

## МЕТОД БИЗЛИ И ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ АНТИЧНОЙ РАСПИСНОЙ КЕРАМИКИ

© 2009 А.Е.Петракова

Санкт-Петербургский университет культуры и искусств

Статья посвящена теоретическим и методологическим аспектам атрибуции античной расписной керамики. Методы атрибуции, использовавшиеся в Европе применительно к произведениям живописи и графики, в первую очередь – метод Дж. Морелли, были усовершенствованы и приспособлены для изучения античной расписной керамики одним из главных основоположников ее атрибуции – Сэром Дж. Бизли. В статье затрагиваются различные аспекты проблемы атрибуции древнегреческой расписной керамики, как частные, касающиеся роли тех или иных элементов в системе анализа произведения искусства, так и общие, касающиеся атрибуции, как области деятельности ученого-специалиста по античному искусству. К последней группе вопросов относятся и сама необходимость атрибуции, состоятельность «метода Бизли», возможность применения его не только к аттическому материалу, но и к керамике из других центров, вопросы о преобладании разнообразных научно-технических методов исследования над визуально-аналитическим.

Ключевые слова: Метод Бизли, метод Морелли, древнегреческая расписная керамика, атрибуция античной расписной керамики, аттическая вазапись, формально-стилистический анализ, вазаписец, аттические чернофигурные вазы, аттические краснофигурные вазы, теория атрибуции античной расписной керамики, методология атрибуции античной расписной керамики.

История атрибуции античной расписной керамики тесно связана с одной стороны – с историей атрибуции произведений живописи и графики в Европе Нового времени, с другой – с развитием и потребностями арт-рынка, на запросы которого знатоки и коллекционеры, исполнявшие роль первых ученых-искусствоведов, чутко реагировали («авторское» произведение искусства всегда оценивалось гораздо дороже, чем «безымянное», даже если имя автора не является подлинным, сохранившимся на одной из его работ, а изобретено учеными)<sup>1</sup>. Наличие значительного изобразительного материала, не имеющего подписи художника, даты, связанных с ним документальных свидетельств, и при этом стремление как можно более убедительно приписать произведение искусства тому или иному автору (пусть и из желания дороже продать это произведение), инициировали развитие «прикладного» искусствоведения и арт-экспертизы и привели к тому, что поиск способов и методов атрибуции постоянно занимал европейских знатоков-искусствоведов еще в XVII – XVIII веках<sup>2</sup>. Одновременно с трудами, содержащими в себе рекоменда-

ции по атрибуции<sup>3</sup>, в начале XVIII века начинают появляться и труды признающие, что «искусство определения создателя картины по манере письма – самое сомнительное из всех искусств после медицины»<sup>4</sup> (сопоставление атрибуции и медицинского исследования будет возникать у ученых и в более поздние времена). Справедливо будет отметить, что споры по поводу возможности и степени убедительности атрибуции не утихают и по сей день. Развитие физики, химии, технический прогресс во второй половине XIX – XX вв. сделали возможным привлечение к исследованию произведения искусства таких важных новшеств, как микроскоп, ультрафиолетовые, инфракрасные и рентгеновские лучи, спектрографический и термолюминесцентный анализ и проч. Безусловно, данные научно-технического анализа помогают определять время и место создания произведения искусства (в т.ч. – вазаписи), характер процесса работы над ним (например, увидеть эскиз под слоями готового рисунка), отделять оригинальные части от позднейших дополнений и реставрационных поновлений, и многое другое<sup>5</sup>. Однако при исследовании произведе-

<sup>0</sup> Петракова Анна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, научный сотрудник отдела античного мира Государственного Эрмитажа.

E-mail: [petrakova.anna@gmail.com](mailto:petrakova.anna@gmail.com)

<sup>1</sup> Nurskov V. Greek vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases – An Aspect of the Modern Reception of Antiquity. – Aarhus University Press, Denmark, 2002. – PP. 81 – 103, 251 – 292

<sup>2</sup> Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. – СПб.: 2001 (1-ое изд. – 1929) / Пер.с нем. М.Кореневой; Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Пер.с фр. Ц.Арзаканяна. – М.: 1986.

<sup>3</sup> Richardson J. The Connoisseur. An Essay in the whole art of Criticism as it relates to Painting. – London: 1979.

<sup>4</sup> Du Bos, Abbé. Rêflexions critiques sur la poésie et la peinture. – Paris: 1719, ed. 1755, Т. II. – PP. 367 – 368

<sup>5</sup> Избранные публикации по поводу применения точных наук для исследования античной керамики: Zelst, van, L. Physical Science in the Study of Greek Vases // The Greek Vase. Papers based on lectures presented to a symposium held at Hudson Community College at Troy, New York in April of 1979 / Ed. By L.Hyatt. – New York, 1981. – PP. 119 – 134; Jones R.E. (with contributions by J. Boardman, H.W. Catling, C.B. Mee, W.W. Phelps, A.M. Pollard). Greek and Cypriot Pottery. The British School of Athens Fitch Laboratory Occasional

ния искусства рано или поздно наступает момент, когда сугубо технические методы уже не могут помочь уточнить время создания и авторство памятника. На этом этапе визуально-аналитическое исследование становится последней инстанцией даже в современной практике атрибуции, а в Европе XVIII – XIX вв., до изобретения многочисленных технических новшеств, оно было, фактически, единственным вариантом. Играя столь важную роль, визуальное исследование произведения изобразительного искусства, требовало некоей убедительной системы анализа, некоего метода, о необходимости которого заявляли на протяжении XVIII века многие европейские знатоки-искусствоведы. Такой метод появился во второй половине XIX века благодаря итальянцу Джованни Морелли (1816 – 1891), а, спустя несколько десятилетий, был адаптирован для исследования античной расписной керамики английским ученым сэром Дж. Бизли (1885 – 1970).

Вклад Морелли в изучение изобразительного искусства до сих пор оценивается неоднозначно<sup>6</sup>. Получивший медицинское образование и проработавший несколько лет в должности ассистента в Мюнхенском университете, Морелли, специализировавшийся в области сравнительной анатомии, начал применять методы клинического исследования пациента, которые, как отмечал он сам, «более пристали анатому, чем искусствоведу»<sup>7</sup>, к изучению итальянского изобразительного искусства эпохи Возрождения. Путем тщательного исследования всех деталей изображения, подобно врачу, ставящему диагноз, или криминалисту, создающему психологический и физический портрет преступника<sup>8</sup>, Морелли воссоздавал творческий облик мастера, характерные для него приемы и способы изображения персонажей, предметов и их деталей. Особое внимание Морелли уделял тому, что отличает каж-

дого конкретного мастера от других, начиная с таких элементов изображения, как мочки ушей, пальцы рук и ног персонажа, рисунок мускулов, складок драпировок и т.п. «Подобно тому, как большинство людей в разговоре или на письме отдают дань собственным привычкам и безотчетно пользуются своими излюбленными словечками или выражениями – причем подчас не совсем к месту – точно так же почти всякий художник имеет некоторые особенности, которые он, сам того не ведая, запечатлевает в своем творчестве. И посему каждому, кто захочет вплотную изучить творчество того или иного художника, надлежит обратить самое пристальное внимание на мелкие детали материального свойства; они играют ту же самую роль, что и завитки при изучении каллиграфии»<sup>9</sup>. Прекрасную характеристику этому методу и его отличию от методов, применявшихся при атрибуции произведений искусства ранее, дал З.Фрейд: «Он [Морелли – А.П.] пересмотрел авторство многих картин, уверенно учил, как отличать копии от оригиналов, и обнаружил на основе своей теории новые художественные индивидуальности. Для этого он отказался от толкования общего впечатления и анализа крупных деталей картины и направил внимание на изучение характерных подчиненных деталей, на такие частные вещи, как, например, ногти, мочки ушей, нимб вокруг головы и другие малозначительные детали, которыми, как правило, пренебрегают при копировании картины, но которые у каждого художника наделены значительным своеобразием»<sup>10</sup>. Подразумеваются некие чисто моторные привычки, благодаря которым, в рисунке деталей, выполняемом автоматически, когда рукой мастера руководит «бессознательное», проявляется индивидуальность художника. Метод Морелли вызывал много вопросов и возражений, противники его, в частности, ссылались на то, что манера художника могла изменяться на протяжении его творческой деятельности (в силу чисто физиологических процессов, например – старения) и, с другой стороны, ученики могли сознательно и старательно имитировать манеру мастера, воспроизводя даже мельчайшие детали. Однако, как справедливо отмечал Б.Спарк, труды Морелли 1890-х гг. были революционными для своего времени и, хотя развитие техники за прошедшие сто лет привело к тому, что возможности атрибуции стали гораздо шире, именно Морелли первым обратил внимание на необходимость тщательного изучения произведения искусства для вынесения каких-либо суждений о нем, именно Морелли задал то направление для развития атрибуции, которое развивали ученые в течение

Paper 1, 1986. *Bothmer, von, D.* Forgeries of Greek Vases // *Minerva*, vol. 9, 2, March-April 1998.

<sup>6</sup> *Beazley, J.D.* Attic Red-figured Vases in American Museums. – Cambridge (Massachusetts), 1918. – P. 224; *Wind E.* Technique du coup d'œil // «L'Œil». – nov. 1962, 95. – PP. 32 – 39; *Wollheim R.* Giovanni Morelli and the origins of scientific connoisseurship // *On Art and the Mind. Essays and lectures.* – London, 1973. – PP. 177 – 201; *Gibson-Wood G.* Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli. – London, 1980; *Kurtz D.* Beazley and the connoisseurship of Greek vases // *Greek Vases II, Occasional Papers, J.Paul Getty Museum 3.* – Malibu, 1985; *Базен Ж.* История истории искусства: от Вазари до наших дней / Пер.с фр. Ц.Арзаканяна. – М.: 1986. – С. 178 – 196; *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве / Пер.с нем. М.Кореневой. – СПб.: 2001 (1-ое изд. – 1929). – С. 120 – 125.

<sup>7</sup> *Lermolieff I.* Kunstkritische Studien über italienische Malerei. – München: 1892 – 1893. – P. 35

<sup>8</sup> *Wind E.* Technique du coup d'œil // «L'Œil» – nov. – 1962, – 95. – PP. 32 – 39; *Базен Ж.* История истории искусства: от Вазари до наших дней / Пер.с фр. Ц.Арзаканяна. – М.: 1986. – С. 179.

<sup>9</sup> Цитата дана в переводе Ц.Арзаканяна, все остальные цитаты в статье – в переводе А.Петраковой.

<sup>10</sup> *Фрейд З.* Моисей Микеланджело (1914) // *Художник и фантазирование. Сб.ст.* – М.: 1995. – С. 224 – 225

XX века<sup>11</sup>. Не лишним будет добавить, что Морелли был автором целого ряда не опровергнутых и по сей день атрибуций, а многие из них были впоследствии подтверждены различными средствами научно-технического исследования (в частности – рентгенографическими исследованиями)<sup>12</sup>.

У Морелли было много последователей, работавших с тем же итальянским материалом, наиболее известный из которых – Бернар Беренсон (1865 – 1959), занимавшийся атрибуцией произведений искусства не только мастерам, чье имя было известно по подписям и письменным источникам, но и безымянным, которым давалось условное имя в соответствии с какими-либо характерными особенностями их художественной манеры или же по наиболее выдающемуся или первому, определенному исследователем, произведению искусства (название, место хранения, инвентарный номер). Упоминание имени Беренсона в этом контексте не случайно – одним из главных камней преткновения в систематизации и классификации античной расписной керамики во второй половине XIX в. являлось слишком малое количество достоверных имен мастеров, известных по подписям на вазах.

Расширение понятия «произведение изобразительного искусства» в конце XIX – начале XX веков, привело к тому, что в сферу пристального интереса ученых-искусствоведов, занимающихся такими вопросами как атрибуция определенного произведения конкретному мастеру, (ранее присущими исключительно произведениям так называемого «высокого» искусства, как живопись, графика или скульптура) стали попадать артефакты, до того не включавшиеся в понятие «произведения изобразительного искусства». Одной из групп таких артефактов в означенный период стали древнегреческие расписные вазы, ранее служившие, главным образом, для украшения интерьеров и дополнения, имеющихся в античных письменных источниках сведений о жизни и быте своих создателей и покупателей, и до середины XVIII века нередко экспонировавшиеся наряду с природными диковинами в специальных «кабинетах»<sup>13</sup>. В.Кляйн, П.Хартвиг, А.Фуртвэнглер обычно рассматриваются, как предшественники Бизли на пути к поиску «личностей» мастеров и созданию их классификации. Именно они первыми последовательно обратились к изучению расписных ваз, не как к источнику сведений о жизни и быте древних греков, позволяющему дополнить сведения, имеющиеся в текстах

античных авторов, а к изучению их как произведений искусства, несущих на себе отпечаток индивидуальности создателя, заговорили о «стиле», «манере», «творческом почерке» мастера. Кляйн<sup>14</sup> вычленил более ста подписей гончаров и вазописцев, впервые разграничив значение надписей «такой-то сделал» и «такой-то расписал», определив преобладающую роль вазописца. Хартвиг<sup>15</sup> пошел дальше Кляйна, подобно Беренсону, работая не только с мастерами, чье имя было известно из надписей на вазах, но и с анонимными мастерами, которым он давал условные имена. Однако принципы, по которым Хартвиг группировал памятники, приписывая их тому или иному мастеру, не всегда были ясны, нередко основывались на общем впечатлении, а не на детальном анализе – отличительной черте исследований Бизли. Третий из названных предшественников Бизли, Фуртвэнглер, в конце XIX в. начал работу над монументальным трудом, в котором отразился его интерес к детальному описанию и анализу памятников вазовой живописи<sup>16</sup>. Однако, как и его современники<sup>17</sup>, Фуртвэнглер видел в вазописи в первую очередь не самоценные произведения искусства, а возможность представить себе стиль и внешний облик не сохранившихся, но описанных у античных авторов произведений древнегреческой монументальной живописи. Метод, которым пользовался Фуртвэнглер, хорошо продемонстрирован в его трудах, посвященных античной скульптуре и напоминает метод Бизли. Правда, применительно к скульптуре, основной задачей Фуртвэнглера являлось отождествление римских копий с сохранившимися в трудах античных авторов описаниями произведений греческой скульптуры, т.е. атрибуция шла рука об руку с идентификацией. Как и у Бизли, анатомические детали изображенного персонажа играли в этом весьма существенную роль. Хартвиг и Фуртвэнглер, несмотря на разные задачи и подходы к исследованию древнегреческой расписной керамики, заложили основы для ее изучения с помощью пристального внимания к деталям, особенностям рисунка, к работе непосредственно с произведением искусства, из которого и должны «вычитываться» индивидуальные особенности творчества того или иного мастера, тем самым, подготовив почву для работ Бизли. Таким образом, очевидно, что методы, близкие к методу Морелли, стали применяться немецкими учеными к исследованию антич-

<sup>11</sup> Sparkes B. The Red and the Black: Studies in Greek Pottery. – London-New York: 1996. – PP. 92 – 93

<sup>12</sup> Базен Ж. История истории искусства ... – С. 180

<sup>13</sup> Sparkes B. The Red and the Black: Studies in Greek Pottery... – PP. 34 – 63; Nurskov V. Greek vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases – An Aspect of the Modern Reception of Antiquity. – Aarhus University Press, Denmark, 2002. – PP. 27 – 80, 113 – 250

<sup>14</sup> Klein W. Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. – Wien, 1887.

<sup>15</sup> Hartwig P. Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. – Stuttgart, 1893.

<sup>16</sup> Furtwängler A., Reichold K. Griechische Vasenmalerei. – München, 1904 – 1932.

<sup>17</sup> Фармаковский Б.В. Аттическая вазовая живопись и ее отношение к искусству монументальному в эпоху непосредственно после Греко-персидских войн. – СПб.: 1902.

ных ваз уже в конце XIX века<sup>18</sup>. Однако, лишь Дж. Бизли, один из величайших специалистов своего века по античному искусству, довел эту адаптацию до конца и создал на основе метода Морелли, его последователей и своих немецких предшественников свой метод, известный специалистам, занимающимся изучением античной расписной керамики, как «метод Бизли»<sup>19</sup>. Главными работами Бизли считаются труды по аттической черно- и краснофигурной расписной керамике, в которых он систематизировал и классифицировал огромный материал – более десяти тысяч чернофигурных и более двадцати тысяч краснофигурных ваз<sup>20</sup>.

Итак, к началу XX в. метод Морелли, основанный на сравнительно-анатомической системе, был приспособлен к изучению древнегреческой вазовой живописи. Материалов для исследования к этому времени накопилось достаточно, хотя существовало и множество трудностей: большое количество ваз сохранилось лишь во фрагментах, причем фрагменты эти нередко находились в разных коллекциях; многие вазы были сильно записаны в ходе реставраций XVIII – XIX вв.; многие экспонаты, находившиеся в частных коллекциях, были недоступны для изучения в силу желания владельцев. Сложность заключалась также и в том, что, в отличие от итальянского материала, с которым работал Морелли, у древнегреческих гончаров и вазописцев не было своего Вазари, не было никаких документов, биографических сведений, списков продаж и т.п. Существовало лишь небольшое количество подписанных произведений древнегреческой вазописи, на изучении которых и были сосредоточены все усилия ученых. И, опять-таки, именно благодаря Морелли и его последователям, исследованию в XX в. стали подвергаться не только подписные, но и анонимные работы древнегреческих гончаров и вазописцев. Несмотря на все описанные сложности, древнегреческая расписная керамика обладала существенным преимуществом. Как справедливо отмечает Бордман<sup>21</sup> метод Морелли гораздо лучше

подходил к изучению древнегреческой вазописи, чем к изучению итальянской живописи. В Италии мастера, стремившиеся к работе с натуры, старались даже в деталях больше исходить из особенностей конкретной модели, в то время как в Греции это были некие изобразительные формулы, набор стандартных анатомических деталей, в трактовке которых индивидуальность художника проявляется гораздо более явно, поскольку на трактовку этих деталей не влияют индивидуальные особенности внешности натурщика<sup>22</sup>.

Различные исследователи видят первые проявления метода Бизли в разных его трудах, но большинство сходится на статье 1908 года<sup>23</sup> с атрибуцией трех ваз из Ашмолеан-музея<sup>24</sup>. Бизли начинал свои исследования с аттических краснофигурных ваз (определив таких мастеров, как Мастер Клеофрада и Берлинский мастер), а впоследствии распространил свой метод на чернофигурные вазы. В нескольких ранних трудах Бизли охотно продемонстрировал метод и его действенность, разбирая при его помощи конкретные произведения аттической расписной керамики, однако, когда метод был признан, он часто давал атрибуции без подробного объяснения всего процесса и даже без упоминания аналогий (возможно, сам формат его трудов, сами масштабы исследований оставляли ему времени на это), а обобщающего практику теоретически-методологического труда Бизли, по видимому, и не стремился создавать.

Статья «Кифаред», в которой Бизли блестяще продемонстрировал свой метод на примере анализа конкретного произведения, опубликованная в 1922 г.<sup>25</sup>, была посвящена вазе Берлинского мастера инв. 56.171.38 из собрания в Нью-Йорке<sup>26</sup>. На ее примере Бизли показал свой индуктивный подход, сопоставляя анализируемую вазу с другими, и при помощи этого сопоставления демонстрируя различие и сходство в рисунке частей человеческих тел и одежд, линий рисунка и проч. Он писал о логической всеобъемлющей системе изображения, которая включает не просто сходство какой-то части тела, но и сам характер нанесения линий, трактовку мускулов и драпировок и проч., которая складывается из натуральных реалий, традиции (привычки изо-

<sup>18</sup> Труд Морелли был написан на немецком языке под псевдонимом Иван Лермольефф.

<sup>19</sup> Boardman J. The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures. – London: 2001. – P. 129; Kurtz D. A Corpus of Ancient Vases. Hommage a Edmond Pottier // Revue Archeologique 2, 2004. – P. 263

<sup>20</sup> Beazley J.D. Attic Black-figure Vase-painters. – Oxford: 1956. Beazley J.D. Attic Red-figure Vase-painters. – Oxford: 1963. 2nd ed. Beazley J.D. Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-painters and Attic Red-figure Vase-painters. – Oxford: 1971. Примером практического применения метода Бизли с наглядной демонстрацией использования всех его составляющих может служить статья: Петракова А. Фрагмент белофонного кратера из Мирмекия // Сообщения Государственного Эрмитажа LXV. – Санкт-Петербург: 2007. – С. 44 – 51

<sup>21</sup> Boardman J. The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures. – London: 2001. – P. 130

<sup>22</sup> Petrakova A. The Beauty of the human Body in Greek Vase-painting // The Road to Byzantia: Luxury arts of Antiquity. – London: 2006; Петракова А. Красота человеческого тела в аттической краснофигурной вазописи // Герой в искусстве: поиски идеального образа. Сб.ст. – СПб.: 2008.

<sup>23</sup> Beazley J.D. Three New Vases in the Ashmolean Museum // Journal of Hellenic Studies 28 (1908).

<sup>24</sup> Rouet Ph. Approaches to the study of Attic Vases. Beazley and Pottier. – Oxford: 2001. Trsl. by L. Nash. – PP. 93 – 95

<sup>25</sup> Beazley J.D. «Citharoedus» // Journal of Hellenic Studies 42 (1922). – PP. 80 – 84

<sup>26</sup> Beazley J.D. Attic Red-figure Vase-painters. Oxford, 1963. 2nd ed. – P. 197 no 3

бражать и воспринимать так, а не иначе) и индивидуальности художника (которая и приводит к тому, что те или иные природные формы изображаются именно так, а не иначе)<sup>27</sup>. «Натура не предопределяет, что лодыжка или грудь должны быть изображены именно таким образом, а не иначе. Также натура не предопределяет, что если вы нарисовали лодыжку черными линиями определенной формы, вы должны нарисовать вертикальную линию на груди или маленькую арку в середине дельтовидной мышцы. Но на вазах способ визуализации одного влечет за собой способ визуализации другого: там, где вы увидите лодыжку, выполненную таким образом, вы увидите и эти линии; и остальные элементы, конечно, в разумных пределах, также предсказуемы»<sup>28</sup>. Попытку визуализировать подобную систему мы можем видеть в книге одного из наиболее последовательных сторонников Бизли – Дж. Бордмана, который представил в ней две иллюстрации – «коллекцию» графических прорисовок ушей, носов, ступней с аттических расписных ваз нескольких мастеров и аналогичную «коллекцию» прорисовок с произведений японской гравюры укие-э<sup>29</sup>. Конечно, те математические формулы, которые Бизли приводит далее в статье 1922 г., и ему самому впоследствии показались несколько наивными, но сам метод вполне наглядно обоснован. К сожалению, существует заблуждение, появившееся, впрочем, уже во времена Морелли, выражающееся в попытке свести метод Бизли к сравнению в разных вазовых росписях рисунка ушей и коленок персонажей. Как справедливо отметил Спаркс «полагать, что его [Бизли – А.П.] метод основан лишь на изучении тривиальных деталей – значит ложно понимать весь его подход к изучению материала целиком»<sup>30</sup>. Метод Бизли не сводится к глазам и ушам, анализ памятника и сопоставление его с другими памятниками включает в себя рассмотрение сюжетов, композиционных приемов, эмоциональной окраски, характера линии и мазка, способа трактовки мифа или жанровой сцены (возвышенная, юмористическая), движения (неистового, вялого), орнамента и многого другого. Как справедливо отмечает Спаркс, «одно из главнейших утверждений, доказанных Бизли, состоит в необходимости тщательного исследования всех аспектов росписи. При кажущейся естественности, не все это делали и делают в наши дни»<sup>31</sup>. Однако уже при жизни Бизли, а особенно – после его смерти, когда влияние его личности и присущей ему интуиции уже не могло

поддерживать последователей, вызов был брошен и ему самому и всему методу в целом, как однобокому, сосредоточенному лишь на незначимых деталях.

Полемика по поводу целесообразности атрибуции древнегреческой расписной керамики, проводимой именно в таком ключе, зародилась почти одновременно с началом планомерной работы по ее атрибуции. Контраргументом служило в первую очередь именно отсутствие подлинных имен мастеров. Противники атрибуции ваз анонимным мастерам на основе стилистического сходства росписей говорили об отсутствии реального художника и о том, что исследователь создает некоего химерического мастера, творческую биографию которого он сочиняет<sup>32</sup>. Во многом, как представляется, этот конфликт был связан с разными подходами к изучению материала, условно говоря, подходом археолога, считающего единственным достоверным документом вещественное или письменное свидетельство (в данном случае – античную вазу с подписью мастера), и подход теоретика-искусствоведа, желающего говорить об эволюции стиля и нуждающегося в систематизации и классификации огромнейшего материала, который к тому времени был накоплен. Идея атрибуции произведений искусства мастерам с условными именами была не нова для Европы – ее использовал упомянутый выше Беренсон, ее использовали знатоки-искусствоведы, изучавшие, например, немецких старых мастеров, где ситуация с отсутствием подлинных имен художников была в чем-то аналогична ситуации с древнегреческими вазописцами. Контраргументы также включали в себя замечание о том, что, скорее всего, произведения вазописи, оставленные без подписи мастера, не являются шедеврами, достойными изучения, а многие из них, возможно, вторичны по отношению к более дорогим и ценным изделиям из металла<sup>33</sup>. Высочайший уровень исполнения и изощренная композиция многих вазовых рисунков сами по себе опровергают этот аргумент<sup>34</sup>. Кроме того, как было выяснено исследователями позже, имеет или нет произведение вазописи подпись художника зависело, по-видимому, не от степени его известности или мастерства, а от моды, присущей или не присущей определенному поколению<sup>35</sup> – в

<sup>27</sup> *Beazley J.D.* «Citharoedus» // *Journal of Hellenic Studies* 42 (1922). – PP. 80 – 84

<sup>28</sup> *Beazley J.D.* «Citharoedus» ... – PP. 83

<sup>29</sup> *Boardman J.* *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures.* – London: 2001.

<sup>30</sup> *Sparkes B.* *The Red and the Black: Studies in Greek Pottery.* – London-New York: 1996. – P. 93

<sup>31</sup> *Sparkes B.* *The Red and the Black...* – P. 104

<sup>32</sup> *Vickers M.* *Artful crafts: the influence of metalwork on Athenian painted pottery* // *Journal of Hellenic studies* 105, 1985. – P. 108 – 128; *Beard M.* *Adopting an approach II* // *Looking at Greek Vases*, ed. by T.Rasmussen and N. Spivey. – Cambridge: 1991. – P. 16 – 17; *Vickers M., Gill D.* *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery.* – Oxford: 1994.

<sup>33</sup> *Vickers M.* *Artful crafts: the influence of metalwork on Athenian painted pottery* // *Journal of Hellenic studies* 105, 1985; *Vickers M., Gill D.* *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery.* – Oxford: 1994.

<sup>34</sup> *Robertson M.* *Beazley and Attic Vase Painting* // *Beazley and Oxford.* – Oxford: 1985; *Cook R.M.* *'Artful crafts': a commentary* // *Journal of Hellenic studies* 107, 1987. – PP. 169 – 171.

<sup>35</sup> *Williams D.* *Greek Vases.* – London: 1985.

пользу этого говорит и значительное количество бессмысленных надписей на вазах, и то, что большинство сохранившихся имен мастеров могут быть сгруппированы в несколько периодов. Многие противники метода Бизли говорили (и говорят до сих пор) о нереальности и даже глупости имен вазописцев, которые давались анонимным мастерам – Мастер Свины (The Pig Painter), Мастер Летящего ангела (The Flying Angel Painter), Мастер Засолки (The Salting Painter), Мастер оставленных локтей (The Elbows out Painter)... которые в русском переводе зачастую звучат еще более странно. А многие имена, известные благодаря надписям на вазах – всего лишь прозвища («Лидиец» «Искусный»), что говорит о низком статусе художника. Бизли и его последователей обвиняли также и в том, что они идут на поводу у арт-рынка, который предпочитает иметь в обороте (и продает гораздо дороже) произведения искусства, имеющие автора или принадлежащие какой-либо «школе». Однако, как справедливо замечал Бизли «имя вазописца значит для нас немного – нас интересует он сам и его стиль»<sup>36</sup>. В этом смысле в высшей степени показательной историей является история с берлинской пеликой инв. 2170 с надписью «Эпиктет расписал»<sup>37</sup>, которая, после нескольких лет сомнений, была причислена Бизли к работам Мастера Клеофрада<sup>38</sup> на основе стилистического сходства и в противоречие со столь важным графологическим свидетельством – подписью мастера на самой вазе. Окончательно сомнения по поводу автора пелики были развеяны Бордманом, доказавшим, что надписи на пелике – поздние, а не античные. Впрочем, подобные истории нередко происходили и с произведениями европейской живописи XVI – XVIII вв.

Помимо протеста против сосредоточенности на проблемах атрибуции и датировки, как основных проблемах изучения аттической расписной керамики, и целесообразности атрибуции мастерам с условными именами, выдвигаются также аргументы против самого метода атрибуции, успешность применения которого подвергается сомнениям. Как представляется, критика метода Бизли во многом связана с недостатком знаний о нем. Отчасти – это вина противников Бизли, не желающих более подробного знакомства с методом, отчасти – это вина самого Бизли, за исключением нескольких своих ранних трудов, в которых он демонстрировал метод в действии, уделявшего мало внимания обоснованию своих многочисленных атрибуций. Хотя Бизли

сам не упоминал об этом<sup>39</sup>, основой для его метода, в чем согласны друг с другом многие его сторонники и исследователи, стал метод Морелли<sup>40</sup>. По меткому выражению Бордмана «моррелианизм в конце XIX в. витал в воздухе»<sup>41</sup>, да и сама система классификации и выводимая на ее основе стилистическая эволюция напоминают аналогичные труды европейских искусствоведов, изучавших итальянское художественное наследие. И сторонники<sup>42</sup>, и противники метода Бизли<sup>43</sup> отмечают, что в основу его терминологии и классификации была положена итальянская ренессансная модель и что такие понятия, как «мастер» (painter), «школа» (school), «манера» (manner), «последователи» (followers), «ученики» (pupils) в трудах Бизли являются очевидным наследием этой модели. Собственно, он и сам, способствовал сложению такого мнения, помимо использования сходного понятийного аппарата, прямо сопоставляя античных мастеров с ренессансными, например, сопоставляя мастера Клеофрада и Берлинского мастера, говорил, что они относятся друг к другу как представители флорентийской и сиенской школ живописи<sup>44</sup>.

Как уже было сказано, многие исследователи сожалеют, что Бизли демонстрировал свой метод лишь в ранних статьях, подробно расписывая и делая видимым весь процесс<sup>45</sup>. Он не был непогрешим и часто исправлял сам себя, но, тем не менее, метод был принят его многочисленными последователями. Сам Бизли нередко сомневался, а иногда, даже менял мнение о мастере или о принадлежности его руке той или иной вазы десять или двадцать лет спустя, признавая свою ошибку в прошлом. Это было, в первую очередь, связано с недостатком информации в то время, когда он писал свои труды. Мало памятников, столь необходимых для сравнительно-стилистического анализа, было опубликовано; воспроизводились вазы часто не фотографическим путем, а в виде рисунков; фотографии, если

<sup>36</sup> *Beazley J.D.* Kleophrades Painter // *Journal of Hellenic Studies* 30 (1910).

<sup>37</sup> *Beazley J.D.* Attic Red-figure Vase-painters. – Oxford: 1963. 2nd ed. – P. 185 no 28.

<sup>38</sup> *Beazley J.D.* Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils. – Tübingen: 1925. – P. 71 no 23.

<sup>39</sup> *Kurtz D.* Beazley and the connoisseurship of Greek vases // *Greek Vases II, Occasional Papers*, J. Paul Getty Museum 3. Malibu, 1985. – P. 243.

<sup>40</sup> *Sparkes B.* The Red and the Black: Studies in Greek Pottery. – London-New York: 1996. – P. 93; *Boardman J.* The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures. – London: 2001. – PP. 129 – 130.

<sup>41</sup> *Boardman J.* The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures. – London: 2001. – PP. 131 – 132

<sup>42</sup> *Rouet Ph.* Approaches to the study of Attic Vases. Beazley and Pottier. – Oxford: 2001. Trsl. by L. Nash. – P. 93.

<sup>43</sup> *Beard M.* Review // *Times Literary Supplement* Sept 12, 1986. – P. 1013.

<sup>44</sup> *Beazley J.D.* Attic Red-figured Vases in American Museums. – Cambridge (Massachusetts): 1918. – PP. 40 – 41

<sup>45</sup> *Sparkes B.* The Red and the Black: Studies in Greek Pottery. – London-New York: 1996. – P. 113; *Boardman J.* The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures. – London: 2001. – P. 131; *Rouet Ph.* Approaches to the study of Attic Vases. Beazley and Pottier. – Oxford: 2001. Trsl. by L. Nash. – PP. 93 – 96.

и были – то плохого качества; далеко не всегда была возможность работать с самими памятниками. В наши дни многие из этих проблем решены, благодаря развитию техники (улучшилось качество фотографий, они стали более доступными в т.ч. при помощи мультимедиа-средств) и благодаря существенно возросшему со времен Бизли количеству публикаций. Современному ученому, занимающемуся атрибуцией, гораздо легче заниматься сравнительно-стилистическим анализом, чем Бизли, которому приходилось из аморфной массы богатейшего материала создавать на пустом месте классификацию, сравнивать тысячи ваз, находить в них общее и по этому принципу объединять их в группы и подгруппы. Мы пользуемся готовой и усовершенствованной классификацией Бизли, а также научными трудами со специальной подробной классификацией внутри какой-нибудь из выделенных Бизли групп.

Еще одна важная проблема атрибуции античной расписной керамики, это вопрос о том, к каким именно группам керамики можно применять метод Бизли. До сих пор нередко, даже в кругах специалистов по античному искусству, можно услышать заблуждение, заключающееся в том, что метод Бизли следует использовать для атрибуции исключительно черно- и краснофигурной аттической керамики. Однако одно из величайших достижений Бизли состоит в том, что его метод применим не только к шедеврам, но и к рядовым работам, к художественной продукции самого разного качества и, более того – к произведениям вазовой живописи разного времени и места изготовления. Не будем забывать, что истоки метода Бизли вообще лежат вне античного искусства – Морелли занимался итальянской живописью. Помимо европейской живописи сходные методы используются и при атрибуции японских укие-э. Что касается античного материала, то любимый ученик Дж. Бизли, Х.Пэйн, работавший с ним над классификацией чернофигурной аттической керамики, применил метод к исследованию коринфской керамики<sup>46</sup>, причем, начинал работать над этим совместно с Бизли. С.Стибб стал изучать с помощью этого метода лаконскую керамику<sup>47</sup>, И.Кольдстрим – геометрическую<sup>48</sup>, А.Трендаль – италийскую<sup>49</sup>. Во второй половине XX в., последователи Бизли, в лице М.Робертсона, Д. фон Ботмера, Д.Вильямса, Д.Курц занимались дальнейшей разработкой и усовершенствованием метода.

<sup>46</sup> Payne H. *Necrocorinthia*. – Oxford: 1931.

<sup>47</sup> Stibbe C. *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v.Chr.* – Amsterdam: 1972.

<sup>48</sup> Coldstream N. *Greek Geometric Pottery*. – London: 1968.

<sup>49</sup> Trendall A. *Beazley and South Italian Vase Painting* // *Beazley and Oxford*. – Oxford: 1985; *Trendall A. Red-figure Vases of Lucania, Campania and Sicily*. – Oxford: 1967; *Trendall A. Red-figure Vases of Southern Italy and Sicily*. – London: 1989.

Несмотря на поистине колоссальную практическую составляющую своей долгой научной карьеры, в ходе которой Дж. Бизли классифицировал и систематизировал более 30 000 ваз и фрагментов, объем работы и желание обобщить сведения о как можно большем количестве материалов из разных мировых собраний, привели к тому, что теоретическая основа метода Бизли, блестяще реализованная на практике, не была зафиксирована им в письменной форме в виде некоей связной методики или системы. Продемонстрировав состоятельность и особенности практического применения метода в нескольких ранних статьях, Бизли в дальнейшем просто перечислял аналогии к только что атрибутированному произведению вазописи, или вообще оставлял ход своих размышлений за пределами публикации. Используя постоянно «метод Бизли» на практике, Бизли не имел времени на теоретизирование, возможно, считая, свой метод, легко доступными для восприятия другими учеными и не требующим дополнительного объяснения. По-видимому, отсутствие детально разработанной теоретической базы, и послужило в дальнейшем основой для появления в конце XX в. лагеря «противников» метода Бизли в частности и атрибуции античной расписной керамики в целом, однако, не выдвигающего взамен имеющегося метода своего собственного, кажущегося им более обоснованным. Помимо многочисленных сторонников и продолжателей дела Бизли, оценивающих его вклад в изучение античной вазописи, как исключительный<sup>50</sup>, существуют также ученые, оценивающие столь великий интерес к проблемам атрибуции, как чрезмерный, уводящий внимание исследователя от проблем иконографии, интерпретации изображений на вазах, изучения проблем культурного и социального контекста и проч.<sup>51</sup>. Они также отмечают, что приписывание произведения искусства тому или иному мастеру не помогает в создании общей картины развития и стилистической эволюции изобразительного искусства. Критики Бизли, возможно,

<sup>50</sup> Robertson M. *Beazley and Attic Vase Painting* // *Beazley and Oxford*. – Oxford: 1985. – PP. 19 – 30; *Robertson C.M. Adopting an Approach I* // *Looking at Greek Vases*, eds. T.Rasmussen, N. Spivey. – Cambridge: 1991; *Boardman J. The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*. – London: 2001; *Kurtz D. Preface* // *Beazley and Oxford*. – Oxford: 1985. – PP. 1 – 4; *Kurtz D. Beazley and the connoisseurship of Greek vases* // *Greek Vases II, Occasional Papers*, J.Paul Getty Museum 3. Malibu, 1985. – PP. 237 – 250.

<sup>51</sup> Bruneau Ph. *Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique* // *L'antiquité classique* 44, 1975. – PP. 425 – 487; *Vickers M. Artful crafts: the influence of metalwork on Athenian painted pottery* // *Journal of Hellenic studies* 105, 1985. – PP. 108 – 128; *Beard M. Adopting an approach II* // *Looking at Greek Vases*, ed. by T. Rasmussen and N.Spivey. – Cambridge: 1991. – PP. 12 – 35; *Hoffman H. Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases*. – Oxford: 1998; *Osborne R. Archaic and classical Greek art*. – Oxford: 1998.

забывают, что на протяжении XIX в. статус древнегреческой расписной керамики в системе понятий, связанных с изобразительным искусством, был весьма неопределенным. Лишь в 1850-х гг. ее начали включать в труды по истории античного искусства наравне с архитектурой и скульптурой, да и то – скорее как косвенное свидетельство развития искусства в классической Греции, чем как самоценные памятники<sup>52</sup>. Нередко, специалистам приходилось убеждать коллекционеров в том, что расписные вазы – произведения искусства, достойные приобретения, поскольку не только отражают стилистическую эволюцию греческого искусства, но и являются подлинными работами греческих мастеров, в отличие от многих памятников скульптуры. Во многом благодаря работам Бизли это отношение изменилось, и применительно к вазописи стали разрабатываться вопросы интерпретации и иконографии. Нелишним будет добавить, что сам Бизли занимался не только изучением стилистических особенностей работ того или иного мастера, но также уделял существенное внимание проблемам интерпретации изображения, вопросам иконографии, техническим

аспектам создания расписной керамики, а также вопросам хронологии. Как справедливо подвел итог многолетнему спору Б.Спаркс, уделявший немало внимания изучению этой дискуссии, «просто не следует забывать, что помимо атрибуции, существуют и другие проблемы, интересные для изучения»<sup>53</sup>. Планомерная работа по атрибуции античной расписной керамики, продолжается и по сей день, а новые находки, появляющиеся на свет в ходе археологических раскопок в различных центрах античной культуры, новые технические возможности, открывающиеся с развитием современной науки, наконец, тщательные разработки в области классификации и систематизации керамики в пределах отдельно взятых групп, заставляют исследователей периодически возвращаться к теоретическим и методологическим вопросам атрибуции, основой для которых по-прежнему остается метод Бизли.

<sup>52</sup> *Rouet Ph.* Approaches to the study of Attic Vases. Beazley and Pottier. – Oxford: 2001. Trsl. by L. Nash. – PP. 26 – 27.

<sup>53</sup> *Sparkes B.* The Red and the Black: Studies in Greek Pottery. London-New York: 1996. – P. 112.

## ANCIENT PAINTED POTTERY: BEAZLEY METHOD AND ATTRIBUTION PROBLEMS

© 2009 А.Е.Петракова<sup>°</sup>

St.Petersburg State University of Culture and Art

The article is dedicated to theoretical and methodological aspects of attribution of the ancient painted pottery. The founder of attribution of the Greek painted pottery Sir John Beazley created a so-called «Beazley method» on the base of methods of attribution, which art-experts, including J. Morelly, applied to the old European painting in the 19<sup>th</sup> century. The article deals with both particular and general aspects of attribution of the Greek painted pottery, beginning with the importance of certain elements in the whole system of visual analysis of the vase-painting and ending with the problems of sense of attribution, consistency of the «Beazley method», possibility of applying it to vase-painting from other workshops apart from Attic, problems of applying technical and visual methods of analysis to the painted pottery.

Key words: Beazley method, Morelly method, Greek painted pottery, attribution of ancient vase-painting, Attic vase-painting, formal-stylistic analysis, vase-painter, Attic black-figure vases, Attic red-figure vases, theory of attribution of the ancient painted pottery, methodology of attribution of the ancient painted pottery.

<sup>°</sup> *Petrakova Anna Evgenevna, Cand. Sc. in Art criticism, Senior lecturer, Research Fellow of a classical antiquity department of the State Hermitage museum. e-mail: petrakova.anna@gmail.com*