

Сергей Викторович Кривонденченков

кандидат искусствоведения

доцент

ведущий научный сотрудник

Государственного Русского музея

г. С-Петербург

krivondenchenkov@rusmuseum.ru

Знаточество в методологической системе искусствоведения

Принято считать, что знаточество занимает в искусствоведении довольно скромное место. В объемных трудах по истории искусства ему отводится в лучшем случае несколько страниц, а самих знатоков вспоминают лишь в связи с ошибками в атрибуционной работе. Оправдано ли такое предвзятое отношение? Какова в действительности роль этой области знаний в эволюционном процессе изучения искусства?

Наиболее распространенное представление о знатоке состоит в том, что это типичный «вещевед», обладающий присущими только ему навыками выявления характерных признаков авторства конкретного произведения искусства. Результат его работы непосредственно связывают с индивидуальными качествами человека, имея в виду его интуицию, память, глаз. В качестве примера обычно приводят фамилии знатоков вековой или полторавековой давности, которых можно отнести к категории представителей «чистого знаточества». Подчеркивая значение их деятельности для антикварного рынка, как правило, оставляют без внимания их особое предназначение в истории искусства.

Рассмотрение существующих подходов к определению понятия «знаточество» подтверждает его комплексный характер¹. Толкования, приведенные в словарях, свидетельствуют, что знаточество «полагает основной, центральной проблемой искусствоведения».

ния атрибуцию произведения искусства»². В трактовке известного ученого Б.Р. Виппера эта мысль звучит так: «Искусствоведение – наука, и одно из самых точных, самых надежных ее орудий – атрибуция»³. При этом, отметим, способы определения авторства постоянно совершенствовались. По мнению И.В. Линник – одного из наиболее авторитетных исследователей западноевропейской живописи, «атрибуция и ее доказательство по своему существу, явление более сложное, явление, связанное со всей историей искусства и закономерностями ее развития теснее, глубже и многообразнее, чем это может показаться на первый взгляд»⁴.

Когда же зародилось знаточество? В широком понимании, по-видимому, в начальный период становления истории искусства как самостоятельной области знания. Проблема соотношения творчества конкретных художников с конкретными произведениями, другими словами, проблема систематизации художественного материала существовала с давних времен. Отвлеченное описание произведений искусства, например, в литературной форме – экфрасис, имело место уже в античности. Однако задумываться о научном подходе к изучению творчества мастеров искусства стали лишь в эпоху Возрождения. Появление «жизнеописаний» художников положило начало развитию метода, названного впоследствии биографическим. Может ли он быть основой атрибуции? Едва ли, но в качестве документального уточнения или вспомогательного материала при определении авторства произведения искусства этот метод был незаменим в практической работе знатока. Так, знаменитые «Жизнеописания выдающихся живописцев, ваятелей и зодчих» были написаны Дж. Вазари в 1550 году, в 1581 году появилась Галерея Уффици, а в 1589 году началась работа над первой описью коллекции.

Биографический метод являлся основополагающим в изучении искусства прошлого на протяжении длительного периода, вплоть до появления трудов И.И. Винкельмана, в которых автором был сформирован более целостный взгляд на творчество художников и активно использовано понятие «стиль». Несмотря на критику «истории художников» в XIX веке со стороны К.Ф. фон Румора или Дж.Б. Кавальказелли, пытавшегося переписать на основе уточ-

ненных данных главное сочинение Дж. Вазари, этот метод продолжал развиваться. Трансформируясь, он обретал черты строго научного архивного исследования. В качестве примера можно привести фундаментальное издание документов Национального архива и Центрального нотариального реестра Франции под руководством и на средства знатока Ж. Вильденштейна.

В эпоху Просвещения с изменения отношения исследователей к биографическим материалам начался длительный период философской интерпретации искусства. На гребне мощной волны немецкой классической эстетики зарождалось множество теоретических концепций. Не случайно Г. Зедльмайр, исследуя историю искусства как науку, отмечал, что на протяжении большей части девятнадцатого столетия ее заслуги были весьма скромны и ограничились лишь к области «строгих методов критики памятников и источников»⁵. В противоборстве культурологических платформ несколько терялся главный объект творческого созидания – произведение искусства. Кто-то должен был «дать истории искусства достоверный материал»⁶. Позднее решение этой проблемы предложил М. Фридлендер. «Здоровая эстетика и прочно обоснованная история вырастают из опыта знатока»⁷, – утверждал он.

Знатоки заложили основы музейной деятельности, создав тем самым научный базис практического искусствоведения. Важным связующим звеном между знатоками и музеями продолжительное время являлось частное коллекционирование, что можно проследить, начиная с эпохи романтизма, со времени утверждения неакадемических подходов к изучению произведений искусства. Например, строгий отбор предметов религиозного культа, имеющих высокую художественную ценность, позволил братьям Буасере (Сульпису и Мельхиору) стать не только знатоками старого немецкого искусства, но и собрать первоклассную коллекцию, явившуюся основой Мюнхенской пинакотечи.

Эстетика позитивизма с его особым вниманием к деталям и частностям способствовала расширению круга любителей искусства, открывших для истории великие имена и шедевры мастеров прошлого. Так французский предприниматель Т. Торе после

неудачной попытки организовать в 1842 году работу экспертного агентства по купле-продаже книг и произведений изобразительного искусства решил полностью посвятить себя изучению северо-европейских художественных школ. Путешествия и изучение документальных источников позволили ему под псевдонимом Торе-Бюргер вписать в историю голландской живописи новые страницы, среди которых одна из самых значимых – открытие для широкой общественности имени Вермеера. Современник Т. Торе медик-анатом Дж. Морелли, страстно увлекшись коллекционированием, вывел первый эмпирический метод атрибуции по повторяющимся деталям изображения человека в различных произведениях одного и того же живописца. Итальянский знаток сделал немало открытий, изучая фонды крупных немецких музеев. К его заслугам, например, относится окончательное утверждение авторства знаменитой картины Джорджоне «Спящая Венера» (1508–1510, Дрезденская картинная галерея).

Соединение эмпирического и описательного подходов характеризует исследовательскую деятельность итальянца Дж. Кавальказелле. Бесперывные творческие путешествия по Италии и другим европейским странам привели его к необходимости создания уникальной по количеству и содержанию базы данных художественных произведений, состоявшей из зарисовок с комментариями о композиции, колорите и других достоинствах увиденных им оригиналов. В систематизации огромного объема информации Дж. Кавальказелле помогал англичанин Дж. Кроу. И хотя они «были убежденными эмпириками и враждебно относились к любому теоретизированию»⁸, оба стали авторами целого ряда важных научных трудов: «Старые нидерландские мастера» (1857), «Новая история итальянской живописи» (1864–1866), «История живописи в Северной Италии» (1871) и др.

Во второй половине XIX века исследователи-теоретики находились в тени заслуг исследователей-практиков. Перед зарождающимся искусствознанием стояла задача идентификации большого объема художественного материала. Понятия знатока и ученого становились неотделимы друг от друга: «К опыту знатока восходила тогда, по существу, и вся научная основа искусства.

Ведь, стремясь к воссозданию определенной эпохи или определенной художественной индивидуальности, ученый должен был прежде всего выявить чистоту и полноту материала». Именно поэтому «цели и задачи ученого сливались с целями и задачами знатока»⁹. Подобными свойствами обладал один из самых успешных «советников коллекционеров» Б. Бернсон. Американский исследователь посвятил себя, главным образом, изучению итальянского искусства. Посредством скрупулезного сравнения «качества формы» произведений художников различных регионов, он выявил определенные стилистические закономерности художественных школ. Продолжая развивать методологические подходы Морелли и Кавальказелле, с которыми лично познакомился в 1888 году, Бернсон, автор метода «критического формализма», на своей вилле под Флоренцией создал своеобразный научный центр. Там размещалось свыше пятидесяти тысяч томов книг, большое собрание старой итальянской живописи, обширная картотека и около 45000 снимков с итальянских произведений. Одним из первых научных трудов Бернсона стали публиковавшиеся с 1894 по 1897 год четыре тома издания «Живописцы итальянского Возрождения». В 1932–1936 годах вышел в свет составленный Бернсоном «Перечень главных итальянских художников и их произведений с указанием их местонахождения» – ценнейший индекс-каталог, включающий 12000 названий, – результат систематизации и анализа собранного материала.

Становление в конце XIX века истории искусства как науки было тесно связано с созданием новых художественных музеев. Первичное обследование произведений искусства, систематизация художественных собраний, составление каталогов зачастую поручалось вчерашним «советникам коллекционеров». Так рождался тип знатока-музейщика, от которого в дальнейшем зависела полнота и объективность знаний о сохранившихся произведениях искусства. В научном сообществе того времени бесспорным подтверждением первостепенного значения знатоков-музейщиков, несмотря на чисто прикладной характер их интересов, стала творческая биография В. фон Боде. Несколько десятиле-

тий его жизни были связаны с музеями Пруссии. В частности, в 1897 году он организовал и возглавил Кайзерс Фридрих Музеум в Берлине. Бескомпромиссный мастер атрибуции стал автором книг «Рембранд и его современники» (1906), «Мастера голландской и фламандской живописных школ» (1917) и др., не потерявших актуальности до наших дней.

Связь отечественного знаточества с предпосылками искусствознания имела свои специфические черты в сравнении с западноевропейской традицией. Затянувшийся переход к светскому искусству и не столь активное развитие коллекционирования определили хронологические и содержательные особенности этого процесса. Менее насыщенным именами и открытиями представляется эволюционный путь от знатока-коллекционера до знатока-музейщика. В середине XIX века собиратель по своему вкусу, иногда прибегая к советам художников, приобретал наиболее близкий ему художественный материал. Так появились собрания В.А. Кокорева с живописными шедеврами К.П. Брюллова и К.Т. Солдатенкова – с редкими образцами старообрядческой иконописи. Новый уровень коллекционера представлял знаток графического искусства Д.А. Ровинский. Многолетняя работа по систематизации колоссального по объему материала (около 50 000 графических листов западноевропейских мастеров, 181 том произведений русских авторов) привела к появлению ценнейшего для отечественной науки четырехтомного труда «Подробный словарь русских гравированных портретов» (1886–1889). Это издание стало знаковым на пути развития отечественного иконографического метода, который впоследствии был усовершенствован в исследованиях произведений портретного жанра, проведенных В.Я. Адарюковым, С.П. Дягилевым, Н.Н. Врангелем и др. Однако достижения на этом пути можно охарактеризовать лишь как локальные: «Осознанного своего лица, своего метода, кроме иконографического, своей специфики русская наука об искусстве в 1890-х годах не имела, “искусствознанием” пока не стала»¹⁰.

Фактологический подход, близкий «археологическому» восприятию исследуемого памятника, на рубеже веков так-

же присутствует в трудах по византоведению Н.П. Кондакова, Е.К. Редина, Д.В. Айналова, в материалах по древнерусскому искусству П.П. Муратова и русской скульптуре Н.Н. Врангеля, вошедших в издаваемую с начала XX века «Историю искусства» под редакцией И.Э. Грабаря. В рассматриваемый период в полной мере раскрылся талант знатока-музейщика А.И. Сомова. Своими глубокими знаниями художественного материала он обязан коллекционерской и, главным образом, хранительской работе в стенах старейшего отечественного музея – Эрмитажа. Еще в первой половине 1870-х годов Сомов сделал описание музейной коллекции и затем подготовил научное издание трехтомного каталога. В начале XX века с этим исследователем и его коллегой – знатоком-музейщиком Э.К. фон Липгартом связаны многие атрибуты, качественно уточняющие собрание Картинной галереи Эрмитажа. Именно атрибуты оттачивали искусствоведческий глаз «мирискусника» А.Н. Бенуа. Изданию в 1902 году его «Истории русской живописи в XIX веке», одного из первых обобщающих трудов по этой теме, предшествовали несколько лет кропотливой знаточеской работы автора по формированию коллекции и составлению каталога для княгини М.К. Тенишевой.

Рубеж XIX–XX веков, с одной стороны, демонстрировал блестящие успехи «чистого знаточества» в создании базиса искусствоведения, с другой – показывал возможности самостоятельного развития теоретического пути истории искусства в будущем. Вслед за немецким скульптором А. Гильдебрандом и австрийским историком А. Риглем актуальность научных интересов переключается на «проблему формы» и «вопросы стиля». Началась последовательная работа по созданию терминологической «структуры» истории искусства, основоположником которой был классик формального метода – швейцарец Г. Вельфлин. Провозглашенный им новаторский тезис «история искусств без имен», казалось, навсегда похоронил главную идею знаточества – восстановление подлинного авторства произведений искусства. Так ли непреодолима была пропасть между эмпирической и теоретической историей искусства?

Главный объект исследования формального метода интересовал знатоков задолго до появления популярных концепций немецких искусствоведов. На сравнении запечатленных форм был основан один из первых знаточеских методов Морелли. Без фиксации деталей форм невозможно представить и результаты систематизации Кавальказелле. В оценке нюансов качества исполнения заключалась «художественная морфология» Бернсона. О важности понятия «форма» говорил в своей книге «Об искусстве и знаточестве» Фридендер.

Стилистический анализ, включающий в себя анализ форм, был обязательной составляющей визуального исследования знатоком произведения искусства. Именно это помогало сторонникам практического искусствознания обобщать свои выводы в объемных исследованиях, таких, как, например, четырнадцатитомная «История нидерландской живописи XV–XVI веков» (1924–1957) Фридендера. По мнению немецкого исследователя, «стилистическому анализу надлежит выполнить следующие задачи: он должен “атрибутировать” произведение, дать его временную и локальную характеристику и вписать его в рамки сохранившихся письменных и устных свидетельств»¹¹. П. Тоэска, К.Х. де Гроот, Б.Р. Виппер, И.В. Линник и целый ряд других мастеров атрибуционных исследований XX века безупречно соединяли в себе достоинства знатока и историка искусства. После десятилетий погружения в конкретный художественный материал опытные исследователи порой приходили к мысли о подведении под свои знания мощной организационной базы. Так, знаток голландской живописи Фр. Лугт в 1950–1960-е годы стал инициатором создания в Европе профильных институтов, посвященных искусству Нидерландов.

В своих публикациях разных лет Фридендер проводил параллель между разделением понятий «историк искусства» и «знаток», с одной стороны, и «академический работник» и «музейный специалист» – с другой. В итоге пришел к выводу, что необходимо здесь не противостояние, а сближение сторон. Только «совместно обучаясь» и «обмениваясь силами», можно рассчитывать на дальнейшие успехи искусствознания и решение сложнейших задач,

таких, например, как создание А. Вентури фундаментальной двадцатитомной «Истории итальянского искусства» (1901–1940).

Нет сомнений, что именно со знатоками связана первичная обработка художественного материала. Некоторые из них шли дальше, создавая подлинно научные теоретические искусствоведческие труды. Однако, вслед за периодом максимальной востребованности навыков знатоков, во второй половине XIX–начале XX века одновременно с успехами теории и истории искусства деятельность исследователей-практиков, казалось бы, исчерпала себя. Причины тому кроются в существующих стереотипах о знаточестве как о локальном периоде творчества отдельных личностей, обладающих особыми способностями. В действительности, знаток произведений изобразительного искусства (атрибутор или в современном понимании – эксперт) это человек, занимающийся доскональным изучением отдельных художественных произведений. Следовательно, знаточество не могло остановиться в позапрошлом веке; оно и по сей день существует как метод, вбирая в себя более совершенные приемы историко-предметного, формально-стилистического, технико-технологического и других видов исследования для доказательства полученных результатов. Наряду с формальной, Венской, и иконологической школами знаточество создало своеобразный фундамент современного искусствознания. Это положение подтверждается выводом авторитетных ученых, суть которого заключается в том, что «без знаточества не может быть серьезной науки, серьезной истории искусства»¹².

Примечания:

- ¹ Об этом см.: Кривонденченков С.В. Этимология и семантика слова «знаточество» в отечественном искусствознании // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2011. – № 4(2). – С. 155–158.
- ² Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – Т. 3. – СПб., 2005. – С. 711.
- ³ Виппер Б.Р. К проблеме атрибуции // Б.Р. Виппер. Статьи об искусстве. – М., 1970. – С. 544.
- ⁴ Линник И.В. Проблемы атрибуции картин старых западноевропейских мастеров: Автореф. ...дис. кандидата искусствоведения. – Л., 1967. – С. 3.

- ⁵ Зедльмайр Ганс. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства // пер. с нем. Ю.Н. Попова. – СПб., 2000. – С. 12.
- ⁶ Цит. по: Линник И.В. Проблемы атрибуции картин старых западноевропейских мастеров.
- ⁷ Фридлендер М. Знаок искусства // Музей, 6. – М., 1986. – С. 36.
- ⁸ Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней; пер. с фр. К.А. Чекалова; послесловие и общ. ред. Ц.Г. Арзаканяна. – М., 1994. – С. 180.
- ⁹ Цит. по: Белоусова Н.А. Предисловие // Б. Бернсон. Живописцы итальянского Возрождения; пер. с англ. Н.А. Белоусовой, И.П. Тепляковой. – М.: 2006. – С. 41.
- ¹⁰ Цит. по: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871–1917: В 2 кн. // отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. – Кн. 2. – М., 1969. – С. 47.
- ¹¹ Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве // пер. с нем. М.Ю. Кореновой. – СПб., 2001. – С. 109.
- ¹² Лазарев В. О знаточестве и методике атрибуций // Искусствознание, 1/98. – М., 1998. – С. 56.

Литература:

- 1 Линник И.В. Проблемы атрибуции картин старых западноевропейских мастеров: Автореф. ... дис. кандидата искусствоведения. – Л., 1967.
- 2 Виппер Б.Р. К проблеме атрибуции // Б.Р. Виппер. Статьи об искусстве. – М., 1970. – С. 541–560.
- 3 Фридлендер М. Знаок искусства // Музей, 6. – М., 1986. – С. 32–36.
- 4 Лазарев В. О знаточестве и методике атрибуций // Искусствознание, 1/98. – М., 1998. – С. 43–59.
- 5 Зедльмайр Ганс. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства // пер. с нем. Ю.Н. Попова. – СПб., 2000.
- 6 Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве // пер. с нем. М.Ю. Кореновой. – СПб., 2001.
- 7 Кривонденченков С.В. Этимология и семантика слова «знаточество» в отечественном искусствознании // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2011. – № 4 (2). – С. 155–158.