

© 2011 г.

Е.Н. Ходза

ИСТОРИЯ ПОДДЕЛОК АНТИЧНЫХ ТЕРРАКОТ. ПОДДЕЛКИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ П.А. САБУРОВА

Статья посвящена истории подделок статуэток из некрополя древней Танагры и описанию некоторых примеров поддельных танагр из коллекции П.А. Сабурова. Автор рассматривает как социальные предпосылки этого явления, так и его тесную связь с эстетическими пристрастиями и восприятием античного искусства в последней трети XIX в.

Ключевые слова: античные терракоты, танагры, подделки, коллекционеры античных древностей, П.А.Сабуров.

«Н

ет другого материала, с которым так просто было бы иметь дело, как с глиной, и нет материала столь же дешевого. Как повезло фальсификаторам и их покровителям, что многие произведения искусства были созданы из этого удобного материала»¹. Это высказывание могло бы стать эпиграфом к эссе о подделках античных терракот, но, пожалуй, его необходимо дополнить еще одним, принадлежащим крупнейшему немецкому коллекционеру и посреднику в продаже произведений искусства П. Арндту. Вот его слова, которые относились к торговцам-антикварам: «Они все лгут, должны лгать в своих интересах»². Такое утверждение Арндта невозможно не вспомнить, когда читаешь в публикации коллекции П.А. Сабурова, принадлежащей А. Фуртвенглеру³, сведения о происхождении той или иной терракоты, явно полученные со слов их продавцов. В частности, очень многие предметы значатся как найденные в Танагре, хотя совершенно не соответствуют особенно ценившейся танагрской продукции, но зато эти вымышленные данные несомненно повышали их стоимость при продаже.

Арндт хорошо знал, о чем говорил. При внешнем облике эlegantного дэнди в белых перчатках, любителя дорогих сигар и изысканного одеколona он был настоящим знатоком античного искусства и археологии, прошедшим серьезную подготовку в Мюнхенском университете, и считался признанным экспертом в вопросах подлинности. В этом плане он нисколько не уступал, а возможно, и превос-

Ходза Елена Нисоновна – кандидат искусствоведения, зав. сектором Древней Греции и Рима, ведущий научный сотрудник Отдела античного мира Государственного Эрмитажа.

¹ Kurz 1967, 143.

² См. Wünsche 1996, 193.

³ Furtwängler, 1883–1887.

ходил Фуртвенглера, одного из первых, кто поднял тревогу, заподозрив циркуляцию многочисленных подделок на тогдашнем художественном рынке, но все-таки неоднократно попадавшего впросак в своих приобретениях. Со временем стала понятна методика Арндта, позволившая ему при отсутствии теперешних технических средств почти избежать ошибок, не миновавших большинство музейщиков и частных коллекционеров. Свидетельство тому – минимальное количество подделок среди проданной им в 1908 г. мюнхенскому музею коллекции терракот, содержащей около 600 экспонатов. Дело в том, что кроме этого собрания у Арндта имела еще одна коллекция, включавшая около 40 статуэток, о существовании которой мало кто догадывался, пока, спустя 31 год, по завещанию его вдовы, она не попала в тот же музей. Это были явные, откровенные подделки, которые никоим образом не могли обмануть такого знатока, как Арндт. Поэтому представляется совершенно обоснованным предположение Р. Вюнше, что они были специально куплены коллекционером за бесценок или даже подарены ему знакомыми торговцами, и внимательно изучая их, он постигал специфические технические приемы и уловки, особенности вкуса и стиля, промашки в иконографии и тому подобные моменты, свойственные фальсификаторам. Косвенное тому подтверждение приводит Р. Хиггинс со слов Д.Б. Томсон, известного американского археолога и специалиста по терракотам. П. Арндт в свое время рассказывал ей, что Евангелос Триантафиллос, которого он считал одним из главных фальсификаторов танагр, часто посещал его дом в Мюнхене⁴.

Вюнше цитирует также не лишнее горькой иронии высказывание друга Арндта Дж. Маршалла, художественного агента Музея искусств Метрополитен: «Существовал только один способ узнать разницу между поддельным и подлинным антиком: купить один, много заплатить и обнаружить, что это – подделка»⁵.

В действительности давно известны относительно простые способы, которые могут помочь выявить подделки. Дж. Честермэн приводит самый элементарный тест. Он заключается в том, чтобы смочить внутреннюю сторону терракоты слюной. Если вещь подлинная, то будет сохнуть довольно долго, в то время как относительно новая терракота поглотит влагу очень быстро. Кроме того, у античного предмета при смачивании часто появляется специфический затхлый запах. Не раскрашенную поддельную терракоту иногда покрывали коркой из песка и клея, для имитации древнего налета. Но в отличие от настоящей кремневой корки, которую практически невозможно отделить от поверхности, настолько крепко она с нею срастается, поддельный налет стирается очень легко⁶.

Состояние сохранности терракоты также служит неким ориентиром в оценке ее подлинности. Как заметил Э. Пауль в своей книге «Поддельная богиня»: «Мы вынуждены с ним (продавцом. – Е.Х.) согласиться, что хорошее состояние терракоты – еще не доказательство ее поддельности. Но с другой стороны, мы не можем не согласиться с Фуртвенглером, утверждающим, что отличное состояние терракоты наводит на размышления»⁷. Подозрение должна вызывать и еще одна особенность: когда утраты, сколы и трещины имеются только в тех местах, где они меньше всего вредят общему виду предмета, и в то же время придают предмету вид археологической находки. В Государственных музеях Берлина хранится рельеф,

⁴ Higgins 1986, 170.

⁵ См. Wünsche 1996, 193, 195.

⁶ Chesterman 1974, 80.

⁷ Пауль 1982, 173.



Рис. 1 – статуэтка Артемиды. Подделка. Собрание П.А. Сабурова. Государственный Эрмитаж, инв. № Г. 410



Рис. 2 – статуэтка девушки. Подделка. Собрание П.А. Сабурова. ГЭ, инв. № Г. 445

изображающий Персея и Андромеду, который до недавнего времени считался сомнительным, но тем не менее был опубликован К. Шауенбургом в LIMC, хотя и с комментарием: «Если античный, то Южная Италия, IV в. до н.э.»⁸. Одним из поводов для подозрений служили удивительно «удачные» небольшие выбоины и сколы, почти не портившие общий вид, но как бы подтверждавшие древнее происхождение. Термолюминисцентный анализ расставил все на свои места, и экспонат оказался в разделе подделок.

Еще один признак подделки, который приводит Честермэн: «Поддельные терракоты, сделанные в XIX в., в буквальном смысле слова, слишком хороши, чтобы быть настоящими. Античные коропласты работали с неаккуратными формами и грубыми печами... в то время как современные фальсификаторы создавали почти совершенные фигуры со слишком четкими чертами лица и деталями одежды»⁹. С этим тезисом можно поспорить. Действительно, среди подделок встречаются очень привлекательные и исполненные с большой тщательностью, как, например, статуэтка Артемиды (рис. 1, инв. № Г. 410) или фигурка молодой женщины (рис. 2, инв. № Г. 445) из собрания П.А. Сабурова, но, порой, поддельные терракоты бывают и грубой работы. В то же время подлинные произведения достаточно часто

⁸ LIMC 1981, 778, Nr. 25.

⁹ Chesterman 1974, 79.



Рис. 3 – статуэтка женщины с корзиной роз. Деталь. Собрание П.А. Сабурова. ГЭ, инв. № Г. 456



Рис. 4 – статуэтка женщины с лекифом. Подделка. Собрание П.А. Сабурова. ГЭ, инв. № Г. 564

отличаются необычайно тщательной проработкой черт лица, складок одежды и разных деталей.

Совершенно справедливо другое наблюдение, касающееся произведений танагрского стиля: подлинные танагры имеют отрешенное выражение лиц. Они смотрят как бы невидящим взглядом, словно сосредоточенные на своей внутренней духовной жизни, как если бы между ними и окружающим миром существовала некая невидимая грань. Поэтому выражение радости, приветливая улыбка сразу должны вызывать подозрение¹⁰. Прекрасный тому пример – женщина с корзиной роз из коллекции П.А. Сабурова (рис. 3, инв. № Г. 456). У этой статуэтки, склеенной из фрагментов и включающей подлинные античные части, голова – явно новая. Судя по очевидному сходству, не исключено, что образцом для фальсификатора служила голова Нимфы из Археологического музея в Венеции (копия головы Нимфы из известной скульптурной группы «Приглашение»¹¹).

Наиболее сложные случаи – когда оттиски сделаны в античной матрице или матрице, снятой с подлинной античной терракоты, причем использована глина, специально добытая в Греции. Так, в Париже, который во второй половине XIX в. стал главным центром художественной жизни и аукционной торговли произведе-

¹⁰ Chesterman 1974, 80.

¹¹ Smith 1991, 130, fig. 157, 4.



Рис. 5 – статуэтка девушки с виноградной гроздью. Подделка. Собрание П.А. Сабурова. ГЭ, инв. № 429



Рис. 6 – статуэтка девушки у надгробной стелы. Подделка. Собрание М.П. Боткина. ГЭ, инв. № Г. 2390

ниями искусства, оттеснив Рим на второй план, развивал свою деятельность уже упомянутый Евангелос Триантафиллос, торговавший подделками, им самим же изготовлявшимися в принадлежавшей ему лавке на улице Камбон. Глину из Греции в Париж ему поставлял брат. Своими изделиями он «осчастливил» не только частных коллекционеров и любителей искусства, но музеи Лондона и Берлина¹². В этом случае новодел не мог выдать себя какими-то техническим приемами или стилистическими особенностями, которые фальсификатор иногда применял, возможно, даже неосознанно отражая современные ему эстетические пристрастия и представления об античном искусстве. В выявлении такой подделки, как правило, помочь может только термолюминисцентный анализ.

Другая разновидность подделок представляет собой имитацию, чаще всего танагра. Тогда матрицы создавались по мотивам античных типов, с использованием контрапоста и обыгрыванием складок плаща и хитона. Однако трактовка складок часто отличалась механическим однообразием и безразличием к античным способам ношения одежды, что тут же выдает руку фальсификатора¹³. Примеры тому в собрании Сабурова – статуэтка женщины с лекифом (рис. 4, инв. № Г. 564) и женская фигурка с гроздью винограда (рис. 5, инв. № Г. 429).

П.А. Сабуров был из тех, кого французский исследователь Н. Матьё называет «первыми открывателями фигурок из Танагры» и относит «к категории ученых и богатых любителей, которые финансировали раскопки, а также офицеров и дипломатов, оказавшихся там на службе». Матьё ставит Сабурова в один ряд с членом

¹² Kriseleit 1994, 64, 69, Anm. 30; Вюнше почему-то упоминает Артемиоса Триантафиллоса. Возможно, так звали его брата, привозившего глину (Wünsche 1996, 193).

¹³ Peege 1997, 43.

Французской школы в Афинах О. Райе и богатым просвещенным путешественником и коллекционером Э. Пию¹⁴.

Приезд П.А. Сабурова в Грецию в 1870 г. для выполнения дипломатической миссии хронологически совпал с разграблением танагрского некрополя, за которым, спустя некоторое время, последовал выброс большого количества подлинных статуэток на афинский художественный рынок. Судя по всему, пик его пришелся на 1873 г. До этого момента, на начальной стадии, когда в продажу попадали терракоты, добытые местными крестьянами, и спрос на них еще не стал ажиотажным, вызвавшим в последствие «космический» рост цен, вряд ли имело смысл всерьез заниматься подделками. Так как за редким исключением данные о том, когда конкретно покупалась Сабуровым та или иная статуэтка отсутствуют, остается ориентироваться на сведения о коллекциях музеев, где такие данные опубликованы. Статистика показывает, что все статуэтки, а их было 21, приобретенные в 1873–1874 гг. для Британского музея, оказались подлинными, хотя и не избежали некоторых доделок и подкрашивания. Что касается приобретений Королевских музеев Берлина за тот же период, то из 13 терракот одна оказалась пастишем, а две – полными подделками¹⁵. Таким образом, опровергается утверждение Р. Хиггинса, что первые полные подделки появились лишь в 1876 г.¹⁶ Приведенные выше данные показывают, что начало этого процесса относится уже к началу 1874 г., и это были приобретения у одного из главных афинских торговцев древностями Ламброса¹⁷.

Пастиши имели широкое хождение уже в 1875 г. По этому поводу немецкий археолог К. Роберт писал: «Соединением вместе фрагментов, не связанных друг с другом, добавлением позолоты и красок на афинском рынке древностей причинено много вреда и еще больше его будет причинено в будущем»¹⁸. И. Кризелейт приводит в своей статье любопытное документальное свидетельство, выдержку из отчета крупного немецкого чиновника Б. фон Бюлов, относящегося к ноябрю 1877 г., в котором говорится об обнаружении коллекции подделок танагрских терракот и о том, что правительство разрешает их выставить в Кабинете антиков Министерства культов в качестве иллюстрации истории развития коропластики¹⁹.

Вероятно, тому обстоятельству, что Сабуров начал коллекционирование достаточно рано, прежде чем цены на аукционах безумно вздулись, и среди покупателей развернулась бешеная конкуренция, что неминуемо должно было привести к наплыву фальшивых изделий, мы обязаны тем, что в его собрание попали прекрасные образцы подлинных танагр. Раскопки местных крестьян на холме Коккали, откуда, по свидетельству К. Роберта, происходят многие экземпляры сабуровского собрания²⁰, начались еще до вмешательства профессионального грабителя древних захоронений г. Анифантиса, которое относится по разным данным к 1870 или к 1872 г. Первую дату приводит Хиггинс, по чьим сведениям Анифантис занимался своим черным делом вплоть до 1873 г.²¹ Вторую дату называет О. Райе²². Так или иначе, большое количество танагр попадает на художественный рынок только

¹⁴ Mathiux 2007, 46.

¹⁵ Kriseleit 1994, 60.

¹⁶ Higgins 1986, 166.

¹⁷ Kriseleit 1994, 59; Bürgerwelten. 1994, Nr. 71, 73.

¹⁸ Robert 1876, 149.

¹⁹ Kriseleit 1994, 59, 68, Anm. 1.

²⁰ Robert 1876, 148.

²¹ Higgins 1986, 30.

²² Rayet 1878, 352.

в 1873 г. Тогда можно предположить, что находившийся в Греции с 1870 г. Сабуров мог начать приобретать статуэтки на той стадии, когда о подделках еще не было и речи. Хотя нельзя также сбрасывать со счетов интуицию, вкус и знания самого коллекционера, а возможно, и его умение найти при покупке нужного советчика-консультанта. Доказательством является тот факт, что Сабуров, в сущности, не поддался соблазну, против которого не устояли другие коллекционеры и знатоки антиков его времени, снабдив как частные коллекции, так и музейные собрания появившимися к концу 70-х годов XIX в. так называемыми «малоазийскими» группами и отдельными, главным образом женскими фигурками, якобы того же происхождения, отличавшимися экзальтацией поз, изощренностью причесок и преувеличенной декоративностью трактовки одежд. Предполагается, что в Греции такие подделки создавались главным образом в Афинах, но специальные мастерские существовали также в Смирне, на Крите и в Италии²³. Так как по сюжетам и стилю они явно отличались от танагр, то местом их находки указывались когда Эфес, когда Мирина, а то и вообще Малая Азия²⁴. Из-за того, что они никоим образом не походили на подлинные, происходившие из раскопок малоазийские терракоты, их стали иногда приписывать коринфской мастерской. Создатели «малоазийских» терракотовых групп очень точно ориентировались на вкусы современной публики, обращаясь к сюжетам, совершенно не характерным для античной коропластики. Это были сентиментальные сцены, вроде оплакивания юными девушками своих возлюбленных около надгробных стел, предпочтение отдавалось также вакхическим и любовным сюжетам или эпизодам из мифов, таким, как искушение Одиссея сиренами, Эрот, плывущий на тритоне, Харон, передвигающийся на своей ладье. Образцами псевдомалоазийских изделий изобилует эрмитажная коллекция М.П. Боткина (рис. 6–7). Среди подобных подделок попадались, например, такие персонажи, как Приам, Елена, Антигона или Эдип, к которым никогда не обращались античные коропласты, хотя бы в силу того, что создаваемые ими артефакты были прежде всего связаны с загробными и погребальными культами.

В «малоазийских» группах как бы присутствовал сюжет, а круг персонажей, прежде, до их появления, состоявший главным образом из юных девушек, молодых женщин, юношей и детей, значительно расширялся, и это казалось столь привлекательным, что попадались даже такие крупнейшие ученые, как Фуртвенглер. В 1883 г. он приобрел на аукционе в Париже для Берлинских музеев, на распродаже коллекции К. Лекюйе, группу Пана и Нимфы, якобы найденную в Мирине, заплатив за нее хотя и высокую, но стандартную по тем временам цену, 5000 франков. Упоминание об этом событии есть в одном из его писем матери, от 4 мая 1883 г.: «Состоялся большой аукцион, более чем сотни прекрасных терракотовых статуэток из Танагры и Малой Азии: это было для меня очень поучительно и одновременно развлекательно. Я также прибавил красивых вещей, разумеется, не дешево, так как там так много любителей. 5000 фр. я заплатил за одну группу! И еще 1000 за другие мелкие вещи... Главная вещь, но которую я не особенно искал, ушла за 8200 фр.!». В письме Фуртвенглер пишет, что такие высокие цены, как на этом парижском аукционе, существующие из-за богатых евреев, в Германии были бы

²³ С. Рейнак писал по поводу так называемых малоазийских групп: «Я их считаю итальянскими, так же, как я считаю что их посылали из Италии в Афины, и оттуда в Париж» (RA 1886, 369; Mathieux 2003, 296).

²⁴ Kurz 1967, 145–146.



Рис. 7 – группа: «Дионисийское шествие». Подделка. Собрание М.П. Боткина. ГЭ, инв. № Г. 2384

невозможны²⁵. Спустя четыре года, ученый сам признал свою покупку подделкой и, сняв с экспозиции, отправил в хранилище. Во время войны терракота бесследно пропала. Еще одно приобретение, покупка у Ламброса между 1884 и 1886 гг., за такую же цену в 5000 франков, оказавшееся подделкой, – группа «Орел, похищающий Ганимеда», обломки которой до сих пор хранятся в Античном собрании, в Шарлоттенбурге. Ее стоит упомянуть, хотя бы потому, что разоблачение подделки оказалось косвенным образом связано с коллекцией Сабурова. У Фуртвенглера вызвало подозрение иконографическое сходство этой группы с изображением на бронзовом зеркале из коллекции Сабурова²⁶. Затем, при ближайшем рассмотрении обнаружилось, что вместо Ганимеда в группе изображена женская фигура, и экспонат также переместился в хранилище²⁷.

Подобные истории не могли не настораживать. Решительным обличителем так называемых «малоазиатских» групп выступает С. Рейнак, приводя в письме редактору *Revue Archéologique*, Г. Перро, факт, доказывающий изощренность фальсификаторов. Он цитирует следующее сообщение генерального эфора древностей в Греции, господина Каввадиаса, опубликованное в приложении в *Journal official*

²⁵ Furtwängler 1965, 127, Nr. 70.

²⁶ Furtwängler 1883–1887, рисунок в качестве заставки к тексту, к табл. CXLVII.

²⁷ Kriseleit 1994, 61.

(N 117 за март 1886 г.): «На одном пароходе, отправляющемся в Марсель, таможенники Пирея задержали два ящика с древностями. Один из них, адресованный господам***, антикварам в Париже, содержал две терракотовые группы, *разбитые на множество кусков*, но тем не менее полные, со следами красок и позолоты: один изображал Афродиту на ложе, с Амурами, другой – Нику, ведущую быка, которой предшествует Амур, держащий факел. В генеральной Эфории констатировали по качеству глины, раскраске и стилю, что *эти предметы являются апокрифами*». В следующем письме, опубликованном там же, Рейнак выражает надежду, «что фальсификатор и его сообщники однажды дадут отчет о своих подвигах перед судьями...»²⁸.

Не молчал и Фуртвенглер. В июне 1887 г. он выступил по этому поводу на заседании Немецкого археологического общества²⁹. Разумеется, у него отсутствовало столь неопровержимое доказательство как результат термолюминисцентного анализа, но он обладал глубоким знанием разнообразных античных реалий, естественно, отсутствовавшим у фальсификаторов, что и стало его основным оружием.

Стараясь придать своим подделкам как можно большую привлекательность и эффектность, подделователи часто совершали ошибки в деталях одежды, путая фригийский колпак и пилос, изображая на хитонах пуговицы и разрезы, модные в эпоху Возрождения, и питали особое пристрастие к изображению полуобнаженной женской груди, не зависимо от сюжета. Прически дам приобретали подчеркнутую пышность и изощренность, а формы столиков и лож, изображения которых нередко использовали в композициях псевдомалоазийских групп, подозрительно напоминали мебель XIX в., подражавшую мебели Ренессанса и барокко. В отличие от ускользавших от внимания даже таких знатоков, как Фуртвенглер, стилистических промахов, которые, как правило, становятся более очевидными на временной дистанции и лишь свидетельствуют, насколько сильно влияли тогдашние эстетические пристрастия на восприятие античности, подобные ошибки, чаще всего, не могли оставаться незамеченными. Именно они и послужили толчком к появлению сомнений в подлинности, а затем и уверенности в поддельности соответствующих предметов. Позднее, в работе о подделках произведений античного искусства Фуртвенглер посвятил специальный раздел терракотам, детально разобрав подобные несуразности³⁰.

Реакция на подобные сомнения и разоблачения со стороны ряда коллег-ученых оказалась весьма болезненной. Они еще не были готовы воспринимать эту жестокую действительность с философской мудростью, подобно археологу-любителю и крупному коллекционеру Дж. Лёбу. В предисловии к публикации своего собрания терракот Лёб писал: «Порой некий коллекционер в Европе или Америке, возможно, только спустя годы, узнает, что содержимое его витрин, бывшее его гордостью и радостью, состоит из настоящих, ничего не стоящих подделок, и нужно с болью в сердце учиться признавать, что все восторженные эпитеты, которые он и его друзья применяли по отношению к терракотам, были растрчены на более или менее искусные подделки»³¹. Но это было, спустя многие годы, а тогда О. Карто,

²⁸ RA 1886, 369, 371. В тексте употреблен термин «apocryphes». Весной 1888 г. С. Рейнак, публикует работу «The So-called Asiatic Terracotta Groups». В последствие он еще возвращался к этой теме (Reinach 1891, 586 suiv).

²⁹ Furtwängler 1889, 45–46.

³⁰ Furtwängler 1899, 15–19.

³¹ См. Sieveking 1916. К этой же теме, но более сдержанно, Лёб возвращался позднее, в предисловии к другому изданию своей коллекции (Sieveking 1929).

археолог и специалист по латинской поэзии, писавший научный комментарий к коллекции К. Лекюйе, так же, как и сам коллекционер, реагировали на эти разоблачения весьма болезненно и с недоверием³². Карто решительно выступает в защиту подлинности «малоазийских» терракот³³. Надо учесть, что к тому времени музеями и частными коллекционерами на аукционах, которые уже с 1876 г. становятся главными центрами продаж, тратились огромные деньги на покупку множества таких «шедевров». Позднее, при распродаже коллекций, в частности К. Лекюйе и Э. Гро, выпускались солидные, дорогие иллюстрированные издания с научными комментариями³⁴. Пройдет приблизительно три десятилетия, и артефакты, за которые платились тысячи франков, упадут в цене до нескольких десятков. Так, например, произошло в 1905 г. при распродаже коллекции Э. Варнека, приобретенной в 1893 г. за очень большие деньги у торговца и коллекционера Ф. Спитцера. По поводу нескольких псевдомалоазийских терракот в каталоге значилось: «Современные терракоты... произведения очень талантливого аттического художника... наиболее скрупулезные маршаны были увлечены этими произведениями и подделывая их, старались продать как античные»³⁵.

Особенность ситуации заключалась в том, что происходили кардинальные перемены действующих лиц распродаж, их обычных функций и ролей. На этой трансформации художественного рынка следует остановиться подробнее, так как во многом именно она предопределила возможность циркуляции беспрецедентного количества подделок. В последней четверти XIX в. распродажи произведений искусства становятся весьма частыми мероприятиями – между 1877 и 1879 гг. их прошло не менее десятка, причем, даже не всегда специализированных. Теперь распродажи посещали не только коллекционеры, как правило, принадлежащие к аристократическому или ученому кругам, но люди мало компетентные, которых скорее можно отнести к разным градациям среднего класса, от крупных промышленников до мелких рантье, в сущности, не имевшие или почти не имевшие отношения к античному искусству и археологии. Среди покупателей, с одной стороны, можно было встретить представителей артистической богемы, художников и писателей, таких, как Г. Моро, Э. Золя, знаменитый фотограф Лиесвилль, братьев Руар, коллекционировавших современную живопись, Родена, журналиста и романиста, друга Флобера Максима Дю Кана и тому подобную публику. Не удивительно, что сообщения в газетах о парижских распродажах напоминают по тону отчеты о светских раутах: «...капитальная распродажа вчерашнего дня происходила в зале 8, где меесье М. Делестр со своей обычной приветливостью разбрасывал коллекцию греческих, римских и египетских древностей... пришло много художников, скульпторов и живописцев, и каждый из них вышел с хорошо наполненными карманами... я заметил со стороны скульпторов присутствие меесье Родена... Он там купил танагры...»³⁶. С другой стороны, там же толпились буржуа разного калибра,

³² RA 1886, 368, 370. Карто, в частности, был оскорблен тем, что Рейнак обозвал «малоазийские» группы «гнусным маргарином» в противовес подлинным статуэткам, добытым при раскопках некрополя Мирины, которые он называет «чистым маслом». Рейнак же в ответ заверил, что и дальше продолжит свои изыскания *sine ira et studio, quorum causas procul habeo*, выводя на чистую воду эти пастиши, которые он находит «весьма гнусными» (*fort villains*).

³³ RA 1886, 368–369; Cartault 1887.

³⁴ Cartault 1892; Vente de la collection J. Gréau 1891.

³⁵ Mathieux 2007, 52, not. 40.

³⁶ Газета «Écho de Paris» от 20 января 1903 г. (Mathieux 2007, 47, not. 15).

включая провинциалов, имеющих об антиках самое отдаленное представление, но желавших приобщиться к миру любителей искусства и коллекционеров или, на худой конец, просто украсить свой быт красивой безделушкой.

Не менее важное значение, чем некомпетентность покупателей, имела позиция продавцов, таких, как Хоффманн, Фрэйардан (W. Freuardent) или Ламброс, которые теперь исполняют одновременно четыре функции: коллекционера, маршана, эксперта, чья роль возросла пропорционально росту некомпетентности публики, и посредника. Такое сочетание неминуемо должно было привести к коррупции, ибо это все равно, как если бы один и тот же человек одновременно исполнял обязанности прокурора, судьи и адвоката. Хранители же музеев, археологи или преподаватели университетов, как Лонгперие (Longpérier), Фрэйнер или профессор Афинского университета А. Русопулос, также стали одновременно поставщиками товара, финансовыми посредниками и экспертами³⁷. Атмосферу, царившую в этом секторе художественного рынка, которую Н. Матьё очень точно характеризует как «интеллектуальную и коммерческую лихорадку», помогает представить себе эпизод, описанный в письме Мерлина (C.L.W. Merlin) (британского консула в Пирее и по совместительству художественного агента Британского музея), относящемся к 1877 г., адресованном хранителю античных древностей Британского музея Ч. Ньютону. Судя по рассказу консула, получается, что иногда торговцы-фальсификаторы, перессорившиеся между собой, и археологи-коллекционеры в своей страсти к наживе стояли друг друга. «Ксакостис, – пишет Мерлин, – который был особенно наглым реставратором, обнаружив, что его разоблачили, обвинял других. Когда в последний раз в Париже он поспорил с Райе на 3000 франков, эти самые статуэтки были подделками. Пари было принято, и ставки находились в руках Роллена. Эксперты решили, что статуэтки подлинные, и Райе прикарманил деньги!»³⁸.

Шарль Роллен возглавлял один из могущественных торговых домов в Лондоне (Rollin & Feuardent), занимавшихся продажей предметов искусства в разных странах. Вполне возможно, что он мог повлиять на решение экспертов или сговориться с тем же Райе. В каких-то случаях хитрый продавец мог пойти на спекуляцию на авторитете известного коллекционера и эксперта, как, например, пытался сделать в 1882 г. немецкий торговец А. Хесс. Купив для перепродажи коллекцию монет у Э. Пио, он решил не афишировать это обстоятельство и организовать распродажу под именем известного коллекционера. Как справедливо замечает Н. Матьё, «имя коллекционера является залогом качества и подлинности, решающей ставкой в эпоху, которая демонстрирует размножение подделок и значительное присутствие публики, интересующейся, но не искушенной»³⁹. Наконец, третьим обстоятельством, обеспечивающим гипертрофированный спрос на терракоты, а следовательно, стимулирующим фальсификации, послужила бешеная конкуренция крупнейших музеев, царившая на торгах. Здесь уместно вспомнить строки из письма тогдашнего директора Императорского Эрмитажа А.А. Васильчикова с просьбой о выделении денег на покупку коллекции Сабурова, адресованного министру Императорского двора и уделов И.И. Воронцову-Дашкову: «Все крупные музеи Европы теперь сосредоточили свой взгляд на одной коллекции, желанной для всех первых археологов нашего времени...», и дальше, о музеях Берлина: «Мы имеем перед со-

³⁷ Mathieux 2003, 295.

³⁸ См. Higgins 1986, 176.

³⁹ Mathieux 2007, 47.

бой страшного соперника...»⁴⁰. Сохранился каталог одного из аукционов, принадлежавший хранителю отдела античной керамики и древностей Лувра Эд. Поттье, с такими его пометками на полях: «Лондон отпихнут Берлином» или «Америка отпихнута Берлином до 950» (очевидно, речь идет о цене. – Е.Х.)⁴¹.

Участвовал ли Сабуров в аукционных торгах? Скорее всего, да. Коллекционер такого уровня, с такими финансовыми возможностями не мог оставаться в стороне. Косвенное свидетельство тому, также подтверждающее чрезмерное возбуждение, царившее на этих распродажах, можно найти в его письме А.А. Васильчикову от 29 февраля 1884 г. Нахваливая свою коллекцию, Сабуров пишет: «Некрополи Танагры давно истощены; и когда я думаю о способе, которым вырывали друг у друга на распродаже в зале Друо статуэтки, которые я не захотел приобрести в Афинах, я могу смело сказать, что ни один музей никогда не будет обладать подобными сокровищами»⁴².

«Малоазийские» группы, превзошедшие танагры по популярности, появились на художественном рынке позднее танагр, когда источник поступления последних был, по существу, почти исчерпан, а спрос еще далеко не удовлетворен. «Хотя эти произведения означали отход от танагр, – пишет Матьё, – отныне вытесненных более амбициозными произведениями, они представляли апогей движения, начатого фигурками из Беотии, по-новому интерпретирующего Грецию, заново созданную, сплавленную с вдохновением неогрек»⁴³. Но именно критическое отношение, спровоцированное беспардонностью этих подделок, побудило по-новому взглянуть на танагры, заподозрив, что и здесь может быть не все ладно. До нас дошло очень ценное свидетельство У.М. Конвэя (William Martin Conway, 1st Baron Conway of Allington, 1856–1937). Человек необыкновенной энергии, активный политик и отчаянный альпинист, он также увлекался и историей искусства. Его перу принадлежит ряд трудов в этой области на самые разные темы, от искусства Египта и Ассирии или голландской гравюры XV в. до сокровищ Советской России. В одном из своих сочинений «Коллекционирование как вид спорта», посвященном его собственной страсти к коллекционированию произведений искусства и фотографий, он описывает следующее свое приключение, имеющее самое прямое отношение к фальсификации танагр. «В Смирне, – пишет Конвэй, – я однажды имел примечательное дневное развлечение. Это были дни, когда поставка подлинных и прекрасных терракот не прекращалась, хотя количество великолепных подделок, пущенных в оборот, было уже очень большим. Предполагалось, что Смирна была центром производства. Изучение здесь запасов одной или двух лавок показало мне, что рынок подделок должен быть близко под рукой, и я страстно желал докопаться до него. Сделав вид, что я жажду обладать большим количеством терракот для некоего иностранного рынка, я намекнул, что не слишком забочусь о том, подлинные они или нет. После многочисленных переговоров и хождения с места на место, в конце концов, меня доставили в, судя по виду, мастерскую итальянского лепщика (Italian plasterer). Передняя комната была заполнена гипсовыми отливками современных работ. Сзади находилась формовочная комната, и еще дальше, через маленький дворик, то, что должно было быть штаб-квартирой подделки танагр. Здесь мне показали несколько подлинных античных форм из раскопок, некоторые

⁴⁰ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 13. 1884. Л. 6–7; Ходза 2004, 168.

⁴¹ Mathieux 2007, 48, not. 24.

⁴² Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 13. 1884. Л. 16; Ходза 2004, 169.

⁴³ Mathieux 2003, 296.

из Греции, другие из Малой Азии. Там были также многочисленные современные формы, снятые с настоящих оригиналов. Обычно использовалась глина, взятая по соседству, и считалось, что она и есть та самая глина, которую древние гончары использовали два тысячелетия назад. Таким образом, для умелого мастера было легко оттискивать и обжигать фигурки, практически идентичные античным, за которые их стремились выдать. Эти новые фигурки, свеженькие, только из печи, представляли собой приятные предметы, но мне не разрешили приобрести какую-либо из них... Остальные были тщательно раскрашены, а затем “подстарены”, слишком омерзительным способом, чтобы его описывать»⁴⁴.

Сплошь и рядом подделки стоили дороже подлинных античных вещей, что диктовалось существовавшим на них повышенным спросом. Например, в Берлине цены на них держались на уровне 2000 рейхсмарок⁴⁵. Для сравнения: строительный рабочий получал за час работы 20 пфенингов. Стоимость покупок, сделанных в XIX в. Королевскими музеями Берлина, можно найти в статье И. Кризилайт, в которой публикуются данные, показывающие прогресс роста цен. Так, в 1877 г. у Ламброста были куплены две статуэтки, стоившие 18 000 франков, причем обе – подделки, хотя за год до этого средняя цена на танагру составляла 400–500 франков⁴⁶, а еще раньше – и того меньше. О. Райе с ностальгией вспоминал времена сразу после открытия танагр, которые, впрочем, длились очень не долго, когда самые красивые статуэтки стоили в афинских лавках от 100 до 200 франков⁴⁷. Весьма внушительные суммы фигурируют и в письмах Сабурова. Так, в письме от 19 февраля / 2 марта 1884 г., адресованном А.А. Васильчикову, он пишет: «Для памяти я Вам обозначу предметы, которые обладают основной ценностью:

1. Статуя Гермеса, за которую я заплатил 40.000 франков.
2. Все танагрские статуэтки, оплаченные в среднем по 3000 фр. 200.000 фр.
3. Группа Нимфы и Силена, найденная в Афинах, заплачено 4000 франков.
4. Барельеф с Кибелой, заплачено 6000 фр.
5. Голова в натуральную величину, заплачено 1000 фр.»⁴⁸.

Третий номер из этого списка – композиция, состоящая из чрезмерно корпулентной, довольно неуклюжей обнаженной Нимфы (?) и беззастенчиво пристающего к ней низкорослого лысого Силена (инв. № Г. 460; рис. 8). Ее сюжет и, главное, бурлескный характер вызывают ассоциацию с находящейся в Национальном музее в Афинах делосской мраморной группой конца II в. до н.э., изображающей рогатого козлоногого Пана, пристающего к насмешливой пышнотелой Афродите, которой он не достает до плеча⁴⁹. Было бы не удивительно, если бы создатель терракоты знал эту скульптуру. Источником вдохновения могли бы также служить мраморные группы сатира и Нимфы из Дворца консерваторов (Рим) и сатира и гермафродита из Альбертинума (Дрезден), римские копии эллинистических скульптур III–II вв. до н.э.⁵⁰ Как и следовало ожидать, статуэтка оказалась подделкой. В глину, из которой она сделана, добавлено большое количество мела. Если она и имеет афинское происхождение, как, вероятно, сообщил Сабурову продавец этого «шедевра», то не из тамошних раскопок, а из мастерской, где занимались подделкой античных

⁴⁴ Conway 1914, 102.

⁴⁵ Wünsche 1996, 191.

⁴⁶ Kriseleit 1994, 60.

⁴⁷ Rayet 1878, 352.

⁴⁸ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. V. Д. 13. 1884 г. Л. 14.

⁴⁹ Smith 1991, 242, fig. 314; Fowler Barbara Huges 1989, 65, fig. 46.

⁵⁰ Smith 1991, 130–131, fig. 159–160.



Рис. 8 – статуэтка «Силен и Нимфа».
Подделка. Собрание П.А. Сабурова. ГЭ,
инв. № Г. 460

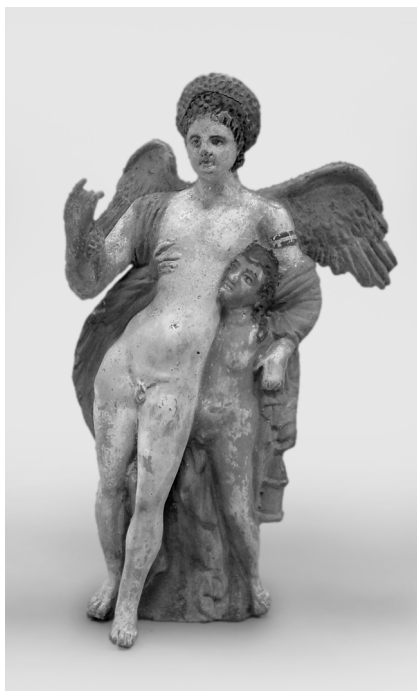


Рис. 9 – статуэтка «Сатир и Эрот».
Подделка. Собрание П.А. Сабурова. ГЭ,
инв. № Г. 458

терракот, причем, не исключено, что это производство находилось в ведении того самого торговца. Возможно, он же являлся поставщиком и другой подделки, группы сатира и Эрота, якобы происходящей из Мегары, и, судя по сходству стиля и техники, принадлежащей тому же автору (инв. № Г. 458, рис. 9). Маленький сатир, подпирающий сбоку громоздкого, опирающегося на него Эрота с толстым, странным для Эрота венком на голове – композиция, выглядящая достаточно нелепо. Гроздь винограда в руке Эрота усиливает дионисийский колорит группы, которая и без того вызывает в памяти поддерживаемого юным спутником Диониса на рельефах, изображающих визит Диониса к Икару⁵¹.

Как предположил Р. Хиггинс, первыми фальсификаторами были те, кто занимался реставрацией поврежденных античных терракот, склеивая вместе фрагменты и произвольно приклеивая головы, иногда явно не принадлежавшие изначально соответствующим статуэткам, добавляя недостающие части из гипса или необожженной глины, при этом ловко замазывая места соединения белой обмазкой и обновляя раскраску. Такой деятельности не чужды были, кроме выше упомянутого Триантафиллоса, Ламброс и Ксакостис, главные афинские поставщики терракот на публичные распродажи и в частные собрания⁵². Эти три маршана, по существу, монополизировали рынок, став единственными посредниками между теми, кто промышлял незаконной добычей терракот, и потенциальными покупателями⁵³. Возмож-

⁵¹ Ridgway 2002, 236–238, fig. 110.

⁵² Higgins 1986, 166.

⁵³ Mathieux 2003, 294.

но, изготовлением подделок занимались и их служащие. К маю 1876 г. относится письмо сэра Ч. Ньютона, хранителя греческих и римских древностей Британского музея, адресованное Э. Пио, купившему для музея несколько танагрских статуэток, со следующим предостережением: «Я видел несколько хороших статуэток в Афинах, но цены – непомерные, и торговцы расписывают и приводят в порядок статуэтки и лекифы настолько, что необходима величайшая осторожность при будущих покупках!»⁵⁴. Углубившись в изучение приобретений Британского музея, Ньютон пришел в еще большее уныние: «О № 1–2 не знаю, что и думать, – пишет он в конце 1877 г. Мерлину. Поверхность терракотовых фигур не удовлетворительна, а невозможность видеть глину из-за наложенных сверху красок затрудняет суждение об их подлинности. Теперь совершенно определено, что огромное количество обманов совершалось последние годы афинскими торговцами. Обнаруживаются терракоты, частично сделанные из гипса, не говоря о фальшивых формах и руках и головах, заимствованных у других фигур... Я чувствую, что не могу рекомендовать для покупки древности, относительно которых испытываю какие-либо сомнения, поэтому я думаю, для Вас будет лучше каким-либо образом от них избавиться...». В ответном письме Мерлин писал: «Зависть, ненависть, злоба и все несправедливости – причина более 9/10 того, что говорится о подделках. Конечно, было много настоящих подделок. Снимали формы с бронз на часах и делали их некоторое количество. Но это было легко распознать, если вы однажды с ними познакомились. Что до неправильных голов на неправильных плечах, то, что ж, на этом стоит мир. Сколь немногие имеют на плечах правильные головы!»⁵⁵. Эти слова поразительно перекликаются со значительно более поздним высказыванием Фуртвенглера: «Те же, кто покупают подделки, охотно подозревают самые лучшие подлинные экземпляры. Общеизвестный факт, что терракоты много и ловко подделываются, вызвал у многих коллекционеров и музейных чиновников по отношению ко всем терракотам род боязливой неуверенности, так что часто самые подлинные, интереснейшие вещи, если они повседневно отклоняются, становятся боязливо пренебрегаемыми...»⁵⁶.

А. Фуртвенглер считал, что подделки терракот навсегда остаются феноменальным явлением в истории подделок: «Sie werden immer eine phänomenale Erscheinung in der Geschichte der Fälschungen bleiben»⁵⁷. Почву для этого феномена создал ажиотажный спрос на эллинистические терракоты, который не мог бы иметь место, не будь для того специальных предпосылок, прежде всего сложившихся к тому времени соответствующих эстетических пристрастий и вкуса общества. С этой точки зрения нельзя недооценивать важную роль неоклассицизма предшествующего века. Однако воспеваемые Винкельманом в качестве неотъемлемых признаков античного идеала, «благородная простота и спокойное величие, обнаруживающиеся как в позе, так и в выражении лица»⁵⁸, уже к середине XVIII в. перестали удовлетворять эстетические и духовные запросы, предъявляемые к античному искусству. Персонажи античной мифологии – Венера, Амур, Вакх и его окружение, Психея, Ника и многие другие, воплощенные многочисленными картинами и статуями, – стали, как никогда, привычными образами, существующими в своем, но достаточно привычном для зрителя мире. К тому же, начавшиеся с вес-

⁵⁴ См. Higgins 1986, 175.

⁵⁵ См. Higgins 1986, 175–176.

⁵⁶ Furtwängler 1899, 22.

⁵⁷ Furtwängler 1899, 15.

⁵⁸ Винкельман 2000, 315.

ны 1748 г. раскопки Помпей и Геркуланума, имевшие огромный резонанс и очень поспособствовавшие моде на античность, казалось, позволяли почувствовать атмосферу реальной, повседневной жизни древних без пафоса и риторики. Одновременно влияние рококо с его интересом к передаче нюансов чувств и оттенков настроений сказывалось на искусстве неоклассицизма: «Дух рококо маскируется под видимую строгость неоклассицизма...», в котором явственно прослеживается «линия эстетического гедонизма»⁵⁹. Логическим шагом в том же направлении было проникновение в терракотовую пластику XVIII в. такой разновидности искусства как жанр, подразумевающий конкретность и повседневность, до того остававшийся привилегией только живописи. Немецкий исследователь Б.В. Линдемман справедливо особо выделяет здесь К.М. Клодиона (Claude Michel Clodion, 1738–1814) как предшественника этого направления в скульптуре XIX в. На примере его «Девушки с кувшином», судя по прическе, хитону и форме кувшина изображавшей древнюю гречанку, Линдемман иллюстрирует новый подход к классике. Скульптор создавал также имевшие массовый спрос статуэтки в бисквитном фарфоре, которые распространяла Севрская фарфоровая мануфактура⁶⁰. И тем не менее появились танагры в это время, они едва ли имели бы успех. Коллекционерами XVIII в. были аристократы, интересовавшиеся прежде всего эффектными мраморами, для них собрания антиков служили атрибутами престижа. Другую разновидность собирателей древностей представляли собой ученые, занимавшиеся иконографией и эпиграфикой, а потому особенно ценившие вазы и монеты.

Совершенно иная картина наблюдается в 70-е–80-е годы XIX в., когда коллекционирование привлекает состоятельных людей среднего класса. Наиболее крупные коллекционеры по профессии были промышленниками, врачами, рантье и художниками⁶¹. Трактовке античных сюжетов и персонажей в жанровом и камерном ключе, продолжению линии начатой Клодином, соответствовало настроение персонажей – лирическая задумчивость, легкая радость или печаль, углубленность в свои мысли и занятия. Насколько привлекательным казалось именно такое видение античного мира, можно судить по скульптуре, которая выставлась в салоне в те годы, а сейчас находится в музее Орсе: «Нарциссу» П. Дюбуа (салон 1867 г.), «Секрету сверху» И. Мулена (салон 1873 и 1875 г.; рис. 10), «Вакханке» К. Беллэза (салон 1863 г.), «Юности Аристотеля» Ш. Дежоржа (салон 1875 г.), «Эдипу в Колоне» Ж. Хюга (салон 1890 г.), «Уколовшемуся Амуру» А. Идрака (салон 1882 г.). С другой стороны, миниатюрные размеры этих антиков очень импонировали тогдашней моде украшать интерьеры элегантными безделушками, которые расставлялись на каминных полках и комодах. В танаграх виделись камерность, интимность, лиричность, чему немало способствовала их раскраска – полная противоположность поблескиванию и ослепительной холодной белизне мраморной поверхности, которые ассоциировались с античной скульптурой у продолжателей ее традиций, Торвальдсена, Кановы и др. Не случайно французский живописец Жан-Леон Жером изобразил на своей картине «Мастерская в античной Танагре» (рис. 11; частное собрание, 1893 г.) юную гречанку, раскрашивающую терракотовую статуэтку. Восторженным почитателям не хотелось верить в то, что краски на подлинных фигурках почти всегда подновлены, а уж что касалось подделок, то красно-коричневые, нежно голубые, розовые и другие пастельные тона, а иногда и

⁵⁹ Даниэль 2003, 138, 192.

⁶⁰ Lindemann 1994, 72.

⁶¹ Mathieux 2003, 295.

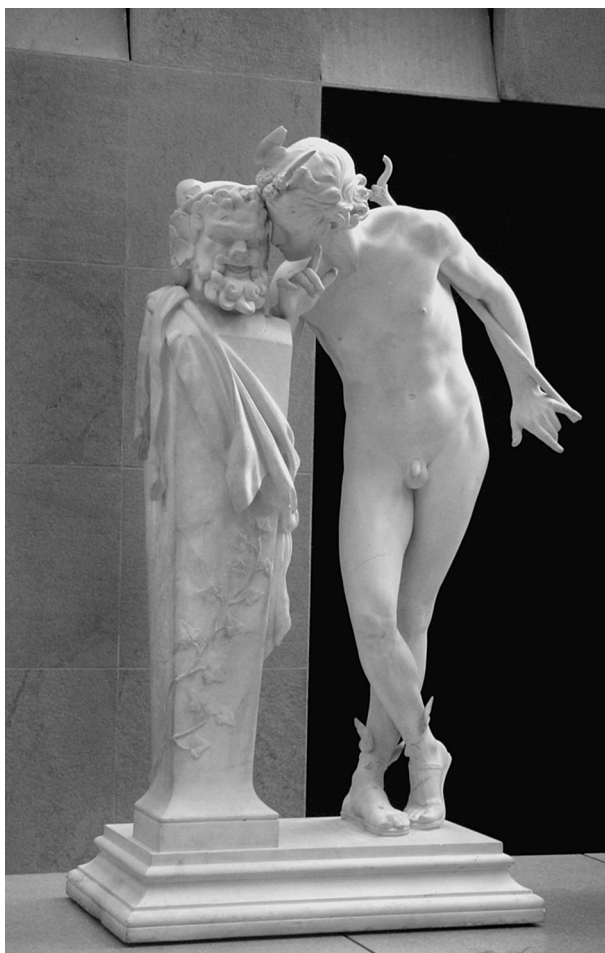


Рис. 10 – Ипполит Мулен. «Секрет сверху». Париж, Музей Орсе

позолота деталей использовались фальсификаторами очень охотно. Буржуазному вкусу этого времени оказывается совершенно созвучна воплощенная в танаграх эстетика среднего зажиточного слоя эллинистического общества (который, кстати, в западной литературе часто также именуется буржуазным). Это была та античность, которую хотелось видеть.

Именно поэтому представленные в Трокадеро во время Всемирной выставки 1878 г. терракоты произвели такой фурор. О. Райе в обзоре этой выставки восторженно пишет о том, что танагры «нам открывают в греческом искусстве сторону не только новую, но и неожиданную, причудливую, *bon enfant*. Смертные или божественные, эти женщины, с такой живой походкой, такие нарядные, больше говорят нам о повседневной жизни, о модной одежде, об обычных отношениях, о нравах, наконец, чем чтение дюжины томов и созерцание самых величественных шедевров скульптуры»⁶². Л.-Н. Менап (1822–1901), поэт и живописец, и при том ученый, самым серьезным образом изучавший античную религию и философию, побывав на выставке, писал: «Как только кто-либо входил в эту галерею, он уже больше не мог

⁶² Rayet 1878, 355.



Рис. 11 – Жан Леон Жером. Мастерская в античной Танагре. Частное собрание

оттуда вырваться. Скульпторы особенно не будут пренебрегать чудесными терракотами из Танагры, и так как их запрещено копировать, нам хотелось бы верить, что они их запомнят наизусть, прежде чем рассеется эта замечательная коллекция»⁶³. Как полагает Ф. Рионне, копирование было запрещено именно потому, что организаторы выставки знали о представленных там многочисленных пастишах и подделках⁶⁴.

Фальсификаторы терракот явно достаточно внимательно следили за современной скульптурой, которая служила определенным ориентиром, а иногда просто непосредственным образцом. Тому можно привести очень показательный пример. В своей статье Вюнше публикует поддельную статуэтку Леды с лебедем, из мюнхенского собрания, неизвестно, когда и от кого туда поступившую, которая, как он пишет, «фантастически по-новому изображает известный античный мотив» (рис. 12)⁶⁵. Терракота представляет собой возлежащую Леду, на бедре которой восседает лебедь. Не исключено, что как в большинстве случаев подделок, изображающих возлежащие женские фигуры, фальсификатор «отталкивался» от знаменитой статуи спящей Ариадны. Однако при этом он точно повторил композицию «Леды и лебедя» работы французского скульптора В. Шаппюи (Victor Charpy; рис. 13). Скульптура выставлась в парижском салоне 1876 г. (сейчас в музее Гренобля)⁶⁶.

⁶³ Ménard 1879, 264.

⁶⁴ Rionnet 2003, 46.

⁶⁵ Wünsche 1996, 196.

⁶⁶ *Peintures et sculptures* 1995, 497. Возможно, и Шаппюи не был совершенно самостоятелен: он мог знать картину «Леды и лебедь», которая тогда приписывалась Н. Пуссену (Denning 1996, 66).



Рис. 12 – статуэтка Леды с лебедем. Подделка. Мюнхен, Античное собрание

Иногда в подделках явно ощущается влияние или откровенное подражание более ранней неоклассицистической скульптуре. Так, например, статуэтка из коллекции Сабурова, изображающая двух женщин (инв. № Г. 578; рис. 14), якобы происходящая из Коринфа, хотя и повторяет довольно распространенную в греческой коропластике тему, по стилю гораздо больше напоминает очень известную скульптуру конца XVIII в. знаменитого немецкого мастера г. Шадов, запечатлевшего принцесс Луизу и Фредерику Макленбург-Шверинских (1795, рис. 15)⁶⁷.

Что касается поддельной фигурки Ники из той же коллекции (инв. № г. 408, рис. 16), то, поскольку в античной пластике изображение сидящей богини практически не встречается, появляясь главным образом на вазах и монетах, возможным источником вдохновения для фальсификатора могла стать неоклассицистическая

⁶⁷ Licht 1967, fig. 34.



Рис. 13 – Виктор Шаппюи. «Леда и лебедь». Музей Гренобля

скульптура середины XIX в. Там образ Виктории, держащей предназначенный для победителя венок, был весьма популярен. В частности, к этой теме многократно обращался известнейший немецкий скульптор Х. Раух (1777–1857). Одна из его восседающих Викторий принадлежит собранию Эрмитажа (инв. № нск 1509, рис. 17). В ее иконографии прослеживаются мотивы, присутствующие и в терракотовой статуэтке. Фуртвенглер упоминает использование подделывателями в качестве образца даже современной немецкой кладбищенской скульптуры⁶⁸. При реставрации античных фигурок, в частности, внесении каких-то дополнений для придания им целого, законченного вида, иногда также могло сказаться влияние скульптуры нового времени. В частности, у Афродиты с Эротом на коленях, одной из самых известных танагр в коллекции Сабурова (инв. № Г. 440), дополнена прялка, на которую намотан клубок ниток. Богиня использует ее как игрушку для развлечения младенца. Вполне возможно, что такое дополнение было идеей Ксакостиса, продавшего Сабурову эту статуэтку. Один из основных поставщиков танагр на распродажах в Париже, он наверняка видел там выставленную еще в салоне 1870 г. статую пряжи под названием «Молодая девушка из Мегары», работы Л.-Э. Барриа (Музей Орсэ)⁶⁹.

В последнее десятилетие XIX в. успех танагр не только у широкой публики, но и в художественной, и литературной среде сохраняется, чему поспособствовала Всемирная выставка 1889 г. На ней была представлена театрализованная реконструкция мастерской короπλαста с действующими лицами, облаченными в хитоны и гиматии⁷⁰. Очевидно, в мастерской художника, во всяком случае модного и успешного, в качестве стимула для вдохновения присутствовала хотя бы одна терракотовая статуэтка. Так, у О. Уайлда в романе «Портрет Дориана Грея», вы-

⁶⁸ Furtwängler 1899, 15 f.

⁶⁹ Pinget 1995, 55.

⁷⁰ Rionnet 2003, 46.



Рис. 14 – статуэтка, изображающая
двух женщин. Подделка.
Собрание П.А. Сабурова. ГЭ,
инв. № Г. 578



Рис. 15 – Готфрид Шадов.
Принцессы Луиза
и Фредерика Макленбург-Шверинские. Берлин

шедшем в 1891 г., Дориан говорит о своей возлюбленной, обращаясь к пишущему его портрет Б. Холлуорду: «Своей хрупкой грацией она напоминала танагрскую статуэтку, которую я видел у вас в студии, Бэзил»⁷¹. И если в данном случае невозможно представить, какая конкретно фигурка рисовалась воображению писателя, то иначе обстоит дело, когда речь идет о художниках. Пожалуй, никто из них не уделил столько места в своем творчестве теме танагр, как один из апологетов течения неогрек, Ж.-Л. Жером. В 1890 г. он выставляет в парижском салоне ставшую необыкновенно популярной и многократно повторявшуюся во всевозможных вариантах мраморную скульптуру в виде сидящей обнаженной женщины под названием «Танагра». Процесс работы над ней художник изобразил на своей исполненной в том же году картине «Работа из мрамора или художник, ваяющий Танагру» (Нью Йорк. Dahesh Museum of Art). Восторгавшийся статуей Эд. Поттье (и это при том, что он был знатоком античности!) дал подробное описание ее раскраски, из которого явствует, что образцами для Жерома, скорее всего, служили

⁷¹ Перевод М. Абакиной (Уайлд 1961, 100).



Рис. 16 – статуэтка Ники. Подделка. Собрание П.А. Сабурова. ГЭ, инв. № Г. 408



Рис. 17 – Христиан Раух. Ника. ГЭ

свежераскрашенные терракоты: «Это бледно-розовый на обнаженном теле, легкая лессировка более ярким кармином на губах, черная умбра на зрачках и бровях, коричневый или золотистый оттенок на волосах. Вот раскраска, которая не будет сопротивляться пребыванию десятилетиями под землей, и однако столь изысканная, она более чем достаточна, чтобы придать “Танагре” интенсивность взгляда и жизни, которую нельзя забыть»⁷². Однако, как справедливо было замечено, лицо статуи – это лицо парижанки конца XIX в.⁷³

Не менее показательный момент – статуэтка, которую женщина держит в руке, изображает девушку играющую с обручем (перекличка с модной в то время игрой в серсо), мотив совершенно чуждый подлинным античным терракотам, заимствованный у подделки из коллекции К. Лекюйе⁷⁴, настолько пленивший художника, что он упорно включал его в свои живописные полотна соответствующей тематики. Такое же восторженное восхищение подделкой испытывал знаменитый английский живописец Дж. Уистлер. Статуэтка Афродиты, кормящей грудью Эроса, казалась ему подлинным греческим шедевром, а на самом деле всего лишь импонировала элегантностью удлинённых пропорций и линий, которые соответствовали вкусу и были присущи живописи самого художника. В монографии Д. Саттона,

⁷² Pottier 1892, 29–30.

⁷³ Papet 2003, 48.

⁷⁴ Collection Camille Lecuyé 1885, pl. 0. Kubistéria.

посвященной Уистлеру, можно прочесть следующие строки: «Естественно, элегантные позы терракот, с их струящимися одеждами, захватили его внимание и явно влияли на формирование его стиля; например, такое движение бедер танагрской фигурки, как у Афродиты, кормящей грудью Эроса (прежде в коллекции Иониде-са), находит параллель в постелях и рисунках с подобными позами. Как характерно при его любви к новизне – выставка греческих терракот состоялась в Париже в 1878 г. – и его страсти к изысканному, что такие предметы должны были доставлять ему удовольствие!»⁷⁵. Именно созвучность танагр художественным, социальным и экономическим критериям эпохи, их легкая приспособляемость к таким критериям послужила предпосылкой феноменального по своему размаху производства подделок античных артефактов, небывалого ни до, ни после.

Литература

- Винкельман И.И. 2000: История искусства древности. Малые сочинения. СПб.
 Даниэль С. 2003: Европейский классицизм. Эпоха Пуссена. Эпоха Давида. СПб.
 Пауль Э. 1982: Поддельная богиня. М.
 Уайлд О. 1961: Избранные произведения. Т. I. Портрет Дориана Грея. М.
 Ходза Е.Н. 2004: История покупки коллекции П.А. Сабурова. По материалам архива Эрмитажа // СГЭ. 62, 166–173.
 Bürgerwelten 1994: Bürgerwelten: Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. // G. Zimmer in Zusammenarbeit mit I. Kriseleit (eds.). Mainz am Rhein.
 Cartault A. 1887: Sur l'authenticité des groupes en terre cuite d'Asie Mineure. P.
 Cartault A. 1892: Deuxième collection Lécuyer, terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. P.
 Chesterman J. 1974: Classical Terracotta Figures. N.Y.
 Collection Camille Lecuyer 1885: Collection Camille Lecuyer. Terres cuites antiques. Trouvées en Grèce et Asie-Mineure. II. P.
 Conway M. 1914: The Sport of Collecting. L.–Lpz.
 Dening S. 1996: The Mythology of Sex. L.
 Furtwängler A. 1883–1887: Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland. II. B.
 Furtwängler A. 1889: Sitzungsberichte der Archäolog. Gesellschaft zu Berlin // JdI. 4. AA, 32–83.
 Furtwängler A. 1899: Neuere Fälschungen von Antiken. B.–Lpz.
 Furtwängler A. 1965: Briefe aus dem Privatdozentenjahr 1879/80 und der seiner Tätigkeit an den Berliner Museen 1880–1894. Herausgegeben von Adolf Greifenhagen. Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz.
 Higgins R. 1986: Tanagra and the Figurines. Princeton–New Jersey.
 Hughes Fowler Barbara 1989: The Hellenistic Aesthetic. Wisconsin.
 Kriseleit I. 1994: Fälschungen in der Berliner Sammlung // Bürgerwelten Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. / G. Zimmer in Zusammenarbeit mit I. Kriseleit (eds.). Mainz am Rhein, 59–69.
 Kurz O. 1967: Fakes. Dover Publications. N.Y.
 Licht F. 1967: Sculpture 19th and 20th Centuries. L.
 Lindemann B.W. 1994: Die Tanagrafiguren und die Kunst des 19. Jahrhunderts // Bürgerwelten Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. / G. Zimmer in Zusammenarbeit mit I. Kriseleit (eds.). Mainz am Rhein, 71–76.
 Mathieux N. 2003: De Tanagra au salon: un rêve bourgeois // Tanagra. Mythe et archeology / V. Jeammet (ed.). P., 294–297.
 Mathieux N. 2007: Des Tanagras à l'encan: La salle des ventes comme lieu de diffusion des objets archéologiques et des connaissances à la fin du XIX^e siècle // Tanagras. De l'objet de collection à l'objet archéologique / V. Jeammet (ed.). P., 45–57.
 Ménard L.-N. 1879: La sculpture à l'Exposition universelle de 1878 // L'Art. I. P.
 Papet E. 2003: Jean-Léon Gérôme. Tanagra, 1890 // Tanagra. Mythe et archeology / V. Jeammet (ed.). P., 48–50.

⁷⁵ Sutton 1963, 61.

- Peege Chr.* 1997: Die Terrakotten aus Bötien der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich. Zürich.
- Peintures et sculptures* 1995: Peintures et sculptures du XIX^e siècle. La collection du Musée de Grenoble / Catherine Chevillot (ed.). P.
- Pingeot A.* 1995: Sculpture in the Musée d'Orsay. P.
- Pottier E.* 1892: Les Salons de 1892 (2^e et dernier article). La sculpture. Les arts industriels // *La Gazette de Beaux Arts*. II. P., 29–30.
- RA 1886: Nouvelles archéologiques et correspondance // RA. VII. Troisième série, 368–376.
- Rayet O.* 1878: L'art grec au Trocadéro // *Gazette des Beaux-Arts* 18. 2^e semestre. P., 347–370.
- Reinach S.* 1888: The So-called Asiatic Terra-cotta Groups // *The Classical Review*. 2. Cambr., 153–157.
- Reinach S.* 1891: Chroniques d'Orient. Documents sur les fouilles et découvertes dans l'Orient hellénique de 1883 à 1890. P.
- Ridgway B.S.* 2002: Hellenistic Sculpture III. The Styles of Ca. 100 – 31 B.C. Wisconsin.
- Rionnet F.* 2003: Des Tanagras de pacotille // *Tanagra. Mythe et archeology* / V. Jeammet (ed.). P., 46–47.
- Robert C.* 1876: Die Ausgrabungen in Tanagra // *Archäologische Zeitung*. 8, 148–160.
- Siebeking J.* 1916: Die Terrakotten der Sammlung Loeb. Bd I. München, 1916.
- Siebeking J.* 1929: Bronzen, Terrakotten, Vasen der Sammlung Loeb. München, 1929.
- Smith R.R.R.* 1991: Hellenistic Sculpture. L.
- Vente de la collection J. Gréau 1891: Vente de la collection J. Gréau, catalogue des terres cuites grecques, vases, peints et marbres antiques, 11–16 mai 1891. P.
- Sutton D.* 1963: Nocturne; the Art of James McNeil Whistler. L.
- Wünsche R.* 1996: Erlesene Fälschungen // *Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton* / F.W. Hamdorf (ed.). München.

COUNTERFEITING OF ANCIENT TERRACOTTA FIGURINES. COUNTERFEITS FROM P.A. SABUROV'S COLLECTION

E.N. Khodza

Counterfeiting of terracotta figurines (especially of the Hellenistic ones) is a phenomenon of unprecedented scale. One of the reasons for this was the success of those figurines in the early 1870s, when they flooded the market after the pillage of the necropolis of Tanagra. The success was due to the fact that they met the aesthetic expectations of the public, which appreciated genre and chamber art as opposed to rhetoric and pathos. Besides, it was technically easy to copy the original figurines, to fill in missing parts, to create pastiches combining the details of several figurines or ancient fragments and those newly made. On the other hand, very high prices (which continued to grow as the finds at the necropolis of Tanagra were running out) and the general corruption of the antiquarian market (which had attracted an huge number of buyers, often incompetent) caused further growth of counterfeiting, inspired not only by ancient monuments, but also by modern works of art.