

УДК 937/38+7.032'02"-5/-4"(38)

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АТРИБУЦИИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ РАСПИСНОЙ КЕРАМИКИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЕ

© 2009 г.

*А.Е. Петракова*

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств

petrakova.anna@gmail.com

*Поступила в редакцию 29.04.2009*

Рассматривается атрибуция античной расписной керамики как одна из основ деятельности научного сотрудника-хранителя. История атрибуции древнегреческих расписных ваз восходит к последней четверти XIX века, сложение основного метода атрибуции – к началу XX века. Затрагивается полемика вокруг «метода Бизли» и демонстрируются особенности его применения на примере анализа нескольких произведений аттической чернофигурной керамики из собрания Государственного Эрмитажа.

*Ключевые слова:* метод Бизли, метод Морелли, атрибуция античной расписной керамики, формально-стилистический анализ, методология атрибуции античной расписной керамики.

Датировка и атрибуция составляют одну из основ работы научного сотрудника и хранителя произведений античной расписной керамики как в отечественных, так и в зарубежных музеях. Свидетельство тому – многочисленные научные каталоги и статьи в специальных сборниках и периодической печати, посвященные всецело проблемам атрибуции той или иной вещи или же целой группы/класса предметов [1–5]. В то же время, при столь широкой практике, теоретические аспекты атрибуции до сих пор разработаны недостаточно. История атрибуции произведений античной вазописи (в отличие от истории атрибуции произведений западноевропейской живописи, рисунка или даже античной скульптуры) сравнительно коротка и составляет немногим более ста лет. В античную эпоху древнегреческие расписные вазы не являлись предметом коллекционирования, в средние века их находки носили эпизодический характер, а сами вазы воспринимались как не более чем занимательные и красивые диковины [6, с. 36–45; 7, с. 27–40]. В XVII–XVIII вв. коллекции античных расписных ваз имелись во многих странах Европы, однако их владельцев и покупателей занимали главным образом изображенные сюжеты, а не особенности рисунка или стиля конкретного вазописца [6, с. 45–55; 7, с. 40–80]. Появление крупных публичных музеев в XIX в. способствовало возникновению необходимости в систематизации и классификации экспонируемых материалов, следствием чего стало появление прототипов современных научных каталогов [6, с. 113–250]. Примени-

тельно к античной вазописи первым таким каталогом стал каталог Мюнхенской коллекции 1854 г. [8], автор которого уделял внимание не только интерпретации изображенных на вазах сюжетов, но и формальным признакам самих предметов: форме, технике росписи, размерам. Таким образом, основы для формально-стилистического анализа античной расписной керамики были заложены лишь в середине XIX в., а интерес к расписным вазам как к предметам, которые могут оцениваться по параметрам произведений так называемого «высокого» искусства, иметь «мастера» и быть выполненными в некоем «стиле», появляется в Европе в последней четверти XIX в. [9].

Многие современные исследователи, давая исторический обзор изучения античного наследия в Европе Нового времени, характеризуют XX в. применительно к античной расписной керамике именно как «век атрибуции» [10; 11, с. 1; 12; 13, с. 1], хотя и расходятся в *оценке* этого явления. В научных трудах, в особенности последних десятилетий [6; 12; 13], 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 (так ли она важна для изучения античного искусства и создания представления об общей картине его развития), и состоятельность так

называемого «метода Бизли» [9], лежащего в основе атрибуции аттической керамики (так ли он неоспорим), и возможность применения метода Бизли не только к аттическому материалу, но и к керамике из других центров, и вопросы о преобладании разнообразных научно-технических методов исследования над визуально-аналитическим, и многое другое.

Основные вопросы атрибуции применительно к производству искусства любого исторического периода можно сформулировать следующим образом: кем, когда и как сделано рассматриваемое произведение, причём ответ на последний вопрос определяет ответы на первые два. Развитие физики, химии, технический прогресс во второй половине XIX – XX веке сделали возможным привлечение к исследованию произведения искусства таких 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, характер процесса работы над ним (например, увидеть эскиз под слоями готового рисунка), отделять оригинальные части от позднейших дополнений и реставрационных поновлений и многое другое [14, с. 119–134; 13]. Однако при исследовании произведения искусства рано или поздно наступает момент, когда сугубо технические методы уже не могут помочь уточнить время создания и авторство памятника. Например, когда тем или иным способом на основе исследования глины и лака расписной вазы определено, что это аттическая работа VI в. до н.э., стилистический и сравнительный анализ – единственное, что остается для уточнения датировки в пределах четверти века и для определения мастера (группы). Основой для атрибуции произведений древнегреческой вазописи стал так называемый «метод Бизли», заключающийся в визуально-аналитическом исследовании предмета, при котором особое внимание уделяется деталям изображения и сопоставлению исследуемого предмета с аналогичными, исследованными ранее [9].

Делать выводы о том, какие качества необходимы ученому для работы по атрибуции, и о том, как на самом деле происходит процесс мышления во время анализа произведения искусства, довольно сложно. Спаркс справедливо замечает: «Атрибуция – не простое дело. Чувствительный глаз, феноменальная память, способность и желание держать в голове и сопоставлять тысячи ваз, чтобы сделать суждение об

одной – это только три качества из всех, необходимых для этого» [6, с. 101]. Так или иначе, что-то одно – композиция, сюжет, орнамент, характерная деталь – становится ключевым при рождении догадки, а дальше, как в процессе педантичного доказательства теоремы, планомерно проверяются все остальные составляющие, что и позволяет в итоге сделать научный, а не интуитивный вывод (анализировать сам процесс движения глаза и мысли, процесс зарождения догадки – вне сферы наших интересов, это область интересов психологии). Главная задача добросовестного исследователя – в первую очередь убедить свой недоверчивый разум, потом – раскрыть весь процесс, чтобы убедить других. Конечно, создать нечто вроде алгоритма атрибуции невозможно, однако мы можем выделить наиболее существенные элементы визуально-аналитического исследования, значимые для атрибуции. В том случае, если атрибутируется не целая ваза, а фрагмент, некоторые из этих элементов могут отсутствовать, однако одно из главных достоинств метода Бизли состоит в том, что он применим также и к фрагментам керамики с сохранившимся частично рисунком. Оставив в стороне вопросы о цвете и составе глины и лака (большинство этих вопросов может быть решено методами точной науки, о которых упоминалось выше), сосредоточимся на методах визуально-аналитического исследования, когда определено, что изучаемая ваза – аттическая работа, и необходимо выяснить более точную дату и мастера. Визуально-аналитическое исследование на материале античной расписной керамики имеет свою специфику в зависимости от географии и хронологии памятника. Помимо общих для анализа *принципов*, восходящих к методу Бизли, существуют и специфические для определенных групп материала *особенности*, на которые следует обращать внимание при пристальном изучении памятника. Для демонстрации может быть избрана любая группа керамики, например, аттические чернофигурные чаши. Помимо общих для разных типов аттической керамики элементов, таких как проблемы формы, композиции и т.п., специфическими для атрибуции чернофигурной аттической керамики являются гравированные элементы, характер использования дополнительных цветов (красного и белого) и орнаменты (в той же мере, как специфическими для атрибуции краснофигурной аттической керамики являются особенности линейного рисунка и пристальное внимание к следам предварительного рисунка, которые нередко бывают хорошо видны при непосредственном изучении вазы, а

также особенности использования разбавленного лака, а для белофонных ваз – палитра и способ нанесения красок).

Одной из первых составляющих впечатления (помимо вазового рисунка) является разновидность и специфика формы вазы (в случае с чернофигурными вазами классификация их по группам нередко исходит именно из формы). Две чаши из собрания Эрмитажа, инв. Б.115 [15, pl. 23–25] и Б.68.195 [15, pl. 26–27], по форме тулова, венчика, типу декора соответствуют группе так называемых *band-cups*, хотя тулово более глубокое. В то же время ножка (форма, профиль, пропорции) и ручки (размеры, угол крепления к тулову) соответствуют группе так называемых «чаш Сиана» (*Siana cups*). Такие экспериментальные, гибридные по форме чаши сразу сужают поиск до времени сосуществования обеих групп, соответственно сужая и круг мастеров, среди которых будет вестись поиск [3, с. 5–6]. Профиль вазы играет важную роль при исследовании не только целых ваз, но и фрагментов с профильными частями (поскольку мастер работал с определенным кругом гончаров и при достаточной изученности этого вопроса изменения профиля и пропорций вазы могут говорить в пользу принадлежности вазы к тому или иному периоду творчества вазописца – раннему, среднему или позднему). Этот фактор часто оказывается весьма важным при определении датировки вазы, а иногда, в случае недостаточной сохранности рисунка, – и при выборе мастера из нескольких мастеров, которым рисунок близок по стилю. Примером может служить фрагмент венчика и тулова так называемой «чаши с комастами» («*Komast cup*») из Эрмитажа инв. Б.89.117 [15, pl. 2.1], на котором сохранились лишь орнаментальные элементы. Розетки, пальметты и фрагмент воллютообразного завитка сопоставимы с аналогичными элементами на поздних чашах Мастера КУ [16, pl. 3c-d, 4a-c]. Однако при столь малом фрагменте, имеющем роспись только в виде орнаментальных элементов, необходимы дополнительные факторы, позволяющие убедиться в правильности атрибуции. В данном случае это размеры профильных частей и сам профиль фрагмента, которые также оказываются соответствующими аналогичным элементам чаш Мастера КУ [16, fig. 13, pl. 64]. Конечно, столь дотошный сравнительный анализ возможен, увы, не для всех групп ваз, а лишь в тех случаях, когда сама классификация группы хорошо разработана. Так, например, классификация и периодизация «чаш с комастами» и «чаш Сиана» подобнейшим образом разработаны Г. Брайдером,

и без его трудов [16–19], благодаря которым мы в мельчайших подробностях знаем особенности профилей этих чаш и можем использовать статистические таблицы и рисунки из его книг при работе с аналогичным материалом, столь убедительное доказательство атрибуции не было бы возможным. Для современной атрибуции весьма важно использовать все методы из сопредельных наук, которые могут принести пользу при исследовании. Исследование и рисование профилей, заимствованное из практики археологов, существенно дополняет арсенал искусствоведов. Несмотря на то что в основу классификации Бизли была во многих случаях положена форма, в таких подробностях, как на сегодняшний день, эти проблемы не были разработаны и столь важной роли в методе Бизли этот элемент не играл.

Немаловажным фактором при возникновении первоначального впечатления о вазе становится общая композиция росписи. Мастера разных эпох или же один мастер в разные периоды своего творчества (в некоторых случаях – один мастер в отличие от своих современников) могли отдавать предпочтение той или иной композиции. Это такие элементы, как одно- или многофигурная композиция, наличие или отсутствие (частичное отсутствие) рамки вокруг фигуративного изображения, характер взаимодействия формы вазы и ее декора, изображения и рамки, симметрия или асимметрия, различие или сходство изображения на двух сторонах вазы и т.п. Примером может служить фрагмент «чаши Сиана» из Эрмитажа инв. Б.351 [15, pl. 3, 1a-b] с изображением мужского персонажа, преследующего двух женских, – на одной стороне – и пары сражающихся воинов – на другой. Композиции, состоящие из нескольких фигур, бегущих одна за другой, наиболее характерны для творчества Мастера С разных периодов [16, pl. 9c], на обратной стороне таких чаш нередко изображены пары сражающихся воинов [16, pl. 9b]. Безусловно, это не единственный, а лишь один из нескольких факторов, помогающих при атрибуции. Значимым здесь является и сюжет – «мифологическое преследование» [16, с. 140], крайне характерный для мастера, и размеры и форма профильных частей [16, с. 113, 218, fig. 31]. Подробное сопоставление деталей в рисунке фигур и алтаря на эрмитажном фрагменте и на чашах Мастера С подтверждает предполагаемую атрибуцию. Композиция росписи учитывалась Бизли в его атрибуциях как одна из сторон проявления творческой индивидуальности художника, хотя, безусловно, она не является определяющим элементом: один мастер мог копировать композицию другого.

Столь же важным фактором, как и композиция (хотя и с той же оговоркой), могут стать аналогии в позах и жестах персонажей, наличие неких излюбленных поз и ракурсов в творчестве того или иного мастера. Также следует обращать внимание на пропорции фигур, размеры и форму частей тела (например, для творчества одного мастера характерны большеголовые персонажи, а для творчества другого – длинноногие). Так, специфические позы, форма и размер голов отличают персонажей в работах мастера Элея I от персонажей в работах других мастеров поздних чернофигурных ваз. А одним из признаков, по которым работы Мастера Агоры 1241 отделяются от работ, выполненных «в манере» мастера, является наличие или отсутствие у изображенных на вазах этого круга танцующих сатиров эрегированных фаллосов: считается, что сам мастер не изображал итифаллических персонажей [1, с. 75].

Помимо общей композиции росписи, поз и жестов персонажей, нередко не последнюю роль в формировании представления о возможном авторе памятника играет сюжет росписи. Сюжет может быть характерным или, наоборот, совершенно необычным для того или иного мастера. Некоторые мастера отдавали предпочтение определенному кругу сюжетов, в то время как какая-то другая группа сюжетов их совершенно не интересовала. Примером может служить фрагмент из Эрмитажа инв. Б.482 [15, рl. 22,3]. От чаши типа «lip-cup» сохранился лишь фрагмент венчика с изображением энергично бегущего кентавра с камнями в руках. Кентавр подобного типа был излюбленным сюжетом так называемого Мастера кентавра (Centaur Painter), работавшего с мелкофигурными чашами этого типа. В данном случае своеобразным толчком к рождению догадки послужил именно сюжет. В поддержку первого, еще интуитивного предположения свидетельствуют тип кентавра, его поза, характер движения (неистовое), система пропорций, а потом – то, как нарисованы детали, и (что часто бывает специфическим для мастеров чернофигурных ваз) характер использования дополнительных цветов (много или мало, для каких частей изображения и т.п.). Все перечисленные элементы есть на чашах этого мастера из собрания в Мюнхене инв. 2161 [18, с. 175, Taf. 28.13, 25.5] и инв. 2162 [18, с. 176, Taf. 28.16b; 10, Taf. 14.5–8], обе датированы 550 – 530 г. до н.э. и атрибутированы Мастеру кентавра, а также на чашах из Кентерберийского университета инв. 52/57 [20, рl. 27.1–3] и музея в Бухаресте инв. 03209 [21, рl. 24.5], обе датированы ок. 540 г. до н.э. и ат-

рибутированы Мастеру кентавра. В работах других вазописцев этого времени кентавры изображены иначе. Как видно из приведенного примера, хотя первоначальным толчком послужил сюжет, в систему анализа впоследствии были включены и другие факторы: рисунок деталей, поза, использование дополнительных цветов, узор на теле кентавра. Как и названные выше элементы, сюжет росписи должен рассматриваться в совокупности с остальными составляющими произведения вазовой живописи.

Важность внимания к деталям рисунка (краеугольный камень метода Бизли) может быть продемонстрирована на примере атрибуции фрагмента инв. Б.88.38 из собрания Государственного Эрмитажа [15, рl. 2.2]. Фрагмент этот, судя по форме и декору, относится к группе так называемых «чаш с комастами», группе аттических чаш второй четверти VI в. до н.э., имеющих характерную форму и декор (в виде нескольких комастов). В этом случае форма чаши (поскольку сохранившийся фрагмент не имеет профильных частей) и сюжет декора (поскольку вся группа «чаш с комастами» декорировалась всегда одним и тем же сюжетом – фигурами двух или трех комастов, откуда, собственно, и происходит ее название) не могут сыграть своей роли в атрибуции. Также никакой роли не играют ни композиция (из-за малой величины фрагмента), ни тип танцора (сохранилась лишь часть его тела). В таких случаях на первый план выходит именно внимание к деталям. Из всего рисунка сохранились лишь часть орнаментального завитка и нижняя половина фигуры танцора в коротком хитоне. Подобного типа танцоры и орнаментальные элементы встречаются в творчестве разных мастеров из этой группы. Сравнительный анализ показывает, что телесный тип танцора, с мощными ногами и круглыми выступающими ягодицами, а также поза – на одной чуть согнутой ноге, с другой ногой, сильно согнутой и пяткой касающейся ягодиц, – встречается в творчестве так называемого Мастера KY, например, на чаше этого мастера из Виллы Джулия инв. 45707 [16,

рl. 4b]. Однако этих данных недостаточно для того, чтобы полностью быть уверенными в атрибуции фрагмента. В таком случае важную роль играет именно внимание к деталям: обозначение коленной чашечки в виде горизонтального элемента похожего на Y или V, характерное для Мастера KY, а главное, то, что этот мастер никогда не процарапывал в силуэте рук своих танцоров пальцы, но всегда наносил три или четыре насечки вдоль боковой стороны

стопы для обозначения пальцев ног [16, с. 75]. Эти детали, присутствующие на эрмитажном фрагменте, характерные для творчества именно Мастера КУ и не встречающиеся у других мастеров группы, окончательно убеждают в правильности атрибуции. Когда Бизли занимался атрибуцией и систематизацией чернофигурной аттической керамики, классификация «чаш с комастами» не была разработана столь подробно. Атрибуции, как только что продемонстрированная, стали возможными лишь благодаря уже упоминавшимся трудам Брайдера. Однако, как очевидно, сам метод Бизли является действенным и в данном случае единственно возможным для атрибуции. Помимо формы и способа трактовки деталей, следует учитывать также и характер гравировки (в краснофигурных росписях – характер линии): она может быть уверенной, жесткой или неуверенной, может быть нанесена единой линией или рядом штрихов, линии могут быть прямыми или волнистыми и т.п. Характер нанесения деталей, помимо их формы, также является бессознательным проявлением творческой индивидуальности мастера.

Несомненно, важную роль при атрибуции чернофигурной аттической керамики играет орнамент (зачастую – в большей степени, чем в краснофигурной керамике, где ему отводится гораздо более скромная роль). Помимо того что существуют целые группы ваз, в которых орнамент является основным или единственным декоративным элементом, существуют типы орнамента, характерные для творчества определенного мастера. Внимание к орнаменту в чернофигурных росписях может играть решающую роль при атрибуции фрагмента (на котором сохранились только орнаментальные элементы) и даже при атрибуции целой вазы. Иллюстрацией к первому случаю может служить атрибуция эрмитажного фрагмента инв. Б.76.151 [15, pl. 2.3]. Он также принадлежит к группе «чаш с комастами», однако ни одного фигуративного изображения на фрагменте нет – сохранился лишь орнамент в виде сетки с точками – на венчике, кусочек завитка и розетки – на тулове. Узор в виде сетки с точками на венчике – одна из определяющих черт в творчестве Мастера Фальмут (The Falmouth Painter), волнитообразный завиток и розетка на тулове именно такого типа также характерны для него [16, pl. 4d, 5a]. Атрибуцию подтверждает профиль фрагмента, соответствующий профилям чаш этого мастера. Конечно, атрибуция фрагментов стоит несколько особняком от атрибуции целых ваз. Она не так показательна для демонстрации необходи-

мости учитывать все составляющие памятника изобразительного искусства, поскольку многие составляющие во фрагменте просто утрачены. Однако и приведенный пример показывает, что и в этом случае атрибуция не сводится к сравнительному анализу таких частных деталей, как рисунок колена или ушной раковины персонажа, напротив, в ней учитывается все, что можно из этого фрагмента извлечь. Другим примером может служить эрмитажная чаша инв. Б.2484, принадлежащая к так называемой группе «чаш Сиана». Эта чаша была атрибутирована К.С. Горбуновой Мастеру С [22, с. 17–19] (The S Painter) на основе аналогии с вазой в Национальном музее в Варшаве инв. 138536 [23, pl. 34.1, 35.2], атрибутированной Мастеру С самим Бизли. На этих чашах очень близки изображения всадников и пальметт на наружной стороне. Однако сопоставление орнаментов с теми, которые использовал в большинстве своих работ Мастер С, показывает, что никогда в медальонах у этого мастера не было таких пышных орнаментальных обрамлений в несколько рядов. Похожие орнаментальные обрамления встречаются в работах Гейдельбергского мастера, но фигуры в росписи эрмитажной чаши по стилю и пропорциям совсем не соответствуют работам этого вазописца. Более подробное и тщательное изучение «чаш Сиана» позволило Г. Брайдеру выделить нового мастера – так называемого Красно-черного мастера (The Red-black Painter), получившего имя благодаря обильному использованию им в росписях красного цвета. Подробное изучение отдельно взятой группы ваз позволило выявить дополнительных мастеров со своим индивидуальным стилем. Безусловно, при работе Бизли с тысячами и десятками тысяч ваз разных мастеров такая дотошность применительно к какой-то одной группе (подобно тому, как это делал в течение нескольких десятилетий Брайдер) была невозможной. Приведенный пример иллюстрирует отнюдь не несостоятельность метода Бизли, а его жизненность и действенность. Обе чаши были переатрибутированы Красно-черному мастеру [19, pl. 185a], предпочитавшему декорировать «чаши Сиана» в соответствии с двухъярусной системой декора с миниатюрными фигурами в зоне между ручек и орнаментом в виде цепи пальметт и лотосов – на венчике. Одной из наиболее характерных черт творческого почерка мастера в ранний период деятельности являются пышные орнаментальные обрамления медальонов. Наиболее близок эрмитажной чаше медальон чаши, выставленной на аукционе в Милане [19, pl. 174f], – похожая Горгона и об-

рамление тондо из тех же элементов. Профиль, размеры и пропорции эрмитажной чаши, сюжет росписи также соответствуют работам Красночерного мастера.

Приведенные выше примеры атрибуций наглядно демонстрируют специфику сравнительно-стилистического анализа, заключающуюся в той самой логике, о которой писал Бизли. Хотя примеры приводились, чтобы проиллюстрировать каждый раз важность лишь одного элемента произведения аттической вазописи, тем не менее рядом с ним постоянно упоминались и другие. Несмотря на свою значимость, один элемент сам по себе не может быть определяющим для атрибуции, он дает лишь толчок для работы мысли, окончательная же атрибуция основывается на всех элементах вазы, которые можно сопоставить с аналогичными элементами ваз, исполненных предполагаемым мастером. Исследователь должен учитывать все составляющие рассматриваемого им памятника и, уделяя внимание чему-то одному, постоянно возвращаться и к анализу других. Лишь в случае близкого сходства всех сравниваемых элементов атрибуция будет выглядеть убедительной. Даже если исследователь колеблется в точном определении мастера, аналогии, приводимые им, позволяют поместить рассматриваемое произведение вазовой живописи в определенный контекст, и, быть может, спустя некоторое время, ознакомившись с новыми исследованиями или находками, тот же или другой ученый сможет подтвердить или опровергнуть первоначальное предположение. Переатрибуция, проведенная другим ученым или самим исследователем спустя какое-то время, не обесценивает работу, сделанную ранее. Переатрибуции могут происходить по причине выделения нового мастера (как в описанном выше случае с эрмитажной чашей инв. Б. 2484) или же по причине появления новых сведений. Сам Бизли, например, писал в 1908 году, что кратер инв. 561 из Оксфорда не может быть атрибутирован какому-то конкретному мастеру, поскольку стиль его росписи не индивидуален. Позднее, расширив свои познания о мастерах и свою базу иллюстраций, Бизли атрибутировал этот кратер Мисону [24, с. 241 по 52] – то, что казалось раньше не индивидуальным, обрело свое лицо. Кроме того, существуют спорные произведения вазописи, которые атрибутируются авторитетными учеными разным мастером. Выпуски *Corpus Vasorum Antiquorum* последних десятилетий в разделе, посвященном атрибуции памятника вазописи, включают все предложения по атрибуции вазы, что позволяет

обратившемуся к тексту исследователю объективно рассмотреть вопрос и присоединиться к тому мнению, которое кажется ему наиболее убедительным. Переатрибуция, проведенная спустя десятилетие или несколько десятилетий, не является свидетельством против метода сравнительно-стилистического анализа, но, напротив, говорит о его способности к жизни и развитию.

Помимо процесса атрибуции приведенные примеры призваны проиллюстрировать универсальность метода Бизли, который не теряет своей актуальности со временем и легко воспринимает достижения позднейшего времени. Метод постоянно совершенствовался самим Бизли на протяжении его долгой научной деятельности. Как замечают приверженцы метода Бизли, худшее, что могут сделать последователи или же противники, это полагать метод Бизли «скрижалями», а его фундаментальные труды об аттических вазописцах – «библией» [25, с. 19; 6, с. 102]. Желают признавать этот факт сами ученые или нет, но в основе современной атрибуции по-прежнему находится метод Бизли, хотя и используемый с учетом всех новшеств и усовершенствований, введенных со времени его деятельности. По справедливому замечанию Спаркса, «очевидно, что какая бы полемика ни разворачивалась вокруг метода Бизли... он действенен, он работает и дает реальные результаты» [6, с. 112]. Атрибуция по-прежнему остается одной из важных составляющих музейной работы, а тщательное изучение памятника искусства, внимание ко всем его деталям оказывается полезным и для иконографических исследований, и для интерпретации произведений вазописи. «Едва ли можно считать, что определение авторства отдельного произведения искусства – единственная и главная задача искусствоведения или что это самый важный путь, ведущий к достижению конечной цели, а вот то, что это прекрасная школа для глаза, представляется совершенно бесспорным, ибо ни одна другая проблема не побуждает исследователя так глубоко проникать в сущность отдельного произведения искусства, как установление личности автора. Верно понятое отдельное произведение может принести гораздо больше пользы, чем обстоятельное изучение всего творчества в целом» [26, с. 116–117]. Эти строки, написанные выдающимся знатоком-искусствоведом и экспертом более семидесяти лет назад, выглядят более чем актуальными в наши дни, особенно для исследователей, изучающих античную расписную керамику.

## Список литературы

1. Brijder H., Heesen P, Smit-Lub J., Borges O. Attic Black-Figure Drinking-Cups. CVA Amsterdam 2 (The Netherlands 8). Amsterdam: Allard Pierson press, 1996. 224 p.
2. Fellmann B. Corpus Vasorum Antiquorum, München, Antikensammlungen 10. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1988. 134 p.
3. Fellmann B. Corpus Vasorum Antiquorum, München, Antikensammlungen 11. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1989. 132 p.
4. Fellmann B. Corpus Vasorum Antiquorum, München, Antikensammlungen 13. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 2005. 223 p.
5. Pipili M. Attic black-figure skyphoi. Corpus Vasorum Antiquorum, Athens, National Museum 4. Athens: Academy of Athens press, 1993. 178 p.
6. Sparkes B. The Red and the Black: Studies in Greek Pottery. London-New York: Routledge, 1996. 203 p.
7. Norskov V. Greek vases in New Contexts. The Collecting and Trading of Greek Vases – An Aspect of the Modern Reception of Antiquity. Denmark: Aarhus University Press, 2002. 678 p.
8. Jahn O. Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München. München: Lindauer, 1854. 264 p.
9. Петракова А. Атрибуция античной расписной керамики: история и современность // Труды Государственного Эрмитажа. ХLI. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2008. С. 195–215.
10. Robertson C.M. Adopting an Approach I // Looking at Greek Vases, eds. T. Rasmussen, N. Spivey. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. P. 1–20.
11. Boardman J. The History of Greek Vases. Pottery, Painters and Pictures. London: Thames and Hudson, 2001. 320 p.
12. Rouet Ph. Approaches to the study of Attic Vases. Beazley and Pottier. Oxford: Oxford University Press, 2001. Trsl. by L. Nash. 167 p.
13. 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. P. 119–134.
14. Bothmer, von, D. Forgeries of Greek Vases // Minerva, vol. 9, № 2, March-April 1998. P. 8–17
15. Petrakova A. Attic Black-Figure and Bilingual Drinking-Cups. Corpus Vasorum Antiquorum, The State Hermitage museum 3. Roma: «L'ERMA» di BRET-SCHNEIDER, 2006. 135 p.
16. Brijder H. Siana Cups I and Komast Cups. Allard Pierson Series, Vol. 4. Amsterdam: Allard Pierson press, 1983. 172 p.
17. Brijder H. Siana Cups II. The Heidelberg Painter, Allard Pierson Series, vol. 8, Amsterdam: Allard Pierson press, 1991. 135 p.
18. Kunst der Shale. Kultur des Trinkens (K. Vienneis, B. Kaeser, eds). München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1990. 678 p.
19. Brijder H. Siana Cups III. The Red-black Painter, Griffin-bird Painter and Siana Cups resembling Lip-cups. Allard Pierson Series, Vol. 13. Amsterdam: Allard Pierson press, 2000. 404 p.
20. Green J.R. Corpus Vasorum Antiquorum, New Zealand 1. Oxford: Oxford University press, 1979. 157 p.
21. Dimitru S., Alexandrescu P., Dimitrescu V. Corpus Vasorum Antiquorum, Bucarest 1. Bucarest: Editions de l'Academie de la Republique socialist de Roumanie, 1965. 147 p.
22. Горбунова К.С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Каталог. Л.: Искусство, 1983. 224 с.
23. Bernhard M.L. Corpus Vasorum Antiquorum, Varsovie Musée National 1. Varsovie: Panstwowe Wydawn, 1960. 187 p.
24. Beazley J.D. Attic Red-figure Vase-painters, 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Oxford University press, 1963. 648 p.
25. Robertson M. Beazley and Attic Vase Painting // Beazley and Oxford. Oxford: Oxford University press, 1985. P. 19–30.
26. Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве / Пер. с нем. М. Кореневой. СПб.: Андрей Наследников, 2001. 206 с.

**THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF ATTRIBUTION  
OF THE GREEK PAINTED POTTERY IN MODERN MUSEUMS**

*A.E. Petrakova*

Attribution is considered one of the main kinds of activity of the keepers of ancient painted pottery in museums. The history of attribution of Greek painted pottery begins in the last quarter of the 19<sup>th</sup> century, while the main method appears at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The article deals with the polemic about the Beazley method and shows some peculiarities of the method's application as exemplified by the attribution of several black-figure drinking cups and fragments from the collection of the State Hermitage museum.

*Keywords:* Beazley method, Morelly method, attribution of ancient vase-painting, Attic vase-painting, formal-stylistic analysis, methodology of attribution of ancient painted pottery.