

«Игра природы»: раковина как пластический мотив в древнегреческом искусстве

Тамаш Петер Кишбали

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, kisbalim@gmail.com*

Аннотация. В статье предлагается рассмотреть, как используется мотив раковины древнегреческими мастерами и как интерпретируется и обыгрывается природная форма в произведениях искусства. Раковины стали распространенным мотивом античного искусства за счет пластического и визуального разнообразия, ассоциативной активности, а также «интригующего» аспекта чего-то скрытого внутри внешней оболочки. На примерах объемной трактовки мотива выявлено три художественные ситуации: раковина-вместилище как часть сосуда, раковина как самостоятельное вместилище и раковина как пластический мотив на сосуде.

Особое внимание заслуживают сосуды, в которых творчески соединяется сам объем сосуда и идея раковины как вместилища: пластические арибаллы, лекифы и другие типы (иногда с включением миниатюрной скульптурной группы, например с рождением Афродиты), а также керамические и металлические двусторчатые пиксиды. Уникальное место занимают в этом кругу мраморные раковины, вырезанные из одного куска камня, подражающие сложной форме «пеликаньей ноги».

Ключевые слова: искусство Древней Греции, архаика, классика, фигурные сосуды, вазопись, рождение Афродиты, морские раковины, искусство и природа

Для цитирования: Кишбали Т.П. «Игра природы»: раковина как пластический мотив в древнегреческом искусстве // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 1. Ч. 2. С. 155–168. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-155-168

“Ludus naturae”: shells as sculpted motifs in Ancient Greek art

Tamás Péter Kisbali

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
kisbalim@gmail.com*

Abstract. In this article, I trace the various ways Ancient Greek artisans used seashell-motifs, and how they interpreted these natural forms in artistic contexts. The reason for the popularity of seashells lies in their visual and haptic variety, their wealth of association, and the device of something secret hidden under the hard outer shell. I examine three possible variants of the motif's treatment in relief and volume: the shell-container as part of a vessel, the shell as an independent container, the shell as a sculpted motif on a vessel.

Of particular interest are the vases where the integration of shell and vessel is especially marked, such as plastic aryballoi, lekythoi and other types (often with the inclusion of mythological subjects, such as the birth of Aphrodite). Terracotta and metal pyxides are also considered. Alongside these, I examine the rare “marble shells”, stone vessels carved in the intricate shape of “pelican's foot” shells.

Keywords: Ancient Greek art, Archaic period, Classical period, plastic vases, vase painting, the birth of Aphrodite, seashells, art and nature

For citation: Kisbali, T.P. (2023), “‘Ludus naturae’: shells as sculpted motifs in Ancient Greek art”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, part 2, pp. 155–168, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-1-155-168

Морские раковины, помимо широкого практического, экономического, кулинарного применений (Ath. 3.86b–92d), стали и распространенным образом античного искусства. На это повлияло два фактора: во-первых, пластическое и визуальное разнообразие природных форм раковин, рождающих богатый ассоциативный ряд, и во-вторых – «интригующая» структура, таящая внутри внешней твердой оболочки нечто ценное.

Тема, разумеется, безгранична. Поэтому для данной статьи я выбрал только один ракурс, а именно пластический потенциал раковины. Интересно проследить на нескольких памятниках, как используется мотив раковины, как природная форма интерпретируется и обыгрывается в произведениях искусства древними мастерами, а также сделать особый акцент на взаимодействии раковин и сосудов.

Таким образом, я рассматриваю в статье три ситуации:

1. Раковина-вместилище как часть сосуда.
2. Раковина как самостоятельное вместилище.
3. Раковина как пластический мотив на сосуде.

Также уточню, что хронологически настоящее исследование охватит в основном позднюю архаику и классику, но эллинистический и римский материал не будет рассматриваться.

Впрочем, как раз с римского свидетельства стоит начать разбор – с пассажа Плиния Старшего о морских раковинах. Он замечает, что в раковинах «чрезвычайно многообразно проявилась игра природы – столько разных окрасок, столько разных по форме раковин: плоских, вогнутых, удлинённых, серповидных, шарообразных, в виде полушария, горбчатых, гладких, покрытых морщинами, зубчатыми, бороздками, закрученных спиралью <...>, и еще украшенных тонкими полосками, завитками, желобками, зубцами, как у гребенки, чем-то вроде черепицы, уложенной волнообразно, переплетенными прутиками наподобие решетки, отверстиями, идущими по наклонной или прямой линии, частыми пятнами, вытянутыми, извилистыми; иногда раковины соединяются короткой завязкой, иногда цепляются друг за друга всем боком; встречаются раковины раскрытые, как хлопающие ладони, или изогнутые, как горн» (Plin. N.H. 9.52)¹.

Плиний с упоением отмечает разнообразие формы раковин, их цвета, фактуры, структуры и устройства, количество створок и способов их скрепления. В дальнейших пассажах моллюски также подчеркнута одушевленные, с «характером», особенно жемчужницы, оберегающие свои драгоценные сокровища. У пассажа Плиния есть, разумеется, предыстория. Природное разнообразие моллюсков описано, например, в естественно-научном сочинении Аристотеля «История животных» (Arist. Hist. an. 4.4–6). Можно предположить, что текст Плиния – обобщение предыдущих знаний, отражение как личного интереса автора, так и распространенного образа мышления о раковинах, способ интеллектуализации природного явления.

Предваряя нижеследующие размышления, отмечу, что, как мне кажется, формальные характеристики и семантические коннотации, акцентированные Плинием, те же, к которым обращаются художники.

С древнейших времен человек использовал реальные раковины разных форм для утилитарных и эстетических целей, в «сыром» или обработанном виде: в качестве украшений, бусин, сосудов (емкости

¹ Здесь и далее в переводе Г.С. Литичевского.

для жидкостей) и палеток для красок. Здесь нет необходимости проследивать всю историю использования раковин, лишь отметим пунктирно некоторые любопытные моменты. Меня интересуют те ситуации, когда раковины не только собирают, отбирают, трансформируют, а активно производят, имитируют с помощью разных других материалов, а также интерпретируют в художественном и символическом отношении.

Один из древнейших примеров восходит к III династии Египта². Эта золотая коробочка дает нам прекрасный пример соединения органики и механики: подражание натуре при исполнении рифленной структуры створок раковин и замена биологического соединения на металлические шарниры.

Интересные параллельные примеры происходят из раннединастических «царских гробниц» Ура³. Первый предмет сделан из стесанной раковины типа «трубача» [Moorey 1994, pp. 133–135]. Второй – из серебра. Его форма более упрощенная, схематизированная, более утилитарная, но хранит в себе отсылки к природному прототипу.

На территории Эгеиды во II тыс. до н. э. морские мотивы, в частности моллюски, широко распространены [Berg 2011]. На сосудах раковины появляются как в росписях, так и в виде лепного декора. Особый интерес заслуживают примеры имитации раковин в разных материалах: в фаянсе [Hood 1978, p. 135], керамике или в алебастре [Hood 1978, p. 142].

И еще один характерный тип, уже из первых веков I тыс. до н. э. Это огромные раковины тридакны, которые гравировались тонким рисунком и были в ходу по всему Средиземноморью [Stucky 1974; Caubet 2014]. С одной стороны, это не совсем вписывается в тему моего исследования, поскольку использована настоящая раковина. Здесь мы наблюдаем противоположный процесс: трансформацию раковины во что-то другое, а не создание раковины из других материалов. Однако исходная точка та же, и, я думаю, ассоциативный и творческий импульсы тоже близки. В естественной форме тридакна при художественной трансформации подчеркивается их «охват», вбирающий в себя что-то ценное. Раковины превращаются в крылатых существ-защитников. При этом сами предметы – сосуды, емкости. Это подводит нас к первой ситуации.

² Каирский египетский музей. № JE 92656. Древнее царство, время III династии.

³ Музей археологии и антропологии Пенсильванского университета. № В 17194, В 18944, В 17081.

Раковина-вместилище как часть сосуда

Порою сам сосуд уподоблялся раковине – что и логично, ведь сосуд – это оболочка, вместилище. Формы могут быть весьма причудливыми. На позднеархаическом арибалле из собрания Метрополитен-музея⁴ двустворчатые раковины моллюска-сердцевидки соединяются вокруг единой оси, и из этого конгломерата произрастают венчик и тонкие ручки сосуда. Раковины скреплены в виде трилистника. Их рифленая белофонная поверхность расписана тонкими линиями. Линии неровные, волнистые, «дребезжащие». В пластическом объеме, возможно, использовалась матрица с реальной раковиной⁵, однако в росписи нет попытки предельного натурализма – элемент творческой абстракции остается. Но грань тонкая: где здесь намек на природную симметрию, а где – на создание особой живописной окантовки при взгляде сверху на венчик?

С одной стороны, это великолепное соединение двух начал – природной формы моллюсков и искусственного объема вазы. С другой стороны, сами раковины плотно закрыты, их нельзя «раскрыть» привычным способом. Зато их содержание становится доступным благодаря венчику.

Приведенный тройной ракушечный арибалл – не единственный в своем роде. Известно множество целых примеров и фрагментов⁶, в том числе подписные сосуды Финтия⁷. Можем заметить, что конфигурация разнообразна: положение и поворот раковин (по отношению к горлышкам сосудов) меняются. На полях отмечу, что такие эксперименты со «связками» объемов можно найти и раньше, например, в сосуде из коллекции Лувра, где четыре плода граната образуют единый «букет», обвиваемый змеей⁸.

⁴ Метрополитен-музей. № 23.160.33, конец VI в. до н. э. BAPD 200151.

⁵ Cohen B. The Colors of clay. Special techniques in Athenian vases. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006. P. 266–267, cat. no. 78.

⁶ Приведу лишь несколько примеров: Королевский музей Онтарио, Торонто. № 919.5.37, конец VI в. до н. э.; Художественный музей Кливленда. № 1932.199, конец VI – начало V в. до н. э.; Художественная галерея Йельского университета. № 1913.172, V в. до н. э.

⁷ Верхняя часть арибалла из Элевсина с надписью Φιντίας εποισεν. Археологический музей Элевсина, вторая половина VI в. до н. э. BAPD 200147.

⁸ Лувр. № Ср 3659 / Н 29, последняя четверть VII в. до н. э.

Но были распространены и более простые, одинарные раковины-сосуды⁹. Как правило, это миниатюрные емкости для масел и votивные предметы.

Интересно сравнить их с другим типом миниатюрных сосудов, имитирующих природную форму, а именно – миндаля¹⁰. Чаще всего в таком исполнении встречаются лекифы и амфориски. Достоверно мы не знаем, какое именно вещество хранилось в этих сосудах. Однако если ради мысленного эксперимента допустить, что это могло быть, собственно, миндальное масло, то вырисовывается интересная игра коннотаций. Из семян мы получаем через отжим масло и дальше его же заливаем в емкость в виде миндаля. По сути, мы возвращаем его в исходное – но непортящееся, искусственно созданное хранилище. Эта переработанная, физически и метафизически очищенная субстанция и попадает в votивный или погребальный контекст¹¹.

Подводя промежуточный итог, мы рассмотрели несколько примеров соединения идеи сосуда и раковины через аналогию, через подобие. Это совмещение также порождает ряд ассоциаций – о внешней, первичной замкнутости раковины, но дальше – о возможности получения доступа к ее содержанию после открытия.

Раковина как самостоятельное вместилище

Эта категория, очевидно, восходит к использованию настоящих раковин разных форм в быту и обрядах, для хранения и возлияния. Существует целая группа античных пиксид-коробочек, созданных наподобие двустворчатой раковины моллюска-гребешка. Настоящие раковины скрепляются серебряными заклепками, или же создаются имитации створок в керамике и металле или даже в мраморе.

⁹ Cohen B. Op. cit. P. 241, n. 9.

¹⁰ Несколько примеров: Лувр. № Ср 3578 / Н 188; СА 4192 / В 596; Ср 3789 + Ср 3587 / Н 189, VI–V вв. до н. э.; амфориск с рельефным изображением танцовщицы. Лувр. № MNC 638 / L 127, середина IV в. до н. э.; лекиф в форме раковины из Пантикапея. Государственный Эрмитаж. № П.1898-35, начало V в. до н. э.

¹¹ Можно провести концептуальную параллель между подобными сосудами и votивными «моделями» плодов, семян и еды – например, с набором из луканской гробницы некрополя Контрада Веккья близ Агрополи [Greco, Vecchio 1992, pp. 28, 52].

море [Nankov 2011]. Уподобление пиксиды раковине было связано, с одной стороны, с наблюдением за биомеханической ловкостью створок (и восхищением этим феноменом). С другой стороны, с тем представлением, что раковина не просто закрывается, а бережно хранит свое содержимое. Плиний сообщает много диковинных «фактов» о морских жемчужницах: раковина, «когда замечает руку человека, закрывается и прячет свои богатства, так как знает, что именно из-за них ее домогаются, и если ей удастся закрыться до того, как рука успеет отдернуться, режущие края раковины отсекают эту руку» (Plin. N.H. 9.55).

Но хотелось бы обратить внимание на чрезвычайно сложную и «игривую» группу – на мраморные раковины V–IV вв. до н. э. Их известно всего несколько в мировых собраниях¹².



Рис. 1. Мраморная раковина
Метрополитен-музей. № 1995.19, ок. 400 г. до н. э.
© Public Domain / Metropolitan Museum Open Access

На первый взгляд перед нами как будто настоящая раковина (рис. 1). Спиралевидно закрученное основное тело раскрывается как веер, с острыми, длинными, хрупкими ребрами. Но все это – рукотворно, вырезано из целого куска мрамора. Речь здесь не о лепке из мягкой, податливой глины. Мастер, возможно, не без чувства собственного достоинства, показывает совершенное владение

¹² Метрополитен-музей. № 1995.19, около 400 г. до н. э.; Музей Гетти. № 57.AA.6, 400–325 гг. до н. э.; Национальный археологический музей Афин. № неизвестен, IV в. до н. э.; Британский музей. № 1882,1009.7, IV в. до н. э.

искусством и власть над материалом, «резать мрамор как масло» (“the facility to carve marble like butter”) [Gaunt 2018, p. 387]. Он способен придать камню любую сложную форму, буквально повторить творение природы – раковину «пеликанова нога» (*Aporrhais pespelecani*), обитателя Средиземного моря. Причудливая форма моллюска, хрупкие отростки внешней губы ставили для художника высокую планку. Как отмечает Кеннет Лапатин, в этой группе произведений иллюзионизм, имитация материалов, виртуозность и роскошь идут рука об руку [Lapatin 2021, pp. 417–418].

В мраморной раковине мастер стремился подражать существующей форме. Но греческие скульпторы, познавшие «правила игры природы», создавали и невероятные по своей органической характеристике памятники, хрупкие, ажурные, как, например, акротерий из Фанагории в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина¹³ – именно с этим стремлением можно поставить в параллель создание мраморных раковин.

Раковина как пластический мотив на сосуде

Речь пойдет о ряде известных фигурных сосудов, в состав которых включена сцена рождения Афродиты из раковины. Связь этой богини с раковиной хорошо известна и засвидетельствована. Обнаженная женщина, обрамленная створками раковины, – распространенный иконографический тип в эллинистической мелкой пластике, отсылающая, с одной стороны, к мифу рождения Афродиты, с другой же – к идее родов и рождения вообще [Huyscom-Naxhi 2019].

Первый рассматриваемый памятник – фигурный сосуд из Бостона¹⁴ (рис. 2). Композиция скульптурной группы поражает своей смелостью. Каждая деталь раскрывается, развивается, порождая новые элементы, в свою очередь также продолжающие центробежное движение. Створки раковины словно вырываются из ножки сосуда. Даже при общем нежном колорите ощущается явный контраст между белизной ножки и розовым тоном внутренней полости раковины. Богиня приподнимается с колен в центре композиции. Ее плащ словно развевается на ветру – общая форма и динамика аналогична раскрытию створок раковины, но силуэт

¹³ ГМИИ им. А.С. Пушкина. № II 1а 935, третья четверть IV в. до н. э.

¹⁴ Музей изящных искусств в Бостоне. № 00.629, первая половина IV в. до н. э. BAPD 6153.

ровный, в отличие от рифленой каймы раковин. Ее фланкируют два Эрота в свободном парении. Зритель ясно понимает хрупкость глиняной структуры, что, безусловно, усиливает впечатление от высокого уровня мастерства создателя, нарушающего привычные формы и создающего хоть и миниатюрное, но пространственное и осязаемое явление мифологических образов.



Рис. 2. Лекиф с рождением Афродиты
Музей изящных искусств в Бостоне. № 00.629,
первая половина IV в. до н. э.
© Public Domain / Boston MFA

Таким образом, главная пластическая идея – это идея постепенного раскрывания и центростремительного движения.

Любопытно посмотреть, как «раскрывается» другой памятник – лекиф из берлинского собрания¹⁵. Здесь отсутствует мотив раковины, композиция в целом более спокойная. Экспрессивную нотку вносит только парящий Эрот слева – как спутник на орбите. Его фигура контрастирует с другим мальчиком, смирно стоящим рядом с богиней. Афродита держит левую руку на плече этого Эрота. Правой же рукой открывает ларец. Если на предыдущем памятнике нам как бы демонстрируют саму Афродиту как

¹⁵ Лекиф с Афродитой и Эротами из Аталанты (Локрида). Государственные музеи Берлина. № F 2905, первая четверть IV в. до н. э. См. также: *Cohen B.* Op. cit. Cat. no. 89.

главное сокровище, то здесь наш взгляд, после некоторого кружения вокруг центра, фокусируется в итоге на приоткрытом ларце, который хоть и совсем небольшая деталь, но логически завершает композицию.

Лекиф из Йены¹⁶ совмещает мотив рождения Афродиты из раскрытой раковины с фигурой летающей птицы у поднятой правой руки богини.

В собрании Музея изящных искусств в Бостоне есть еще один лекиф с Афродитой¹⁷. Его создатель отказывается от мотива фронтального раскрытия раковины в пользу более выраженного вертикального подъема богини. Раковина располагается горизонтально, скорее наподобие цветка. Снова вспоминаются естественно-научные штудии Аристотеля и описания Плинием способов передвижения моллюсков, в особенности гребешков, плавающих «в своих раковинах, как в лодках» (Plin. N.H. 9.52). Контур раковины здесь сопряжен не с драпировками Афродиты, а с темно-синими морскими волнами, обвивающими ножку сосуда.

Сосуд с бюстом Афродиты из Эрмитажа¹⁸ выполнен на первый взгляд не так роскошно и сложно, как ваза из Бостона. Нет хрупких порхающих фигур, нет смелого композиционного разворота, но есть иные, продуманные и тонко исполненные элементы. Розовая «мантия» (в биологическом смысле) раковины перерастает в драпировки, обрамляющие Афродиту. Цвет кожи богини ближе к розовой гамме внутренней полости раковины. Резкого контраста и чередования белого и розового, как в бостонском сосуде, здесь нет. Но за счет единства гаммы усиливается «природная метафора». Постепенно раскрывающиеся складки драпировок до последнего момента больше похожи на полости моллюска, чем на одежду.

В целом, хотя по сложности композиции этот памятник уступает предыдущим, нельзя не отметить его складность, камерность, сильное «ощущение сосудности» (зритель понимает, что этот замкнутый объем может принять в себя жидкость), полную интеграцию мелкой пластики и тела вазы.

Далее обратимся к роскошной пелике из собрания Музея искусства и истории в Женеве [Chamaу 1990]¹⁹.

¹⁶ Археологическое собрание Йенского университета им. Ф. Шиллера. № Т 187, около 370 г. до н. э.

¹⁷ Музей изящных искусств в Бостоне. № 96.722, 380–370 гг. до н. э.

¹⁸ Фигурный сосуд с бюстом Афродиты в раковине, из Фанагории. Государственный Эрмитаж. № Фа.1869-9, первая четверть IV в. до н. э.

¹⁹ Музей искусства и истории в Женеве. № 27800, IV в. до н. э.



Рис. 3. Пелика с рождением Афродиты
Музей искусства и истории в Женеве.
№ 27800, IV в. до н. э. Сторона «А».
По [Chamay 1990, fig. 1]

Объемный декор на стороне «А» поражает своей смелостью и натурализмом (рис. 3). Раковина изготовлена по матрице, прототипом, вероятнее всего, служил реальный морской гребешок. Имитация природного окраса с помощью росписи безупречна. Ощущается шероховатость фактуры, переходы, переливы цветов на поверхности. Раковина словно балкон отделяется от тулова. Фигура Афродиты вырастает из щели между створкой раковины и сосудом. Богиня раскрывает плащ, темную ткань, усыпанную звездами; таким образом, динамика и вертикальная и центробежная.

Несмотря на столь смелый выход за пределы, почти эффект *deus ex machina*, композиция остается целостной благодаря пластическим перекличкам. Дуга плаща явно соотнесена мастером с изгибом и положением ручек сосуда. Пространственные границы нарушаются, есть ощущение хрупкости или даже дематериализации, но баланс, в конце концов, сохранен.

Еще один интереснейший аспект этого сосуда – композиция на другой стороне [Chamay 1990, fig. 2]. Не случайно один из исследователей, Жак Шамай, называет этот сосуд «билингвой» [Chamay 1990, p. 81]. На стороне «Б» повторяется сцена рождения Афродиты, но уже в живописной технике. Переклички мотивов очевидны. В центре композиции также белоснежная, контрастно-

светящаяся раковина, с двумя намеченными створками. Изображение несколько сдвинуто влево по отношению к центральной оси, что, в сочетании с округлостью тулова самого сосуда, с дугой драпировок и с летающей женской фигурой, создают ощущение пространственной глубины. В этом отношении другой сосуд с изображением этого же сюжета²⁰ воспринимается более плоско и статично. Раковина располагается по центральной оси, на одинаковом расстоянии от ручек. Изображена только одна створка – такое ощущение, что Афродита скрывается за ширмой, а не выходит из раковины. Фланкирующие центральный образ фигуры Гермеса и Посейдона тоже способствуют «закрепощению» сцены. Пустое пространство заполняет фигурка крылатого мальчика.

Возвращаясь к вазе из Женевы – интересно подумать, какой именно этап события здесь представлен? Упомянутый исследователь Жак Шамай считает, что женская фигура слева – это Афродита, уже родившаяся, готовая к восхождению к олимпийским богам [Chamay 1990, p. 81]. Но возможна и другая интерпретация. Атрибуты обнаженного женского персонажа – украшения (ручные и ножные браслеты, диадема) и плащ – тот самый, который держит в руках богиня на другой стороне. Однако можно допустить, что она не сама Афродита, а служанка, которая готовится к приему рождения богини. Ведь раковина еще только-только приоткрывается. И тогда в нарративном отношении живописная сторона предшествует скульптурной. Такая последовательность усиливает пространственную логику и динамику сосуда – при повороте мы переходим от вазописной плоскости к объемному пластическому взрыву.

Приведенные примеры, на мой взгляд, хорошо показывают, что древние мастера в полной мере воспользовались пластическим потенциалом этого мотива. Раковина – динамическая и даже порою «интерактивная» структура, которая либо сама закрывается-раскрывается по велению внутреннего импульса, либо ею можно манипулировать. Чрезвычайно важен и аспект раковины как вместилища, что позволяет логически соединять ее с сосудом. Мастера обыгрывают природные формы и свойства, совершенствуя их, создавая новые вариации.

²⁰ Краснофигурная пелика со сценой рождения Афродиты, из Олинфа. Ранее: Археологический музей Салоник. № 685; сейчас: Археологический музей Полийирова. № 90.144, IV в. до н. э. BAPD 14847.

Литература

- Berg 2011 – *Berg I.* Towards a conceptualisation of the sea: artefacts, iconography and meaning // *The seascape in Aegean prehistory* / Ed. by G. Vavouranakis. Athens: The Danish Institute at Athens, 2011. P. 119–137.
- Caubet 2014 – *Caubet A.* Tridacna shells // *Assyria to Iberia at the dawn of the Classical Age* / Eds. by J. Aruz, S.B. Graff, Ye. Rakic. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2014. P. 163–166.
- Chamay 1990 – *Chamay J.* Aphrodite naissant de la coquille // *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*. 1990. No. 38. P. 81–86.
- Gaunt 2018 – *Gaunt J.* The classical marble Pyxis and Dexilla's dedication // *AMILLA. The quest for excellence. Studies presented to Guenter Kopcke in celebration of his 75th birthday* / Ed. by R.B. Koehl. Philadelphia: INSTAP Academic Press, 2018. P. 381–398.
- Greco, Vecchio 1992 – *Archeologia e territorio. Ricognizioni, scavi e ricerche nel Cilento* / A cura di G. Greco, L. Vecchio. Laureana Cilento: Edizioni dell'Alento, 1992. 188 p.
- Hood 1978 – *Hood S.* The arts in Prehistoric Greece. L.; New Haven: Yale University Press, 1978. 311 p.
- Huysecom-Haxhi 2019 – *Huysecom-Haxhi S.* Aphrodite, coming of age and marriage: contextualisation and reconsideration of the nude young women kneeling in a shell // *Hellenistic and Roman terracottas* / Ed. by G. Papantoniou, D. Michaelides, M. Dikomitou-Eliadou. Leiden; Boston: Brill, 2019. P. 259–271.
- Lapatin 2021 – *Lapatin K.* Beyond ceramics and stone. The iconography of the precious // *Images at the crossroads. Media and meaning in Greek Art* / Ed. by J.M. Barringer, F. Lissarrague. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 400–418.
- Moorey 1994 – *Moorey P.R.S.* Ancient Mesopotamian materials and industries. The archaeological evidence. Oxford: Clarendon Press, 1994. 414 p.
- Nankov 2011 – *Nankov E.* Berenike bids farewell to Seuthes III: The silver-gilt scallop shell Pyxis from the Golyama Kosmatka Tumulus // *Archaeologia Bulgarica*. 2011. Vol. 15. No. 3. P. 1–22.
- Stucky 1974 – *Stucky R.A.* The engraved tridacna shells. São Paulo: Museu de arqueologia e etnologia, Universidade de São Paulo, 1974. 109 p.

References

- Berg, I. (2011), "Towards a conceptualisation of the sea: artefacts, iconography and meaning", in Vavouranakis, G. (ed.), *The seascape in Aegean prehistory*, The Danish Institute at Athens, Athens, Greece, pp. 119–137.
- Caubet, A. (2014), "Tridacna shells", in Aruz, J., Graff, S.B. and Rakic, Ye. (eds.), *Assyria to Iberia at the dawn of the Classical Age*, Metropolitan Museum of Art, New York, USA, pp. 163–166.

- Chamay, J. (1990), "Aphrodite naissant de la coquille", *Genava: revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, no. 38, pp. 81–86.
- Gaunt, J. (2018), "The classical marble Pyxis and Dexilla's dedication", in Koehl, R.B. (ed.), *AMILLA. The quest for excellence. Studies presented to Guenter Kopcke in celebration of his 75th birthday*, INSTAP Academic Press, Philadelphia, USA, pp. 381–398.
- Greco, G. and Vecchio, L. (eds.) (1992), *Archeologia e territorio. Ricognizioni, scavi e ricerche nel Cilento*, Edizioni dell'Alento, Laureana Cilento, Italy.
- Hood, S. (1978), *The arts in Prehistoric Greece*, Yale University Press, New Haven, USA, London, UK.
- Huysecom-Haxhi, S. (2019), "Aphrodite, coming of age and Marriage: contextualisation and reconsideration of the nude young women kneeling in a shell", in Papantoniou, G., Michaelides, D. and Dikomitou-Eliadou, M. (eds.), *Hellenistic and Roman terracottas*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA, pp. 259–271.
- Lapatin, K. (2021), "Beyond ceramics and stone. The iconography of the precious", in Barringer, J.M. and Lissarrague, F. (eds.), *Images at the crossroads. Media and meaning in Greek Art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, UK, pp. 400–418.
- Moorey, P.R.S. (1994), *Ancient Mesopotamian materials and industries. The archaeological evidence*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- Nankov, E. (2011), "Berenike bids farewell to Seuthes III: The silver-gilt scallop shell Pyxis from the Golyama Kosmatka Tumulus", *Archaeologia Bulgarica*, vol. 15, no. 3, pp. 1–22.
- Stucky, R.A. (1974), *The engraved tridacna shells*, Museu de arqueologia e etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil.

Информация об авторе

Тамаш Петер Кишбали, кандидат искусствоведения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Россия, Москва, Ломоносовский пр-кт, д. 27, корп. 4; kishbalim@gmail.com

Information about the author

Tamás Péter Kisbali, Cand. of Sci. (Art Studies), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; 27-4, Lomonosovsky Av., Moscow, Russia, 119192; kishbalim@gmail.com