.* Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV вв. до н. э. СПб., 1995. С. 166).
- ¹⁷ Ср.: Аромаг древности. Каталог выставки. СПб., 2007. С. 130. Кат. 66–69.
- ¹⁸ Большая сережка круглой формы в ухе женщины на эрмитажном килике сопоставима с дошедшими до нас древнегреческими металли-

- ческими (золотыми, бронзовыми) сережками разной формы. В силу условности вазовых рисунков точно определить тип изображенной сережки сложно: это может быть просто кольцо (ср.: *Огден Д., Уильямс Д.* Указ. соч. Кат. 48), может быть ладьевидная серьга (Там же. Кат. 99), ушное украшение в виде катушки (Там же. Кат. 40). В любом случае факт изображения вазописцем сережки не вызывает сомнения.
- ¹⁹ Изображение жонглирующей мячами женщины (сидящей или стоящей) встречается в аттической вазописи разных мастеров – ср., например, килик (инв. РС 77) из Королевского музея в Лейдене (CVA Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 4, pl. 169.1–5), атрибутированный Мастеру Сабурова и датированный ок. 460 г. до н. э.
- ²⁰ Ср., например, с коринфскими арибаллами конца VII–VI вв. до н. э. из собрания Эрмитажа: инв. Б 6731, Б 9128, Б 4134, Б 4131 (Аромат древности. Каталог выставки. СПб., 2007. С. 85. Кат. 29). Арибалл в руке у стоящего слева юноши также похож на кольцевидный коринфский арибалл – ср.: инв. Б 4636 (*Бужина А.* Круговращенье колеса гончарного. Ранние греческие расписные вазы. СПб., 2005. Ил. на с. 33).
- ²¹ Ср., например, с более поздними по времени (I–II вв.) бронзовыми стригилями из собрания Эрмитажа: инв. В 1925 и В 2473 (Мир героев. Миф и реальность. Каталог выставки. СПб., 2005. С. 43. Кат. 41–42).
- ²² См., например: *L'olympisme dans l'Antiquité. Cat. exhib. Lausanne, 1993.*
- ²³ О сандалиях, как элементе костюма, см. подробнее: *Dohan K.E.* Hypodemata: The study of Greek footwear and its chronological value. Bryn Mawr Dissertations, 1982; о сандалиях в аттической вазописи в контексте эротических сцен см. подробнее: *Kilmer M.* Greek erotica on Attic Red-Figure Vases. London, 1993.
- ²⁴ *Передольская А.* Указ. соч. С. 161.
- ²⁵ *Kilmer M.* Op. cit.
- ²⁶ Подробнее об этом см.: *Bentz M.* Zur Geschichte des CVA // Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland. Bd. I; Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum-Standortbestimmung und Perspektiven / Hrsg. von M. Bentz. München, 2002. S. 9–15.
- ²⁷ *Petrakova A.* The beauty of the human body in Greek vase-painting // The Road to Byzantium. London, 2006. P. 21–29.
- ²⁸ Примером для сравнения могут служить изображения обнаженных женских тел на краснофигурном психтере инв. Б 1650 из собрания Эрмитажа (*Передольская А.* Указ. соч. Кат. 17).
- ²⁹ Ср., например, изображение Эфры в медальоне эрмитажного килика с инв. Б 1543 (CVA, The State Hermitage museum V, pl. 45.1) или Б 1532 (*Ibid.*, pl. 42.1).

- ³⁰ Ср., например, изображение женщины в медальоне эрмитажного килика с инв. Б 3375 (CVA, The State Hermitage museum V, pl. 14.1) или Б 9104 (Ibid., pl. 16.1).
- ³¹ Ср., например, мужчин с посохами на килике с инв. Б 1540 (CVA, The State Hermitage museum V, pl. 6.1), Б 6469 (Ibid., pl. 19.2) или Б 2009 (Ibid., pl. 18.1).
- ³² Все эти три предмета являются элементами мужского быта, свидетельство чему многочисленные аттические вазовые росписи эпох архаики и классики. Ср., например: эрмитажный килик с инв. Б 1534 (CVA, The State Hermitage museum V, pl. 27.1) или Б 1536 (Ibid., pl. 31.1 и 31.3).
- ³³ Форма, узор, способ ношения на голове также хорошо известны на основе изобразительных и письменных источников эпохи. Ср. прописки чепчиков: Kurtz D., Boardman J. Booners // Greek Vases in the J. Paul Getty museum. Vol. 3 (1986) (Occasional papers on Antiquities 2). Figs. 29–30; Delavaud-Roux M.-H. L'énigme des danseurs barbues au parasol et les vases 'des Lénéennes' // Revue Archéologique 2 (1995). P. 259. Fig. 35.
- ³⁴ См., например: Davis W.S. A Day In Old Athens. Minneapolis, 1914; Pekridou-Gorecki A. Mode im antiken Griechenland. Munchen, 1989; Worshipping women. Ritual and Reality in Classical Athens / N. Kaltsas, A. Shapiro (eds.). New York, 2008; и др.
- ³⁵ Под намеренной сменой полового статуса имеется в виду сознательное одевание представителями одного пола костюмов, предписанных другому полу в ситуациях не связанных с бедствием или бегством, когда в силу обстоятельств людям приходится одевать первое, что попало под руку.
- ³⁶ Подробнее об античных тканях см.: Букина А. Сиреневые овцы или Слово о тканях античной Греции // Мода в контексте культуры. Сб.ст. третьей научно-практической конференции. Вып. 3 (Труды СПбГУКИ. Т. 177). СПб., 2008. С. 28–34.
- ³⁷ Чепчики разной формы, помимо килика Б 1535, можно видеть на эрмитажных вазах с инв. Б 1650 (Передольская А. Указ. соч. Кат. 17), Б 3375 (CVA, The State Hermitage museum V, pl. 14.1), Б 4509 (Ibid., pl. 21.1), Б 1543 (Ibid., pl. 45.1), Б 2068 (Ibid., pl. 58.3), Б 3384 (Ibid., pl. 61.1) и др.
- ³⁸ Шапка в аттической вазописи характерна для изображений путешественников, как, например, на эрмитажном килике с инв. Б 1542 (CVA, The State Hermitage museum V, pl. 40.3 – Одиссей и Диомед в шапках-пилосах). Кроме того, в ней часто изображают Гефеста, как на кратере с инв. G 162 из Лувра (CVA Louvre 2, pl. 12.8; 13.2, 5, 8;

- 14.1, 6; 17.1–3), или работников в литейной мастерской, как например на килике с инв. F 2294 из Собрания древностей в Берлине (CVA Berlin 2. Taf. 72.1–2, 73.1–4, 76.4).
- ³⁹ Часто шляпа с полями – петас – является атрибутом путешествия: в надетой на голову или висящей за спиной шляпой аттические вазописцы нередко изображали героев покидающих дом, совершающих подвиги или возвращающихся из странствий – см., например, изображения на эрмитажной пелике с инв. Б 1594 (Дети богов. Античные герои в древнем и новом искусстве. Каталог выставки. Казань / Ред. М.Б. Пиотровский. СПб., 2009. Кат. 53), кратере Б 209 (Там же. Кат. 48) – в обоих случаях шляпа за спиной у героя, килике Б 1542 (CVA, The State Hermitage museum V, pl. 40.1) – Одиссей и Диомед в шляпах с полями, надетыми на голову.
- ⁴⁰ См. например изображение на эрмитажном килике (CVA, The State Hermitage museum V. Инв. Б 3385, pl. 10.1–4; Б 2009, pl. 17.2; Б 1537, pl. 48–49), фрагменте (Ibid., инв. Б 6469, pl. 19.2).
- ⁴¹ См. например, изображение на эрмитажном фрагменте килика (CVA, The State Hermitage museum V, инв. Б 6884, pl. 16.2), килике (Ibid., инв. Б 2110, pl. 23–24). О наготы см., например: *Bonfante L. Nudity as a costume in classical art // AJA 93 (1989). P. 543–570; Алексинский Д. Еще раз о «героической наготы» // Исседон: альманах по древней истории и культуре. Екатеринбург, 2003. Т. II. С. 45–53.*
- ⁴² См. например, изображение женщины на эрмитажном килике (CVA, The State Hermitage museum V, инв. Б 4526, pl. 83.1 и 3) или на тарелке на ножке (Ibid., инв. Б 177, pl. 67.3).
- ⁴³ См. например, изображения мужчин в коротких и длинных хитонах на эрмитажном килике (Ibid., инв. Б 1543 pl. 46.1–4).
- ⁴⁴ См. например, изображения женщин в хитонах, гиматиях и с покрытой головой на эрмитажных киликах (Ibid., инв. Б 4509, pl. 21.1; Б 1543, pl. 45.1; Б 3384, pl. 61.1 и 61.3); в хитонах и гиматиях, но с непокрытой головой (Б 1532, pl. 42.1; Б 1530a, pl. 71.5; Б 1541, pl. 73.1). Кроме того, даже в сцене омовения, как на эрмитажном килике (инв. Б 3375, pl. 14.1) или в изображениях гетер, как на эрмитажном пиктюре (инв. Б 1650), полностью обнаженные женщины сохраняют на голове чепчик, в данном случае играющий роль скорее полового и социального маркера, чем просто элемента одежды (*Передольская А. Указ. соч. Кат. 17*).
- ⁴⁵ *Paus.* I 19, 1.
- ⁴⁶ *Diog. Laert.* III.
- ⁴⁷ *Aristoph.* Thesmoph (пер. Н. Корнилова).
- ⁴⁸ *Ibidem.* Lys. 550–560 (пер. А. Пиотровского).

- ⁴⁹ В основополагающей работе Дж. Бизли по аттической краснофигурной вазопи́си учтено более 30 тысяч ваз (*Beazley J.D. Attic Red-figure Vase-painters. Oxford, 1963*); база данных электронной версии архива Дж. Бизли включает более 40,5 тысяч краснофигурных ваз – см.: www.beazley.ox.ac.uk. К ним следует добавить большое количество краснофигурных ваз, введенных в научный оборот после 1963 года после публикаций в статьях и каталогах. Однако именно вазы, опубликованные Бизли, составляют и по сей день основной корпус материалов по аттической краснофигурной и чернофигурной вазопи́си.
- ⁵⁰ *Brandenburg H. Studien zur Mitra. Münster, 1966; Tölle-Kastenbein R. Zur mitra in klassischer Zeit // RA. 1 (1977). P. 5–36.*
- ⁵¹ *Kurtz D., Boardman J. Op. cit. P. 50.*
- ⁵² Подробнее о дискуссии с обзором литературы по вопросу см.: *Kurtz D., Boardman J. Op. cit. P. 52–53.*
- ⁵³ *Buschor E. Das Schirmfest // JdI 38–39 (1923–1924). S. 128–132; Deubner L. Attische Feste. Berlin, 1932. S. 49–50; Gjerstad E. Das Attische Fest der Skira // ArchRW. 27 (1929). S. 194–195.*
- ⁵⁴ *Csapo E. Riding the Phallus for Dionysos: Iconology, Ritual and Gender-Role Deconstruction // Phoenix. 51 (1997). P. 253–295.*
- ⁵⁵ *Frontisi-Ducroux F., Lissarague F. De l’ambiguïté à l’ambivalence: Un parcours dionysiaque // Annali del seminario di studi del mondo classico del istituto universitario orientale di Napoli. 1983. P. 231–232.*
- ⁵⁶ “It is clear that these men in women’s attire <...> took part, not in a sacred procession, but in the usual revel after a banquet” (*Nilsson M.P. A krater in the Cleveland Museum of Art with Men in Women Attire // ActaArch. 13 (1942). P. 226.*
- ⁵⁷ “...the chance to become other, to become – just a little bit – woman, Eastern, or barbarian. To have a party <...> seems, if we can trust the images, to have meant to play at becoming other” (*Frontisi-Ducroux F., Lissarague F. Op. cit. P. 229.*
- ⁵⁸ Например, Дж. Бизли полагал, что ионийский поэт Анакреон, пришедший в Афины около 522 г. до н. э. и умерший около 487 г. до н. э. мог повлиять на формирование в Афинах моды на переодевание, принесенной им из Восточной Греции, где переодевание мужчин в женщин и наоборот во время комоса и пирушки было нормальной практикой (*Caskey L.D., Beazley J.D. Op. cit. P. 55–61.*
- ⁵⁹ Подробнее об этом с библиографией по вопросу см.: *Miller M. Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamos // American Journal of Archaeology. 1999. 103. P. 232.*

- ⁶⁰ *Miller M.* Op. cit. P. 246–253.
- ⁶¹ *Osborn R.* Law, the Democratic Citizen and the Representation of Women in Classical Athens // Past and Present. 1996. 155. P. 3–33.
- ⁶² См. подробнее: *Frontisi-Ducroux F., Lissarague F.* Op. cit. P. 11–32; *Kurtz D., Boardman J.* Op. cit. P. 35–70; *Delavaud-Roux M.-H.* Op. cit. P. 227–263; *Miller M.* Op. cit. P. 223–253.
- ⁶³ CVA Munich, Antikensammlungen 16, Taf. 38.1–4, 39.1–3; BADB 205 178. Атрибутирован Дурису, датирован 470-ми гг. до н. э.
- ⁶⁴ CVA Malibu 8, pl. 459.3; BADB 30 358. Атрибутирован «последователю Дуриса» и датирован 460–450-ми гг. до н. э.
- ⁶⁵ *Miller M.* Op. cit. Fig. 11–12.
- ⁶⁶ Большинство из этих ваз с указанием их инвентарных номеров и музейных собраний опубликованы или упомянуты в основных текстах или сносках статей 1980–1990-х гг.
- ⁶⁷ “Though the long chiton had been the common dress for men in the Archaic period, its use in the Classical period was largely confined to women” (*Miller M.* Op. cit. P. 229).
- ⁶⁸ “The persistent impression that the beards of the cross-dressed komasts are false results from the fact that the painters deliberately exaggerated them. But the exaggeration was not to draw attention to the disguise of women; rather it was to emphasize the internal contradiction between the masculinity of the wearers and the femininity of the clothes worn” (Ibid. P. 247).
- ⁶⁹ См. подробнее: *Masks of Dionysos / Ed. by T. Carpenter, C.A. Faraone.* Cornell, 1993.
- ⁷⁰ О пародии в древнегреческой вазописи см., например: *Walsh D.* Distorted ideals in Greek Vase-Painting. The World of Mythological Burlesque. Cambridge, 2009.
- ⁷¹ См. подробнее: *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens / Ed. by K. Vierneisel and B. Kaeser.* Munich, 1990.
- ⁷² *Kurtz D., Boardman J.* Op. cit. P. 65; *Miller M.* Op. cit. P. 232.
- ⁷³ *Miller M.* Op. cit. P. 230.
- ⁷⁴ См. подробнее: *Kurtz D., Boardman J.* Op. cit. P. 35–70.
- ⁷⁵ *Beazley J.D.* Athenian Black-figure Vase-painters. Oxford, 1956. P. 294, n. 21.
- ⁷⁶ *Kurtz D., Boardman J.* Op. cit. Fig. 1a–d.
- ⁷⁷ Подробнее см.: *Frontisi-Ducroux F., Lissarague F.* Op. cit. P. 11–32; *Price S.* Anacreontic vases reconsidered // GRBS. 1990. 31 (2). P. 133–175.
- ⁷⁸ *Miller M.* Op. cit. P. 230.
- ⁷⁹ *Delavaud-Roux M.-H.* Op. cit. P. 227–263.

- ⁸⁰ См. подробнее: Rollenbilder in der athenischen Demokratie, Medien, Gruppen, Raume im politischen und sozialen System. Beiträge zu einem interdisziplinären Kolloquium in Freiburg im Breisgau, 24–25 November / Hrsg. von C. Mann, M. Haake und R. Hoof. Wiesbaden, 2009.
- ⁸¹ Kurtz D., Boardman J. Op. cit. P. 35.
- ⁸² Caskey L.D., Beazley J.D. Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston 2. Oxford, 1954. P. 55–61; Kurtz D., Boardman J. Booners... P. 45; Miller M. Op. cit. P. 229.
- ⁸³ Kurtz D., Boardman J. Op. cit. P. 47.
- ⁸⁴ Miller M. Op. cit. P. 247.
- ⁸⁵ Caskey L.D., Beazley J.D. Op. cit. P. 55–61.
- ⁸⁶ См. подробнее: Kurtz D., Boardman J. Op. cit. P. 47.
- ⁸⁷ Ibid.
- ⁸⁸ Miller M. Op. cit. P. 247.
- ⁸⁹ Единственным исключением является изображение персонажа на краснофигурной пелике из собрания в Дрездене: это безбородый персонаж в чепчике, закутанный в плащ и стоящий, опираясь на палку. Качество рисунка и черты лица не позволяют точно определить его пол, поэтому в разных публикациях его определяют и как «старика» и как «женщину» (Beazley J.D. Attic Red-Figure Vase-Painters. Oxford, 1963. Инв. 323. P. 665, n. 4). Списки аттических черно- и краснофигурных ваз с полными выходными данными, описаниями и, нередко, воспроизведениями, приведены наиболее полно в следующих публикациях: Caskey L.D., Beazley J.D. Op. cit. P. 55–61; Kurtz D., Boardman J. Op. cit. P. 35–70; Delavaud-Roux M.-H. Op. cit. P. 227–263; Miller M. Op. cit. P. 223–253.
- ⁹⁰ “Cup in one hand, walking stick in the other (quintessentially male symbols of the komast, according to Frontisi-Ducroux and Lissarague), in an expansive masculine mode” (Ibid. P. 229).
- ⁹¹ Ср., например: “The komast wears exceptionally rich clothing” (Kurtz D., Boardman J. Op. cit. P. 45).
- ⁹² “A costume associated with the Ionian poet Anakreon, who came to Athens about the time the vase was painted” (Ibid. P. 35).
- ⁹³ Есть еще переодевания не со сменой полового статуса, а переодевания маскировочного типа, например, в X песни Илиады описан троянский лазутчик Долон, одевающийся в шкуру волка, чтобы незаметно проникнуть в лагерь ахейцев (Hom. II. X. 333–335). Этот эпизод изображен, например, на эрмитажном килике, инв. Б 1542 (Дети богов. Античные герои в древнем и новом искусстве. Каталог выставки. Казань / Ред. М.Б. Пиотровский. СПб., 2009. Кат. 49).

- ⁹⁴ Эпизод, в частности, известен из «Мифологической библиотеки» Аполлодора (*Apollod.* III, 13, 6–8), кроме того, отсылки к этому эпизоду имеются в античной любовной лирике (*Anth. Pal.* V. 255).
- ⁹⁵ Эпизод этот изображен, например, на золотой обложке горита из Эрмитажа, датированной третьей четвертью IV в. до н. э. (инв. Дн 1863 1/435) (Александр Великий: Путь на Восток. Каталог выставки. СПб., 2007. Кат. 58).
- ⁹⁶ *Petrakova A.* Op. cit.
- ⁹⁷ *Apollod.* II. 6. 3; *Stat. Theb.* X. 646. Эпизод неоднократно становился темой произведений изобразительного искусства от античных времен и до XIX века.
- ⁹⁸ Подробнее об этом см.: *Bieber M.* The History of Greek and Roman Theater. Princeton, 1961; *Green J.R.* Theater in Ancient Greek Society. London; New York, 1994.
- ⁹⁹ *Aristoph.* Thesm. 210–270.
- ¹⁰⁰ *Plut.* Sol. 11.
- ¹⁰¹ *Ibidem.* Лыс. 15.
- ¹⁰² Чепец такого типа называют в разных публикациях «кекрифал» или «саккос», но большинство исследователей предпочитает использовать термин «чепец» или «чепчик».
- ¹⁰³ *Уильямс Д., Огден Д.* Указ. соч. С. 33.
- ¹⁰⁴ *Xen. Anab.* III. 1. 31.
- ¹⁰⁵ *Kurtz D., Boardman J.* Op. cit. P. 61. Там же помимо расписных ваз с изображением сережек или проколотых ушей у мужчин и юношей см. перечисление произведений древнегреческого искусства.
- ¹⁰⁶ *Anth. Pal.* V. 255.
- ¹⁰⁷ *Miller M.* Op. cit. P. 223–253.
- ¹⁰⁸ Русский перевод цитаты приведен по изданию: *Фрейд З.* Введение в психоанализ. Лекция 33: Женственность. М., 1989.
- ¹⁰⁹ *Передольская А.* Указ. соч. С. 161.
- ¹¹⁰ Любовь и Эрос в античной культуре. Каталог выставки. М., 2006. Кат. 147.
- ¹¹¹ *Stephani L.* Die Vasensammlung der Kaiserlichen Ermitage. St. Petersburg, 1869. S. 388.
- ¹¹² *Cataloghi del Museo Campana.* Roma, s. a. Ser. IV–VII. Sala C 619.
- ¹¹³ Одно из наиболее ранних свидетельств – законы Солона, известные благодаря Эсхину, Диогену Лаэртскому, Плутарху. См. также: *Reisenberg C.* Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland. München, 1989; *Keuls E.C.* The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens. Berkeley: University of California Press, 1993; *Pomeroy S.B.*

А.Е. Петракова

Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity. Schocken, 1995; Erotik in der Kunst Griechenlands. Mainz, 1997.

¹¹⁴ Not the classical ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art / Ed. by B. Cohen. Leiden, 2000.

¹¹⁵ *Передольская А.* Указ. соч. Кат. 151.