

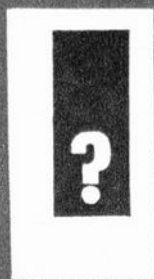
?

поддель-
ные
шедев-
ры



Советский художник. Москва

СТРАНИЦЫ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ



М. Либман, Г. Островский

**Поддельные
шедевры**

Эта книга посвящена нескольким случаям подделки произведений искусства. На Западе фальсификация чрезвычайно распространена, более того, в последнее время она приняла столь грандиозные размеры, что потребовалось введение специальных законов, карающих подделку и торговлю подделками, и, естественно, учреждение специальных ведомств и должностей для борьбы с фальсификаторами. Иными словами, проблема фальшивок стала государственной проблемой, а основу фальсификаций следует искать в глубинах экономического и социального уклада капиталистического общества.

Все изложенное здесь основано на фактах. Лишь в мелких деталях авторы дали волю своей фантазии. Но ни одно имя, ни одна дата, ни один поворот событий не вымышлены. Авторы широко пользовались специальной литературой, иногда цитируя дословно приведенные там документы. Если читатель испытывает желание ближе и подробнее познакомиться с проблемой фальсификации произведений искусства, мы можем рекомендовать ему следующую литературу:

P. B. Coremans. Van Meegeren's Faked Vermeers and de Hooghs. Amsterdam, 1949.
P. Eudel. Le Truquage. Paris, 1887.

- P. Eudel. Trucs et Truqueurs. Paris, 1907.
M. J. Friedländer. Echt und Unecht. Berlin, 1929.
J. Goll. Kunstfälscher. Leipzig, 1962.
G. Isnard. Les pirates de la peinture, Paris, 1955.
O. Kurz. Fakes. London, 1948.
H. Lavachery. Vermeer-van Meegeren faux et authentiques. s. l., 1954.
A. Neuburger. Echt oder Fälschung? Leipzig, 1924.
E. Paul. Die falsche Göttin. Leipzig, 1962.



Некрасивые дела в мире красоты

Некоторые чистые или малоискушенные души, быть может, предполагают еще, что в области искусства и особенно в живописи не может быть места нечестным манипуляциям. Они ошибаются.

В действительности именно здесь проявляются мошенничество, злоупотребление доверием, воровство, фальсификация во всех формах наиболее свободно, наиболее легко и, к сожалению, наиболее безнаказанно.

Г н И н а р, главный комиссар при дирекции Сюрте Насиональ в Париже.

«Шайка фальсификаторов наводнила подделками Италию и Швейцарию!», «Раскрыта гигантская афера с фальшивыми картинами!», «75 миллионов фальшивых картин циркулируют по Европе!»...

Таковыми и схожими заголовками пестрят газеты Франции, Италии, Западной Германии, Соединенных Штатов Америки, сея панику среди коллекционеров, торговцев картинами и музейных работников.

Фальсификация произведений искусства превратилась в последнее время в тяжкий недуг, разъедающий художественную жизнь Запада. Кажется, что уже никто не может быть уверенным: ни турист, покупающий за бесценок «настоящий» египетский скарабей у подножия пирамид в Гизе, ни коллекционер, случайно нашедший «несомненный» рисунок Коро в одном из многочисленных маленьких антиквариатов Парижа, ни даже специалист-искусствовед, приобретающий для крупнейшего музея удостоверенную множеством экспертиз картину Рембрандта на аукционе всемирно известной лондонской фирмы Сосби. Недаром, начиная со второй половины прошлого века, стало выходить множество книг и пособий для коллекционеров и любителей искусства с предостережениями, советами и рецептами, как уберечься от фальсификаторов. Эта литература принесла несомненно большую пользу, ведь авторами книг зачастую были крупнейшие специалисты. Но вместе с тем она внесла большую долю неясности в понятие «фальсификация произведений искусства». К тому же в подавляющем большинстве случаев фальсификация рассматривалась вне социальных, экономических и исторических обстоятельств, ее породивших.

Итак, что такое фальсификация произведения искусства? Давно ли вообще существует это явление? Чем оно вызвано? Всегда ли подделка представляет собой преступный акт?

Понятие «подделка» социально и исторически обусловлено. Оно возникло в определенное время и в связи с определенными общественными явлениями; оно связано с развитием капиталистического товарного производства; оно немыслимо без ярко выраженного стремления человека к индивидуальной неповторимости, без высокой оценки обществом именно индивидуальных черт творца.

На заре нового времени личность художника начинает приобретать все большее значение. Если в средние века произведение искусства было созданием безымянного автора, то, начиная с эпохи Воз-

рождения, множатся сведения о художниках, появляются подписи и надписи, восхваляющие мастера. Возникает интерес со стороны потребителей к творцу художественных ценностей, заказчик в договоре ставит условие собственноручного исполнения произведения искусства мастером, а не его помощниками или подмастерьями. Вот тут-то и возникает возможность фальсификации. Но пока что это только возможность, ибо нет еще рынка, где художественное изделие котируется бы как товар, нет посредника-торговца, который был бы не столько связующим звеном между художником и любителем искусства, как лицом, разъединяющим их, отдаляющим творца от заказчика или покупателя.

Несколько примеров для ясности. Многие выдающиеся мастера прошлого имели большие мастерские, чья продукция шла под именем хозяина. Так, немецкий художник XVI века Лукас Кранах широко пользовался услугами подмастерьев и учеников. Однако на картинах, вышедших из его мастерской, будь то работы самого хозяина или его помощников, красуется герб Лукаса Кранаха — крылатый дракон. И никому не приходит в голову обвинять мастера в присвоении славы его безымянных помощников. Иногда Кранах находил, как мы сейчас говорим, «ходовой сюжет»: портрет прославленного деятеля Реформации Мартина Лютера или обнаженную женщину в виде Венеры, и на него сыпались заказы на повторения. Кранах, человек практичный, не хотел выпускать из рук выгодные заказы; он и его мастерская без устали делали повторения и копии своих же «изобретений», снабжая их, конечно же, «фабричной маркой» — крылатым драконом.

Так мы приходим к важным для нас понятиям. Оригинал — это произведение художника, легшее в основу возможных повторений и копий. Что такое «реплика»? Чаше всего под этим понимают более или менее измененное повторение оригинала. Копия же передает эту композицию во всех частностях. Обычно подразумевается, что реплика или копия делается не творцом оригинала, а другим художником.

Является ли копия или реплика подделкой? Отнюдь нет, ибо в их основе нет преступного намерения обмануть заказчика или покупателя.

Множество художников копировали знаменитые произведения искусства, желая лишь проникнуть в секреты мастерства. Ведь в определенные эпохи в мастерских и учебных заведениях это копирование образцов было возведено в основу профессионального обучения. Нередко рядовые художники — хотели они этого или нет, — находясь под влиянием больших мастеров, создавали картины или скульптуры, подражающие прекрасным образцам. Нередко требования моды были столь сильны, что заставляли живописцев писать «в духе», скажем, Воувермана или Грёза, то есть подражая манере этих художников. Но эти копии и подражания не суть подделки, пока... пока кто-нибудь — сам копиист или иное лицо — не попытаются выдать эти произведения за подлинники.

Таким образом, в основе фальсификации всегда лежит ложь или сокрытие правды, что равно лжи. О тех воистину бесчисленных уловках, которые изобретают фальсификаторы, речь пойдет ниже. Здесь же мы остановимся на истории этого «ремесла».

Легенды и правдивые истории о подделке произведений искусства восходят к далекому прошлому. Джорджо Вазари, биограф итальянских художников, рассказывает в своих «Жизнеописаниях» настоящую новеллу, связанную с фальсификацией.

В 1517—1519 годах Рафаэль создал один из своих шедевров — портрет папы Льва X и кардиналов Джулио Медичи и Лодовико Росси. Когда маркграф Мантуанский Федерико Гонзага во время одного из своих визитов во Флоренцию увидел этот портрет, он пришел в восторг и обратился к тогдашнему папе Клименту VII (кстати Климент был изображен на портрете в бытность кардиналом Джулио Медичи) с просьбой продать ему эту картину. Папа, как опытный политикан, не пожелал испортить отношения с одним из наиболее значительных князей Италии и обещал ему подарить же-

ланный портрет. Сам же он, судя по всему, велел через своего племянника Оттавиано заказать у живописца Андреа дель Сарто точную копию картины Рафаэля и послать ее в Мантую в качестве подлинника. Федерико Гонзага с восторгом принял «благородный» дар и всю жизнь был уверен, что обладает бесценным произведением Рафаэля. Вазари утверждает, что многими годами позже он открыл глаза на это жульничество мантуанскому живописцу и архитектору Джулио Романо, который, хотя и был учеником Рафаэля и даже участвовал в написании подлинного портрета, не догадывался о подвохе. Здесь, однако, подделка послужила скорее политическим целям и не сулила крупной денежной выгоды ни копиисту, ни заказчику копии.

Но в это же время, в начале XVI века появляются первые, правда, еще довольно редкие случаи сознательных подделок с целью извлечения материальных выгод. Любой коллекционер знаком с ренессансными подделками античных бронзовых статуэток. Некоторые из них сделаны с таким мастерством, что еще и по сей день красуются в витринах античных залов музеев. Были скульпторы, которые буквально специализировались на такого рода подделках. Один из них даже заработал прозвище Антико, т. е. античный.

Интересно, что ранняя слава Микеланджело в какой-то степени зиждилась на подделке, правда, как принято считать, произвольной. Молодой и еще неизвестный скульптор создал мраморную статуэтку спящего купидона, к сожалению, до нас не дошедшую. Флорентийские знатоки превозносили ее за сходство с античными мраморами, что в устах людей Ренессанса звучало как высшая похвала. Это, по всей вероятности, и навело некоего Бальдассаре дель Миланезе на мысль купить статуэтку и перепродать ее как античный подлинник. Микеланджело получил свои 30 дукатов, а ловкий торговец отправился в Рим и продал «античную» статую кардиналу Рафаилу Риарио за большую сумму в 200 дукатов. Каким-то образом и кардинал, и автор «Купидона» узнали о проделке Бальдас-

саре, и в июне 1496 года, — то ли по требованию Риарио, то ли по собственной инициативе, — Микеланджело прибыл в Рим. Прибыл уже знаменитостью — скульптором, сумевшим подняться до мастерства древних ваятелей. Именно в этот свой приезд юноша получил первые большие заказы и создал «Вакха» и «Оплакивание Христа», находящееся ныне в соборе св. Петра в Риме.

Великий современник Микеланджело Альбрехт Дюрер, находясь в зените своей славы, отправился в 1505 году в Венецию. Одной из основных причин для этого сложного по тому времени путешествия было желание добиться того, чтобы венецианский сенат запретил итальянским художникам подделывать его гравюры. Характерно, что сенат принял в этом вопросе странное на взгляд человека нашего времени постановление: он не запретил подделку, но воспрепятствовал тому, чтобы фальсификаторы ставили монограмму Дюрера на своих гравюрах. Таким образом, сенат принял «мудрое» решение: овцы остались целы, а волки сыты.

О все более учащавшихся случаях фальсификации в XVII веке косвенно свидетельствует следующее обстоятельство: французский пейзажист Клод Лоррен был вынужден завести специальный альбом, где он зарисовывал каждую свою картину и записывал имя и место жительства ее покупателя. Трудно сказать, было ли это вызвано только необходимостью обезопасить себя от недобросовестных подражателей, но этот момент играл определенную роль. Характерно, что назвал он свой альбом «*Liber veritatis*» — «Книгой истины».

И все же случаи подделывания художественных произведений в XVI и XVII веках были немногочисленными. Это скорее предыстория фальсификации. Ее истинный расцвет начался в XVIII веке и достиг апогея в наши дни. Для этого были нужны определенные предпосылки. В средние века и эпоху Возрождения художник обычно работал на заказ. К нему обращался заказчик, будь то один человек или целая корпорация — цех, монастырь, капитул,

городское самоуправление; заключался договор, и спустя определенное время мастер передавал готовое изделие непосредственно заказчику.

В XVII столетии — веке крепнущего капитализма — эти патриархальные взаимоотношения стали меняться. Не случайно, именно в наиболее экономически развитой стране — Голландии — впервые художники стали работать на рынок, впервые появилась зловещая фигура перекупщика произведений искусства — антиквара и торговца. Художественное изделие превратилось в товар, а мастер потерял контакт с «потребителем».

Начавшееся в XVIII веке усиленное комплектование королевских и княжеских галерей дало новый, еще более сильный толчок торговле произведениями искусства. Заниматься этим делом не гнушались даже аристократы. И тут свое веское слово сказала мода. Вдруг стали модными голландские жанристы предыдущего века или болонские академики. За них платили большие деньги, их усиленно добивались. Но где было их взять? И тогда множество второстепенных и третьестепенных художников стали писать картины «в духе» той или иной знаменитости. И нет ничего удивительного в том, что на пути от художника к перекупщику, к торговцу и, наконец, к обладателю галереи терялось имя истинного творца картины и возникало имя излюбленного в то время Воувермана или «великого», как тогда считали, Гвидо Рени.

В XIX веке коллекционирование приобретает еще более распространенный характер. Оно растет вширь, демократизируется, охватывая все более широкие круги. Происходит определенный сдвиг: рядом с аристократом в роли собирателя появляется разбогатевший буржуа, часто тесня своего именитого конкурента. В ожесточенных схватках на аукционах и в антикварных лавках все чаще побеждает нувориш, не умеющий отличить хорошую картину от плохой, подлинную от фальшивой. И это обстоятельство стимулировало рост фальсификации произведений искусства.

В торговлю художественными изделиями буржуа-наториш вносил свою практическую жилку. Он понял, что наряду с поместьями и заводами, товарами и акциями произведение искусства может служить прекрасным объектом капиталовложения. Коллекция превращается из предмета гордости и тщеславия в совокупность ценных в материальном смысле предметов.

Началась охота за произведениями искусства, результатом которой оказалось быстрое обеднение художественного рынка: подавляющее большинство произведений искусства уже нашло пристанище в государственных и королевских собраниях, а это было, конечно, пристанищем на вечные времена. Для рынка эти произведения были, увы! — потеряны. Однако спрос не то что не уменьшался, он рос. И хитрые «маршаны» — так начали называть по-французски торговцев художественными предметами — все больше и больше увязали в нечистых махинациях с фальшивками. Не случайно, первые громкие аферы приходится именно на середину прошлого столетия.

Новую эру в коллекционировании открыли в конце XIX века американцы. Стремясь наверстать упущенные ими ранее возможности, они стали скупать все, что попадало под руку, платя бешеные деньги. Этим они сразу взвинтили цены на произведения искусства, внесли ажиотаж в торговлю художественными ценностями, стимулировали темные махинации. Фальсификаторы сразу же учуяли невиданные перспективы для сбыта своего «товара». Еще в конце прошлого века литератор и коллекционер Поль Эдель писал: «Главная вина в современной высокоразвитой промышленности фальшивок... принадлежит жадным коллекционерам американцам». Надо сказать, что положение не изменилось по сей день, хотя европейские коллеги заокеанских собирателей мало чем от них отличаются. Индустрия фальшивок процветает на Западе и поныне. Более того — есть признаки, указывающие на рост этой «выгодной» отрасли жульничества.

Итак, питательной средой для фальсификации и поныне является все возрастающий спрос на произведения искусства и связанные с ним рост цен и обеднение художественного рынка. Что же является движущей силой, заставляющей практических и даже прозаически настроенных людей платить огромные деньги за художественные произведения, метаться по аукционам и коллекциям в поисках «товара»? Ответ на это дает любопытная анкета, проведенная лет 10 тому назад «Журналом любителя искусств» («Journal de l'Amateur d'Art»), настолько характерная, что мы ее приводим целиком. На вопрос о причинах приобретения произведений искусства были даны следующие ответы:

Помещение капитала	24%
Спекуляция	19%
Стремление к украшению	17%
Любовь к искусству	17%
Подарки	7%
Снобизм, дань моде	6%
Портреты и сентиментальные мотивы	6%
Меценатство и личные взаимоотношения с художниками	4%

Иными словами, почти в половине случаев причины покупки произведений искусства оказались чисто материальными, а эстетические мотивы сыграли свою роль лишь при 1/4 покупок. Значит рынком правит не интерес к художественной ценности, а к цене предмета искусства. При таких условиях фальсификация процветает, и никакими государственными законами и уголовными кодексами ее побороть невозможно. Если удастся раскрыть одну шайку подделывателей, на ее месте вырастают несколько других. А вред, нанесенный ее деятельностью? Ведь после ликвидации шайки ее продукция продолжает циркулировать на художественном рынке, просачиваясь постепенно в музеи и коллекции и «отравляя» их.

Итак, в основе бума фальсификации лежат определенные экономические моменты. Что же толкает художников на скользкий путь фальсификации? Мы увидим в дальнейшем, что в этом повинны главным образом безысходная нужда, отсутствие каких бы то ни было шансов выбиться «в люди» силой собственного искусства. Только изредка сюда примешиваются другие мотивы: тщеславие, цинизм, стремление к мистификации. Единственным в своем роде случаем была подделка работ Г. Курбе его другом и учеником Ключере. В 1871 году Курбе за участие в Парижской Коммуне был заключен в тюрьму и позже приговорен к огромному штрафу. На уплату штрафа пошли деньги, полученные от продажи находившихся в мастерской художника картин. Но этого оказалось недостаточно. Тогда верный друг Курбе стал подделывать картины своего учителя и продавать их, а вырученные суммы вносил в погашение штрафа. Но, повторяем, этот случай является редчайшим исключением.

Каковы же мотивы торговцев предметами искусства, вступающих на сомнительный путь? В погоне за прибылью, в не знающей пощады борьбе с конкурентами эти люди готовы ухватиться за любой случай, сулящий выгоду. И, надо сказать, облик нечестных маршанов более отвратителен, чем несчастных фальсификаторов. Маршаны умеют закабалить работающих на них художников; они платят им гроши и баснословно наживаются при перепродаже, причем барыши нередко превышают 1000%! Это типичные эксплуататоры, наиболее омерзительные эксплуататоры в капиталистическом обществе, ибо, пользуясь необходимостью сохранить тайну, они лишают зависимого от них художника возможности обратиться за помощью к общественности: восставая против «работодателя», фальсификатор неминуемо обнаружит свою преступную деятельность.

Как же действует подделыватель?

Часто бывает так: фальсификатор делает точную копию с какого-нибудь произведения искусства и выдает ее за подлинник. Так то и дело возникают «настоящие» «Сикстинская Мадонна» Рафаэля

(например, в швейцарском частном собрании в 1894 г.) или «Руанский собор» Клода Моне (таких случаев было даже несколько). Но такого рода точные копии легко разоблачить при сравнении с подлинником. Поэтому опытные фальсификаторы обычно обращаются к созданию «реплик». Для этой цели они создают из частей разных работ одного художника новое произведение. Автор недавно вышедшей книги Голль приводит такой пример: фальсификатор скопировал с одного портрета Гольбейна голову, с другого — руки, а одежду скомбинировал из обоих портретов. Но самые ловкие и одаренные подделыватели придумывают совершенно новые композиции, по стилю столь близкие к какому-нибудь мастеру или школе, что они вполне могут сойти за произведения данного художника или данной школы. Такого рода фальшивки распознать труднее.

Кого же предпочтительно подделывают фальсификаторы? Конечно, тех художников, чьи произведения котируются выше других и которые относительно легче подделывать.

В XVIII веке увлекались «малыми голландцами», их преимущественно и подделывали. В XIX веке возник интерес к художникам XV столетия, и тотчас же появились фальшивые Боутсы, Филиппино Липпи, Донателло. А в наше время «репертуар» подделывателей стал буквально безграничен. И все же у фальсификаторов и теперь есть свои «любимцы». Это, в первую очередь, Ренуар, Ван Гог, Пикассо, Моне, Утрилло, Модильяни и, на первом месте, Коро.

В этом выборе есть свой резон. Добрейший Коро сам дал толчок к подделке его работ. Он нередко подписывал картины учеников своим именем, чтобы дать тем возможность подработать. Недаром один остроумный француз назвал Коро автором 3000 картин, 10 000 из которых проданы в Америку. Но правда оказалась еще сенсационней шутки: известный музейный деятель Рене Хьюг насчитал в одной Европе около 30 000 работ Коро. Некий доктор Жюссом обладал коллекцией из 2414 произведений и автографов выдающегося французского художника. Увы, все до одного были фальшивыми.

Но не только Коро «повезло» в этом смысле. По французской статистике только лишь в США было ввезено 9428 картин Рембрандта, 113254 рисунка Ватто... Нетрудно себе представить, что они почти сплошь были фальшивками.

По приведенному выше списку видно, что фальсификаторы особенно охотно берутся за изготовление картин живописцев конца XIX века и нашего столетия. Это, конечно, не случайно. Уже раньше мы говорили о моде, но не только мода играет здесь свою роль. Ван Гог и Модильяни, как известно, под давлением нужды писали свои замечательные произведения чем попало и на чем попало. Так что фальсификаторам не надо подбирать определенные краски или излюбленные этими художниками типы холстов. Годились краски любой фирмы и холсты любого типа. Вместе с тем, начиная со второй половины XIX века, неустанно падает ремесленная основательность работы и растет количество создаваемых одним художником произведений. Действительно, если нет надобности терпеливо и не спеша готовить грунт, слой за слоем наносить краски, давая им каждый раз длительное время сохнуть, то создание картины занимает значительно меньше времени. Это хорошо поняли подделыватели. Утрилло создал тысячи картин, а Пикассо продолжает создавать тысячи произведений, так как тут удержаться и не добавить еще несколько «своих» работ Утрилло или Пикассо! Авось они пройдут незамеченными в огромной массе картин, рисунков, литографий и гравюр этих художников?

В еще большей мере это относится к современным художникам-абстракционистам. Поскольку в их произведениях отсутствует образное начало — то, что подделывать труднее всего, поскольку в их произведениях не играет никакой роли способ видения реального мира, что также почти не поддается фальсификации, то подделыватели получают, так сказать, «зеленую улицу» для своей деятельности: если не надо вчувствоваться в образный строй, не надо видеть мир глазами большого художника, то остается только лишь подделать

несколько формальных приемов, и картина готова. А отличить такую подделку от подлинника почти невозможно. В связи с этим количество подделок абстрактных произведений неуклонно растет.

Бывают случаи, когда фальсификаторы, желая себя обезопасить, прибегают к хитрому приему: они «изобретают» не только художников, но и целые школы. Их не с чем сравнить, так как подлинники вообще отсутствуют. Так, антиквар Андре Майльфер в 1932 году пустил в обиход, — правда, с целью мистификации — некую луарскую школу, по его словам, одну из французских провинциальных школ XVIII века, стоявшую в оппозиции к придворной школе Людовика XV. Более того, он создал главу этой школы Жана-Франсуа Арди. И поначалу никто не усомнился в этом «открытии», пока сам Майльфер не раскрыл свои карты.

С первых шагов своей деятельности фальсификатор стремится к созданию полной иллюзии подлинности произведения искусства. Мы уже видели, что достичь эту иллюзию иногда бывает легче, иногда труднее. Легче — если подделывается относительно новое произведение, труднее — если старое, ибо здесь необходимо учитывать воздействие времени на объект, возможные повреждения, а также сложности техники. Именно из этих соображений мы расскажем о процессе создания «старинной» картины, ибо он знаменует собой высшее достижение фальсификаторского искусства. При этом читатель должен иметь в виду, что приемов много, что разные «школы» пользуются различными рецептами и что столь сложный процесс, как мы его собираемся нарисовать, далеко не всем под силу.

Сначала возникает вопрос об основе, на которой должна быть написана будущая картина. Известно, что до XVI века включительно художники предпочитали деревянные доски, а в более поздние времена — холст. Чаше всего фальсификаторы стремятся придать основе старый вид: холст пачкают или окуривают, доску покрывают дырочками, имитируя червоточину. Но этими приемами можно оду-

рачить только простака. Искусственную грязь легко отличить от патины времени, и никакие дырочки не могут передать извилистые ходы жука-точильщика. Затем фальсификаторы додумались до новой хитрости: они стали применять настоящие старые холсты и древние доски. За бесценок купленные полусмытые картины, дубовые двери и еловые столы служили идеальной основой для будущих «шедевров».

Дальше шла самая ответственная работа — написание картины. По большей части фальсификаторы плохо знают технические приемы старых мастеров — грунтовку, нанесение рисунка и подмалевка, наконец, сам процесс живописи в несколько слоев, покрытие картины лаком и лессировки. А если и знают, то неспешный ход работы их, вечно торопливых, не устраивает. К тому же дело не только в приемах, но и в материалах. Где достать в наши дни, когда все пользуются химическими красками, настоящий ультрамарин, пурпур, изумрудную зелень? Нужен эффект, нужна иллюзия старины, и над картиной, написанной современной техникой, проделывались дополнительно разные манипуляции. Чтобы придать ей древний вид, ее покрывали не чистым, а грязным лаком; ее помещали в печь, чтобы при быстрой сушке образовались трещины в красочном слое, так называемые кракелюры. А если кракелюры получались недостаточно ясными, их процарапывали дополнительно иглами.

Прибегали к эффектному приему. Замазывали картину или записывали ее грубой, более «поздней» живописью, и в присутствии очарованного покупателя снимали грязь или записи. На глазах простака постепенно открывалась под «поздними» наслоениями великолепная «старая» живопись. Кто мог устоять перед соблазном приобрести этот только что открытый шедевр?

Но покупатель обычно напуган и осторожен, и, идя ему навстречу, фальсификатор успокаивает его «старыми» номерами, печатями, полустертыми таинственными надписями на обороте картины. И, конечно, подписями.

Публика считает, что подпись — это гарантия подлинности. Она не знает, что подделка подписи — самое простое дело в практике фальсификаторов, что для этого не надо даже быть художником. Чаще всего подписывает уже торговец, а не сам фальсификатор. А художник иногда становится фальсификатором поневоле: он даже не знает, что его произведение послужит объектом нечистых манипуляций, ибо торговец без его ведома ставит на картине чужую подпись. Нередко алчные маршавы ставят фальшивые подписи и на настоящие картины. Это делается для того, чтобы снабдить произведение неизвестного художника определенным именем и поднять таким образом его цену. Или же заменяют подпись второстепенного или малозвестного мастера фальшивой подписью большого художника. Такого рода приемы стары, ими пользовались с большим или меньшим успехом, начиная с XVIII века. При этом и фальсификаторы, и покупатели забывают, что мастера прошлого очень редко подписывали свои произведения. Были художники, которые вообще не ставили ни своей подписи, ни монограммы. В средние века никому это не приходило в голову, так как личность художника отступала на задний план перед цехом, а в эпоху Возрождения художник, как мы уже отметили выше, был непосредственно связан с заказчиком, и было ясно, что последний знает автора произведения. Остальное делала молва — жителям города был известен творец любого значительного художественного объекта.

Подписи появляются более или менее регулярно лишь с XVII века, когда художник стал работать на рынок, а перекупщик в своей лавке продавал работы самых различных мастеров. Но и в этом столетии и в следующем далеко не все картины подписывались.

Этого не учитывают фальсификаторы. Даже в случаях, когда наличие подписи должно насторожить знатока, они ставят подпись. По подсчетам из ста настоящих старинных картин имеют подпись не более десяти, из ста фальшивых — подписаны девяносто.

Есть еще один момент, призванный успокоить покупателя. Это сертификаты и экспертизы. Специалист в данной области искусства подробно знакомится с произведением и дает свое заключение — производит экспертизу. Мы далеки от того, чтобы обвинить штатных экспертов при аукционных фирмах или специалистов, сотрудничающих с крупными антиквариатами, в недобросовестности. Увы, бывали случаи, когда в мире, где все покупается и все продается, покупалась и совесть тех, кто призван отстаивать правду. Но большинство экспертов — честные и знающие люди. Однако что может сделать самый честный и самый знающий эксперт, если, например, в Париже до недавних пор на освидетельствование произведения искусства перед аукционом давалось всего 24 часа?

Но главное не это. Если уже фальсификатор может подделать самое произведение, то сделать фальшивое удостоверение эксперта или сертификат ему ничего не стоит.

Под сертификатом обычно понимают письменное заключение эксперта, включающее также свидетельство о происхождении объекта. Есть настолько изысканно составленные коллекции, что факт происхождения какой-нибудь картины из этой коллекции ставит ее как бы выше всяких подозрений.

И вот фальсификаторы тешатся создать своим липовым подлинникам столь же «подлинную» достоверность путем поддельных экспертиз и сертификатов. Некий Гюллау, подделывая дюжинами картины Э. Будена, придумал для их реализации своеобразный сертификат. На обороте большинства из них было написано что-либо вроде «Моему старому приятелю Гюллау преданный ему Буден». И подпись, и сертификат разом!

Мы описали становление фальшивого «шедевра», но сколько «бросовых» фальшивок наводняют мир! Существует буквально промышленность подделок самого низкого сорта. Ближневосточные стеклянные изделия имитируют в Париже, лиможскую эмаль — в Венеции, французский фаянс — в Англии. В прошлом известный

журналист, Рихард Кац рассказывает, как при нем феллах у подножия пирамид выкопал «настоящую» древнеегипетскую статуэтку. При внимательном рассмотрении на статуэтке оказалось клеймо «Сделано в Пфорцгейме». Этот городок в Шварцвальде славился как цветущий центр имитаций.

Но на фоне всей массы рядовых фальшивок возвышаются «великие» фальсификаторы, чьи темные дела вызвали волнения и ажиотаж в художественном мире, герои громких процессов, нередко колебавших устои художественного рынка. О них и пойдет речь в этой книге.



?

Неудача

графа де Ньеверкерк

Громкий голос аукциониста с трудом перекрывал гул, царивший в большом зале.

— Двенадцать тысяч пятьсот франков. Кто больше, господа? Превосходный бюст неизвестного итальянского скульптора эпохи Ренессанса. Замечательная сохранность. Двенадцать тысяч пятьсот...

— Двенадцать семьсот!

— Двенадцать тысяч семьсот франков. Кто больше. Раз...

— Тринадцать тысяч!

Шум на мгновение затих. Все с любопытством вытягивали шеи, стараясь разглядеть сидевших в первом ряду.

Завсегдатаи подобных аукционов — антиквары, коллекционеры и их агенты — уже отступились от торга и теперь, затаив дыхание, следили за необычной схваткой, разгоревшейся вокруг терракотового бюста.

— Тринадцать сто!

— Тринадцать триста!

Одного из участников аукциона знал «весь Париж»: Генеральный директор Императорских музеев граф де Ньеверкерк сидел в кресле, закинув с небрежным изяществом ногу на ногу, и курил сигару с золотым кольцом. Его соперник — барон де Трикети — заметно нервничал. Будучи доверенным лицом герцога Омаль, он уже превысил сумму, обусловленную инструкцией своего патрона.

— Тринадцать пятьсот!

— Тринадцать семьсот!

— Тринадцать тысяч семьсот франков. Господа, кто больше?

Тринадцать тысяч семьсот франков. Раз... Два...

На невысоком постаменте около стола аукциониста возвышался действительно великолепный бюст пожилого мужчины в одеянии итальянского ученого эпохи Ренессанса. Высокий лоб прекрасной энергичной лепки, умные, пытливые и в то же время какие-то вопрошающие и скорбные глаза с припухшими веками и приподнятыми к переносице бровями, очень характерное лицо, отмеченное яркой, неповторимой индивидуальностью, — все говорило о незаурядной личности изображенного.

С тыльной стороны, внизу виднелась выдавленная еще по свежей глине надпись: *HIER MUS BENIVIENI*.

Широкой публике надпись мало что говорила. Но для историков итальянской культуры это было имя Джироламо Бенивьени, друга Савонаролы и последователя Петрарки, автора советов и философских трактатов.

— Тринадцать восемьсот!

— Тринадцать восемьсот пятьдесят!

Этот портрет хорошо знали все парижские ученые, критики, антиквары и любители искусства. Не один из них завидовал его владельцу, господину де Ноливо, собирателю и агенту многих парижских коллекционеров, когда тот в 1864 году привез его из Флоренции. Подумать только, какая удача! Такая ценнейшая вещь, и всего за 700 франков! Джованни Фреппа вроде был опытный антиквар, а смотрите, как продешевил. Но вот сейчас все собрание де Ноливо идет с молотка... Воля провидения...

— Тринадцать девятьсот!

— Тринадцать девятьсот десять!

Атмосфера накалилась предельно: чувствовалось, что оба соперника уже перешли критическую черту, и один из них вот-вот отступится.

— Тринадцать девятьсот двенадцать!

— Тринадцать тысяч девятьсот двенадцать франков. Кто больше, господа? Тринадцать тысяч девятьсот двенадцать франков. Раз... Два... Три...!



Б а с т и а н и н и. Портрет Джироламо Бенивьени.

Стук молотка аукциониста прозвучал в полной тишине.

— Продано!

Барон де Трикетти торопливо вышел из зала. Он даже не скрывал, что сильно раздосадован неудачей. Генеральный директор Императорских музеев граф де Ньеверкерк мог быть довольным: Лувр обогатился еще одним первоклассным произведением итальянского искусства.

— Номер 237. «Мадонна с младенцем». Картина исполнена темперой на доске. Работа итальянского художника...

Но уже мало кто слушал аукциониста. Распродажа подходила к концу, все самое интересное было продано, и большинство публики двинулось к выходу.

Через некоторое время «Джироламо Бенивьени» был выставлен в одном из парадных залов Лувра, рядом с произведениями крупнейших мастеров итальянской скульптуры эпохи Возрождения. Новое приобретение музея имело громадный успех у публики. В том, что это действительно подлинная оригинальная работа выдающегося, увы! неизвестного мастера XV—XVI веков, не возникало ни малейшего сомнения. Многие знатоки и любители искусства познакомились с портретом Бенивьени еще в доме де Ноливо, широко открытом для художественного и артистического Парижа, или же летом прошлого, 1865 года на выставке старинного искусства во Дворце промышленности. Установленный на самом почетном месте, посередине большого зала, бюст привлекал к себе всеобщее внимание. Рецензенты парижских газет и журналов были единодушны в похвалах. Известный историк искусства Ренессанса Поль Манц поместил в «Gazette des beaux arts» пространный отзыв о выставке, на которой он особо выделил портрет флорентийского поэта, как произведение несомненной подлинности и высоких художественных достоинств. Иностранные журналы и, в частности, немецкий «Zeitschrift für bildende Kunst» опубликовали сообщения своих парижских корреспондентов и фотографии скульптуры. Успех портрета еще более

упрочил известность де Ноливо как антиквара безупречной репутации и собирателя с точным глазом и интуицией истинного знатока.

Многие строили догадки относительно возможного автора «Бенивьени». Назывались имена едва ли не всех крупных итальянских ваятелей XV века — Донателло и Вероккио, Мино да Фьезоле и Антонио Росселлино. Но на портрете изображен пожилой человек, а все эти художники умерли значительно раньше, чем Бенивьени достиг хотя бы пятидесяти лет. Поль Манц называл имя живописца Лоренцо ди Креды, дружившего, по свидетельству одного из биографов художника, с Бенивьени. Однако нет никаких данных, что этот бюст исполнил именно он, да и вообще неизвестно, занимался ли он когда-нибудь скульптурой. Лоренцо ди Креды, правда, исполнил живописный портрет своего ученого друга, но где сейчас портрет — неизвестно, и о нем мы знаем только по литературным источникам. Решение вопроса затруднялось и тем, что до нашего времени не дошло ни одного изображения Бенивьени: как поэт и философ он не принадлежал к звездам первой величины, и имя его еще при жизни затерялось среди громких имен более знаменитых современников.

После первых недель шумного успеха «Бенивьени» наступило некоторое отрезвление.

Трудно сказать, кто первый пустил этот тревожный слух. Казалось бы, не было к этому никаких поводов, а слухи между тем ширились и проникали далеко за границы узкого круга искусствоведов и музейных работников. Все больше людей начали поговаривать о том, что «Портрет Бенивьени» — фальшивка. Кое-кто уже начал злорадно посмеиваться над конфузом, грозящим знатокам.

А вскоре эти слухи обрели под собой весьма прочное основание. В декабре 1867 года в «*Chronique des Arts*» появилось сообщение из Флоренции: антиквар Джованни Фреппа заверяет, что бюст Бенивьени исполнен по его заказу в 1864 году итальянским скульптором Джованни Бастианини и что он, Фреппа, заплатил ему за



Бастинини. Этюд к портрету Джироламо Бенивьени.

работу 350 франков. Моделью послужил рабочий табачной фабрики Джузеппе Бонаюти. При продаже скульптуры г-ну де Ноливо антиквар, якобы, и не пытался убедить покупателя, что это скульптура XV века; хотя с другой стороны и не сказал ничего о ее подлинном авторе.

Бастинанини? Но кто такой Бастинанини? И вообще при чем он, если этому бюсту уже триста с лишним лет и за него уплачено почти четырнадцать тысяч франков?!

Пусть говорят, что хотят, но честь мундира превыше всего. Граф де Ньеверкерк высокомерно заявил, что утверждение синьора Фреппы — ложь и злобная клевета итальянских националистов. Они, видите ли, не хотят смириться с очевидным фактом: выдающимся памятником итальянского искусства владеет французский музей.

Журналисты охотно подхватили эту удобную версию и на все лады начали трубить, что выпад Фреппа не что иное как хитрая интрига и акт мести итальянских торговцев древностями. Дескать, де Ноливо обещал при перепродаже «Бенивьени» доплатить Фреппа тысячу франков, но не сдержал слова, а тот и озлился. Правда, «Gazette des beaux arts» осторожно обмолвилась, что слова флорентийского антиквара заслуживают если не полного доверия, то во всяком случае проверки. Но большинство пребывало в уверенности, что портрет Джироламо Бенивьени исполнен рукой выдающегося скульптора эпохи итальянского Возрождения.

— Я готов до конца дней своих месить глину тому, кто сумеет доказать, что он автор «Бенивьени», — публично заявил известный в свое время скульптор Эжен Луи Лекен.

— А я плачу пятнадцать тысяч франков тому, кто создаст парный к «Бенивьени» бюст, — вторил ему граф де Ньеверкерк.

В своих самонадеянных декларациях Лекен и Ньеверкерк были, однако, не очень осторожны. На одной из тихих флорентийских улочек жил человек, который мог бы заставить своего французского коллегу месить для него глину, а сиятельного графа выложить

немалую толику денег. Это был настоящий автор «Бенивьени», скульптор Джованни Бастианини.

Нелегкая жизнь осталась за плечами этого еще молодого рослого человека с большими натруженными руками. Его отец был рабочим каменоломен в Камерата близ Фьезоле. Изо дня в день Бастианини-старший возил на повозке тяжелые камни за семь километров во Флоренцию, и все же его семье часто не хватало самого необходимого. Маленький Джованни рано стал помогать отцу: даже гроши, что платил ему хозяин, служили важным подспорьем семейному бюджету.

Первыми учителями впечатлительного мальчугана были простые каменотесы. Именно от них перенил он не только неиссякаемое трудолюбие, но и профессиональные секреты обращения с неподатливым камнем. Едва Джованни исполнилось пятнадцать лет, как он покидает родной дом и поступает в ученики к флорентийскому ваятелю Джироламо Торрини, а затем переходит к Пио Феди, посвятившему любознательного юношу в тайны ремесла скульптора.

Годы учения пролетели, и, наконец, наступило время, когда молодой скульптор должен был рассчитывать только на себя. В своей тесной, более чем скромной мастерской он работал без устали, однако капризная слава, казалось, не хотела его замечать. Бастианини создавал все новые и новые произведения, но ни одно из них не находило благосклонного мецената и в конце концов покрывалось пылью в сыром полутемном углу. Лишь изредка удавалось подработать кое-что реставрацией старинных памятников.

И вот однажды, — а это случилось в 1848 году, — когда восемнадцатилетний Бастианини, подтянув потуже пояс, с каким-то безнадёжным упрямством трудился над очередной фигурой, в его мастерской появился известный во Флоренции торговец древностями Джованни Фреппа. Наметанным глазом антиквара он сразу же увидел несомненную одаренность Бастианини и, что самое важное, горячую влюбленность молодого скульптора в искусство Ренессанса.

Нередко эта любовь уводила увлекающегося юношу на путь прямого подражания мастерам XV—XVI веков. Практичный торговец почуял здесь возможность наживы и, поскольку стесненное положение Бастианини было очевидным, предложил ему аванс и заказ на небольшую статуэтку в стиле кватроченто, то есть XV века. Новенькие, блестящие монеты аккуратным столбиком лежали на столе: это и плата за жилье и мастерскую, и долг хозяину трапезной, еще на прошлой неделе закрывшему кредит, наконец, посылка матери в Камерату...

В первой половине и середине прошлого столетия художники-романтики, критики, коллекционеры, любители искусства, а вслед за ними антиквары и торговцы «открыли» для себя целую область искусства — искусство XV века, ранний Ренессанс, предшествовавший эпохе Высокого Возрождения. Если классицисты поднимали на щит Леонардо да Винчи и Микеланджело, Рафаэля и Корреджо, Дюрера и Гольбейна, то сейчас более всего интересовались братьями ван Эйк и Босхом в Нидерландах, Шонгауэром и Рименшнейдером в Германии, Гирландайо, Боттичелли и целой плеядой замечательных живописцев и скульпторов, работавших в Италии XV века. В их произведениях тогда видели не столько изощренность формы и виртуозное совершенство исполнения, сколько непредвзятость взгляда, чистоту души, бесхитрость и отсутствие каких-либо заученных приемов, трезвый реализм в изображении окружающей жизни, удивительно сочетавшийся с наивной, простодушной религиозностью.

Цены на произведения XV века резко подскочили; собиратели и музеи усиленно разыскивали картины и скульптуры полузабытых, а ныне возрожденных мастеров. Джованни Фреппа держал, что называется, нос по ветру.

За первым заказом антиквара последовал другой, третий... Бастианини работал, не покладая рук, а его долги Фреппа все не уменьшались. Правда, теперь у него была просторная, светлая мастерская, спагетти и бутылка терпкого молодого вина на обед, но цепля все туже связывала его по рукам и ногам. Фреппа и некоторые другие

торговцы сумели авансами и посулами будущих заработков крепко привязать к себе молодого скульптора. Из мастерской Бастианини выходили статуи, портретные бюсты и камины «в стиле Ренессанс». И надо признать, что скульптор великолепно усвоил приемы художников XV века, глубоко проникся самым духом искусства той далекой поры. Ловким посредникам не стоило больших усилий «пристраивать» его фальшивки в крупнейшие музеи и частные собрания Флоренции, Рима, Лондона, Парижа, Вены, Будапешта и других городов Европы. Львиную долю выручки торговцы, конечно, оставляли себе, а автору платили совсем мало. С большим трудом Бастианини мог время от времени выкроить несколько недель или дней для работы над портретами, статуями или декоративными скульптурами, которые он подписывал своим настоящим именем.

Шумный скандал, разразившийся в связи с бюстом Бенивьени, прервал ставшее уже привычным течение жизни.

Бастианини без труда опровергнул Лекена, пытавшегося, исходя из особенности старинной и новой техники скульптуры, отрицать авторство своего современника. В ответе французскому скульптору, опубликованном в «Gazetta di Firenze», Бастианини не оставил, что называется, камня на камне от аргументов Лекена.

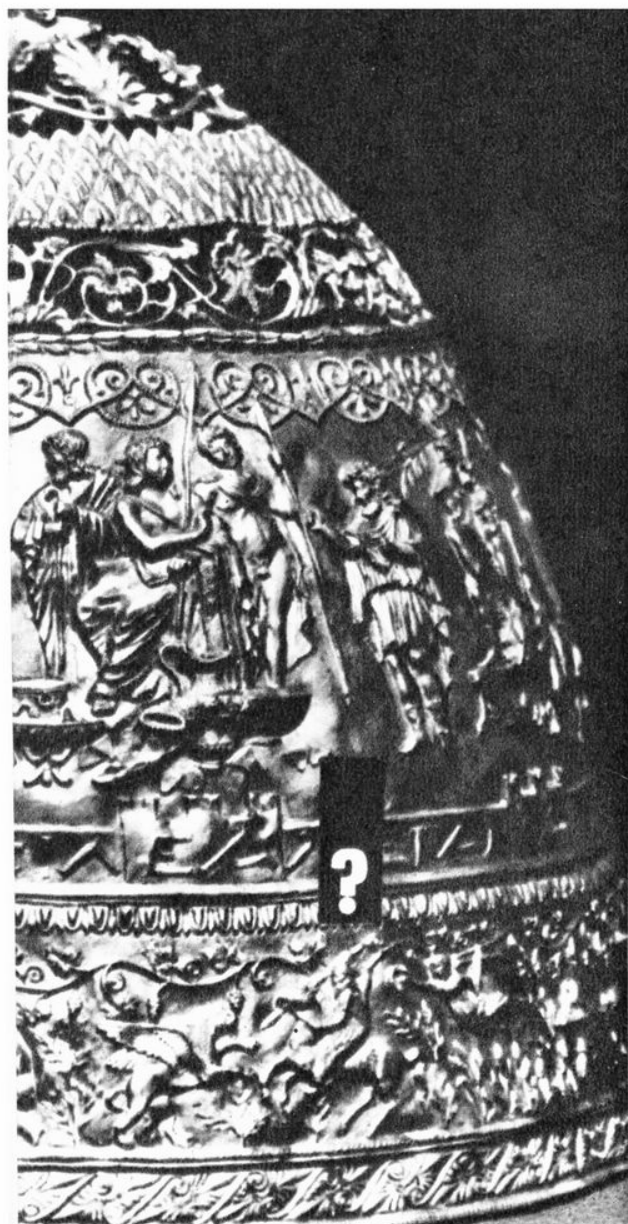
Столь же убийственно было и письмо флорентийского ваятеля Генеральному директору Императорских музеев Франции в газете «La Nazione» от 15 февраля 1868 года. Бастианини не только принимал вызов самоуверенного аристократа, но даже брался создать бюст «одинакового качества с бюстом Бенивьени» не за 15 тысяч франков, как предлагал граф де Ньеверкерк, а всего лишь за 3 тысячи. «Что касается остальных 12 тысяч франков, — продолжал он, — я обязуюсь, чтобы сделать Вам, одному из столпов Второй Империи, приятное, вылепить портреты двенадцати римских императоров по тысяче франков за штуку». «Столп Империи» посчитал за лучшее не заметить едкой издевки, скрытой в письме скульптора.

Нетрудно предположить, чем кончилась бы эта полемика, но судьба неожиданно спутала все карты. 29 июня 1868 года Джованни Бастианини скоропостижно скончался. Лишь после его смерти выяснились многие обстоятельства его трудной жизни.

Что же касается дискуссии о «Портрете Джироламо Бенивьени», то смерть Бастианини уже не могла повлиять на ее исход. Рабочие табачной фабрики подтвердили, что изображенный на портрете — их товарищ Джузеппе Бонаюти. Один из флорентийских художников своими глазами видел в 1864 году Бастианини во время работы над «Портретом Бенивьени». Наконец, последним доводом в пользу авторства Бастианини мог служить эскиз головы «Бенивьени», обнаруженный после смерти скульптора в его мастерской.

Спор был закончен. «Загадка Бенивьени» перестала существовать. К великому смущению «знатоков» во главе с графом де Ньеверкерком портрет флорентийского философа, сопровождаемый ядовитыми насмешками публики и всей европейской прессы, был перенесен из Лувра в Музей декоративного искусства, где и поставлен рядом с другими знаменитыми подделками.

И все же спор продолжался. Спор между теми, кому действительно дорого искусство, и беззастенчивыми спекулянтами подлинными и фальшивыми духовными ценностями. Этот спор не закончен и по сей день.



История о скифском царе и одесском ювелире

В один из обычных зимних дней 1896 года, когда над австрийской столицей хмурилось низкое февральское небо, к перрону Северного вокзала подошел поезд. Среди его пассажиров находился невысокий человек с реденькой бородкой. Он бережно прижимал к себе саквояж, какие в те времена носили врачи или коммивояжеры.

В ближайшей второразрядной гостинице, куда его доставил извозчик, он потребовал недорогой номер. В книге для приезжающих появилась очередная запись: «Г-н Ш. Гохман. Негоциант из Очакова. Россия». Рыхлый, апатичный хозяин гостиницы, равнодушно скользнув взглядом по невзрачной фигуре постояльца, протянул ему ключ. Конечно, это имя ему ничего не говорило. Но в Очакове «негоцианта» знали все: уже не один год Шепсель Гохман в компании со своим братом торговал и перепродавал все, что сулило хоть какую-нибудь прибыль, — от «колоннальных товаров» до старинных украшений.

Через несколько минут, едва успев помыться с дороги и переменить манишку, Гохман вышел из гостиницы и подозвал пролетку. На коленях покоился все тот же рыжеватый саквояж.

А еще через полчаса очаковский купец сидел в роскошном кабинете директоров венского Императорского музея Бруно Бухера и Гуго Лейшнинга. Из саквояжа сначала были извлечены золотые кольца, фибулы, скреплявшие одеяния на плечах древних греков, ожерелье и серьги чудесной работы. Наконец, на свет появился какой-то предмет, завернутый в шерстяные тряпки.

— Вот Тиара скифского царя Сайтоферна, — торжествующе заявил Гохман, наслаждаясь изумлением ошеломленных директоров.

И действительно, было чему удивляться. На столе, излучая мягкое, матовое сияние чистого золота, стояла древняя чеканная тиара изумительной работы и превосходной сохранности. Только в одном месте виднелась небольшая вмятина, словно от удара меча, но украшения вокруг нее почти не были повреждены.

Тиара представляла собой куполообразный парадный шлем, разделенный на несколько горизонтальных поясов, чаще всего орнаментальных. Но главное место занимала широкая полоса с изображениями сцен из гомеровских «Илиады» и «Одиссеи»: Брисеида прощается с Ахиллесом, Ахиллес сжигает труп убитого друга — Патрокла, а боги ветров раздувают пламя костра; Одиссей уводит коней Реза, жертвоприношение Агамемнона. Красивой чеканкой был покрыт и нижний, второй по ширине фриз: скифский царь охотится на фантастического крылатого зверя, в то время как его коронует лавровым венком Nike — богиня Победы. По сторонам пасутся козы и овцы, лошади и быки, виднеются фигуры скифских воинов. А между этими фризами по кругу шла древнегреческая надпись, гласящая о том, что эту тиару преподносят в дар Сайтоферну жители города Ольвия.

Ольвия! Еще в VI веке до н. э. греки из Милета основали в устье Буга, в 30 километрах от нынешнего Очакова город, названный ими Ольвией. Почти тысячу лет Ольвия славилась как одна из крупнейших и культурнейших греческих колоний в Северном Причерноморье, пока в середине III века н. э. не была разорена и разрушена ордами готов. Время, ветры и пески довершили дело варваров: вскоре лишь немые курганы в степи да руины крепостных стен напоминали о давно прошедших временах.

Первые раскопки античных колоний Северного Причерноморья проводились еще в XVIII веке. Потом они были прерваны и возобновились лишь во второй половине XIX века, но уже на новой,



Тара Сайтоферна.

научной основе. Боспор, Пантикапея, Херсонес, Ольвия... — эти звучные названия погребенных городов волновали тогда ученых всей Европы. Едва ли не каждый год экспедиции русских археологов совершали поразительные открытия все новых городов и дворцов, богатейших погребений и кладов, чудесных скульптур и расписных ваз. Конечно, большинство находок оседало в музеях России, и прежде всего Петербурга, Москвы и Одессы. Тем более желанными казались они работникам европейских музеев. И вдруг такая необыкновенная корона скифского вождя, правившего своими воинственными племенами около 200 года до н. э.!

— Но откуда, герр Гохман, у вас эта тиара?

— Откуда? Чудес на свете не бывает, хотя эта корона — настоящее чудо. Прошлым летом ученые люди работали в Ольвии и неподалеку от нее раскопали скифскую могилу с богатым кладом. Там были похоронены Сайтоферн и его жена. Вот откуда и тиара, и другие украшения. Достались они мне, конечно, за большие деньги. Но ведь надо, чтобы хоть раз в жизни повезло бедному коммерсанту.

Дирекция Императорского музея пригласила в качестве экспертов крупнейших венских археологов и искусствоведов — Бенндорфа, Бормана, Шнейдера и других. И почти все они в один голос подтвердили: да, это действительно тиара скифского царя Сайтоферна, подлинное творение античного художника, произведение высокого класса и высокой ценности. Прекрасная работа, выдававшая руку настоящего мастера, блеск чистого золота, аромат далекой древности и радость открытия произведения большого искусства не оставляли места сомнению. Осторожные предостережения одного-двух скептиков не были приняты во внимание.

Но где взять громадные средства, чтобы заплатить предприимчивому очаковскому купцу, заломившему такую цену, что директора музея только развели руками? И сколько они не уговаривали Гохмана, сколько не просили уступить или хотя бы подождать, тот был непреклонен. Бережно завернув тиару в тряпки и уложив ее в сак-

вояж, счастливый обладатель скифской короны удалился, оставив огорченных директоров и экспертов.

В тот же вечер в доме № 20 по улице Маргариты, где находилась лавка антиквара Антона Фогеля, состоялись секретные переговоры. В них, помимо хозяина, приняли участие венский маклер Шиманский и уже известный нам Шепсель Гохман. О чем они договаривались в комнатке позади магазина, осталось неизвестным, но наутро Гохман отбыл в родной Очаков. В марте того же 1896 года Шиманский и Фогель сели в поезд Вена — Париж. Поздней ночью, когда утомленные пассажиры мирно спали, антиквар ни на секунду не выпускал из рук драгоценный рыжеватый саквояж.

Кабинет в Лувре. По одну сторону стола — Фогель и Шиманский, по другую — директор Лувра Кемпфен, руководитель отдела античного искусства Эрон де Вилльфосс, целый синклит авторитетных ученых: Мишон, Равессон-Мольен, Лафенетр, Бенуа, Мишель, Молинье, Соломон Рейнак и многие другие. А между ними, на столе — бесценный дар ольвийских греков, венчавший некогда их грозного соседа скифского царя Сайтоферна.

Восторгам не было конца. Какая чудесная, уникальная вещь! Ведь такой тиары нет ни в одном музее! Конечно, упускать ее нельзя ни в коем случае! Это будет гордость Лувра!

— Господа, какова же будет ваша окончательная цена?

Двести тысяч! По тем временам это были громадные деньги, отпустить которые могла только палата депутатов. Фогель и Шиманский ждать не соглашались. Выручили друзья музея, богатые меценаты Корройе и Теодор Рейнак: они одолжили дирекции Лувра необходимую сумму с тем, чтобы ее вернули после решения парламента.

Итак, предприятие, начатое удачливым купцом из Очакова, увенчалось полным успехом. Шепсель Гохман получил 86 тысяч франков, Шиманский за свои «труды» — 40 тысяч и Антон Фогель — 74 тысячи комиссионных. Парламент задним числом утвердил

ассигнование на покупку; Корройе и Рейнак получили сполна. А тиара Сайтоферна заняла почетное место в постоянной экспозиции Лувра, неизменно вызывая восторженное удивление специалистов, знатоков и многочисленных посетителей крупнейшего в Западной Европе музея.

Казалось бы, все остались довольными. Но если бы почтенные руководители Лувра снизошли до более внимательного изучения всех обстоятельств, связанных с ослепительной тиарой скифского царя, то вряд ли их спокойствие было бы столь полным и безмятежным.

Ко многим крупным открытиям раньше — да и теперь — нередко присасывались, словно пиявки, оборотистые дельцы, стремящиеся погреть руки там, где царствовали ученые. Так было и в конце XIX века, когда открытия русских археологов в области античной культуры Северного Причерноморья вызывали большой интерес всей научной общественности, любителей и коллекционеров древностей. И немедленно — как грибы после дождя — появилось множество фальшивок, якобы найденных при раскопках. Покупались и продавались поддельные монеты, вазы, керамические статуэтки, надписи на обломках античных мраморов, ювелирные украшения из золота, серебра и бронзы. Нередко для придания этим изделиям достоверности в них вмонтировались подлинные античные фрагменты и детали: цветные камни, медальоны, бронзовые гвозди и т. д. На предметы осторожно наносили необходимые повреждения, какие-то темные пятна, землю, — одним словом, работали мастера своего дела.

Но даже среди торговцев «древностями», славившихся на всю Россию, выделялись очаковские купцы братья Гохманы. Если большинство торговало сравнительно небольшими обломками мраморных плит с высеченными на них отдельными греческими буквами и словами, то Гохманы поставили дело на широкую ногу. Доверчивых любителей античных надписей они снабжали большими мраморными

досками, украшенными пространными надписями. Начертания букв, обороты речи, наконец, само содержание этих надписей свидетельствовали о том, что дельцы пользовались квалифицированной консультацией незаурядного знатока Ольвии и античной палеографии.

К 1894 году Гохманы, однако, свертывают эту торговлю: рынок был уже наводнен подлинными и фальшивыми надписями, и спрос на них резко падает. Находчивые братья переходят на золото, благо не так далеко, в Одессе, никогда не ощущалось недостатка в искусных ювелирах. Золото оказалось лучшим материалом для драгоценных фальшивок: серебро и олово чернеют от времени, бронза и медь тоже покрываются патиной, а золото, даже если оно и пролежит в земле две тысячи лет, сохраняет блеск и первозданную красоту благородного металла. Немало «античных» ожерелий, перстней, диадем, серег и других украшений прошло через руки ловких купцов.

В 1895 году, то есть за год до появления на свет божий знаменитой тиары, к коллекционеру Фришену из города Николаева пришли крестьяне и рассказали о найденном ими древнем кладе. Они предложили ему золотые кинжал и корону, богато украшенные чеканными гирляндами, фигурными изображениями и посвятительной надписью Ахиллу Понтарху. Только за корону, все золото которой стоило не более 900 рублей, Фришен уплатил бешеные деньги — 10 тысяч рублей.

Но радость собирателя была недолгой. Директор Одесского археологического музея Э. фон Штерн без особого труда разоблачил подделку: начертание букв на короне относилось к IV—III векам до н. э., а на кинжале — к III—IV векам н. э. Таким образом, кинжал должен быть моложе короны примерно на 600—800 лет, и в одном кладе они оказаться не могли. Крестьяне же, «открывшие» клад, оказались подставными лицами братьев Гохман.

О том, что тиара Сайтоферна тоже фальшивка, уже в мае 1896 года заявил видный русский ученый, профессор Петербургского университета А. Н. Веселовский. Это же с фактами в руках убедительно



Тнара Сайтоферна. Деталь.

доказывал один из крупнейших исследователей того времени Адольф Фуртвенглер из Мюнхена. В августе 1896 года он выступил в журнале «Revue Cosmopolis» с обстоятельной статьей, посвященной тиаре скифского царя.

Прежде всего, — призывал Фуртвенглер, — всмотритесь в фигуры короны, в их движения, жесты, лица, одеяния. Разве это стиль античной пластики? Ведь это провинциальные актеры, подменяющие врожденную грацию и благородство древних героев театральным пафосом.

Субъективно? Хорошо. Богов ветров греки всегда изображали в виде рослых атлетов, а здесь — путти детского возраста. Богиня Победы венчает Сайтоферну лаврами. Но за какие заслуги? За удачную охоту? Помилуйте, но две тысячи лет назад охота была настолько обыденным, привычным занятием, что Нике отмечала лишь героев ратных, но не охотничьих подвигов.

И еще. Так ли уж правдоподобна сказка о подарке жителей Ольвии скифу Сайтоферну? Правда, сохранилась так называемая надпись Протогена, повествующая о том, что ольвийцы действительно принесли в дар Сайтоферну 900 слитков золота. Алчному скифу, однако, это показалось мало, и он потребовал еще. Но греки в ответ на эти притязания начали укреплять крепостные стены. Трудно поверить, что в такой напряженной ситуации могла возникнуть тиара как подарок ольвийских греков своему недругу.

И, наконец, последний, но самый сокрушительный аргумент. Фуртвенглер нашел прототипы целого ряда персонажей тиары. И они оказались на произведениях самых разных эпох и из разных, зачастую весьма отдаленных друг от друга мест: на ожерелье V века до н. э., найденном в Тамани, и на вазах из Южной Италии, изделиях из Керчи и так называемом щите Сципиона, хранящемся в Лувре, и других изделиях античных мастеров.

Доказательства Фуртвенглера подкрепил и развил директор Одесского археологического музея Э. фон Штерн. В своем докладе

на Археологическом конгрессе в Риге, состоявшемся 2 августа 1896 года, он развернул перед слушателями широкую картину бурной деятельности торговцев подделками на юге России, и в частности братьев Гохман. Расцвету этой «античной лихорадки» способствовало к тому же и то, что над раскопками в Ольвии по существу не было никакого государственного контроля. И все же немыслимо, чтобы такая сенсационная находка, как тиара Сайтоферна, прошла бы не замеченной русскими археологами. Что же касается самой короны скифского царя, то буквы на ней явно скопированы с надписи Протогена.

Нет, тиара Сайтоферна — это не подлинник античного искусства. Это подделка. Пусть тонкая, искусная, но все же фальшивка!

Эти тревожные сигналы из Мюнхена, Петербурга и Одессы, конечно, доходили до Парижа. Однако руководители Лувра пребывали в упоении от своего приобретения. Их уверенность опиралась к тому же на благоприятные высказывания многих видных ученых Франции, Германии и других стран. Постепенно затихли и позабылись голоса немногочисленных скептиков, и волнение, вызванное сокровищем Гохмана, улеглось. Если не все, то во всяком случае подавляющее большинство археологов и музейных работников оставались уверенными в том, что выставленная в Лувре золотая корона — это подлинная тиара скифского царя Сайтоферна, преподнесенная ему ольвийскими греками.

Прошло семь лет. Семь спокойных и в то же время таких бурных для Франции лет. Вся страна клочкотала в яростной схватке вокруг нашумевшего дела Дрейфуса. Умы современников были заняты более важными и животрепещущими вопросами, чем корона скифского владыки, мирно покоящаяся под стеклянным колпаком в одном из тихих музейных залов.

Но вот однажды, — а это случилось в марте 1903 года, — в одной парижской газете появилось сообщение: художник с Монмартра Майянс, прозванный Элина, заявил, что именно он, а не безвестный

грек из Ольвии исполнил тиару Сайтоферна. Разразился грандиозный скандал. Все французские газеты подхватили сенсацию. Насмешливые парижане изощрялись в издевках, и уже через два дня не только в кабаре, но и все уличные мальчишки задорно распевали веселые куплеты о царской короне и ученых мужах, севших в галошу.

А еще через несколько дней, 23 марта, газеты опубликовали открытое письмо парижского ювелира Лифшица, в котором он решительно оспаривал авторство Майянса. Более того, Лифшиц утверждал, что он своими глазами видел настоящего автора тиары Сайтоферна. Им, по его словам, является одесский ювелир и чеканщик Израиль Рухомовский, исполнивший в 1895—1896 годах знаменитую корону и получивший за восемь месяцев работы над ней две тысячи рублей.

Что тут началось! Газеты неистовствовали. Толпы любопытных повалили в Лувр, но злополучной тиары Сайтоферна — увы! — не увидели. Смущенные и взволнованные сотрудники музея поспешили убрать ее в запасник. Это только подлило масла в огонь и подзадорило газетчиков. Правительство вынуждено было назначить специальную комиссию для расследования всех обстоятельств дела. Возглавил ее Клермон-Гаммо, член Академии наук, профессор Коллеж де Франс, одного из старейших учебных заведений Франции.

Но где же главный герой? Уже через два дня после опубликования письма Лифшица русский корреспондент парижской газеты телеграфировал из Одессы: «Гравер Израиль Рухомовский, проживающий в Одессе, Успенская, № 36, объявляет с полной уверенностью, что он — творец тиары. Он сообщает, что выполнил ее по заказу одного человека из Керчи в 1896 году. Рухомовский готов приехать в Париж, чтобы доказать свои слова, если ему дадут средства на поездку в размере 1200 франков». Париж бурлил, расколовшись на два лагеря «сайтофертистов» и «антисайтофертистов». Имя маленького одесского ювелира было у всех на устах.



Рисунок из «Русских древностей».

Рухомовский, Рухомовский... Подождите, кажется, эта фамилия уже упоминалась и к тому же в прямой связи с тем самым Шепселем Гохманом из Очакова!

В конце 1896 года братьям Гохманам удалось всучить одному из крупных русских коллекционеров якобы найденные в раскопках «антики» — золотые статуэтки богини Нике и Эрота, сидящего верхом на кентавре. Приглашенный в качестве эксперта Штерн определил их как фальшивки. Возмущенный столь наглым надувательством,

собиранье возбудил судебный процесс против Гохманов. Одесский ювелир Деморье, выступавший на суде в качестве свидетеля, показал под присягой, что эти статуэтки были отлиты в его мастерской по заказу Израйля Рухомовского, проживающего в Одессе в доме № 36 по Успенской улице и работающего там же без вывески и патента. Этот же Рухомовский отчеканил и окончательно отделал статуэтки. Кроме того, Деморье сделал для Рухомовского несколько золотых пластин, причем вес одной из них — 460 грамм — точно совпадал с весом тигры Сайтоферна. Когда Штерн посетил Рухомовского, то все стены скромного жилища бедного одесского ювелира были увешаны прекрасными рисунками с античных пальмет, а сам Рухомовский усердно трудился уже полгода, по его утверждению, «для собственного удовольствия» над изготовлением золотого скелетика. Как удалось выяснить позднее, этот скелетик был заказан ему тем же Гохманом и предназначался последним в качестве «археологической находки» для венского банкира барона Ротшильда. Свое авторство в отношении тигры Сайтоферна Рухомовский тогда категорически отрицал.

И вот сейчас, 5 апреля 1903 года Израиль Рухомовский ступил на землю Парижа. Не желая раньше времени привлекать к себе внимания, он остановился в гостинице под вымышленным именем Бардеса.

Но вездесущие газетчики очень скоро пронюхали об убежище героя дня. Гостиницу буквально осаждали толпы репортеров, охотников за автографами и просто любопытных зевак. Портреты одесского ювелира и фотографии его тигры обошли все газеты. Падкие на сенсацию журналисты держали публику в курсе малейших событий, описывая внешность знаменитости, его одежду, привычки и даже меню его обеда. А какой-то богатый американский импресарио оперативно предложил двести тысяч франков за турне Рухомовского по Америке, конечно, вместе с тигрой Сайтоферна. Единственное условие, которое поставил этот бизнесмен, была

гарантия, что он имеет дело с «настоящим фальшивым» производением.

Париж хохотал!

Однако шутки в сторону, а правительственной комиссии еще предстояло убедиться в том, что тиару Сайтоферна сделал именно Израиль Рухомовский, который, как это выяснилось на первом же допросе, очень мало что смыслил в античной археологии. Тогда поставили следующий опыт. Тиару Рухомовскому не показали, а предложили на память повторить какой-нибудь ее фрагмент. Ювелир этим не смутился и тут же назвал старинный рецепт необходимого ему сплава, из которого сделана вся тиара. Затем прямо на глазах у пораженных членов комиссии он отчеканил часть фигурного фриза, которая при сравнении с тиарой оказалась полностью ей идентичной.

Сомнений больше не оставалось.

Дар ольвийских греков скифскому царю оказался изделием одесского ювелира Израйля Рухомовского.

Что же касается инициатора всей аферы, то Рухомовский рассказал туманную и маловероятную историю о неизвестном господине из Керчи, заказавшем ему тиару и предназначавшем ее в качестве юбилейного подарка какому-то русскому ученому-археологу. Этот же заказчик приносил Рухомовскому в качестве образцов «Русские древности» И. Толстого и Н. Кондакова, атлас к «Древней истории» Вейссера, репродукции с щита Спициона и гравюры Джулио Романо с фресок Рафаэля.

Вот и все. Эпопея с тиарой скифского царя, взбудоражившая весь ученый мир, подошла к концу. «Антисайтофертисты» могли торжествовать победу над поверженными противниками.

А что же стало с героями нашей истории?

Шепсель Гохман и его венские компаньоны Фогель и Шиманский предпочли скромно держаться в тени.

Израиль Рухомовский, получив деньги за проезд из Одессы в Париж и обратно, благополучно вернулся на Успенскую улицу. Надо

полагать, что с этой поездкой бедный чеканщик связывал какие-то радужные мечты об известности и богатстве. Увы, его надеждам не суждено было сбыться. Героя дня очень скоро забыли, и до конца своей жизни автор тиары Сайтоферна хранил горечь и обиду на ветреных репортеров и неблагодарную толпу.

Ну, а тиара? Тиара, пережившая свою славу, была передана из Лувра в Музей декоративного искусства и там нашла свое место возле бюста Джироламо Бенивьени работы Бастианини как прекрасный образец ювелирного искусства, но не времен античной Ольвии III века до нашей эры, а конца XIX столетия нашей эры.



Многоликий

Никто, за исключением двух-трех человек, не переступал порога этой просторной мастерской на одной из окраинных улиц Рима. Уходя, хозяин никогда не забывал навесить на прочную, обитую железом дверь тяжелый замок, а если кто стучался к нему, то выходил к посетителю на лестницу. Покров таинственности разжигал любопытство общительных соседок. За спиной у этого молчаливого, замкнутого человека они шушукались, что синьор, наверное, путается с нечистой силой.

Если простодушным кумушкам удалось бы попасть в мастерскую Альчео Доссены, то их предположения превратились бы в уверенность. Мастерская действительно напоминала обитель — нет, не колдуна из сказки, а скорее средневекового алхимика.

Обычные инструменты скульптора соседствовали с какими-то загадочными приспособлениями, куски мрамора — с глиняными фигурами, завернутыми в мокрые тряпки. На большом столе — реторты, спиртовки, колбы, целая батарея склянок и бутылок с разноцветными растворами, микстурами и вонючими мазями. А посередине — глубокая яма, обмазанная цементом и доверху наполненная странной темной жидкостью. Из нее постоянно высывались то мраморная рука, то голова античной богини, то ноги какой-то скульптуры. Огонь, тлеющий в большом камине, освещал неверным пламенем мастерскую и ее угрюмого хозяина в кожаном фартуке и с неизменной трубкой в зубах. Порой, поставив уже готовую скульптуру на постамент, Доссена наносил ей сильный, точно рассчитанный удар молотком...

Изредка приходили двое: римский антиквар и ювелир Альфредо Фазоли и его компаньон Палези. Они придирчиво, но с напускным равнодушием, рассматривали новые работы, что-то объясняли, толко-

вали и уходили, оставив скульптору несколько лир. Доссена давно знал своих хозяев: спорить с ними было бесполезно... А куда денешься без них?

Судьба никогда не баловала Альчео Доссену из Кремоны, города прославленных скрипичных мастеров Амати и Страдивария. Ни в ранней юности, когда он учился делать скрипки, а потом поступил подмастерьем к каменотесу, ни впоследствии, когда изо дня в день гнул спину, обтесывая надгробия и каминь, нужда не разжимала своих тисков. Уже немолодым, Доссена отправился в Рим с небольшой корзиной в руках и честолюбивыми надеждами в душе. А еще через год — первая мировая война, окрики капрала, казармы, гарнизоны в сонных городках, окопы, грязь, кровь...

Однажды, — а это было на Рождество 1916 года, — солдат Доссена получил несколько дней отпуска. Денег было в обрез — только на дорогу: не разгуляешься... В одной из римских остерий он случайно разговорился с соседом по столику, назвавшимся антикваром Фазоли. За сотню лир тот купил у Доссены небольшой рельеф в стиле Возрождения, высеченный им в дни временного затишья. Правда, Доссена не признался, что рельеф он сделал сам, а выдавал его за собственность приятеля, но провести антиквара было не просто: он сразу понял что к чему.

Как говорится, коготок увяз, всей птичке пропасть. Когда в январе 1919 года Доссена демобилизовался, он и антиквар быстро нашли друг друга. Для скульптора заказы Фазоли и Палези стали пусть скудным, но единственным источником существования. А торговцы в лице безответного, сговорчивого Доссены нашли сущий клад. Уже первая статуя, которую они приобрели у Альчео за 200 лир, была перепродана ими в пятнадцать раз дороже.

Как художник в подлинном, высоком смысле слова Доссена ничего собою не представлял. Впрочем, после двух-трех неудач он и сам оставил мысль об индивидуальном самостоятельном творчестве. Но как фальсификатор, как мастер подделок он не имел себе равных.



Доссена. «Этруская» Диана.



Доссена. Ангел. Приписывался Симоне Мартини.

Талантливый, дерзкий, умелый, Доссена брался за самые рискованные предприятия, и все они венчались успехом. Врожденный дар и тонкое чутье сочетались в нем с виртуозной техникой и неистощимой изобретательностью. Как никто, он умел придать своим творениям поразительную патину древности, а фактуре мраморных скульптур — полную иллюзию старения. Немало опытейших антикваров и маститых знатоков обвел этот ученик кремонского каменотеса.

Доссену никогда не прельщал легкий путь копииста; столь примитивный прием он оставлял зеленым новичкам. Это был именно фальсификатор и при том высокого класса и необычайно широкого диапазона. Из-под его резца выходили Афины архаической эпохи и скульптуры в стиле итальянских мастеров XV века, готические статуи в духе Джованни Пизано и мраморные саркофаги, удивительно близкие по манере к творениям Мино да Фьезоле или Дезидерио да Сеттиньяно, фронтоны группы и статуэтки, словно три тысячи лет пролежавшие в земле древних этрусков.

Легко представить, какой находкой явился Доссена для антикваров, отнюдь не страдавших излишней щепетильностью. Снабжая его произведения фальшивыми сертификатами и заключениями авторитетных экспертов, они торговали ими бойко и с немалой выгодой. По всей Европе и Америке в антиквариатах, частных собраниях и музеях можно было встретить скульптуры, рожденные в мастерской Доссены и прошедшие через руки Фазоли и Палези. В Нью-Йоркском музее Метрополитен — прекрасная кора, приписываемая греческому мастеру VI века до н. э.; в музее Сан-Луи — этрусская Диана, в Кливленде — архаическая Афина, в Вене — фронтоны группы из Велли, «реконструированная» известным специалистом по античному искусству Ф. Студницка, во многих иных собраниях — десятки статуй и портретов, принадлежащих, якобы, резцу Донателло, Верроккио, Мино да Фьезоле, Росселлино и других корифеев ренессансной пластики. Изобретательный фальсификатор превратил даже итальянского живописца XIV века Симоне Мартини в скульп-

тора. Используя картину Мартини «Благовещение», Доссена сделал по ней две деревянные статуи мадонны и ангела, а Фазоли их благополучно сбыл с рук, «обогатив» попутно биографию знаменитого живописца.

Труды приносили желанные плоды. Но не Альчео Доссене, а его «патронам», цепким и жадным дельцам-антикварам. Только за мраморный саркофаг Екатерины Сабелло, сделанный Доссеной в стиле флорентийского скульптора XV века Мино да Фьезоле и проданный в Америку, они получили сто тысяч долларов! Всего за несколько лет Фазоли и Палези выручили на фальшивках не менее 70 миллионов лир. Что же касается автора их, то ему приходилось довольствоваться жалкими крохами. Подачи хозяев должны были только поддерживать скромное существование скульптора, сохранять его «рабочую форму», но ни в коем случае не насыщать и не «баловать» его.

До поры до времени этот расчет оправдывал себя. Подгоняемый постоянной нуждой, Доссена трудился, не покладая рук. Из его мастерской выходили все новые и новые произведения, радовавшие любителей старины и пополнявшие кассу беззастенчивых спекулянтов.

До поры до времени...

В один из майских дней 1927 года у Альчео Доссены умерла жена. За несколько часов агонии единственного близкого человека скульптор словно постарел на много лет. Но даже в эти тяжелые минуты ему пришлось думать о самых прозаических вещах. Как на грех, в кармане звенела лишь пара сольди: даже не, на что было устроить похороны. Убитый горем, Доссена кинулся к Фазоли и Палези. Те в деньгах отказали.

О, если бы эти черствые, самодовольные торгаши могли предвидеть последствия своего отказа, они сами принесли бы скульптору несчастную сотню лир и еще десять раз постольку!

Ту короткую майскую ночь, которую Доссена провел над телом покойной жены, он не забыл до конца жизни. Новый день он встре-



Доссена. Так называемая фронтонная группа
из Велли.



Студница. Реконструкция «Фронтонной группы из Велли».

чал уже не безропотным, покорным исполнителем чужой воли, а человеком, закаленным горем, внутренне собранным, исполненным твердой решимости действовать и мстить. Впрочем, бояться ему было нечего: ведь сам он никогда не выдавал свои работы за произведения других художников. Это делали за него антиквары.

Война была объявлена. Все европейские газеты подхватили самую громкую сенсацию года. С их страниц смотрело лицо пожилого человека с глубокими морщинами и грустными глазами — «гений фальшивок», как окрестили Доссену журналисты и критики. Фотографии его подделок обошли журналы и газеты всего мира.

Словно круги от брошенного в воду камня, в разных концах Европы и Америки возникли отголоски доссеновских разоблачений. Крупнейшие коллекционеры и работники ряда музеев были повергнуты в уныние: мало того, что огромные деньги пустили на ветер, теперь они стали объектом язвительных насмешек и карикатур. Каждый репортер считал своим долгом проехаться на счет оконфуженных знатоков искусства.

Многие не хотели верить. Из Нью-Йорка в Рим специально прибыл крупнейший американский антиквар Якоб Гирш, незадолго перед тем купивший у Фазоли за очень большую сумму статую Афины «арханческой» эпохи. В мастерской Доссена представил ему самое убедительное доказательство — отбитую им мраморную руку богини. Гирш признал свое поражение, самое крупное в его многолетней практике. Последних неверующих убедил фильм, заснятый в мастерской Доссены доктором Гансом Кюрлихом. Перед объективом кинокамеры, залитый светом юпитеров, скульптор спокойно и невозмутимо создавал свою последнюю, на этот раз легальную подделку — «античную» статую богини.

Популярности Доссены мог теперь позавидовать любой художник. О нем снимали фильм, у него брали интервью, его произведениям посвящали обстоятельные статьи в толстых искусствоведческих журналах. В 1929 году галерея Корони в Неаполе организовала боль-

шую выставку его работ. В следующем году такие выставки состоялись в Берлине, Мюнхене, Кёльне.

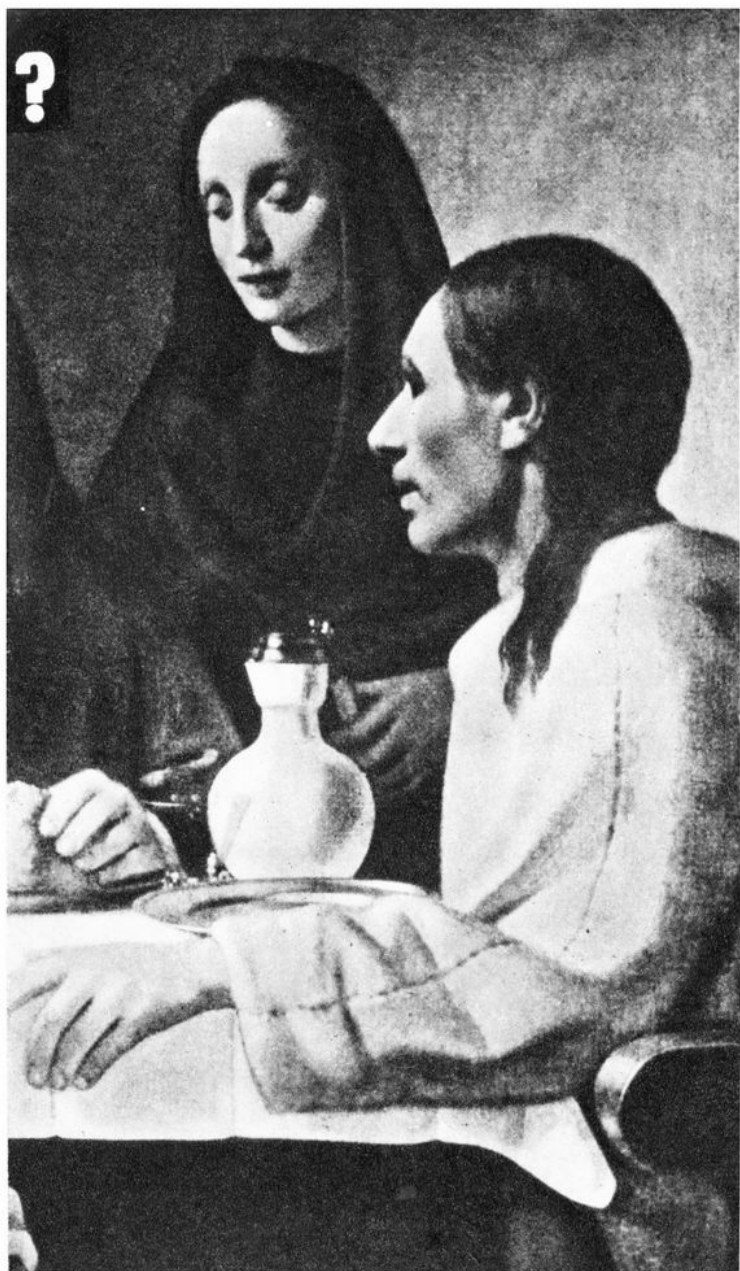
На фоне стен и щитов, затянутых темно-красным бархатом, были расставлены скульптурные произведения разных эпох и стилей. Здесь возвышалась большая статуя Афины-воительницы — произведение, полное строгой красоты и наивной привлекательности доклассического греческого искусства; чуть поодаль стоял юноша-сатир, будто вышедший из мастерской Праксителя, — столь живым казалось его мраморное тело, которое даже царапины и грязные потеки не смогли лишить прекрасной пластичности. А саркофаг Екатерины Сабелло! Сколько в этом произведении ренессансной любви к украшению, как красив орнамент на пилястрах и стенках саркофага. И все же творцом всех этих и многих других, не представленных на выставке произведений, как будто отдаленных друг от друга веками, даже тысячелетиями, был один человек...

Великий, гениальный... Этими и подобными эпитетами тогда щедро награждали Доссену. Но они могли убедить лишь не искушенную публику. Истинным, глубоким знатокам искусства сейчас, когда его работы были собраны вместе, особенно ясной стала непроходимая пропасть, отделяющая самого искусного имитатора от художника-творца.

Можно подделать все: стиль, технику, мастерство, индивидуальные приемы, дух эпохи, даже патину времени. Но нельзя подделать самое главное, то, что отличает каждое произведение большого искусства, — чувство, которое художник вкладывает в свое творение, его пульсирующее сердце, неповторимую эмоциональную окраску, непосредственность всегда своеобразного восприятия мира. Доссена не был исключением. Среди своих коллег по ремеслу он был более удачлив, смел и талантлив, чем другие, и все же его работы — по сравнению с подлинниками — дышали внутренним холодом, равнодушием автора, пустым и надуманным пафосом. Ведь даже великолепный искусственный соловей из сказки Андерсена не смог заменить маленькой серенькой птицы...

Надо сказать, что Фазоли и Палези были весьма предусмотрительны, никогда не продавая в одни руки больше, чем одну работу Доссены. Когда же фальшивки собрали в один зал, то стало очевидным некоторое однообразие приемов скульптора. Чем-то трудно уловимым все статуи были похожи друг на друга. Так, например, чувствовалось, что носы изваяны одним и тем же художником. Выдавал фальсификатора и характер повреждений, слишком обдуманных и осторожных. Случай слеп, и он не разбирает, что более, а что менее важно в скульптуре. Поэтому столь часты находки древних статуй без рук, ног, носа, подбородка или даже без головы. А Доссена, как и всякий мастер, дорожающий своим созданием, всегда отбивал какие-то второстепенные детали. Кроме того, сильно изуродованная скульптура могла упасть в цене.

Спустя несколько лет, в 1936 году некоторые итальянские газеты поместили коротенькое сообщение: на шестидесятом году жизни скончался скульптор Альчео Доссена. Многим уже ничего не напоминало это имя «гениального фальсификатора», героя одного из наиболее громких скандалов в хронике художественной жизни XX века.



Дело еще не закрыто

1945 год. Истерзанная, израненная Европа встречала первую мирную весну. Затихли взрывы, в освобожденные города и села возвращались партизаны, из глубокого подполья выходили бойцы великой армии Сопротивления. Это была весна радости и надежд, многим из которых так и не суждено было сбыться. Но дым пожарищ уже не застилал утренние зори, и люди тогда доверчиво улыбались навстречу ясному, ласковому солнцу. Чистое небо было завоевано дорогой ценой, и место под ним должно отныне принадлежать лишь тем, кто боролся за него и не запятнал свою честь позором сотрудничества с врагом. Перед судом народа держали ответ те, кто за тридцать серебрянников продавали оккупантам интересы Родины.

29 мая 1945 года у подъезда особняка на Кайзерсграхт, 321 в Амстердаме остановилась машина. Из нее вышли несколько офицеров американской разведки и нидерландской военной полиции.

— Господин Хан Антониус ван Меегерен?

По лицу хозяина — представительного, элегантного мужчины с коротко подстриженными усами — разлилась смертельная бледность.

— Ордер на арест.

Еще через несколько часов художник ван Меегерен сидел в кабинете государственного инспектора Воонинга. Начался первый допрос.

Одиночная камера амстердамской тюрьмы. Пять шагов в длину, три в ширину. Маленькое оконце, забранное решеткой. Мерные шаги надзирателя в коридоре. Дни и ночи в страхе и напряжении, мучительном ожидании. Скрежет замка.

— Ван Меегерен! На допрос.

Полтора месяца художник упорно запирался, вилял, выкручивался. Но факты были неумолимы. С документами в руках следователь закрывал все лазейки лжи для спасения.

— Признаете ли вы себя виновным в коллаборационизме и пособничестве немецким оккупантам? Признаетесь ли в том, что в 1943 году при посредничестве контролируемой немцами антикварной фирмы Гудстиккер и агента Геринга банкира Нидля вы продали в коллекцию рейхсмаршала Генриха Геринга картину художника Яна Вермеера Дельфтского «Христос и грешница»? За эту картину Геринг заплатил один миллион 650 тысяч гульденов, из которых Вы — за вычетом комиссионных — получили миллион гульденов. Все правильно?

В углу, за спиной, сержант отстукивал на машинке протокол допроса. Обвиняемый наклонил голову и с трудом выдавил из себя:

— Да.

И снова одиночка. Снова ледящий ужас при одной мысли о приговоре. Ван Меегерен понимал, что грозит ему: мало того, что в обход голландским законам он продал за границу картину одного из величайших художников прошлого, он продал ее Герингу, второй после Гитлера персоне нацистской Германии, человеку, по приказу которого на поверженные, беззащитные Нидерланды были брошены тысячи смертоносных бомб. Позор, тюрьма — будь, что будет, но лишь бы жить! Оставался последний шанс.

— Нет, национальное достоинство Голландии не потерпело ущерба. Свое золото Геринг отдал не за подлинный шедевр, а за фальшивку, подделку. «Христа и грешницу» написал не Вермеер, а я, ван Меегерен.

Заключенный не сдержал торжествующей улыбки и поднял голову, словно ожидая лаврового венка народного героя. Но инспектор лишь скептически усмехнулся. Дешевый прием! Взять на себя сравнительно небольшую вину и тем самым отвести серьезные обвинения... Ход не новый. Но здесь такие номера не проходят!

— Уведите арестованного.

Самое поразительное, что на этот раз Хан ван Меегерен сказал правду.

Он был очень тщеславен и болезненно самолюбив. Всю жизнь, — сколько он себя помнил, — мечтал о славе великого художника. В затаенных грезах видел себя знаменитым, окруженным всеобщим преклонением живописцем, чьи творения, украшая крупнейшие музеи мира, висят рядом с полотнами гениального Рембрандта, Франса Хальса, Вермеера Дельфтского и других. Непомерная гордыня снедала его еще в родном Девентере, где прошла его юность, и в Дельфте, где он одно время служил ассистентом по рисунку и истории искусства, и позднее, в зрелые годы. Даже постоянная бедность не так угнетала молодого художника, как горечь непризнания. На 75 гульденов в месяц, таково было жалование ассистента, еще можно как-то перебиться, но быть маленьким, незаметным живописцем... С этой участью ван Меегерен примириться не мог. В 1913 году за исполненную им на конкурсе акварель в стиле XVII века Дельфтский институт искусств присуждает ему золотую медаль. На следующий день ее пришлось заложить в ломбард, а скоро уже никто и не вспоминал о первом успехе.

Ван Меегерен переехал в Гаагу. Работал много, упорно, с настойчивостью одержимого. Писал портреты, картины на аллегорические и библейские сюжеты. Долгие часы и дни проводил в музеях, пытаясь раскрыть секреты старых мастеров нидерландской живописи. В 1922 году устроил персональную выставку. Постепенно он становится известен как одаренный портретист. Первые крупные заказы, первые гонорары... Поездки в Бельгию, Францию, Италию, Англию... Родовитой британской аристократии импонировала тщательная, педантичная манера голландского живописца, его гладкое письмо и умение придавать портретам современников блеск и аромат минувших эпох. За ней потянулись миллионеры из Чикаго или с «дикого Запада». Королям нефти и свиной тушенки тоже хотелось походить на настоящих королей.

Времена нужды прошли и забылись. Но не забылась тщеславная мечта юности. Спустя годы ван Меегерен был так же далек от ее

осуществления, как и в молодости. Его поощряли, хвалили, охотно принимали в высшем свете, где ценили любезного, остроумного живописца, желающего и умеющего угодить заказчикам. Но всерьез художника все-таки не признавали. На выставках его картины оставались почти незамеченными, и рецензенты уделяли им в своих обзорах всего несколько строк. Серьезная критика или вообще обходила его молчанием, или же упрекала в несамостоятельности и подражании художникам прошлого. Музеи тоже пока что воздерживались от приобретения картин; облюбованное местечко возле Рембрандта и Хальса занимали другие.

Меегерен глубоко переживал неудачи, но не терял надежды. Он верил, что когда-нибудь и ему удастся ухватить капризную фортуна, стать великим художником. В глубине души он был убежден в своей гениальности; мнение же критиков и знатоков искусства объяснял их близорукостью либо завистью. О, они еще будут юлить и ползать перед ним, достойнейшим преемником великой живописи Нидерландов!

— Да, я обманул Геринга и его экспертов. Картину, которую все признавали за произведение Вермеера Дельфтского, написал я, я, я...

Упорно, с отчаянием, ван Меегерен твердил одно и то же на всех допросах.

— И не только «Христа и грешницу». Я написал еще пять «Вермееров» — «Омовение ног» в амстердамском Рейксмузеуме, «Голову Христа» и «Тайную вечерю» в собрании ван Бойнингена, «Благословение Иакова» в коллекции ван дер Ворма. И даже знаменитого «Христа в Эммаусе», что в роттердамском музее Бойманса. Тем же Бойнингену и Ворму я продал две картины Питера де Хооха, и их тоже сделал я.

Голос арестованного прервался, словно захлебнувшись столь необычным признанием. Глаза бегали из стороны в сторону, со лба капался холодный пот. Ван Меегерен знал, что решается вопрос о его судьбе. Терять было нечего.



Хан ван Меегерен. Христос в Эммаусе. Приписывался Вермееру Дельфтскому.

— Бросьте записаться. Это мы уже не раз слышали, — Воонинг достал из папки какие-то бумаги. — Вот последнее заключение реставраторов Лейтвилера и ван Бахемена. Они заверяют, что «Христос в Эммаусе» — произведение художника XVII, а не XX века.

— Нет, картину написал я. В Рокбрюне около Ниццы, где я жил до войны, в подвале моей виллы еще должны сохраниться этюды, наброски и та самая посуда, которую я изобразил на столе в картине.

— Хорошо. Проверим.

— Я докажу, что этих «Вермееров» и «де Хоохов» писал я. Дайте мне старый холст, кисти из барсучьего волоса, те краски, которые я укажу, дайте мне возможность работать, и я на ваших глазах напишу «Вермеера», и ни один эксперт не отличит его от подлинных.

Ван Меегерен понимал, что грозит ему в случае неудачи. И все же не боялся столь рискованного эксперимента. Сейчас, в кабинете следователя вся прошлая жизнь представлялась ему как тщательная подготовка к этому последнему, решающему экзамену.

И действительно, готовился он долго, основательно, не торопясь. Еще в 20-х годах у него созрел план действия, и осуществлял он его с редкостной целеустремленностью. Не один месяц внимательно, углубленно изучал биографии и творчество великих голландских художников XVII века, их манеру письма, особенности техники. В тиши библиотечных залов неумоимо листал старинные, пожелтевшие от времени манускрипты, переписывал замысловатые рецепты грунтов, красок, лаков. В дружеских, вроде бы непринужденных беседах со своим приятелем реставратором Тео ван Вейнгарденом выводывал секреты живописной техники XVII века. Настойчиво искал таких же кистей из настоящего барсучьего волоса, которыми писали старые мастера, целыми днями, — словно усердный подмастерье, — тер в фаянсовой ступе краски. За громадные деньги — 12 тысяч гульденов! — купил маленький кулек драгоценной лазури, этой удивительно чистой краски, до сих пор сверкающей на картинах художников прошлого. А в антиквариате приобрел большую картину неизвестного художника XVII века «Воскрешение Лазаря»: живопись можно было смыть, а старый холст и раму использовать.

Это была вторая, скрытая от всех, жизнь художника. А «в миру» Хана ван Меегерена знали веселым, преуспевающим портретистом,



хорошо зарабатывающим и отнюдь не чуждающимся радостей. В 1932 году он переезжает из Голландии на французскую Ривьеру и поселяется в Рокбрюне на уединенной вилле, окруженной тенистым садом. Прежние гонорары обеспечили несколько лет сравнительно скромного, но безбедного существования.

Вход в мастерскую был воспрещен всем, не исключая даже жены художника. Здесь, в четырех стенах и при закрытых дверях ван Меегерен священнодействовал.

Первые опыты не принесли желанного успеха. Сначала художник написал небольшой «Мужской портрет» в духе голландского художника XVII века Герарда Терборха. Потом «Пьющую женщину» в стиле Франса Хальса — и снова неудача. Слишком подражательны и несамостоятельны были эти работы, и близость их к образцам бросалась в глаза. Но ван Меегерен не отступал.

Особенно привлекали его картины замечательного живописца Яна ван дер Меера из Дельфта, или, как его называют обычно, Вермеера Дельфтского. Наряду с Рембрандтом и Хальсом он принадлежит к величайшим художникам Голландии.

Как и большинство его современников, Вермеер в основном был бытописцем — изображал жанровые сцены или аллегории в жанровом облики. Сохранились также изумительные пейзажи его кисти. Но во многом Ян ван дер Меер стоял особняком среди собратьев по искусству и как человек, и как художник. Он отличался от большинства голландских мастеров кругом интересовавших его проблем. Вермеера занимала передача атмосферы, природного света, чистых цветовых отношений. Он избегал тональной (подчиненной определенному тону) гаммы, так же как и локальной (когда каждый предмет окрашен в определенный цвет, независимо от воздействия световоздушной среды). Предвосхищая живописцев последующих веков, он стремился к передаче тончайших цветовых нюансов, вызванных преломлением цвета в световоздушной среде. В поисках такого рода эффектов Вермеер пришел к своеобразной технике живописи,

тонкой и скрупулезной. Его картины овеяны особой поэтичностью и одухотворенностью; они насыщены изумительными переливами яркого дневного света и прозрачных теней, чистых, звонких красок и музыкальной гармонии серебристых полутонов. Что удивительного, если этот художник за свою жизнь создал всего несколько десятков картин? До нас их дошло около сорока. Разве это сравнимо с сотнями, написанными любым другим голландским мастером, вынужденным работать на рынок?

Современники не поняли, да и не могли понять Вермеера. К тому же немногие его произведения потонули в массе работ Терборха, Метсю, Мириса и других его соотечественников. «Открыли» Вермеера критики середины прошлого века, а вознесли его художники и теоретики импрессионизма. Тогда и начались лихорадочные поиски его произведений. Но их почти не осталось. Каждый Вермеер ценился буквально на вес золота. Вот где могли поживиться мастера подделок! Но Вермеер — «крепкий орешек»; им он был не по зубам.

И вот этого-то необыкновенного живописца, картины которого трудно даже копировать, а не то что подделать, ван Меегерен избрал за образец. Никакие препятствия не останавливали дерзкого и уверенного в себе художника.

«Музицирующая дама», «Женщина, играющая на мандолине»... От одной картины к другой совершенствовалось мастерство ван Меегерена, и все же ни одна не удовлетворяла взыскательного фальсификатора. Это были еще не «новые Вермееры», а лишь более или менее искусные компиляции из известных картин великого живописца: из одной взята модель, из другой — композиционная схема, из третьей — костюм или обстановка. Кое-что ван Меегерен, конечно, добавлял от себя, но преодолеть искусственность и надуманность подделки тогда еще не мог. Вместо непосредственности и трепетной жизни — скованная поза, вместо внутреннего единства и неповторимого своеобразия — мозаика хорошо известных образов и деталей.

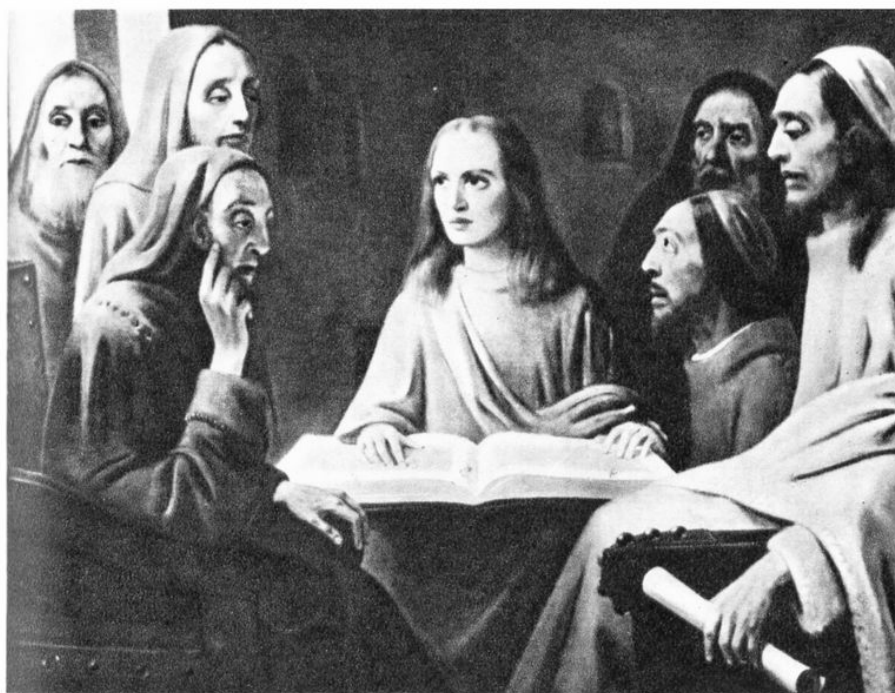
Нет, это был тупик, и ван Меегерен это понимал. Законченные, но не подписанные картины были отставлены в дальний угол мастерской, где уже стояли запыленные «Терборх» и «Хальс». Надо было искать другой, принципиально иной путь к успеху. И найденный ван Меегереном выход делает ему честь, если вообще можно говорить о чести фальсификатора.

Жизнь и творчество Вермеера Дельфтского и по сей день во многом остаются неизвестными. Из поля зрения ученых выпадают целые периоды его биографии. Кто был его учителем? Был ли Вермеер в Италии? А кое-что говорит в пользу этой гипотезы. Почему он, житель протестантского Дельфта, был католиком? Не стал ли он им в Италии? Вот в этой «мутной водичке» биографических неясностей решил ван Меегерен поймать свою золотую рыбку.

Действительно, почему католик Вермеер не оставил нам религиозных композиций? Этот «пробел» решил заполнить фальсификатор, создав совершенно «новую» область творчества великого художника. Благо, эти религиозные композиции не с чем было сравнивать, разве что между собой, одну фальшивку с другой!

В поисках сюжета ван Меегерен остановился на известном евангельском рассказе о явлении воскресшего Христа своим ученикам в Эммаусе. А в качестве образца он избрал композицию картины замечательного итальянского художника Караваджо, написанной на ту же тему. Оставалось самое главное — написать картину, и написать ее так, чтобы ни у кого не было сомнения в ее принадлежности кисти великого живописца.

Кажется, ничего не забыто, все продумано и проверено, предусмотрена каждая мелочь. С «Воскрешения Лазаря» смыта старая живопись: холст готов. И даже к подрамнику он прибит маленькими гвоздиками XVII века. Мягкие кисти из настоящего барсучьего волоса. Старинные рецепты, драгоценная лазурь, тертые вручную краски, какие сверкали на палитре Вермеера и его современников, под-



Ван Меегерен. Христос среди учителей. Приписывался Вермееру Дельфтскому.

линная посуда для натюрморта. Картина выдержит любые проверки: в этом ван Меегерен был уверен.

Работал он долго, терпеливо, сосредоточенно. Самое трудное — это «проверка на стиль», тот трудно уловимый аромат времени, что всегда чарует в подлинных полотнах, какая-то особая одухотворенность, присущая лишь немногим мастерам голландской живописи XVII века.

И здесь ван Меегерен не признавал никаких уступок. Только голову Христа взыскательный фальсификатор переписывал четыре раза, а движение, которым Иисус преломляет хлеб, он отработывал перед зеркалом десять дней. Рокбрюнский булочник, наверное, решил, что на вилле голландского художника питаются одним хлебом, заказы на который резко возросли.

Семь месяцев, семь долгих месяцев ежедневной, напряженной работы потребовала картина. И вот, наконец, последние мазки. Еще и еще раз художник окидывает придирчивым взглядом свое творение. Да, картина удалась, и такую не постыдился бы подписать сам Вермеер! Но эта подпись должна быть, что называется, без сучка и задоринки. Целыми днями тренировался ван Меегерен: даже малейшее, незаметное простому глазу промедление в начертании букв может насторожить подозрительных экспертов и графологов.

Итак, картина закончена и подписана. Затем ван Меегерен сплошь покрыл ее коричневым лаком, придавшим ей патину времени. Чистые, сияющие краски померкли, виртуозно сделанная подпись скрылась, но зато все полотно приобрело особый, «музейный» колорит, присущий ныне произведениям старых мастеров.

Предстоял еще один важный этап работы: картину надо было «со-старить» лет на триста. Свое лучшее творение ван Меегерен, не дрогнув, подвергает самым суровым испытаниям. Он сушит картину при температуре 100—120 градусов, накатывает холст на цилиндр, но зато кракелюры красочного слоя получались превосходные — совсем как настоящие. Чтобы замести все следы, художник аккуратно подкрасил трещины темной тушью. А теперь пусть приходят хоть все критики Европы, — тысяча шансов против одного, — никто из них не распознает подделки! Но как ее обнародовать? Как преподнести новосозданного Вермеера публике? Каким образом осчастливить человечество столь крупным «открытием»?

Чем другим, а бедностью фантазий ван Меегерен никогда не страдал. Своему другу, голландскому юристу К. А. Боону он рассказал

романтическую, но в общем убедительную басню о том, как он, ван Меегерен, нашел «Христа в Эммаусе» в Италии, как контрабандой, в обход таможенных законов перевез картину на каком-то паруснике чуть ли не с опасностью для жизни в Монте Карло. Боон, как и следовало ожидать, не стал делать из этого рассказа секрета, и скоро весть о находке ван Меегерена стала достоянием многих.

На французской Ривьере в те годы жил один из крупнейших знатоков голландской живописи, автор капитальных трудов, не утративших своего значения и по сей день, доктор Абрахам Бредиус. Внимательно ознакомившись с картиной и раскрыв подпись, он пришел к заключению, что «Христос в Эммаусе» — подлинное и притом первоклассное произведение раннего Вермеера Дельфтского. Осенью того же 1937 года в солидном английском журнале «Burlington Magazine» появилась публикация Бредиуса о сенсационной находке шедевра Вермеера.

Машине был дан ход, и теперь она покатила по рельсам. О «Христе в Эммаусе» заговорили искусствоведы, критики, антиквары. Ван Меегерену оставалось теперь только регулировать ход событий и выбирать из многих предложений самое выгодное и почетное. В Рокбрюн примчался для переговоров торговец картинами Д. А. Хугендейк. Заинтересовалось «Христом в Эммаусе» и «Общество голландских любителей искусств им. Рембрандта», приобретавшее произведения искусства для музеев Нидерландов. В конце концов, за 550 тысяч гульденов картину купил по поручению общества коллекционер Д. Г. ван Бойнинген. «Христос в Эммаусе» был передан музею Бойманса в Роттердаме; ван Меегерен получил 340 тысяч, а Хугендейк — как комиссионер — остальные.

В музее картина попала в руки опытного и искусного реставратора. В течение трех месяцев он наблюдал за ее состоянием, осторожно расчищал от потемневшего лака и наслоений «времени», подводил под нее новый холст. В сентябре 1938 года картина была

впервые показана широкой публике на выставке в числе 450 шедевров голландской живописи.

Успех был потрясающий. Перед картиной постоянно толпились восторженные посетители. Подавляющее большинство специалистов и критиков объявили «Христа в Эммаусе» одним из лучших и наиболее совершенных творений Вермеера. «Чудо явления стало чудом живописи», — писал искусствовед де Фрис. А немецкий исследователь Курт Плитцш поместил репродукции с картины в своей обстоятельной монографии о творчестве Вермеера Дельфтского. Мало кто не поддался тогда обаянию этой картины, мало кого не убедила ее содержательность, своеобразная одухотворенность персонажей, замечательная красота колорита. Эти бесспорные достоинства как-то отвлекали на первых порах внимание исследователей от мелких промахов художника, углубленного художественно-стилистического и технологического анализа картины. Всех словно поразил внезапный шок, ослепляющая радость большого открытия. Собственно на это ван Меегерен и рассчитывал, и этот расчет блестяще оправдался.

Правда, была в бочке меда и ложка дегтя. В 1939 году «первооткрыватель» Абрахам Бредиус, усомнившись в принадлежности «Христа в Эммаусе» кисти Вермеера, отказался от своей поспешной атрибуции. Но его заявление восприняли тогда как причуду престарелого ученого и не обратили на него внимания. Предостережения немногочисленных экспертов, призывавших к осторожности, совершенно потерялись в дружном хоре дифирамбов.

Это был триумф. Долгожданный, взлелеянный триумф, ради которого были отданы добрых десять лет жизни. Цель была достигнута, и ван Меегерен мог торжествовать полную и абсолютную победу.

Ван Меегерен замолчал, утомленный долгим допросом. Инспектор Воонинг слушал, не перебивая.

— Хорошо. Допустим, что все было именно так. Ваша картина была признана за произведение Вермеера Дельфтского, приобрете-

Хан ван
Меегерен
Женский портрет.



на крупном музее, и теперь вы имели все возможности раскрыть свою проделку и вдоволь потешиться над критиками и знатоками. Не так ли? Но ведь вы этого не сделали?

— Да, — голос ван Меегерена звучал глухо. — Я продолжал работу над фальшивками. Я хотел, чтобы мои картины висели в лучших национальных музеях. Свою деятельность я рассматривал как протест против тех унижений, которые мне пришлось вынести со стороны клики критиков. И кроме того, я очень люблю живопись старых мастеров...

— А состояние в пять с половиной миллионов гульденов тоже от этой страстной любви?

Тогда ван Меегерен отмолчался. Но сейчас, оставшись в тюремной камере наедине с собой, он не мог забыть иронической усмешки инспектора.

Он лгал. Лгал на допросе. Лгал себе все последние годы. Но ведь от себя не уйдешь... Никакие «возвышенные» мотивы не скрывали теперь его подлинных побуждений. Его картина выдержала все испытания, но сам художник перед испытанием золотом не устоял.

Деньги, деньги и еще раз деньги! Те гульденy, что он получил за «Христа в Эммаусе», лишь разожгли аппетит.

В 1938—1939 годах ван Меегерен пишет две картины в духе жанровых полотен выдающегося голландского художника XVII века Питера де Хооха. По сравнению с тем же «Христом в Эммаусе» это был шаг назад: компиляция, использование уже известных приемов, деталей, образов. Но покупатели тем не менее нашлись сразу. Одну из картин — «Пирующую компанию» — приобрел уже известный нам ван Бойнинген; другую — «Компания, играющая в карты» — роттердамский коллекционер В. ван дер Ворм. Фальсификатор положил в карман примерно 350 тысяч гульденов.

С началом второй мировой войны ван Меегерен возвращается в Голландию и покупает в Ларене уютную усадьбу. Трагедия его родины, оккупированной врагом, не слишком тронула художника. Тяготы войны не коснулись его: богатые люди, — а ван Меегерен был уже богат, — умеют устраиваться при любых властях. Больше того, атмосфера военной неразберихи, когда фашистские «культуртрегеры» беззастенчиво грабили завоеванные страны, когда гибли ценнейшие произведения, а спрос на картины старых мастеров все возрастал, — эта ситуация как нельзя более благоприятствовала задуманным аферам. Для глубоких, обстоятельных экспертиз уже не хватало времени, и «под шумок» могло сойти многое, что в мирные годы вызвало бы подозрения. Тем более, что новые фальшивки по исполнению стояли значительно ниже «Христа в Эммаусе».

Ван Меегерен, что называется, ловил момент. Открытая им золотonosная жила еще далеко не иссякла. За три года — пять новых «Вермееров», и все на религиозные темы. Гравда, примерно в это же время возникли слухи, что здесь что-то не чисто. Почему, отку-

да в одних руках оказалось столько Вермееров? Да и картины, которые ван Меегерен подписывал своим именем, подозрительно схожи по манере с этими полотнами. Впрочем, тогда на эти разговоры мало кто обращал внимание. О них вспомнили позднее.

«Голову Христа» купил ван Бойнинген. Ему же при посредничестве антикваров Хугендейка и Стрейбиса была продана «Тайная вечеря». В. ван дер Ворм, не желая отставать от своего соперника, приобрел «Благословение Иакова». В 1943 году Рейксмузеум в Амстердаме — крупнейший музей Голландии — покупает «Омовение ног». И, наконец, «Христос и грешница» попадает в коллекцию самого Геринга.

Четыреста тысяч, миллион двести пятьдесят тысяч, миллион двести семьдесят пять, миллион шестьсот, миллион шестьсот пятьдесят тысяч гульденов! Усадьба в Ларене, роскошная квартира на Кайзерсграхт, блеск золота и тяжелые, плотные пачки ассигнаций...

— Господин Хан Антониус ван Меегерен? Ордер на арест.

— Признаете ли вы себя виновным в коллаборационизме..?

— Эти картины я написал, я, я..!

Следствие еще не было закончено, но ван Меегерена освободили под залог до суда. В его мастерскую на Кайзерсграхт доставили старый холст, необходимые кисти и краски. Художник углубился в работу.

Это был его последний козырь в игре. В крупной игре, ибо ставкой был не очередной миллион гульденов, а жизнь автора. Ван Меегерен писал своего седьмого и последнего «Вермеера» — картину «Христос среди учителей». В мастерской постоянно дежурили полицейские чины. За спиной художника толпились любопытные: сейчас уже не скроешься от постороннего глаза. Конечно, это сказало-сь на качестве работы, но главное было достигнуто: крупнейшие специалисты признали, что Хан ван Меегерен может быть автором фальшивых Вермееров.

Но был ли он им? На этот вопрос должна ответить авторитетная комиссия экспертов, возглавленная директором брюссельского

Института художественного наследия профессором Полем Коремансом. Видные искусствоведы, реставраторы, знатоки техники старых мастеров обстоятельно изучили шесть «Вермееров» и двух «де Хоохов». В арсенал исследователей входили все новейшие технические средства — рентген, микрохимический анализ и т. д. Наконец, комиссия обнародовала свое заключение: все картины исполнены художником середины XX столетия — Ханом ван Меегереном.

А еще через несколько месяцев, 28 октября 1947 года в четвертой камере Амстердамского суда начался процесс над фальсификатором. Обвинение в коллаборационизме было с него снято; оставалась только подделка произведений искусства с целью наживы. Подсудимый признал себя виновным. 12 ноября огласили приговор: один год тюремного заключения.

В своем последнем слове ван Меегерен просил суд позволить ему писать в тюрьме портреты: ныне он знаменит более, чем когда-либо, и заказчиков — хоть отбавляй. Осужденный отнюдь не выглядел очень удрученным. Его тщеславию, видимо, льстило внимание прессы и публики, и он, отделавшись довольно мягким наказанием, строил большие планы на будущее.

Этим планам не суждено было осуществиться. 30 декабря 1947 года заключенный Амстердамской тюрьмы Хан Антониус ван Меегерен скоротечной скончался от разрыва сердца.

Через три года состоялся аукцион, на котором распродавались работы «великого фальсификатора», как называли ван Меегерена в газетах. «Христос среди учителей» пошел за три тысячи гульденов; остальные подделки — до трехсот гульденов каждая. Это был последний приговор.

Казалось бы, на этом можно закончить рассказ. Прошли годы. Афера ван Меегерена утратила интерес новизны. Все вроде бы стало на свои места.

Но дело еще не закрыто. Жертвы фальсификатора потерпели в этой истории громадный моральный и материальный ущерб. «Ше-

девры» их собраний фактически обесценены, а репутация знатоков искусства сильно подмочена. Не все смирились с этими печальными последствиями.

Сразу же после смерти ван Меегерена коллекционер ван Бойнинген возбуждает в бельгийском суде процесс против главного эксперта профессора Поля Кореманса. Самые веские аргументы не могут переубедить ван Бойнингена: он хочет доказать, что по крайней мере две картины — «Христос в Эммаусе» и «Тайная вечеря» — принадлежат кисти не ван Меегерена, а Яна Вермеера Дельфтского. Уже не один год тянется во многих инстанциях этот бесконечный процесс, но все безрезультатно. Упрямый собиратель не слагает оружия.

Собственно говоря, научная истина восстановлена, и оспаривать ее трудно. Однако все время находятся люди, пытающиеся опровергнуть выводы экспертов и признание самого ван Меегерена, которому посмертно приписывают манию величия. В 1949 году П. Кореманс опубликовал в Амстердаме книгу «Поддельные Вермееры и де Хоохи ван Меегерена». В ответ на нее в Роттердаме вышла другая книга под претенциозным заголовком: «Вермеер-Ван Меегерен. Возвращение к истине». Но это «возвращение к истине», попытка доказать, — на радость тому же ван Бойнингену, — подлинность фальшивых картин, оказалась попыткой с негодными средствами. А. Лавашери, автор изданной в 1954 году книги «Вермеер-Ван Меегерен. Поддельные и подлинные», целиком поддержал точку зрения Кореманса и его коллег.

Споры и процессы еще продолжаются. Но даже когда афера ван Меегерена забудется и станет лишь достоянием историков, то и тогда последнюю точку поставить нельзя. Ибо пока существуют фальсификаторы, пока нечестные дельцы в погоне за наживой фабрикуют более чем сомнительные суррогаты культурных ценностей, дело не может быть закрыто.



Тысячи квадратных метров лжи

Эту холодную, ветреную ночь не забудет ни один житель Любека. В ночь на 29 марта 1942 года союзная авиация бомбила город. Заслон немецких истребителей был прорван и смят в первые же минуты массированного налета. Над городом и гаванью повисли десятки тяжелых бомбардировщиков. Все реже и реже сверкали зарницы зениток; Любек был во власти английских и американских летчиков.

Казалось, наступил час Страшного суда. Тысячи бомб с пронзительным воем неслись с черного неба, пронизанного лучами прожекторов. Многоэтажные здания раскалывались, как скорлупа гнилых орехов. Город горел. Зарево пожаров разгоняло ночной мрак, а утром плоское мартовское солнце было не в силах прорвать завесу густого дыма. На башнях Мариенкирхе той ночью звонили колокола, но не тревожным набатом, а заунывной панихидой. Кто звонил в них, так и осталось неизвестным. Потом говорили, что это пресвятая дева Мария оплакивала гибель Любека и своего храма.

Когда прекратились взрывы и уцелевшие жители выползли из своих убежищ, их глазам открылась страшная, незабываемая картина разрушения. Старый город лежал в руинах. Чудом уцелевшие дома смотрели на мир пустыми глазницами выбитых окон. Громадные баррикады из битого кирпича, камней, стекла, согнутых балок и исковерканной мебели преградили улицы. При свете бледной, немощной зари домашняя утварь на разбитых мостовых казалась особенно жалкой и нелепой.

Моросил холодный колючий дождь, и скоро в воронках от бомб образовались мелкие лужи. К вечеру огонь погас, и только черные мокрые головни курились едким, удушливым дымком. Лишенные крова бесцельно бродили среди развалин, в горестном молчании стояли перед главным собором города — Мариенкирхе.

Почти семь столетий Любек гордился своим храмом. Первые готические соборы стали возводить в конце XII века из камня. Север же Германии был им беден. Поэтому зодчие, начиная с XIII века, пользовались обожженным кирпичом, прекрасным строительным материалом, обладающим к тому же красивым цветом. В отличие от каменной готики, такого рода здания называют кирпичной готикой. Любекская церковь Марии представляет собой как раз один из древнейших и прекраснейших образцов кирпичной готики. Ее силуэт с двумя стройными башнями стал символом, эмблемой старинного города. А сейчас...

Тяжелые фугаски прямым попаданием разворотили здание. Все внутреннее убранство церкви погибло в пламени пожара. Далеко в сторону, — словно садовую калитку, — взрывная волна отбросила тяжелую дверь главного портала. Пол был засыпан кусками кирпича, цветными стеклами разбитых витражей, обугленными головешками. Штукатурка на стенах потрескалась от жара и местами обвалилась. И там, где обнажился слой самой старой, первичной штукатурки, показались смутные очертания каких-то лиц и фигур. Уже впоследствии, много лет спустя, пасторы говорили об этом как о чуде, совершенном небесной покровительницей храма. Но тогда всем было не до чудес и не до церковной живописи...

Прошло несколько лет. Безоговорочной капитуляцией гитлеровской Германии окончилась вторая мировая война. Словно после кошмарного забытья страна медленно возрождалась к новой жизни, залечивая глубокие раны войны.

Руины еще не разобрали, но воронки от бомб засыпали землей, и по узким улицам старого города шныряли юркие «виллисы» с чи-



Церковь Марии в Любеке.

нами английской военной администрации. На внешнем рейде Любека стояли военные корабли под флагом Британской империи. Во вновь открытых барах и кабачках бойко торговали жидким ячменным пивом и американским виски. Оттуда часто доносились песни бра-вых «томми», тоскующих по родине.

Осенним вечером 1945 года в маленьком кабачке на окраине сидели двое. Картонные подставочки из-под пива лежали на столе стопкой, указывая на количество выпитых кружек: видно, разговор длился уже давно. Один из собеседников был одет в слегка потер-тое, но еще хорошее пальто довоенного покроя и мягкую шляпу. На другом была немецкая шинель без погон и петлиц, тяжелые солдат-ские сапоги.

Они были знакомы не первый год — реставратор Дитрих Фей и живописец Лотар Мальскат. Война разметала их по разным концам Европы, но вот через столько лет встретились совершенно случайно в тесном, душном подвальчике. Мальскат всего несколько дней как вернулся из плена и теперь скитался по разрушенному Любеку без постоянного жилья и средств к существованию. Фей оказался более практичным: открыв антикварную торговлю, он за гроши скупал у разоренных войной соотечественников старинные ценности и с хоро-шей прибылью перепродавал их немецким и заокеанским бизнесме-нам. Спрос на старину продолжал расти.

— А помнишь шлезвигских индюков? — Фей хохотал так весело, что даже хмурый Мальскат улыбнулся: да, это была недурная про-делка!

В 1937 году Фей и Мальскат реставрировали в Шлезвигском со-боре росписи XIII века, и в частности медальоны с изображениями животных. Во многих местах старая живопись погибла, так что и реставрировать было нечего. Вот Фей и придумал тогда заново написать некоторые медальоны и подбил на это Мальската. В одном из них Лотар изобразил индюка. А вскоре какой-то ученый заявил, что в Европе индюки появились только в XV веке, после открытия

Америки, и художник XIII века не мог их знать. Правда, тут же объявились и защитники, пытавшиеся на этих индюках обосновать новое «открытие»: дескать, еще за двести лет до Колумба любекские мореплаватели побывали за океаном и привезли индюков. Однако замять начинавшийся скандал стоило немалого труда.

— Ну, а сейчас-то чем собираешься заняться? — участливо спросил Фей.

Мальскат только удрученно вздохнул. Большой известности ему и раньше не удалось достичь, а теперь, при такой разрухе и общей неустроенности, на многое рассчитывать было нельзя.

— Смотри, дружище, жизни в глаза, — поучал Дитрих. — У тебя нет имени, ни связей, ни положения в обществе. И своим творчеством ты долго не протянешь. Но не унывай. Если из этой передраги вышли живыми, то уже не пропадем.

— Слушай внимательно, — продолжал реставратор вполголоса, придвигаясь поближе к собеседнику. — Ведь ты способный художник, у тебя хорошо получаются подражания знаменитым мастерам. Так почему бы нам не продавать их простакам как подлинники? Люди прямо напрашиваются на то, чтобы их надували.

Даже повидавшего виды Мальската покорило столь откровенный цинизм. Он поморщился и тоскливо уставился в пустую кружку.

До позднего вечера сидели старые приятели в кабачке. Лотар сопротивлялся недолго: он и сам понимал, что своими картинами не проживет. В конце концов договорились по всем пунктам. Художник, получив от Фей в качестве аванса солидную пачку марок, почувствовал себя уверенней и спокойней.

А еще через несколько дней Фей принес Лотару репродукции с картин старых мастеров и заказ на первые подделки, снова подкрепив его несколькими банкнотами.

Надо сказать, что антиквар сделал удачный выбор компаньона. Мальскат обладал удивительной способностью «вживаться» в манеру самых различных мастеров, виртуозно подражать их стилю и тех-

нике. Буквально за четверть часа он делал очень эффектные рисунки «под Ренуара» или «под Дега», и часто даже опытные знатоки искусства не могли отличить его фальсификации от подлинника.

Негласная фирма «Фей и Мальскат» заработала во все нарастающем темпе. Аппетит, как говорят, приходит во время еды; вчерашний солдат, не знавший утром, где он будет и будет ли вообще ужинать, вкусил прелесть обеспеченного существования. За шесть лет из мастерской Мальската вышло, по его же подсчетам, не менее 600—700 фальшивок — картин, акварелей, рисунков. Едва встав на ноги, художник расширил круг своих клиентов. Он работал не только на Фея, но и на других антикваров. Лишь за два года Мальскат продал одному гамбургскому торговцу картин на 10 тысяч марок. Тот, в свою очередь, перепродал их в пять раз дороже. Надо быть очень наивным, чтобы поверить этому антиквару, будто он и не подозревал ловкого фальсификатора в своем любекском поставщике.

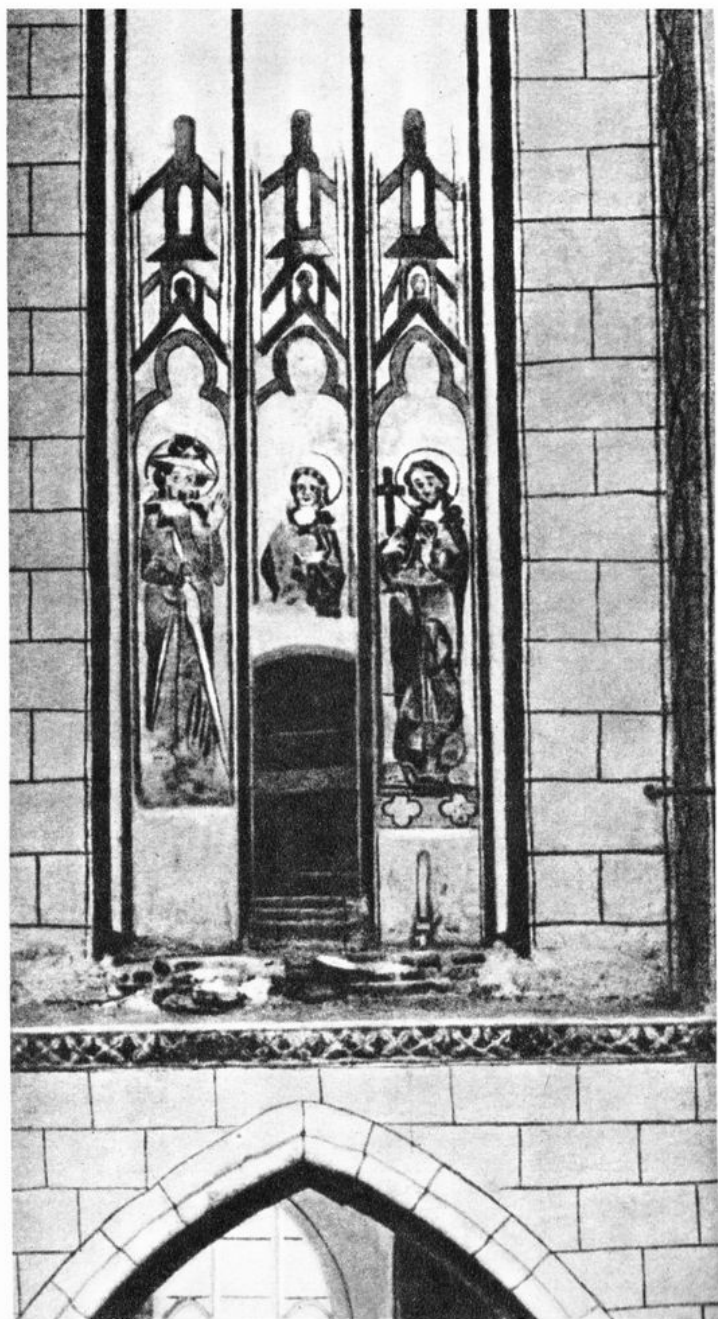
Избытком щепетильности или научной добросовестности, равно как и благочестия, Мальскат не страдал. Так, например, облику одной из своих «мадонн» он придал черты известной немецкой кинозвезды Ханси Кнотек; другая богоматерь явно смахивала на Марлен Дитрих. Впоследствии художник сам называл эти картины «свято-татством по отношению к святому семейству».

Репертуар Мальската был весьма обширным — от Рембрандта до Пикассо. С одинаковой легкостью предприимчивый художник фабриковал «подлинные» произведения Рембрандта, Ватто, Коро, Мане, Ренуара, Дега, Клода Моне, Либермана, Мунка, Ван Гога, Гогена, Утрилло, Пикассо, Матисса, Марка Шагала и многих других крупнейших мастеров классического и современного искусства. Игра стоила свеч.

— Я тебя в люди вывел, — покровительственно похлопывал его по плечу Дитрих Фей, — погоди, то ли еще будет.

В 1948 году Фей, используя свою репутацию хорошего реставратора, сумел получить крупный заказ, суливший славу и немалые деньги.

М а л ь с к а т . Роспись церкви Марии. Фрагмент.



В тот год Любекское церковное управление приступило к восстановлению церкви св. Марии. Причем решено было реставрировать не только старинное готическое здание, но и остатки росписей XIII века, фрагменты которых столь чудесным образом открылись в памятную мартовскую ночь 1942 года. Возглавивший эти работы церковный советник Бруно Фендрих предложил заказ Фею. Тот, заручившись согласием Лотара Мальската и еще одного живописца Бернгарда Дитриха-Дершау, заключил договор.

Работа началась. Осторожно, чтобы не повредить старых росписей, стали расчищать стены нефа, продольного помещения церкви. Постепенно, сантиметр за сантиметром, смывали побелку, обнажая нижние, древние слои. И здесь художников ждало первое разочарование: следов средневековой живописи сохранилось значительно меньше, чем предполагали вначале. Большинство фигур святых, украшавших некогда все стены, столбы и своды Мариенкирхе, погибло совсем, или же сохранилось в таком виде, что воссоздать их первоначальный облик и краски было почти невозможно. Еще хуже обстояло дело в хоре, в алтарной части церкви. Внизу время пощадилло едва три процента старых фресок, да и то эти жалкие следы погибли потом при «реставрации» Мальската. Ну, а верхнюю часть хора решили даже не расчищать: все равно...

Что делать? Отказаться от реставрации? Пожалуй, это был бы самый честный и достойный выход из создавшегося положения. Но Дитриха Фей он мало привлекал. Отказаться? Нет уж... Впереди маячила не только обеспеченная жизнь в течение трех лет, но и привлекательная будущность — известность, слава, почет, награды. Неужели все пойдет прахом? Неужели упускать такой шанс? И все только потому, что какой-то вандал посбивал живопись XIII века? Пустяки! Дитрих Фей не такой простак, чтобы так легко отступить от намеченной цели.

Тем более, что в реставрации Мариенкирхе был горячо заинтересован не он один. Не говоря уже о Бруно Фендрихе, осуществляв-

шем общий контроль и руководство реставрационными работами, господа из магистрата и Любекского церковного управления были отнюдь не намерены ставить на этом точку. С древней Мариенкирхе они связывали далеко идущие планы и надежды: «Чудо святой Марии», начавшееся в 1942 году, должно иметь эффектное завершение. О желательности успешного окончания работ Фею прозрачно намекали.

Ну, а с Лотаром Мальскатом договориться не стоило большого труда: не первый год он был связан одной веревочкой со своим «патроном». Кроме того, каждый святой расценивался в сто марок, а если очень постараться, то в день можно сделать две-три фигуры.

Работа шла при закрытых дверях. Вход в Мариенкирхе был воспрещен всем, кроме Фендриха и еще нескольких «наблюдателей» от правительственных и церковных инстанций. С этими чиновниками Фей предпочитал сам вести длительные, но, по всей вероятности, не безрезультатные переговоры. Во всяком случае, они не слишком докучали художникам, предоставив им полную свободу действий.

Все шло как по писаному. Фей приносил образцы средневековой живописи, а Мальскат со своим помощником трудился, не покладая рук. Из-под кисти возникали «свободные композиции», сочетавшие в себе остатки фресок Мариенкирхе с элементами романской и готической живописи разных народов. На стенах алтарной части он, не связывая себя никакими «остатками», заново написал фигуры Марии с благословляющим младенцем Христом на руках и святых по сторонам.

И вот, наконец, настал знаменательный день 2 сентября 1951 года. Любек широко отмечал семисотлетие замечательного памятника немецкого зодчества — церкви св. Марии. Была предусмотрена большая программа юбилейных торжеств, на которые съехались многие видные ученые и высокопоставленные лица со всей страны.

Впервые за девять лет, прошедших с той страшной бомбежки, распахнулись двери Мариенкирхе. Чудесная готическая церковь

вновь стремительно возносила к северному небу свои стройные башни, остроконечные шпили, стрельчатые арки порталов и окон. Ее интерьер сверкал яркими, чистыми красками фресок XIII века. Долгие столетия скрытые от глаз толстым слоем штукатурки и позднейших побелок, они предстали сейчас перед изумленными зрителями в своей первозданной красоте. Со стен обновленной церкви смотрели одухотворенные лики святых, а в апсиде младенец Христос на руках своей девственной матери благословлял прихожан.

Церемония открытия Мариенкирхе удалась на славу. Руководители Любекского церковного управления не успевали принимать поздравлений. Приемы и банкеты следовали один за другим, до предела насыщенные пространными тостами вельеречивых хозяев и гостей из Бонна. Искусствоведы готовили статьи и книги, посвященные росписям церкви св. Марии, а один из них даже защитил диссертацию на эту тему. Федеральное ведомство связи выпустило две специальные почтовые марки с изображением нескольких фигур фресок и с особой доплатой к номинальной стоимости для погашения хотя бы части расходов на реставрацию церкви.

Героем дня был «спаситель национального сокровища» Дитрих Фей. Журналисты не давали ему прохода, настойчиво требуя все новых интервью и пресс-конференций. Со всех сторон доносились дифирамбы в честь искусного реставратора. За особые заслуги перед церковью и немецкой культурой Фей был удостоен почетного диплома. За этим лестным отличием последовало и более конкретное поощрение в виде кругленькой суммы в 180 тысяч марок. Не остался, по-видимому, обделенным и господин Бруно Фендрих.

И лишь один из участников, более того, главный виновник торжества, не испытывал прилива радости. Он, Лотар Мальскат, должен был довольствоваться тусклым отблеском славы, озарявшей этого проходимца Фея! Он, фактически своей кистью создавший все это великолепие, пребывал в тени, на вторых ролях, а делягу Фея только что не венчали лавровым венком! На круг сто марок в неделю —

Почтовая марка ФРГ
с изображением
росписей Мальската.



не так уж и щедро, в то время как на счету Фея недурный капитал. И даже сейчас, во время торжеств, в кармане какая-то мелочь. А в перспективе все та же незавидная участь непризнанного живописца и анонимного фальсификатора произведений старых мастеров, все та же тягостная зависимость от Фея и ему подобных. Ну нет, господи, на этот раз вы просчитались! Так это даром вам не пройдет.

Мальскат решил мстить. Пусть все летит ко всем чертям, пусть он сам погибнет, но этих мошенников он выведет на чистую воду! Он еще покажет всему миру, на что способен Лотар Мальскат!

Самолюбивый, тщеславный художник потерял покой. Неврастеничный, издерганный до последней степени, Мальскат жил только одной мыслью, одной всепоглощающей ненавистью. По ночам его стали преследовать какие-то галлюцинации и странные видения, буд-

то являлись к нему духи художников, чьими именами он подписывал свои подделки.

И вот, несколько месяцев спустя, Лотар Мальскат предстал перед старшим церковным советником доктором Гебелем. Стены пасторского кабинета вряд ли слышали когда-либо более необычную исповедь профессионального фальсификатора. Назревал грандиозный скандал: «чудо святой Марии» грозило обернуться величайшей аферой искусства XX века.

Надо полагать, что духовных, равно как и многих светских особ, меньше всего привлекала такая перспектива. Но предупредить пожар было уже поздно. Мальскат не останавливался ни перед чем: он шел, что называется, «ва банк», сжигая за собой все мосты.

Страницы газет замелькали аршинными заголовками. Время от времени художник «подбрасывал» прессе все новые и новые сенсационные разоблачения, называл все новые имена замешанных в мошенничестве. Постепенно открывалась во всех деталях неприглядная картина нелегального бизнеса фальшивок.

Скандал разгорался. Фей и Фендрих перешли в контратаку, обвинив своего недавнего соучастника в клевете. Многие, в том числе видные ученые, реставраторы и сотрудники ведомства по охране памятников старины, не хотели верить Мальскату. Они считали, что художник, приписывая себе авторство фресок, просто страдает манией величия и что в нем говорит обиженное тщеславие неудачника.

Однако дальнейший ход событий заставил их изменить свое мнение.

Дело зашло слишком далеко, чтобы можно было просто отмахнуться от беспокойного «правдолюбца». Любекский суд вынужден был назначить специальную экспертную комиссию искусствоведов и реставраторов во главе с крупным специалистом доктором Грундманом.

За экспертизами следовали контрэкспертизы, за опросами — контропросы. Фей запырлся, вилял, путал следы, но ничего не помогало.

В октябре 1952 года, спустя год с небольшим после столь торжественного открытия Мариенкирхе, авторитетная комиссия представила свое заключение: да, Лотар Мальскат прав. Его саморазоблачение соответствует действительности по всем пунктам. Попутно были обследованы росписи капеллы госпиталя св. Духа и церкви св. Екатерины в Любеке, «отреставрированные» Феем и Мальскатом таким же методом.

Собственно, установить это сейчас было уже не так трудно. Когда реставраторы расчистили кусок стены в верхней части хора Мариенкирхе, то обнаружили под сравнительно новой штукатуркой первичный слой, до которого Фей и Мальскат даже не добрались. Этот слой был покрыт темно-серым тоном с какими-то маленькими цветными пятнышками. Фигуры, написанные Мальскатом, оказались на поверку плодом его «творческой» фантазии. Научная критика фресок с точки зрения их стиля также подтвердила показания Мальската. Все его создания — это более или менее искусная компиляция, в которой некоторые элементы романского стиля XIII века «смело» сочетаются с подражаниями стилям других эпох.

Не менее убедительно прозвучали выводы химической экспертизы. Контур всех фигур сделан определенного состава черной краской, изобретенной совсем недавно. Столь же современными оказались и красные, желтые, зеленые и другие краски, которыми написано большинство фигур. А средневековые мастера писали на известковом казеине и пользовались особыми пигментами. Химия, как известно, наука точная, и эти факты не опровергнешь туманными рассуждениями.

Итак, обстоятельства дела, казалось, прояснились. Теперь слово принадлежало судебным инстанциям.

Но — странное дело — процесс все откладывался и откладывался на неопределенное время. Следствие продолжалось, и совершенно очевидные улики оспаривались и обсуждались с подозрительной неторопливостью. Кое-кто из фактических соучастников аферы из Любекского церковного управления и иных правительственных, городских и церковных учреждений не оставлял надежды предотвратить судебное разбирательство или, во всяком случае, направить его по иному пути. В битву за пошатнувшийся престиж бросались все новые силы юристов-крючкотворов. Им удалось отсрочить суд почти на два года, но все же он состоялся.

В августе 1954 года начался знаменитый процесс, приподнявший завесу над одной из самых грязных страниц художественной жизни современной Европы.

На скамье подсудимых — Дитрих Фей и Лотар Мальскат. За столом экспертов — крупнейшие ученые и реставраторы. Свидетели защиты, свидетели обвинения... Места для корреспондентов газет, радио, телевидения заполнены до предела.

— Подсудимый Лотар Мальскат, признаете ли себя виновным в предъявленном вам обвинении?

— Да.

— Подсудимый Дитрих Фей...

Почти полгода длился судебный процесс. Приговор был оглашен только в январе 1955 года.

— Суд идет!

Голос судьи, облаченного в традиционную мантию, раздавался в полной тишине:

— Именем основного закона Федеративной Республики Германии...

Наступал финал позорной трагикомедии, разыгранной двумя проходимцами от искусства на величественном фоне семивековой истории любекской церкви св. Марии.

— Суд постановил:

Реставратора Дитриха Фея приговорить к 20 месяцам тюремного заключения. Живописца Лотара Мальската — к 18 месяцам тюрьмы. Осужденных взять под стражу.

Порок наказан, добродетель торжествует.

А какого возмездия достойны истинные виновники, те, кто произведения искусства, высокие творения человеческого духа, превратили в предмет купли-продажи, объект самого заурядного бизнеса? Те, кто расчистил и обильно удобрил почву для всевозможных спекуляций и неудержимого потока мелких и крупных фальшивок? Наконец, те, кто служат опорой отмирающего мира наживы, в котором за доллары, франки или марки покупается и продается все — от мясных консервов до черных рабов, от жевательной резинки до совести и чести художника?

Об этом на процессе молчали. Но веское слово еще будет сказано.

?

Не так страшен черт...

Подделки наводняют художественный рынок! Они проникают в коллекции, в музеи! От них нет спасения ни профанам, ни знатокам, ни даже специалистам!

Но так ли это? Правильно ли столь категорическое заключение?

Перед читателем прошло пять громких афер, связанных с подделыванием произведений искусства. Их героям как будто удалось одурачить как широкую публику, так и крупных экспертов и ученых. Действительно, если бы не очевидцы, видевшие Бастианини и Рухомовского за работой над фальшивками, если бы не саморазоблачения Доссены, ван Меегерена и Мальската, этим ловкачам долго удалось бы водить за нос коллекционеров и специалистов. Но присмотримся внимательнее. Ведь не всех ослепил блеск ольвийской тиары и красота архаической Афины. Вспомним, что Бредиус сам отказался от своей атрибуции касательно «Христа в Эммаусе», а подделанные фрески в Мариенкирхе никто из специалистов еще не успел изучить, как Мальскат выступил с саморазоблачением.

При всех этих крупных фальсификациях немалую роль сыграл ажиотаж, поднятый вокруг новоявленных «шедевров». Этот ажиотаж ложился, как пелена, на глаза заинтересованных лиц и не позволял им спокойно и рассудительно, применяя все достижения современной науки, проводить экспертизы. Но, впоследствии, специалисты где с усилиями, а где и без особых трудов, сумели опознать фальшивки и восстановить истину.

Проследим вкратце один, пожалуй, наиболее сложный случай — экспертизу над картинами ван Меегерена, ибо здесь действовали чрезвычайно компетентные ученые, применившие самые современные научные методы.

Читатель уже знает, что комиссия во главе с Полем Коремансом, директором брюссельского Института художественного наследия, занималась проверкой шести картин «Вермеера» и двух — «Питера де Хооха», которые сам ван Меегерен назвал своими изделиями. При этом фальсификатор сообщил, что он их писал на старых холстах преимущественно XVII века. Действительно, анализ нитей показал, что холст старый. А рентгеновские лучи, пройдя сквозь верхние слои живописи, открыли остатки старой живописи, поверх которой ван Меегерен писал свои фальшивки.

Рентген вскрыл еще одно обстоятельство: кракелюры нижнего слоя и верхнего не совпадали. Иными словами, они возникли в два четко разделенных периода, причем материал живописи в обоих случаях был различен. Даже поверхностный химический анализ показал, что фальсификатор употребил тушь, втерев ее в искусственные кракелюры, чтобы придать им более «древний» вид.

Итак, материал живописи в нижнем и верхнем слоях не одинаков. Микрохимический анализ объяснил, в чем разница. Первичная картина была написана, как и полагалось голландцам XVII века, — маслом. Ван Меегерен же побоялся использовать эту технику. Он хорошо знал, что при первой проверке спиртом свежая масляная живопись растворится и фальшивка выдаст себя. И ван Меегерен, во всем придерживавшийся старой техники, здесь отступил от нее и применил вполне современное связующее вещество — синтетическую смолу. Она действительно не поддается воздействию спирта. Но она не растворяется и в кислотах, а масляная живопись, даже многовековой давности, не может им противостоять. Таким образом, желая избежать Харибды, фальсификатор попадает в пасть Сциллы: если кислоты не берут краску, значит она современного происхождения. В довершение всего химический анализ красителей и смол, найденных в доме ван Меегерена, и анализ красочного слоя исследованных картин указали на идентичность этих материалов. Творец фальшивок был установлен. И это самый сложный случай, где за дело взялся тон-

кий художник, изумительный знаток старой живописи и специалист по истории искусства. Но в подавляющем большинстве фальсификаторы — не более, чем ловкие ремесленники, пытающиеся создать лишь иллюзию подлинника, а не дубликат. Таковыми были даже такие талантливые люди, как Доссена и Мальскат. С другой стороны, даже в афере ван Меегерена ученым не пришлось пустить в ход все имеющиеся средства опознания.

А средств этих немало. Допустим, что мы оказались в положении экспертов. Перед нами картина, вызывающая подозрения, и мы беремся установить, подлинная она или нет. Освидетельствование идет по двум основным направлениям: техническому и искусствоведческому.

Начнем с технического, хотя оба пути обычно идут параллельно. Итак, на чем и чем написана картина? Если это произведение старое, многовековой давности, то его основа — доска или холст — должна об этом ясно говорить. Холст обветшал, а доска изъедена червями. Правда, надо учесть, что старые картины для укрепления обычно дублируют, под них подводят новую основу, но при этом сохраняется первичная основа, и ее можно подвергнуть анализу. Такого рода проверка усложняется, если живописный слой и грунт вообще были сняты со старой и перенесены на новую основу. Но, скажем, в случаях, когда картина перенесена с дерева на холст, — а это происходит чаще всего, — красочный слой сохраняет особый кракелюр, характерный для картин, написанных на дереве.

Необходимо учесть и то, что холст стали широко применять лишь с XVII века. До того основой для живописи служило преимущественно дерево. Таким образом, скажем, картина XV века на холсте, — если она не дублирована, — факт подозрительный. Далее — более; в разных местах употребляли разного дерева доски и разного типа холст. Нидерландская картина, написанная на еловой доске, — вещь почти невозможная, так же, как и швейцарская картина на дубовой.

Большую помощь экспертам оказывают чудесные лучи. Рентгеновский снимок не только проникает в глубь картины и показывает, на чем или поверх чего она написана, лучи «икс» помогают установить характер употребленных красок. Ультрафиолетовые лучи выявляют позднейшие записи, а инфракрасные — как бы снимают лак и позволяют судить о состоянии поверхности картины и ближайших под ней слоев живописи.

Все бóльшую роль играют спектрография и микрохимический анализ. Они призваны уточнить состав примененных красителей и связующих веществ. А этот вопрос чрезвычайно важен. Ведь ряд широко применяемых сейчас красок, таких, как кобальт, цинковые белила, хром и кадмий, появился лишь в XIX веке и, следовательно, не мог быть применен на картинах более ранних эпох. С другой стороны, современный художник не пользуется ни натуральным ультрамарином, ни лазурью, ни малахитовой зеленью — теми красками, которые в отдаленные века служили живописцам и теперь заменены более дешевыми. Микрохимический анализ позволяет обнаружить в составе связующего синтетические смолы, изобретенные лишь в наш век. Даже биология и ботаника помогают эксперту: они могут установить возраст доски, на которой написана картина, и сорт льна, послужившего материалом для изготовления холста.

И еще один могучий союзник — фотография, особенно макрофотография. Съемка на довольно большом расстоянии через сильно увеличивающий объектив позволяет выявить «почерк» художника, то есть движения кисти, манеру наложения краски. Это особенно важно при анализе произведений новой живописи. Старые мастера обычно «таили» мазок, писали гладко, придавая поверхности картины характер эмали.

Не так художники XIX—XX веков. У Ван Гога, Сезанна, импрессионистов краска ложится, повинаясь темпераменту художника и столь же определенно, как почерк пишущего человека. И этот «почерк» нельзя подделать. Макрофотосъемка позволяет сравнивать

живопись на несомненно подлинной картине определенного мастера с живописью исследуемого произведения. И мы видим поразительное зрелище: две картины, на первый взгляд принадлежащие кисти одного художника, оказываются работами разных людей — самого мастера и его подражателя.

Вопрос о «почерке» художника подводит нас к искусствоведческому исследованию произведения.

Создатель произведения искусства — определенная личность, и каждое его творение несет в себе частицу его индивидуальности. Вместе с тем, художник — представитель своего времени, своего народа, той среды, в которой и для которой он работает. Совокупность всех этих элементов и создает те особенности произведений художника, которые мы называем стилем. Вот этот-то стиль фальсификатор обязан подделать; иначе, при всех технических ухищрениях, никто не поверит в принадлежность созданного им «шедевра» определенному времени и определенному художнику. А это оказывается очень трудно, почти невозможно сделать.

Уже Э. Пауль, автор интересной книги о подделках античных скульптур и керамических изделий, отметил, что так же, как и творец истинного произведения целиком принадлежит своему времени, так и подделыватель — дитя своего века. Но каждая эпоха создает свою картину предыдущих эпох, и этот взгляд на стили прошлого неминуемо отражается на подделках. Чем-то фальсификации выдают свою принадлежность к более новому времени.

Этим объясняется на первый взгляд странное явление: как часто, рассматривая подделку какого-нибудь античного рельефа, изготовленную, скажем, в начале XIX века, мы удивляемся легковерию наших предков. Для нас сейчас очевидно несоответствие подделки стилю подлинных вещей. А люди лет 150 тому назад видели античность теми же глазами, что и современные им фальсификаторы, и поэтому не могли отличить правду от лжи. Нам, в свою очередь, трудно разобраться в современных подделках, ибо взгляды на искус-

ство и эксперта, и фальсификатора продиктованы одним и тем же временем. Наверное, уже спустя полвека наши потомки будут с улыбкой говорить о поверхностности суждений и «слепоте» искусствоведов и знатоков середины XX века.

Итак, для различения подлинника от копии, настоящего произведения от фальшивки нужен острый глаз знатока. Но надо также досконально знать историю искусства. Надо вооружиться знаниями в области всеобщей истории, истории культуры, литературы и театра, необходимо разбираться в вопросах теологии и мифологии, геральдики, палеографии и многих других, как будто весьма отдаленных материях. Одним словом, надо быть умнее, хитрее и образованнее фальсификатора.

Мы видели, что подделыватель чаще всего вынужден отказаться от буквального копирования, иначе его быстро разоблачат. Поэтому он выходит на рискованный путь создания новых композиций «в духе» такого-то мастера или «в стиле» такой-то эпохи. Так поступали уже знакомые нам Бастианини, Доссена, ван Меегерен. Но на этом пути фальсификатора ждут большие опасности, о которых он часто сам и не догадывается.

Фальсификаторы нередко делают грубейшие промахи. Вспомним индюков Мальската. Ведь ему не пришло и в голову, что в XIII веке Европа не знала этой птицы.

Однажды одному из авторов этой книги на экспертизу был принесен якобы античный рельеф с изображением сцены суда Париса. Мрамор был, по-видимому, старый; стиль, во всяком случае на первый взгляд, не вызывал особых сомнений. Но вот что сразу же разоблачило фальшивку: Парис был изображен спящим, как об этом рассказывает средневековая легенда, в то время как в античном мифе богини являются бодрствующему юноше. Фальсификатор взял за образец ренессансную гравюру, где легенда трактовалась на средневековый лад, и не помогли ему ни старый камень, ни «антикизация» фигур и лиц.

Современному художнику правильно построенная перспектива настолько вошла в плоть и кровь, что фальсификатор, — а он тоже своего рода художник, — по привычке строит интерьер «картины XIII или XIV века», соблюдая правила перспективы, открытой в начале XV века и с тех пор вошедшей в обиход художников. Некоторые «ученые»-фальсификаторы, зная об этом, в «старинных» картинах вообще отказываются от всяческих намеков на конструкцию пространства. Но они ошибаются, ибо даже в средние века существовали определенные, хотя и неправильные с точки зрения более позднего времени, законы построения архитектуры и интерьера.

И еще один пример. На одном подлинном рисунке были обнаружены дата 1508 с пятеркой в зеркальном отражении и крылатый дракон, — как мы уже знаем, герб немецкого художника Лукаса Кранаха. Подделку как даты, так и знака художника, удалось доказать, даже не прибегая к микроанализу. Фальсификатор просто не знал, что Кранах получил право на герб в 1508 году, стал его применять не сразу, и то вначале сопровождая монограммой L. C. К тому же фальсификатор скопировал дату с гравюры, где цифры часто оказывались перевернутыми, так как резчики досок не всегда учитывали, что при печатании получается зеркальное отражение. Здесь же, в рисунке, «пятерка наизнанку» превратилась в бессмыслицу. При дальнейшем исследовании оказалось, что рисунок принадлежит другому крупнейшему немецкому художнику XVI века Бальдунгу Грину.

Но есть еще один «таинственный» момент, помогающий, хотя и не всегда, в установлении подлинности или подделки. Ги Инар, на которого мы уже ссылались, говорит о «шоке», который испытывает человек при встрече с произведением искусства. Какое-то особое чувство подсказывает, что перед вами безусловный подлинник, или же предостерегает: «Берегись, тут что-то нечисто!» И не следует искать истоки этого явления в радиестезии, спиритизме или других «оккультных науках». Это особое чувство эксперта зиждется не

столько на моментах подсознательных, сколько на тренированной памяти, большом запасе знаний и высоком культурном уровне. Безусловно, доверяться целиком этому инстинкту нельзя, но прислушиваться к его голосу надо. Он предостерегает, а уже научное исследование приводит бесспорные доказательства.

Нет, ученый-искусствовед не беспомощен. В его силах отличить подлинник от фальсификата, к его услугам современная наука и техника.

«Шайка фальсификаторов наводнила подделками Италию и Швейцарию!», «Открыта фабрика подделок!», «Гигантская афера с фальшивыми шедеврами!», «Пираты живописи!», «75 миллионов фальшивок циркулируют по Европе!»

Западные газеты пестрят этими и подобными сенсационными заголовками. Фальсификация произведений искусства стала уже привычным, чуть ли не повседневным явлением если не «культурной» жизни капиталистических государств, то, во всяком случае, уголовной хроники. И, конечно, крупные и мелкие дельцы греют руки возле этого неблагоприятного промысла. Если еще полвека назад речь шла об отдельных фальсификаторах, то сейчас уже можно говорить о целой нелегальной отрасли «художественной промышленности», ежегодно выбрасывающей на рынок сотни и тысячи подделок. Многие честные люди на Западе — художники, ученые, общественные деятели — серьезно обеспокоены этим мутным потоком фальшивок. Но их голоса бессильны против волчьих законов капитализма и его неизбежного спутника — гангстерства.

Нас это бедствие не пугает. Фальшивкам противостоит у нас мощный заслон. На страже культурных ценностей стоит моральная крепость и здоровье нашего общества, исключаяющего социальную среду для всякого рода фальсификаторов и аферистов, в том числе и от искусства. Все лучшее в мировой культуре — драгоценное достояние народа. И советские ученые бережно хранят его.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Некрасивые дела в мире красоты . .	5
Неудача графа де Ньеверкерк . . .	23
История о скифском царе и одесском ювелире	35
Многоликий	51
Дело еще не закрыто	63
Тысячи квадратных метров лжи . .	83
Не так страшен черт	99

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Составитель серии Б. Бродский

**7 И
Л 55**

**8-1-2
94-65**



7 И

**Либман Михаил Яковлевич
Островский Григорий Семенович**

Л 55

ПОДДЕЛЬНЫЕ ШЕДЕВРЫ

М., «Советский художник», 1966.

112 с. с илл.

Редактор Т. Гурьева

Художник Б. Шейнес

Художественный редактор Л. Горячкин

Технический редактор З. Малек

Корректоры И. Шпынева, С. Ярошевская

А 11329. Подп. к печати 17/III. 1966 г.

Формат 70 × 108¹/₃₂. Печ. л. 3,5 (усл. л. 4,795).

Уч.-изд. 4,952. Тираж 100.000 экз. Изд. № 2-232.

Заказ 570. Цена 31 коп.

**Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, 105.**

**В 1966 ГОДУ ЧИТАТЕЛЮ ПРЕДЛАГАЮТСЯ
СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ
СЕРИИ „СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВ“.**

**Рубинштейн Р.
ЗАГАДКИ ПИРАМИД**

Эта книга посвящена сложным и интересным проблемам искусства Древнего Египта. В ней четыре увлекательных очерка о неразрешенных загадках величайшей из пирамид, о судьбе знаменитой Нефертити, о золотых саркофагах и о черепках с картинками, которые никто не может объяснить.

**Островский Г.
РОЖДЕНИЕ КАРТИНЫ**

Книга рассказывает о произведениях всем известных. И в то же время читатель убеждается в том, что о картинах «Запорожцы» Репина, «В голубом просторе» Рылова и о ряде других он не знает, пожалуй, самого интересного. О драматических историях создания ряда любимых нами с детства картин в форме увлекательных документальных новелл рассказывает Григорий Островский. Читатель словно побывает в обществе художников и их друзей: Чехова, Стасова, Горького, Шаляпина, сыгравших немалую роль в развитии творческих замыслов выдающихся мастеров русской живописи.

Кондратов А.

ВЕЛИКАНЫ ОСТРОВА ПАСХИ

Великий, или Тихий океан занимает почти третью часть нашей планеты. Если присмотреться к его карте, можно увидеть, что чем дальше на восток от Австралии, тем меньше становятся размеры островов, тем реже встречаются они. В самом восточном углу Океании находится крохотный клочок земли, самое удаленное от других земель место в мире. Это Рапа-Нуи — остров Пасхи.

Стоит только назвать остров, как сразу же вспоминается другое слово — тайна. И действительно, остров Пасхи способен дать пищу самому романтическому воображению. Культ птиц, не встречающийся больше нигде в Полинезии. Нерасшифрованная до сих пор загадочная письменность — кохау ронго-ронго. Циклопические каменные площадки — аху... Но, пожалуй, самую большую известность маленькому острову создали его знаменитые статуи — моаи. Кто создал каменных великанов? Чья рука высекла их из скал? Кого изображают эти монументальные памятники искусства? Спор вокруг статуй, спор о самобытном искусстве «острова загадок» не утихает и по сей день. Искусство Океании и искусство Южной Америки, памятники культуры древней Индии и письменность жителей Анд, деревянные идолы Меланезии и каменные статуи Маркизских островов привлекаются как аргументы в спорах. О решенных и нерешенных вопросах, о гигантских статуях и маленьких скульптурах, о наскальных росписях и других удивительных памятниках острова Пасхи, о новейших находках и гипотезах, о загадках искусства Рапа-Нуи расскажет эта книга.

Бродский Б.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ВЕДУТЫ

(Рассказы об удивительных городах и знаменитых постройках древнего мира).

Ведуты — старинное слово, означает городской пейзаж. Читатель узнает о том, как Александр Македонский собственноручно сжег столицу «царя царей»; о судьбе висячих садов Семирамиды; о загадочной истории Баальбекской платформы, построенной из камней весом в 500 тонн и длиной в 20 метров каждый; о Колоссе Родосском; о таинственном святилище с километровой лентой первоклассных скульптур на острове Ява, спрятанных глубоко под землей, и о многом другом.

Дорогие читатели, ваши впечатления об этой и других книгах библиотечки „Страницы истории искусств“ сообщайте в Дом детской книги.

Москва, А-47, ул. Горького, 31

31 коп.



СОВЕТСКИЙ
ХУДОЖНИК