

Знаточество — сила

01.09.10 · 16:47

Михаил Бобе

Знаток — довольно странная фигура. Не ученый-искусствовед и не художник-реставратор, он тем не менее на глаз способен определить, отправится ли то или иное произведение в кучу старого хлама или же оно приобретет огромную ценность. Так по крайней мере считалось. В то же время за глаза о нем могли говорить, как об авантюристе и пустослове. Курьез заключается в том, что таким образом нередко отзывались одни почтенные знатоки о других.

«Сомнительное занятие» — так некогда высказался о знаточеском промысле известный музейщик и Kennerschaft (то есть знаток) Макс Фридендер в своей замечательной книге «Об искусстве и знаточестве». Однако без великих атрибуций знатоков, как, впрочем, и без их сказочных просчетов и ляпов, история искусства была бы не только беднее, но у нее не было бы и предостерегающих опытов.

Традиционно считается, что первые знатоки появились на родине искусств — в Италии. Там же появилось и само понятие *conoscitore*. Французы с этим не вполне согласны: еще со времен Людовика XIV они гордились своими *connaisseurs*, теми, кто разбирался в изящной словесности, а заодно и в изящных искусствах. Может быть, именно таких знатоков, с театральной задумчивостью рассматривающих холсты в лавке торговца картинами, и изобразил Антуан Ватто на своей знаменитой «Вывеске Жерсена». У англичан XVIII столетия *connoisseur* считался досужий аристократ, осмотревший во время вояжа на континент несколько художественных собраний (как правило, итальянских), перелиставший пару-тройку французских книг по искусству (как правило, переведенных с итальянского) и уже поэтому имеющий право называть себя эрудитом и арбитром изящного. Даже язвительная сатира Уильяма Хогарта не смогла справиться с кланом этих самонадеянных верхоглядов.

Впрочем, с самого начала умение различать стили, эпохи, манеры художников не вызывало особого доверия. Еще в начале XVIII века просвещенный аббат Дюбо в своих «Критических размышлениях по поводу поэзии и живописи» отмечал: «Искусство определения создателя картины по манере письма — самое сомнительное из всех искусств после медицины».

Забавно, что эту сентенцию спустя полтора столетия опроверг именно медик по образованию, ставший одним из первых авторитетных знатоков. Речь идет об уроженце Вероны Джованни Морелли (1816–1891), специалисте в области сравнительной анатомии, оставившем первую профессию ради любви к искусству. Морелли был убежденным революционером. Скорее всего он был карбонарием или членом какого-то тайного общества. В Италии его преследовали, а потому он перебрался в Мюнхен и подписывал свои описания атрибуции, составленные в форме диалогов, русскоязычным псевдонимом — Иван Лермольефф (анаграмма «Джованни Морелли»). Вероятно, из соображений конспирации. Забросив врачебную практику, Морелли тем не менее нашел применение своему опыту. Для того времени его способ атрибуции, при котором ни колорит, ни композиция не принимались в расчет, выглядел довольно революционно. Если кратко, то суть его в том, что, как заметил Морелли, художник проявляет свою индивидуальность, свой почерк тогда, когда изображает незначительные анатомические детали — мочку уха, руки, ногти... При их написании мастер как бы проговаривается, он их воспроизводит неосознанно, инстинктивно, почти механически, как свою собственную подпись. А этого обычно не замечают ни копиисты, ни фальсификаторы.

Недоброжелатели сравнивали тест Морелли с полицейской методикой, с судмедэкспертизой, что, впрочем, нисколько не умаляло его значения. Директор берлинского Кайзер-Фридрих-музея Вильгельм фон Бобе изощрялся в тяжелой прусской иронии, когда ему доводилось отзываться об атрибуциях знатока-анатома. А вот Зигмунд Фрейд с удовольствием отметил в своей работе «Моисей», что интерес Морелли к фактору бессознательного в творчестве в известной степени близок методам психоанализа. Помимо всех прочих открытий, именно Морелли принадлежит окончательная атрибуция «Спящей Венеры» Джорджоне из Дрезденского музея (одно время ее считали копией Сассоферрато с оригинала Тициана), которая позднее была подтверждена с помощью рентгеноскопии. Впрочем, Морелли немного лукавил: основатель «анатомического» или «экспериментального» метода не считал для себя зазорным рыться в архивах и заглядывать в труды ученых.

Одновременно с Морелли атрибуцией занимался еще один итальянец, еще один преследуемый на родине революционер, нашедший себе временное прибежище в том же самом Мюнхене, — Джованни Батиста Кавальказелле (1817–1917). Выученик венецианской Академии искусств, он тем не менее не стал художником; вынужденный эмигрант, он благодаря своим многочисленным вояжам по Европе (был даже в России) превратился в выдающегося знатока изящных искусств. Комментарии в рисунке — таков был в общих чертах метод Кавальказелле. Вместе с таким же фанатом искусства, как и он, британским дипломатом Джозефом Кроу, Кавальказелле систематизировал и описал сотни рисунков старых европейских мастеров. Что стало основой для написанных им совместно с Кроу книг — «Старые нидерландские мастера», «История живописи на севере Италии» и других. Опыт и знания Кавальказелле были в конце концов оценены и на родине: правительство Королевства Италии, возникшее в 1860 году после изгнания австрийцев, поручило ему совместно с Морелли составить опись художественного наследия провинций Марке и Умбрия. Позднее Кавальказелле уже в одиночку составил подобную опись области Фриули. В известном смысле с этого момента началась всеобщая инвентаризация художественного наследия Италии.

Может показаться странным, но первую скрипку в оркестре знатоков итальянского искусства сыграл иностранец — американец Бернард Бернсон (1865–1959). Впрочем, американцем он был в первом поколении: в десятилетнем возрасте он вместе с родителями перебрался из местечка под Вилью в Бостон. Там, а потом в Гарварде Бернсон с причудливой систематичностью изучал иврит, арабский, латынь, астрономию, английскую поэзию, русскую литературу (его первой работой стал разбор гоголевского «Ревизора») и историю искусств. Италию он полюбил заочно, зачитываясь «Очерками по искусству Ренессанса» британского эссеиста Уолтера Патера, которого на дух не принимала гарвардская профессура. Знакомство со взбалмошной, но чрезвычайно богатой меценаткой Изабеллой Гарднер, тратившей огромные средства на составление личной коллекции, позволило ему совершить образовательную поездку в Старый Свет и увидеть Лувр, частные собрания Англии и Шотландии, коллекцию рисунков Уффици. Всю Италию он объездил на велосипеде. В Риме Бернсон встретился с Морелли и Кавальказелле, и, казалось бы, он должен был стать продолжателем дела революционеров атрибуции. Однако отдав должное их методам, Бернсон не удовольствовался сравнением ушей и ногтей на картинах ренессансных мастеров, а разработал собственную систему анализа, основанную на понимании качества и «осязательной ценности» письма того или иного мастера, на его интерпретации пластической формы («Самое существенное в искусстве живописи, — писал Бернсон, — умение определенным образом возбуждать наше чувство осязания»). Причем колорит, как и его предшественники, он считал наименее существенным показателем. Что может вызвать удивление, поскольку первую книгу своего объемного труда «Живописцы итальянского Возрождения» знаток посвятил венецианским художникам, то есть выдающимся колористам.

По Бернсону, итальянская живопись от треченто до начала чинквеченто развивалась по восходящей линии, стремившейся к предметному, почти тактильному совершенству изображения. Другие периоды искусства его низко не интересовали, что следует из записей в его дневнике: «За мной, как за собакой, лающей из своей конуры, оставлено право высказываться лишь об итальянцах XIII–XV веков». И надо заметить, пользовался он этим правом в полной мере. В 1895 году к ужасу устроителей лондонской выставки венецианской живописи Бернсон из 33 «тицианов», значившихся в каталоге, забраковал 32, а из 18 «джорджоне» вычеркнул все 18. Однако Бернсон был не только «чистильщиком» ренессансной живописи, но и первооткрывателем ныне общепризнанных шедевров и мастеров. Так, например, он открыл творчество одного из интереснейших художников венецианской террафермы Лоренцо Лотто и абсолютно верно атрибутировал «Пиршество богов» из Вашингтонской национальной галереи Джованни Беллини (ранее картину приписывали малозначительному Марко Базаити).

Знаточеской базой Бернсона были не только его феноменальная память и интуиция, но и сотни тысяч фотоснимков с картин ренессансных мастеров, находившихся в различных собраниях Старого и Нового Света. Свои атрибуции Бернсон периодически публиковал в виде объемных «индекс-каталогов» — «Перечень главных итальянских художников и их произведений с указанием местонахождения», в которые входили утвержденные им картины-подлинники тех или иных мастеров. Выпуск очередного такого «индекса» (в совокупности они включали в себя более 12 тыс. названий и выходили с 1932 по 1936 год, а потом были переизданы в 1957-м) коллекционеры и торговцы антиквариатом ожидали с нетерпением, надеждой и трепетом. Дело еще в том, что по мере совершенствования своего метода Бернсон устраивал ревизии — вносил коррективы в атрибуции той или иной вещи, что, разумеется, сказывалось на ее котировке. Удивительно то, что при такой объемной и интенсивной работе мэтр атрибуции сумел сохранить чистые руки. Но Бернсон никогда не подписывал никаких отдельных экспертных заключений и вообще официально называл себя не «экспертом», а «советником» (adviser). В качестве такого «советника» он работал на нескольких американских миллиардеров, собиравших произведения искусства. И то, что атрибуции Бернсона впоследствии не пересматривались, говорит о том, что советы он давал дельные.

Полной противоположностью Бернсону был уже упомянутый Вильгельм фон Боде (1845–1929). Человек энциклопедических знаний — в круг его интересов входили Рембрандт, вообще голландская живопись XVII века, живопись и скульптура Ренессанса, бронзовая старонемецкая пластика и даже персидские ковры; он никогда не покидал своего кабинета в берлинском Кайзер-Фридрих-музее. Он охотно делал экспертные заключения, не поддаваясь какому-либо влиянию — средств к существованию у него было достаточно. Университетскую ученость, как и всякие теории искусства, он презирал. Со своими оппонентами и критиками, такими, как Морелли и Кавальказелле, фон Боде вообще не церемонился. «Болтуны и шарлатаны» — это самое меньшее, чем он их награждал. Впрочем, и те не оставались в долгу, опровергая иные из атрибуций высокомерного пруссака. Что, вероятно, было не так уж и сложно, поскольку фон Боде не любил копаться в архивах и тратить время на аргументацию, полагаясь исключительно на свою интуицию. Он не доказывал, а утверждал. В этом, собственно говоря, и заключался его метод.

Самонадеянность сыграла со знатоком злую шутку. В 1909 году он приобрел у некоего лондонца за 150 тыс. марок раскрашенный восковый бюст «Флоры», который ему предлагался как работа Леонардо да Винчи. Фон Боде, уже настроенный на встречу с творением гения Возрождения, «узнал» загадочную леонардовскую улыбку и водрузил скульптуру в Кайзер-Фридрих-музее. Лондонские журналисты и художественные обозреватели, проведя собственное расследование, выяснили, что этот якобы шедевр Возрождения был выполнен в середине XIX века формовщиком воска, неким Лукасом Ричардом Коклом. Британцы даже разыскали 80-летнего сына ремесленника, который вспомнил, что скульптура лепилась с какой-то старинной картины. Фон Боде устроил форменный разнос невежественной английской прессе, которая основывается на бреднях выжившего из ума старика. Однако британцы нашли и саму картину «Флора»: после распродажи на Christie's в 1846 году она за 640 гиней перешла к некоему Моррисону. Внучка владельца и предьявила пресловутое полотно. Берлин не сгибался: Кокл занимался реставрацией бюста Леонардо, а затем с него

была написана картина. Война немецких и британских знатоков во всеоружии иконографии и химанализа длилась вплоть до начала настоящей войны — Первой мировой.

Уже в 1920-е годы ученик фон Боден Макс Фридендер в своей книге «Об искусстве и знаточестве» провел своеобразную работу над ошибками. Нисколько не умаляя значения знаточества, он указал на один из источников заблуждений, от которых не свободны арбитры изящного. Знаток, по его словам, не ограничивается одним лишь чистым созерцанием, на свой лад он принимает активное участие в процессе творчества и в определенном смысле на духовном уровне является сотворцом произведения искусства. Но «увлеченный самой охотой, он порой не замечает, что принял голубя за куропатку». Нередко знаток находится почти в гипнотической зависимости от заранее возникшей в его сознании «идеи», он как бы уже настроен на встречу с чаемым. Нечто подобное произошло в 1937 году со знаменитым знатоком голландской живописи Абрахамом Бредиусом, когда он испытал восторг при виде «Христа в Эммаусе», картины, которую знаменитый фальсификатор Хан ван Меегерен, как и многие другие свои опусы, выдал за работу Вермера. Как известно, истину тогда установили лишь посредством следственного эксперимента: уже после войны арестованный ван Меегерен в присутствии свидетелей написал очередного «вермера». Полицейский метод, правда, не такой, какой разрабатывал Морелли, оказался надежнее визуального анализа.

Tags: 2010, Михаил Боден, сентябрь 2010, фокус, эксперты