

ТЕРРАКОТОВАЯ СТАТУЭТКА ПЕРСОНАЖА В ПОЛУМАСКЕ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

Терракотовая статуэтка персонажа в полумаске (инв. № Г.266) (илл. 1-2) поступила в Эрмитаж в 1851 г. из собрания Пиццати. Она исполнена из светло-коричневой глины с вкраплениями частицы слюды. Толстый слой светлой обмазки покрывал всю фигурку. На полумаске - густой слой красновато-коричневой краски, её же следы прослеживаются по всей поверхности верхней части фигуры. На одежде ниже пояса - остатки темно-розовой краски пурпурного оттенка, получившей популярность в эллинистическое время: пигмент ее добывался из растения *rubia tinctorum*.

Для оттиска головы была использована отдельная форма. Полая, срезанная на уровне бедер фигура исполнена в двухчастной матрице. При том, что статуэтка снизу открыта, в задней стенке имеется большое овальное отверстие. Хотя пропорции терракоты более всего подходят для типа марионетки с подвесными ногами, отсутствие сквозных отверстий внизу в боковых стенках заставляет усомниться в таком предположении. Не исключено, однако, что по каким-либо причинам фигурка не была доведена до конца. Заметим, что технические детали и раскраска совпадают с малоазийской терракотой из американского собрания Б. и Л. Флейнман (музей Пола Гетти, Лос-Анжелес), изображающей актера-мима, пародирующего Артемиду (илл. 3). Такое совпадение - существенный аргумент в пользу предположения о происхождении эрмитажной статуэтки из Малой Азии - возможно, Мирины или Смирны¹.

Голова персонажа повернута вправо, правая рука опирается в бок, левая, согнутая в локте, с широким брашлетом ниже запястья, поднята вверх характерным движением мужского танца, которое часто встречается у соответствующих марионеток. Всё лицо (кроме подбородка) закрыто маской, натянутой также на затылок, рельефный край которой четко прослеживается. Нет даже намёка на парик, голова выглядит совершенно лысой. Характерные особенности маски - рельефные высоко поднятые изогнутые брови над широко расставленными раскосыми глазами с пластически переданными контурами и очень сильно вздернутый нос с глубоко продавленными большими круглыми ноздрями. Из-под маски виден гладкий заостренный подбородок. Персонаж физически сильно развит, судя по мощной шее, мускулистым рукам и (даже несколько гипертрофированным) грудным мышцам.

Первое впечатление - что фигура обнажена до пояса. Однако рельефные, хотя и расплывчатые, складки ткани - спереди на левом боку и сзади, спускающиеся с левого плеча - говорят о том, что одежда состоит из короткого хитона, спадающего с правого плеча. Он подпоясан скрученным в жгут поясом из мягкой ткани, который завязан узлом, со свисающими концами на левом боку. Ниже пояса хитон ложится полукруглыми складками. Такой типичный для небогатого люда костюм, уместный и на ремесленнике и на рабе, дополняется гирляндой, спускающейся с левого плеча до пояса, чья поверхность проработана вытинами (тот же прием, что и при передаче ноздрей). Пальцы правой руки переданы довольно небрежно царапинами, на левой - не обозначены вовсе.

Эта редкая, поражающая своей необычностью статуэтка почему-то осталась вне поля зрения Ф. Винтера, не включившего её в свой свод типов терракот²; при том, что к моменту его выхода в свет терракота уже столетия находилась в эрмитажном собрании, материал которого Винтер широко использовал. Самая главная особенность фигурки - маска - как бы предполагает её связь с театральной тематикой, однако в профессиональном театре пользовались только масками, целиком закрывающими лицо. К тому же, полумаска нашего персонажа далека от стандартных разновидностей масок, существовавших в античной комедии. Хотя письменные источники не упоминают об употреблении полумасок в ателлане (от оскского города Ателлы) - предположении, напомнимшем перичные формы дорийской фарсовой комедии³ - в некоторых изображениях персонажей в полумасках, исполненных в терракоте и бронзе, французская исследовательница П. Пирон-Бистань склонна видеть действующие лица ателланы⁴.

В Лувре хранится терракотовая головка с лицом, закрытым маской до верхней губы, предположительно персонажа ателланы⁵. Действительно, узколицый, с большим горбатым носом,

этот типаж мог бы вписаться в ряд героев ателляны с их шестью характерными масками - незадачливого старика Паппа, обжора Макка, глупого хвастуна Бууффона, хитрого горбуна Доссена, зубастого Мандука и пугающей детей Ламини⁶, чего никак не скажешь о персонаже воплощенном нашей терракотой. Более того, они воспринимаются как его антиподы не только из-за физиономического склада, отличающегося огромными крючковатыми носами на худых лицах с жесткими складками в углах больших ртов, но и потому, что образы ателляны неотделимы от повседневности, в то время как наш персонаж в её рамки не укладывается. Заметим также, что существует весьма убедительная версия использования таких масок вовсе не в ателляне, а во время культовых игр в честь местных италийских богов⁷.

Причастность эрмитажной терракоты к другому народному жанру театральных представлений, распространенному не только в Италии, но и восточно-греческом регионе - миму - едва ли можно подтвердить надежными доказательствами. Правда, в противовес утверждениям Г.М.А. Рихтер и М. Бибер, теперь очевидно, что в отдельных, хотя, по-видимому, очень редких случаях мимы тоже играли в масках⁸. Пример тому - статуэтка, происходящая с родины мима, Александрии⁹. Безобразный карлик с огромными ушами совершенно укладывается в обычный набор персонажей мима, в котором сидеть и рядом использовались в качестве актеров люди с врожденными и приобретенными уродствами и патологиями¹⁰. В берлинском Антиквариуме хранится приобретенная в Смирне фрагментированная фигурка актера-мима с характерной внешностью, лысого и носатого, держащего бородатую маску¹¹. Однако, судя по не столь уж многочисленным целком сохранившимся фигуркам мимов¹², они не отличались могучим телосложением, даже напротив, выглядели скорее тщедушными. В отличие от представлений трагедии, где мощная стать исполнителей ценилась настолько, что истории сохранила имя актера Аполлония, занимавшегося боксом и добившегося победы на состязаниях в Александрии¹³, в миме этого совершенно не требовалось. Поэтому образ персонажа, запечатленного в эрмитажной терракоте, контрастирует с привычным обликом мима не только из-за полумаски.

Среди огромного количества гротескных терракотовых головок, главным образом, из Малой Азии и Египта¹⁴, многие наверняка воспроизводили мимов. Тем не менее, они даже отдаленно не перекаиваются с нашим персонажем. Правда, представления мимов включали акробатические номера и выступления жонглеров, но их исполнители едва ли скрывали под масками лица, во всяком случае это не прослеживается ни в литературных, ни в изобразительных источниках.

Иконографические особенности полумаски эрмитажной статуэтки скорее напоминают персонажа дionисийского фиаса, сатира или сылена, с их узкими раскосыми глазами и вздернутыми широкими носами. Надо отметить, что в коронястике, к тому же, имеются изделия, которые можно принять как доказательство использования полумасок в дionисийских ритуалах. Существуют, хотя и единичные (в отличие от многочисленных и разнообразных целых масок), терракотовые полумаски почти в натуральную величину. Одна из них хранится в Лувре¹⁵. Важной деталью полумаски являются торчащие над лбом маленькие рожки, какие обычно изображаются у сатиров. Не исключено, что терракотовая полумаска повторяла исполненные из соответствующих материалов полумаски, практически употреблявшиеся участниками дionисийских действ - например, теми, кто хотел сохранить свою анонимность.

Рожами считает Пирон-Бистань, небольшие выпуклости на маске терракотовой головки из Национального музея древностей в Лейдене (илл. 4), хотя это не представляется абсолютно бесспорным. Как полагает Паула Леенаар Пласе, на которую ссылается Пирон-Бистань, терракота происходит из Смирны и датируется эллинистическим временем. Следует, однако, отметить, что близкие головки II в. до н.э. были обнаружены при раскопках некрополя Тарента¹⁶. Приблизительно совпадающая по размерам с головой нашей статуэтки, лейденская головка совпадает с ней и по конструкции полумаски: у них совершенно одинаково трактуются её ширкий выпуклый край сзади. Возможно, терракоты даже вышли из одной мастерской. Пожалуй, экземпляр из Лейдена точнее следует иконографии персонажей дionисийского фиаса, что особенно наглядно при сравнении его, например, с бронзовой головой молодого Папа из коллекции Христоса Г. Бастиса¹⁷.

Немало странное впечатление возникает из-за отсутствия и у эрмитажного, и у лейденского явно не старых персонажей даже намёка на шевелюру. Попытки найти нечто подобное на

памятниках дionисийского круга дали мизерный результат: на фрагменте италийской вазы IV в. до н.э. из Музея Аллара Пирсона в Амстердаме изображен не только совершенно лысый, что вполне оправдано его преклонным возрастом, но и безбородый Папослен в сцене из сатировой драмы¹⁸. Впрочем, как отмечает американский исследователь А. Дэвид Нэйпер, "если мы попытаемся воспринять иконографически маску сатира, чтобы перечислить существенные черты, то они могут быть такими общими, что не имеют аналитического значения. Успех такого рода маски часто создавался самым легким обозначением звериной, а не человеческой формы"¹⁹. Кроме того, известно, что лысая голова, наряду с преувеличенно большим фаллом, свидетельствовала о похотливости и склонности к сексуальному разврату²⁰. Следует признать, что особую остроту, даже гротескность, эрмитажной фигурке придает форма носа с поздырями, словно выставленными напоказ наподобие звериных. Интересно, что эта особенность вызывает ассоциацию с памятником, как раз лишенным даже намёка на карикатуру или гротеск, претендующим исключительно на портретное сходство при несомненном уважении к модели. Речь идёт о камерном мраморном портрете Сократа в Британском музее, представляющем собой римскую работу императорского времени по оригиналу Лисиппа²¹.

Сходство Сократа с силеном, о котором неоднократно упоминают литературные источники, в частности Платон и Ксенофонт²², давно превратилось в аксиому. Однако в связи с этим заслуживает внимания рассуждение французской исследовательницы Франсуазы Фронтиг-Дюкюо о соотношении подлинного лица философа и некоей его маски, созданной словесным способом с целью продемонстрировать яркий пример сочетания духовной красоты и внешнего безобразия, воплощенного "по столь знакомому грекам закодированному каноническому образу старого Силена" - с тем, чтобы последнее ещё больше оттеняло первое: "Если лицо Сократа - маска, то это потому, что лицо Силена - маска: маска отца сатиров, которую афиняне хорошо знали, потому что они её надевали, чтобы самим сделаться сатирами и следовать за Дионисом в его шумных процессиях. В глазах греков эта маска олицетворяла полувзвериную прирлуду спутников бога."²³ Вообще же, вздернутый нос считался некрасивым, и Плутарх упоминает курносые носы (наряду с крючковатыми) как закономерный объект для высмеивания²⁴. Задолго до Плутарха, у Аристофана тоже легко найти этому подтверждение. Например, в "Законодательницах" эта деталь часто обыгрывается, когда речь идет о безобразных старухах, жаждущих затанцевать юношу в свою постель: "Но с красивою рдлом уродки стоять и старухи курносые будут". "Нам, курносым, уродам, трухлявым хромцам / по закону с девочкой не в очередь спать". "Если бы мне не лежать сперва с курносой / Пинлой старухой!"²⁵

Роль изначальной и органичной связи театрального зрелища и культа Диониса трудно преувеличить. Она выражалась уже в том, что алтарь этого бога был важной частью театра, что его жрецы занимали почетные места на каждом представлении, что песам предназначался для Дионисий, предшествовало соответствующее жертвоприношение и торжественная процессия со статуей Диониса. Установленная в театре во время представления, она олицетворяла самого бога, в то время как актеры представляли "полночленими посвященными представителями культа Диониса"²⁶. При таком подходе граница между культовыми ритуалами, частью оргиастического характера, и театральным представлением оказывалась достаточно условной.

Так же, как и профессиональные актеры, участники ритуалов могли испытывать необходимость скрыть лицо за маской. Во время Аифестерий устраивалась процессия людей в масках, обменивавшихся ругательствами, заключавшими апотропеический смысл²⁷. Вероятно, нечто похожее происходило и во время процессии из Афины в Элевсину на мосту через реку Кефисс²⁸. У Буркерт, говоря об одной из разновидностей дionисийских действ - шествии фаллофоров - отмечает, что из-за их фривольного и разнузданного характера, участники, чтобы не быть узнаваемыми, мазали лица сажей и скрывали их под масками, о чем сообщает эллинистический источник²⁹. Такие маски должны были отличаться от масок профессиональных театральных актеров, и более легкие и не столь громоздкие полумаски могли подходить в данном случае.

Не исключено, что Демосфен имел в виду как раз нечто подобное, когда приводил в качестве примера разврата свояка Эхлина: "...проклятый Кирибон, идущий в шествиях без маски!"³⁰.

Участники дionисийской пантомимы (один или два танцора и музыкант), спектакли которой устраивались в частных домах, также могли использовать полумаски, как изображено на фреске из

Геркуланума, хранящейся в Национальном музее в Неаполе. Мне кажется, что прав фон Мерлин, и на одном из персонажей фрески - именно полумаска³¹. Дионисийская пантомима могла иногда ассоциироваться с самым культом, где требовалось исполнение ритуала "любителами", которым маска нужна была для сохранения анонимности. Можно также упомянуть редкий пример использования полумаски флейтистом, аккомпанирующим во время репетиций актерам сатирической драмы, запечатленным на мозаике из дома трагического поэта в Помпеях - вероятно, копии оригинала IV в. до н.э.³²

Идея о причастности изображений в полумасках с определенными иконографическими особенностями к дионисийскому культу и о том, что функции маски заключались в сохранении анонимности участников соответствующих действ, представляется вполне допустимой. Рискнем, однако, несколько расширить такую гипотезу, для большей полноты картины привлекая еще одну статуэтку - из Музея искусства и ремесел в Гамбурге³³ (илл. 5). Эта терракота эллинистического времени имеет много общего с эрмитажным экземпляром: полумаска с сильно вздернутым носом; маска натянута на безбородое лицо тем же способом и также нет никакого намека на парик; совпадает вид одежды, поверх которой тоже спускается гирлянда. Правая рука, тоже с широким брашлетом на запястье, поднята вверх тем же жестом, что и у нашей фигурки. Мерлин определяет персонажа как участника фарса³⁴.

Гамбургский персонаж роднит с эрмитажным и лейденским сильно выраженный гротескный характер, причем, из-за сочетания характерных физиономических черт с полным отсутствием причиски возникает некий намек на сходство со свиной мордой. Кстати, выходящее на голову из Лейдена скорее напоминают не рожки, как это кажется Пирон-Бистань, а поросочки ушн. Возникает ассоциация с сообщением Фриниха о происходящем из Египта непристойном танце под названием *γυρλάσις*, исполнитель которого назывался, соответственно, *γυρλάς* (*γυρῶλος*)³⁵. Причем, в своем словаре Фриних точно указывает и происхождение термина "*γυρῶλος*" от "*γυρῶλος*" (с одним "λ"). Такое обозначение он связывает со свиньей, так как звук "gri" воспроизводит хрюканье и шум, производимые этим животным³⁶.

Египетское происхождение самого понятия "грилл" подтверждает и Плиний Старший, повествующий о знаменитом александрийском живописце времени Птолемея I Антифиле, который "в шуточных картинах написал в смешном виде человека по имени Грилл, откуда такого рода картины называются гриллами"³⁷.

Так как имя "Грилл" созвучно с *γυρῶλος* (свинья, поросенок), то существуют две версии трактовки этого слова в тексте Плиния. Первая заключается в том, что Антифил карикатурно изобразил некоего Грилла со свиной головой, вторая - сводится к тому, что речь идет не об имени собственном, а об обозначении жанра гротеска в живописи. В пользу последнего предположения трактуются высказывание энциклопедиста Филодема, сохранившиеся на фрагменте обугленного свитка папируса в одной из помпейских вилл. В нем он противопоставляет "писание гриллов", *τὸ γυρῶλογράφειν*, созданию прекрасных картин³⁸, *τὸ κάλοϋς ἠγχιουρέειν τίμακαϋς*. Стивенсон полагает, что в таком подходе Филодема проявились его нео-платонические или нео-эпикурейские эстетические воззрения, с их главенством внешней красоты над моралью и логикой³⁹.

Представляется, что обе версии не являются взаимоисключающими. Более того, как раз материал коропластики подтверждает существование в эллинистическом Египте некоего танца, который, судя по облику его исполнителей, носил далеко не пуританский характер. Терракотовые фигурки в бурном движении, в полумасках, отчасти скрывающих комические физиономии, с гирляндами, свисающими на грудь, были обнаружены при раскопках Александрии⁴⁰. Можно предположить, что Фриних, упоминая корябщий его танец, имел в виду нечто подобное. При открытости и взаимной восприимчивости областей эллинистического мира такой танец мог легко быть перенят в Малой Азии, откуда, по всей вероятности, происходит эрмитажная статуэтка.

Примечания

1. *A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*. Malibu, California, 1994. Pp. 236-237, no.119.
2. Winter F. *Die Typen der figurlichen Terrakotten*. Bd. 1-2. Berlin - Stuttgart, 1903.
3. *Facsimiles M.J. Русская литература III-II до н.э. // История всемирной литературы. Т. I. М., 1983. С. 424.*
4. *Giron-Bistagne. Les demi-masques // RA, 1970, fasc. 2. P. 279 suite.*

5. Besques S. *Nrtologie raisonnée de figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*. Vol. IV,3. Paris, 1986. Pl. 132, c, D 4088.
6. *Тим Линый. История Рима от основания города*. VII. 2. Bieber M. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton, 1939. Pp. 416-417, figs. 546-549.
7. Binsfeld W. *Schauspiele im Römischen Trier* // *Landeskundliche Vierteljahrbücher* 12, 1966, Nr. 2, S. 47 ff.; *Русское искусство и культура*. Выставка Русско-германского музея города Кельна в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, и в Государственном Эрмитаже, Ленинград. Кельн, 1984. С. 125, № 82, рис. 84.
8. Richter G.M.A. *Grotesques and Mime* // *AA*, 1913, Vol. 17, no. 2, p. 155; Bieber M. *Op. cit.*, pp. 160, 313.
9. Boccia E. *Movimenti de l'Égypte gréco-romaine*. Vol. II. *Terrocotte figurée greche e greco-egizie del Museo di Alessandria*. Bergamo, 1930. Pp. XXXVIII.
10. Stevenson William E. *The Patalogical Grotesque Representation in Greek and Roman Art*. Dissertation, University of Pennsylvania, 1975. P. 58 ff., 71.
11. *Winter, op. cit.*, S. 412, 2.
12. *Бюст портретный Эрмитаж, ина. № Г. 1761, не отыскана*; Wiegand Th., Schrader H. *Priene*, 1904. S. 358, Abb. 436 - 437; *Изменения терракотовой глины в Афинах с тремя персонажами и надписью "ΜΙΜΟΛ-ΩΓΙΟ ΗΠΙΟΘΗΣΙΣ ΕΙΚΤΡΑ"* - C. Wutzinger. *Mimologen* // *AM*, 1901. Bd XXVI, S. 1 ff., Taf. I; Bieber M. *Die Denkmäler zum Theaterwesen in Altertum*. Berlin, 1920. S. 176 f. Nr. 187, Abb. 142; Bieber. *The History of Greek and Roman Theater*. Pp. 253, 421, figs. 290, 557; *La gloire d'Alexandrie*. Catalogue une exposition. Musée du Petit Palais 7 mai - 26 juillet 1998. Paris, 1998. No. 216.
13. Flickinger R.C. *The Greek Theater and its Drama*. Chicago, 1936. P. 191 f.
14. Besques S. *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains*. Vol. III. Paris, 1972. Pl. 306, 309 -317; *Leuven-Plaisier Paula G. Les terres cuites grecques et romaines*. Vol. III. Leiden, 1979. P. 88, 90-92; *Schreiber Th. Die Nekropole von Kón-ecsh-Schüküfa*. Ausgrabungen und Forschungen. Expedition Ernst Sieglin I. Leipzig, 1908. Taf. LXXII, 1-2.
15. *Ина. № Ср. 4780. Высота - 14 см., ширина - 15 см. Точные данные о происхождении отсутствуют и оно считается предположительно италийским, но нельзя не согласиться с Гирон-Бистагн, которая отмечает специфику именно эллинистической эпохе с ее синкретизмом быстрого распространения и приспособления к местным особенностям греческих типов терракот, в первую очередь в Малой Азии, Египте и Южной Италии.* - Ghiron-Bistagne P. *Op. cit.*, pp. 270-272.
16. Ghiron-Bistagne P. *Op. cit.* Pp. 268-269, figs. 21-24.; *Gruetler D. Tonfiguren in Grab*. München, 1997. S. 232. Abb. 278-279.
17. *Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis*. New York, 1987. P. 233, no. 137.
18. Bieber M. *The History of Greek and Roman Theater*. 2-nd ed. Princeton, 1961. Pp. 13-14, fig. 44.
19. *Napier David A. Masks, Transformation and Paradox*. Berkeley and Los Angeles, 1986. P. 58.
20. *Rößler-Haus S. Die bronzenen Zwergentänzer* // *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*. Band I. Köln, 1994. S. 496.
21. *Так называемый тип Б - Ridgway Sismondo V. Hellenistic Sculpture I*. Winsconsin, 1990. P. 79, pl. 39. Вызывает удивление, что Риджвей Сисмондо В. *Гелленстическая скульптура I*. Винсонсин, 1990. P. 79, pl. 39. Вызывает удивление, что Риджвей Сисмондо В. *Гелленстическая скульптура I*. Винсонсин, 1990. P. 79, pl. 39. Вызывает удивление, что Риджвей Сисмондо В. *Гелленстическая скульптура I*. Винсонсин, 1990. P. 79, pl. 39. Вызывает удивление, что Риджвей Сисмондо В. *Гелленстическая скульптура I*. Винсонсин, 1990. P. 79, pl. 39.
22. *Платон*. *Пар.* 215a - 216e; *Ксенофонт*. *Пар.* IV, 19 // *Ксенофонт. Сократические сочинения*. М.-Л., 1935; *Ходжа Е.Н. К вопросу об отрицении греческой комедии в коринфястике* // *ПЭ*. 1984. Т. XXV. Сс. 64-65.
23. *Flontis-Ducoux Françoise. Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris, 1995. Pp. 53-54, note 72.
24. *Плутарх. Застольные беседы*. II, I. J., 1990; *Stevenson P*. 68.
25. *Аристофан. Законотельники*. 610, 700, 930 // *Аристофан. Комедии*. Т. II. М.-Л., 1934. *Перевод* Андр. Платовского.
26. *Garlon Ch. Personal aspects of the Roman Theater*. Toronto, 1972. P. 34; *Napier D.A.* *Op. cit.*, p. 40.
27. *Pickard-Cambridge A. Dramatic festivals in Athens*. Oxford, 1968. Pp. 5-7, 19, 27, 36.
28. *Эпизод носил название «Уесурсионо, от уесурсио» - откусывать шутки, браниться, одно из значений уесура - мост; полной ясности о месте нет, существуют два варианта.* - См.: *Mylonas G. Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton, 1961. P. 246; *Clinton K. Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*. Stockholm, 1992. Pp. 30, 63; *Barker W. Greek Religion*. Cambridge, 1985. P. 238.
29. *Barker W. Op. cit.*, p. 104.
30. *Меллерен. О предельтиском посольстве*, 287. *Ораторы Греции*. М., 1985. С. 117. *Перевод* С. Ошерова.
31. *Eiraklin E. von. Antiken im Hanibourgischen Museum für Kunst und Gewerbe* // *AA*. 1928. S. 383 - 384, Abb. 97., a не миска особого фасона, как утверждает Гирон-Бистагн - Ghiron-Bistagne P. *Op. cit.*, pp. 265-266, fig. 18.
32. *Неполная Национальный музей*. - *Тертман П. Врэдхман F. Denkmäler der Malerei des Altertums*. München, 1907. Taf. 14; Bieber M. *The History of the Greek and Roman Theater*. 1961. P. 12, fig. 36.
33. *Mecklin E. Op. cit.*, S. 382, Abb. 96.
34. *Ibid*.
35. *Phrynichus. Preparatio sophistica*. Ed. I de Borries, Leipzig, 1911. P. 58.
36. *Stevenson W. E. Op. cit.*, p. 12, note 29.
37. *Линый Старший. Естественные искусство, XXIV, 114. Перевод* Г.А. Тарюнина. М., 1994; *Binsfeld W. Gryllif. Ein Beitrag zur Geschichte der antike Karikatur*. Dissertation. Köln, 1956. S. 26 ff. 52, 67 - 68, Anm. 11.
38. *Volurna Rhetorica*. Ed. S. Sudhaus, vol. II. Leipzig, 1896, p. 297; *Binsfeld, op. cit.*, S. 28; *Линый Старший. Естественные искусство. Приложение* Г.Б. Тарюнина к тл. XXV, 114, сс. 557 - 558, 12.

39. Stevenson, *op. cit.*, pp.17-18.

40. Breccia E. *Terracotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria. Monuments de l'Égypte Gréco-romaine II*, fasc. 2. Bergamo, 1934. Pl. LXXV, nos. 383-385, pl. LXXVI, 388; *Bullet P Terres cuites Gréco-Égyptiennes du Musée d'Alexandrie // "Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano"*, Roma, 1995, p. 261, tav. XXIX, I.