

А. Н. Балаш

Изображение художественных коллекций: опыт интерпретации

Изображение художественных коллекций – особое тематическое направление в европейской живописи XVI–XX вв., – рассматривается как форма рефлексии над институциональными и символическими вопросами мира искусства. Анализ романа Жоржа Перека «Кунсткамера. История одной картины» (1979) позволяет поставить вопрос об аутентичности в контексте традиций коллекционирования произведений искусства.

Ключевые слова: экспозиция, аутентичность, оригинал, фальсификация, Жорж Перек

Alexandra N. Balash

Image of art collections: experience of interpretation

The image of art collections – the special thematic direction in the European painting, – is considered as a reflection form over the institutional and symbolical issues of peace of art. Analysis of the novel of Georges Perec «A Gallery Portrait» («Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau», 1979) allows to present «rooms for art» allows to raise a question of authenticity in the context of traditions of art collecting.

Keywords: exposition, authenticity, original, falsification, Georges Perec

Живописные изображения художественных собраний: картинных галерей и кабинетов любителей живописи (gemalte Galerien, room for art, cabinet d'amateur), кунсткамер и «шкафов украшений» (Kunstammer, Kunstschrankstilleben), – уникальный феномен европейского искусства, сформировавшийся в конце XVI – первой половине XVII в., развитие которого можно проследить до нашего времени.

Анализ первых «кабинетов живописи» («кабинетов любителей живописи»), созданных мастерами фламандской школы, показывает, что целью их создателей было не столько точное изображение конкретных коллекций, сколько размышление о феномене зрительного восприятия, о структуре и функциональных свойствах мира искусства¹. Неслучайно впервые развернутые галереи и экспозиции изображаются в аллегорических циклах, среди которых наиболее известна «Аллегория зрения» Яна Брейгеля Бархатного (1617, Прадо, Мадрид). Также показательным изображением живописи мастерской Питера Пауля Рубенса как мастерской легендарного греческого художника Апеллеса в картине Виллема ван Хахта «Александр, Апеллес и Кампаспа» (1630, Маурицхейс, Гаага)².

Живописные «аллегории зрения» обозначили характерную тенденцию: переход от «тактильного» восприятия предметов искусства, фиксирующего фактуру и структуру каждого предмета как единичного и самоценного, к тотальной визуализации, отстранению и растворению разнообразия демонстрируемых произведений в единой экспозиции. Рефлексия о возможностях и границах зрения и познания путем созерцания отражается здесь в обыгрывании идеи обманки (trompe-l'œil), мотивов

рассматривания или даже подглядывания, а также в очевидном сопряжении живописных «экспозиций» с идеей vanitas vanitatum.

Трактуя изображение галерей и кабинетов искусств как «раму» вокруг персоны коллекционера³, творцы живописных кунсткамер (и прежде всего, художники династии Франкен – Франс Франкен Младший и Иероним Франкен Младший, немало сделавшие для становления и развития этого жанра) могли представить различные аспекты символических отношений мира искусства, стилистические предпочтения коллекционеров, идею о необходимости сохранения памятников национальной художественной школы, оценку изменчивости зрительских вкусов и предпочтений, вопрос о степени творческой свободы художника.

В этом смысле живописные «кабинеты» конкурируют со своим литературным двойником – описаниями существующих или вымышленных коллекций в текстах, составленных по законам экфрасиса⁴. При этом случаи, когда подобные картины сами становились объектом описания, имеют единичный характер. Показательный пример, следующий традициям античных эпиграмм, содержащих элементы экфрасиса, – четверостишие неизвестного автора, посвященное картине А. Ватто «Вывеска лавки Жерсена» (1720–1721, Шарлоттенбург, Берлин), размещенное под репродукционной гравюрой Пьера Авелина Младшего: «Ватто в расцвете лет в своей „Вывеске“ / Запечатлел манеры различных мастеров, / Их разнообразные характеры. / Их почерк, их вкус стали его сюжетом»⁵. В этом контексте особенно примечательным и продуктивным для осмысления представляется роман одного из наиболее оригинальных французских писателей вто-

рой половины XX в. Жоржа Перека «Кунсткамера. История одной картины» («Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau», 1979)⁶.

Примечательно, что идея романа возникла у Перека после приобретения пазла фирмы «Ravensburger» с репродукцией картины «Посещение галереи Корнелиса ван дер Геста» Виллема ван Хахта (1628, Дом Рубенса, Антверпен). Это произведение фламандского художника – сына первого учителя Рубенса живописца Тобиаса Верххта, прекрасного копииста, художественного консультанта и хранителя неординарной коллекции Корнелиса ван дер Геста, – репрезентативно представляет коллекционирование и художественную жизнь Фландрии эпохи ее расцвета. В то же время, для Перека эта покупка была связана с его неизменным интересом к пазлу как одной из форм художественного монтажа, к возможностям его применения в литературном тексте⁷.

Стилистика романа Перека попеременно имитирует и классический экфрасис, и журналистику о художественном рынке, и детективное расследование подлога с целью легализации поддельных произведений. Фабулой романа является история американского коллекционера и предпринимателя немецкого происхождения Германа Раффке. Узнав от эксперта об ошибочности своего выбора и множественности подделок в принадлежащей ему коллекции живописи старых мастеров, Раффке решает легализовать свое собрание, выставив некоторые картины в сопровождении заказанного по этому случаю живописного «кабинета любителя живописи» (в русском переводе В. Кислова⁸ – «кунсткамеры») – картины-обманки молодого художника Генриха Кюрца.

Перек точно указывает место и время придуманной им выставки – Питтсбург, штат Пенсильвания, 1913 г. и подробно описывает картину Г. Кюрца⁹. Точнее, картина описана в романе трижды: в аннотации в каталоге выставки, в критической статье, появившейся после ее закрытия, а позднее – в научной монографии, возвращающей интерес публики к забытому произведению и связанной с ним коллекции. Содержание всех этих «текстов в тексте» романа постепенно раскрывает все новые аспекты, из которых складывается семантическое поле рассматриваемого произведения.

Первое описание позволяет представить общую композицию картины: замкнутое пространство, полностью завешанное живописью. Здесь «в темно-зеленом кожаном кресле в три четверти спиной к зрителю» изображен сам коллекционер, рядом с которым «дремлет большая рыжая собака с короткой шерстью»¹⁰.

В первой публикации подробно описываются лишь несколько произведений. Особенно выразительно описана «Встреча Марии с Елизаветой»,

которая приписывается неизвестному итальянскому маньеристу XVI в. Своеобразие некоторых формальных аспектов (старость и немощь Елизаветы, роскошь паланкина и кортежа, поджидающего Марию)¹¹ расставляет смысловые акценты и выводит на первый план тему *vanitas vanitatus*. Контрастной по отношению к работе итальянского мастера является картина американского художника, созданная специально к международной «Колумбовой выставке» в Чикаго 1893 г. Это мужской портрет «самой татуированной в мире личности» (далее по тексту романа становится известно, что почти все татуировки этой модели подложные)¹². Показательно также, что портрет татуированного человека изображен стоящим на отдельном мольберте как камертон всей экспозиции. Скорее всего, этот прием Перек почерпнул у создателей классических «кабинетов живописи», отдельно «выставлявших» на мольберте картину, которая могла бы стать ключом к истолкованию всей композиции, как это сделал Г. Кокс в «Кабинете с картиной „Кандавл и Гигес“» (1666, Баварские государственные коллекции, Нойбург-ан-дер-Донау).

Еще одно описанное в тексте произведение – это «картина в картине» – копия работы Кюрца, в которой можно разглядеть другую копию. Этот прием, действительно, встречается у создателей живописных кабинетов XVII в. (Иероним Франкен II. Картинная лавка Яна Снеллинка. 1621, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель), заставляя задуматься об условности всего изображения и иллюзорности возникающих подобий. Перек точно называет размер шести последовательно уменьшающихся картин, которые можно увидеть на настоящем холсте форматом «чуть меньше трех метров на два с небольшим»¹³.

Развеска картин в экспозиции 1913 г. полностью соответствовала порядку, обозначенному в работе Г. Кюрца¹⁴. «Галерея живописи Г. Раффке» занимала здесь целую стену, напротив нее в соответствии с изображением Кюрца размещались картины, что создавало эффект полного зеркального отражения экспозиции в картине. Можно предположить, что идея такого экспонирования могла быть подсказана Переку известным циклом работ «Teatrum pictorium» Давида Тенирса Младшего (1651–1655, Музей истории искусств, Вена; Прадо, Мадрид, частные собрания), посвященным уникальной живописной коллекции штатгальтера Испанских Нидерландов эрц-герцога Леопольда Вильгельма Австрийского.

Описывая особенности вымышленной «галереи живописи» Г. Кюрца, Жорж Перек отмечает одно важнейшее обстоятельство: присутствие своеобразных сдвигов и несоответствий между «оригиналами» экспонировавшихся картин и их миниатюрными повторениями в «кабинете живопи-

си: «Он (художник. – А. Б.), напротив, наказал себе никогда с точностью не копировать свои модели и словно испытывал лукавое удовольствие от того, что каждый раз вносил в них крохотное отличие: от одной копии к другой персонажи и детали исчезали, подвергались перестановке или заменялись другими»¹⁵. Этот метод Перек пронизательно подметил в живописи старых мастеров, где он также является частью игровой, отстраняющей ситуации изображения уже существующих произведений.

Включение в роман текста-имитации научной статьи, подписанной неким Лестером Новаком, позволяет представить ретроспекцию «кабинетов живописи» в европейском искусстве, назвать имена и произведения, важные для Перека: «Христос в доме Марфы и Марии» А. Гриммера (1614) с изображением «Вавилонской Башни» П. Брейгеля Старшего, аллегории Я. Брейгеля Бархатного, произведения художников семьи Франкен, В. ван Хахта, Д. Тенирса Младшего, А. Де Лели, Д.-П. Панини, А. Ватто. Работа последнего должна была вызывать особенные эмоции у Перека-парижанина: на мосту Нотр-Дам, соединяющем Сите и 4-й округ, сегодня уже трудно представить себе постройку, существовавшие здесь до реконструкции 1787 г., в том числе лавку торговца картинами Э.-Ф. Жерсена.

В романе кратко упоминается о внезапной смерти Г. Раффке в 1914 г. и подробно описываются его эксцентричные похороны, где картина с изображением коллекции оказалась погребена вместе с коллекционером. Единственной ее репродукцией стал нечеткий любительский снимок¹⁶, сделанный на выставке 1913 г.

Вслед за этим Перек вставляет в свой текст пространные «цитаты» из выдуманной им научной монографии за авторством того же Л. Новака, якобы подготовленной в 1920-е гг. Здесь подробно описана начальная композиция картины: «просторное помещение с дверьми и окнами, выходящими на террасу, которую украшают деревья в кадках, массивная венецианская люстра, мебель, витрины с безделушками и диковинами (вазы из морских раковин, армиллярные сферы, теорба и <...> чучело попугая), десяток персонажей и всего несколько картин»¹⁷. В этом описании отвергнутой первоначальной композиции обнаруживается большая достоверность жанра, непосредственное использование схем, восходящих к работам Брейгеля Бархатного и семьи Франкен. Парадные залы, парки и террасы, предметы, символизирующие обретение нового знания о мире, – все это затем отстраняется художником как несущественное. В упрощенном архитектурном пространстве остаются лишь картины, в связи с чем содержание произведения Г. Кюрца концентрируется исключительно на проблематике визуального образа, его достоверности и аутентичности.

Результатом этих размышлений становится отказ от возвышенной концепции повторения как обращения к изначальному источнику гармонии. Теперь повторение рассматривается в более прагматичных аспектах «присвоения» («проекции своих черт на Другого») и «похищении в прометеевском смысле слова»¹⁸, в результате которого искусство может обернуться иллюзией, «простым возмущением взгляда, обманкой»¹⁹. Возвращением к подлинному с этой точки зрения может стать только «молчание» – осознанный отказ от творческой практики, основанной на тотальном присвоении образов.

Далее Перек вводит в свое повествование еще одну точку зрения и еще один текст, подкрепляющий провенанс предметов коллекции, – публикацию «документального» материала по собирательской деятельности Раффке, где «цитируются» документы из вымышленного семейного архива, переписка коллекционера с экспертами и дилерами, опубликованы аукционные каталоги с заметками коллекционера по лотам, в соревновании за которые он участвовал. В данном тексте создается многомерный *tromp l'ouil*, представляющий модель функционирования мира искусства как социокультурного механизма формирования и опровержения статуса произведения средствами художественной экспертизы, его продвижения на художественном рынке при участии многих специалистов. Эта часть текста избыточно перенасыщена именами критиков, музейных кураторов и независимых экспертов, фиксирует механизмы их работы с произведениями и коллекционерами.

Кульминацией в истории коллекции становится аукцион 1924 г., сообщение о котором Перек превращает в подобие делового отчета с точной фиксацией всех начальных и итоговых цен аукциона, источников поступления произведений в коллекцию Г. Раффке, составленных писателем в причудливом смешении исторических фактов и свободных ассоциаций.

В «цитируемом» Переком аукционном каталоге описываемые произведения часто сравниваются с репродукционной графикой, что заставляет вспомнить один из известных листов графического наследия Уильяма Хогарта – «Битву картин» (1745), – на котором копии живописи старых мастеров, помеченные словом «ditto», под штандартами с изображением аукционного молотка атакуют и теснят работы художника²⁰. Аукцион как момент истины и как поле битвы подлинного и ложного, – таковы смысловые коннотации, возникающие при сравнении гравюры и текста.

В финале романа события разворачиваются неожиданно быстро: в жанре короткой заметки читателям сообщается об информационном письме, которое от имени племянника коллекционера Гумберта Раффке было разослано всем покупателям

картин через несколько лет после аукциона коллекции. В нем сообщалось о том, что проданные произведения были по большей части подделками, автором которых является Гумберт Раффке, взявший творческий псевдоним Генрих Кюрц²¹. Биография художника также была фальсифицирована, как и все произведения в изображенной им коллекции. В «разоблачительных» письмах указывалось, что Лестер Новак также был вовлечен в легализацию фальсифицированного собрания, программа продвижения которого была составлена еще самим Германом Раффке, а затем продолжена его наследниками. Произведению Кюрца – Гумберта Раффке отводилось здесь одно из ключевых мест: «Картины, представленные как копии, как подражания, как повтора, и в самом деле выглядели как копии, подражания, повторения подлинных картин. Остальное было делом фальсификационной техники, т. е. использованием старых досок и старых холстов, рабочих копий, второстепенных работ, искусно подкрашенных, подмазанных, подгрунтованных и подтертых до трещин»²².

Следует признать, подлог с фальсифицированной коллекцией Раффке был организован с учетом всех процедур подтверждения аутентичности, позволивших успешно легализовать коллекцию. Но вряд ли описание всех событий этой аферы являлось целью автора романа. Алогичным в этой связи выглядит финальное саморазоблачение художника-фальсификатора, последовавшее после успешного аукциона. Можно ли объяснить его стремлением «разыграть коллекционеров, экспертов и торговцев картинами»²³, компенсируя моральный урон, связанный с ошибками на начальном этапе формирования коллекции? Не было ли за всем этим дополнительных смыслов как для художника-фальсификатора, так и для помогавшего ему своими публикациями знатока-исследователя, размышлявшего над внутренним содержанием и культурным влиянием «кабинетов живописи»?

Текст Жоржа Перека, который можно определить как интеллектуальный литературный пастиш, представил экспонирование-демонстрацию (в том числе средствами «картины в картине») как кульминацию и девальвацию процесса подтверждения аутентичности не только произведений или коллекций, но и символических отношений в мире создания и обращения художественных ценностей.

Перека рассматривает оба аспекта подлинности: ее безусловное аксиологическое ядро (собственно подлинность) и ее меняющийся институциональный статус, возникающий в процессе атрибуции произведения (аутентичность). Очевидно также стремление писателя понять и описать механизмы функционирования института художественной оценки, модель которой он представил в своем произведении.

Детально описывая обстоятельства институциональной аутентичности, Перека не менее заинтересован и внутренними, сущностными аспектами подлинности произведения.

Здесь однозначность оценок кажется еще более спорной и бесполезной. Почти что необходимым альтер эго «кабинета живописи» становится «обманка», созерцание которой способно пробудить «трепет перед иллюзорностью»²⁴, и даже сознательная «подделка», которая выступает не только и не столько подлогом, сколько ассоциативным смещением смысла в перспективе культурной памяти, креативным вызовом нашей способности зрения и суждения. В этом контексте вопрос о подлинности становится серьезной проблемой, решение которой обладает особым смыслом для всей европейской художественной традиции, разворачивающейся до нашего времени.

Примечания

¹ Бернштейн Б. М. Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории // Искусство Нового времени: опыт культурол. анализа. СПб.: Алетейя, 2000. С. 47–48.

² Suchtelen A. van, Beneden B. van. Roomfor art in seventeenth-century Antwerp. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2009. P. 19, 123, 130–131.

³ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 71–73.

⁴ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977. С. 264. URL: <http://ivka.rggu.ru> (дата обращения: 21. 04. 2017).

⁵ Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII в. М.: Наука, 1980. С. 76.

⁶ Перека Ж. Кунсткамера. СПб.: А. Наследников, 2001. 91 с.

⁷ Дмитриева Е. Удовольствие от ограничений: загадочный писатель Ж. Перека // НЛО. 2010. № 106. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 21. 04. 2017).

⁸ Перека Ж. Указ. соч.

⁹ Там же. С. 16.

¹⁰ Там же. С. 17.

¹¹ Там же. С. 18–19.

¹² Там же. С. 19–20.

¹³ В целом размер «галерей живописи» варьировался между камерным (50 × 70 см), средним кабинетным (картина В. ван Хахта – 100 × 150 см) и большим зальным форматом (аллегории Брейгеля 176 × 264 см).

¹⁴ Перека Ж. Указ. соч. С. 21.

¹⁵ Там же. С. 23.

¹⁶ Там же. С. 62.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 64–66.

¹⁹ Там же. С. 65.

²⁰ Герман М. Ю. Уильям Хогарт и его время. М.: Искусство, 1977. С. 176.

²¹ Перека Ж. Указ. соч. С. 89.

²² Там же. С. 90–91.

²³ Там же. С. 90.

²⁴ Там же.