

ПОНЯТИЕ «КЕРЧЕНСКИЙ СТИЛЬ» КАК ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ИЗУЧЕНИИ АНТИЧНОЙ ВАЗОПИСИ

УДК: 7.032(38)
ББК: 85.1

Васько Дмитрий Сергеевич

аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: rolrit@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена терминологическому аспекту проблемы определения понятия «керченский стиль» в античной вазописи. Изложена история появления и бытования этого термина в контексте изучения истории поздней аттической вазописи и стилистической периодизации античной вазописи в целом. Сделанные наблюдения, а также результаты сопоставления с искусственными именами вазописцев позволили прийти к выводу о целесообразности сохранения этого условного термина, несмотря на современную критику в его адрес.

Ключевые слова

керченский стиль, керченские вазы, античная расписная керамика

Одной из актуальных проблем современного антиковедения остается проблема искусствоведческой терминологии. В значительной степени это относится к античной расписной керамике. Ее изучение продолжается не первую сотню лет. С развитием систематизации этого материала были выделены различные группы, формы, периоды, стили и т.д., требовавшие наименования. И если одни термины используются до сих пор, то другие не прошли проверку временем, а целесообразность третьих до сих пор вызывает дискуссии. Так, в трудах современных исследователей, прямо или косвенно обращающихся к изучению аттической вазописи IV в. до н. э., можно заметить критику в адрес связанных с этим материалом терминов «керченский стиль» и «керченские вазы».

Например, в Энциклопедии греческого мира содержится статья Э. Ромпоти «Керченские вазы», где сообщается, что «термин “керченские вазы” (или “вазы керченского стиля”) является условным», он «неточно применялся для обозначения всей краснофигурной вазописи IV в. до н.э. и в настоящий момент уже неприемлем. Основным аргументом против него служит то, что его можно использовать для характеристики лишь части аттической краснофигурной продукции IV в. до н.э., действительно объединенной общностью находки на территории Боспорского царства, хотя подобная керамика происходит и из других регионов. Термин “керченские вазы” теперь используется для описания стиля высококачественной — в сравнении с другой продукцией этого времени — керамики, изготовители которой отдавали предпочтение определенным формам сосудов и иконографическим схемам» [1, с. 1].

Схожие соображения высказывает и Д. Когиумци: «... в науке до сих пор нет однозначного определения керченских ваз или керченского стиля. Это понятие является термином, и, следовательно, условностью, не относящейся к распространению сосудов» [2, с. 2], так как множество из них было найдено в других регионах Средиземноморья. Не вполне понятно также, охватывает ли это понятие все краснофигурные аттические сосуды IV в. до н.э., или только часть из них [2, с. 2]. Она привела высказывание английского исследователя античной вазописи М. Робертсона о керченском стиле: «Действительно, утонченный стиль всей аттической краснофигурной вазописи IV в. до н.э. был известен как “керченский”, но границы этого понятия всегда были размыты, и, как мне кажется, оно не представляет никакой пользы» [2, с. 2, прим. 5]. Тем не менее, Д. Когиумци не отказалась от его использования, указав, что

он, несмотря на свою неактуальность, «прочно вошел в археологическую литературу и будет непросто заменить его. Аттические краснофигурные вазы IV в. до н.э. — более подходящее название» [2, с. 10].

Ф.Г. Гонзалес отметил, что он «применяет термин “керченский” к стилю таких вазописцев, как, например, Мастер Марсия. Термин приобрел так много стилистических коннотаций, что его хронологические рамки стали размыты» [3, с. 73, прим. 16]. По мнению Ф. Флесс, «этот термин не может пониматься как синоним аттической вазописи IV в. до н.э., но описывает лишь ту часть продукции аттических вазописцев, которая характерна для находок на территории Боспорского царства» [4, с. 89].

Эта проблема была затронута и А.Е. Петраковой, по словам которой, «ученые не могут прийти к согласию, какие группы поздних краснофигурных сосудов следует отнести к категории керченских ваз» [5, с. 39]. Кроме того, по ее мнению, «использование названия города, в окрестностях которого было найдено множество образцов аттической вазописи за многие годы раскопок, в качестве обозначения одного стиля поздней краснофигурной вазописи привело к тому, что все вазы, найденные в Керчи – в том числе и не относящиеся к этому стилю – можно назвать керченскими вазами» [5, с. 39]. Иными словами, название стиля, по ее мнению, не вполне удачно [5, с. 36].

В некотором роде, полагает А.Е. Петракова, можно провести аналогию между тем, как в конце XVIII – начале XIX в. «аттические вазы, находимые при раскопках гробниц в Италии, привели к ошибочному мнению, что эти вазы были изготовлены в Италии, и поэтому были названы “этрусскими”», и тем, как столетием позже «интенсивные раскопки в Керчи впервые навели на мысль, что керченские вазы были изготовлены там же, и, в дальнейшем, что они изготовлялись в Афинах специально для Керчи, хотя вазы тех же форм и с теми же сюжетами росписей были позднее найдены в Афинах, Турции, Италии, Испании и на Средиземноморских островах» [6, с. 161-162, прим. 10].

Таким образом, проблема керченского стиля актуальна и может быть рассмотрена на двух уровнях. Первый — собственно, проблема стиля, его сущности, признаков и границ в их взаимосвязи. Какие вазы можно назвать керченскими или вазами керченского стиля? Иначе говоря, каковы признаки ваз керченского стиля, какова его история, творчеством каких мастеров он представлен? Значительный вклад в разработку этих вопросов, требующую работы с памятниками, уточнения их атрибуций и датировок, был внесен А. Фуртвенглером, К. Шефолдом, Дж.Д. Бизли, Д. Когимумци, М. Лангнером, И.В. Шталь, И.И. Вдовиченко, О.В. Тугушевой и многими другими исследователями¹. Понятие керченского стиля, однако, так и не было сформулировано, поэтому проблема керченского стиля — именно как единого стиля — до сих пор не разрешена, о чем свидетельствуют продолжающиеся дискуссии.

Второй уровень этой проблемы — терминологический. Речь идет не о керченском стиле как этапе истории аттической вазописи IV в. до н.э. и не о керченских вазах как конкретных расписных сосудах, но о «керченском стиле» и «керченских вазах» как терминах современного искусствознания, вошедших некогда в научный оборот и подвергаемых в настоящий момент критике. Действительно, целесообразно ли сохранить термин «керченский стиль», или же следует выбрать для него иное, более подходящее «название»? Если «керченские» вазы в терминологическом смысле стоят в одном ряду с вазами «этрусскими», то не ожидает ли этот термин та же судьба? Именно этим вопросам посвящена данная статья. Чтобы разобраться в них, следует, прежде всего, детально проследить историю появления и бытования самих терминов в контексте истории изучения этого материала. Это позволит нам проследить истоки критики в их адрес, так как подобный обзор, насколько нам известно, не проводился. Кроме того, представляется целесообразным провести сравнение с другими терминами, известными в истории изучения античной расписной керамики, как устаревшими, так и ныне используемыми, чтобы понять, к каким из них следует отнести предмет нашего исследования.

Как известно, термин «керченский стиль» был введен в науку А. Фуртвенглером (о чем

далее), но это не значит, что он положил начало изучению аттической краснофигурной вазописи IV в. до н.э., как считает Д. Когимумци [2, с. 13]². Насколько нам известно, первые образцы этой керамики были опубликованы еще в трехтомном труде Дж. Б. Пассери «*Picturae Etruscoarum in Vasculis*» (1767–1775)³, и с течением времени количество памятников неуклонно росло, как и число исследований, прямо или косвенно обращавшихся к этому материалу (напр., труды А.Б. Ашика, Ф. Жилия, О. Яна, Л. Стефани). К тому же изучение античной расписной керамики не стояло на месте. Если в конце XVIII – начале XIX в. интерес антиквариев был сосредоточен, прежде всего, на интерпретации сюжетов росписей сосудов, то с течением времени их все более занимали проблемы «классификации сосудов по различным периодам, а в рамках этих периодов – по различным школам» [10, с. 22]. В середине XIX в. были предприняты первые попытки периодизации истории античной расписной керамики⁴, было положено «начало систематическому изучению древнегреческой вазописи» [11, с. 656]. Сосуды, известные ныне как вазы керченского стиля, должны были занять в этой системе, пока еще очень аморфной и хрупкой, полагающееся им место. Во второй половине столетия свой вклад в решение этой задачи внесли Л. Стефани⁵, О. Райе и М. Коллинсон⁶, И.И. Толстой и Н.П. Кондаков⁷, Э.Р. фон Штерн⁸ и Б.В. Фармаковский⁹ и др. К началу XX в. поздняя аттическая вазопись была известна по довольно многочисленным найденным к тому моменту памятникам; было сделано немало верных, но разрозненных наблюдений о характере ее развития, или, вернее, движения к упадку. В чем же тогда заслуга А. Фуртвенглера и каков смысл введенного им термина?

Следует заметить, что такие словосочетания, как «Керченская ваза» [16, с. 75, 77], «Керченская лекана» [17, с. 94] и «Керченская пелика» [17, с. 107], были известны ранее, но указывали они лишь на происхождение конкретного сосуда, не более того¹⁰.

В том же значении «керченские вазы» (*Kertscher Vasen*) были упомянуты и А. Фуртвенглером в его работе 1904 г. [19, с. 204, Прим. 1]. Эти найденные в Керчи сосуды были приведены им в качестве стилистических аналогий рассматриваемой им гидрии из Александрии. Он отметил, что стиль ее росписи в значительной степени отличается от стиля росписи сосудов Мастера Мидия и Мастера Талоса, что, по его мнению, могло быть объяснено лишь крупным временным интервалом. Его наличие подтверждалось стилистическим сходством с панафинейскими амфорами конца IV в. до н.э. и годом основания самой Александрии, где была найдена эта гидрия и другие поздние аттические расписные сосуды. Эти аргументы позволили А. Фуртвенглеру преодолеть распространенную в те годы точку зрения, (ее придерживался и Б.В. Фармаковский [18, с. 471]), согласно которой производство аттической расписной керамики прекратилось к концу V в. до н.э. [19, с. 204-208].

Возможно, именно стремление подчеркнуть стилистическое различие с вазописью предшествующего периода и желание опровергнуть ошибочную точку зрения о датировании выделенной им совокупности памятников подсказали ему мысль обозначить эту группу особым термином. Так или иначе, в 1909 году А. Фуртвенглер объединил четыре аттических краснофигурных сосуда (три из Керчи и один из Александрии), заметив, что намерен «называть этот вид по месту основной находки керченским классом ваз» (*Kertscher Vasenklasse*), хотя ниже назвал их также вазами керченской группы (*Vasen der Kertscher Gruppe*) [20, с. 40]¹¹. Далее, пополняя эту группу другими памятниками, он несколько видоизменял эти формулировки¹². А. Фуртвенглер вполне осознавал условность предложенных им понятий, не добавлявших ничего к характеристике охватываемого ими материала, за исключением указания на место происхождения большинства таких сосудов¹³. Следует отметить также, что в этой работе А. Фуртвенглера описано лишь 8 таких ваз, еще одна – в работе 1904 г.¹⁴ Даже с учетом приведенных им в качестве стилистических аналогий сосудов, следует признать, что далеко не вся известная к тому моменту поздняя аттическая расписная керамика оказалась в поле зрения исследователя, но лишь наиболее высокохудожественные ее образцы. Тем не менее, заслуга А. Фуртвенглера в изучении этого материала несомненна: с появлением термина вазы, известные ныне как сосуды керченского стиля, были выделены в качестве единого, самостоятельного

предмета исследования, и уже в следующие годы появилось несколько работ, специально посвященных именно этому предмету.

В 1915 г. была издана работа С.С. Лукьянова и Ю.П. Гриневича. Исследователи оперировали понятием «так называемого “Керченского” класса» [23, с. 35], сославшись на А. Фуртвенглера и других исследователей, которые «распространили название «Керченский стиль» на большинство керамических произведений IV века, расписанных не под непосредственным влиянием вазовых картин в стиле известной Лондонской гидрии Мидия» [23, с. 35, прим. 1]. Они отнесли время его существования к первым десятилетиям IV – началу III в. до н.э., около 100 лет, из-за чего, по их мнению, «уже а priori необходимо допустить, что в вазовой живописи IV в. так же, как и в V в., существовало несколько определенных направлений или стилей: нельзя предполагать, что в течение целого века могли существовать одна или несколько мастерских, которые руководились одними и теми же художественными принципами» [23, с. 35–36]. Поскольку керченские вазы с именем мастера или художника практически неизвестны, что не позволяет группировать их по стилю вокруг подписных работ, то исследователи предложили решение этой проблемы: «приходится разделять их [сосуды] на группы, руководясь только стилистическими указаниями, которые дает та или иная картина» [23, с. 36]¹⁵. Анализируя стиль росписей ваз и выявляя их схожие элементы, исследователи выделили двенадцать разновременных стилистических групп¹⁶, в рамках которых распределили 53 сосуда [23, Приложение II]¹⁷.

Аналогичным образом поступил и П. Дукати в работе 1916 г. Он заметил, что вазопись начала V в. до н.э. представлена яркими именами, но с течением времени на смену индивидуальным стилям (напр., Евфрония, Брига) приходят обобщенные стили (Полигнотов, Фидиев, миниатюрристичный и т.д.), что нашло отражение в постепенном исчезновении подписей мастеров [24, с. 363]. Вазопись следующего столетия лишена индивидуальности, анонимна, поэтому, как писал П. Дукати, «необходимо, как мне кажется, разделить известный материал на группы и серии памятников, принадлежащих определенному направлению или обнаруживающих сюжетную общность» [24, с. 363]. Опубликованные А. Фуртвенглером и К. Рейхолдом двенадцать наиболее значимых, по их мнению, аттических расписных сосудов IV в. до н.э. были распределены им на семь групп (a-g). Отталкиваясь от этих памятников, он разделил известный ему материал на восемь серий. К керченскому стилю он был склонен относить только лучшие вазы серии А, хотя не проводил четкого терминологического разграничения [24, с. 330].

Таким образом, если А. Фуртвенглер имел дело с небольшой группой поздних аттических ваз как единым предметом исследования, то С.С. Лукьянов с Ю.П. Гриневичем, как и П. Дукати, обратившись к гораздо более широкому кругу памятников, столкнулись с неоднородностью этого материала и, как следствие, с проблемой его классификации. Причем если первые рассматривали керченский класс как общее обозначение аттической вазописи IV в. до н.э., то второй отнес к нему лишь несколько памятников ведущей группы; т.е. проблема границ керченского стиля возникла уже в трудах его первых исследователей. Тем не менее, предложенные ими классификации знаменуют собой определенный прогресс в изучении поздней аттической вазописи. Пользуясь аналогией, можно сказать, что А. Фуртвенглер дал название известной, но неразработанной на тот момент области и обнаружил глубокий стилистический и хронологический «пролив» между ней и вазами предшествующего периода¹⁸, тогда как трудами его последователей были составлены первые, самые общие «карты» этой области.

Дальнейшее исследование связано, прежде всего, с именем К. Шефолда, защитившего на эту тему диссертацию в 1930 г. Тогда же были изданы «Керченские Вазы» (Kertscher Vasen). В этой работе он отметил, что более половины известных ему керченских ваз (около 300), в том числе наиболее художественные и важные памятники, были найдены в окрестностях Керчи, чем и обусловлено их название. К. Шефолд попытался дать определение керченскому стилю, причем сделать это, вслед за А. Фуртвенглером, путем сравнения с вазописью времени мастера Мидия по трем пунктам: формам сосудов, пропорциям росписей относительно сосудов, и деталям росписей [27, с. 5]¹⁹. Главная заслуга К. Шефолда состоит в том, что, «отказавшись от



Рис.1. Краснофигурная пелика инв. Пав.8. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [28, Табл. 35]



Рис.2. Краснофигурная пелика инв. П.1873.180. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [28, Табл. 25]

аморфных групп, он перешел к качественно иному этапу изучения росписей» [8, с. 383-384], выделив три этапа развития керченского стиля (ранний, средний и зрелый) и соответствующие им работы отдельных вазописцев, охарактеризовав особенности их стиля. Предложенная им классификация легла в основу дальнейшего изучения этого материала, и не утратила своей актуальности по сей день. Тем не менее, «Керченские Вазы» К. Шефолда невелики по объему, в них детально рассмотрено лишь небольшое количество памятников, и многие вопросы требовали дальнейшего исследования.

В 1934 году вышла следующая работа К. Шефолда, которую он, не мудрствуя лукаво, назвал «Исследования к Керченским вазам»²⁰. В предисловии он напомнил, что «под керченскими вазами мы, вслед за Адольфом Фуртвенглером, понимаем разнообразные, отчетливо ограниченные поздние группы краснофигурных аттических ваз» [28, с. 1]²¹. Далеко не все они были найдены в Керчи и ее окрестностях, однако, «сжатое и характерное наименование «Керченские вазы» стало практически общепризнанным. Оно тем более уместно, поскольку стиль этих сосудов решительным образом отличается от более ранних групп аттической краснофигурной керамики» [28, с. 1]. Следуя такой логике, под керченскими вазами подразумевается вся аттическая вазопись, хронологически следующая за этими группами. Представленный в каталоге К. Шефолда многочисленный материал²², однако, затруднительно назвать однородным по своему художественному уровню и тщательности исполнения росписей. Действительно, среди приведенных К. Шефолдом памятников значатся и роскошная пелика из Павловского кургана (рис. 1), и в большинстве своем грубо расписанные, однотипные пелики

с изображением протом (рис. 2).

Иными словами, в рамках этого материала объединены экземпляры высокохудожественные и посредственные, уникальные и однотипные – произведения искусства и ремесленная продукция²³. Эту неоднородность К. Шефолд объяснял работой различных вазописцев и мастерских, расширив их список по сравнению с работой 1930 г. Так, упомянутая выше пелика из Павловского кургана стала именным сосудом (*name-piece*) для группы ваз работы Элевсинского Мастера, в то время как однотипная продукция была отнесена исследователем к числу изделий мастерских по изготовлению «низкокачественных керченских пелик с их единообразным “ковровым стилем”» [28, с. 82]. Несмотря на то, что термин «ковровый стиль» применительно к поздним аттическим вазам IV в. до н.э. не прижился²⁴, его появление лишний раз подчеркивает неоднородность этого материала, замеченную еще ранее Л. Стефани, Б.В. Фармаковским и другими исследователями конца XIX – начала XX в.

Исследование К. Шефолда, долгое время оставаясь, по существу, единственным обобщающим трудом, посвященным рассматриваемому материалу, стало базовым в его изучении, что было отмечено еще рецензентами [29, с. 250], и этим, судя по всему, объясняется устойчивость предложенных им терминов²⁵.

Таким образом, неоднородность материала и некоторая закономерная непоследовательность его изучения, при которой в поле зрения исследователей оказывались, прежде всего, высокохудожественные произведения, стали почвой для терминологической неясности таких понятий, как керченский стиль и керченские вазы, сохраняющейся по сей день.

Некоторые моменты, как нам кажется, станут более ясными, если проследить историю изучения поздней аттической вазописи в контексте изучения античной расписной керамики. Появление керченского стиля как термина в начале XX в. представляется закономерным, если учесть, что, как писал в 1897 г. А.С. Мюррей, «уже многие годы среди исследователей древнегреческой вазописи прослеживается тенденция, главным образом, подробно останавливаясь на вопросах художественного стиля, всесторонне рассматривать классификацию vaz на основе хронологии, тщательно изучать проблемы локальных школ живописи, и пытаться уточнить характерные черты тех вазописцев, чьи имена сохранились на их работах» [36, с. v].

Как справедливо заметила А.Е. Петракова, «одним из главных камней преткновения в систематизации и классификации аттической расписной керамики во второй половине XIX в. являлось слишком малое количество достоверных имен мастеров, известных по надписям на вазах» [37, с. 197]. П. Хартвигу, однако, удалось найти решение этой трудности, и в своей работе 1893 г. он пошел дальше, «работая не только с теми мастерами, чье имя было известно из надписей на вазах, но и с анонимными, которым он давал условные имена» [37, с. 197]. Этот метод нашел свое продолжение в упомянутых трудах К. Шефолда и Дж.Д. Бизли. Мастерское владение стилистическим анализом позволило последнему выделить целый ряд неизвестных к тому моменту вазописцев, мастерских, групп, классов и т. д. О качестве проведенной работы красноречиво свидетельствует большое число дифференцированных терминов, примененных Дж.Д. Бизли для обозначения выделенных групп и взаимосвязей между ними²⁶. «Открытые» вазописцы нуждались в именах. Если некоторые мастера были названы по наиболее выдающейся работе (так называемые *name-piece*) или характерным признакам расписанных ими сосудов (напр., Мастер Марсия, Элевсинский Мастер, Мастер Черного Тирса, Группа Грифона, Группа Поздних Чашевидных Кратеров)²⁷, то многие – по текущему местонахождению именного сосуда (Эрбахский Мастер, Мастер Афины 1472, мастер Лувр МН 736). Они, разумеется, никоим образом не характеризуют напрямую стиль обозначаемых ими вазописцев, всецело условны и носят служебный характер. Как пишет А.Е. Петракова, «многие противники метода Бизли говорили (и говорят до сих пор) о нереальности и даже глупости имен вазописцев, которые давались анонимным мастерам, – Мастер Свины, Мастер отставленных локтей» [37, с. 198]. Их появление и применение, несмотря на, увы, некоторую громоздкость, представляется нам совершенно

закономерным, а их качественная бессодержательность – плюсом, а не минусом. Прежде всего, условное имя вазописца удовлетворяет такому требованию терминологии, как уникальность²⁸ и неизменность²⁹. Кроме того, оно, конечно, ничего не скажет напрямую о стиле и тем более биографии стоящего за ним вазописца, но служит косвенной отсылкой к наиболее характерным образцам его творчества [см. 21], на основании которых можно получить представление как о первом, так и, в некоторой степени, о втором, хотя в служебную задачу такого имени, в принципе, не входит характеристика стиля вазописца. В контексте этих искусственных имен керченский стиль как термин приобретает прогрессивный характер – он так же, как и эти «имена», уникален, отсылает к соответствующим памятникам и качественно бессодержателен, что представляется целесообразным в связи с неоднородностью этого материала.

Обратимся к качественно содержательным терминам, господствовавшим в работах об античной вазописи конца XIX – начале XX в. Показательна в этом отношении цитата из статьи В.К. Мальмберга 1908 г.: «Э.Р. фон-Штерн говорит о “красивом стиле”, Б.В. Фармаковский о “прекрасном”, а я для обозначения того же стиля всегда употреблял слово “изящный”. Мне кажется, что моему обозначению следует дать предпочтение, так как прилагательные красивый и прекрасный скорее приложимы к рисунку, чем к стилю» [38, с. 377, прим. 1]. Красивый, прекрасный, изящный, как и уже упомянутые “роскошный”, “беглый”, “тщательнейший” и пр. прилагательные с их сравнительными степенями, конечно, качественны, образны, и иногда удачно отражают сущность художественного явления, составляя особую прелесть истории искусства как гуманитарной науки³⁰. Они могут служить ее целям, выявляя относительную динамику развития того или иного искусства и характеризуя особенности его формы и содержания³¹, но лишь в самых общих чертах и до определенной степени. Проблема заключается в том, что качества формы и содержания, взятые за основу при создании таких терминов, расплывчаты и не однозначны (например, безусловно роскошны вазы роскошного стиля, но и некоторые сосуды керченского стиля можно назвать роскошными, не говоря уже о таких качественных характеристиках, как “прекрасный” и “красивый”, которые в значительной степени субъективны и, возможно, более уместны в эстетике, чем в истории искусства). Запас подобных терминов не безграничен, а если добавить к этому возникающие при переводе сложности, связанные с оттеночными различиями значения слов, то ограниченный характер их применения станет, как кажется, несомненным. С развитием и уточнением стилистической классификации материала, с выявлением работ групп вазописцев и отдельных мастеров их становится просто недостаточно.

Показательно, что если в обобщающих работах XIX – начала XX в., как и в современных работах ознакомительного характера, история античной расписной керамики изложена в виде сменяющих друг друга периодов и стилей вазописи, то современные работы специального характера структурированы несколько иначе – история вазописи «наполнилась» именами вазописцев. Что касается поздней аттической вазописи, то если во времена А. Фуртвенглера было достаточно отнести ее образцы к четвертому столетию и керченскому стилю, а несколько позднее – к той или другой стилистической группе, то со времен К. Шефолда и Дж.Д. Бизли сосуды, по возможности, группируются вокруг тех или иных мастеров и датируются все точнее³². В этом и состоит прогресс в изучении данного материала.

Таким образом, если термин «керченский стиль» вазописи и устарел, то лишь в той же степени, что и такие термины, как “роскошный”, “беглый” и прочие обобщающие названия стилей с расплывчатыми границами, причем по сравнению с ними данный термин имеет более прогрессивный характер ввиду его условности, интернациональности, в смысле языковой однозначности, и качественной бессодержательности³³. В связи с этим представляется целесообразным сохранить данный термин, тем более, что он действительно прочно вошел в обиход, а его первооткрыватель А. Фуртвенглер и главный сторонник К. Шефолд внесли в изучение этого материала вклад, который трудно переоценить³⁴. Переименование было бы оправдано лишь в том случае, если бы стало известно, как в древности назывались сосуды,

именуемые ныне вазами керченского стиля, хотя тогда, конечно, вряд ли мыслили такими категориями, а о самой вазописи практически не сохранилось письменных источников.

Что касается термина «керченские вазы», то, в отличие от «керченского стиля», его нельзя назвать однозначным. Действительно, когда речь идет о керченском сосуде, не всегда может быть понятно, какая именно ваза имеется в виду – найденная или хранящаяся в Керчи, расписанная в керченском стиле, или и то и другое вместе. Как правило, это становится понятно из контекста, но всё же предпочтительно говорить в таких случаях о вазах керченского стиля, чтобы избежать двусмысленности. К керченским вазам (вазам керченского стиля) относятся и керченские, или боспорские [см. 43, с. 228, прим. 1]³⁵, пелики – сосуды, популярность которых в аттической расписной керамике IV в. до н.э. (в это время они «почти полностью вытеснили амфоры» [8, с. 398]) позволила выделить их в качестве самостоятельного предмета исследования [34, с. 136; 8, с. 398-401]. Как явление терминологии, или, скорее, профессионального жаргона, словосочетание «керченская пелика» можно поставить в один ряд с такими словосочетаниями, как, например, «ноланская амфора», «мегарская чаша», «церетанская гидрия», «понтийская ваза», «тирренская амфора».

Сейчас, разумеется, керченские вазы, в том числе пелики, упомянутые в соответствующем контексте, вряд ли кого-то введут в заблуждение относительно места их создания или находки, в отличие от этрусских ваз, ошибочно считавшихся этрусскими по месту находки (сегодня этрусскими вазами закономерно называются расписные сосуды, изготовленные в этрусских мастерских). Учитывая это обстоятельство, как и приведенные выше соображения, можно прийти к выводу о целесообразности сохранения в употреблении таких терминов, как «керченский стиль» и «керченские вазы». Осталось лишь окончательно определиться с содержанием и объемом обозначаемых ими понятий.

Примечания

¹Свою скромную лепту в эти исследования надеется внести и автор этих строк [7].

²И.И. Вдовиченко также начала свое изложение истории изучения керамики «керченского стиля» в Северном Причерноморья с трудов А. Фуртвенглера [32, с. 382].

³[См. 9, № 237, с. 500; № 238, с. 501] Вазы эти, как явствует из названия труда, ошибочно считались этрусскими.

⁴Г. Крамер выделил «Египтизирующий» (Ägyptisirender, 580-500 гг. до н.э.), древний (Alter, 500-460 гг. до н.э.), строгий (Strenger, 460-420 гг. до н.э.), прекрасный (Schöner, 420-380 гг. до н.э.) и роскошный (Reicher, 380-200 гг. до н.э.) стили; О. Ян выделил примитивные, чернофигурные, краснофигурные сосуды и вазы упадка [10, с. 22-23]. Э. Герхард – ранний «ориентализирующий» класс, чернофигурный, краснофигурный и произошедший от него полихромный [11, с. 654-655]. Х.М. Вестроп – ранний или египетский, архаический, строгий или переходный, прекрасный, или греческий «стили или эпохи» и стиль упадка [12, с. 19-22]. В 1858 г. С. Бёрч предложил вариант, в котором выделил самый ранний стиль (earliest style, с двумя периодами), архаический греческий (он был известен как «Карфагенский, Коринфский, Египетский, Финикийский и Дорийский. Будет лучше, однако, если объединить все эти варианты под общим термином архаического греческого» [13, с. 257]), переходные архаические вазы, старинный стиль (old style), манерный старинный стиль (affected old style), строгий стиль («strong style»), изящный стиль («fine style»), роскошный стиль (florid style), полихромные вазы, стиль упадка (decadence), и, наконец, последний стиль (last style) [13, с. 251-301].

⁵Описывая в своем каталоге некоторые из них, он отмечал их принадлежность к «стилю IV в. до н.э.», иногда уточняя его как «совершеннейший» (vollendetste) [14, с. 316, 320, 378], «тщательнейший» (sorgfältigster) [14, с. 305, 307] или «беглый» (flüchtiger) [14, с. 379, 460], причем последний иногда относится и к III в. до н.э. [14, с. 454], как и «небрежный» (nachlässiger) [14, с. 369, 370, 372].

⁶Две главы их работы посвящены аттической расписной керамике IV в. до н.э. [15, с. 239-

261, 279-295]. Они упомянули «более или менее небрежный стиль» росписей, позволяющий датировать сосуды последней четвертью IV – первой половиной III в. до н.э. [15, с. 279] «Ошибки рисунка встречаются все чаще, линии становятся более толстыми», росписи исполняются все небрежнее, и к середине III в. до н.э. производство аттической краснофигурной керамики, по их мнению, подошло к концу [15, с. 293]. Этому стилю предшествует другой, менее небрежный, которому дана характеристика, но не предложено название [15, с. 257].

⁷Ими выделена группа ваз, привезенных из Афин и расписанных в «изыщном» стиле, признаками которого являются «пестрая раскраска женского тела в белый цвет и одежда по белому грунту разноцветными тонами, а равно рельефное выполнение и позолота аксессуаров и уборов» [16, с. 71] и образцы вазовой живописи III в. до н.э., относящиеся к «роскошному» стилю и отличающиеся низким уровнем рисунка, «падением вкуса и техники, пестротой росписи» [16, с. 81].

⁸В своей статье, посвященной пелике из Керчи, он отметил, что ее «рисунок исполнен в так называемом “беглом стиле”» [17, с. 97].

⁹Он пользовался понятием роскошного стиля, причем не только дал ему характеристику, но и выделил в его рамках как вазы, расписанные с тонкостью и виртуозностью, «далее которых идти некуда» [18, с. 552], так и вазы, «рисунки которых отличаются небрежностью исполнения» [18, с. 554].

¹⁰Показательно, что Э.Р. фон Штерн несколько вольно сослался на изданную годом ранее собственную статью: «вновь найденная Керченская лекана с изображением Дионисова фиаса» [17, с. 94, прим. 1]. Оригинальное название: «Вновь найденная лекана из Керчи с изображением Дионисова фиаса // Записки Одесского общества истории и древностей. Т. XVIII. 1895. – с. 19–64» (в обоих случаях курсив мой – ДВ).

¹¹В каталоге, написанном им ранее, описывая одну пелику [21, № 230392], он заметил, что она расписана в том же «позднем и свободном [lockere]» стиле IV в. до н.э., что и привозившиеся в Южную Россию и часто находимые там сосуды аналогичной формы. [22, Табл. LXVII]. Данная характеристика, однако, не укрепилась в качестве названия стиля.

¹²Так появились «керченский» стиль вазописи (“Kertscher” Vasenstile) [20, с. 41, 153], «керченская» группа ваз (“Kertscher” Vasengruppe) [20, с. 42, 102] и «керченский» вид ваз (“Kertscher” Vasengattung) [20, с. 136], хотя ставший наиболее каноничным термин керченские вазы (Kertscher Vasen) [20, с. 39] он употребил без кавычек, как и термин Керченский класс сосудов [20, с. 210] (В другом месте [20, с. 153] он заключил в кавычки все название “Kertscher Vasenklasse”. То есть, наличие кавычек, в конечном счете, необязательно). Следует заметить, что термины керченская группа или класс сосудов А. Фуртвенглер употреблял чаще, чем керченский стиль.

¹³Возможно, поэтому в систематическом указателе к своей работе вслед за «аттическими вазами роскошного стиля конца пятого и начала четвертого веков» он поместил «позднеаттические вазы четвертого столетия» [20, с. IV], а не вазы керченского стиля.

¹⁴Один кратер из Мюнхена – «беглую, но грациозную и свежую работу аттических мастерских четвертого столетия» [20, с. 106, Табл. 100, 1] – он не включил в состав этой группы [20, с. 208].

¹⁵Той же точки зрения они придерживались и относительно керамики предшествующего роскошного стиля, история которой «еще недостаточно выяснена, чтобы можно было решать вопросы об имени автора тех или иных произведений этого стиля. Необходимо сначала выяснить и характеризовать различные стилистические направления. Споры об авторах отдельных ваз, а тем более о характере художественной индивидуальности данного автора могут лишь затемнить и спутать работу над дифференциацией вазовых стилей данной эпохи». [23, с. 57, прим. 7].

¹⁶8 ваз первой группы, по их мнению, могут быть произведениями одной мастерской [23, с. 36–43, 58–59].

¹⁷«Довольно обширная группа сосудов с изображениями голов (женщины, коня, грифона)», по их мнению, не подходит под понятие цветущей некогда краснофигурной вазовой живописи, так как их росписи сделаны кистью, а в этом, как считали исследователи, «нельзя не видеть отказа от основных традиций краснофигурной техники» [23, с. 123]. Поэтому, данная группа памятников практически не была рассмотрена в их работе.

¹⁸С течением времени этот «пролив» был практически «засыпан»: как пишет М. Лангнер, «нельзя провести четкую хронологическую границу между «простым стилем» Дж.Д. Бизли и «керченским стилем» К. Шефолда» [25, с. 154; см. 2, с. 34 и сл.]. Заметим, что еще Ж. Николь, признавая керченский стиль А. Фуртвенглера как важный ориентир (*repère important*), полагал, что последние работы круга Мастера Мидия относятся к середине IV столетия. Они, по его мнению, оказали некоторое влияние на сложение керченского стиля второй половины этого столетия [26, с. 134]. В качестве примера он привел гидрию [21, № 7864], роспись которой содержит детали, характерные для «мидийского» стиля, такие как «орнамент из меандра и шашечного, пальметки, тип женской прически с головным убором, прорисовка волос, хитона и груди», хотя драпировки гиматиев, по его мнению, характерны уже для керченского стиля, а фигуры имеют вытянутые пропорции и маленькие головы, близкие канону Лисиппа [26, с. 134-135]. Все это указывает на постепенно сложение керченского стиля.

¹⁹Выявленные отличия позволили ему отграничить керченский стиль от предшествующего. Признаки зарождения нового стиля – в этом вопросе К. Шефолд согласился с точкой зрения В. Халанда – прослеживаются в творчестве Мастера Йены – «общее впечатление объема, экономии и простоты стиля одежды совершенно отличается от метода изображения, бытовавшего во времена Мастера Мидия» [27, с. 7].

²⁰О выходе работы с таким названием он упомянул в исследовании 1930 года [27, с. 21, прим. 15].

²¹К. Шефолд также пользовался понятием керченского стиля [28, с. 135–136].

²²Всего 605 сосудов и фрагментов. Как заметил А.Д. Трендалл в своей рецензии, идентификация некоторых номеров этого каталога конкретным сосудам проблематична, а отдельные сосуды из музеев Вены и Афин не были учтены в каталоге [27, с. 249].

²³Это разграничение в некоторой степени условно, так как «в античности никогда не проводили вербальное различие между ремеслом и искусством» [30, с. 2].

²⁴Термин «ковровый стиль» (“*Teppichstil*”), обычно применяемый к восточно-греческим и коринфским сосудам архаического времени, исследователь использовал также для обозначения стиля изготовлявшихся мастером Амазонки «Керченских бросовых пелик» («*Kertscher Dutzend-peliken*») [28, с. 135]. То есть не все керченские вазы, согласно К. Шефолду, являются вазами керченского стиля. В дальнейшем, однако, граница между этими терминами размылась.

²⁵Ю. Богач, Р. Марго, К. Лапатин, И.И. Вдовиченко, И.В. Шталь и другие исследователи применяли их, хотя, например, Дж.Д. Бизли воздерживался от их использования [31, с. 1406] (как заметил М. Робертсон, «термин керченский, имеющий тенденцию колебаться между стилистической и хронологической интерпретациями, не использован» [33, с. 98]). М.М. Кобылина разделяла группу «боспорских пелик со сложными мифологическими сюжетами росписей», вошедшую «в историю античной вазописи под именем ваз «керченского» стиля», и «огромный массовый материал пелик с изображениями грифов и амазонок», изученный на тот момент в гораздо меньшей степени. [34, с. 136]. Данное разделение было отмечено и Ф. Флесс [4, с. 89]. Г.М.А. Рихтер датировала керченский стиль 370–320 гг. до н.э. и считала ответвлением простого (*plainer*) и роскошного (*ornate*) стилей в начале IV в. до н.э. [35, с. 159–162].

²⁶Вероятно, из-за любви к поэзии, внимательного отношения к словам и их применению, Дж. Д. Бизли придавал большое значение разработанной им терминологии: «позволю себе обратить внимание на то, что я делаю различие между вазой, расписанной художником, и вазой, расписанной в манере художника; и что манера, подражание, последователь, мастерская, школа, круг, группа, влияние, подобие не являются синонимами в моем словаре». [31, с. xlvi-

xlviii]. Изложение содержания этих терминов потребовало отдельного очерка [32, с. xi-xviii].

²⁷К таким именам тяготел К. Шефолд.

²⁸Случались, однако, и казусы. Например, как писал А.Д. Трендалл в рецензии на работу К. Шефолда 1934 г., «печальным фактом является то, что один из вазописцев был назван Мастером Тышкевича (его name-piece находился некогда в собрании этого коллекционера – Д.В.), тогда как это имя уже было использовано Дж. Бизли» [29, с. 249].

²⁹До сих пор появляются новые имена, что неудивительно, но иногда изменяются и уже существующие. Например, сделанные наблюдения позволили Дж.Д. Бизли заменить Группу Порт-Санлайт, выделив в ней работы Ностельского и Дублинского Мастеров [31, с. 1422].

³⁰Нельзя не привести в качестве примера «суровый стиль», предложенный А.А. Каменским. По справедливому замечанию В.В. Ванслова, термин этот «оказался удачным и стал общепринятым именно потому, что он охватывал творчество данной группы художников не только с формальной, а также и с содержательной стороны. Это довольно редкий пример того, как в понятии стиля схватывается единство содержания и формы»: суровому содержанию соответствовала не менее суровая форма [39, с. 100].

³¹Например, упомянутые исследователи конца XIX в. совершенно справедливо проследили динамику развития, или, скорее, движения к упадку поздней аттической вазописи, выраженную во все более беглом характере исполнения росписей.

³²В случае, если для однозначного ответа на вопрос об атрибуции конкретному вазописцу или известной группе мастеров памятника не достаточно данных, появляются новые мастера [см. 8, с. 421–442], или же отмечается принадлежность такого сосуда к керченскому стилю (в VAPD [21] в графе attributed to имеется пункт Kerch).

³³Как пишет С.В. Гринев-Гриневич, «объективность содержания понятия делает отражающий его термин в подавляющем большинстве случаев стилистически нейтральным, не возбуждающим каких-либо добавочных ассоциаций» [40, с. 28], хотя, конечно, достоинство такого термина, как «суровый стиль» (см. прим. 30), обусловлено именно тем, что его стилистическая ясность и «добавочная ассоциация» всецело соответствуют данному стилю. Следует заметить, что «до сих пор ученые не пришли к единому мнению относительно того, должны ли термины выражать внутреннюю структуру понятия или быть немотивированными терминами-названиями» [41, с. 28]. Тем не менее в языке далеко не всегда находятся или изобретаются слова, точно выражающие внутреннюю структуру понятий, соответствующих внутренней структуре стиля как явления в истории искусства («суровый стиль» – редкое исключение). Здесь следует заметить, что Е.Н. Устюгова упомянула одну из взаимоисключающих пар трактовок такого понятия, как стиль: «стиль – реальный феномен культуры; стиль – условный классификационный термин, процедурный инструмент познания» [42, с. 4]. Нам кажется, что стиль в искусствознании как науке – условный классификационный термин, процедурный инструмент познания, тогда как в истории искусства – вполне реальный феномен. Стиль, разумеется, имеет огромное значение как для истории искусства, так и еще большее – для его изучения, но его не стоит переоценивать – в рамках стиля не может быть всецело охарактеризовано то или иное искусство, а в рамках конечного термина – тот или иной стиль.

³⁴М.М. Кобылина, заметив о работе К. Шефолда, что «его атрибуции, сделанные всецело по формалистическому методу, весьма запутывают вопрос» [34, с. 136], пошла по пути П. Дукати, С.С. Лукьянова и Ю.П. Гриневича, разделив материал на несколько стилистических групп. Выделив некоторые сосуды в качестве работ одного мастера [34, с. 152], она не дала ему условного обозначения. Из-за этого сделанные ею наблюдения, во многом верные, остались «безымянными» и практически не получили дальнейшего развития.

³⁵Д. Когимумци не совсем верно понимает под ним пелики с изображением протом [2, с. 8].

Библиография

1. Rompoti, E. “Kerch Vases” // Encyclopaedia of the Hellenic World. Black Sea. URL: <http://>

kassiani.fhw.gr/blacksea/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaID=11301

2. Kogioumtzi, D. Untersuchungen zur attisch-rotfigurigen Keramikproduktion des 4. Jhs. v. Chr. (Unveröffentlichte Dissertation). – Würzburg, 2004. – 347 S.

3. González, F.G. Morfometría y cerámicas áticas del siglo IV a.C. Las cráteras de campana del Grupo de Telos. (Master Thesis). – Murcia: Universidad de Murcia. 2010. – 248 p.

4. Fless, F. Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr. // Internationale Archäologie, Bd. 71. Leidorf, Rahden 2002. – 200 p.

5. Petrakova, A. “Flickers of Beauty”: Kerch Vases from the State Hermitage Museum // Greeks on the Black Sea: Ancient Art from Hermitage. Cat. of exhibition in J.Paul Getty museum, Malibu / Ed. A. Trofimova. – Los-Angeles: J.Paul Getty, 2007. cat. – pp. 36–39.

6. Petrakova, A. Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerch Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts // Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum. – München: Verlag C.H. Beck, 2012. – S. 151–164.

7. Васько, Д.С. Об одной пелике Керченского стиля из собрания Государственного Эрмитажа // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 4. – СПб.: НП-Принт, 2014. – С. 29–38.

8. Вдовиченко, И.И. Керченские вазы // Боспорские исследования. 2003. Вып. III. С. 380–539.

9. Masci, M.E. Picturae Etruscorum in Vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento. (Musei Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco, Documenti e Monografie 1) – Rome: L’Erma di Bretschneider, 2008. – 750 p.

10. Walters, H.B. History of ancient pottery. – New-York: Charles Scribner’s sons, 1905. – 642 p.

11. Luce, S.B. A brief history of the study of Greek Vase-Painting // Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 57, No. 7 (1918). – pp. 649–668.

12. Westropp, H.M. Epochs of painter vases; an introduction to their study. – London: Walton and Maberly, 1856. – 24 p.

13. Birch, S. History of ancient pottery. Vol. I. Egyptian, Assyrian and Greek. – London: John Murray, 1858. – 415 p.

14. Stephani, L. Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage. Zweiter Teil. – St. Petersburg: Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1869. – 502 S.

15. Rayet, O., Collignon M. Histoire de la ceramique grecque. – Paris: G. Decaux, 1888. – 420 p.

16. Толстой, И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. Выпуск I. Классические древности южной России. – СПб.: Типография Министерства путей сообщения, 1889. – 120 с.

17. Штерн, Э.Р. Расписная ваза из Керчи // ЗООИД. 1896. XIX. – с. 94–109.

18. Фармаковский, Б.В. Аттическая вазовая живопись и ее отношение к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греко-персидских войн. – СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1902. – VII, [1], 615, [1], 254 с.

19. Furtwängler, A., Reichhold, K. Griechische Vasenmelerei. Serie I. – Munchen: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1904. – 316 p.

20. Furtwängler, A., Reichhold, K., Hauser, F. Griechische Vasenmelerei. Serie II. – Munchen: F. Bruckmann A.-G., 1909. – 356 p.

21. Classical Art Research Centre Extensible Database (XDB). URL: <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>

22. Furtwängler, A. Die Sammlung Sabouroff. Erster Band. – Berlin: Verlag von A. Asher & Co, 1883-1887. – 406 p.

23. Лукьянов, С.С., Гриневиц, Ю.П. Керченская калпида 1906 года и поздняя краснофигурная живопись // МАР №35. – Петроград: Типография Главного Управления Уделов, 1915. – 144 с.

24. Ducati, P. Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo 4 av. Cr. // Memorie della R. Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e philologiche. Serie quinta – Volume XV

- Fascicolo III. Roma. Tipografia della R. Accademia dei Lincei. 1916. – P. 211–368.
25. Langner, M. Grundlagen der Chronologie spätrotfiguriger Vasen aus Athen // *BABESCH* 88, 2013. – S. 127–170.
26. Nicole, G. Meidias et le style fleuri dans la céramique attique. – Genève: Libr. Kundig, 1908. – 155 p.
27. Schefold, K. Kertscher Vasen. – Berlin: H. Keller, 1930. – 22 p.
28. Schefold, K. Untersuchungen zu den Kertscher Vasen // *Archäologische Mitteilungen aus Russischen Sammlungen*, Vol. IV. – Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1934. – 162 s.
29. Trendall, A.D. Review: Untersuchungen zu den kertscher Vasen by K. Schefold // *JHS*. Vol. 55. Part 2 (1935). – P. 249–250.
30. Robertson, M., Beard M. Adopting an approach // *Looking at Greek vases*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – P. 1–35.
31. Beazley, J.D. Attic Red-figure Vase-painters. – Oxford: Clarendon Press, 1963. – 2036 p.
32. Beazley Addenda Additional References to ABV, ARV & Paralipomena compiled by L. Burn and R. Glynn at the Beazley Archive. – Oxford: Oxford University Press for the British Academy, 1982 – 241 p.
33. Robertson, M. Attic Red-Figure Vase-Painters // *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 85. 1965. – P. 90–101.
34. Кобылина, М.М. Поздние боспорские пелики // *МИА*. 1951. XIX. – С. 136–170.
35. Richter, G.M.A. Attic red-figured vases. A survey. – New Haven: Yale University Press, 1958. – 209 p.
36. Horner, S. Greek vases: Historical and Descriptive; With Some Brief Notices of Vases in the Museum of the Louvre, and a Selection from Vases in the British Museum. – London, SWAN SONNENSCHNEIN & CO. lim., 1897. – 196 p.
37. Петракова, А.Е. Атрибуция античной расписной керамики: история и современность // *Труды Государственного Эрмитажа*. XLI. 2008. – с. 195–215.
38. Мальмберг, В.К. Этюды по древнегреческой вазовой живописи. VI. Мелкие изменения и варианты // *ЖМНП*. 1908. – с. 376–394.
39. Ванслов В.В. Искусство и красота. – М.: Знание, 2006. – 288 с.
40. Гринев-Гриневиц, С.В. Терминоведение: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 304 с.
41. Миньяр-Белоручева, А.П., Овчинников, А.Н. К вопросу об изучении терминов искусствоведения как единиц языка для специальных целей // *Вестник Южно-Уральского государственного университета*. Серия: Лингвистика. № 1 (218). 2011. – с. 25–28.
42. Устюгова, Е.Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. – СПб.: Изд. СПбГУ. 2003. – 260 с.
43. Тугушева, О.В. Сцена амазомахии на боспорских пеликах // *Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазомахия?)* – СПб.: Летний сад, 2001. – с. 216–229.

Произведение «ПОНЯТИЕ «КЕРЧЕНСКИЙ СТИЛЬ» КАК ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ИЗУЧЕНИИ АНТИЧНОЙ ВАЗОПИСИ», созданное автором по имени Васько Дмитрий Сергеевич, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция — На тех же условиях») 4.0 Всемирная. Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице <https://spbu.academia.edu/DmitryVasko>.



Васько Дмитрий Сергеевич
аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: rolrit@mail.ru

Статья поступила в редакцию 05.05.2015
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2015_2/20
© Д.С. Васько 2015
© УралГАХА 2015

THE CONCEPT OF «KERCH STYLE» AS A TERMINOLOGICAL ISSUE IN VASE PAINTING STUDIES

Vasko Dmitry S.

PhD student,

Saint-Petersburg State University,

Saint-Petersburg, Russia, e-mail: rolrit@mail.ru

Abstract

The article discusses the terminological aspect of the Kerch style problem. The invention of the term and the history of its usage are given in the context of the history of study of late attic vase-painting and stylistic periodization of the entire Ancient Greek vase-painting history. The term is juxtaposed with the artificial names of vase-painters. According to the author's observations, it would be reasonable to keep this term in usage despite some criticism of it in the present-day research.

Key words

Kerch style, Kerch vases, antique painted ceramics

References

1. Rompoti, E. "Kerch Vases". Encyclopaedia of the Hellenic World. Black Sea. [Online]. Available from: <http://kassiani.fhw.gr/blacksea/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaID=11301>
2. Kogioumtzi, D. (2004) Untersuchungen zur attisch-rotfigurigen Keramikproduktion des 4. Jhs. v. Chr. (Unveröffentlichte Dissertation). Würzburg.
3. González, F.G. (2010) Morfometría y cerámicas áticas del siglo IV a.C. Las cráteras de campana del Grupo de Telos. (Master Thesis). Murcia: Universidad de Murcia.
4. Fless, F. (2002) Rotfigurige Keramik als Handelsware. Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v. Chr. Internationale Archäologie, Bd. 71. Leidorf, Rahden.
5. Petrakova, A. (2007) "Flickers of Beauty": Kerch Vases from the State Hermitage Museum. Greeks on the Black Sea: Ancient Art from Hermitage. Cat. of exhibition in J. Paul Getty museum, Malibu. / Ed. A. Trofimova. Los-Angeles: J. Paul Getty. Pp. 36–39.
6. Petrakova, A. (2012) Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerch Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts. Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum. München: Verlag C.H. Beck. S. 151–164.
7. Vasko, D.S. (2014) On a Kerch Style Pelike from the State Hermitage Museum. Current Issues in Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 4. Ed. S.V. Maltseva, A.V. Zakharova. St. Petersburg: NP-Print. Pp. 29–38. (in Russian)
8. Vdovichenko I.I. (2003) Kerch vases. In: Bosporos studies. Vol. III. Simferopol'. Pp. 380–539 (in Russian)
9. Masci, M.E. (2008) Picturae Etruscorum in Vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento. (Musei Vaticani, Museo Gregoriano Etrusco, Documenti e Monografie 1). Rome: L'Erma di Bretschneider.
10. Walters H.B. (1905) History of ancient pottery. New-York: Charles Scribner's sons.
11. Luce S.B. (1918) A brief history of the study of Greek Vase-Painting. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 57, No. 7, pp. 649–668.
12. Westropp, H.M. (1856) Epochs of painter vases; an introduction to their study. London: Walton and Maberly.
13. Birch, S. (1858) History of ancient pottery. Vol. I. Egyptian, Assyrian and Greek. London: John Murray.

-
14. Stephani, L. (1869) *Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage. Zweiter Teil.* St. Petersburg: Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.
 15. Rayet, O., Collignon, M. (1988) *Histoire de la ceramique grecque.* Paris: G. Decaux.
 16. Tolstoi, I.I., Kondakov, N.P. (1889) *Russian Antiquities in monuments of Art. I. Classical Antiquities from the Southern Russia.* Saint-Petersburg: The Communications Ministry press. (in Russian)
 17. Shtern, E.R. (1896) *The painted Vase from Kerch.* *Odessa Society of History and Antiquities Journal*, XIX, pp. 94–109. (in Russian)
 18. Farmakovskii, B.V. (1902) *Athenian vase-painting and monumental art after Greco-Per-sian wars.* Saint-Petersburg: I.N. Skorokhodov press. VII, [1], 615, [1], 254 p. (in Russian)
 19. Furtwängler, A., Reichhold, K. (1904) *Griechische Vasenmelerei. Serie I.* Munchen: Ver-lagsanstalt F. Bruckmann A.-G.
 20. Furtwängler, A., Reichhold, K., Hauser, F. (1909) *Griechische Vasenmelerei. Serie II.* Munchen: F. Bruckmann A.-G.
 21. *Classical Art Research Centre Extensible Database (XDB).* [Online]. Available from: <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>
 22. Furtwängler, A. (1883-1887) *Die Sammlung Sabouroff. Erster Band.* Berlin: Verlag von A. Asher & Co.
 23. Luk'ianov, S.S., Grinevich, Yu.P. (1915) *The calpis from Kerch, excavated in 1906, and the late red-figure vase-painting.* *Russian Archaeology Proceedings*, No.35. Petrograd. (in Rus-sian)
 24. Ducati, P. (1916) *Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo 4 av. Cr. Mem-orie della R. Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Serie quinta – Volume XV – Fascicolo III.* Roma. Tipografia della R. Accademia dei Lincei. Pp 211-368.
 25. Langner, M. (2013) *Grundlagen der Chronologie spätrotfiguriger Vasen aus Athen.* *BABESCH* 88. S. 127–170.
 26. Nicole, G. (1908) *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique.* Genève: Libr. Kundig.
 27. Schefold, K. (1930) *Kertscher Vasen.* Berlin: H. Keller.
 28. Schefold, K. (1934) *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen. Archäologische Mitteilun-gen aus Russischen Sammlungen, Vol. IV.* Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
 29. Trendall, A.D. (1935) *Review: Untersuchungen zu den kertscher Vasen by K. Schefold.* *JHS*, Vol. 55, Part 2, pp. 249–250.
 30. Robertson, M., Beard M. (1991) *Adopting an approach. Looking at Greek vases.* Cam-bridge: Cambridge University Press. Pp. 1–35.
 31. Beazley, J.D. (1963) *Attic Red-figure Vase-painters.* Oxford: Clarendon Press.
 32. *Beazley Addenda Additional References to ABV, ARV & Paralipomena compiled by L. Burn and R. Glynn at the Beazley Archive.* Oxford: Oxford University Press for the British Acad-emy, 1982.
 33. Robertson, M. (1965) *Attic Red-Figure Vase-Painters.* *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 85, pp. 90–101.
 34. Kobylina, M.M. (1951) *Late Bosporan Pelikes.* *MIA*, XIX, pp. 136–170.
 35. Richter, G.M.A. (1958) *Attic red-figured vases. A survey.* New Haven: Yale University Press.
 36. Horner, S. (1987) *Greek vases: Historical and Descriptive; With Some Brief Notices of Vases in the Museum of the Louvre, and a Selection from Vases in the British Museum.* London, SWAN SONNENSCHNEIDER & CO. lim.
 37. Petrakova, A.E. (2008) *Attribution of antique painted ceramics: history and modernity.* *Proceedings of the State Hermitage*, XLI, pp. 195–215.
 38. Mal'mberg, V.K. (1908) *Essays on the ancient Greek vase-painting. VI. Minor changes and variants.* The Public Education Ministry. Pp. 376–394. (in Russian)

39. Vanslov, V.V. (2006) *Art and Beauty*. Moscow: Znanie. (in Russian)
40. Grinev-Grinevich, S.V. (2008) *Terminology Studies*. Moscow: Akademia publishing centre. (in Russian)
41. Minyar-Beloroucheva, A.P., Ovchinnikova, N.A. (2011) On the study of terms of art as LSP units. *Bulletin of the South Ural State University. Linguistics Series*, No. 1 (218), pp. 25–28. (in Russian)
42. Ustyugova, E.N. (2003) *Style and Culture: on the constructs of the general theory of style*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University (in Russian)
43. Tugusheva, O.V. (2001) The depiction of the Amazonomachy on Bosporan palikai. Bosporan battle relief (Amazonomachia?). Saint-Petersburg: Letny sad. Pp. 216–229. (in Russian)