



ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ АРХАИЧЕСКОЙ ПЛАСТИКИ НА ПРИМЕРЕ ПАМЯТНИКОВ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

И.В. Бузунова

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия
buzunova-i@mail.ru

Аннотация. Коллекция античной скульптуры Эрмитажа обладает особыми чертами, предопределившими критерии подхода к изучению древнегреческого искусства в рамках эрмитажного собрания. Ввиду отсутствия в собрании музея монументальной пластики эллинов VI – начала V в. до н.э., исследование архаического стиля возможно на примере оригинальных бронз, миниатюрные размеры которых не искажают ясности статуарного канона. Специфика крупномасштабных памятников древности становится понятной благодаря древнеримским произведениям, воспроизводящим в свободной манере стилистику оригиналов эпохи архаики. В результате складывается широкое представление об основных параметрах архаического языка и главных статуарных типах архаического периода – скульптурах курсов и кор.

Ключевые слова: Государственный Эрмитаж, античная скульптура, музейные коллекции, греческая скульптура, архаика

Каждое музейное собрание имеет характерные особенности, сложившиеся под влиянием вкусов собирателей искусства, продиктованные модой на художественные стили и памятники, а также зависящие от условий формирования коллекционного фонда музея¹. Эти критерии определили состав эрмитажной коллекции античной скульптуры с точки зрения ее полноты или недостаточности по отдельным хронологическим периодам. Так, в области архаической пластики отсутствуют монументальные статуи, поэтому картина развития пластического искусства эллинов получается редуцированной. В результате, доклассический период VI – начала V вв. до н.э. изучается по древнеримским репликам греческих оригиналов, которые с той или иной мерой подробности воспроизводят основные черты раннего стиля. Помимо римских работ обогащают наши знания о морфологии архаического языка подлинные древнегреческие бронзы, а также памятники из археологической коллекции, вошедшие в собрание музея в результате раскопок на территории Причерноморья в XIX–XX вв.

Бузунова Ирина Валентиновна – методист Научно-методического сектора Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа.

¹ Горбунова, Саверкина 1975, 13.

Наиболее точное представление о пластических, иконографических особенностях архаической скульптуры дают оригинальные работы греков – миниатюрные бронзовые статуэтки из коллекции классических древностей Эрмитажа. Они являются замечательными образцами архаического искусства и, невзирая на небольшие размеры, обладают всей полнотой стилистических характеристик². В данном случае речь идет о двух первоклассных памятниках: куресе с о. Самос 590–570 гг. до н.э. и фигурке Афродиты с Эротами 490 г. до н.э. с о. Эгина, служившей подставкой зеркала. Курос (инв. № В 616) изображен обнаженным, прямо стоящим, с плотно прижатыми к телу руками и выставленной вперед левой ногой, демонстрирующей шаг. Все в его фигуре соответствует канону, заимствованному греками, по мнению ученых, из арсенала древнеегипетского искусства для создания особого статуарного типа³. По аналогии с древнеегипетскими статуями эрмитажному «юноше» присущи фронтальность, четырехфасадность, характерная поза, абсолютная симметрия тела и лица. Подобного рода архаические скульптуры величиной с человеческий рост и выше, преимущественно каменные или мраморные, в XIX в. назывались Аполлонами, так как в них видели изображения божества⁴. Однако эта версия не получила твердой аргументации и до настоящего времени не нашла подтверждения ни в эпиграфических, ни в археологических источниках. Скорее, можно предположить, что курорсы, найденные *in situ* на территории некрополей и теменосов, служили надгробными статуями или вотивными приношениями в храмы, о чем помимо местонахождения памятников свидетельствуют высеченные на постаментах эпитафии⁵.

Вместо больших статуй, в качестве вотивов часто использовались миниатюры из бронзы, подобные эрмитажному экспонату, а также из камня, дерева или из драгоценных материалов: слоновой кости, серебра⁶. Статуэткам, которые в основных параметрах следовали монументальному прототипу, свойственна определенная доля условности, обобщенность трактовки образа, как это видно на примере архаических бронзовых курорсов из коллекции Берлинского и Самосского музеев⁷. По классификации М.Г. Рихтер (Gisela Maria Richter 1882–1972) эти произведения, наряду с эрмитажной бронзой, вошли в круг островных работ группы Орхомен-Фера 590–570 гг. до н.э.⁸ Им присущи общие черты: несколько искаженные пропорции большеголовой фигуры с несоразмерно длинными по отношению к короткому торсу ногами, мягкие объемы тела, плавно перетекающие друг в друга и отражающие воздействие ионийских традиций. Однако, невзирая на типологическую общность памятников одной группы, каждый имеет свои особенности. Так, бронзу из коллекции Эрмитажа отличает высокий художественный уровень⁹. В ее пластике гармонично сочетаются суммарно проработанные крупные массы тела с детализацией черт лица, переданный цельно объем волос с дробным рисунком гравированных прядей. Резьбой выделены конструктивно

² Билимович 1973, 7.

³ Richter 1970, 1. Boardman 1996, 18–19. Rolley 1998, 116. Stewart 1990, 12, 108–109.

⁴ Jeffery 1976, 1; Rolley 1998, 146.

⁵ Давыдова 2000, 142.

⁶ Richter 1970, 9; Давыдова 2000, 142.

⁷ Richter 1970, 61, figs. 181–189, 190–192.

⁸ Richter 1970, 70–71. № 52, 53, fig. 187–189, 190–192.

⁹ Билимович 1973, 11.

важные элементы: область паха, коленные чашечки, а зрачки глаз для усиления декоративности когда-то подчеркивались инкрустацией, к сожалению, утраченной. Фигурка, что характерно для мелкой бронзовой скульптуры, использовалась в быту, возможно, являясь подставкой треножника, о чем свидетельствует отверстие на уплощенном темени¹⁰, и одновременно была вотивом, на что указывает вырезанная аргивским алфавитом (написание буквы Λ) надпись на постаменте «Поликрат меня посвятил»¹¹.

Художественные достоинства курора пробудили к нему интерес любителей искусства эпохи Просвещения, и с этого времени памятник входит в каталоги античной скульптуры. К сожалению, более ранняя история вещи неизвестна, но, без сомнения, заслуживает самого пристального внимания для уточнения места и времени создания скульптуры. Впервые курор, будучи частью веронской коллекции Шипионе Маффеи (Scipione Maffei 1675–1755)¹², публикуется в каталоге собрания 1732 г. Затем, после приобретения антика венецианским дожем Бернардо Нани (Bernardo Nani 1712–1760), он упоминается в монографии П. Пачуди (Paolo Pasiaudi 1710–1785) «Монументы Пелопоннеса» 1761 г.¹³, где автор собрал воедино произведения с Эгейских островов, Пелопоннеса, оказавшиеся в Италии в результате Венецианско-Оттоманских войн конца XVII века. Следующим владельцем бронзы стал французский коллекционер граф Ж.А. Пурталес-Горжье¹⁴, который продал ее в 1865 г. С.А. Геденову (1816–1878) для Эрмитажа¹⁵.

Атрибуция памятника оставалась спорной до момента появления в начале XIX века теории известного немецкого ученого Т. Панофки (Theodor Panofka 1800–1858). Изучив стилистические особенности, он предположил самосское происхождение статуэтки. Это мнение подтвердилось через столетие в результате открытия в 1930-х гг. на Самосе группы аналогичных по стилю и технике исполнения произведений, опубликованных Э. Бушором (Ernst Buschor 1886–1961)¹⁶. Другой тезис исследователя касался интерпретации посвятельной надписи на постаменте с упоминанием имени Поликрата, который был принят за легендарного правителя острова – тирана Поликрата (538–521 гг. до н.э.). Т. Панофка высказал версию о том, что статуэтка делалась по заказу в середине VI в. до н.э. как миниатюрное повторение статуи Аполлона Пифийского работы знаменитых мастеров Теодора и Телекта (Herod. I. 51; III. 41; Plin. Sec. XXXIV. 83), а затем ее посвятили в дельфийский храм божества¹⁷. Гипотеза Панофки способствовала сложению устойчивого мифа, бытующего до сих пор и, бесспорно, нуждающегося в серьезном обосновании для подтверждения или опровержения. Кроме того, к пересмотру атрибуции бронзы побуждает противоречивость свидетельств

¹⁰ Билимович 1973, 11; Richter 1970, 71–72. №54, Fig. 193–195. Предположительно, курор служил подставкой треножника. См.: Билимович 1964, 24.

¹¹ Надпись сходного содержания «Дайнагор меня посвятил» выполнена на подставке курора из собрания музеев Берлина. См.: Давыдова 2000, 142; Richter 1970, 142. № 175, Fig. 515–517.

¹² Maffei Scipione 1732, 261; Круглов 2014, 13. А.В. Круглов отмечает, что Ш. Маффеи был основателем «одного из первых музеев Европы».

¹³ Pasiaudi 1761/2, 50–51.

¹⁴ Т. Панофка упоминает курора в составе коллекции графа Пурталеса-Горжье. См.: Panofka 1834, 42–51. pl. XIII.

¹⁵ Билимович 1964, 24; Круглов 2014, 13.

¹⁶ Buschor 1935, 11–13. Abb. 29, 31, 32, 35, 37, 38.

¹⁷ Билимович 1964, 24–25.

античных авторов о времени создания самосскими ваятелями гипотетического прототипа – скульптуры Аполлона Пифийского. Возможно, разрешить проблему поможет, как сказано выше, обращение к истории памятника, поскольку вопреки надписи раннеархаическая манера исполнения и состояние поверхности позволяют отнести его к другому, более раннему историческому периоду начала VI в. до н.э. (590–580 гг. до н.э.), чем время правления Поликрата¹⁸.

Основным типом архаической женской статуи в VI – начале V вв. до н.э. стала так называемая кора, как полагают, изображавшая жрицу богини в строго канонической позе, роскошном одеянии, с атрибутом в руке или служившая вотивом¹⁹. Ясное представление о характерных особенностях ранней женской пластики сложилось лишь в последней четверти XIX века, благодаря замечательному открытию на Акрополе в слое «персидского мусора» группы кор, украсивших впоследствии собрание Акропольского музея²⁰. Памятники подобного рода уникальны и являются большой редкостью в музейных коллекциях, однако их нехватку компенсируют небольшие бронзовые статуэтки, которые, повторяя монументальный образец, воспроизводят черты архаического стиля²¹ с учетом изменения масштаба и материала. Бронзовые миниатюры получили широкое распространение в античном мире, став массовым материалом, ведь они часто служили предметами женского обихода, например, подставками зеркал.

Эрмитажная Афродита с Эротоми, стоящая на табурете (инв. № В 815), тоже выполняла роль подставки для бронзового диска зеркала. Отполированный диск, некогда укрепленный в дугообразной пластине на голове богини²², был найден вместе с фигуркой, но оказался разрушенным, поэтому не выставляется²³. Изящная статуэтка 480 г. до н.э. напоминает мраморную кору фронтальным расположением тела в пространстве, гармоничными пропорциями, а также жестами рук: в правой руке богиня держит атрибут (шишку пинии), а левой кокетливо приподнимает край одежд. Ее лицо с тонким овалом, миндалевидными глазами и архаической улыбкой на губах, прическа из длинных, падающих на спину волос, традиционны для архаики и, по мнению исследователей, находят аналогии как в ряду бронзовых статуэток²⁴, так и в группе акропольских скульптур²⁵. Важное значение в трактовке образа имеет одежда, с одной стороны, играющая декоративную роль, отсюда ее многослойность, богатство рисунка складок с узнаваемым «ласточкиным хвостом», изощренность в сочетании тонкого ионического хитона с более плотным диагонально расположенным плащом, сколотым на плече фибулой. С другой – одеяния демонстрирует его разнообразное взаимодействие с телом, объемы которого подчеркиваются драпировками или, наоборот, нивелируются. Так, впереди тонкая материя облегает грудь Афродиты, словно обвола-

¹⁸ Richter 1970. 71. № 54, fig. 193–195.

¹⁹ Stewart 1990. 12, 110, 120–121.

²⁰ Richter 1968, 5–6.

²¹ Билимович 1973, 7. Charbonneaux 1958, 1.

²² Жебелев, Мальмберг 1907, 22.

²³ Билимович 1973, 24, кат. 54.

²⁴ Richter 1968, 84. № 136, fig. 435–438. Dumont, Chaplain 1890/2, 249. Pl. XXXIII. Иконография статуэтки, в том числе трактовка лица и прически аналогичны ряду миниатюрных бронз, например, из Коринфа.

²⁵ Жебелев, Мальмберг 1907, 22–24. Richter 1968, figs. 597–598, figs. 389–393.

кивает руки, обрисовывая мускулатуру, ниже ткань пеплоса скрадывает формы в противовес тыльному ракурсу, где вновь отчетливо проступают контуры фигуры. Стоящие на плечах богини Эроты с распростертыми крыльями статуэтки усиливают декоративный эффект и проясняют некоторые аспекты атрибуции. В форме их изогнутых крыльев, возможно, отражаются ионийские влияния²⁶, дополняющие основные черты стиля Эгинской школы²⁷.

Эрмитажная бронза выделяется в массе подобного рода памятников превосходным исполнением, чистотой стилистических характеристик и может наравне с монументальными скульптурами служить ярким образцом архаической пластики. Однако у исследователей остается открытым ряд вопросов, сформулированных С.А. Жебелевым (1867–1941) и К.С. Мальмбергом (1860–1921) в публикации 1907 г., где говорилось о спорной атрибуции (по мнению авторов статьи – конец VI в. до н.э.) и, в принципе, о проблеме происхождения вещи, к сожалению, до сих пор не решенных²⁸. Историческая справка в «Каталоге античной художественной бронзы» 1973 г. о поступлении памятника из частной коллекции А.Д. Блудова (1817–1886), купившего Афродиту в Греции, к сожалению, провенанс не уточняет.

Для понимания тонкостей языка архаики, реконструкции его формообразующих элементов в области монументальной пластики, необходимо обратиться к большим античным скульптурам Эрмитажа, так как именно они передают специфику, обусловленную масштабами. При этом необходимо учитывать, что основное ядро классического собрания древностей составляют древнеримские памятники, среди которых отсутствуют точные копии архаических образцов²⁹. Тем не менее в римских репликах, преимущественно августовского времени, встречаются черты раннего стиля греков, популярного в среде аристократов. Согласно классификации европейских и русских антиковедов³⁰, произведения с преобладанием стилистических архаизмов называют архаистическими, а скульптуры, наделенные лишь формальными признаками архаики, принято именовать архаизирующими³¹.

К немногочисленной группе архаистических памятников Эрмитажа относится базальтовый торс Афины I в. до н.э. (инв. № А 168), поступивший в 1851 г. с коллекцией Н.Н. Демидова (1773–1828), которая формировалась в Италии³². В каталогах античной скульптуры Г.Е. Кизерицкого (1847–1904) 1901 г. и О.Ф. Вальдгауэра (1883–1935) 1923 г. сказано, что Афина обнаружена на вилле Лукулла на Посилиппо близ Неаполя, где находилась, очевидно, еще с римского времени. От большой статуи в рост сохранился только торс, но даже в таком фрагментированном состоянии скульптура обладает, на первый взгляд, четко артикулированными архаистическими особенностями. Ей присущи фронтальность тела, расположенного

²⁶ Жебелев, Мальмберг 1907, 22–24. Отмечая ионийские черты в изображении одежды и крыльев, авторы не утверждали ионийского происхождения самой статуэтки, связывая ее с Эгинской школой и говоря о том, что влияние Ионии распространялось на разные художественные центры.

²⁷ Charbonneaux 1958, 31, 77, pl. XIV.

²⁸ Жебелев, Мальмберг 1907, 22–24.

²⁹ Саверкина 1982, 98.

³⁰ Fullerton 1994, 378–380. Про архаистические тенденции в римской пластике Августовского времени см.: Bol 2010/IV, 37.

³¹ Kruglov 2005, 46.

³² Вальдгауэр 1923, 79, № 119; Кизерицкий 1901, 11, № 22. Г.Е. Кизерицкий в качестве одного из первых владельцев скульптуры называет г. Дж. Мальдура.

в одной плоскости, обобщенность пластической массы, ярко выраженная локализация каждого ракурса и неподвижность, несмотря на видимость движения. Левая нога, судя по очертаниям сохранившегося бедра, была выдвинута вперед, а правая рука, фрагмент плеча которой позволяет реконструировать ее положение, поднята вверх, возможно из-за копья³³. В целом образный строй произведения соответствует древнему канону, и вместе с тем скульптуру отличает эклектичный характер исполнения, что отмечалось авторами эрмитажных каталогов начала XX в.³⁴

Противоречива, прежде всего, трактовка одеяния Афины, сочетающего в себе разновременные художественные тенденции, как ранние, так и более поздние. Многослойная одежда, состоящая из хитона, пеплоса и короткого, сложно задрапированного плаща-гиматия кажется вполне традиционной для архаики. Однако мастер, свободно обращаясь с прототипом, располагает короткий ионийский гиматион не канонически наискосок, в соответствии с иконографией статуи VI – начала V вв. до н.э.³⁵, а собирает его на плечах под эгидой, отчего тот провисает в центре, формируя сложную систему складок³⁶. Их графичность, строгая симметрия, образованный краями полотнищ узор в форме «ласточкиного хвоста» напоминают декоративные, условного характера одежды акропольских кор, но сходство поверхностно. Складки гиматия богини ложатся естественно, согласно расположению ткани, причем их рисунок аналогичен драпировкам пеплоса у раннеклассических, а не архаических скульптур³⁷. Отход от традиции проявляется также в трактовке материи, в древних памятниках обычно тонкой у нижнего платья, тяжелой у верхнего, а в эрмитажном варианте – одинаково плотной. Прорабатывая пластику фигуры, римский мастер использует архаическую антитезу лицевого и тыльного ракурсов, поэтому впереди толстая ткань одежд почти нивелирует объемы тела, сзади же, наоборот, неожиданно подчеркивает каждый, моделируя абрис спины, мышцы ягодиц. Важно отметить, что эта черта идет вразрез с древним каноном, где, помимо противопоставления фронтальной и оборотной сторон статуи, амбивалентны низ и верх торса: тончайший хитон, ниспадая из-под гиматия, традиционно обрисовывает ноги коры, тогда как плечи и грудь скрыты покровом. Фантазийно, с точки зрения архаического прототипа, изображен атрибут Афины – эгида. Она, в отличие от больших, закрывающих грудь богини до пояса³⁸ доспехов VI – начала V вв. до н.э., невелика и скорее напоминает образцы высокой классики³⁹. Горгонеийон в виде маски с буклями волос тоже не имеет аналогов в раннегреческой пластике⁴⁰. Таким образом, складывается эклектичный

³³ Кизерицкий 1901, 11, № 22.

³⁴ Кизерицкий 1901, 11, № 22; Вальдгауер 1923, 79, № 119.

³⁵ Richter 1968, figs. 340.

³⁶ Вальдгауер 1923, 79, № 119. О.Ф. Вальдгауер отмечает эклектичное расположение плаща, не пересекающего грудь, а подобранного на плечах. Аналогию в системе расположения складок верхнего одеяния Афины можно увидеть в раннеклассической скульптуре. См.: Paribeni 1963, 48, № 79; Подобный стиль изображения одежд восходит и к архаическим памятникам. См.: Richter 1968, figs. 324–325, 347–348, 368–372.

³⁷ Саверкина 1982, 99.

³⁸ Ridgway 1970, pl. 1. Aegina. West Pediment, Athena (Münich Glyptothek); pl. 39. Angelitos Athena. Acr. 140 (Acropolis Museum).

³⁹ Boardman 1985, fig. 200, Athena Medici; fig. 202, Athena Velletry.

⁴⁰ Вальдгауер 1923, 79, № 119. Подчеркнута стилизация горгонеийона, тогда как сам стиль статуи, по мнению автора, восходит к образцам начала V вв. до н.э. Саверкина 1982, 99.

образ богини с преобладанием архаических элементов, что позволяет отнести его к группе архаистических произведений⁴¹ раннеимператорского времени⁴². Датировку памятника облегчает материал скульптуры – зеленый базальт, применявшийся для изготовления стилизаций под бронзу в I в. до н.э.⁴³

Архаизирующее направление древнеримской пластики в Эрмитаже представляет одна из лучших статуй античного собрания – так называемый Эрот Соранцо (инв. № А192). Скульптура, наделенная яркими особенностями, стилистически противоречивая, с XIX в. была в центре внимания ученого сообщества Европы⁴⁴ и России⁴⁵. Наиболее полное, исчерпывающее на момент создания исследование памятника с описанием провенанса опубликовал в 1915 г. О.Ф. Вальдгауер⁴⁶. Изложенные им венецианские предания связывали происхождение скульптуры с Восточной Грецией: одно – с Византией, откуда статуя могла быть вывезена в Италию Энрико Дандоло (1108–1205), другое – с одним из Эгейских островов, где ее мог купить в 1312 г. венецианский дож Соранцо (1240–1328). Ученый, ссылаясь на отсутствие документов⁴⁷, опроверг эти версии и сделал вывод о единственно возможной атрибуции скульптуры с опорой на стиль исполнения, явно римский⁴⁸. Согласно его мнению, Эрота, созданного древнеримским ваятелем, нашли в Италии, и он в XIV в. оказался в Palazzo Soranzo. В дальнейшем антик купил известный торговец древностями Антонио Санквирико⁴⁹, перепродавший его в 1851 г. первому директору Эрмитажа С.А. Гедеонову для собрания музея⁵⁰.

С Эротом Соранцо связан целый узел проблем атрибуции, происхождения, иконографии, интерпретации. Прежде всего важно понять, какой древнегреческий образец послужил прототипом эрмитажного памятника: раннеклассическое произведение первой половины V в. до н.э. с архаической основой⁵¹ или эклектичное по своему характеру творение мастеров школы Пасителя I в. до н.э.⁵² Анализ скульптуры выявляет архаизацию черт уплощенного лица, где брови трактованы в виде граней, ромбовидные глаза, очерченные валиками век, не заглублены, щеки проработаны схематично и, в целом, манера исполнения фронтально расположен-

⁴¹ Кизерицкий 1901, 11, № 22. Автором отмечается архаистический характер памятника. Саверкина 1982, 99.

⁴² Кизерицкий 1901, 11, № 22. В каталоге произведение атрибутируется II в. до н.э. В дальнейшем эта точка зрения не поддерживается.

⁴³ Саверкина 1982, 99. Несмотря на ясный атрибуционный признак статуи – базальт, позволяющий отнести ее к I в. до н.э., автор отмечает сложность более точной датировки ввиду уникальности произведения. Langlotz 1946–1947, 95.

⁴⁴ Barry, Helbig W., Conze A., Flasch A., Roscher W.H., Furtwängler A., Joubin A. etc.

⁴⁵ Гедеонов С.А., Кизерицкий Г.Е.

⁴⁶ Вальдгауер 1915, 27.

⁴⁷ Вальдгауер 1915, 27–29.

⁴⁸ Вальдгауер 1915, 28.

⁴⁹ Круглов 2008, 169. Автор приводит данные о коллекции А. Санквирико.

⁵⁰ Круглов 2008, 169. В статье фигурирует информация об антикварной деятельности А. Санквирико, а также сведения о работе в Италии первого директора Эрмитажа С.А. Гедеонова. Вальдгауер 1915, 29. Автор указывает на архивные документы, свидетельствующие о покупке Эрота. См.: АГЭ. 1851 г. Д. № 20.

⁵¹ Conze A., Waldhauer O., Lippold G. предполагали, что в основе композиции Эрота – произведение первой половины V в. до н.э. Вальдгауер, например, твердо считал, что прототипом произведения послужил оригинал Пифагора Регийского – скульптора первой половины V в. до н.э. См.: Вальдгауер 1915, 62.

⁵² Ridgway S., Robertson M., Borbein A.H., Boardman J.

ной скульптуры близка к раннегреческой. Но с намеренно архаизированным обликом юноши диссонирует чересчур изысканная сложносоставная прическа из вьющихся волос. Она находит аналогии в произведениях строгого стиля первой половины V в. до н.э.⁵³ и, вместе с тем, отлична от них причудливым фасоном с частью волос, зачесанных от затылка на лоб и образующих небольшую челку, с короткими локонами, ниспадающими вдоль щек, и длинными прядями, волной лежащими на шею. Трактовка волос придает скульптуре ощутимый налет нарочитой декоративности, свойственной образцам неоаттической школы⁵⁴, таким образом косвенно указывая на связь с кругом Пасителя. Стилистическая разнородность статуи находит продолжение в ее композиционном построении, прежде всего в напряженной скованной позе, в которой соединены, а точнее сказать, противопоставлены жестко зафиксированный торс с абсолютно прямыми плечами и движение сильно отставленной в сторону левой ноги, придающей фигуре неустойчивость. Столь же противоречиво сочетание схематичных черт лица с резким поворотом головы вправо, обобщенной пластики ног с дробной трактовкой мышц груди и пресса.

Сложный характер скульптуры усугубляет неясная интерпретация. Исторически эрмитажный памятник считался изображением Эрота, так как немецкий антиковед А. Флэш в 1878 г. связал его с античным торсом из Спарты⁵⁵. Согласно теории Флэша, из аналогии пластики, ракурсов скульптур следовало тождество иконографии: если спартанский торс с выемками для крыльев на спине мог интерпретироваться как статуя бога любви, то его стилистический пандан в Эрмитаже тоже. Позже у Эрота Соранцо обнаружили отверстия ниже лопаток, и эта версия обрела новых сторонников в антиковедческой среде⁵⁶. Но О.Ф. Вальдгауер отрицал мнение большинства, ссылаясь на слишком низкое расположение углублений, предназначенных явно не для крыльев; на разницу в размерах двух будто бы идентичных памятников, находя отличия в их стиле и в деталях (например, на плечах спартанского торса отсутствуют следы волос прически)⁵⁷. Ученым была выдвинута собственная гипотеза, основанная на реконструкции атрибутов. Они, невзирая на хорошую сохранность статуи с незначительными реставрированными деталями, не дошли до нашего времени. Однако жест левой почти полностью оригинальной руки, составленной из трех античных фрагментов, давал пищу для размышлений. О.Ф. Вальдгауэр, тщательно изучив положение кисти и пальцев⁵⁸, их поверхность, предположил, что в руке юноши находились яблоки – любовный подарок, а не лук – атрибут бога любви. Используя реконструированный атрибут

⁵³ Саверкина 1986, 30, кат. 2. Аналогии в прическе в памятниках второй четверти V в. до н.э.: в фигурах Афродиты с «Трона Людовизи» и Триптолема с Элевсинского рельефа.

⁵⁴ Саверкина 1986, 30, кат. 2.; Ridgway 1970, 132.

⁵⁵ А. Flash имел в виду памятник высотой 70 см, обнаруженный в 1878 г. в Спарте и хранящийся в музее города. См.: Tod, Wace 1906, 148, № 94, fig. 22. В качестве аналогии приведен Эрот Соранцо. См.: Tod, Wace 1906, 123–124, fig. 21.

⁵⁶ А. Flasch не упоминал отверстия в спине Эрота Соранцо, чтобы обосновать его интерпретацию, как бога любви. Их отметил Е. Thraemer, предполагая, что углубления использовались для крепления бронзовых крыльев.

⁵⁷ Вальдгауер 1915, 38. Размер отверстий 0,08 x 0,155; 085 x 0,045.

⁵⁸ Вальдгауер 1915, 39. Для реконструкции атрибута важна сохранность указательного пальца и первых фаланг остальных пальцев левой руки, позволяющих воссоздать с большой долей вероятности движение кисти, а, соответственно, и предмет в ней.

– яблоки вкупе с данными нарративных источников в качестве доказательств⁵⁹, ученый увидел в эрмитажном герое возлюбленного Аполлона – Гиакинфа⁶⁰, формирование культа которого завершилось к началу V в. до н.э. Гипотеза О.Ф. Вальдгауера объясняла особенности композиционного строя статуи: странный поворот головы, якобы обусловленный наблюдением за полетом диска во время соревнования с Аполлоном, крупномасштабность скульптуры, стоявшей обособленно, поэтому строго фронтально.

Исследователь категорически отвергал возможность включения Гиакинфа в группу, указывая на его монументальный размер, постановку тела в единой плоскости и устремленный в сторону взгляд⁶¹. Тем не менее неоднозначная композиция в сочетании с другими качествами антика до сих пор вызывает споры по поводу одиночного или группового характера памятника⁶². В настоящее время большинство ученых придерживается мнения о связи Эрота Соранцо с кругом Пасителя, видя в нем меньшую по размеру фигуру скульптурной группы, где могли быть представлены разные мифологические герои⁶³. Теоретически, пару эрмитажному эфебу составляла статуя большего размера, привносящая в группу повествовательный аспект и делающая Эрота устойчивой. Таким образом, исторически сложились две на первый взгляд взаимоисключающие друг друга научные концепции, в слиянии которых лежит истина. По всей видимости, эрмитажная реплика была частью скульптурного ансамбля работы неаоттического мастера. Он, следуя вкусу своего времени, взял за образец отдельно стоящую статую строгого стиля и на ее основе создал вполне самостоятельное произведение, насыщенное модными архаизмами⁶⁴, поскольку известно, что ваятели I в. до н.э. – I в. н.э. свободно черпали идеи из арсенала прошлого и творчески их перерабатывали. Для формирования окончательного суждения необходимо уточнить провенанс Эрота Соранцо, исследовать уникальный памятник на предмет его аутентичности и стилистической принадлежности, выявляющей сложное переплетение разновременных элементов с включением утонченной архаизации.

Древнеримские статуи, стилизованные под архаику, из собрания Эрмитажа наряду с подлинными греческими бронзами VI – начала V вв. до н.э. создают необходимый фундамент для изучения архаического искусства пластики, демонстрируя главные качества древнего канона. Традиционность одних, жестко следующих прототипу, оригинальность других, выраженная в эклектичном художественном строе, расширяют представление о древнегреческой скульптуре до-

⁵⁹ Herod IX, 7; 9, 11; Polyb. XVIII, 30; Plin. XXIV, 59.

⁶⁰ Вальдгауер 1915. 45–47. Автор доказывал свою версию интерпретации, базируясь не только на реконструкции атрибута в руке юноши – яблок, как любовного подарка, но также ссылаясь на свидетельства источников о существовании культа Гиакинфа в Амиклах, на Сицилии и непосредственно в Таренте, где работал Пифагор Регийский (предполагаемый автор прототипа эрмитажной статуи).

⁶¹ Вальдгауер 1915, 44–45.

⁶² Уже в XIX в. ряд ученых придерживался мнения об изначальном присутствии рядом с Эротом второго персонажа: Wolters, Furtwängler A., Joubin A.

⁶³ Саверкина 1986, 31, кат. 2; Ridgway B.S., Borbein A.H. – Афродита с Эротом, Schrader H. – Триптолем с Деметрой и Персефоной, Langlotz E. – Ганимед с Зевсом. Boardman 1985, 87, fig. 70; Ridgway 1970, 132–133, pl. 163.

⁶⁴ Саверкина 1986, 32.

классического и постклассического времени и оставляют широкое пространство для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

- Билимович, З.А. 1964: Три архаические бронзы из коллекции Эрмитажа. В сб.: Тезисы докладов на Юбилейной научной сессии. Октябрь 1964: К 200-летию Эрмитажа. 1764–1964. Л., 24–26.
- Билимович, З.А. 1973: *Античная художественная бронза*. Каталог. Л.
- Вальдгауер, О.Ф. 1915: *Пифагор Регийский*. Петроград.
- Вальдгауер, О.Ф. 1923: *Античная скульптура*. Петроград.
- Горбунова, К.С. Саверкина, И.И. 1975: *Искусство Древней Греции и Рима в собрании Эрмитажа*. Л.
- Давыдова, Л.И. 2000: Архаический курос из раскопок на острове Березань. В сб.: С.Л. Соловьев (ред.), *Античное Причерноморье. Сборник статей по античной археологии*. СПб, 140–143.
- Жебелев, С.А. Мальмберг, В.К. 1907: *Три архаические бронзы из Херсонесской губернии* (Материалы по археологии России. 32). СПб.
- Кизерицкий, Г.Е. 1901: *Музей древней скульптуры*. СПб.
- Круглов, А.В. 2008: Венера Гримани-Нани. В сб.: Е.Н. Ходза, А.М. Бутягин (ред.), *Античный мир. Искусство и археология* (ТГЭ.Т. XLI). СПб, 158–182.
- Круглов, А.В. 2014: Неизвестное об известном. О происхождении рельефа «Гибель Ниобид». В сб.: А.В. Конивец (ред.), *250 историй про Эрмитаж. Сборник статей*: в 3-х т. Т. 2. СПб., 12–16.
- Саверкина, И.И. 1982: Две архаистические скульптуры в собрании Эрмитажа. В сб.: *Художественные изделия античных мастеров. Сборник статей*. Л., 97–100.
- Саверкина, И.И. 1986: *Греческая скульптура V в. до н.э. в собрании Эрмитажа. Каталог*. Л.
- Boardman, J. 1985: *Greek sculpture: The Classical Period*. London.
- Boardman, J. 1996: *Greek sculpture: The Archaic Period*. London.
- Buschor, E. 1935: *Altsamische Standbilder*. Berlin.
- Charbanneaux, J. 1958: *Les bronzes grecs*. Paris.
- Dumont, A. Chaplain, J. 1888-1890: *Les céramiques de la Grèce propre*. Vol. I–II. Paris.
- Fullerton, M.D. 1994: Book reviews Glyptothek, Munchen. Katalog der Sculpturen Bd. VI. *AJA* 98.2, 378–380.
- Jeffery, L. 1976: *Archaic Greece. The City-States 70–500 B.C.* London.
- Kruglov, A. 2005: *The Collection of works in Archaistic Style in the Hermitage Museum's Department of Classical Antiquities*. In: S.Solovyov (red.), *Archaic Greek Culture: History, Archaeology Art and Museology*. Saint Petersburg, 46–50.
- Maffei, S. 1732: *Verona illustrate*. Verona.
- Langlotz, E. 1946–1947: Bemerkungen zu einem Basaltkopf in München. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 61/62, 95–111.
- Paciaudi, P.M. 1946–1947: *Monumenta Peloponessia*. Vol. I–II. Roma.
- Paribeni, E. 1763: *Museo Nazionale romano*. Roma.
- Richter, M.-G. 1968: *Korai. Archaic Greek Maidens*. London.
- Richter, M.-G. 1970: *Kouroi. Archaic Greek Youths*. London.
- Rolley, C. 1998: *Le sculpture grecque*. Paris.
- Ridgway, B.S. 1970: *The Severe Style in Greek Art*. Princeton.
- Stewart, A. 1990: *Greek Sculpture*. London.

REFERENCES

- Bilimovich, Z.A. 1964: Tri arkhaischeskie bronzy iz kolleksii Ermitazha [The three archaic bronzes in the Hermitage collection]. In: *Tezisy dokladov na Yubileynoy nauchnoy sessii. Oktyabr' 1964. K 200-letiyu Ermitazha. 1764–1964* [Proceedings of the Anniversary scientific session. October 1964: To the 200th anniversary of the Hermitage. 1764–1964]. Leningrad, 24–26.
- Bilimovich, Z.A. 1973: *Antichnaya khudozhestvennaya bronza* [Ancient Art Bronze. Catalog]. Leningrad.
- Boardman, J. 1985: *Greek sculpture: The Classical Period*. London.
- Boardman, J. 1996: *Greek sculpture: The Archaic Period*. London.
- Buschor, E. 1935: *Altsamische Standbilder*. Berlin.
- Charbanneaux, J. 1958: *Les bronzes grecs*. Paris.
- Davydova, L.I. 2000: Arkhaicheskii kuros iz raskopok na ostrove Berezan' [An archaic kouros from the excavations at the Island of Berezan]. In: S.L. Solovyov (red.), *Antichnoe Prichernomor'e: Sbornik statey* [The Ancient Black Sea: Collection of articles]. Saint Petersburg, 140–143.
- Dumont, A. Chaplain, J. 1888–1890: *Les céramiques de la Grèce propre*. Vol. I–II. Paris.
- Fullerton, M.D. 1994: Book reviews Glyptothek, Munchen. Katalog der Sculpturen Bd. VI. *American Journal of Archaeology* 98.2, 378–380.
- Gorbunova, K.S. Saverkina, I.I. 1975: *Iskusstvo Drevney Gretsii i Rima v sobranii Ermitazha* [Greek and Roman Antiquities in the Hermitage]. Leningrad.
- Jeffery, L. 1976: *Archaic Greece. The City-States 700–500 B.C.* London.
- Kizeritskiy, G.E. 1901: *Muzey drevney skul'ptury* [Museum of the Ancient Sculpture]. Saint Petersburg.
- Kruglov, A. 2005: *The Collection of works in Archaistic Style in the Hermitage Museum Department of Classical Antiquities*. In: S. Solovyov (ed.), *Archaic Greek Culture: History, Archaeology Art and Museology*. Saint Petersburg, 46–50.
- Kruglov, A.V. 2008: Venera Grimani-Nani [Venus of Grimani-Nani]. In: E.N. Khodza, A.M. Butyagin (reds.), *Antichnyy mir. Iskusstvo i arkheologiya* [The Ancient World. Art and Archaeology] (Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha [Transactions of the State Hermitage. XLI]. Saint Petersburg, 158–182.
- Kruglov, A.V. 2014: Neizvestnoe ob izvestnom. O proiskhozhdenii rel'efa «Gibel' Niobid» [Unknown about the known. On the origin of relief “The loss is Niobes”]. In: A.V. Konivets (ed.), *250 istoriy pro Ermitazh. Sbornik statey* [250 stories about the Hermitage: Collection of articles]. Vol. 2. Saint Petersburg, 12–16.
- Langlotz, E. 1946–1947: Bemerkungen zu einem Basaltkopf in München. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 61/62, 95–111.
- Maffei, S. 1732: *Verona illustrate*. Verona.
- Paciaudi, P.M. 1761: *Monumenta Peloponessia*. Vol. I–II. Roma.
- Paribeni, E. 1763: *Museo Nazionale romano*. Roma.
- Richter, M.-G. 1968: *Korai. Archaic Greek Maidens*. London.
- Richter, M.-G. 1970: *Kouroi. Archaic Greek Youths*. London.
- Ridgway, B.S. 1970: *The Severe Style in Greek Art*. Princeton.
- Rolley, C. 1998: *Le sculpture grecque*. Paris.
- Saverkina, I.I. 1982: Dve arkhaischeskie skul'ptury v sobranii Ermitazha [Two Archaistic sculptures in the Hermitage]. In: *Khudozhestvennye izdeliya antichnykh masterov: Sbornik statey* [Artistic Masterpieces of Antique Masters: Collection of Articles]. Leningrad, 97–100.
- Saverkina, I.I. 1986: *Grecheskaya skul'ptura v V veke do n.e. v sobranii Ermitazha. Katalog* [The 5th century BC Greek Sculpture in the Hermitage. Catalogue]. Leningrad.

Stewart, A. 1990: *Greek Sculpture*. London.

Valdgauer, O.F. 1915: *Pifagor Regiyskiy [Pythagoras of Rhegion]*. Petrograd.

Valdgauer, O.F. 1923: *Antichnaya skul'ptura [Ancient Sculpture]*. Petrograd.

Zhebelev, S.A. Malmberg, V.K. 1907: *Tri arkhaischeskie bronzy iz Khersonesskoy gubernii [Three archaic bronzes from Chersonese province]* (Materialy po arkheologii Rossii [Materials on the Archeology of Russia]). 32. Saint Petersburg.

ARCHAIC SCULPTURE IN THE STATE HERMITAGE AND THE STUDY OF GREEK ART

Irina V. Buzunova

The State Hermitage Museum, Saint-Petersburg, Russia

buzunova-i@mail.ru

Abstract. The Hermitage collection of classic sculpture has special features that predetermined the criteria of the approach to the study of ancient Greek Art. In the absence of the Greek sculptures of the 6th – beginning of the 5th centuries BC in the museum collection, it is possible to study the Archaic style on the basis of the original bronzes, the miniature size of which do not distort the clarity of the statuary canon. Specific character of large-scale monuments of the antiquity becomes clear thanks to ancient Roman works that in a broad manner reproduce the stylistics of the archaic epoch originals. As a result, one can form a broad view on the basic parameters of the archaic language and main statuary types of the Archaic period – sculptures of *kouroi* and *korai*.

Keywords: The State Hermitage, museum collections, Greek sculpture, Archaic period
