

Античная расписная керамика: от «предмета быта» до «музейного экспоната»: к вопросу о восприятии, коллекционировании и изучении

Статья посвящена проблеме изменения восприятия античной расписной керамики в веках. Создаваемые для того чтобы быть предметами быта и культа, афинские черно- и краснофигурные вазы были забыты после упадка древнегреческой цивилизации. В Европе XVII–XVIII вв., найденные в результате раскопок в разных центрах Средиземноморья, эти вазы стали объектом интереса знатоков, сначала занимая места в кунсткамерах, наравне с разными любопытными вещами – окаменелыми скелетами животных, раковинами, драгоценными камнями, а впоследствии – в музеях, наряду с античными скульптурами из мрамора и бронзы. Конец XIX – начало XX в. изменили вновь восприятие античной расписной керамики: на той же волне, что и интерес к атрибуции полотен старых европейских мастеров, начался «век атрибуции» античной вазописи. Вместе с интересом к формальному стилистическому анализу росписей сосудов началось и восприятие их как «произведений искусства». Так, будучи не созданными для музейного контекста, античные горшки стали музейными экспонатами. И хотя для изучения керамики произошедшее сыграло во многом положительную роль, были у этого явления и недостатки, заключающиеся в подходе к керамике, разительно отличающемся от того, каков он был для ее создателей и современников.

Ключевые слова: аттическая расписная керамика, коллекционирование античной вазописи, атрибуция греческой керамики, черно- и краснофигурные вазы, восприятие античной расписной керамики в разные эпохи.

A. Y. Petrakova

Ancient painted pottery: from the «thing of household use» to the «art object in the museum»: the perception, collecting and study

The subject matter of the article is the changing of the perception of athenian painted pottery through the centuries. Being made as just pots for household or cult use, athenian black- and red-figured vases had been forgotten after the fall of Ancient Greek civilization. In Europe of 17th–18th centuries, being excavated in many places of the Mediterranean world, these vases became an object of interest of connoisseurs, taking places first in Kunst-cameras, as some curious things – petrified skeletons of animals, shells, jewels, and later – in the museums, together with ancient sculptures of marble and bronze. The end of the 19th – beginning of the 20th century have again changed the perception of the ancient painted pottery: on the same wave as the interest to the attribution of the old European paintings, the «century of attribution» of ancient vase-painting started. With the interest to formal stylistic features of the painting on pots the perception of them as «works of art» started. Thus, being not created for the museum context, ancient pots became museum exhibits. And though there were many advantages in this for studying the pottery – there were also some disadvantages, like treating of the pottery not like its creators and contemporaries used to treat.

Key-words: attic painted pottery, collecting of ancient vase-painting, attribution of Greek pottery, black- and red-figured vases, perception of ancient painted pottery through the centuries.

Одной из основных особенностей бытования произведений античной расписной керамики со времени их создания и по начало XXI в. является изменение их восприятия: то, что для покупателей и производителей керамики являлось предметом быта, необходимым в повседневной жизни, использовалось как элемент обихода, приношение в храм или на могилу, с началом планомерного коллекционирования и изучения становится в глазах ученых «произведением искусства», к которому, соответственно, приме-

няются и стандарты, характерные для произведения «высокого» искусства. В наши дни никого не удивляет тот факт, что произведения древнегреческой расписной керамики занимают почетное место в музейных залах, становятся темой специальных экспозиций, являются предметом интереса коллекционеров, выставляются и приобретаются за значительные суммы на антикварных аукционах (Sotheby's, Christy's и др.). Однако самоценным предметом коллекционирования древнегреческие расписные вазы становятся

лишь в XVIII–XIX вв.¹, а объектом серьезного научного исследования – в конце XIX–XX в.²

В отличие от изделий фарфоровых мануфактур XVIII–XIX вв., которые нередко становились предметом коллекционирования и составляли значительную часть собраний произведений декоративно-прикладного искусства, хранившихся в резиденциях дворянских или царских семей, древнегреческая расписная керамика как возможный предмет коллекционирования не представляла интереса для своих современников. На некоторых краснофигурных вазах, например на гидрии из Милана³, изображено, как старательно вазописцы в мастерской наносят рисунки на сосуды; на одной чаше из Британского музея⁴ – как одна из участниц пирушки разглядывает расписной килик, а на другой из того же музея – как целый ряд киликов висит на стене за спинами возлежащих участников пира, являясь своеобразным «элементом декора» интерьера. Однако примеров подобных изображений расписных ваз в древнегреческом искусстве немного – гораздо чаще встречается изображение ваз из которых пьют, в которые что-нибудь наливают, которые приносят на могилу умершего в качестве жертвенного подношения или поминального дара.

В дошедших до нас античных письменных источниках упоминается покупка кувшина вина или флакона масла, однако интерес в этом случае представляет лишь содержимое сосуда, а сама форма упоминается скорее как мера веса или объема. В то же время письменные источники (в форме прозаического экфрасиса или стихотворного выражения эмоций по поводу увиденного) постоянно обращаются к произведениям древнегреческой скульптуры, станковой или монументальной живописи⁵. Приводимый традиционно почти во всех учебниках или справочниках по античной расписной керамике пример с вазой Евфимида, надпись на которой гласит «Евфимид расписал, как Евфроний бы никогда не смог», также свидетельствует лишь в пользу соревнования в искусности между вазописцами, но не в пользу восприятия их изделий в качестве произведений «высокого искусства» покупателями.

Дешевые и доступные широким слоям населения (в отличие от дорогих и особо упоминаемых в античных текстах бронзовых/медных, золотых или серебряных предметов утвари)

расписные вазы не являлись предметом коллекционирования. Единственным местом, которое в Древней Греции может быть сопоставлено с коллекцией расписной керамики, как остроумно подметил В. Нюрсков, являлся храм, куда множество таких сосудов приносилось в качестве дара⁶. Однако, безусловно, храм или кладбище – не коллекция, собранная по определенному принципу и в соответствии с определенными задачами владельца, а лишь место «скопления» разнородных керамических предметов, купленных в соответствии с достатком дарителя и принесенных в соответствии с поводом, по которому совершается обращение к божеству.

Античные письменные источники не оставили нам никаких свидетельств существования коллекционирования произведений древнегреческой расписной керамики в Древней Греции и весьма скудные сведения о коллекционировании предметов искусства вообще.

В Древнем Риме, «плененном» побежденными греками⁷, напротив, коллекционирование получает распространение, однако, служа при этом главным образом задачам украшения интерьера⁸, подобно тому, как это было в Европе XVII–XVIII вв. или России XVIII в., с характерной для этих эпох «шпалерной» развеской картин, заменявших в каком-то смысле современные постеры или обои, и «интерьерной» расстановкой скульптур, фарфора, мебели, призванных придать комнате оригинальный и нарядный вид. Однако (в соответствии с античными письменными источниками) римские собиратели приобретают произведения древнегреческих скульптуры и живописи, интерес же к декоративно-прикладному искусству ограничивается упоминаемыми в текстах и сложно идентифицируемыми ныне «коринфскими сосудами»⁹, «коринфскими бронзами»¹⁰ и изделиями, предположительно, из флюорита (плавикового шпата)¹¹.

Наиболее жаркая полемика ведется по поводу «коринфских сосудов», ради которых, как свидетельствует, например Страбон, даже вскрывались древние могилы¹². В «коринфских сосудах» некоторые ученые предлагают видеть произведения коринфской расписной керамики, в то время как большинство склоняется к мнению, что это были сосуды из коринфской бронзы¹³. Несмотря на находку двух краснофигурных аттических ваз в гроте римского императора Тиберия в Спер-

лонге (т. е. в римском контексте)¹⁴, по-видимому, использовавшихся там в качестве элементов интерьерного декора, этот уникальный случай не следует воспринимать как доказательство наличия в Древнем Риме особого интереса к произведениям древнегреческой расписной керамики: в противном случае аналогичные вазы были бы найдены и во время раскопок в многочисленных римских домах и виллах¹⁵.

Археологические и графологические данные не дают сколько-нибудь ясных сведений о наличии особого интереса к произведениям древнегреческой вазописи в период средневековья¹⁶. Собиратели эпохи Возрождения проявляют интерес, в первую очередь, к памятникам античной письменности и скульптуры (что даже вызывает появление подделок «антиков»), резным камням, монетам, металлической утвари¹⁷, однако в распоряжении ученых имеются письменные источники, свидетельствующие о приобретении античных (древнегреческих и итальянских) расписных ваз коллекционерами в Италии конца XV в.¹⁸, а Дж. Вазари, повествуя о своем деде-гончаре, свидетельствует, что тому удалось вновь открыть «секрет придания красного и черного цвета терракотовым вазам» – «как делали аретинцы во времена царя Порсены» (немаловажен вопрос о том, является ли это свидетельством спроса на древние вазы и было ли открытие секрета вызвано лишь профессиональным интересом или же необходимостью создания ваз в подражание древним).

Проблема идентификации изображенных на рисунках и произведениях живописи XV–XVI вв. сосудов с древнегреческими вазами, а также вопросы о возможном влиянии фигур и орнаментальных мотивов с расписных ваз, найденных во время раскопок или земляных работ в этот период, на конкретные произведения живописи мастеров эпохи Возрождения активно обсуждается учеными¹⁹, хотя ни категорически опровергнуть идею, ни убедительно доказать ее не представляется возможным²⁰. Так или иначе, с конца XV в. и в XVI–XVII вв. в Европе существовали коллекции произведений искусства, в составе которых присутствовали античные расписные вазы, хотя и являясь лишь частью коллекций более значимых для собирателей произведений античной пластики и терракоты или же просто исполняя роль одной из «диковин» в «кабинетах редкостей», наряду

с книгами, минералами, диковинами флоры и фауны²¹. В дошедших до нас описаниях коллекций европейских собирателей XVI–XVII вв. античные расписные вазы упоминаются, перечисляются (иногда – с кратким описанием), изредка даже приводятся их акварельные изображения, однако ни авторы описаний, ни собиратели, по-видимому, не уделяют им особого внимания, рассматривая их наравне с прочими составляющими коллекций.

Начало планомерного и целенаправленного коллекционирования античных расписных ваз большинство исследователей этого вопроса относит к XVIII в.²²: на волне «этрускомании» найденные во время раскопок и земляных работ в районе Неаполя, Кьюзи, Нолы и других центров Апеннинского полуострова (в 20-х гг. XIX в. одним из главных центров раскопок станет Вульчи, где счет найденных до 1829 г. в этруских гробницах ваз перейдет за 3000 единиц) древнегреческие расписные вазы, называемые поэтому «этрускими», привлекают к себе особое внимание исследователей и коллекционеров эпохи. Гравированные и акварельные изображения ваз появляются в описаниях и в первых каталогах коллекций, причем качество этих изображений позволяет в ряде случаев идентифицировать их с имеющимися ныне в музейных коллекциях экспонатами. «Этрускомания» – в первой половине XVIII в., раскопки в Помпеях и Геркулануме – в 40-е и последующие годы, труды И. И. Винкельмана – в 60-е приводят к возрастанию в Европе интереса к античному искусству вообще и к античной расписной керамике в частности (несмотря на то, что «История искусства древности» посвящена главным образом обзору истории античной скульптуры и живописи, Винкельман уделяет в ней место и расписным вазам, с которыми он был знаком благодаря нескольким итальянским собраниям и коллекции Антона Рафаэля Менгса).

Таким образом, XVIII–XIX вв. становятся эпохой расцвета для коллекционирования античных расписных ваз и временем сложения крупнейших европейских коллекций (впоследствии многие из них были приобретены европейскими и российскими музеями и составили основу собраний античной расписной керамики Ватиканских музеев²³, Британского музея²⁴, Эрмитажа²⁵ и др.). Античные вазы даже появляются в портретной живописи XVIII–XIX вв. как один

из атрибутов, тем или иным образом характеризующих изображенного²⁶, или как элемент интерьера в произведениях бытового жанра.

К XVIII в. также относится и первый задокументированный случай экспонирования расписных ваз в коллекции не в контексте «курьезов», а среди произведений западноевропейской живописи²⁷, что, несомненно, свидетельствует об изменении восприятия произведений античной вазописи – именно в это время они постепенно начинают переходить из разряда «курьезов» в разряд «произведений искусства».

Важным этапом в истории коллекционирования и изучения античной расписной керамики во второй половине XVIII в. становится собирательская деятельность сэра Уильяма Гамильтона²⁸, который, хотя и коллекционировал произведения разных видов античного искусства, тем не менее уделял расписным вазам особое внимание. После долгих уговоров Винкельман, интересовавшийся в большей мере античной скульптурой, согласился принять участие в публикации коллекции Гамильтона и, по-видимому, даже начал работу, которая, однако, была прервана через несколько месяцев смертью Винкельмана²⁹. Публикация коллекции была осуществлена Гамильтоном и Д'Анкарвилем³⁰, каталог был хорошо иллюстрирован, и в нем ясно звучала идея о том, что произведения древнегреческой вазописи следует воспринимать как произведения искусства³¹, поскольку их создатели, к которым авторы каталога применяют термин «artist», старались делать «меньше, да лучше» («he (вазописец. – А. П.) did less but he did better»³²). Кроме того, каталог Гамильтона стал рассматриваться как своеобразный «образец» многими коллекционерами, осуществлявшими свои публикации впоследствии. Хотя, как видно из всего сказанного выше, коллекция Гамильтона была далеко не первым собранием античных расписных ваз, ее публикация и круг вопросов, поднятых в связи с ней, оказали значительное влияние как на расцвет собирательства античной расписной керамики в конце XVIII–XIX в. по всей Европе (а не только в Италии, как это было раньше), так и на изменение отношения к вазам: со второй половины XVIII в. древнегреческие вазы уже не считаются «этрусскими», высоко оцениваются как подлинные творения античных вазописцев, позволяющие составить представление об их мастерстве и о

несохранившейся монументальной живописи, и начинают восприниматься как «произведения искусства», что впоследствии и придаст своеобразие их бытованию уже в научном контексте в XIX–XX вв.

Расцвет коллекционирования произведений античной расписной керамики в XIX в. инициировал и зарождение научного интереса к вазам.

Раскопки в Вульчи в 1820-е гг., вторая волна раскопок с многочисленными находками ваз в разных античных центрах Средиземноморья в 1870–1910-х гг. и введение в культурный контекст большого количества нового материала, появление публичных музеев в Европе и России XIX в., в которых были представлены и коллекции античных расписных ваз, интерес к публикации собраний вазописи вызывают желание систематизировать и классифицировать материал, которое, в свою очередь, создает необходимость выработки неких стандартов, в соответствии с которыми это было бы возможно сделать.

Музей как место хранения произведений вазописи становится одним из центров ее научного исследования, а первые каталоги музейных собраний становятся прототипами современных научных каталогов (первым таким каталогом применительно к античной вазописи стал каталог Мюнхенской коллекции 1854 г., где вазы были классифицированы по форме, технике росписи, размерам, сюжетам росписей³³). Таким образом, пройдя путь от «предмета быта» до «курьеза» в «кунсткамере» и, наконец, до «самоценного произведения искусства» в коллекции, произведения античной расписной керамики к середине XIX в. начинают интересовать историков и археологов как предмет, достойный серьезного изучения именно как «произведение искусства», а музейное или частное собрание становится отправной точкой для проведения научного исследования.

До 30–40-х гг. XX в. доминирующими методами классификации и систематизации античной расписной керамики остаются методы, заимствованные коллекционерами у археологов: основой для классификации произведений вазописи становится место находки, форма, размеры, техника росписи, внимание также уделяется сюжетам. Методы формально-стилистического анализа, составляющего основу современного научного исследования расписной керамики, вырабатываются несколько позже – в конце XIX – начале XX в.

Так или иначе, к началу XX в. античные расписные вазы вновь меняют свой «статус» с точки зрения их восприятия, становясь теперь не только «предметом для коллекционирования», но и «объектом научного исследования».

Как видно из всего сказанного выше, интерес к научному исследованию произведений античной расписной керамики и основы ее классификации и систематизации развиваются, с одной стороны, параллельно с коллекционированием, с другой – с развитием классической археологии. Однако, как представляется, в этом процессе имеется и третья составляющая, не менее важная, чем первые две, а именно – расцвет торговли произведениями античного искусства, сложение и развитие антикварного рынка, на котором в середине XIX – начале XX в. античные расписные вазы занимали особое положение.

Коллекционирование позволило собрать в пределах одного помещения/здания/собраний подборку сосудов разных форм, размеров, техник и центров производства, т.е. позволило исследователю составить общую картину существования античной расписной керамики и заложить основы для создания хронологической шкалы. Археологические раскопки позволили составить представление о контексте и особенностях бытования расписной керамики, способствовали созданию классификации на основе формы, размеров, техник и центров изготовления сосудов, сложению типологии. Интересы же антикварного рынка в какой-то мере «подстегнули» развитие атрибуции античной расписной керамики, сделав XX в. – «веком атрибуции»³⁴, пришедшим на смену «золотому веку коллекционирования», каковым для античной расписной керамики являлся XIX в. (хотя, безусловно, коллекционирование вазописи продолжает развиваться и в XX – начале XXI в.).

Интересы арт-рынка и коллекционеров сыграли роль и в становлении изучения западноевропейского изобразительного искусства эпохи Возрождения и Нового времени: наличие значительного изобразительного материала, не имеющего подписи художника, даты, каких-либо связанных с ним документальных свидетельств, и при этом желание как можно более убедительно приписать произведение искусства тому или иному автору (пусть и из желания дороже продать произведение искусства или иметь в своей коллекции «авторскую» рабо-

ту) привели к тому, что поиск способов и методов атрибуции постоянно занимал европейских знатоков-искусствоведов еще в XVII–XVIII вв.³⁵ В конце же XIX в. эти вопросы стали занимать и покупателей/собираателей/исследователей античной расписной керамики, инициировав ее изучение, которое на протяжении более полувека шло рука об руку с атрибуцией.

Появление методов атрибуции античной расписной керамики, как представляется, не было бы возможным без возникновения методов атрибуции произведений живописи и скульптуры более поздних эпох, хотя скепсис по поводу возможности атрибуции произведения искусства тому или иному мастеру развивался параллельно с развитием самой атрибуции. Одновременно с трудами, содержащими в себе нечто вроде рекомендаций по атрибуции³⁶, в начале XVIII в. начинают появляться и труды, признающие, что «искусство определения создателя картины по манере письма – самое сомнительное из всех искусств после медицины»³⁷.

Развитие физики, химии, технической прогресс во второй половине XIX–XX в. сделали возможным привлечение к исследованию произведения искусства таких важных новшеств, как микроскоп, ультрафиолетовые, инфракрасные и рентгеновские лучи, спектрографический и термолюминесцентный анализ и пр., которые помогают определять время и место создания произведения искусства, характер процесса работы над ним (например, увидеть эскиз под слоями готового рисунка/живописи), отделять оригинальные части от позднейших дополнений и реставрационных поновлений и многое другое³⁸.

Однако при исследовании произведения искусства наступает момент, когда сугубо технические методы уже не могут помочь уточнить время создания и авторство памятника, и формальный/стилистический/сравнительный анализ – единственное, что остается для уточнения датировки в пределах четверти века или определения мастера. Служа, таким образом, последней инстанцией и в XX в., а в Европе Нового времени – единственным способом изучения, визуальное исследование требовало некой системы анализа, убедительной и действенной, некоего метода, о необходимости которого заявляли на протяжении XVIII в. многие европейские знатоки-искусствоведы. Такой метод появился во второй

половине XIX в. благодаря итальянцу Джованни Морелли (1816–1891), как раз в то же время, когда проблемой поиска метода атрибуции были озабочены и первые ученые, занимавшиеся изучением античной расписной керамики.

Вклад Морелли (писавшего о живописи под псевдонимом «Иван Лермольефф») в изучение изобразительного искусства до сих пор оценивается неоднозначно³⁹. Получивший медицинское образование в области сравнительной анатомии и проработавший несколько лет в должности ассистента в Мюнхенском университете, Морелли начал применять методы врачебного исследования пациента, которые, как отмечал он сам, «более пристали анатому, чем искусствоведу»⁴⁰, к изучению итальянского изобразительного искусства эпохи Возрождения. Путем тщательного исследования всех деталей изображения, подобно врачу, ставящему диагноз, или криминалисту, создающему психологический и физический портрет преступника⁴¹, Морелли воссоздавал творческий облик мастера, характерные для него приемы и способы изображения тех или иных персонажей, предметов и их деталей.

Особое внимание Морелли уделял тому, что отличает каждого конкретного мастера от других, начиная с таких элементов изображения, как мочки ушей, пальцы рук и ног персонажа, рисунок мускулов, складок драпировок и т.п. «Подобно тому, как большинство людей в разговоре или на письме отдают дань собственным привычкам и безотчетно пользуются своими излюбленными словечками или выражениями – причем подчас не совсем к месту – точно так же почти всякий художник имеет некоторые особенности, которые он, сам того не ведая, запечатлевает в своем творчестве. И посему каждому, кто захочет вплотную изучить творчество того или иного художника, надлежит обратить самое пристальное внимание на мелкие детали материального свойства; они играют ту же самую роль, что и завитки при изучении каллиграфии»⁴². Прекрасную характеристику этому методу и его отличию от методов, применявшихся при атрибуции произведений искусства ранее, дал З. Фрейд: «Он (Морелли. – А. П.) пересмотрел авторство многих картин, уверенно учил, как отличать копии от оригиналов, и обнаружил на основе своей теории новые художественные индивидуальности. Для этого он отка-

зался от толкования общего впечатления и анализа крупных деталей картины и направил внимание на изучение характерных подчиненных деталей, на такие частные вещи, как, например, ногти, мочки ушей, нимб вокруг головы и другие малозначительные детали, которыми, как правило, пренебрегают при копировании картины, но которые у каждого художника наделены значительным своеобразием»⁴³. Подразумеваются некие чисто моторные привычки, благодаря которым в рисунке деталей, выполняемом автоматически, когда рукой мастера руководит бессознательное, проявляется индивидуальность художника.

К началу XX в. метод Морелли, основанный на сравнительно-анатомической системе, был приспособлен к изучению древнегреческой вазовой живописи. Материалов для исследования к этому времени накопилось достаточно, хотя существовало и множество трудностей: большое количество ваз сохранилось лишь во фрагментах, причем фрагменты эти нередко находились в разных коллекциях; многие вазы были сильно записаны/поновлены в ходе реставраций XVIII–XIX вв., когда во главу угла нередко ставился красивый внешний вид вазы, а не подлинность рисунков на ней; многие экспонаты, находившиеся в частных коллекциях, были недоступны для изучения в силу нежелания владельцев. Сложность заключалась также и в том, что, в отличие от итальянского материала, с которым работал Морелли, у древнегреческих гончаров и вазописцев не было своего Вазари, не было никаких документов, биографических сведений, списков продаж, переписки и т.п. Существовало лишь небольшое количество подписанных произведений древнегреческой вазописи, на изучении которых и были сосредоточены все усилия ученых.

Несмотря на все описанные сложности, древнегреческая расписная керамика обладала существенным преимуществом. Как справедливо отмечает Бордман⁴⁴, метод Морелли гораздо лучше подходил к изучению древнегреческой вазописи, чем к изучению итальянской живописи. В Италии мастера, стремившиеся к работе с натуры, старались даже в деталях больше исходить из особенностей конкретной модели, в то время как в Греции это были некие изобразительные формулы, набор стандартных анатомических деталей, в трактовке которых

индивидуальность художника проявляется гораздо более явно, поскольку на трактовку этих деталей не влияют индивидуальные особенности внешности натурщика⁴⁵.

История изучения античной керамики и сложения метода ее атрибуции связаны, в первую очередь, с именем сэра Дж. Бизли (1885–1970) и его предшественниками В. Кляйном, П. Хартвигом, А. Фуртвэнглером, хотя, помимо многочисленных сторонников и продолжателей дела Бизли⁴⁶, существуют и ученые, оценивающие интерес к проблемам атрибуции как чрезмерный, уводящий внимание исследователя от проблем иконографии, интерпретации изображений на вазах, изучения проблем культурного и социального контекста и пр.⁴⁷ Кляйн⁴⁸ вычленил более ста подписей гончаров и вазописцев, впервые разграничив значение надписей «такой-то сделал» и «такой-то расписал» и впервые определив преобладающую роль вазописца. Хартвиг⁴⁹ пошел дальше Кляйна, работая и с анонимными мастерами, которым он давал условные имена, а также положил начало составлению истории развития вазописи, стараясь не только вычленить яркие индивидуальности, но и расположить их в соответствии с эволюцией стиля и сгруппировать вокруг них менее ярких мастеров. А. Фуртвэнглер начал работу над монументальным трудом, в котором отразился интерес к детальному описанию и анализу памятников вазовой живописи⁵⁰, однако, как и его современники, он видел в вазописи в первую очередь не самоценные произведения искусства, а возможность представить себе стиль и внешний облик не сохранившихся, но описанных у античных авторов произведений древнегреческой монументальной живописи.

Хартвиг и Фуртвэнглер заложили основы для изучения античной расписной керамики, подготовив почву для работ Бизли, Бизли же создал метод исследования и классификацию, которыми ученые пользуются и по сей день⁵¹. Главными работами Бизли стали труды по аттической черно- и краснофигурной керамике, в которых он систематизировал и классифицировал огромный материал – более десяти тысяч чернофигурных и более двадцати тысяч краснофигурных vaz⁵². Именно с Бизли начинается история современной «вазологии»⁵³.

Хотя Бизли сам не упоминал об этом⁵⁴, основой для его метода, в чем согласны друг с другом многие исследователи, стал метод

Морелли⁵⁵. По меткому выражению Бордмана, «моррелианизм в конце XIX в. витал в воздухе»⁵⁶, да и сама система классификации и выводимая на ее основе стилистическая эволюция напоминают аналогичные труды европейских искусствоведов, изучавших итальянское художественное наследие. И сторонники⁵⁷, и противники метода Бизли⁵⁸ отмечают, что в основу его терминологии и классификации была положена итальянская ренессансная модель и что такие понятия, как «мастер», «школа», «манера», «последователи», «ученики» в трудах Бизли являются очевидным наследием этой модели. Собственно, он и сам способствовал возникновению такого мнения, помимо использования сходного понятийного аппарата, прямо сопоставляя античных мастеров с ренессансными, например сопоставляя мастера Клеофрада и Берлинского мастера, говорил, что они относятся друг к другу как представители флорентийской и сиенской школ живописи⁵⁹.

Статья, в которой Бизли блестяще продемонстрировал свой метод на примере анализа конкретного произведения под названием «Кифаред», была опубликована в 1922 г. и посвящена вазе Берлинского мастера из собрания в Нью-Йорке⁶⁰. Сопоставляя анализируемую вазу с другими и демонстрируя различие и сходство изображений человеческих тел и одежд, линий рисунка, Бизли писал о «логической всеобъемлющей системе изображения», которая включает не просто сходство какой-то части тела, но и сам характер нанесения линий, трактовку мускулов и драпировок, системе, которая складывается из натуральных реалий, традиции (привычки изображать и воспринимать так, а не иначе) и индивидуальности художника (которая и приводит к тому, что те или иные природные формы изображаются именно так, а не иначе)⁶¹. «Натура не предопределяет, что лодыжка или грудь должны быть изображены именно таким образом, а не иначе. Также натура не предопределяет, что, если вы нарисовали лодыжку черными линиями определенной формы, вы должны нарисовать вертикальную линию на груди или маленькую арку в середине дельтовидной мышцы. Но на вазах способ визуализации одного влечет за собой способ визуализации другого: там, где вы увидите лодыжку, выполненную таким образом, вы увидите и эти линии; и остальные элементы, конечно

в разумных пределах, также предсказуемы»⁶².

Сам Бизли нередко сомневался, а иногда даже менял мнение о мастере или о принадлежности его руке той или иной вазы десять или двадцать лет спустя, признавая свою ошибку в прошлом. Это было, в первую очередь, связано с недостатком информации в то время, когда он писал свои труды. Мало памятников, столь необходимых для сравнительно-стилистического анализа, было опубликовано, воспроизводились вазы часто не фотографическим путем, а в виде рисунков, фотографии, если и были – то плохого качества, далеко не всегда была возможность работать с самими памятниками, а только с их воспроизведениями.

В наши дни многие из этих проблем решены, благодаря развитию техники и благодаря существенно возросшему со времен Бизли количеству публикаций. Современному ученому, занимающемуся атрибуцией, гораздо легче заниматься сравнительно-стилистическим анализом, чем Бизли, которому приходилось из аморфной массы богатейшего материала создавать на пустом месте классификацию, сравнивать тысячи ваз, находить в них общее и по этому принципу объединять их в группы и подгруппы. Мы пользуемся готовой и усовершенствованной классификацией Бизли, а также научными трудами со специальной подробной классификацией внутри какой-нибудь из выделенных Бизли групп.

Одним из главных оппонентов Бизли, как это ни странно выглядит в наши дни, был Эдмон Потье (1855–1934). Глобальное несогласие происходило из различных подходов к изучению и систематизации истории. Если Бизли стоял за биографический подход, то Потье отстаивал идею истории искусства без имен, истории искусства с точки зрения коллективной и этнической психологии⁶³. Имя Потье неразрывно связано с идеей создания и с воплощением в жизнь проекта «Corpus Vasorum Antiquorum», родившегося из желания создать некую интернациональную базу данных по керамике для специалистов. Запущенный в 1919 г. проект, в рамках которого было создано более 300 выпусков по вазам из разных мировых коллекций, продолжает существование до сих пор, хотя его идея во многом изменилась по отношению к первоначальной⁶⁴, а переводом этой огромнейшей базы данных в электронный вариант

по заданию Union académique internationale занимаются последователи Бизли в Оксфорде – Донна Курц, Томас Мэннак и др.⁶⁵ Одной из главных задач Потье было определить некий «официальный статус» для каждой вазы с минимальной информацией и указанием местонахождения⁶⁶, дать археологам базу форм ваз и стилей росписей, которой они могли бы пользоваться для выяснения вопросов о распространении форм и видов керамики, рассматривавшейся как средство демонстрации культурных и торговых взаимодействий.

Первый выпуск «Корпуса» появился в 1922 г.⁶⁷ за авторством самого Потье и представлял часть коллекции Лувра. Бизли написал два выпуска, посвященные вазам из Британского музея, не оставляя без внимания ни один вышедший том «Корпуса» и публиковал рецензии на них. В целом оценивая проект положительно, Бизли имел к нему и ряд претензий. Он осуждал способ воспроизведения иллюстраций, которые, в представлении Потье, возможно и годились для работы археологов, но совершенно не подходили для той работы, которую проводил Бизли. Также существенным возражением было отсутствие подробных описаний рисунка и описаний сохранности, в которых были бы разграничены оригинальные части росписи и последующие поновления. В своем первом томе «Корпуса»⁶⁸ Бизли отошел от требуемых первоначальной идеей канонов, что убедительно обосновал в предисловии. Но одна из главных претензий к «Корпусу» у Бизли состояла в том, что ссылки на его атрибуции часто были ошибочными. Как отмечают многие исследователи, возможно, полемика двух крупнейших специалистов по античной вазописи заключалась не столько в разнице подходов к изучению керамики, пониманию задач исследования, сколько в национальном и индивидуальном соперничестве.

Несмотря на активную полемику с Бизли и нежелание в целом признать ни его метод, ни то, что атрибуция является одной из главных задач изучения древнегреческой расписной керамики, Потье как автор «Корпуса» и научных каталогов также был вынужден заниматься атрибуцией, Бизли же принимал участие в создании выпусков «Корпуса». Бизли досадовал, что не ему принадлежит идея создания «Корпуса», в то время как Потье, публично критико-

вавший Бизли, бережно вносил его атрибуции в принадлежащие лично ему выпуски «Корпуса» (Руэ упоминает о находке таких томов, буквально испещренных пометками Потье)⁶⁹.

Впоследствии задачи и цели «Корпуса» не раз пересматривались, и тот вид, в котором существуют выпуски последних десятилетий, сильно отличается от первоначального⁷⁰. Были пересмотрены вопросы хронологии и географии памятников, структура томов, нумерация иллюстраций, содержание каталожных карточек. Современный «Корпус» в большей степени похож на научный каталог с качественными фотографиями памятников с разных сторон, содержит подробные описания и сведения об атрибуции и датировке. Генеральная идея всего проекта сильно изменилась. Как справедливо пишет Руэ, хотя инициатором «Корпуса» был Потье, метод классификации и систематизации материала в современных выпусках «Корпуса» – это метод Бизли⁷¹. Так или иначе, Бизли и Потье стоят у истоков научного исследования и методологии изучения и публикации произведений античной расписной керамики, придавших им статус «объекта научного исследования», а не только «предмета коллекционирования» или «источника сведений о несохранившихся до наших дней произведениях монументально живописи»⁷².

Инициированная Дж. Бизли работа по атрибуции, датировке, систематизации, классификации античной расписной керамики была продолжена не одним поколением его учеников и последователей, продолжается она и по сей день. Ученик Дж. Бизли, Х. Пэйн, работавший с ним над классификацией чернофигурной аттической керамики, применил метод к исследованию коринфской керамики⁷³, Стибб стал изучать с помощью этого метода лаконскую керамику⁷⁴, Колдстрим – геометрические вазы⁷⁵, Трендалл – италийскую и сицилийскую⁷⁶ расписную керамику.

Во второй половине XX столетия последователи Бизли в лице М. Робертсона, Д. фон Ботмера, Д. Вильямса, Д. Курц занимались дальнейшей разработкой и усовершенствованием метода. С другой стороны, во второй половине XX в. акцент в изучении античной расписной керамики начинает постепенно смещаться от атрибуции в сторону интерпретации изображений на вазах, иконографического исследования, а также изучения культурно-исторического контекста, причем, второе из названных направлений изучения ке-

рамики постоянно напоминает исследователям, что античные расписные вазы для их создателей и покупателей были лишь предметами быта. В каком-то смысле, долгий путь, проделанный древнегреческой керамикой от предмета быта до объекта научного исследования, завершается «вкруговую», возвращением к истокам ее восприятия. Однако, так или иначе, уже несколько столетий произведения античной расписной керамики прочно существуют в восприятии людей на правах «произведения искусства», «музейного экспоната», «объекта научного исследования». «Атрибуционное», «иконографическое» (интерпретационное) и «археологическое» (культурно-историческое) направления исследований вместе «обслуживают» выставки и публикации произведений античной расписной керамики в XX в. и по сей день, а античные расписные вазы в восприятии покупателей и «созерцателей» проходят путь от «предмета быта» или «курьеза» в «кунсткамере» – к «произведению искусства», «объекту научного исследования» и «предмету научной полемики».

Примечания

¹ Nørskov V. Greek Vases in New Contexts: The Collecting and Trading of Greek Vases – an Aspect of the Modern Reception of Antiquity. Aarhus, 2002; Sparkes B. The Red and the Black: Studies in Greek Pottery. London; New York, 1996.

² Rouet Ph. Approaches to the study of Attic Vases: Beazley and Pottier. Oxford, 2001; Boardman J. The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures. London, 2001.

³ Corpus Vasorum Antiquorum. Milano 2. Pl. 1. 1–3. Инв. С 278. Здесь и далее инвентарные номера экспонатов приводятся по каталогам международного издательского проекта «Корпус античных vaz» – «Corpus Vasorum Antiquorum» (в дальнейшем – CVA).

⁴ CVA. London, British Museum 9. P. 55–56. Pls. 58. A–B, 59. A–D. Инв. Е 68.

⁵ См., например: Античные поэты об искусстве. СПб., 1996; Эпиграммы греческой антологии. СПб., 1999.

⁶ Nørskov V. Op cit. P. 27.

⁷ Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый внеся искусства (Гораций).

⁸ Himmelmann N. Utopische Vergangenheit. Berlin, 1976. S. 99–101.

⁹ Sparkes B. Op. cit. P. 36.

¹⁰ Vickers M. Hamilton, geology, stone vases and taste // J. of History of Collections. 1997. Vol. 9, p. 2.

P. 263–273.

¹¹ Andren A. *Deeds and Misdeeds in Classical Art of Antiquities*. Pastielle, 1986. P. 9.

¹² См.: Страбон. География: в 17 кн. М.: Олма-Пресс, 2004. Кн. 6, гл. 23.

¹³ Payne H. G. *G. Necrocorinthia*. Oxford, 1931. P. 348–349; Sparkes B. *Op. cit.* P. 36; Vickers M., Gill D. *Artful Crafts: Ancient Silverware and Pottery*. Oxford, 1994. P. 12–14.

¹⁴ Iacopi C. *L'Anfro di Tiberio a Sperlonga*. Roma, 1963. P. 153–157.

¹⁵ Nørskov V. *Op. cit.* P. 28, footnote 4.

¹⁶ Хотя, например, Б. Спаркс рассуждает в своей книге о сходстве некоторых элементов в книжных миниатюрах и живописи западноевропейского средневековья и раннего Возрождения с орнаментальными элементами и фигурами на краснофигурных вазах. См.: Sparkes B. *Op. cit.* P. 37–40.

¹⁷ Weiss R. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford, 1969. P. 145–202; Schnapp A. *The Discovery of the Past*. London, 1996. P. 104–111.

¹⁸ Nørskov V. *Op. cit.* P. 29–33; Sparkes B. *Op. cit.* P. 40–44.

¹⁹ См., например: Vickers M. *A Greek Source of Antonio Pollaiuolo's Battle of the Nudes and Hercules and the twelve Giants* // *Art Bul.* 1977. Vol. 59. P. 182–187; Robertson M. *Beazley and After* // *Münchener Jahrb. der bildenden Kunst*. 1976. Bd. 27. S. 30–31.

²⁰ См. о полемике, например: Nørskov V. *Op. cit.* P. 28–34; Sparkes B. *Op. cit.* P. 39–45.

²¹ С описанием двух таких коллекций и акварелью, изображающей комнату с древними вазами и скульптурами коллекции Андреа Вендрамин, можно ознакомиться в кн.: Nørskov V. *Op. cit.* P. 31–33, fig. 3. Там же приведены все итальянские письменные источники и научные труды по вопросу.

²² См. об этом: Sparkes B. *Op. cit.*; Boardman J. *Op. cit.*; Nørskov V. *Op. cit.*

²³ См., например: Pietrangeli C. *The Vatican Museums: Five Centuries of History*. Roma, 1993.

²⁴ См., например: Caygill M. *Sloane's Will and the Establishment of the British Museum* // *Sir Hans Sloane, Collector, Scientist, Antiquary*. London, 1994. P. 45–68.

²⁵ Основой собрания античных расписных ваз в Эрмитаже (до того, как коллекция значительно пополнилась за счет поступлений из проводимых музеем раскопок) стали коллекции итальянских собирателей Пиццати и Кампана, приобретенные, соответственно, в 1834 и 1862 гг.

²⁶ Например, портрет Карла Вильгельма Фердинанда будущего герцога Брауншвейгского, выполненный в 1767 г. Помпео Баттони, на котором портретируемый представлен опирающимся на большой

краснофигурный колоколовидный кратер, за которым частично видны кратер с волютами и, по-видимому, гидрия.

²⁷ Коллекция Мастрилли. См.: Nørskov V. *Op. cit.* P. 40–41.

²⁸ *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and His Collections* / eds. I. Jenkins, K. Sloan. London, 1996.

²⁹ Nørskov V. *Op. cit.* P. 44–45.

³⁰ Vickers M., Gill D. *Op. cit.* P. 6–14; Haskell F. *The baron d'Hancarville: an Adventurer and Art Historian in Eighteenth-Century Europe* // *Past and Present in Art and Taste*. London, 1987. P. 30–45.

³¹ Vickers M., Gill D. *Op. cit.* P. 11.

³² D'Hancarville Ch. *Collection of Etrusca, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the honorable Wm. Hamilton*. Naples, 1766–1767. Vol. 2. P. 50.

³³ Jahn O. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakotek zu München*. München, 1854.

³⁴ Rouet Ph. *Op. cit.* P. 1; Robertson C. M. *Adopting an Approach I // Looking at Greek Vases* / eds. T. Rasmussen, N. Spivey. Cambridge, 1991. P. 1. Подробнее об истории атрибуции античной расписной керамики, о методе Бизли и полемике вокруг него (с избранной библиографией по вопросу) см.: Петракова А. Атрибуция античной расписной керамики: история и современность // *Тр. Гос. Эрмитажа*. СПб., 2008. Т. 37. С. 70–83.

³⁵ Фридлиндер М. *Об искусстве и знаточестве* / пер. с нем. М. Кореневой. СПб., 2001 (1-е изд. 1929); Базен Ж. *История истории искусства: от Вазари до наших дней* / пер. с фр. Ц. Арзаканяна. М., 1986. С. 178–196.

³⁶ Richardson J. *The Connoisseur. An Essay in the whole art of Criticism as it relates to Painting*. London, 1979.

³⁷ Du Bos, Abbé. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris, 1755. Т. 2. P. 367–368.

³⁸ Применительно к античной керамике см.: van Zelst L. *Physical Science in the Study of Greek Vases* // *The Greek Vase: papers based on lectures pres. to a symp. held at Hudson Community College at Troy, New York in Apr. of 1979* / ed. by L. Hyatt. New York, 1981. P. 119–134.

³⁹ Фрейд З. *Моисей Микеланджело (1914)* // *Художник и фантазирование: сб. ст. М., 1995. С. 224*; Wind E. *Technique du coup d'œil // L'Œil*. 1962. № 95, nov. P. 32–39; Wollheim R. *Giovanni Morelli and the origins of scientific connoisseurship* // *On Art and the Mind: essays and lectures*. London, 1973. P. 177–201; Gibson-Wood G. *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*. London, 1980; Kurtz D. *Beazley and the connoisseurship of Greek vases* // *Greek Vases II, Occasional Papers, J. Paul Getty Museum 3*. Malibu, 1985. P. 237–250; Базен Ж. *Указ. соч.* С. 178–196; Фридлиндер М. *Указ. соч.* С. 120–125.

⁴⁰ Lermolieff I. *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. München, 1892–1893. P. 35.

- ⁴¹ Wind E. Op. cit.; Базен Ж. Указ. соч. С. 179.
- ⁴² Цит. по: Базен Ж. Указ. соч. С. 179.
- ⁴³ Фрейд З. Указ. соч. С. 224–225.
- ⁴⁴ Boardman J. Op. cit. P. 130.
- ⁴⁵ Подробнее об этом см.: Petrakova A. The Beauty of the human Body in Greek Vase-painting // *The Road to Byzantia: Luxury arts of Antiquity*. London, 2006; Петракова А. Красота человеческого тела в аттической краснофигурной вазописи // Герой в искусстве: поиски идеального образа: сб. ст. СПб., 2008. С. 133–139.
- ⁴⁶ Robertson M. Beazley and Attic Vase Painting // *Beazley and Oxford*. Oxford, 1985. P. 19–30; Robertson C. M. Op. cit.; Boardman J. Op. cit.; Kurtz D. Preface // *Beazley and Oxford*. Oxford, 1985. P. 1–4; Kurtz D. Beazley and the connoisseurship of Greek vases // *Greek Vases II, Occasional Papers, J. Paul Getty Museum 3*. Malibu, 1985. P. 237–250.
- ⁴⁷ Bruneau Ph. Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique // *L'antiquité classique* 44, 1975. P. 425–487; Vickers M. Artful crafts: the influence of metalwork on Athenian painted pottery // *J. of Hellenic Studies*. 1985. Vol. 105. P. 108–128; Beard M. Adopting an approach II // *Looking at Greek Vases / ed. by T. Rasmussen and N. Spivey*. Cambridge, 1991. P. 12–35; Hoffman H. Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases. Oxford, 1998; Osborne R. Archaic and classical Greek art. Oxford, 1998.
- ⁴⁸ Klein W. Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. Wien, 1887.
- ⁴⁹ Hartwig P. Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. Stuttgart, 1893.
- ⁵⁰ Furtwängler A., Reichold K. Griechische Vasenmalerei. München, 1904–1932.
- ⁵¹ Boardman J. Op. cit. P. 129; Kurtz D. A Corpus of Ancient Vases: Hommage à Edmond Pottier // *Rev. archéologique*. 2004. Vol. 2. P. 263.
- ⁵² Beazley J. D. Attic Black-figure Vase-painters. Oxford, 1956; Beazley J. D. Attic Red-figure Vase-painters. 2nd ed. Oxford, 1963; Beazley J. D. Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-painters and Attic Red-figure Vase-painters. Oxford, 1971.
- ⁵³ Термин «vasology» и «vasologist» используется иногда с оттенком противопоставления ученых, занимающихся главным образом сравнительно-стилистическим формальным анализом, экфрасисом и интерпретацией вазописи, относящихся к вазам, как к «произведениям искусства», и ученых-археологов, интересующихся культурно-историческим контекстом, особенностями бытования, относящихся к вазам, как к «объектам материальной культуры».
- ⁵⁴ Kurtz D. Beazley and the connoisseurship of Greek vases // *Greek Vases II, Occasional Papers, J. Paul Getty Museum 3*. Malibu, 1985. P. 243.
- ⁵⁵ Sparkes B. Op. cit. P. 93; Boardman J. Op. cit. P. 129–130.
- ⁵⁶ Boardman J. Op. cit. P. 131–132.
- ⁵⁷ Rouet Ph. Op. cit. P. 93.
- ⁵⁸ Beard M. Review // *Times Literary Suppl.* 1986. 12 Sept. P. 1013.
- ⁵⁹ Attic Red-figured Vases in American Museums. Cambridge (Massachusetts), 1918. P. 40–41.
- ⁶⁰ См.: Beazley J. D. Attic Red-figure Vase-painters. 2nd ed. Oxford, 1963. P. 197. № 3. Инв. 56. 171. 38.
- ⁶¹ Beazley J. D. «Citharoedus» // *J. of Hellenic Studies*. 1922. Vol. 42. P. 80–84.
- ⁶² Ibid. P. 83.
- ⁶³ Rouet Ph. Op. cit. P. 109 & ff.
- ⁶⁴ Kurtz D. Op. cit.
- ⁶⁵ Электронная база данных «Бизли-Архива», содержащая большую часть отсканированных и переведенных в цифровой формат выпусков CVA, находится по адресу: <http://www.beazley.ox.ac.uk/databases/pottery.htm>, общий адрес сайта архива, на котором размещены также и другие материалы, помимо вазописи: www.beazley.ox.ac.uk.
- ⁶⁶ CVA. Louvre 1. P. 13.
- ⁶⁷ CVA. Louvre 1.
- ⁶⁸ CVA. Oxford 1.
- ⁶⁹ Rouet Ph. Op. cit. P. 136.
- ⁷⁰ Ср.: CVA. Louvre 1 (1922) с CVA. British Museum 9 (1993), CVA. Amsterdam 2 (1996), CVA. The State Hermitage Museum 3 (2006).
- ⁷¹ Rouet Ph. Op. cit. P. 136–137.
- ⁷² См., например: Фармаковский Б. В. Аттическая вазовая живопись и ее отношение к искусству монументальному в эпоху непосредственно после Греко-персидских войн. СПб., 1902.
- ⁷³ Payne H. G. G. Op. cit.
- ⁷⁴ Stibbe C. Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Amsterdam, 1972.
- ⁷⁵ Coldstream N. Greek Geometric Pottery. London, 1968.
- ⁷⁶ Trendall A. Red-figure Vases of Lucania, Campania and Sicily. Oxford, 1967; Trendall A. Beazley and South Italian Vase Painting // *Beazley and Oxford*. Oxford, 1985. P. 31–42; Trendall A. Red-figure Vases of Southern Italy and Sicily. London, 1989.