

**С. В. Кривонденченков**

## **ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЗНАТОЧЕСТВА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

*В статье рассматривается начальный этап становления знаточества в России в контексте развития отечественного коллекционирования. Приводимые примеры иллюстрируют такие виды деятельности, как знаток-коллекционер, знаток-музейщик, знаток-художник, знаток-меценат и др. Выявляются типологические особенности знаточества и способы обретения знатоками специальных атрибуционных знаний.*

**Ключевые слова:** знаточество, коллекционирование, искусствоведение.

До сей поры в отечественном искусствоведении нет точного профессионального понятия 'знаток'. В достаточной степени определен статус художественного критика, историка или теоретика искусства. Границы же деятельности знатока настолько размыты, что не всегда понятны истоки и способы появления его специальных знаний. Постараемся понять, как это происходило, обратившись к начальному периоду становления знаточества<sup>1</sup> в России, совпавшему с периодом утверждения принципов формирования частных и музейных собраний второй половины XIX – начала XX века.

Общеизвестно, что важной частью коллекционирования является познавательная мотивация, которая помимо всего прочего определяется желанием владельца убедиться в подлинности приобретенного или приобретаемого произведения. Однако основой коммуникативной функции частного собрания была не только просветительская, но и научная составляющая, которая предполагала специфическое изучение собрания. При этом привлечение к работе специалиста-знатока не было обязательным. Почему?

Обратимся к художественным коллекциям середины XIX века, среди которых наиболее значительным было собрание В. А. Кокорева. Оно насчитывало около пятисот работ, преимущественно русской художественной школы. Необходимость подтверждения подлинности значительной части произведений отпадала в связи с тем, что они приобретались у авторов-современников или их родственников. Причем такое пополнение будущих крупных собраний, например, П. М. Третьякова, становилось самым верным залогом их подлинности. Пожалуй, наиболее ценная часть коллекции, включавшая сорок полотен К. П. Брюллова, была составлена В. А. Кокоревым благодаря покупкам непо-

средственно у брата живописца, у его приятеля – писателя А. Н. Струговщикова, у бывшего служащего Академии художеств Н. Д. Быкова и других. В таких случаях главным в выборе произведений являлось наличие у коллекционера хорошего вкуса, а у обладателя столь большого числа произведений К. П. Брюллова он был достаточно развит. Более того, после переезда из Петербурга в Москву частная галерея с 1862 по 1869 год была открыта для широкой публики, которой предоставлялись описания сюжетов, по европейскому образцу для рассматривания картин выдавались «жесткие очки» и увеличительные стекла. Это был шаг вперед не только в просветительском, но и, отчасти, в научном подходе к изучению произведений искусства.

В другой коллекции того же периода, принадлежавшей купцу К. Т. Солдатенкову, просматривался более глубокий интерес к русским древностям. Помимо двух с половиной сотен картин отечественных живописцев, важной частью собрания были иконы, находившиеся в специальной молельне. Своеобразным гарантом их оригинальности и источником научных знаний могло служить старообрядческое происхождение икон. К старообрядцам принадлежал и сам владелец коллекции. Приобретению произведений светского характера также способствовало знакомство К. Т. Солдатенкова с русской колонией современных художников в Риме. В частности, он пользовался советами А. А. Иванова, у которого купил ряд этюдов и эскизов.

В 1850–1860-х годах художники нередко выступали в качестве компетентных помощников начинающих коллекционеров. Они азартно включались в процесс подбора, поиска, оценки экспонатов будущих собраний и легко усваивали азы необходимых в этом деле зна-

ний. Например, часто путешествуя по Европе, А. П. Боголюбов не только совершенствовался как живописец, но и получал колоссальный опыт знатока зарубежных художественных школ. За границей отечественные любители искусства имели возможность приобрести бесценные знания при непосредственном общении с иностранными коллегами. Так, в Италии развернулась собирательская и знаточеская деятельность Карла Эдуарда фон Липгарта. После переезда в 1860-х годах во Флоренцию гостями его дома были многие опытные и начинающие европейские исследователи – Боде, Морелли, Фриццини, Мунц и другие.

И все-таки, обязательна ли была в то время взаимосвязь между деятельностью коллекционера и функциями знатока? Наиболее убедительным примером соединения в одном человеке этих двух категорий стал Д. А. Ровинский. «Ровинский – коллекционер и Ровинский-исследователь тесно спаяны, – читаем в посвященной мастеру монографической рукописи В. В. Воинова. – Без одного – не было бы другого. <...> Никогда изучение не может быть плодотворным и подлинным, когда предмет его не затрагивает человека лично...»<sup>2</sup> Юрист по образованию, Д. А. Ровинский так увлекся коллекционированием, что стал обладателем самого крупного в России частного графического собрания<sup>3</sup>. Скрупулезная работа с гравюрами, знакомство с музейными и частными коллекциями в процессе пополнения собрания, участие в крупных европейских аукционах, переписка с антикварами и специалистами – все это способствовало накоплению практического опыта и знаний. На свои деньги исследователь выпустил целый ряд замечательных изданий, среди которых главным можно назвать четырехтомный «Подробный словарь русских гравированных портретов» (1886–1889). Этот фундаментальный труд и по сей день не утратил своей актуальности, а Д. А. Ровинского по праву можно считать «отцом русской иконографии». Составленный на основе 2000 листов из личного собрания автора, словарь стал незаменимым помощником для историков, исследователей гравюры, знатоков, занимающихся портретным жанром. С 1884 по 1891 год Д. А. Ровинский также издавал «Материалы для русской иконографии», в которых была представлена максимально полная информация о каждом изображении. Эти выпуски могут служить образцом строгой научности и торжеством источниковедческого метода.

Свой вклад в развитие иконографических знаний также внесла обширная коллекция гравированных и литографических портретов современника Д. А. Ровинского – С. П. Виноградова. Она отражена в пятитомном издании с названием «Каталог моего собрания русских гравированных и литографических портретов». С. П. Виноградова называли «исключительным знатоком», фанатично преданным своему делу. Атрибутивная работа коллекционера оставила заметный след в исследовании неизвестных портретов Румянцевского и Исторического музеев. Таким образом, во второй половине XIX века коллекционеры достигли высокого уровня знаний в методологии сбора фактографического материала и, в частности, в иконографии русского портрета. Накопленный опыт в этой области в дальнейшем пополняли коллекционеры и исследователи отечественного портретного жанра – В. Я. Адарюков, С. П. Дягилев и другие.

Открытие общедоступных художественных музеев способствовало формированию нового типа знатока – знатока-музейщика. Необходимость составления каталогов крупных музейных собраний требовала систематизации и научной обработки коллекции. Сотрудники, имея в наличии обширный сравнительный материал, очень быстро накапливали опыт атрибутивной работы. Типичным примером могут служить хранители крупнейшего отечественного собрания – Эрмитажа – А. И. Сомов и Э. К. Липгарт.

А. И. Сомов почти двадцать пять лет (до 1909 года) посвятил работе в музее на набережной Невы. В 1880-х годах он являлся главным редактором самого обширного для того времени художественного журнала «Вестник изящных искусств». Первое же краткое описание Картинной галереи Эрмитажа А. И. Сомов издал в 1859 году. В 1872–1874 годах он составил описание коллекции, на основании которого впоследствии вышел фундаментальный трехтомный каталог. «Точный и методичный в работе, более склонный к накоплению фактического материала...»<sup>4</sup> – такую характеристику давал А. И. Сомову В. Ф. Левинсон-Лессинг. Имея европейскую известность, он не боялся обращаться за советами к директору Берлинского музея В. Боде и директору Королевского музея в Гааге А. Бредиусу. Хранитель очень много времени отдавал экспертной работе и сделал в этой области значительные открытия<sup>5</sup>.

Эрнста Карловича фон Липгарта с детства окружала обстановка, близкая к музейной. В

родовом имении в Дерпте было немало шедевров мирового уровня, настоящее понимание которых пришло к нему очень рано благодаря научным объяснениям отца – известного коллекционера К. Э. Липгарта. В молодом возрасте Эрнст стал активно заниматься живописью, в частности, копированием старых итальянских и испанских мастеров. Это также явилось важной школой формирования глубоких знаний в области атрибуции произведений. С 1886 года он стал жить в Петербурге и сразу же получил в среде столичных коллекционеров статус эксперта произведений эпохи Возрождения. А. Н. Бенуа называл Э. К. Липгарта «тонким знатоком» и говорил, что «делать важные сопоставления и сравнения» ему позволяли «эрудиция, изумительная память»<sup>6</sup>. Поступив работать в Картинную галерею Эрмитажа в 1906 году уже сложившимся исследователем, он успел сделать около тридцати новых атрибуций<sup>7</sup>.

Начиная с 1890-х годов, роль знатоков в формировании частных коллекций заметно возросла, что было связано с расширением интересов владельцев собраний и значительным ростом количества приобретаемых работ. В этом плане показательна коллекционерская деятельность М. К. Тенишевой. В 1898 году в Талашкино она открыла музей «Русская старина», очень ярко представлявший историю русского крестьянского быта и искусства. А вот желание воссоздать в произведениях коллекции цельное представление об истории акварели давалось ей значительно труднее. Чтения специальных журналов по искусству, посещения выставок и умения рисовать оказалось недостаточно М. К. Тенишевой для систематического и научного отбора работ. Она во многом доверилась молодому, но уже положительно зарекомендовавшему себя знатоку – А. Н. Бенуа. «Вы расшевелили во мне главную страсть мою: собирание художественных произведений, – писал он в одном из писем 1896 года, – я готов не спать, не пить, лишь бы смотреть, смотреть и смотреть, покупать, покупать и покупать»<sup>8</sup>. Рекомендации знатока были настойчивы, но нередко отражали его личные вкусы, которые в то время склонялись в сторону западноевропейского искусства. Продолжительная работа А. Н. Бенуа была увенчана сначала составлением подробной описи, затем изданием иллюстрированного каталога. «Многое не было подписано, – вспоминал позднее А. Н. Бенуа, – мне пришлось авторство устанавливать посредством сравнений и других справок; боль-

шую помощь мне при этом оказал как мой отец, так и отец моего друга Кости – маститый историк русского искусства Андрей Иванович Сомов, сам обладавший весьма значительным собранием рисунков и акварелей»<sup>9</sup>.

Симптоматично, что М. К. Тенишева получила советы также и от другого влиятельного в художественных кругах ценителя искусства – С. П. Дягилева. Его рекомендации касались, главным образом, покупки произведений современных художников. При этом необходимо отметить, что в 1890-х годах С. П. Дягилев считал себя дилетантом в изобразительном искусстве. Однако до сих пор не утратила своей актуальности для изучения русского портрета знаменитая выставка (2286 (!) портретов) в Таврическом дворце 1905 года, усилиями С. П. Дягилева объединившая работы известных и малоизвестных мастеров. Огромную иконографическую ценность представлял задуманный им после выставки словарь русских портретов. Отчасти это удалось реализовать в пятитомном историко-генеалогическом исследовании «Русские портреты XVIII и XIX столетий»<sup>10</sup> (1905–1909), изданном хозяином Таврического дворца – великим князем Николаем Михайловичем. Также особую ценность представлял его архив, насчитывавший более 3000 фотопортретов, сопровождаемых подробными биографическими пояснениями<sup>11</sup>.

Наступала эпоха талантливых интеллектуалов, многие из которых были связаны с объединением «Мир искусства». Во всестороннем изучении произведения искусства, предмета старины они видели источник получения как новых знаний, так и новых эстетических впечатлений. Примером одержимости и увлеченности коллекционированием стал С. П. Яремич, который ради этого занятия отказался от карьеры художника. Более десяти лет в начале XX столетия он посвятил последовательному подбору работ западноевропейских рисовальщиков. Большую пользу для его собрания и познаний в области рисунка принесли общение и сотрудничество с антикварами Парижа, куда он отправился на четыре года после восхищенных рассказов А. Н. Бенуа о художественном рынке французской столицы. В результате С. П. Яремич собрал более 4000 листов. Приобретенные знания коллекционера в дальнейшем оказались незаменимы, когда ему довелось работать в Эрмитаже.

Известный в антикварных кругах Парижа 1920-х годов эксперт А. Эфрос вспоминал:

«Петербургца сделал коллекционером восторженный ретроспективизм “Мира искусства”. Его высшей манифестацией было издание “Старых годов”»<sup>12</sup>. Этот ежемесячный сборник, рассчитанный на помощь любителям-собираателям, начал выходить при активном участии искусствоведа и коллекционера П. П. Вейнера. Наиболее же авторитетным автором статей в сборнике «Старые годы» был Н. Н. Врангель. В конце 1901 года он устроил выставку, а затем в 1902 году выпустил «Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850)». В том же году Н. Н. Врангель специально ездил в Арзамас для изучения творчества «арзамасской школы» А. В. Ступина. В 1904 году он выпустил каталог Русского музея Императора Александра III. Помимо постоянной работы в Картинной галерее Императорского Эрмитажа, в 1908 году им была организована выставка «Старых годов» из частных собраний. Вскоре Н. Н. Врангель выпустил каталог «старинных» произведений Императорской Академии художеств. Одновременно продолжалась работа над материалами для «Словаря русских художественных портретов». В начале 1909 года вместе с А. А. Трубниковым Н. Н. Врангель изучал коллекцию Г. С. Строганова в Риме. Это был один из первых примеров исследования произведений русской художественной школы, находившихся за границей. Во второй половине 1900-х годов Н. Н. Врангель обладал безупречным авторитетом как среди коллег по Эрмитажу, так и среди коллекционеров.

На рубеже веков набирало силу новое поколение коллекционеров, способных быстро адаптироваться к суровым реалиям антикварного рынка. Представители династий Щукиных, Морозовых и другие очень быстро проделали путь от любителя до знатока избранной ниши в искусстве. Так, Иван Абрамович Морозов первоначально активно пользовался советами художников В. А. Серова, С. А. Виноградова, И. Э. Грабаря, критиков С. Маковского и Я. Тугенхольда. Затем он сам научился моментально давать точную оценку современным художникам. Например, из 57 имен отечественной художественной школы, представленных в его коллекции, лишь единицы не получили широкую известность. Такие коллекционеры, имевшие хватку предпринимателей, могли раньше других увидеть перспективы непризнанных обществом живописцев. Например,

даже мирискусники, считая себя «передовыми ценителями искусства», все-таки с трудом вписывались в когорту знатоков творчества новейших европейских мастеров. А. Н. Бенуа писал: «...если еще имена импрессионистов мы знали понаслышке или по воспроизведениям в книге Мутера, то о более современных нам художниках мы имели представление исключительно по рассказам нашего нового друга француза Щарля Бирле»<sup>13</sup>. Здесь уместно вспомнить своеобразное чутье и тонкий вкус к творчеству импрессионистов Сергея Ивановича Щукина. В 1897 году он приобрел одну из первых своих работ кисти П. Сезанна, а в начале 1910-х его общедоступная частная галерея уже имела широкую известность. Интерес к импрессионистам, важность личного общения с художниками коллекционер перенял от своего младшего брата Ивана Ивановича Щукина<sup>14</sup>.

Незаурядный талант знатока современного русского искусства того времени проявился в коллекционерской деятельности А. А. Коровина. Ядро его собрания – около 150 картин и рисунков – давало полное представление о художественной жизни России рубежа веков. А. А. Коровин раньше других коллекционеров оценил достоинства произведений мастеров «Мира искусства», Союза русских художников, «Голубой розы». Можно перечислить лишь несколько работ из этого собрания, чтобы понять значение точного выбора первоклассных произведений. Это «Портрет режиссера В. Э. Мейерхольда» Б. Д. Григорьева, «Мальчики» К. С. Петрова-Водкина, «Семья купца XVII века» А. П. Рябушкина, «Под благовест» М. Н. Нестерова и многие другие живописные полотна, занимающие достойное место в современной экспозиции Русского музея.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что коллекционирование являлось не просто стимулом, но фундаментом развития знаточества в России. Многие известные «исследователи-вещеведы» были страстными коллекционерами и черпали свои знания, скрупулезно изучая предметы собственного собрания. Это убедительно доказывает, например, эволюция исследований иконографии портретного жанра.

Первоначально одним из важных гарантов подлинности произведений было приобретение их коллекционерами непосредственно у авторов или близких им людей. Тогда же сами художники становились компетентными советчиками при формировании собраний и вы-

ступали главным источником необходимых в поисковой работе знаний. Рост коллекций, активизация художественной жизни России на рубеже XIX–XX веков требовали от нового поколения ценителей искусства быстроты реакции, наличия особого эстетического вкуса, а нередко и экспертных качеств. Одновременно происходило последовательное становление знатоков-музейщиков, усилиями которых были заложены основы научной систематизации и каталогизации крупных собраний, обозначены методологические принципы будущего отечественного искусствознания.

### Примечания

<sup>1</sup> В энциклопедическом издании 2010 года термин ‘знаточество’ трактуется следующим образом: «Знаточество – направление в искусствознании, задачей которого является атрибуция произведений искусства» (Новая Российская энциклопедия : в 12 т. / редкол. : А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. Т. 6 (2). М., 2010. С. 76).

<sup>2</sup> Воинов, В. Рукопись монографии о Д. А. Ровинском (в связи со столетием со дня рождения) // ОР ГРМ. Ф. 70. Ед. хр. 18. Л. 32–33.

<sup>3</sup> Около 600 гравюр Х. Р. Рембрандта, около 50000 листов западноевропейских мастеров и 181 том составляли работы русских авторов.

<sup>4</sup> Левинсон-Лессинг, В. Ф. История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985. С. 222.

<sup>5</sup> Самым ярким является пример с картиной Х. Р. Рембрандта «Беседа Христа с самаритянкой». А. И. Сомов так описывал этот эпизод своей творческой биографии: «При осмотре в Царском Селе дворцовых картин в квартире лейб-медика Гирша я сделал важное открытие: нашел страшно перемалеванную, до неузнаваемости замазанную картину, намекавшую на живопись Рембрандта, принялся при помощи Сидорова удалять с нее записи и, к своему восторгу, увидел, что это действительно картина Рембрандта, снабженная вдобавок его полною подписью и помеченная 1659 годом. Она <...> чрезвычайно любопытна как произведение по-

следней поры художника, написана широко и смело. Значилась она принадлежащею неизвестному живописцу голландской школы» (ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 25. Л. 15). Принадлежность этой картины кисти Х. Р. Рембрандта позднее также подтвердил В. Боде.

<sup>6</sup> ОР ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 2419. Л. 1.

<sup>7</sup> Сенсацией называли атрибуцию «Мадонны Бенуа» Леонардо да Винчи. Это открытие было опубликовано в статье сборника «Старые годы» в 1908 году. Для подтверждения правильности выводов тогда были специально приглашены несколько авторитетных знатоков из Италии.

<sup>8</sup> ОР ГРМ. Ф. 147. Ед. хр. 226. Л. 15.

<sup>9</sup> Бенуа, А. Мои воспоминания. Т. II. М., 1990. С. 56.

<sup>10</sup> Иконографическое содержание, биографические сведения этого издания востребованы и в наши дни. Неслучайно десять лет назад вышло репринтное повторение книг, а позднее на основе более уточненных материалов – справочник-путеводитель.

<sup>11</sup> Необходимо отметить, что обширной специализированной картотекой (базой данных в современном понимании) также обладал С. П. Дягилев. Его фотоматериалы затем были проданы П. П. Вейнеру, который вместе с Н. Н. Врангелем продолжал пополнение имеющегося иконографического материала.

<sup>12</sup> Вейнер, П. П. Библиографические листки. «Старые годы» : их история и критика en compagnie (комментарии) / вступ. ст., коммент., сост. И. А. Золотинкиной. СПб., 2008. С. 86.

<sup>13</sup> Бенуа, А. Мои воспоминания. Т. I. М., 1990. С. 646.

<sup>14</sup> Особую привязанность Иван Иванович питал к работам Эль Греко, которые приобретал при помощи знатока творчества испанского живописца – художника И. Суолага. По иронии судьбы эта любовь к картинам Эль Греко и резюме экспертов оборвали его жизнь. Финансовые затруднения коллекционера заставили выставить полотна испанского мастера на аукцион, которые вскоре ошибочно были объявлены подделками. И. И. Щукин не выдержал такого поворота событий и принял яд.